Serie nouă, anul XXVIII
Nr. 334-335-336
octombrie-noiembrie-decembrie, 2025

REVISTĂ DE CULTURĂ
Editată de Consiliul Județean Alba
Biblioteca Județeană „Lucian Blaga" Alba
Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România

DISCOBOLUL

DIRECTOR DE ONOARE: ION POP



Din acest număr:

Poeme de Mircea Bârsilă
Jurnal de Gheorghe Grigurcu
Post-factum de Al. Cistelecan
Exegeze de Aurel Pantea
Comentarii critice: Ion Pop, Nicolae Oprea, Iulian Boldea, Mircea Popa, Ovidiu Pecican, Ion Buzași, Ionuț Costea, Dumitru Aug. Doman, Monica Grosu, Georgeta Orian, Sonia Elvireanu, Lucian Scurtu
Proză de Cornel Nistea și Dumitru Hurubă
Piața cărților de Mircea Stâncel
Scriere creativă de Mihai Barbu

D I S C O B O L U L
REVISTĂ DE CULTURĂ

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România

Înființată în anul 1990
Alba Iulia

Serie nouă, anul XXVIII
334-335-336,
octombrie-noiembrie-decembrie, 2025

Redacția:
Redactor-șef: Aurel PANTEA,
Secretar de redacție: Mircea STÂNCEL
Redactori: Ion BUZAȘI, Ioana CISTELECAN,
Georgeta ORIAN, Cornel NISTEA,
Adriana TEODORESCU
Culegere computerizată: Petronela PAȘCA

Adresa redacției:
Str. București, Nr. 2A
Alba Iulia
Telefon: 0258-813803
www.usr-alba.ro
E-mail:
revistadiscobolul@gmail.com
aurelpantea2000@yahoo.fr
cornelnistea@yahoo.com
stancelmircea@yahoo.fr

REDACTORI FONDATORI:
Aurel PANTEA
Eugen CURTA
Cornel NISTEA
Mircea STÂNCEL
Nicolae DRĂGAN
Emil SCRIECIU
Iacob MÂRZA

Administrația:
Biblioteca Județeană „Lucian Blaga" Alba
Str. Trandafirilor nr. 22, Alba Iulia

Responsabil de număr: Aurel PANTEA
Coperta: Ana PANTEA
Lucrare de Ana Maria ARICIU
ISSN: 1453-8881
Notă: Întreaga răspundere revine autorilor, în cazul nerespectării legislației drepturilor de autor, precum și în exprimarea opiniilor, ideilor și atitudinilor lor, publicate în paginile acestui număr.

CUPRINS

POEZIA
Mircea Bârsilă/7

JURNAL
Gheorghe Grigurcu, *„Trist sau iritat”*/20

CĂRȚI, CRONICI, AUTORI
Ion Pop, *O călătorie cu zâne*/28
Nicolae Oprea, *Poeți contemporani...*/34
Iulian Boldea, *Melcul și cochilia...* /38
Ovidiu Pecican, *Liviu Rebreanu și primele ...* /42

POST-FACTUM
Al. Cistelecan, *Stolul 2024. Un poet naturalizat*/52

CRONICI DE ÎNTÂMPINARE
Ionuț Costea, *O nouă apariție istoriografică*/54
Ion Buzași, *O carte despre stiloul românesc*/57
Lucian Scurtu, *Eufonii siderale*/61
Monica Grosu, *Bucolicul reconfigurat* /66
Elisabeta Bogățan, Angelo Manitta – *Abelardo.../69*
Sonia Elvireanu, *O lirică mistică*/74
Elina Adam, *Privirea poetului, un zbor înalt*/81
Lazăr Popescu, *Poezie – reverie.../83*
Gabriel Petric, *Litera și trupul înCORDat*/86

POEME
Dumitru Augustin Doman/89

Virgil Diaconu/92
Mihaela Oancea/97
Costel Stancu/101

TEME LA ALEGERE
Mircea Bârsilă, *Poezia Ioanei Dinulescu*/104
Mircea Popa, *Alexandru Ruja – in memoriam*/110
Sonia Elvireanu, *Despre omul lăuntric*/117
Ion Neagoș, *Dubla poveste a căutătorului*/121
Ion Popescu Brădiceni, *„Poemele erotice"...* /131
Georgeta Orian, *Liniile unei personalități controversate*/139

PIAȚA CĂRȚILOR
Mircea Stâncel/154

ROMAN
Mircea Stâncel/163

ESEU
Aurel Pantea/ 175

POVESTIRI
Cornel Nistea, *Rătăciți în univers* /181

EXEGEZE
Aurel Pantea, *Arheologia* înțelegerii *critice*/194

POEȚI TINERI
Andreea Cărăușu/249

PROZA
Dumitru Hurubă, *La terasa cu divorțul*/251

DIALOGI THEOLOGIAE
Cristian Barta, *Cardinalul Iuliu Hossu...*/258

THALIA
Roxana Pavnotescu, *Livada cu carpete...*/264

TRADUTTORE/TRADITORE
Salustiano Masó/270

SCRIERE CREATIVĂ
Mihai Barbu/278

RITUALURI DE IARNĂ
Cornel Nistea/288

ARCHAEOLOGICA
Vasile Moga, *Frontierele Imperiului Roman* /293

VARIA/295

CASETA CU PARODII
Lucian Perța, *Mircea Bârsilă...*/299

Mircea BÂRSILĂ

Ora închiderii

Se apropie ora închiderii, printre sticlele goale
și celelalte minciuni ale orașului. Se apropie
infernalul zgomot al încuierii tuturor ușilor –
și nimeni din câți suntem umiliți, mereu și mereu,
de spurcatele clipe ale acestei ore, nu are
printre nimicurile de-acasă, o legătură magică
de trifoi, o salamandră căzută, chipurile, din cer,
sau un mic animal – de argint –
pe care să-l fi învățat, în lungul anilor, să sufere
în locul stăpânului său. Vai nouă:
parcă am fi niște tei cu ferestrele sparte. Niște
prepelițe izgonite de peste tot: din ouă, din cuiburi,
din lanurile de grâu și din pâini.
Nu ne căutați, în acest ceas, printre cei vii:
toate părțile de vorbire – ale gramaticii din cugetul
nostru – s-au curbat, una câte una, în spațiu.
Nu ne căutați printre cei plecați, în felul obositelor
gângănii
cu antene prea mari și mai multe perechi de picioare.
Un fior brusc: sunt acoperite, cu folii curate,
sunetele de plastilină ale saxofoanelor. O nouă
abdicare forțată. O rușinoasă micșorare.
Și gândul – ascuns – de protest: în tonuri plumburii,
tranzitive, cum sunt și urmuzele, de fiecare dată,
ale corbului așteptându-ne lângă veioza
cu pălărie în formă de ciupercă, de pe noptieră.

În fiecare seară

Puțini, foarte puțini bănuiesc ce înseamnă să te culci
fericind vrăbiile. Cheia răsucită în ușă de două ori,

lampa dată la infinitiv
și lătrăturile de peste noapte: îndepărtatele lătrături
ale sălbăticiunilor psihopompe.
Ferice de vrăbii: n-au zei și nu le ia niciodată interviuri
păianjenul: uriașul păianjen în caftan egiptean. Ferice
de ele: niște firimituri, niște mici ancore
ținându-mă, în fiecare seară, să nu mă arunc pe fereastră –
într-un gol și mai mare.
Lampa dată la infinitiv, cheia răsucită în ușă de două ori
și repetatele coșmaruri cu substrat arhaic, păgân:
se face că mi s-a furat din nou colivia
în care îmi țin umbra. Se face că patul în care dorm
este izbit, toată noaptea, aproape ritmic, de găleata
unei fântâni. Puțini, foarte puțini bănuiesc
ce înseamnă să te culci fericind vrăbiile: n-au zei și poate
nici nu știu că sunt vii, în această
betonieră în care ne învârtește, tot mai repede, soarele.

Domnul administrator

Singurătatea – adevărata singurătate – începe
abia când îi vezi aievea balegile de vită mare și blândă
prin apartamentul cu trei camere. Îi aduci iarbă
într-un geamantan vechi, o adapi seară de seară în cada
emailată. Asemenea brațelor unei cruci: lungile coarne
cu vârful plesnit
ale acestei prezențe pe care nu o vezi decât tu. Îl rogi
pe domnul administrator al blocului să te scrie cu două
persoane în registrul său, dar acest nemernic,
pentru că nu poți să-i spui altfel, se uită la tine pieziș.
Îi arăți balegile și el te sfătuiește să te odihnești mai mult
sau de invită, condescendent, la o bere. Adevărata
singurătate începe abia când îi simți aievea prezența
de vită mare și blândă, în apartamentul ticsit cu volume
de poezii – mai ales poezii de dragoste.
Îi aduci iarbă într-un geamantan vechi
și urmărești, până târziu, împreună cu ea, filmele

și emisiunile, una mai proastă decât alta, la televizorul
așezat
pe colț, în sufragerie, între leandrul de la fereastră
și tabloul din perete, dăruit cândva de un amic, și în care
un nou Sfântul Gheorghe omoară iarăși balaurul.

Ecouri

Într-o zi ne moare un pantof,
în alta – o cămașă
sau haina de vară în carouri albastre.

Mie însumi, în ultima vreme,
îmi zboară gândul, tot mai des,
la veninoasele clipe
când trupul o să-mi fie luat în gazdă
de întunecata țărână.

Cum pleacă o femeie – una sub treizeci de ani –
din viața unui bărbat cu mult mai în vârstă
și care, de-ar fi avut puțină minte,
nu ar fi aruncat după ea, în ziua precedentă,
cu ceasul deșteptător de pe măsuța rotundă din hol,
așa o să pleci și tu, într-o zi,
din viața mea, realitate.

Voi muri
pentru că așa scria pe niște flori de cireș.

Vinul din pahare

Da, uneori beau – și beau, într-adevăr, prea mult.
Au, cum să fii cumpătat și să nu bei,
când vezi un ceasornic,
dacă te uiți înapoi: un ceasornic imens cu orele frânte?
Cum să nu simți nevoia să-njuri,

de vreme ce toate, absolut toate ne mint:
ne minte trandafirul, ne minte orizontul, ne minte
limpezimea.
Până și roșia culoare a vinului din pahare,
amintindu-mi de sângele scurs la propria naștere,
este un motiv de tristețe.
Mă uit înapoi de parcă nimic nu ar fi existat cu adevărat
– nici măcar trupul mamei –
și-un scâncet de prunc cu tâmplele albe mi se deșteaptă,
adesea, în suflet.
Mă uit înainte: șiruri de gâște sălbatice
dispărând în burțile de pești răpitori ale norilor.
În mațele lor de știucă și de nisetru.
În mațele lor de somni, de păstrugă și de rechini.
Au, cum să fii cumpătat și să nu bei?
Au, cum să nu simți nevoia să-njuri: înșelat, compromis
și contrariat, în primul rând, de propria viață
ajunsă o mașină de cusut
care a luat-o razna
„și nu mai acceptă să coase decât ceea ce vrea ea”
și decât cu fire de ață – groase și negre. Se vor speria
diavolii, la împlinirea veleatului,
de câtă tristețe voi aduce cu mine în sumbra lor împărăție.

Pastel

Umbrele noastre roase de șoareci, pe dedesubt.
Dimineață de dimineață,
Luceafărul ia metafizica acestor ținuturi la subțioară
și dispare, printr-o ușiță (știută numai de el),
în felul celui care nu poate dovedi că este nevinovat.
Mișcă-te mai încolo, salamandră pestriță și arhaică:
vreau să mă întind lângă tine, pe această bucată
de placaj,
în iarba încă verde: la fel de verde ca vocala U
„din emblema latentelor posibilități ale vocalelor!”
Într-un pătrat încuiat într-un cerc, scâncește un câine.

Ceva întunecos
întreține circuitul unui scurt armistițiu. Și, totodată,
o hipnotică și urgentă complicitate: în fiecare oglindă,
se mândrește – cu nasul ei de nevăstuică fugară –
câte-o speranţă
aflată și ea în curs de adaptare la o nouă și dubioasă
experiență (de factură oximoronică) și, respectiv,
la zgomotul – de pe acoperișurile învechite ale caselor –
de la ghearele porumbeilor psihopompi
asemănători, la ceasul amiezei,
cu niște pantofi albi de damă. Apă aer foc și pământ.
Și mai ales atât de plăcutul miros
de răchită încinsă de soare al depărtării lui Dumnezeu.

Strigarea noastră

În zadar vom cădea, în ultimul ceas, în genunchi
și în zadar vom striga „Doamne”, căci strigătul nostru
nu va fi auzit. Vom vedea moartea ținându-se după noi,
după fiecare dintre noi, cum praful după câinele bătrân,
dar va fi prea târziu.

În zadar vom cădea, în ultimul ceas, în genunchi
și în zadar vom striga „Doamne”, căci strigătul nostru
nu va fi auzit. Ne vom uita înapoi
și vom vedea cum vine pe urmele noastre moartea.
Ne vom uita într-o parte și vom vedea-o alături de noi.

Nu ne lăsa, Doamne, vom striga înspre Domnul
și strigarea noastră va fi stearpă. Mai ușor va trece cămila
prin urechile acului
decât strigarea noastră prin gaura de cheie a milei
dumnezeiești.

O tristă strigare în pustiu. O tristă strigare
auzită doar de fiarele – întărâtate – din inimile noastre.
Va veni – vai nouă – moartea și nu ne va găsi pregătiți.

Ne vom uita înapoi: și ea pe urmele noastre.
Ne vom uita într-o parte și vom vedea-o alături de noi:
o Gorgonă cu cercei de argint,
o târfă al cărei halat se desface în față, mereu.

Cel mai apropiat cimitir

Moartea e bună cu noi, până când lucrurile încep să ia,
într-o zi, o întorsătură neașteptată. Atât de bună,
încât, multă vreme,
în mintea noastră înfășurată în foi de varză
cel mai apropiat cimitir este luna.
Tot timpul, gutuiule, de parcă te-ai afla și tu
în aceeași situație ca mine, tot timpul ți se zbate frunza,
gutuiule. Aud, uneori, hămăitul puternic, în tindă,
al unui dulău străin: este tristețea.
Se vede un profil femeiesc, în noapte, pe ecranul
dreptunghiular al oglinzii din odaia în care dorm:
este tristețea.
Îmi scriu numele
cu litere de tipar, în apa încă limpede a râului,
și literele se prefac în mrene și cleni
ce se ascund, de îndată, sub răgălii
sau în mâlul din care se înalță bule de aer
printre însomnoratele fire ale ierburilor acvatice.
Un drum, pe care n-am mai fost niciodată,
sforăie, până dimineața, ghemuit lângă mine, în pat,
iar stelele, gutuiule, stelele logostelele,
nu mai răsar pentru că s-a sfârșit ziua,
ci pentru a mă ajuta să mă obișnuiesc,
dacă așa ceva se poate,
cu noaptea aceea
când întregul pământ va fi înghițit de propriul meu lut.

Într-o frunză de ulm

Noi, pe un mal, și ele, umbrele noastre, pe celălalt.
Era frig.
Eram uzi. În oul lor, morții dădeau șovăitori din umeri:
atâta se pricepeau, atâta puteau să facă și ei, acolo,
în răcorosul lor adăpost cu mai multe etaje și prosoape
curate pentru oaspeți. Noi, pe un mal,
și ele, umbrele noastre, pe celălalt – și abia către seară
și-a făcut apariția
o făptură aproape divină, un mic personaj în mai multe
culori, la fel ca un măscărici. Era frig, eram uzi
și nu-și mai amintea parola niciunul: cuvântul pierdut
și teribil! S-a prefăcut că plânge și el sau poate
că nu s-a prefăcut,
a strâns într-o frunză de ulm câteva mostre
din propriile lacrimi,
s-a uitat printr-un tub de lemn către noi
(nu-și mai amintea parola niciunul). „O.K.”: s-a auzit
ciripitul său aproape divin. Vă puteți întoarce
acasă: a ciripit măscăriciul. Era frig, eram uzi și fiecare
dintre noi ținea,
    îngrijorat, un bucheţel de asfodele proaspete în mână

O firidă cât o cutie de pantofi

Eu care sunt un copac
și între ramurile mele ciripește, trist papagal, soarele.
Eu care susțin în fața lui Dumnezeu țelina și bujorul,
buburuza, păianjenul, ceapa
și insomniile – asemenea unui mers fără drum –
ale oricărei fântâni.
Eu care am văzut nimicul îmbrăcat
în hainele noastre lăuntrice.
Eu care trebuie să îngrijesc fără bani
și, totodată, din proprie inițiativă
mistica rană de la șoldul ploilor de toamnă.

Eu care sunt un text prost redactat, plin de greșeli.
Eu care încerc să decupez cu ferăstrăul de mână
o firidă cât o cutie de pantofi în misterul înconjurător.
„Eu care sunt mai bătrân decât mine”
și mai ales nevrednic de a fi un bujor
în fața lui Dumnezeu. Sau un țipar. Sau o șopârlă.
Eu care mi-am ascuns într-o scorbură
amintirile de dinainte de a mă fi născut.
Eu care nu voi putea să mor
decât în clipa când voi avea două morți:
una micuță, de probă,
iar cealaltă – de vânzare.

Un imens fluture negru, un imens fluture negru
scobește lumina îngropată în lămpile din creierii mei.

A venit toamna

Se preschimbă vara vieții mele în toamnă.
Sunt unul dintre aceia
pentru care niciodată nu vor mai cânta, cu un respect
inexplicabil, păsărelele.

Simt cum mă despic în două, din creștet până în tălpi,
asemenea unui îndrăgostit,
și chiar și trista foire de adâncuri, din sufletul meu,
este identică,
până la un punct,
cu luminoasa teamă din tinerețe, din prima tinerețe,
în fața femeii goale,

A venit toamna. Este ca și cum,
ascultând un disc – un disc pe care nu l-am mai ascultat
de mult – aș auzi altceva decât înainte, repet, altceva
decât înainte și, totodată, într-o limbă necunoscută.

Se preschimbă vara vieții mele în toamnă.

Parcă aș fi o pasăre – o pasăre de noapte a cărei vedere
Descrește pe măsură ce, în jurul ei se face, în zori,
tot mai multă lumină.

Un cub ce se reneagă, plin de amintirea sferei,
sau, dacă nu cumva exagerez, un zeu de altădată
– al vegetației – încercând să fugă de propriul destin,
agățat de coama unui dangăt de clopot.

O dușmănie pur și simplu de neînțeles
înnegrește mersul – de femeie văduvă – al fiecărei zile.

Un drum enigmatic

Unde și unde: o văduvă încă tânără. Unde și unde:
o baltă,
un pod, o ruină.
Vine, adusă de vânt, o pasăre
și-ți dăruiește o cărticică neagră,
iar după aceea începe să cânte – așezată, în apropiere,
pe-o creangă.
Vine dinspre miazănoapte un cal șarg, înaripat,
și-ți cere să cauți, printre lucrurile magice
din urechile lui, o năframă.
Unde și unde: o vamă unde doarme un șarpe
– unul cu o stea sclipitoare în frunte – și câte-un lan
de cânepă verde
unde stau ascunși, în timpul zilei, aceiași îngeri,
de parcă lanul de cânepă ar fi o biserică. Încotro?:
te întreabă, mirat, aliorul. Încotro?: te întreabă omagul,
păpădia, țintaura
și urzicile rele, drăcuindu-se mereu între ele.

„Ai grijă să nu ți se fure năframa când dormi”:
te sfătuiesc, întristate, floricele căzute, în timpul nopții,
din pomi.
„Ai grijă să nu uiți să citești cu glas tare din carte,

când vei simți că ți-e teamă să mergi mai departe;
din sfânta cărticică,
întâlnind, în drum, o femeie – una foarte frumoasă,
dar care te așteaptă jumulind o găină pestriță.

Unde și unde o vamă – unde doarme un șarpe.
Unde și unde un deal – unde se rotește o pajură.

Amiază de vară

Un festin al luminii: amiaza. Și pendularea, în gol, a clipelor,
supuse unei mai grele încercări decât o cârtiță
scoasă din mușuroi,
cu o cazma sau cu furca de fier, în zori. Se vede palpitarea
îndepărtată – undeva dincolo de nemișcarea și de claritatea
lucrurilor – îndepărtata palpitare a unei taine ce ne încă scapă.
Se văd corăbii dintr-un timp nedefinit îndreptându-se
către strâmtorile dintre sânii femeilor și iese, la un semn,
ciocârlia,
din camerele goale și înalte ale seninătății, și se năpustește
cu o biciușcă asupra carilor din lemnăria subconștientului
nostru: asemănător unui ochi orb
muncit de întunecatele lui viziuni.
Autarhie beată de sine: amiaza. Un festin la care iau parte
și norii: cei câțiva nouri fugari –
iviți ca niște rechini după pradă,
sau, pur și simplu, pentru a-și face obișnuita plimbare zilnică.
Obișnuita plimbare de aluminiu. Se plimbă un pic,
pe deasupra caselor, iritați de oftatul sfârlezelor din aripi
de gâscă și pleacă.
Este ora când toate izvoarele – inclusiv cele venite,
pe sub pământ, din Arcadia –
încearcă să prindă o pojghiță protectoare de gheață la mar-
gini.
Ora celor două lumi – a viilor și a morților – legate, iarăși,
una de alta, la fel ca o pereche de bocanci noi. Un gărgăune
cu dungi aurite intrând și ieșind din gaura dată cu sfredelul

în jumătatea de sus a unei uluci.
Un heleșteu ca o valiză de carton plină cu lătrături albastre.
Amiază de vară.
Sunt o furnică și trebuie să-i duc reginei mele un ac de molid.

Aceleași grădini

Va fi la fel ca în această viață: aceleași frumoase
întinderi de maci
ajunse, din păcate, niște fresce în care pictorii de biserici
au transpus, vizual, necuvenitele chicoteli ale îngerilor.
Și morții rămași fără cruci
și fără rubedenii de sânge pe pământ,
întruchipați de lătrăturile clare și reci ale vulpilor,
prin fânul înalt din livezi: va fi tot așa, sută la sută,
cum este, de atâtea veacuri,
sub cerul acesta din catifea albastră și unde fiecare dintre noi
se simte legat de sine, în felul unui arbore de ținutul său.
Măcelării pictate, în spirit ironic, cu figuri de animale
împodobite cu flori, sânge pe jos și căpățâni cu ochii
încă deschiși,
grămezi de mațe aburinde și enorme hălci de carne
atârnate în cârlige de fier: va fi exact ca în această lume,
pe care cei mai mulți,
așa cum ne place să credem, am înțeles-o:
poate nu chiar pe de-a întregul, dar am înțeles-o!
Aceleași grădini unde frumusețea coboară cu teamă
pe aleile umede, în galbenele ceasuri ale toamnei,
ici-acolo, câte-o stână
atârnată, între dealuri, de laptele oilor.
O să ne cumpărăm mai departe, în mod simbolic,
o dată pe an,
încălțări de copil – sandale, cizme de cauciuc îmblănite
și ghetuțe cu patru capse în loc de șireturi: va fi, întocmai,
ca în această viață.
Va fi, întru totul, așa cum este și pe-aici
unde ne grăbim mereu să ne culcăm,

să stingem lumina – ce josnicie! – și unde cei mai mulți
dintre anii duși
se prefac în păsări de noapte, pe care le hrănim, îngânduraţi,
cu semințe de castraveți și de ardei roșii, uscate la soare.

Masa de scris

Vine doamna aceea cu un ciorap alb și altul negru
„sunt fata moșului – îmi spune – am venit
să te îngrijesc de omizi" . Vine doamna aceea
și mă cheamă cu ea: „acolo sunt magnolii
și candelabre!"
Vine păianjenul, uriașul păianjen, și-mi face, complice,
de o sută de ori pe zi, cu ochiul, de o mie de ori,
până când toate surâsurile mele – inclusiv cele ciclice -
sunt asemenea crucilor de pe spatele acestor făpturi
dubioase și atât de viclene ale ungherelor.
Vine un înger,
un înger îmbătrânit fără să-l fi văzut nimeni până acum,
un înger urât – de parcă ar fi o păpușă din cârpe
cusute pe întuneric –
și se așează în locul meu la masa de scris:
el crede că un om care scrie nu este niciodată singur.

Țuică fiartă cu zahăr și piper

Mocirlă peste tot și mâzgă.
În cuiburile de sub streșini – ale rândunicilor –
se adăpostesc, lipsite de pretenții și fără necesarele
acte de proprietate, vrăbiile.

Asemenea locomotivelor învelite în aburi, prin gări:
dealurile cotropite de ceți uri

Miroase peste tot a paie arse
a carne proaspătă de porc sfârâind în tigăi

și a țuică fiartă
cu zahăr și piper.

Mai sunt doar câteva zile
și iarăși vor veni copiii cu steaua,
în grupuri mici,
din întunericul din noi.

O vreme minunată
pentru a sta aplecat peste terfeloage,
în așteptarea osului
pe care poezia întârzie întotdeauna să-l arunce.

Gheorghe GRIGURCU

„Trist sau iritat”

Discuție. Involuntar pornești de la un exemplu care ești tu însuți, voluntar rămâi la acesta ori te dezici de el, transmutându-l într-o alteritate. Dar natura percepției sinelui se conservă. Din fericire? Depinde.

***

Clipe indiferente, apoi plicticoase, apoi abrutizate. Clipe ale solitudinii.

***

Intermitenta așteptare a unui viitor care nu va veni niciodată. Ținuta de gală a sufletului e totuși de rigoare.

***

Fii preventiv. Cel prea adaptabil e dispus a ocupa locul altuia.

***

„A accepta ceea ce e amar, dar consimțământul nu trebuie să influențeze amărăciunea, diminuând-o: în acest caz, el însuși ar fi diminuat, proporțional, ca forță și ca puritate. Obiectul acceptării trebuie să fie ceea ce e amar, în amărăciunea lui, și nimic altceva. Să spui ca Ivan Karamazov: nimic nu poate compensa o singură lacrimă a unui singur copil. Și așa fiind, să accepți toate lacrimile și nenumăratele grozăvii aflate dincolo de lacrimi. Să le accepți nu ca pe unele care admit compensații, ci în ele însele. Să accepți ca ele să fie numai din cauză că ele sunt.” (Simone Weil).

***

A.E.: „Admirația: o superioritate a recepției. Raportul dintre cel ce admiră și obiectul admirației sale e cel de la superior la superior.”

***

A.E.: „Excesul de politețe ocazional al unui mitocan nu are cumva un substrat autocritic?”

***

Apa după ploaie a râului curgând cu o furie umană.

***

Visuri căzute în paragină aidoma unor terenuri virane năpădite de buruieni de la periferia târgului.

***

A.E.: „A fi «simplu» înseamnă, prietene, ori a rosti esențialul ori a nu mai avea ce spune.”

***

„Boala este o cruce, dar poate fi și un parapet. Totuși, ideal ar fi să luăm din ea puterea și să-i refuzăm slăbiciunile. Ea să fie refugiul care te face mai puternic *în momentul dorit*. Și dacă trebuie totuși să plătim cu moneda suferințelor și-a renunțării, să plătim atunci” (Camus).

***

Câteodată așterni prezentele însemnări într-un fel cursiv. Alteori însă, după o pauză de câteva zile, te concentrezi asupra uneia singure în care speri să pătrundă unda benefică a timpului intervenit. A imprevizibilului adică.

***

Dubla culpă a ipocritului întru credință, prin falsa angajare proprie și prin faptul sacrileg că atinge imaginea divină cu mâini murdare.

***

Actorul, un ipocrit profesional. Unicul acceptabil.

***

„E bine ca intelectualul să nu creadă prea mult în sine însuși. La urma urmelor, partea cea mai frumoasă a inteligenței,

ceea ce o deosebește de alte calități mai puțin fine – ca frumusețea fizică, forța, noblețea genealogică sau banii –, este că ea e întotdeauna problematică. Nu știi niciodată cu siguranță dacă ai sau nu inteligență. Poți fi sigur cel mult că ai avut-o acum o clipă, dar acum, în secunda ce urmează, în fraza care începe?... Omul inteligent vede totdeauna la picioarele sale, căscat și insondabil, abisul prostiei. De aceea este inteligent: îl vede și își reține grijuliu pasul" (Ortega y Gasset).

***

A.E.: „Muza? Asemenea unei femei libertine care te trădează când nu te aștepți."

***

Obligația unui scriptor de-a percepe ponciful precum gustul sau mirosul unui aliment expirat. O probă organoleptică *sui generis*.

***

Visul straniu de astă noapte pe care mi-l relatează de altminteri apreciatul confrate X ar fi unica sa evadare din poncif.

***

Reversibilități. Iubirea devine nu o dată obișnuință, obișnuința devine nu o dată iubire.

***

„Recent, la un congres, antropologul african Harris Menel-Fote amintea că atitudinea normală a lumii occidentale a fost *cosmofagă* (frumos termen: am avut și avem tendința de a devora universul); acum va trebui să ne pregătim pentru o formă oarecare de *negociere*: să vedem ce-i poate face omul naturii pentru ca el să supraviețuiască și ce nu trebuie să-i facă, pentru ca ea să supraviețuiască. Negocierea are loc pentru că nu există încă o regulă fixă; negociem pentru a stabili. Eu cred că, dincolo de anumite poziții extremiste, negociem mereu (mai mult emoțional decât intelectual) conceptul nostru de respect pentru viață" (Umberto Eco).

***

A.E.: „Nu prelungi, tinere, lectura unui autor pe care îl resimți drept mediocru. Mediocritatea poate fi contagioasă."

***

Comunicare. Infernul are o ferestruică deschisă spre Paradis, Paradisul are o ferestruică deschisă spre Infern. Ambele pentru a-și putea păstra cu grijă identitatea.

***

„Un om bătrân deprins să scrie, scrie și fără idei, ca un bătrân medic numit Bouvard, care, în timp ce agoniza, lua pulsul fotoliului său." (Rivarol).

***

Un prieten merge pe același drum cu tine, un amic pe un drum paralel.

***

Absența unui prieten e dureroasă, a unui amic incomodă.

***

A.E.: „Mutație. A iubi un animal înseamnă a-l umaniza. A iubi un obiect nu înseamnă, colega, a-i prezuma reflex condiția de ființă?"

***

„În mai multe magazine dintre cele mai ieftine din Florida am auzit muzică simfonică sau de operă. M-am mirat, întrebându-mă de când în America, muzica clasică e chiar atât de populară. Cineva mi-a oferit o explicație. Patronii acelor magazine o pun pentru că s-a constatat că acest fel de muzică alungă drogații și homleșii. Când aud o voce de soprană, indivizii dispar imediat. Nu suportă așa ceva. Mai nou, chiar poliția aduce boxe și pune muzică simfonică prin parcurile cu probleme. Mozart sau Wagner îi gonesc pe drogați și pe traficanți" (*Dilema veche*, 2024).

***

Scriptor. A citit maldăre de cărți, dar, curios, n-a dobândit în chip satisfăcător expresia așteptată. Aceasta e prea adesea naiv-zgrunțuroasă, mergând curajos pe locul comun. Emoția sa rămâne aidoma unei persoane care nu poate părăsi o încăpere, căreia îi auzim bătăile discrete în ușa zăvorâtă.

***

A.E.: „Dacă există un demon al amiezii, oare nu există și unul al maturității la fel de insidios?"

***

„Cunoașterea e ridicarea minții la întreg. Creația, a lucrului la sensul de întreg." (Noica).

***

Senectute. Un gen de reîntrupare fizică. Ființa lăuntrică a rămas însă aproape neschimbată. Doar câteva riduri pe obrazul psihic, o lentoare a mișcărilor de la un gând la altul, de la un cuvânt la altul probează noutatea, ca și cum și-ar măsura timpul rămas încercând cu discreție a-l prelungi.

***

Iubirea purtată obiectelor din preajmă cu care te-ai familiarizat, o față a panteismului? N-ar fi cu neputință.

***

S-a calculat că motorul unei rachete cosmice moderne dezvoltă o putere mai mare decât a tuturor mașinilor din secolul al XIX-lea luate la un loc.

***

Senectute. Ne părăsim mereu unii pe alții în diverse circumstanțe, ne părăsim pentru totdeauna și fără a muri.

***

„Conversație cu *** pe tema cuvintelor doamnei de Maintenon: «Eram cu o sută de măsuri deasupra interesului: nu mi-a plăcut decât gloria, înclinație pentru care Dumnezeu mă pedepsește prin excesul actual de onoruri». El îmi atrage

atenția că nu e nevoie să fiu un suflet mare pentru a recunoaște zădărnicia ambiției atunci când această ambiție este din plin satisfăcută: ultimul dintre oameni simte neantul unui ospăț atunci când suferă de indigestie...” (Gustave Thibon).

***

Disproporția unui Destin de scriptor. Cu atât ne apare mai mică dimensiunea literară a lui X, cu cât funcția pe care o ocupă e mai mare.

***

La un scriptor totul e mască ori nimic nu e mască? S-au făcut ambele supoziții. N-ar fi mai rezonabil să vorbim de o mască transparentă prin care putem surprinde într-o privire și masca, și chipul?

***

Creația, o stare critică pe diverse trepte căutându-și mediul expresiv salutar, aidoma unei specii de viețuitoare care-și caută hrana.

***

„În Coreea de Sud, o națiune care se confruntă cu cea mai scăzută rată a natalității din lume, cultura animalelor de companie este în plină expansiune. De exemplu, vânzările de cărucioare pentru câini au depășit vânzările de cărucioare pentru copii. Într-o societate în care presiunea financiară și a performanței este atât de mare, femeile renunță să nască, dar își răsfață animalele de companie.” (*Dilema,* 2024).

***

Solitudinea nu constituie în fond o suspendare a relațiilor cu semenii, ci înscrierea lor într-o perspectivă optimă. O purificare virtuală a relațiilor în cauză. Impulsul social al ființei solitarului nu dispare, ci năzuiește la aceasta.

***

Trist sau iritat? Iritat pentru că nu poate fi trist.

***

Scriptor. Personalizarea dobândită prin intermediul creației, o cale sublimă a comasării ființei cu lumea.

***

„Dictatorul venezuelean Nicolás Maduro caută ieșiri din scandalul politic imens declanșat de anunțul său cum că a câștigat recentele alegeri prezidențiale din țara sa pe care, zic experții și observatorii, nu le-a câștigat de fapt. Una dintre ele a fost să decidă mutarea Crăciunului. Fostul șofer de autobuz devenit politician și președinte al Venezuelei a spus: «E septembrie și se simte deja Crăciunul în aer». (...). În 2021, în plină pandemie, a mutat prin decret prezidențial Crăciunul, pe care toată creștinătatea îl sărbătorește la 25 decembrie, pe 4 octombrie." (*Dilema*, 2024).

***

Remarcabilul de altminteri eseist ***, cu o mistică atracție, îmi trimite un volum al d-sale de versuri, din păcate nesatisfăcător. E aidoma unei lumânări stinse pe un suport metalic, la intrarea într-o biserică.

***

A.E.: „Destui confrați în jurul vârstei tale și chiar mai tineri se pare că nu mai scriu. Tu cum te-ai simți într-o atare postură?" Ca și cum m-aș afla permanent într-o cameră goală unde n-aș avea unde mă așez.

***

Imprevizibilul face parte din creație astfel cum face parte din lume.

***

„Afară de spiritul de discernământ, tot ce e mai rar în lume sunt perlele și diamantele" (La Bruyère).

***

Creația, aidoma credinței, o măsură a nemăsurii.

***

Timpul aidoma unui tunel transparent prin care ne e dat să efectuăm călătoria vieții, putând astfel urmări cu privirea peisajul ambiental.

***

„Dar ce înseamnă sfințenia în contextul istoric al lumii moderne, lume profund desacralizată? În cel mai bun caz, sfințenia este trimisă cu politețe la mănăstiri, departe de lumea oamenilor, ceea ce înseamnă că omul de azi nu se mai interesează câtuși de puțin de ea, că o consideră un obiect care îl stânjenește, inutilizabil și bun de pus în podurile istoriei. Dar mai este ceva: chiar și în mediile conformiste ale religiei instituționalizate, numele lui Dumnezeu poate provoca, într-un suflet de altfel sincer, un reflex imediat de plictiseală. Frumoasa mediocritate a celor care «gândesc bine» și se iau în serios impune stilul apăsător al regulilor și constrângerilor și mentalitatea lor exprimată prin discursuri edificatoare și predici ale căror formule goale de conținut sunt etalate în mijlocul inflației verbale universale. (...) N-au afirmat, oare, Părinții Conciliului Vatican II, în mod clarvăzător, că cel mai mare vinovat pentru ateismul modern este creștinătatea înseși, cu teologia ei scolastică, cu predica ei arhaică, cu catehismul ei neadecvat la obiect?” (Paul Evdokimov).

***

Sacrificiul dimineții: scrisul. Sacrificiul serii: prostrația.

***

Un poet își revelă propria figură interioară, un critic revelă figura interioară a autorilor. Ferice de criticul cu ambele înzestrări.

***

Societatea suferințelor. Suferințe care se contrează, altele care se tolerează, altele care se flatează.

Ion POP

O călătorie cu zâne

E bine că mai apare câte-o carte care, în vacarmul general al actualităților noastre, și dramatice, și derizorii, ne mai aduce aminte că există și alte perspective asupra lumii în care trăim, cu lucruri pe lângă care trecem prea adesea cu un soi de nepăsare și indiferență, neatenți la miracolul purei și simplei lor prezențe. Este cazul însemnărilor de călătorie ale francezului Sylvain Tesson, puse sub titlul *Avec les fées – Cu zânele*, traduse excelent de Rodica Baconsky și Alina Pelea (Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2025). Autorul, distins cu importante premii literare pariziene, este un călător cu experiență: a tipărit și un volum de note de călătorie prin Siberia și prin alte spații, iar acum ne invită să parcurgem un itinerar marin, urmând coastele Atlanticului, din Galicia spaniolă – golful Biscaya – până în nordul breton, englez, scoțian, irlandez. Adică – se precizează – pe urmele celților plecați cândva de pe maluri dunărene.

În aparență, drumul pe ape, cu pătrunderi în spațiul continental, nu are mai nimic spectaculos. Pirații au dispărut de mult, furtuni nu amenință de data asta velierul cu care pornesc trei personaje: autorul și doi prieteni, Benoît și Humann, pasionați și ei de incursiuni de acest fel; unul petrecuse chiar treizeci de ani pe malul lacului rusesc Baikal, în „sfânta Rusie, atrocitate și sfințenie la un loc”... Evenimente insolite nu se petrec, meteorologia e binevoitoare, ambarcațiunea cu pânze este condusă pe rând, se stă de cart, se tace mai mult decât se vorbește, cu ochii deschiși sub stele ori sub soare, foarte atenți, însă, la tot ce se petrece în împrejurimi. O mică bibliotecă cu cărți din și despre toate epocile stă alături, acompaniind plutirea pe valuri și alimentând, din când în când, „reportajul” scriitorului, cu sugestive impresii paralele, cu istorii reale ori fictive, de la Homer, la Defoe, Jules Verne, până la autori contemporani.

Sylvain Tesson mărturisește de la început că în copilărie visa zâne, iar acum pleacă din nou „în căutarea zânelor pe coasta

Atlantică". Notează și că un poet simbolist ca Paul Fort scrisese și el că vede zâne peste tot. Dar pentru prozator zânele nu sunt fantasme, ci un fel de variante de aură a lucrurilor văzute și trăite. Întrupări ale *mirabilului* (cuvânt care traduce foarte potrivit franţuzescul *merveilleux*), ce poate fi surprins în orice lucru din apropierea noastră. Altfel spus, „mirabilul vine din real. Nu e nevoie să pui laolaltă splendoarea unui loc, nici fulgerarea unei clipe cu o construcție a imaginației. Driada nu dă farmec crângului, nici naiada fântânii. (...) Miracolul e ceea ce împlinește în ceea ce se dăruie. Tot Goethe, în *Divanul*: «Locul acela în care viața se bucură de viață'»". Metafora blagiană a corolei de minuni a lumii s-ar potrivi cu acest mod de raportare la universul înconjurător, ca și elogiul „făpturii" din ultima sa perioadă de creație. Pentru scriitorul francez, „minunea" este a existenței noastre apropiate în primul rând de frumusețile naturii, de tot ceea ce este firesc și simplu, neatins de deteriorările civilizației actuale tot mai agresive, prinsă în vârtejul imediatului prozaic, strict material, și care face să treacă neobservată și netrăită realitatea în tot ce are cu adevărat luminos și autentic. Mirabilul evocat în toată cartea se află la limita inefabilului, a contemplației și emoției în fața lumii în datele ei eterne. Or, lumea de azi pare tot mai puțin atentă tocmai la această „eternitate", trăiește în conjunctural și în derizoriu: „Totul s-a schimbat în lumea asta, doar rostogolirea mării și căldura zilei pe piele, nu. Să surprinzi fenomenele acestea eterne e una dintre bucuriile vieții". Însă ca să le poți surprinde și cuprinde, e nevoie – ne mai spune călătorul nostru – de o anume concentrare a privirii, de o specială stare de veghe, este nevoie de contemplație, de străduința de a deveni disponibil în fața spectacolului mundan: „În seara asta, definiția feericului: orice spectacol surprins când stai de veghe. (...) Zâna: frumusețe obținută pe merit." O secvență precum cea intitulată *Fântâna* atrage atenția tocmai asupra acestei disponibilități a subiectului uman de a percepe „mirabilul" ascuns într-o anumită atmosferă, în irizări aproape insesizabile ale imediatului: „O fântână clipocea. Trei trepte cioplite te duceau să bei din ea. Libelulele despicau aerul. Atingeau de-abia, de-abia oglinda apei cu vibrații a căror lucire doar, subliniindu-i unduirea, îi trăda existența. Mirabilul se ascunde. O mișcare îl trădează. Atenție chiar la atinge-

rea fină". Cu una dintre numeroasele expresii cvasiaforistice, cu inevitabil apel la metafora elocventă, Sylvain Tesson scrie la altă pagină aceste rânduri revelatoare: „Imaginile iluminează realul. Viața sclipește în culori, decorată cu simboluri. Trebuie să-ți placă ideea de a te mișca într-un vitraliu. Copiii o știu, fiindcă nu-s fără minte". Avem aici chiar o definire a raportului dintre omul-poet și tot ceea ce vede, cu un ochi copilăresc proaspăt. Sub datul concret, imediat, se ascunde simbolul, se întrevede tiparul primordial, iar „ideea de a te mișca într-un vitraliu", așa de frumos exprimată, nu trimite numai la mozaicul priveliștilor naturale, ci sugerează, nu fără o doză de solemnitate, un sentiment al timpului, al unei durate marcate de spirit.

Așadar, scriitorul vede lumea poetic, e în stare să simtă acea aură a lucrurilor despre care vorbeam mai sus, concretul material este impregnat la el de un lirism discret-transfigurator. Este în scrisul său un sentiment al timpului sedimentat de veacuri în toate, o istorie exemplară, diferită de cea a omului de vârste mai recente, care intervine profanator și distrugător în peisaje, mutilându-le prin excesele industrializării. De unde și exclamația: „Ce făgăduință e Geografia, ce dezamăgire, Istoria!" Tesson vede peisajul ca „imagine imemorială. O contemplaseră priviri de-acum trei mii de ani"; vorbește despre „întâlnirea veacurilor cu glia și cu sinele", adică despre un sentiment al permanențelor, pe care marea literatură l-a transmis în opere de referință. Rânduri confesive din capitolul *Crucea*, de exemplu, vorbesc vibrant despre aceste stări de comuniune cu trecutul și cu marile sale tradiții și ritualuri, cu urme intens resimțite în decorul breton, stări de spirit în contrast cu lumea de azi: „Îmi plăceau îmbrățișările între secole, nunți ale legendarului cu dogmaticul, horele amestecate de sfinți creștini și umbre de saturnalii. Oamenii din secolul 21, al meu, erau pasionați de discordie. Făceau alegeri. Atenuau nuanțele. Pasiunea pentru dialectică a creat la semenii mei o gândire de mașină de tocat și reflexe de măcelar: tranșăm. Fie una, fie cealaltă. Eu le voiam pe amândouă, de vreme ce iubeam zânele". Subiectul dedat contemplării este mișcat de prezența promontoriilor acestui țărm marin, locuri ale așteptării înfrigurate a celor plecați pe mare: „Odinioară, în Bretania, o femeie se căsătorea cu un viitor înecat; apoi creștea un fiu care

urma să se însoare cu o viitoare văduvă (...) Promontoriile, pentru pândit întoarcerea; capelele, pentru plâns naufragiul". Tot aici are loc întâlnirea solemnă cu menhirele, imensele aşchii de stâncă înfipte în peisaj, văzute ca simboluri ale verticalității și înălțării, puncte de sprijin deopotrivă concrete și simbolice pentru vizitatorul de acum și semne confirmând victorii ale omului, care „va fi plantat pietre în compensație pentru fragilitatea sa. Bolnav de dorință, teribil de iscoditor și mereu nemulțumit, molipsit de speranță, își va fi găsit alinarea în menhir. În fața inertului, neliniștea i se va fi domolit. Totul îl amenința: orizontul fugea, marea turba. Piatra însă nu se mișca. Lux, calm și nemișcare. Ce odihnitor!" Iar după această încheiere cu trimitere la Baudelaire, exclamația: „Fiindcă schimbarea e năpasta, iar angoasa, nenorocirea omului. O, de s-ar întoarce vremea menhirilor! Dear lua sfârșit epilepsia lumii!" – Sunt propoziții ale unui „conservator", îngrijorat de dereglările echilibrului dintre om și natură în contemporaneitatea noastră, un idealist, desigur... Alte construcții megalitice emblematice pentru acest spațiu, dolmenele, sunt tot atât de misterioase și de impunătoare: „Ar trebui scris, după modelul lui Chateaubriand, un „geniu al dolmenismului. Civilizație înseamnă să pui forța și știința în slujba simbolului."

Legendarul este prezent, într-o comunicare osmotică cu decorul străvechi, cum e cel al capului Crozon, un alt promontoriu din aceeași Bretanie, cu magia împărtășită și de scriitorii fascinați de „labirintul alchimic" disimulând o „heraldică" proprie, desfășurată în fața „agorei" mării: „cercuri de piatră, izvoare și calvaruri, capele și pelerinaje tipic bretone", propuse suveranității privirii contemplative. Au trăit, zice Tesson, asemenea stări de spirit un poet ca Saint-Pol Roux, suprarealistul André Breton, Julien Gracq... – și trimiterile livreşti sunt departe de a se opri aici. Nu putea lipsi dintre ele numele lui Chrétien de Troyes, autorul medieval al ciclului de romane cavalereşti arthuriene și al unei alte opere, neîncheiate, despre legenda Graalului. Secolul al XII-lea este, de altfel, considerat ca o secvență de timp exemplară, în care tradițiile păgâne comunicau cu creștinismul, o epocă în care – zice autorul – Chretien de Troyes „a pus fantastic în real și a turnat în mixtură religia creștină"; iar această aură legendară se va prelungi până la romanticii cu „gustul lor neogotic" și la

care „spada, crucea și pana (erau) reunite”...

Călătoria continuă spre Anglia – Cornwall –, apoi Țara Galilor, dar sentimentul dominant, de solidaritate moțională cu trecutul rămâne același. Încă o dată „legătura dintre epoci (e văzută) în peisaj. – „Frumosul de-altădată trăiește în prezent”, – spune un vers citat, iar altundeva se cere ajutorul frumuseții ori se vorbește despre vremea când „oamenii stăteau de strajă în fața inefabilului”. Altundeva, se cere „ajutorul frumuseții” și se spune că odată cu înălțarea privirii lumea devine mai frumoasă. Peisajul modelează omul acestor locuri, ochii bretonilor au căpătat culoarea ei, la autori irlandezi ca Yeats ori Synge, „marea e prefăcută în gândire”. Mai mult, marea devine simbol al libertății, al antidogmatismului: „Istoria recentă, lumile celtice nu gustaseră niciodată dictaturile. Celtul, mereu bătut de ploi, niciodată la adăpost de o pală de vânt, e reticent la afirmațiile facile”... Ceva mai sus, într-un *pub* irlandez, se poate medita asupra mentalității acestui popor mereu primejduit și însângerat, despre a sa obsesie a circularității, a spiralei solidare cu mișcarea valurilor. Ne putem aduce aminte că Brâncuși desenase un portret simbolic al lui Joyce în chip de spirală!, figură sugestivă – „ilustrarea mișcării de dus-întors a valului, marea mereu *plecată*, veșnicia mereu reîntoarsă, insula în cerc, generațiile de zâne, nemurirea războinicilor, înverșunarea oii de a paște iarba până la rădăcină și înverșunarea ierbii de a crește la loc, galopul vântului și furia infinită a spumei”. Astfel de fraze concentrează în mai multe locuri ale cărții caracterizări sintetice, de mare expresivitate, ale comunităților vizitate în trecere, dar, iată, cu popasuri reflexive pline de miez. Între evocarea vremii când Sfântul Patrick a înălțat „stindardul creștinismului pe câmpul de bătălie” (secolul al XV-lea) și momente de istorie contemporană (persecuția irlandezilor de către Doamna de Fier, Margaret Thatcher), narațiunea se desfășoară lent-meditativ, marcată mereu de „viziuni”, de reverberații simbolice ale celor văzute: „Raza timpurilor se răsfrângea în peisaje. Eternitatea temporalului supraviețuia în *trăinicia* geologică. În viața asta cel mai bine era să trăiești pe soclurile hercinice. Erau solide.”

Țărmurile scoțiene trezesc nostalgii similare, cu reevocări ale romanelor cavalerești, cu spiritul aventurier reînviat de un Wal-

ter Scott, cu obsedantele trimiteri la secolul al XII-lea, ca reper simbolic major. Nota discret-solemnă a acestor pagini e prelungită în imaginile doliului general la moartea reginei Elisabeta a II-a, încheind în notă melancolică acest itinerar plin de revelații la îndemână, dacă mă pot exprima așa. Fiindcă luminoasele „zâne" reapar pretutindeni, cu nostalgia reconstituirii întru feeric și legendar a lumii noastre dezvrăjite. „Zânele existau, din moment ce soarele se ridică în fiecare dimineață deasupra mării./ Când călătoreai spre ele, zânele existau./ Existau când te străduiai să le faci să apară", – se scrie spre ultimele pagini. În cartea sa de acum, scrisă cu eleganță stilistică și discreție lirică, Sylvain Tesson îi dă cititorului sentimentul că nu s-a străduit nici el degeaba – zânele l-au însoțit mereu, fidele, invitându-i și pe alții să descopere și să retrăiască mirabilul din realitatea imediată.

Nicolae OPREA

Poeți contemporani spre „centrul canonului”

Scriitor prolific și plurivalent, Horia Gârbea a debutat în 1982 în ipostază poetică. Pe fondul integrării nouăzeciștilor (din gruparea cărora face parte programatic) în generația optzecistă, el s-a manifestat cu dezinvoltură simultan în toate genurile literare. A început cu poezie și teatru în 1993, după care și-a lărgit gama artistică în proză, eseistică și critică literară. Neocolind defel traducerile – mai cu seamă din Shakespeare – și publicistica jurnalieră. Aș spune că polivalența creatoare ține de programul metodic care îi coordonează laboratorul de manuscrise ce funcționează în flux non-stop.

Una dintre pasiunile relevante ale scriiturii sale cu valențe pluriforme este critica de întâmpinare. Rodul acestei îndeletniciri analitice care implică presant judecata de valoare este recenta culegere de cronici sau scurte recenzii literare cu titlu promițător: *O călătorie spre centrul canonului. 50 de poeți contemporani* (Ed. Neuma, Dej, 2025). Materia literară investigată este ordonată metodic în trei părți inegale (inclusiv valoric), reflectând diversitatea lecturilor cronicarului de actualitate literară, depășind criteriul schematic al generațiilor: *Spre centrul canonului*, *Idei și imagini* și *Tineret-speranțe*. În primul capitol al cărții – evident mai substanțial – care vizează opera poeților considerați că evoluează spre centrul canonului valoric aproximat de critic își găsesc locul 18 remarcați în comentarii. Ordinea abordării este pur și simplu alfabetică, sub titluri elocvente sau pitoresc-metaforice: Horia Bădescu (*Cu muchia în veșnicie*), Daniel Bănulescu (*Ce bine e să fii Daniel!*), Gabriel Chifu (*Tehnică și strategie*), Traian T. Coșovei (*Arzând ca o flacără obraznică*), Vasile Dan (*De la cartografie la știința solului*), Gheorghe Grigurcu (*Blazon de poet la lupta cu îngerul*), Markó Béla (*Libertate, te iubim!*), Nicolae Prelipceanu (*Speranța moare penultima*), Aurel Rău (*Destin din oglinzi*), Ion Stratan (*Împotriva uitării*), Liviu Ioan Stoiciu (*LIS – Stricarea frumuseții*), Arcadie Suceveanu (*Terase livrești*), Lucian

Vasiliu (*Timpul probabil, poezia posibilă*), Varujan Vosganian (*Învățăturile lui Varujan Vosganian către discipolul său Cititorul*) etc. Prioritară în determinarea receptării critice pare să fie frecvența editorială și ritmicitatea creației autorilor comentați. Exemplar pentru receptarea de profunzime a poeziei comentate este profilul, conturat expresiv, al lui Gheorghe Grigurcu: „Arta heraldicii, ca și a poeziei, este de a comunica concentrat și dintr-odată, într-o codificare strictă, pe care privirea avizată s-o poată cuprinde și deslușì într-o clipă, eul cavalerului. Gheorghe Grigurcu își poartă măreția cu orgoliu și tristețe, ca un marchiz al Amarului Târg, adesea cântat și invocat, uneori cu ironie."

Doar câțiva dintre poeții selectați de Horia Gârbea sunt comentați pentru duble apariții editoriale, cum e cazul lui Vasile Igna (*Poetul care nu spune „eu"*), Cristian Popescu (*Pe linia tramvaiului 26*) și Eugen Suciu (*Țeasta lui Yorick între mâinile prințului*). Oarecum complementar în tratamentul critic este al doilea capitol, punând accentul pe *Idei și imagini* ilustrate definitoriu în poetica autorilor care provin majoritar din generația optzecistă. Lista poeților apreciați va fi completată aici, sub titluri la fel de expresive și definitorii, cu Adrian Alui Gheorghe (*Lecția de slăbit*), Constantin Abăluță (*Mizantropul și carantina*), Liviu Capșa, Ion Cocora, Ion Cristofor (singurul echinoxist!), Marian Drăghici, Mihail Gălățanu, Olimpiu Nușfelean, Radu Sergiu Ruba, Cassian Maria Spiridon (*Câteva coborâri în Infern*), Mircea Stâncel (*Parfumul ofilește chiparosul*) ș.a., adăugând și câțiva marginali ai poeziei prin înzestrarea literară primară: Mihai Măniuțiu, Liviu Franga sau Radu Voinescu. După cum se vede, lipsesc poetele din *O călătorie spre centrul canonului*. Explicația cu tentă publicistică atractivă o găsim în prefața *Cuvinte la început*: „Volumul de față este dedicat doar poeților din motive de sistematică. Un alt volum va cuprinde poetele. Vor urma, inerent, apariții similare dedicate prozei și celorlalte genuri.". În contextul introductiv, criticul explică și de ce nu are pretenția realizării unei panorame sintetice asupra literaturii investigate, pe fondul scăderii tirajelor și al difuzării aleatorii a cărții. În opinia sa, literatura post-revoluționară nu poate fi obiectiv apreciată:

„Pentru perioada de după 1989, nu a venit încă momentul sintezelor și ele vor fi dificil de realizat având în vedere explozia editorială care a fărâmițat literatura. Au apărut multe nume noi, iar poeții parțial sau complet afirmați înainte de 1989 au avut apariții care au resimțit climatul libertății."

În textul introductiv, Horia Gârbea recunoaște că stilul său „este cu totul liber" spre a exclude rigiditatea scolastică a aprecierilor critice, pentru care prioritară este „precizia descrierii", chiar dacă uzează adesea de aluzia satirică și formulări ironice. Un exemplu de virulență lexicală în acest sens se află în comentariul culegerii poetice a lui Cassian Maria Spiridon *Pornind de la zero*, cenzurată sub comunism: „E limpede că un cioplitor de serviciu căcăcios a scos ce i se părea neconvenabil, suflând în iaurt. Cad strofe și versuri pentru care nu se poate găsi nicio justificare de-a fi tăiate (...) Azi, nici măcar cei care au t5răit epoca, nu-și dau seama de ce versurile care «au rămas» sunt mai agreabile cenzorului decât cele căzute." Alt exemplu ilustrativ apare în contextul comentării liricii non-conformiste a lui Mihail Gălățanu sub titlul tenebros *Mortul îndrăgostit*: „De ani de zile Mihail Gălățanu plătește niște oale pretins sparte în ciclul său *O noapte cu Patria* pe care tot felul de șoviniști imbecili și membri de mișcări neolegionare i-o reproșează și azi în publicații obscure."

Maniera personală a lui Horia Gârbea de receptare a operei subiectelor sale imprimă discursului critic o aderență aparte la textele comentate. Adeseori sugestia lecturii este determinată de amintirea unor întâlniri amicale cu poeții în cauză. Așa se întâmplă în cazul regretaților Ion Stratan sau mai cu seamă Cristian Popescu, caracterizat drept „poet uimitor, de mare originalitate, dar și un personaj neobișnuit, inadaptabil și inclasabil" – autorul *Familiei...* și al *Artei Popescu* fiind susținut de Mircea Martin în cadrul Cenaclului Universitas („explicându-ne poetica autorului") – dar și când se referă la Eugen Suciu, Liviu Capșa, Adi Cristi ori la mai puțin cunoscutul poet Petru Ioan Crețu. Sub semnul evocării este relatată și propria implicare în fluxul creator al nouăzeciștilor. După ce tânărul C. Popescu a fost angajat la „Luceafărul" de Laurențiu Ulici, promotorul generației noi într-o carte de sinteză (*Lite-*

ratura română contemporană): „Acolo, Cristian a fondat împreună cu Cătălin Ţîrlea suplimentul *Nouăzeci*: În primele numere – aveau patru pagini fiecare –, au scris mulți dintre nouăzeciști: Ioan Es. Pop, pe atunci corector la *Luceafărul*,, Daniel Bănulescu, Dan Silviu Boerescu, Lucian Vasilescu, eu și alții. Dar poetul nu avea talent managerial și nici coerența cerută de proiecte de acest gen." Probabil că amintirea începuturilor sale l-a determinat pe Horia Gârbea să-i crediteze cumva pe tinerii promovați în ultima parte a cărții la „speranțe": Răzvan Fugaciu, Menuț Maximinian, Andrei Novac, Savu Popa, Cosmin Andrei Tudor, Laurențiu-Ciprian Tudor, Marcel Vișa.

Deși a decis amânarea poeziei feminine pentru un volum separat, în *O călătorie spre centrul canonului. 50 de poeți contemporani* Horia Gârbea a reușit să contureze o viziune de ansamblu asupra poeziei noastre din ultimele decenii, cu înclinație evidentă către „optzeciștii canonici". Conform autoprezentărilor finale – *Despre autor* și *Volume de critică și eseu publicate* –, el se vădește un autor prolific nu doar în beletristică ori traduceri, ci și în critica literară sau eseistică, sub titluri plastic-înșelătoare. A debutat cu *Vacanță în infern* (2003) în critică și după alte opt culegeri de același gen a publicat acum doi ani o culegere tematică despre tipologia personajelor (*Zuliari și mangafale*).

Iulian BOLDEA

Melcul și cochilia. Noi file de jurnal

Gen literar prin definiție fluctuant, aflat încă într-o epocă fastă a receptării, chiar dacă, cu cât argumentele de verosimilitate și adevăr ale exercițiului egografic au desen mai pregnant, cu atât cititorul resimte un anume scepticism față de confesiune, descifrând în ea manipulări de sensibilitate și deformări de imagine. O întrebare legitimă este cea a autenticității, a credibilității unui jurnal intim făcut public sau scris în vederea publicării. Prin intenție și finalitate, jurnalul este vrăjire și dezvrăjire, dezvăluire de sine și camuflare, mistificare și autentificare. În acest sens, în jurnalele sale, Mircea Cărtărescu remarcă modul în care se împletesc trăirea și scriitura, reliefând fisuri identitare, fracturi ontologice, blocaje sau aporii, deoarece pagina de jurnal ne pune în fața unei identități cu contururi incerte, glisând între nedeterminat și retranșare nostalgică în trecutul ființei („Sunt jurnalul meu. Nu mă identific nici cu carnea și pielea mea, nici cu amintirile mele, nici cu imaginea mea în oglindă, nici cu numele meu atât de total cum mă identific cu paginile astea, caietele astea"). Prima însemnare de jurnal a lui Mircea Cărtărescu datează din 17 septembrie 1973, când Mircea avea 17 ani. Jurnalul său a devenit azi cea mai amplă scriere diaristică a unui scriitor român. La Editura Humanitas au apărut, până acum, cinci volume: *Jurnal I 1990-1996* (2001), *Jurnal II 1997-2003* (2005), *Zen 2004-2010* (2011), *Un om care scrie 2011-2017* (2018), *Șapte ani stranii 2018-2024* (2025).

Însemnările de jurnal din *Zen* (2011) înregistrează schimbări de ton, modificări de registru discursiv și afectiv, de la expresia euforică din primele jurnale discursul diaristic glisând înspre o tonalitate deceptivă, crispată, convulsivă, deplasare de accent semnalată chiar de scriitor: „Acum sunt în acel moment când am ajuns la marginea cea mai îndepărtată a minții mele, atât de îndepărtată că am uitat, pe drum, de ce înaintez." Pe de altă parte, jurnalul rezumă o dialectică a ca-

muflării și a expunerii, ilustrând „esența" unui personaj care se „arată" pe sine în oglinda unei scrieri abundente, fragmentate și descentrate. Scriitorul însuși are însă unele îndoieli despre legitimitatea cunoașterii autentice a adevărului ființei care se dezgolește pe sine în însemnările de jurnal, sugerând existența unui amplu spațiu al nevăzutului și nearătatului, al abia bănuitului („Adevărata mea viață nu e accesibilă cuvintelor. Cochilia nu este și nu reprezintă viața melcului"). Dincolo de detaliile existenței cotidiene, jurnalul lui Cărtărescu rezumă avatarurile unei conștiințe ultragiate, obsesiile solitudinii și ale crizei de creație, în notații sceptice, deziluzionate, cu o acută conștiință a degradării, îmbătrânirii, sterilității și epuizării („Aștept pe scaunul meu de mușama adaptarea la bătrânețe"; „De la un timp, aproape toți oamenii pe care-i întâlnesc sunt mai tineri decât mine"; „o minte indolentă și boantă", „Scrisul nu mi-a adus decât ruina minții și povara asta nesfârșită din inimă. Acum arborii vieții intră în toamnă"). Universul oniric, familia, lecturile, odiseea scrisului sunt dimensiuni tematice privilegiate ale acestor pagini de jurnal consistente și paradoxale, în care tema crizei creatoare este punct de pornire și finalitate ideatică ce pune în mișcare mecanismul textualității confesive. Deseori, jurnalul consemnează drame, vulnerabilități și angoase ale celui condamnat să scrie, să *se scrie pe sine*, cu dificultate, migală, caznă („Scriu zilnic de parcă mi-aș ispăși o pedeapsă. Literatură pe viață. Scriu de parcă în ziua-n care nu aș scrie n-aș căpăta de mâncare, sau mi s-ar închide conducta cu aer. Nu din bucuria inimii, ci de frica pedepsei. Așa nu poate ieși decât ceva ce miroase a rânced, a silit, a făcătură").

Un om care scrie (2011-2017) este al patrulea volum al jurnalului lui Mircea Cărtărescu (Humanitas, 2018), în care ficționalizarea imaginarului intimității redă o întreagă rețea de mituri și fantasme ce au inervat cu textura lor rafinată și relieful prozei din *Nostalgia*, *Travesti*, *Orbitor* sau *Solenoid*. Jurnalul este axat pe conceperea romanului *Solenoid*, inventariind eroi fantasmatici, arii tematice, dinamica scriiturii, într-un jurnal de creație în care persistentă este întâlnirea dintre satisfacții și

deziluzii, dintre bucuria de a scrie și teama de a rata, autorul asumându-și cu orgoliu legitim și cu o la fel de legitimă angoasă condiția unui „om care scrie", pentru care scrisul e sacrament și meșteșug, inspirație și ritual, act intim făcut public, învățat și reînvățat de nenumărate ori, misterios și inexplicabil: „Nu știu să scriu. Pot uneori să scriu, dar de știut, nu știu". Jurnalul poate fi privit și ca un „punct central", cum ar spune Vasile Popovici, din care se răsfrâng asupra cititorului teme, vase comunicante ale scriiturii și ale viziunii, personaje, afecte, emoții, teorii și practici scripturale, un întreg labirint al unei memorii prodigioase, în care cuvintele creează aluviuni ale imaginarului și ale arhitecturii propriei ființe, dezvăluind și ascunzând totodată, inventându-se mereu pe sine, într-un act narcisist de contemplare a avatarurilor unei identități în mișcare perpetuă. Jurnalul este, astfel, oglindă și mască, o urmă a trăirilor ființei, în care portretul se transformă în autoportret, realitatea și visul se întretaie, iar sunetul clandestin al unei intimități revelate răsună în polifonia scriiturii sincopate sau armonioase, alcătuită din goluri și plinuri, din tăceri și cuvinte misterioase, din vârtejul luminii și arpegiile umbrelor, ca mărturie a adâncului ființei legitimate prin cuvânt.

Recentul jurnal *Șapte ani stranii* (Humanitas, 2025) reflectă o lume delabrată, insolită, lipsită de repere sigure, ferme, liniștitoare, chiar dacă se simte insinuantă sau poruncitoare o îndrumare din altă parte („E ca și când aș fi ghidat cu blândețe printre scrieri, filme, muzică, peisaje și mii de feluri de tristețe. Cineva îmi atinge ușor, dar insistent, tâmplele cu palma, cum îndrumi o pisica spre vasul cu mâncare sau apă, îmi și vorbește peltic și rudimentar, ca unui bebeluș. Pentru mine gesturile lui sunt însă teribile îndemnuri și interdicții, iar vocea e insuportabilă ca de un tunet. (...) Lumea e țăndări și așchii, fiecare indescriptibilă geometric, și care nu se-mbină, fiindcă cele mai multe sunt din materie-ntunecată. Iar dacă nu se-mbină-n mintea mea, nu se-mbină nici în scrisul meu și, prin urmare, lumea mea nu mai există. Mai există doar tristețea mea de pe altă lume."). Semnificative sunt însemnările despre naștere („Nașterea mea n-am putut-o vedea, căci nu poate omul să-și vadă nașterea și să trăiască"), despre scris,

despre cărţile citite, despre Gabriel, fiul lui, despre soţie, prieteni, despre pisici (Cindy pare a fi preferata scriitorului). Senzaţia dominantă e aceea de solitudine într-o lume isterizată, reflecţiile autorului revelând o stare de neputinţă, de suferinţă metafizică în faţa absurdului de fiecare zi, chiar dacă scrisul este pentru Cărtărescu modalitate de reconstrucţie a sinelui, de supravieţuire, formă de compensare ontologică, rezistenţă estetică în faţa istoriei declinante, agresive, anomice. De altfel, perioada în care sunt circumscrise însemnările (2018–2024) e una de criză globală, de tensiuni, pandemie şi apoi război, scriitorul fiind martor şi actor al acestor transformări trăite cu intensă implicare, fie că e vorba de referinţele la cărţi, muzică, filme, la iniţiative civice sau la experienţe ale intimităţii în izolarea din perioada pandemiei, la meditaţii despre timp, înstrăinare şi singurătate, despre literatură, într-o confesiune sceptică, tulburătoare, ironică, gravă, melancolică sau nostalgică, ce face din acest jurnal o carte a emoţiilor şi ideilor revelatoare trăite de unul dintre cei mai importanţi scriitori ai literaturii române.

Ovidiu PECICAN

Liviu Rebreanu și primele sale războaie

Pentru bătrâna Europă, cel care a stabilit parcă definitiv subiectele literaturii a fost Homer. Războiul (*Iliada*) și călătoria (*Odiseea*); sau poate: lupta cu orice preț în slujba iubirii (*Iliada*) și întoarcerea, fără greș, în pofida oricâtor obstacole, acasă (*Odiseea*). De aici mai departe se desprind, ca dintr-o salbă, epopeile eroice și erotice antice și medievale (*Eneida*, călătoria în căutarea unei noi patrii, *Tristan și Isolda* cu imposibila iubire care înfrânge totul, ciclul arthurian și mitul eroismului cavaleresc etc.), dar și atâtea romane moderne rămase reper pe harta universalității literare: *Roșu și Negru*, *Mănăstirea din Parma*, *Crimă și pedeapsă* ș.a.

Instinct, intuiție, studiu și reflecție, dibuire cotidiană? Greu de spus ce anume s-a exprimat, în cazul tânărului Liviu Rebreanu înainte de a-și concepe cel dintâi roman – capodopera *Ion* – pe când își exersa, deopotrivă, cât mai adecvata stăpânire a românei literare și, totodată, capacitatea de a fi un cât mai bun autor de proză scurtă. Să fi jucat în toate acestea un rol și opțiunea – impusă – pentru uniformă, a viitorului autor, și pasiunea sa, foarte civilă, pentru literatură la polul opus al constrângerilor sociale? Tot ce se poate. Cert este că totalitatea nuvelelor rebreniene poate fi *grosso modo* împărțită, fără a greși, în proze pe subiecte din viața civilă, rurală sau urbană (inclusiv ori mai ales periferică), pe de o parte, și proze cu subiecte cazone, legate de uniformă, de armată sau de-a dreptul de război. S-ar putea crede că această grupare posibilă între militar, pe de o parte, și civil, pe de alta, ține nemijlocit de hazardul vieții. Elevul Liviu Rebreanu ar fi dorit, cum se știe, să facă studii de medicină, dar constrângeri de natură materială și o estimare realistă a propriilor șanse profesionale l-au împins să aleagă uniforma și cazarma. Cum sensibilitatea lui era prin excelență una artistică, nu este greu de intuit ce a putut însemna recursul la impunerea prin ordin a disciplinei fără crâcnire, a regulilor de cazarmă și a instrucției pentru

viitorul scriitor. Nu este deci de mirare că tematica militară i s-a impus celui pentru care finalul epocii de apoteoză europeană și de maximă apoteoză a Imperiului Bicefal, sub senina și longeviva guvernare a împăratului Francisc Iosif, a fost nu numai cantonarea într-o provincie lipsită de strălucire, ci și într-o existență tensionată de tendințe interioare contrarii, alimentate de tensiuni naționale și chiar confesionale.

Lumea literară a acordat atenție prioritară capodoperei romancierului *Pădurea spânzuraților*. A devenit o tradiție ca acesta să fie privit ca o culminație a unui șir de preocupări recurente, afirmate întâi în proza scurtă a autorului, dar cel mai adeseori acest lucru nu a atras după sine o investigație privind metamorfozele temei de la un text la altul. Mult mai important li s-a părut exegeților să vadă în romanul menționat o creație inspirată de moartea tragică a fratelui scriitorului, Emil Rebreanu, executat pentru trădare în timpul Primului Război Mondial de armata austro-ungară. Față de aceste linii de lectură a romanului se cuvin aduse totuși câteva corecții. În primul rând, constatarea că în prozele scurte rebreniene dinainte de *Iție Știrul dezertor* confruntarea protagoniștilor cu tema războiului se face din alte unghiuri și evidențiază alte aspecte. S-a bătut multă monedă pe prozele în care protagonistul este pedepsit cu pedeapsa capitală pentru că, aparținând unor minorități etnoculturale din imperiu, se socotește liber de jurământul prestat acvilei cu două capete de pe drapelul împărătesc. Lucrurile sunt însă mai complicate decât atât... Raportarea la situația tensională și ambiguă a românilor din Transilvania și din Parțiu – pe ultimii Rebreanu cunoscându-i bine, ca ofițer cantonat în garnizoana de la Gyula – prezenta și alte unghiuri și aspecte care urmau să îl preocupe pe prozator. Iar această frământare, rezolvată în cele din urmă prin mai multe nuvele, nu tocmai scurte, și un roman (*Pădurea spânzuraților*), nu s-a risipit odată cu trecerea scriitorului în Regatul Român. În 1928, acordând un interviu ziarului *Nationen*, la 13 martie 1928, pe când se afla în Norvegia, el vorbea, retrospectiv, despre „situația din România din timpul războiului, când s-au luptat frați între ei, când românii din Austro-Ungaria au luptat împotriva românilor din România". Și comentariul em-

patic al celui care dezvăluia situația reporterului norvegian nu întârzia: „Vă puteți închipui tragedia în care se afla un întreg popor". El vorbea – cu referire la alte circumstanțe, ținând de sfâșierea dintre sat și oraș, sărăcie și prosperitate, țăran și politician, toate exprimate prin răbufnirea de la 1907 – și despre „durerea națiunii, cea mai îngrozitoare, pentru că era o sfâșiere între noi", „marea cutremurare a poporului nostru, singurul adevărat război civil din toată istoria noastră" (Conferința lui Liviu Rebreanu din 26 iunie 1943 de la Ateneul Român, în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 457). Dar scriitorul percepea cu acuitate și alte puncte de maximă provocare și încordare din vremea pe care o trăia și la evenimentele căreia participa, fie și ca observator marginal. El evoca și „... situația din România din timpul războiului, când s-au luptat frați între ei, când românii din Austro-Ungaria au luptat împotriva românilor din România; vă puteți închipui tragedia în care se afla un întreg popor" (în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 390; publicat în *Nationen*, XLIV, 13 martie 1928, p. 1-2; traducere de Sanda Buduca).

Tragedia respectivă avea să fie, peste o vreme, urmată de o alta: cea a confruntării dintre tinerimea de extremă dreaptă, pe de o parte, și instituțiile statului din vremea dictaturii regale a lui Carol al II-lea, secvență de război civil continuată prin răbufnirea din ianuarie 1941, când legionarii s-au răfuit cu armata generalului Ion Antonescu, încercând să îl elimine pe acesta de la putere pentru a gestiona singuri politica țării. Despre confruntarea dintre sistem și extremismul de dreapta a fost ultimul roman rebrenian, *Gorila*, ceea ce dovedește că, atâta cât a trăit, romancierul nu s-a simțit exonerat de datoria de a reflecta la provocările uriașe ale istoriei pe seama națiunii sale. Și nici atunci nu s-a încheiat tragedia, chiar dacă Rebreanu nu mai putea fi martorul ei, ca unul ce se săvârșise deja din viață. Dar tragedia a continuat după război prin tentativa de lichidare a României burgheze de către exponenții statului dictatorial comunist, în „obsedantul deceniu" (de fapt, durând între 1948 și 1964, mai bine de un deceniu și jumătate); situație pe care avea să o ilustreze într-un roman, un alt prozator

transilvan (Ion Lăncrănjan, în *Drumul câinelui*, unde doi frați de orientări politice radical diferite se reîntâlnesc și se confruntă).

Preocuparea lui Liviu Rebreanu pentru această frământare românească de durată nu s-a redus, de fapt, cum a crezut destulă vreme suita comentatorilor operei scriitorului, la chestiunea personală, de familie, a morții prin execuție militară habsburgică a fratelui său Emil în timpul Primului Război Mondial. Temerile legate de atitudinea românilor transilvăneni în ipoteza unui conflict între Imperiul Austro-Ungar și România erau o temă de tradiție; una frisonantă, atât de o parte, cât și de cealaltă a Carpaților. Încă nu s-a făcut un inventar al prezenței sale în discursul public românesc, dar unele jaloane pot fi evidențiate. Astfel, în 1892, Ioan Slavici scria un studiu (sau poate un eseu) intitulat *Românii din Regatul Ungar și politica maghiară* (reprodus în *Opere*, VIII) unde, în capitolul concluziv, scria: „N-au românii din Monarhia Habsburgică pretențiunea de a determina politica externă a imperiului și orișicare ar fi hotărârile cabinetului din Viena, ei țin să fie, cum întotdeauna au fost, cetățeni leali și supuși credincioși ai împăratului. Ei însă se înspăimântă de gândul că într-un viitor război li s-ar putea cere să lupte contra fraților lor din România" (p. 79). Cu două decenii înaintea conflagrației mondiale, problema îi preocupa deci pe români. Nici nu se putea altfel, ținând seama de intrarea României lui Carol I în Tripla Alianță (1883). Problema nu se estompase însă nici în anii dinaintea izbucnirii marii încleștări, după cum consemnează în jurnalul său Al. Marghiloman. Într-o discuție la nivel înalt, printre politicienii de frunte ai Regatului Român, conservatorul P.P. Carp își exprimă neechivoc poziția, dar și temerea: „*Carp, pornit, emoționat*: «Război imediat, trebuie ajutat germanismul să zdrobească slavismul. Românii din Transilvania ne îngrijorează puțin: au manifestat ei oare dorința de a fi încorporați? Cei dintâi care vor trage asupra noastră dacă urmărim altă politică, vor fi *regimentele române*» (Al. Marghiloman, *Note politice*, I: *România și războaiele balcanice (1912-1913). România și Primul Război Mondial (1914-1919)*, ed. de

Stelian Neagoe, București, Ed. Scripta, 1993, p. 160; însemnare din 21 iulie 1914).

Dilema frământa spiritele, neîncrederea sau măcar îndoiala cu privire la atitudinea ardelenilor persista fără a primi un răspuns ferm și temeiuri pentru ezitări și prudență existau, după cum s-a dovedit odată cu intrarea – amânată cu doi ani – a României în război, când Vasile Mangra a devenit vocea celor fideli imperiului, condamnând vehement intrarea armatei române în Transilvania. Atitudinea transilvană în condiții de beligerantă a fost, prin urmare, nu o simplă preocupare personală a fostului ofițer de la Gyula, nici o chestiune de răzbunare simbolică a fratelui sacrificat pe altarul idealurilor naționale, ci preocuparea și dilema unei epoci, a generațiilor mai vârstnice și a celor mai tinere dintre 1883 și 1916. Ea se regăsește atât printre frământările celor de la vest de Carpați, cât și printre acelea ale celor din Regat. „Am căutat să-mi servesc neamul, așa cum se putea servi pe-atunci acolo, ocrotind cu vorba și fapta pe oamenii noștri năcăjiți de toate strășniciile stăpânirii străine. Era singura posibilitate de manifestare a simțimintelor românești pentru un slujbaș prea mititel ca mine" („Un ultim răspuns", în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 430-431; publicat în *Adevărul*, XLIV, nr. 14.513, 23 aprilie 1931, p. 3).

În notele sale „la cald" din refugiul ieșean, în toamna lui 1916, Octavian Goga reținea că „Și la Bârlad și-aici roiesc în toate părțile ardelenii fugiți. Pe străzi, prin cafenele, la localul Ligii e plin de acești pribegi nenorociți. În armată nu-i primesc, din școlile militare sunt dați afară, ca trădători. Strașnică politica din partea conducătorilor acestei țări, cari vor să cucerească Ardealul ca pe-o colonie, luând toate măsurile ca să pregătească ura ocupanților de mâine. Sunt atât de batjocoriți și vexați încât în sufletul lor se trezesc îndoielile și-i văd întrebându-se prostiți: Era oare mai rău subt unguri, decât aici sub ciocoi?" (Octavian Goga, „Fărâmituri dintr-o prăbușire", în *Opere*, I, ed. de Ion Dodu Bălan, București, Academia Română & Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2018, p. 952). Dilemă profundă, care făcea inimile să sângereze; adevăr dureros în așa măsură, încât paginile poetului, jurnalistului și

politicianului devenit mai târziu castelanul de la Ciucea nu au putut apărea decât opt decenii mai târziu, când, de bine, de rău, democrația și dispariția cenzurii au permis și restituirea amarelor pagini scrise cu o cerneală amară, prevestindu-l pe tânărul Cioran.

Despre epoca plină de provocări ce se lasă reconstituită din asemenea frânturi de însemnări ale scriitorilor și oamenilor politici din Transilvania, nu prea stăruitoare, spre a nu stârni ostilitatea celor din Vechiul Regat, dar nici trecându-le sub tăcere, ca unii învățați să se revolte până atunci împotriva injustițiilor datorate străinilor, s-ar putea spune multe. Rebreanu nota mai târziu doar că „... într-o vreme când a face gesturi românești cât de mici era o datorie curajoasă, eu – pe-atunci un tânăr modest, sărac și cu multe visuri – am fost printre miile de români anonimi care au îndrăznit să-și manifesteze simțămintele de solidaritate fără teamă de orice sancțiuni și cu riscul oricăror suferințe viitoare" („Un ultim răspuns", în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 432; publicat în *Adevărul*, XLIV, nr. 14.513, 23 aprilie 1931, p. 3). Nu era puțin lucru nici acesta. Dar poate cel mai important rămâne faptul că a scris în acei ani despre frământările și măcinările care îl străbăteau, ca exponent al încercărilor unui strat important al poporului căruia îi aparținea. De i-ar fi fost viața un pic mai ușoară, și recolta literară a acelor ani i-ar fi fost mai bogată. După cum își amintea, „Un singur regret am păstrat... Acela că în șase ani de zile, de la 1909 la 1915, n-am putut să scriu decât zece nuvele adunate în volumul *Golanii*, apărut în 1916. Dacă viața mea ar fi fost mai ușurată, dacă colegii mei cari aveau conducerea vieții literare de pe atunci ar fi avut mai multă încredere în mine ca scriitor, aș fi scris, poate, un roman sau două în tot acest timp. Abia când am putut ajunge să am o independență materială, m-am putut consacra complet scrisului... Și atunci mă gândeam cu părere de rău la cei 6 ani pierduți..." („Cu dl. Liviu Rebreanu despre el și despre alții", în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 402-403; apărut în *Rampa*, XIII, nr. 3232, 29 octombrie 1928, p. 1, 3-4 semnat Tudor Mușatescu).

Câteva lucruri se pot adăuga celor deja spuse de alții. Înainte de toate, acela că profesiunea de credință a prozatorului Liviu Rebreanu nu este una solitară, și nici una inspirată doar de contextul social-politic, multinațional, pluriconfesional și cultural al Imperiului Austro-Ungar. Ea poate fi regăsită și la alți mari prozatori europeni din prima parte a secolului al XX-lea, precum Roger Martin du Gard care, în 27 septembrie 1930 laudă la Tolstoi „sobrietatea mijloacelor", „loialitatea", „goliciunea aspră", „privirea sa pătrunzătoare de observator". Răspunzându-i prietenului său la epistole, și André Gide invocă „imparțialitatea absolută a artistului", spunând că „obiectivitatea desăvârșită a operei sale îmi apare ca fiind ceva din ce în ce mai himeric. Artistul *în mod necesar* ia poziție; și cel mai bine e să-și dea limpede seama de asta. Scrie pentru a dovedi ceva, orice ar fi..." Prin urmare – se știe – Liviu Rebreanu se definește ca un realist de vocație, chiar dacă, ins deloc respins de credință, este convins că arta măiestrită a cuvintelor reflectând realitate vine mai de departe, mai de sus. Într-o profesiune de credință tulburătoare, el se întreabă: „De ce o frază de zece cuvinte poate să zugrăvească un om, sau un gând, sau un zeu? De ce în zece pagini poate să trăiască o lume întreagă, vie, dinamică, puternică?" Iar apoi adaugă: „Răspunsul e... unic, același: opera de artă nu o alcătuiesc cuvintele, frazele sau paginile, oricât de meșteșugite, ci duhul dintre cuvinte, dintre rânduri, dintre pagini. Numai grație acestui duh tainic se animă materialul, dobândește viață cuvântul, se creează o atmosferă, o lume și mai presus de toate oameni" (Conferința lui Liviu Rebreanu din 26 iunie 1943 de la Ateneul Român, în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 468).

În ce privește nuvelele legate de război din producția lui narativă de mai scurtă suflare, fiecare dezvăluie câte ceva despre autor și despre privirea lui asupra lumii la care reflectează.

Hora morții inițial inclusă în volumul *Golanii* (1916). În 1921, împreună cu *Ițic Ștrul dezertor* și cu *Catastrofa* a alcătuit un volum de sine stătător, *Catastrofa*, titlu care, generic, străjuind tripleta nuvelistică pe teme de război, evocă tragedia

națională românească pe care o avea Rebreanu în minte. Formatul triadic menționat a fost reluat, mereu sub alte titluri (în 1924 *Trei nuvele*, replică la cele *Trei povestiri* ale lui Gustave Flaubert, și în 1932 *Ițic Ștrul dezertor*, evidențiind tragedia evreiască într-un context public care se metamorfoza destul de alert într-unul tot mai antisemit, mai marcat de atitudini de extremă dreaptă; în 1936 apare în volumul *Oameni de pe Someș*).

Catastrofa 1919, retipărită în mai multe volume de proză scurtă rebreniană, a fost socotită ba de o valoare secundară, ba de-a dreptul o capodoperă. Textul este o scriere reprezentativă pentru experiența dramatică suferită de protagonist, un alter-ego al scriitorului și, totodată, un caz adus în fața cititorului și, prin el, a judecății istoriei despre destinul unui ardelean prins în cleștele de fier al unei duble logici și duble morale: datoria cetățenească și cea patriotică, pentru un român căzut în capcana unui război dus împotriva alor săi situația dovedindu-se... letală. Rebreanu subliniază imperativul renunțării la ezitări, al alegerii decise. Prețul amânărilor și al întârzierii în a tranșa o situație de inadecvare etică radicală se dovedește viața însăși...

Mai târziu, Rebreanu mărturisea că, deși o publicase și republicase la răstimpuri, problematica nuvelei nu i s-a părut epuizată. De aceea, „m-am hotărât să reiau pe eroul meu din *Catastrofa* pentru un roman, care să se cheme *Pădurea spânzuraților*" („Mărturisiri", 1932, p. 315). Se poate remarca în această confesiune retrospectivă că preocuparea respectivă nu se lega, cel puțin într-o primă instanță, de remușcările legate de tragedia fratelui său Emil, având rădăcini mai adânci. Ea are însă, fără îndoială, legătură – în planul frământărilor profesionale ale scriitorului – cu convingerea că proza scurtă nu este decât un preambul, o pregătire pentru construcțiile mai ambițioase, mai ample și mai complexe; cele romanești. Era un crez mărturisit în legătură cu prima sa capodoperă, majoritatea nuvelelor sale acoperind această „superstiție": „toate nuvelele mele anterioare cu subiect din viața rustică le socotesc ca un fel de exerciții pregătitoare în vederea acestei cărți [= *Ion*]" („Cu dl. Liviu Rebreanu despre el și despre alții", în

Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 403; apărut în *Rampa*, XIII, nr. 3232, 29 octombrie 1928, p. 1, 3-4 semnat Tudor Mușatescu). Ea a fost, de altfel, confirmată de romanul *Adam și Eva*, o construcție narativă modulară, alcătuită dintr-o serie de nuvele cu caracter istoric, legate între ele prin inserturi narative alimentate, după cum Rebreanu însuși consemnează, de idei teosofice.

Secvență dintr-un context războinic, prefață a unei execuții militare atipice – soldat și victimă, prefață parcă la *Lunga călătorie a prizonierului*, romanul de referință al lui Sorin Titel, scris poate nu fără o influență subtilă dinspre Rebreanu –, „cronică a unei morți anunțate", *Iți̦c Ștrul dezertor* rămâne un punct de referință din mai multe perspective. Așa cum *Haia Sanis* este un text sadovenian care vădește compătimire și solidaritate cu o făptură a ghetto-ului, textul rebrenian de față se pliază pe silueta parcă neajutorată a unui evreu mobilizat, adus în situația de a lupta pentru o cauză care nu era a lui. Așa cum Budai-Deleanu vedea în țigani o metaforă a românilor împilați sub dublă stăpânire străină, maghiară și austriacă, la fel fostul ofițer din Kakania empatiza discret, în maniera prozatorului realist obiectiv, doar prin focalizare și decupaj, cu soarta minoritarilor din imperiul multicromatic pe cale a se destrăma. Dar textul era văzut de autor, după cum rezultă din câteva rânduri de conferință, cu ochiul „tehnicianului prozei". În ochii lui era vorba despre faptul că „... o nuvelă, adică un răstimp măsurat în viață specială, nu poate exista fără ritmul ei deosebit care-i dă toată culoarea, atmosfera, viața. Și mai cu seamă *Iți̦c Ștrul dezertor*, care se întemeiază întreagă numai pe o respirație comună între două suflete într-un anume moment..." („Spovedanii", în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, ed. Niculae Gheran, București, Ed. Minerva, 1984, p. 323; manuscris din 1932). O respirație comună, adică o solidaritate dincolo de toate contrariile posibil de invocat în situația dată. Un cuplu călău-victimă profund umanizat, cu o gândire la antipodul celei a datoriei absolute profesate de ofițerul din *Colonia penitenciară* a lui Franz Kafka.

Calvarul (1919) ilustrează – sau de-a dreptul reproduce, sub pretextul clișeistic al unui jurnal găsit (urma să apeleze la el,

cum se știe, și G. Călinescu în romanul *Scrinul negru*, demonstrând că există toposuri, teme și motive literare niciodată definitiv epuizate) – experiența lui Rebreanu însuși, „expatriat" benevol din patria unde nu se simțea acasă și neprimit – sau primit cu mari rezerve – în noua patrie, cea a limbii și a celor cu aceeași origine ca el. S-a spus deja, pe bună dreptate, că proza respectivă era răspunsul pe care autorul îl dădea suspiciunilor de colaboraționism cărora le căzuse pradă îndată după victoria incredibilă a Antantei și sfârșitul războiului. În atmosfera densă de suspiciune în care foștii refugiați la Iași vânau capete de-ale celor rămași în capitală pe durata regimului de ocupație austro-germano-bulgar, Liviu Rebreanu părea o victimă sigură. Răspunsul lui a fost cel al unui prozator înzestrat, sintetizând câte ceva din cele trăite și aducându-le sub ochii celor care păreau să ignore anii care abia trecuseră cu provocările lor, sau ignorau, pur și simplu, dificultățile vieții unui transilvănean ajuns sub ocupația celor de care fugise și care căutaseră să îi dea pedeapsa socotită a fi cuvenită. În noul context, apropierea nu putea scăpa prea multora: ceea ce nu putuseră să îi facă ocupanții, părea să încerce acum să îi facă „ai lui", frații de sânge... De sub paginile scrise cu economie de mijloace țipătul se distingea clar, iar literele luau foc. Nu este de mirare că protagonistul rebrenian alege, ca un samurai, sinuciderea demnă, definitiv rupt de lumea către care tânjise...

Recitirea, la distanță de mai bine de un secol, a acestor nuvele nu poate fi decât un prilej de a înțelege mai bine valoarea prozatorului dinainte de a deveni romancier, impactul de durată, chiar dacă insidios, al nuvelisticii sale, precum și importanța prozei „de război" în ansamblul operei clasicului nostru.

Al. CISTELECAN

Stolul 2024. *Un poet naturalizat*

Nu doar sportivii pot fi naturalizați, ci și – dar, ce-i drept, mult mai rar – poeții. Cum e cazul cu americanul Andrew Davidson-Novosivschei al cărui debut cu *Inimă leneșă* (Editura Dezarticulat, 2024) e prezentat pe manșetă de Simona Popescu (care ne promite că ne va spune și care-i povestea cu el și cu debutul lui pe românește). Pînă se hotărăște Simona, povestea lui poate fi văzută în „Libertatea" din 28 febr. curent, în amplul interviu acordat lui Vasile Ernu. Deocamdată, deși nu e singurul caz de adopție literară, Andrew e, totuși, o prezență exotică, măcar că a obținut premiul pentru debut decernat de „Observator cultural" (ceea ce ar sugera că a fost racolat definitiv). El însuși se consideră însă scriitor american, după cum zice în interviu. În prezentarea volumului, Simona completează un adevărat tabel al lui Mendeleev cu elementele din poeme – „minimalism, (auto)ironie, paradox", „umor, absurd, perplexitate, franchețe" ș.a., cu toatele, nu-i vorbă, prezente, dar în gramaje evanescente și în amestecuri subțirele. Andrew nu vrea să sperie lumea, ci doar să ofere o perspectivă ingenuă și agreabilă, așa că pe cît îi e inima de „leneșă", pe atît îi e compoziția de sprințară și isteață. Se vede că se joacă destins cu toate cutumele poetice, începînd cu titlurile ludice care precizează mai de fiecare dată ce „material" e folosit. Prelucrarea acestor pretexte e concentrată glumeț și aforistic (gen: „eternitatea/ există/ dar paradis/ nu decît/ fiscal" – *Poezie cu bani*), totdeauna cu subversiune ironică: „știam că/ dezvoltarea/ personală/ ne va scoate/ ce fericiți/ suntem/ doamne feri" (*Poezie cu fericire*). Preferate sînt fulgurațele, un fel de miniaturi sau capricii volatile care abia se ating de conturul vreunei stări: „nu m-a întrebat nimeni/ dacă sunt de acord/ să stau în lumea/ lui taylor swift/ dar aici mi-e/ cel mai bine" (*Poezie cu Taylor Swift*). Nici nu pare în intenția lui Andrew să se scufunde în vreuna ori să dea peste vreo obsesie sau angoasă; pare a fi doar un *frôleur* de inefabile

provocate cu ironie. Cînd își dă drumul pe vreo pîrtie mai întinsă, face exerciții de vervă ludică, dar aranjînd de fapt un șirag de instantanee glumețe pe ața unui motiv exploatat cît mai ludic: „în această poezie/ îți spun muzica este/ soundtrackul vieții noastre/ și-mi spui/ ioi//...// această poezie/ chiar vrea să ajute/ dar n-are niciun ban// această poezie/ are un scăunel în spate/ are un garaj cu telecomandă// diferența dintre/ această poezie/ și o cutie de chibrituri/ nu va fi abordată în/ această poezie/ din motive evidente" etc. (*Această poezie*). Mai că nu există fel de poezie spre care Andrew să nu trimită o săgeată de avertisment ironic și șăgalnic, dar niciodată chiar parodic sau cu intenție caricaturală calificată. Un strop de tandrețe rămîne activ pînă și atunci cînd ironia trece pe frecvențe grotești și peisajul pare pastișat după rețeta cotidianistă: „într-o zi de sîmbătă/ vecinul frumos bețiv/ lucrează la mașină/ mici întreținieri/ strălucesc aluminiul/ și transpirația/ din spatele blocului/ se stîrnesc sexele/ vecinilor și margaretelor/ vecinul trece la umbră/ bea o bere cu care/ chiar se hidratează/ și rîdem cu toții/ cu dinți de var/ pielea întărită saliva/ respirația tremurătoare/ rămîn în gîtul aerului" (*Poezie cu margarete*). De la eufemisme la poezia de „atitudine", toposurile poetice sînt expuse pe rînd la o iradiație ironică, dar mai degrabă gratuită decît agresivă: „adevărații/ revoluționari/ sunt cei care/ își desenează/ sprîncenele" (*Poezie cu sprîncene*). În privirea vag sarcastică a lui Andrew persistă un grăunte de bonomie cu care el propune lumea și poezia ca spectacole de contemplat cu detașare.

Ion BUZAȘI

O carte despre stiloul românesc[1]

„Pana" pomenită de Eminescu în *Scrisoarea a II-a* „De ce pana mea rămâne în cerneală mă întrebi?": peniţa cu toc, stiloul, maşina de scris, computerul sunt instrumente de scris utilizate de-a lungul vremii. Dintre acestea, cea mai lungă istorie o are stiloul. Inventatorul lui este un român, Petrache Poenaru, care în timpul studiilor pe care le făcea la Paris, brevetează primul toc rezervor din lume căruia îi găseşte un titlu sugestiv şi amuzant „condeiul portăreţ fără sfârşit, alimentându-se el însuşi cu cerneală".

Un centru important de fabricare a stilourilor româneşti este Sibiul, care a produs decenii la rând stilourile cunoscute sub numele de „Flaro", de la numele fabricii care le producea, Flamura Roşie. Stiloul concurat de instrumentele mai noi de scris, maşina de scris şi mai ales computerul, a căzut în desuetudine, lăsând în amintirea multor scriitori regrete şi un farmec nostalgic. Autorul *Cărţii şoaptelor,* prin interogaţii, sugerează pierderile posibile dacă unii scriitori nu ar fi avut la îndemână acest instrument.

Regretele privesc renunţarea astfel la un important izvor de istorie literară, cel mai important, şi pierderea a ceea ce numea Perpessicius farmecul manuscriselor. El se referea la manuscrisele eminesciene pe care le-a studiat şi editat într-un mod exemplar. Dar toţi clasicii noştri caligrafiau admirabil, aşa cum dovedeşte un album apărut cu ani în urmă cu titlul *O istorie a literaturii române în imagini* alcătuită în mod ingenios cu portretul scriitorului pe verso-ul căruia este un fragment din opera manuscrisă. Mulţi scriitori au preferat până târziu, aproape de zilele noastre, scrisul de mână. De exemplu, Nico-

[1] Petre Crăciun, *Istoria şi catalogul stilourilor româneşti,* Editura Zorio, 2025.

lae Manolescu a dăruit Bibliotecii Județene din Bistrița manuscrisul operei sale principale, *Istoria critică a literaturii române*, iar lui Alex. Ștefănescu, aflat într-o vizită la întreprinderea Flamura Roșie i s-a dăruit un stilou Flaro. Spune că acesta este stiloul cu care a scris cartea despre Nichita Stănescu. Iar Varujan Vosganian își numește stiloul său „bagheta magică" mărturisind că „în ce privește literatura a fost multă vreme un împătimit al scrisului de mână cu peniță muiată în cerneală".

Același autor al *Cărții șoaptelor* subliniază importanța stiloului în diverse literaturi europene: „Mă întreb ce s-ar fi întâmplat cu postumele lui Eminescu dacă pe vremea aceea ar fi existat computerele? Ce-ar fi făcut Franz Kafka după ce a cerut să i se ardă manuscrisele, când pentru el, dacă ar fi avut un computer, ar fi fost atât de simplu să apese tasta *delete*. Cum ar fi arătat revista *Manuscriptum* a lui Perpessicius dacă, în loc să descifreze manuscrise, cercetătorii ar fi trebuit să dibuiască parole și să cotrobăie prin fișiere Word sau prin dischete demagnetizate."

Un capitol interesant al cărții este intitulat *Stilouri dedicate României și unor personalități din țara noastră: „Stiloul Montegrapa"* (Ediție limitată dedicată aderării României la Uniunea Europeană; o altă variantă a stiloului Montegrapa este dedicată lui Ilie Năstase, cunoscutul tenisman care s-a alăturat și în felul acesta unor sportivi celebri care au primit la date aniversare asemenea stilouri de marcă).

Partea a doua cuprinde un amplu catalog al stilourilor românești, toate datorate domnului Petre Crăciun, autorul cărții și pasionatul colecționar, cu o pasiune care datează încă din vremea copilăriei. La ora aceasta, colecția sa este cea mai importantă din țară.

Scrisul de mână are și avantaje nebănuite. Cercetări recente arată că este un remediu, singurul de altfel al bolii cunoscute sub numele de Alzheimer; și totodată oferă sugestii despre autorul manuscrisului și despre starea sufletească a celui care a scris. Progresul tehnologic a dus în mod firesc la inventarea și utilizarea altor instrumente de scris, dar comparația între manuscris și pagină tipărită făcută de Perpessicius este nu numai sugestivă ci și profund adevărată: „Raportat la scrisul

de mână, tiparul este cam ceea ce față de modelul viu este fotografia. Știm pagina de tipar ca și la cea mai artistică dintre fotografii, același aer inanimat te întâmpină", pe când scrisul de mână „pulsează de viață, tot așa cum se face simțită peregrinarea sângelui și în mâna cea mai străvezie".

Istorie și album deopotrivă, dedicate stiloului românesc, cartea lui Petre Crăciun se distinge printr-o informație bogată, prin descrieri detaliate ale diverselor tipuri de stilouri, iar lectura ei provoacă celor care au fost pasionați de colecționarea acestui instrument de scris – și mărturisesc că sunt unul dintre aceștia – o duioasă nostalgie.

Ionuț COSTEA

O nouă apariție istoriografică

Doamnelor și domnilor,
Nu vă ascund, este un lucru dificil să prezinți o astfel de carte. Din cel puțin două puncte de vedere. Unul, al autorului a cărui carte v-o propun spre lectură și, doi, datorită volumului în sine, nu doar amplu, însumând peste 650 de pagini, compus în astfel de dimensiuni, probabil, tocmai în ciuda observației lui Iorga, că istoriografia munteană, în comparație cu cea a Moldovei, ar fi „slăbănoagă".

A vorbi despre autorul Ovidiu Pecican este întotdeauna un prilej de bucurie, dar la fel de adevărat și o întreprindere derutantă. O. Pecican debordează în diverse genuri și direcții de cercetare, este prozator și istoric literar, este istoric. Asupra acestei ipostaze din urmă aș insista. Ca istoric, a ilustrat prin scrisul său domenii precum istoria istoriografiei, istoria culturii medievale și moderne, s-a impus ca autor de sinteze de istorie națională sau de istoria culturii românești. Personalitatea autorului-istoricului O. Pecican este copleșitoare și nu doar din pricina diversității tematice a scrierilor sale, contribuie deopotrivă la această tușă îndrăzneala și curajul, vivacitatea, lipsa de complexe cu care abordează în textele sale subiecte majore ale istoriei culturii sau istoriografiei românești din Evul Mediu sau epoca modernă timpurie, subiecte incomode și controversate pe care cu subtilitate intelectuală și stil le transformă în ipoteze de cercetate seducătoare. Acestui orizont al istoriei istoriografiei și al istoriei culturii române vechi i se circumscrie și volumul pe care am satisfacția să vi-l aduc astăzi în atenție, intitulat *Istoria istoriografiei Țării Românești între secolele XIII-XVI***,** tipărit la o editură care s-a remarcat în anii din urmă prin publicații importante pentru cultura și istoriografia românească actuală**.**

Din enunțul titlului înțelegem că este vorba de o lucrare de sinteză, o lucrare monografică dedicată evoluției scrisului istoric din Muntenia din epocile medievală și modernă timpu-

rie. În fapt, enunțul de mai sus cuprinde trei repere majore în jurul cărora se încadrează subiectul cercetării lui O. Pecican. Este vorba de sintagma „istoria istoriografiei", disciplină profilată în mediul academic în secolul trecut și care a câștigat prin personalitățile care au ilustrat-o un loc particular în scrisul istoric de la Cluj; apoi este vorba de încadrare geo-politică, Țara Românească, ceea ce face ca tema cărții să suscite din capul locului un interes deosebit pentru mediul academic, dar nu numai, deoarece atât la nivelul sintezelor de istoria literaturii române vechi, cât și al celor de istoriografie românească, scrisul istoric din Țara Românească, spre deosebire de cel din Moldova, apărea ca fiind mai tardiv; și nu în ultimul rând, încadrarea cronologică a subiectului pentru secolele XIII-XVII, în condițiile în care textele de istorie păstrate, provenite din Țara Românească, datează din veacul al XVII-lea. Chiar din titlul cărții O. Pecican este provocator, introducând o accelerare a pulsului cititorilor cu cel puțin două trepte, privind istoriografia produsă în Țara Românească și cronologia acestui scris istoric. În primă instanță, intrigantă din lectura titlului este cronologia: toate tratatele de istoria istoriografiei și cele de istoria literaturii române vechi evidențiază ca punct de început pentru scrisul istoric muntenesc debutul secolului al XVI-lea, or cartea de față stabilește acest început în veacul al XIII-lea! În cea de-a doua instanță, majoritatea istoricilor de la Iorga și Onciul constatau că cele mai vechi texte istorice din Țara Românească ajunse până la noi au fost elaborate în secolul al XVII-lea. De data aceasta, O. Pecican este de acord cu părerile celorlalți istorici și istorici literari, dar uzând de o analiză hermeneutică subtilă și provocatoare a textelor istorice păstrate, etalează o „arheologie a textelor", situându-le în contextul social, politic și cultural, ajungând la încheieri insolite. Ovidiu Pecican descoperă în textele de istorie ale secolului al XVII-lea alte narațiuni, de exemplu, *Legenda descălecatului pravoslavnicilor creștini* sau *Legenda lui Negru Vodă*, considerându-le că în forma lor originală puteau fi scrieri redactate la sfârșitul secolului al XIII-lea. Analiza pe care ne-o propune, ca metodă de cercetare a textelor istoriografice, nu este nouă. A fost utilizată de alți istorici pentru a scoate la

iveală începuturile cronisticii muntene în timpul domniei lui Neagoe Basarab, la începutul secolului al XVI-lea. Dar dezinvoltura și finețea interpretativă, susținute de descoperirea unor noi izvoare istorice sau datorate unor asocieri de motive literare cu cele observate în scrieri de orientare istorică cunoscute din culturi proxime ori citirea textelor prin cheia unor evenimente și fenomene istorice din spații politice limitrofe care-i pomeneau pe români l-au condus către împrospătarea interpretărilor, sugerarea amplificării portofoliului textelor cronisticii muntene, o etapizare particulară a evoluției scrisului istoric din acea provincie.

În viziunea lui O. Pecican, evoluția scrisului istoric din Muntenia poate fi descrisă pe baza a două repere culturale: pe de-o parte, reperul lingvistic (cronistica latină, cea slavonă și cea în limba vernaculară), și, pe de altă parte, un al doilea reper de teorie literară, genul narativ. Dacă primul reper ne introduce într-o ordine cronologică (sec. XIII, XVI, XVII), cel de-al doilea corespunde unei analize literare, genul narativ fiind asociat de finalitatea socială a textului de istorie în fiecare perioadă în parte. Ceea ce propune O. Pecican, subliniez, este o interpretare a scrierilor istorice din perspectiva finalității lor, a promovării unei viziuni dinastice și de legitimare a autorității/puterii asupra hotarelor și oamenilor din țara de la sud de Carpați. Acest filtru de lectură, odată activat, i-a permis să discearnă nu doar momente și scrieri reprezentative în istoria istoriografiei muntene medievale, ci să observe și o diversitate tipologică a acestor scrieri. Cronistica și analele medievale muntene cuprind o serie de „cronici legendare", „pamflet-narațiune" sau „cronici succinte".

Documentele papale, documente diplomatice – acte și rapoarte despre situația Țării Românești sau pledoarii în vederea susținerii vreunui pretendent la tronul țării –, geste și cronici propriu-zise din Europa centrală au fost cercetate și coroborate cu variante ale scrierilor istorice muntene. Din acest punct de vedere, am putea afirma că O. Pecican promovează ideea unei istorii funcționaliste, interogând scrisul istoric din Muntenia asupra funcțiilor sale politice, sociale și culturale. Istoria este un tip de discurs ce justifică, ce argumentează un

act sau tip de autoritate, este o narațiune militantă. Într-o astfel de ipostază, O. Pecican prin contribuția sa luminează portretul intelectual al cronicarului/istoricului care a elaborat aceste scrieri, un intelectual aflat în siajul puterii, contribuind la stabilirea unor legături politice și culturale cu suverani și spații politice proxime. Cronicarul/istoricul a fost, în viziunea lui O. Pecican, un sfătuitor pentru domn în „guvernarea" țării și în poziționarea acestuia, a domnului, în rețelele de putere ale Europei centrale și răsăritene din Evul Mediu, în raport cu regii Ungariei sau Poloniei, cu Constantinopolul sau, mai târziu, cu sultanul, cu cei care aveau influență la curțile regale.

Dincolo de stabilirea unor tipare cronistice muntene și de plasarea lor în timp, O. Pecican și-a ordonat discursul folosindu-se de două întrebări implicite: Cine au fost autorii acestor cronici? Și care au fost funcțiile sociale ale istoriei? Ambele interogații au darul de a poziționa *mutatis mutandis* demersul istoricului într-o contemporaneitate acută, legând astfel problematica volumului de conștiința cititorului contemporan. Cartea, prin problematica și întrebările în jurul cărora s-a dezvoltat narațiunea, se integrează problemelor cotidiene ale cetățeanului contemporan măcinat de înțelegerea rostului scrierii și cunoașterii istoriei. Pentru multă lume sesizarea acestor reflecții în cultura contemporană ar fi semnele unei crize a istoriei, or O. Pecican ne demonstrează că aceste reflecții aparțin unei conștiințe istorice în devenirea sa. Astfel, O. Pecican ilustrează prin abordarea sa o perspectivă tonică și optimistă asupra rosturilor scrisului istoric, a cunoașterii istoriei pentru lumea noastră.

Prin urmare, Vă recomand să citiți cartea lui O. Pecican din cel puțin două motive: găsiți în conținutul ei interpretări istoriografice insolite; apoi, întâlniți un spirit optimist, încurajator în raport cu funcțiile sociale ale istoriei.

Lucian SCURTU

Eufonii siderale

Poet de cursă lungă și de categorie *poète maudit*, orădeanul Alexandru Sfârlea (n. 1947) este autorul a 16 volume de *sfârlezii*, după cum aflăm de pe manșeta primă a celui mai recent dintre ele, „Foșnetul copacului cu o singură frunză – Haiku-uri sfârlezice", Charmides, 2025. După cum se poate deduce, *sfârleziile* nu sunt altceva decât eponimele poeziilor sale (chiar și ale ... haiku-urilor, ceea ce pare extrem de riscant) redenumite fie dintr-un orgoliu exacerbat, fie dintr-un accentuat puseu de originalitate care să-l delimiteze sau să-l individualizeze de ceilalți congeneri. De voie, de nevoie, suntem constrânși a-i accepta acest capriciu *etimologic*, deși regretatul Ioan Moldovan, din câte îmi amintesc, nu agrea o asemenea denominație, considerând-o un moft facil, extravagant și irelevant. Până la urmă, gustul *sfârlezic* (na, că m-am contaminat!) al poetului se impune respectat și, de ce nu, apreciat cu îngăduința aceluia care tolerează fanteziile și chiar bizareriile unui poet de bună calitate, evaluat de personalități ale criticii, precum Alex. Ștefănescu, Gheorghe Grigurcu, Ion Pop, Ion Simuț, Ștefan Borbély etc.

Într-un scurt argument inserat pe coperta patru, autorul motivează ordonator cauzele care l-au indus la scrierea acestor „flash-uri ale unor realități", și anume „pentru că, în lumea trepidantă și grăbită de azi, cititorul nu mai are răbdare cu texte lungi și sofisticate". Cu siguranță, autorul a conștientizat pe propria-i piele acest inconvenient, el însuși practicând prozodia textelor extinse (în cazul său, relevatoare), cu precădere în volumele *Către Sing*, 1995, 1997, 2005, cele mai bune ale sale.

Volumul de față relevă o altă fațetă a universului său poetic (aș zice, surprinzătoare), una mai umană, mai fragilă, mai așezată, în contrast cu frondele neconcesive, convulsiile vizionare, algofiliile învederate ori extazele crepuscular-thanatice din precedentele volume. Într-un *Autoportret în oglindă*, San-

du recunoștea: „latura întunecată, nocturnă și suferindă a ființei mele a avut un rol decisiv în evoluția creativă, spiritual-morală și chiar estetică a subsemnatului", conturând complexitatea trăiristă a unui autor exortat de alterități inedite, sublimări și exorcizări traumatice, ceea ce denotă capacități multiple de dedublare fragmentară a imaginarului și a sinelui în crochiuri benefice meditației și contemplației, alienării și reflectării lumii aparținătoare, considerată constant de orădean a nu fi una dintre cele mai bune posibile. Pentru că hiperboreea sa reală ori pandemoniul său imaginar au fost mereu *sfârlezice* (sic!), în declin, marcate de seismicități ontice dintre cele mai frământate/bulversante și sfidări, adesea insolente, motiv pentru care și reversul a fost pe măsura deziluziilor, alienărilor și gesturilor sale excesive. Dar, fire tenace și perseverentă, învăluită de un cețos histrionism protector, le-a făcut, totuși, față, cu asumarea unor riscuri nefaste poziționării într-o eventuală taxonomie literar-socială: ratarea unor evaluări pozitive din partea unor critici de top, marginalizarea/minimalizarea impusă resentimentar de anumite grupări literare, contestarea de către inși care nu pot (sau nu vor) să delimiteze omul de operă, eșuarea unor amiciții ce păreau perene.

Încă de la întâiul haiku, prevenitor și prevestitor, autorul se identifică organic cu simbolistica titlului („...Și totuși foșnesc:/ așadar, sunt copacul/ cu doar o frunză"), anulând orice dubiu interpretativ care ar fi făcut posibilă direcționarea cititorului spre tărâmuri vegetale luxuriante, preferându-se ariditatea unui peisaj (*hortus conclusus?*) ornat cu un arbore autumnal, dotat cu o singură frunză. Tocmai foșnetul discret al acesteia, suflul ei plăcut-ademenitor și odihnitor reverberează și zdruncină stările scintilatorii ale poetului (de parcă ar dori să exclame „foșnesc, deci exist!"), incitând și provocând subiectul la reverii, cu precădere vesperale, evaziuni, de preferință crepusculare și halucinogenii cu sclipiri siderale: „În mare, stele/ parcurg distanțe cerești,/ ce traseu de-argint!". Când fantezia e în ebuliție maximă, originalul copac cu a lui petală florală se legitimă, se multiplică („Copacii îmi simt/ foșnetul alb de pagini,/ inele-și sună"), și devine, prin inversiune indusă, recep-

torul mesajelor paginilor albe, cele la care trudește scriptorul iluzionat interogativ de urmele aparențelor așternute pe hârtie: „Te crezi un artist,/ sau doar ești un biet construct/ de aparențe?”. Aflat mereu în alertă, pânda devine starea de necesitate contrastantă între adiere și ecou, freamăt și boare, receptate auditiv, vizual, olfactiv și arhivate meticulos sub presiunea respectării rigorilor haiku-ului constrângător (5-7-5), de la care Sfârlea nu se abate. În rarele momente de liniște, când adierile zefirului încetează și frunza ațipește, introspecția și radiografierea eului în adâncurile lui tenebroase, prin intermediul unei instanțe interioare, devine imperativă în deconspirarea și trasarea personalității auctoriale, cu consecințe benefice menținerii juvenilității perpetue: „Mămprimăvărez/ când ochiul interior/ mă recitește (...)” sau „Pleoapa zorilor/ pe ochiul interior,/ iar clipește des...”. Locul nonconformismului de odinioară e luat de o candoare specifică spiritelor delicate (a se vedea dragostea paternă revărsată asupra fiicelor: „Dița și Ela/ sunt sfârlezice comori,/ departe-aproape...”), dar, uneori, asemenea unor mici gheizere, țâșnesc din miezul textelor stropii difuzi ai încrâncenării și răzvrătirii (amintind de „cioclii indignărilor”„lacome-ndoieli”, „suflet sfâșiat”, „vacarm ontic”, „frici netăinuite”, „stropii cei negri”) specifice omului revoltat nu pe propria condiție (sau mai puțin), cât pe a celorlalți, incapabili a se înălța în stratosfera empireului pretins & visat de poet, deși, sporadic, devine concesiv și-i acceptă corespondența: „Știi, bun Cititor,/ în haiku ne suportăm/ oftând în duet”.

Retoric, se întreabă ce e poezia, care îi este menirea și urmările-i (ne)faste, răspunsurile dubitative, extrem de dificile ținând seama de încorsetările haiku-ului, sunt iscoditor și chibzuit enunțate de un *connoisseur* trăitor (nu numai scriitor) al acesteia, de la „Cutremurare și sens/ în dizarmonii?” la „Respirație frântă/ și neînfrântă?” la „Dezmărginire-n Cuvânt/ și-alertă-n sine? (mi se pare cea mai plauzibilă), ca în final să concluzioneze axiomatic: „Ecuație încă/ nerezolvată”.

Că nu e „singur printre poeți” (deși mai are impresia că e) o dovedesc evocările empatice ale unor amici/prieteni literați, revizitați virtual și etajați sentimental în memoria sa afectivă,

precum pitorescul poet orădean Ion Davideanu („Ion e-n cimitir/ sub lemn putrezit, eu nu;/ dezaprob din cap"), regretatul director al revistei *Familia*, Ioan Moldovan („Moldovan – poet/ (și-al) mai-nimicului frust,/ scrie-n colț de stea ..."), regretatul și prețuitul critic Alex Ștefănescu („Ștefănescu Domn/ preaiubitorul de Sing"), la care alătură un gând bun revistei *Tribuna* (la care poetul susține, de ani buni, o interesantă rubrică de cronicar literar), dar și vituperația adresată Filialei (Cluj) al cărui membru e: „La Filială,/ sunt.../ (cam) uitat de șefă/ în muritudini.". Nu-și uită satul natal, rememorat cu nostalgie și melancolie, pisoiul Țilu, câinele Mura, bicicleta „Kreativ", dar, mai cu seamă, marile personalități care, cu siguranță, i-au marcat conturul și i-au ghidat parcursul intelectual, invocate cu respect și admirație necondiționată: Eminescu, Shakespeare, Poe, Pound, Saint Exupery, Camus, Montale.

Surprind câteva flash-uri cu iz amoros și de intensități apreciabile, prin insinuarea, dibaci tăinuită (oarecum intuită de apropiați), a unei muze ispititoare și inspiratoare de declicuri emoționale („A fost odată/ o zi-nsorită de Ea,/ astrul nu știa...", dar și „Ea cu privirea/ a feliat țipenii/ cuibărite-n vânt"), pe fundalul unei iubiri contorsionate („stâlcite", cum e catalogată), neîmplinite („În gându-mi amplă-i/ imaginea iubirii/ neîntâmplate..."), motiv de vădite frământări pătimașe și evidente deziluzii ineluctabile, ca la final să accepte acea *taedium vitae* proximă senectuții.

Volumul se încheie cu un sonet oarecum concluziv subiectului abordat de conținutul volumului, prilej de a recunoaște în poetul orădean (să amintim că este și autorul unui volum de critică literară, al unui roman și al unuia de eseuri și comentarii politice) un excelent autor al poeziei cu formă fixă, în contextul în care mulți stihuitori, se știe, sunt neputincioși în abordarea acestui gen distinct.

Remarcăm, de-a lungul lecturii, unele improvizații lexicale interesante prin fantazarea și alteritatea lor conotativ-speculativă care, prin exotismul semantic vor a stimula și dinamiza forța vizionară și a tușa imaginativul poetic. Și poate reușesc, din moment ce coerciția haiku-ului obligă uneori autorul la asemenea ornamente și tranzacții lingvistice inedi-

te. Enumerăm câteva: tăcerind, albinimalişti, înnimenit, împoezirea, clincheţind. Cu atât mai mult cu cât poetul îşi trăia/trăieşte existenţele cu o voluptate aproape furibundă, exceptând volumul de faţă în care o anumită pacienţă autoimpusă atestă, cum aminteam, noua siluetă a poeziei sale.

Cartea lui Alexandru Sfârlea, contaminată bacovian de eufoniile şi miresmele graţioase ale unei singure frunze, relevă autenticitatea unui poet care ar merita mai multă atenţie din partea acelor „Literaţi subtili:/ granzi critici şi mari poeţi,/ seacerb ignoră". (Ca să-i mai citäm o *poezie*. Pardon, o *sfârlezie!*).

Monica GROSU

Bucolicul reconfigurat

Vladimir Udrescu nu este și nu a fost nicicând un adept al modei poetice. Scrisul său a venit mereu pe un culoar separat și distinct, vădit și de parcursul (biografic) al acestuia. Ieșind greu din carapacea sertarului, din cauza cenzurii, poemele lui Vladimir Udrescu au avut dintotdeauna un limbaj al lor, prin care s-a auzit nu doar vocea autorului, ci a unei colectivități și a unei epoci întregi. Figurând, astfel, ca o sinteză de întâmplări și imagini, această poezie își exaltă expresivitatea în cel mai firesc mod cu putință: este „amară și inclementă", dar și „jucăușă", cum spunea, foarte inspirat, scriitorul Ion Papuc într-o cronică recentă, apărută în „Convorbiri literare" (iunie, 2025).

Autor al mai multor volume de poezie, dar și de critică sau eseu, Vladimir Udrescu a publicat doar în perioada postdecembristă, din motive lesne de înțeles, așa cum aminteam anterior. Între cărțile sale, se află *scot cavaleria* (2009), *dolor* (2010), *îmblânzitorul de lumini* (publicistică și eseu contemporan, 2013), *Telegarii de poștă* (publicistică și eseu contemporan, 2016), *ubi sunt... lamento* (2017), *Boieri dumneavoastră – Hegemonice* (2019), *Ultimele zile din viața canonului* (2021), *Teaidö* (antologie lirică româno-maghiară, 2022), *O șirincă de mister* (2025).

Volumul recent, *Bucolice. Viața la țară în Dacia Felix* (Editura TipoMoldova, Iași, 2025), marchează apariția unor poeme (de tip caravană), ludice și dinamice, prin care se reactualizează, la modul parodic și asumat subiectiv, o lume predominant apusă, dar încă vie în memoria colectivă. Totul, de la titlu la sonoritatea numelor, la anvergura temporală și culturală, reverberează puternic. Autorul preferă această construcție amplă, în care dezvoltă un dialog tensionat cu memoria și cu dinamica fragilă a timpului. Intrăm, astfel, pe un teritoriu literar și național, unde trecutul e repovestit cu ironie, blândețe și luciditate. În scenografia lumii, unele gesturi se repetă,

iar autorul privește toate aceste mutații și opțiuni, la scară simbolică, undeva la intersecția dintre biografie și memorie. Într-un fel, eul biografic a devenit eu-martor, depunând mărturie lirică despre arhitectonica lumii românești în anii totalitarismului, cu referințe directe la experiențele din beciurile Securității, la teama generalizată și la compromisurile unor confrați literari și nu numai.

Dacia Felix poate fi, metaforic, un teritoriu poetic reimaginat, o Arcadie carpatină, un spațiu mitic, idealizat în tradiția literară. În același timp, utilizarea sintagmei latine trimite la o notă parodică, subtil politică, aluzivă la felul în care modernitatea recuperează, uniformizează sau instrumentalizează imaginarul popular. Poemele lui Vladimir Udrescu se construiesc pe o tensiune permanentă: între idilic și real, între sacru și profan, între ritmul lent al naturii și invazia elementelor moderne. Dar Udrescu nu practică bucolismul clasic, el nu descrie un sat arhetipal, static, ci unul aflat într-o continuă transformare, la răscrucea vremurilor: „în dimineața colectivă/ singurătatea este o fecioară violată/ nu te poți scălda-n veci/ în apele inocenței// copoii de marmură ai iluziei/ auzi-i cum hămăie pe drumuri/ și canaluri/ de un fir de păr atârnă orizontul cu botniță/ între steagurile roșii pe maluri// din turbioanele munților/ se revarsă o dacică jale/ încât Florea și Floarea cu sapele pe umăr/ își spun adevărat este/ că inima-i plină de amărăciune...” (*la o răscruce*). Discursul poetic are un ritm amețitor, învăluind, într-un delir de trimiteri intertextuale, nume diverse, unele cunoscute, altele mai obscure, parafraze, titluri de cărți, cuvinte inventate și abrevieri, termeni populari și regionalisme, rusisme, expresii latinești, enumerări de tot felul, toate ivite în pagină dintr-un inepuizabil rezervor de incantații. Poetul oferă un spectacol complex al ruralității contemporane: un mozaic de figuri, ritualuri și scene, fiecare purtând o semnificație stratificată pe axa timpului, din comunism până în prezent.

De remarcat este capacitatea autorului de a armoniza tonul grav cu cel ludic. În numeroase poeme, imaginile naturii, redate cu un lirism intens (culorile, mirosurile, zvonul vegetației, vibrația anotimpurilor și a muncilor agricole), sunt contra-

balansate de o notă ironică, fie printr-o replică neașteptată, fie prin introducerea unui element al prezentului care rupe atmosfera. În acest fel, poezia lui Vladimir Udrescu transformă satul într-un laborator al identității românești: un spațiu în care coexistă vechiul sacru, pragmatismul zilnic, umorul popular, fragilitatea oamenilor, oportunismul și adaptarea continuă. Un scurt popas în acest univers ne oferă versurile: „...cu spaima-n oase Florea și Floarea/ se furișează-n odaie ca-ntr-o carapace/ ascultând cum amurgul îmbobocit de pace/ trece agale călare/ pe colinele infinitului plăpând/ semnul blând de dincolo/ mutilat rămâne în urma turmelor de veșnicii/ plângând" (*turme de veșnicii*).

O notă personală a lirismului de față se regăsește la nivel stilistic. Vladimir Udrescu îmbină versul fluid, aproape narativ, cu momente de densitate metaforică. Poezia sa aduce expresii surprinzătoare, păstrându-și prospețimea, verva, originalitatea. În plus, ironiile discrete și imaginile bine alese conduc cititorul spre o zonă reflexiv-meditativă pe marginea trecutului, a istoriei, a destinului național și individual. Poemele au un aer de poveste, cu ritmuri largi și ample, cu un puls al trăirii interioare foarte prezent. Toate acestea îndreptățesc afirmația lui Ion Papuc, la care subscriem la rândul nostru: „Vladimir Udrescu este un poet stăpân pe subtilitățile limbii noastre ca nimeni altul, însă cu deosebire cult, știind cotloanele poeziei române de o viață. El însuși adăugându-se acesteia cu texte în totul remarcabile."

Elisabeta BOGĂȚAN

Angelo Manitta – *Abelardo ed Eloisa/ Abelard și Heloise*

Angelo Manitta, fondator al revistei *Il Convivio* (trimestrial de Poezie, Artă și Cultură al Academiei Internaționale „Il Convivio") și al revistei academice *Letteratura e pensiero*, poet, prozator, eseist, istoric al culturii și critic literar, abordează în opera sa literară teme majore, cu lungă tradiție literară și culturală, dar în același timp de mare actualitate. Un exemplu îl reprezintă și cartea sa *Abelardo ed Eloisa/ Abelard și Heloise*, publicată la Il Convivio Editore în 2025, în ediție bilingvă italo-română, traducere în limba română de Iulia Zenovia Rolle, un poem dezvoltat în spații poetice ample, cu largi ancorări în timp și spațiu.

Textul poetic începe printr-o sugestie de reprezentare matematică a cosmosului: „Concatenări de concepte astrale împrăștie/ ipoteze de algebrice fântâni de stele./ Constelația capătă reprezentare geometrică". Dar, în acest cosmos, ca factori constitutivi, poetul distinge două energii, două forțe: iubirea și ura. Poetul valorifică literar o uimitoare cultură privind astronomia, astrofizica, jonglează chiar și cu teorii fizice novatoare, precum cea a curbării spațiu-timpului. Ceea ce poetul prezintă dintru început este „panorama ancestrală", sugestie la un *statu quo* neschimbat din vremuri imemoriale.

Simțindu-se parte din univers, autorul are viziunea poetică a unei călătorii cosmice: „Dacă m-aș fi oprit să reflectez asupra mea/ și să privesc calea pavată cu stele,/ aș fi înțeles că am călătorit îndelung,/ cu toate că mă aflam suspendat în gol./ Era miezul acelei zile galactice./ Ciorchini de stele scânteiau în înalt/ și găuri negre se deschideau în abisuri." Această călătorie cosmică a lui Angelo Manitta ne amintește de o călătorie similară a marelui poet belgian Salvatore Gucciardo, poetul și pictorul lumii cosmice: „Marea constelației// îmi dă aripi.// Ea mă invită/ Să călătoresc/ În albastrul absolutului// De fiecare dată când un copil moare, tu naști o stea.// Tu ești matricea universului,/ liniuța de

unire între cer și pământ.// Tu ești reflexul genezei." (*Lyrisme cosmique*).

În această călătorie Angelo Manitta este însoțit de „Omul alb", „bătrânul cu barbă albă", cel care îi vorbește despre esența universului, la fel cum la Salvatore Gucciardo în *L'aube de crystal/ Zorii de cristal*, cel care dă răspunsuri este Înțeleptul. Și ambii înțelepți vorbesc despre faptul că binele și răul, iubirea și ura sunt constitutive universului. „Ura și iubirea străbat universul./ Uneori par să meargă la braț, alteori să se ciondănească sau să se înfrunte" spune Angelo Manitta. El aduce în sprijin, pentru susținerea ideii poetice, exemple livrești, mitologice, religioase sau istorice: Castor și Polux, Horus, Asmodeu, Belial, Mefisto, Hristos, „Hitler, Dioclețian, jihadiștii, teroriștii,/ sfintele Inchiziții și modernii comuniști", „abeli violenți ucid cainii". În timp ce „începutul tuturor formelor de viață șoptește în umbră:/ «Lupt cu încredere pentru un strop de iubire»" ura în această epopee cosmică vrea să distrugă totul: „Răul va învinge, Ura va prevala/ asupra oricărei filozofări (...) nu intenționez să fac armistiții și să negociez./ lupta să fie eternă, atroce și sângeroasă."

Pe fundalul celor prezentate de „bătrânul cu barbă albă", privind efectul catastrofic al acțiunii urii: „furtuni și uragane vor răsturna așezările,/ grindină și foc vor ploua din cer,/ emoțiile interioare vor fi smulse", poetul are o revelație: „două umbre îmi încolțiră în minte: pasionalul/ Abelard se apropie de Heloise". Are, adică, revelația iubirii. Aceste două nume dau, de altfel, și titlul cărții, subliniind astfel rolul primordial al iubirii.

Poemul face trimitere la legenda iubirii dintre Abelard și Heloise, neadmisă de convențiile sociale medievale. Abelard, ca savant, a trebuit să se supună dogmelor bisericii și regulilor nobilimii, iar Heloise, ca femeie, a fost neputincioasă în fața cerințelor sociale și ale familiei. Amândoi au ales calea mănăstirii, dar iubirea lor nu s-a stins, chiar dacă nu s-au mai văzut niciodată. Au rămas celebre epistolele lor, care dovedesc o iubire copleșitoare.

Portretul iubitei făcut de Abelard amintește de *Cântarea cântărilor* din Biblie: „Mâinile ei sunt ramuri de salcie/ ce-și întinde frunzele, noduroasă,/ pe gâtul meu rigid de gheață/ și mă înfășoară cu un miros de salvie.// Pielea ei e catifelată precum/ muș-

chiul de pe piatra umedă/ care se-ntinde la soare și, verde, soarbe senzuale cuvinte.// Chipul ei este un ochi de apă/ în care citesc misterele vieții". În elanul său către depărtata iubită el se imaginează a fi Orfeu. „dar eu voi fi Orfeu pentru a cânta cu lira mea/ elegii de dragoste, o voi trezi pe Euridice a mea/ ca să mă urmeze pe un câmp de flori". Din când în când, visul de iubire este „frânt într-un talmeș-balmeș de gânduri" care-l întunecă. Iar povestea de dragoste continuă prin scrisori înflăcărate și răspunsuri la scrisori la fel de înflăcărate. „Abelard și Heloise împletesc cuvinte,/ potriviri de simțiri de dragoste se dezleagă/ în îndoieli, în foi de hârtie care zboară deasupra/ zilelor și pier în nopțile neliniștite."

Poetul subliniază universalitatea dragostei, multitudinea de aspecte sub care poate fi trăită, ca *storge* (dragostea familială), *eros* (dragostea romantică sau pasională), *philia* (dragostea ca prietenie profundă) și *agape* (dragostea față de Dumnezeu). Unele viziuni reamintesc faptul că binele și răul sunt copărtașe la existență: „Binele și Răul, entități divine// și demonice, măsoară obiceiuri omenești/ cu constrângeri celeste". Autorul prezintă o scurtă panoramă a frământărilor omenești în căutarea fericirii, mântuirii, frumuseții: „Rosicrucienii păstrează formule magice,/ cuceriri ezoterice de fericire. Omul/ trece dincolo de timp. Voci iluzorii/ din străfundul sufletului reflectă melodii// de mântuire. Frământata angoasă se stinge./ Fraternitățile reînnoiesc vechi așezări,/ strălucitoare în sunet de clopote. Trupul/ chinuit este umbră proaspătă și albastră.// Fragmente de frumusețe dispersate reînvie."

Odele aduse frumuseții și iubirii reiau și prelungesc pe alt plan ecourile *Cântării cântărilor*: „Vorbește-mi, vorbește-mi despre dragoste./ Nu lăsa cuvintele închise/ în piatră, frumusețe neclintită./ Aștrii cerului te fac// frumoasă cu lumina lor,/ Firele aurii ale imaginației/ îți zugrăvesc formele de nemuritoare./ Așa cum marea își dăruiește perlele// sau cum grădinile, primăvara, își oferă/ florile, tu oferă-mi sărutările/ tale ca să-mi acoperi gura/ cu dragoste." Autorul imaginează un cor de voci care-și răspund una alteia pe tema iubirii, chiar a pasiunii: „Luna e ostenită în cerul tăcerilor,/ în întuneric se aude foșnetul frunzelor,/ iar harpele strigă în vânt și îi încredințează/ mesaje de dragoste.

Rătăcitorul, spirit// insomniac, blochează trecerea cântecelor./ Noaptea se liniștește, iar pădurea dispare./ ochi tineri se trezesc, febra/ pasiunii se întărește, mesajul secret// al iubitului parcurge drumuri de tămâie către miazănoapte."

Dar lumina cheamă umbra. Fața luminoasă își arată reversul întunecat: „Jucărie a moștenirii, nu a auzit pașii// silențioși ai destinului, nici carul bubuitor/ al norilor ce anunță torențială ploaie./ Durerile și chinurile sale fac să țâșnească/ ura familială. Zilele mute,// prinse în flagrant, au invocat/ zilele fericite ale unui aprilie călduros." Iar „în mijlocul/ cerului se înceţoşează Venus divină", cântarea iubirii pure face loc apologiei pasiunii tulburi, prin diverse voci care o evocă: „Bunica mea, cu un temperament impulsiv,/ m-a educat în spiritul plăcerii. Este educația cea mai/ frumoasă pe care o puteam primi. Plăcerea/ este binele suprem. Tu, călător/ al infinitului, nu cunoști această emoție./ Șarmul se îmbină cu sexul și puterea,// dar nu e valoare absolută." Autorul deconspiră natura unor astfel de voci: „Negrul cosmosului/ istorisește stări și dorințe reprimate,/ umilințe și succese de fărădelegi nehotărâte". Autorul descrie răul în multitudinea manifestărilor sale. Poemul se încheie cu viziunea puterii copleșitoare a răului, care nimicește bucuria vieții (avem aici, poate, o reflectare a unui prezent sumbru în care răul tronează, nimicind speranțele și împuținând lumina: „Ah, de-aș fi nimic!/ De-aș fi din nou un bulgăre de atomi!/ De-aș fi uitată! Temniță închisă// care cere solitudine oamenilor și lui Dumnezeu./ Dar ura lor fără speranță se revarsă/ pe mine pentru a mă împăciui cu elementele/ care, haotice, bâjbâie în cosmosul nedesluşit".

Prin aceasta, poemul devine un strigăt de SOS al umanității, al cărei purtător de cuvânt poetul se dovedește. Și, ca singură soluție soteriologică poetul indică iubirea, simbolizată aici de legendara iubire dintre Abelard și Heloise.

Poemul este însoțit de o *Notă despre metrică***,** care dă unele indicații privind structura complexă a poemului și versificația, având în vedere folosirea unor tipare clasice, mai puțin folosite azi: „Compoziția *Abelard și Heloise* reprezintă cântul al XXXVIII-lea din poemul *Canto del villaggio globale*, împărțit în 12 cărți și 108 cânturi. Acesta, în context cosmic, se situează în *Triunghiul Austral* și este compus din 1056 versuri, trimetre sau tetrametri

(cvadrimetri), grupate în strofe tetrastihe, cu o evidentă referire la cele patru părți ale lucrării integrale împărțite în *Foc, Apă, Pământ* și *Aer*."

Prin întreaga structură a poemului, prin axarea pe teme majore și prin recursul la tiparele prozodice clasice, pentru a sugera vechimea, permanența lor, prin semnalul de alarmă privind lunecarea spre negativ a prezentului și prin soluția soteriologică invocată poetic – iubirea, singura salvatoare –, Angelo Manitta se dovedește un remarcabil *poeta vates*.

Sonia ELVIREANU

O lirică mistică

*Treptele fericiților** dezvăluie fără urmă de îndoială amprenta mistică a poeziei Aurei Christi, vizibilă în parcursul său liric, de la intuiția metaficicului la revelație, iluminare, înălțare, renaștere în sensul învățăturii hristice din Noul Testament, trăire spirituală, bucurie a vieții după o trecere prin Golgota suferinței și parcurgerea unor trepte pe scara lui Iacov. Aura Christi se alătură poeților „singuratici/ întorși cu duhul înspre cer", poeților mistici ai lumii.

Titlul volumului mă trimite cu gândul la Paradisul lui Dante din *Divina Comedie*, unde acced sufletele curate după moartea biologică, locul fericirii veșnice, raiul pentru cei aleși de Dumnezeu. Ca să ajungi acolo, la starea de fericire a celor desemnați prin cuvântul *fericiți*, parcurgi trepte de înălțare spre divin. Sintagma dezvăluie esența cărții, sugerând un parcurs existențial spre o stare de beatitudine în realitatea metafizică.

Cartea are o structură triptică, specifică liricii Aurei Christi. Poemele se alcătuiesc în jurul unui nucleu, un nume: Liubovi, mama poetei, Iisus, întrupare a lui Dumnezeu pe pământ, poeta ce prefigurează urcușul său spre culmea spirituală a vieții, cu bucuria trăirii în duh. Părțile se întregesc într-un tot unitar prin viziunea creștină asupra vieții/morții, inseparabile.

Poemele Aurei Christi sunt amprentate de un imaginar religios creștin, predominant în *Treptele fericiților* față de volumele anterioare, care se împletește cu unul mitic, de sorginte greacă. Primele poeme mă transpun într-un sfâșietor univers interior, răscolit de durerea pierderii mamei. Aura Christi scrie tulburătoare elegii, un recviem pentru cea plecată de pe pământ, și totodată psalmi plini de smerenie, închinați divinității. Prima parte a cărții este elegiacă, focalizată pe trecerea mamei pe celălalt tărâm, cu neliniștea, suferința, dorul, împăcarea cu absența ei. Partea a doua e psalmică, închinată lui Dumnezeu, izvorul vieții pe pământ, inspirată de Evanghelii.

Poemele din *Elegii pentru mama* pun într-o relație privilegiată un triptic poetic tulburător, poetă-mamă-Dumnezeu, dezvăluind sufletul și mentalitatea unui creștin autentic. Fragmente de viață, invocări, imagini prefigurând trecerea, frigul ce cuprinde ființa, încremenirea, absența mamei, dorința de-a o readuce în „matricea vieții", cimitirul se derulează pe ecranul minții într-o tentativă de înțelegere, de limpezire a conștiinței ce nu poate accepta despărțirea. O liniște adâncă, parcă din altă lume, suspendă timpul istoric și proiectează poeta în timpul psihologic al amintirii și al durerii, într-o stare continuă de așteptare a revenirii celei definitiv plecate din viață. Mama revine în amintiri și în vis, două forme de comunicare prin care iubirea reînvie ființa dragă, legătura cu matricea identitară: „Nopțile visez și aștept./ În lumină mă legăn încet.// Printre amintiri, ani de foc/ și eresuri: câte o știre/ curge din cer sau din vis,/ departe de fire// când noaptea aștept, mă rog/ și văd luna ancorată-n fântână./ Citesc liniile vieții și morții,/ în aceeași – însetată – mână".

Poemele-elegii se nasc din iubire, se prefac în litanii și bocete, dezvăluind credința în puterea divină. Moartea e prefigurată de frig și de somn, rugăciunile se înalță spre Dumnezeu în timpul vegherii mamei bolnave: „Adună îngerii lângă Mama grămadă,/ Doamne, să o legene, să o aline,/ setea să-i curme. Fă-i trecerea lină/ spre noi, înapoi, din vise și somn,/ dangăt de clopot prăbușit în suspine". Fiica se adresează și mamei, cuprinsă de ceața trecerii pragului dintre lumi. Invocarea ființei dragi are în ea puterea credinței creștine, transmisă de Evanghelii, cu trimitere la vindecările săvârșite de Iisus Hristos prin grația divină: „Ridică-te și mergi. Ridică-te/ cum se înalță dimineața/ din tâmple și focuri, miresme.// Ridică-te, Mamă, respiră/ unde lumina ne strânge./ Ești fiica mea! strigă îngerul/ cu pliurile de granit./ Te port mereu în sânge"; „Ridică-ți trupul,/ ia-l în brațe – ușor,/ încet, ca pe un prunc.// Respiră, fă un pas/ și-n voia-i sfântă/ încet te lasă/ măcar un ceas".

În ceasul trecerii pragului, pe patul de spital, sufletul mamei e preluat de înger, minunea revenirii printre cei vii nu se întâmplă. Însă starea de așteptare continuă, poeta resimte în preajma sa prezența imaterială a celei desprinse de lumesc, sufletul ei nu se împacă cu despărțirea: „Dar poate n-ai plecat,/ strigă înlăuntrul

meu îngerul./ Febra apropierii arde. Bagheera/ plânge sfâșietor; așteaptă și/ el să te întorci din Altamira".

Poemele Aurei Christi sunt un sfâșietor dialog cu sine, cu mama sa, cu Dumnezeu, în tentativa de-a păstra legătura mamă-fiică dincolo de realitatea fizică, de-a se împăca cu trecerea ei în altă lume. În virtutea iubirii și credinței în Dumnezeu, invocat mereu în poeme pentru a diminua suferința pierderii și a găsi o cale de comunicare cu spiritul ei, visul intermediază comunicarea între lumi. Prin dialog mental cu divinitatea și rugăciune i se revelă în vis imaginea luminoasă a mamei, vegheată de îngeri.

Cu sufletul mistuit de durere, poeta poartă un tulburător dialog cu mama sa și cu divinitatea. Interoghează și reflectează, dezvăluindu-și concepția creștină despre iubire, viață/moarte, legătura între vii/morți, prezența tutelară a divinității pe pământ și în cer. Ființa umană e percepută ca dualitate, materie-spirit, trup-suflet, moartea biologică ca adormire și trecere a sufletului în alt univers. Poeta invocă divinitatea pentru a afla starea ființei dragi în realitatea metafizică. Comunicarea cu lumea cealaltă se face oniric, prin semne transmise în vis pentru a liniști arderea sufletului în suferință: „În vis îmi apari luminoasă, calmă.../ Noiane de liniști acolo – de unde?/ O voce blândă în vis aud cât se poate/ de limpede: Mama te așteaptă la intrare/ și e bine. Trează, repet visul în noaptea/ ce-mi luminează abrupt acea cărare/ sau liman poate, unde simt că viața/ și moartea un întreg de foc repede/ sunt".

Poemele au dublu substrat, ontologic/metafizic, revelat prin trăire și reflexivitate. În dialogul eului liric cu divinitatea e trăire răscolitoare a sufletului răvășit de pierderea ființei dragi și continuă interogare a divinității asupra sensului existențial și lumii necunoscute de Dincolo. Invocarea mamei după marea trecere e leitmotivul tulburătoarelor elegii în care sufletul se mistuie între durerea absenței și dorința copleșitoare de-a reține prezența sa în cotidian. Străbătute de un puternic fior liric, elegiile îmbină cântecul funerar cu descântecul, durerea cu împăcarea, absența cu prezența în memoria afectivă.

Cunoașterea realităților fizică/metafizică comportă mai multe surse: percepția mamei, transmisă în copilărie, descoperirea individuală prin livresc, experiența personală a suferinței și a mor-

ții, meditația asupra ontologiei ființei umane. Ea dezvăluie o conștiință creștină care depășește suferința, se împacă cu moartea, percepută ca întoarcere a sufletului la Creator și regăsire a originii sale divine.

În *Utrenii și vecernii*, dialogul cu sine și Dumnezeu continuă într-o retorică psalmică, pe axa timpului liturgic, asemenea ritualului creștin derulat între utrenii și vecernii, când se înalță rugăciuni de mulțumire către Dumnezeu, se invocă binecuvântarea Sa, se slăvește puterea divină, trinitatea, se amintesc patimile și Învierea lui Iisus.

Poemele din *Utrenii și vecernii*, inspirate de Evanghelii, reactualizează fapte din viața lui Iisus, dezvăluind spiritualitatea creștin-ortodoxă a poetei. Aura Christi scrie psalmi de o rară sensibilitate și frumusețe poetică, mărturisindu-și credința în originea divină a omului, existența unei realități superioare, cu îngeri, heruvimi, arhangheli ce veghează existența umană, în Dumnezeu. Viața e un drum al crucii pentru renaștere și mântuire, pe calea experiată de Iisus Hristos prin moartea pe cruce și Înviere.

Psalmii cuprind interogații despre ontologia ființei umane și sensul existenței, precum elegiile de la începutul cărții. Poeta se identifică cu un înger căzut în căutarea drumului înapoi spre divin ce trece prin pătimire și înălțare, după modelul hristic: „Aripile pătate de sânge,/ unde, oare, m-or duce/ pe-acest drum ce coboară/ din cer și urcă spre Cruce?”.

Aura Christi face trimiteri la evenimente cruciale din istoria creștinismului, consemnate în Noul Testament, cu o rezonanță poetică și afectivă de mare finețe, profunzime și frumusețe: Buna Vestire, Nunta din Cana Galileii, Schimbarea la față pe muntele Tabor, Cina cea de taină, Intrarea lui Iisus în Ierusalim, Grădina Ghetsimani, Cina lui Iisus în Emaus.

Bunavestire aduce în prim plan imaginea Fecioarei la primirea mesajului divin: „Surâde Maria, în taină, puterilor limpezi, ca în vis,/ spre zidul din față și apa neîncepută de mult./ Mesagerul-arhanghel simte-acel subteran tumult/ din arborele de Jacaranda și prorocii în care seva tresare./ Rodiul și smochinul înfloresc, noapte și zi, de mirare”.

Iisus apare în câteva poeme care refac poetic fapte din viața sa înainte de patimi: *Cana Galileii, Muntele Tabor, Ultima Cena, Dreptate are Parmenide*. Poemul *Cana Galileii* surprinde minunea preschimbării apei în vin la nunta din Cana Galileii: „E seară, aproape./ Nuntașii suspină./ Din ce țări se-adună/ abrupt luna plină?!// Doar el stă tăcut,/ căci simte și știe:/ se-apropie ora/ aceea prea vie/ când fructul târziu/ de ram se desprinde.// La timp, în tăcere,/ ceva se aprinde,/ dă semne și-ndeamnă/ liniști răscoapte/ spre ceasul vestirii/ din secoli, departe.// «Vinul s-a terminat»,/ zice Simon Zilotul./ Se lasă-o tăcere/ care mistuie totul".

În *Muntele Tabor*, poeta reactualizează locul sacru în care Iisus și-a schimbat chipul, a devenit lumină, arătându-se lui Petru, Iacov și Ioan ca natură divină. Poeta mărturisește că a trăit prefacerea, a simțit lumina taborică, figurând astfel poetic renașterea firii umane propovăduite de apostoli.

O splendidă imagine a lui Iisus la ultima sa cină cu apostolii săi înainte de pătimire apare în poemul *Ultima Cena*: „Ce să fac, Doamne? în lacrimi întreabă Sfântul/ Petru; atunci parc-aș fi avut două mâini stângi:/ scăpasem blidul, bolborosind la zid. În mine mă strângi.../ Dacă te-aș trăda, m-ar înghiți în flăcări pe vecii pământul.// Iisus îl privește cu tandrețe, aproape; ceva de tot straniu/ prinde deodată relief. Îi potrivește, în liniște, haina de in/ și-l fixează, iarăși, ca dintr-un abis prea omenesc și străin.// Ceva luminează atent și discret, ca un munte de uraniu,/ prin inimile căruia râuri năvalnice curg, albăstrii./ Se-mparte tainul sfințit: pâine și vin. Aerul e tot mai greu./ Se-aude șoptindu-se ceva stins printre apostoli. Ce stihii/ vor începe, ca-n vechea lucrare, în sânge de Dumnezeu/ purtată și scrisă cu sânge; lege a iubirii prorocită de mult./ Luminându-se, aminul se lasă-n genunchi; îl ascult."

Cina din Emaus surprinde prezența lui Iisus în Emaus, sub chipul unui străin, recunoscut de ucenicul său după gestul frângerii pâinii: „Luca și Cleopa merg în drum spre Emaus și-i povestesc/ de Iisus, ca și cum c-un abia cunoscut străin s-ar însoți.// În aerul fierbinte ceva, ca un arc întins, se răsfrânge.../ Ucenicii stau la masă și vorbesc din tristețe cu acel străin,/ care pâinea o ia, o binecuvântează și-apoi o frânge.// Ucenicul îl recunoaște după

gestul acela! Și soarbe din vin/ luminat și pierdut... Iisus, deja departe, ca prin minune,/ calcă peste vasilisc și aspidă, cum în carte se spune".

Ultima tristețe, ca o ultimă chemare a lumii profane pe care o părăsește pentru a trece la monahism, e închinat poetului călugăr Ignatie Grecu.

Poemele din *Utrenii și vecernii* se deapănă într-o alternanță de psalmi și litanii, cu imagini de mare frumusețe precum acelea din cântecele bisericești din timpul liturghiei. Precum poeții mistici, Aura Christi trăiește ființial comuniunea cu divinitatea, simte prezența sa în lumina din lucruri și suflet, în liniștea interioară, în clipele de har poetic. În spirit creștin ortodox, apropierea de divinitate cere curățire de patimi și spovedanie pentru dobândirea harului. Poeta se imaginează într-o astfel de ipostază, mărturisindu-și păcatele duhovnicului ales, Iisus, cerând iertare pentru rătăcirile lumești într-un minunat poem-rugăciune, *Spovedania*.

Poemele din *Trepte* evocă drumul ascensional spre vârf, amintind de Dante pe vârful muntelui la intrarea în Paradis: „Mai e puțin și totul ajunge/ în vârf; se luminează de zor./ Puzderie de duhuri plutesc/ în văzduh, la umeri te-ating/ și stau la răscruci de drumuri/ lângă fântâni ce patima-și sting.// Și urcă, tot urcă gânduri, mirosuri/ de nuferi, iarbă cosită, amintire și tei,/ dansând tot mai iute în aerul sfânt".

Urcușul în trepte spre divin împlinește ființa, chemarea spre un ceva neștiut, pregnanta senzație a poetei că este mai mult decât trup. Ea urmează o cale inițiatică de descoperire a sinelui și de revelație, un drum al cunoașterii și înțelepciunii, descoperă matricea divină a propriei firi: „E amiază și drumul urcă spre/ grădinile care în ceruri sporesc./ Miez de vară, miez de gând./ Luminișuri de măslini în țara Profetului David înfloresc./ Înaintez prin mulțime./ Ce jarișe, Doamne, e aici!/ Sub talpa ta marmora vibrează./ Asinii caută ceva, ca orbii./ Pe trepte străvechi mă ridici./ *Eu nu sunt de aici*. Surprinsă/ de o ne-nțeleasă contrariere,/ deodată întreb: de ce n-aș urca?/ Nu e nimeni sus, pe platoul de/ granit! Mă cuprinde o adiere necunoscută odinioară și/ urc treptele, din îndoială/ poate. Pașii mi se opresc la/ brândușele galbene târziu./ Se luminează. Acum știu." (*Treptele fericiților).*

Poemele sunt cântece de iubire către Înalt, hrănite de bucuria de-a percepe viața ca miracol prin trăirea în lumina divină: „Totul era făcut să cânte, să mire/ duhul, mintea și, mai ales, ochii”. Poeta continuă dialogul cu mama și divinitatea despre sine, treptele de înălțare spirituală până la descoperirea trăirii în lumina taborică. Un parcurs existențial, marcat de încercări, asemenea unui exil, cu întoarcerea acasă, la matricea divină a firii umane, după îndelungi rătăciri. E o biruință a ființei umane ce transcende materia, regăsind starea de inocență primordială și uimirea față de minunile Creației. La fel ca venirea în lume, întoarcerea e înscrisă în om în acea tainică căutare dincolo de profan: „Ce să fac, Doamne, cu/ acest bezmetic hotar,/ peste care pășesc fără a clipi/ din ochi, fără să înțeleg ceva?// Știu doar gustul arderii de tot,/ moștenit pe vremuri, cândva,/ fără să-mi amintesc când anume,/ de unde și cum... Jarișteș. Seară.// E tornada de grație; în miezu-i/ încins: aceeași, salvatoare, scară”.

Dialogul cu divinitatea în poemele Aurei Christi, atât de firesc și viu, e asemenea unui freamăt de viață, cu miros de paradis, de o prospețime și inedit al imaginilor cum doar un suflet atins de har poate crea. Cuvintele par să curgă ca râul din altă lume, întrezărită, resimțită, precum o respirație tainică, o revărsare de lumină înfăptuind un miracol. Cititorul simte cum se filtrează în scrisul ei prezența divină, ca un fluid muzical, cum poeta trăiește comuniunea cu divinul prin poezie. Poemele sale respiră o indicibilă taină, au magia și forța de seducție a cuvântului sacru ce transcrie bucuria și misterul vieții.

*) Aura Christi, *Treptele fericiților*, Ideea europeană, 2025.

Elina ADAM

Privirea poetului, un zbor înalt sub degetele vântului

Poet prin excelență – optzecist, echinoxist cu miez –, eseist, critic literar și traducător, recompensat cu numeroase premii și distincții literare, atât în țară cât și în străinătate, Ion Cristofor ne încântă cu un nou volum de poeme, *Bufnița din curtea Academiei* (Editura Neuma, 2025). Cel mai recent volum al *laureatului norilor* apare, iată, în ediție bilingvă, este vorba despre 29 de poeme traduse în limba spaniolă de Olivia I. Petrescu. De altfel, poeziile sale au fost traduse în reviste, antologii și volume de autor în peste 20 de limbi străine, antologii din lirica sa fiindu-i publicate în limbile catalană și spaniolă. Volumul beneficiază de ilustrațiile în creion ale cunoscutului artist grafic și eseist, Laura Poantă, și sunt percepute ca un binemeritat *andante* în construcția foarte vie și pulsatorie a volumului. În trecere și cu privirea întoarsă spre înlăuntru, poetul își deschide inima către peisaje pe care le cartografiază liric în versuri de o superbă simplitate și rafinament: „și inima poetului se deschide în umbră/ca o superbă parașută,/ca o roșie floare carnivoră/ori ca un lan de floarea-soarelui" (*În seara violetă*) Asemeni păsării sapiențiale, bufnița (pasăre răpitoare de noapte din familia *Strigidae*), privirea lirică decopertează peisaje, stări, întrupări și senzații care se așază pe foaia de hârtie, ca pe o pânză ce se supune sub culorile și compoziția unui pictor inspirat, dar dominator. Vocea poetului poate fi însă și asemenea unui cireș înflorit ori ca vederea cea limpede a orbilor în vremuri de boală spirituală. Unele poeme posedă o aură mistic-sapiențială, care permite lectorului să se așeze în cadrul meditativ-reflexiv creat de poet: „o femeie palidă acoperă cu grijă/ fața mortului/cu o foșnitoare foiță de staniol./ [...] În trecere preotul bătrân ne șoptește/sunt vremuri în care orbii/văd cel mai limpede." (*În trecere*) Timpul este o temă predilectă în creația lui Ion Cristofor, iar poemele din *Bufnița din curtea Academiei* se circumscriu și ele acestei zone: „prin fereastra întredeschisă se zărește în stradă/un bătrân ce duce în mână/o colivie cu țipete de copii" (*Pana de gâscă*). Printre poeme cu

suflu blagian (*Bucură-te, floare*), întâlnim și o superbă artă poetică (*Glorie vântului*) ce revelează combinatoriu talentul de mag al poetului care recreează în alambicu-i liric acea pulbere inefabilă a cunoașterii. Duhul poetului este duh de proroc, un duh divin care dezleagă destine și oferă răspunsuri la întrebări esențiale. Vântul, acest necruțător dascăl de neliniște și înțelepciune, este același care „scotocește prin buzunarele tale de poet/și cată pepite aurifere printre hârtiile/pe care scrii". Sufletul poetului *nu are frontiere* (*Sufletele poeților*), este asemeni zborului strigei, care cu un ochi întors din moarte *vede, dezleagă, prorocește*. Sibilinice și ilustrațiile Laurei Poantă, ele amplificând senzația de mister și de încifrare, deși am putea spune că o și limpezesc în aceeași măsură. Vedem bufnițe în biblioteci, survolând Cartea, sursa înțelepciunii, sau planând deasupra ei ca deasupra unei oglinzi. Asta face și poetul: se oglindește în ape line ori învolburate, limpezi ori cenușii, într-un univers care iese și plonjează iar într-un *înlăuntru* fecund, oferind cu generozitate tablouri, scene picturale evocatoare. Este preeminentă picturalitatea poemelor. Avem de-a face cu o sui-generis pânză acoperită de culori intense: *seara violetă, pânze de purpură, roșie floare carnivoră, roșie floare de mac, lan de lumină, sfârcul luminos al sânilor, colibe și palate poleite cu aur, luna sângerează printre norii trandafirii, nour roșu ca sângele, casa albastră, umbra albastră*. Libertatea este atuul creatorului, iar Ion Cristofor se exprimă și în cuvinte pe măsura talentului său de mânuitor al penelului: fie că este vorba despre melancolie, elan ludic sau verdicte de orice fel, o face cu aceeași neostoită însuflețire care îi permite să sondeze adâncimi ori să se avânte în ceruri nalte. Foarte echilibrat stilistic, bogat în ceea ce privește compoziția, *Bufnița în curtea Academiei* pune în lumină rolul poetului/al creatorului în descifrarea misterelor lumii acesteia. Fie că le prinde cu *lasoul*, ca pe niște *cai sălbatici din prerii*, ori le înhață din *scorbura cărților*, poetul ni le oferă, apoi, cu generozitate, însoțindu-le și de un sui-generis ghid de înțelegere a lor. Și poetul este chemat să fie un *Iacov*, dezlegător de neînțelesuri, la curtea altui *Faraon*, iar Ion Cristofor dovedește cu asupra de măsură că a fost dăruit cu acest har. Cu striga pe umăr, el pășește printre ruinele sau palatele acestei lumi, umplându-se de tristețe ori de melancolie, dar vibrând și răspunzând adevăratelor chemări.

Lazăr POPESCU

Poezie – reverie. Poetul mag și vânător

Ion Popescu-Brădiceni potențează ludicul în diferite ipostaze. Când meditând în deplină liniște, ba chiar în secret, când adoptând postura de vânător, dar nu unul oarecare, ci vânător... de stiluri! Cam acestea ar fi concluziile la o primă aruncătură de ochi, citindu-i acestuia ultimele cărți de poezie, *Meditații secrete*, Editura Limes, Florești-Cluj, 2025, și *Vânătoarea de stiluri*, Editura Pim, Iași, 2025.

Îndelunga frecventare a literaturii îl face să realizeze un fel de „traversare a scriiturii" (la traversée de l'écriture) a textului cultural, a marelui text cultural, literar în cazul de față. De fapt chiar așa se și intitulează primul text, de fapt un poem în proză sau un fel de prozopoem cumva ca la suprarealiști. *Traseul enigmatic*, potențând ideea de mergere, de itinerar, de drum. Traseu-traversare scripturală, joc sincronic-diacronic, în care el imaginează personaje simbolice precum Călugărul în Albastru, un fel de călugăr Dan eminescian, sau Cavaler cu Leu ca în textele literare ale lui Chrétien de Troyes.

Imaginarul acesta creează un topos specific, am putea zice: Câmpia de dincolo de Râu, castelul Crenelat Azuriu, Grădina neprecizată, Ospiciul cu saloanele și nebunii săi și al cărui proprietar e chiar Călugărul în Albastru.

Altminteri poetul este lucid, neuitând să precizeze în frumoase distihuri, terține sau catrene, lucruri ca acestea: „Din seara aceasta, să țineți cont (existența-i fragilă precum umbra de pin,/ precum tulpina subțire și albă de crin...".

Călugărul în Albastru, heteronim poetic, își știe bine misiunea de la care nu se abate: „Și tot închinându-se la marele Astru/ Călugărul în Albastru/ o să dea la Tipar/ Noul Lumii Abecedar".

În diacronie devine posibil dialogul intertextual cu Paul Celan, căruia îi este amintit și Podul Mirabeau al lui Guillaume Apollinaire.

Nu poți scrie oricum, aflăm într-o poezie cu un titlu antologic, *Cerul cum o apă*. Ca să reușești trebuie să cutreieri ținuturile copilăriei, să înoți gol alături de o virgină inocentă, să colinzi zăvoaiele și vâlcelele din proximitate sau să contempli, asemenea lui Kant, cerul înstelat de deasupra capului. Aflat, așa cum aflăm, „În patria Dorului", poetul își caută odihna în „Casa Toamnei".

Arta presupune un anumit ritual, în cazul de față poezia – intertextual vorbind, trecând la cealaltă carte, la *Vânătoarea de stiluri*, și poetul se întreabă dacă nu cumva a uitat ritualul... El se vrea acum în armonie cu cosmosul, cu natura. Și tocmai de aceea zborul devine acum posibil: „și zbor cu viteza luminii/ în Facerea Lumii de cuante și linii,/ de corzi vibrând ca-n grădina mea crinii". El își descoperă acum un topos specific: *La apa Bistriței*, titlu de poezie. El are un costum special, „din stofa stacojie a melancoliei". A fi înseamnă, în aceste circumstanțe, a învăța, iar autorul insistă asupra acestui fapt în versuri de o muzicalitate specifică: „Pe undeva, în largul zării/ e-un orizont mereu deschis,/ se află coiful cel din vis./ Copilul de pe malul Mării/ se strămutase-n Paradis./ Un Dascăl c-o mantie albă/ îi tot citește dintr-o Carte/ cu-nvățături deloc deșarte". Respectul pentru cultură răzbate în versuri de aceeași factură: „Între veșnicii/ de biblioteci/ pe pereții reci/ curg melancolii".

Lucruri deloc obișnuite se întâmplă uneori și poetul nu poate decât să le consemneze: „Drumețul scoase o găleată/ de din Fântâna Eleată/ și mă-mbie cu-o cupă plină/ dar nu de apă, de lumină/ de la Cișmeaua Levantină". Întrebările nu încetează să apară: „De ce te joci de-a titirezul?/ De ce desparți fără motiv/ pe Domnul Verb de Substantiv?".

Memoria culturală apare nu o singură dată: „Poetica ni-e poartă către vis/ cu-ncrengături în Dante și Montale./ Ne-am rostuit și niște cărți pe cale/ cât am putut și cât ne-a fost permis".

Poetul mag și vânător... Dar el se simte incomplet, monadele se răzvrătesc într-un peisaj acvatic cu nuferi albi și sălcii plângătoare... Lumile poetice se nasc greu, chiar și în prezența magiei limbajului.

Ion Popescu-Brădiceni are și tentația poemului, el are și texte mai lungi, dar și o a doua ispită, pe cea a șlefuirii poemului așa cum făceau unii reprezentanți ai romantismului Biedermeier sau, mai târziu, poeții parnasieni. În fond el este un neosimbolist, atunci când (mai rar) nu este un neoromantic. Și stă „la masa de brad geluit”...

Îndelung truditor al practicii scrisului, dar și al experienței lecturii, Ion Popescu-Brădiceni este când „omul din insulă”, topos specific amintind de eminesciana insulă a lui Euthanasius, când, ceva mai practic, „reparatorul de piane”, un alter al său de fapt, care ar putea fi și imagine în oglindă... De fapt, așa cum ne spune, el însuși locuiește într-o oglindă din care nu iese decât atunci când... ne invită la Festivalul de la Brădiceni: „Caut un colț unde să-mi/ instalez reveria. Miam pus/ și străvechiul șorț de alchimist”.

Poezie-Reverie!

Gabriel PETRIC

Litera și trupul înCORDat

Nuța Crăciun, poetă hunedoreană de pe Valea Grădiștei, cu rezidențe semnificative în Orăștie sau în Logroño (Spania), ne oferă anul acesta a cincea carte de poeme: *Cea mai frumoasă singurătate e a mea* (Ed. Vinea, București, 2025). E un volum elegant care consolidează statutul autoarei, ca artist al cuvântului, ca persoană ce își transcende eul cotidian, către un „eu superior", marcat de valori estetice. Cele patru cărți anterioare – *Alfabetul unei șoapte* (2001), *Cuvinte de îmblânzit mâinile* (2014), *Cerul din colivie* (2020), *Ritual de întoarcere* (2022) – au în titluri metafore care definesc acel „eu superior" al creatorului și care relevă tensiunea dintre scris și trup, sub semnul tandreții și al eliberării de nostalgie. Cartea de anul acesta, prin titlu și mesaj, nu face decât să traducă, într-o limbă poetică nouă, metafora „cerului din colivie", de data aceasta „colivia" fiind „singurătatea", iar „cerul" fiind „frumusețea" care învăluie cele mai adânci deznădejdi.

Din unghi stilistic, s-au remarcat în poemele Nuței Crăciun „cheia neo-modernistă" (Dorina Brândușa Landén) și „notele expresioniste" (Ion Cristofor). Ilustrația de pe coperta I aparține pictoriței suprarealiste cehe Toyen și, deși suprarealismul nu intră în stilistica Nuței Crăciun, coperta are forță simbolică și intră într-un joc contrapunctic cu textul volumului.

„Singurătatea", ca stare umană și temă poetică, are universalitate și tradiție, dar versurile poetei ar consuna, în mod deosebit, cu notații despre singurătate. Singurătatea poate deveni o veridică lecție de existență și supraviețuire. Tocmai pentru că este a noastră, numai a noastră. Nu se putea o interpretare mai potrivită a titlului cărții despre care scriem acum. În plus, am spune că „singurătatea" Nuței Crăciun e mai degrabă acel „dor" care e și trecut, și viitor, și nostalgie, și aspirație. Singurătatea devine un personaj de poveste, al fiecă-

rei zile, și se identifică cu absența: „singurătatea doarme cuminte în patul meu îngust/ ca un bărbat care vine obosit de la muncă/ și doarme cu bocancii în picioare”. Și deși starea de solitudine pare intensă, ea e „cuminte”, blând-dramatică, cumva protejată de „țipătul ambulanței”. Cum remarcam mai sus, „singurătatea”, dorul poetei are trecut (nostalgie) și viitor (ideal). Atunci, unde e prezentul? Răspunsul îl aflăm în versurile următoare:

„ai intrat într-o cameră goală și ușa
s-a închis pe dinăuntru
strigi ajutor dar nimeni nu te aude
atunci scrii ca să înțelegi ce se întâmplă cu tine
de care parte a durerii trăiești
în intimitatea aceasta
se zbate fiecare picătură din sângele tău”.

Prezentul se află în scris, în creație. Aici întâlnim un aspect esențial pe care universul liric al poetei îl etalează cu discreție, dar constant: *metatextualitatea*. Autorul e în permanență conștient de scrisul său, fără a fi tentat, totuși, de ironie, parodie sau infuzie de banal și disoluție a sensului. Astfel, rămânem departe de sfera postmodernismului, dar se creează, în schimb, o arhitectură lirică neomodernistă coerentă, autentică.

Uneori, exprimarea e simplă: „scriu despre iubire”. Dar, o cercetare atentă scoate la iveală complexitatea metatextualității. Scrisul/creația se transformă în poezia Nuței Crăciun, din „frumoasa fără corp” în „frumoasa cu corp”. Corporalizarea scrisului e o dimensiune remarcabilă a poetei. „Cuvintele se rostogolesc afară din poem” – aflăm dintr-un vers al poemului *stăteam pe puntea unei iluzii*. Curând, avem revelația că „fiecare poem este un corp gol”. Singurătatea și scrisul se nuntesc pentru a forma un *prezent continuu* în care trecut, prezent și viitor devin o unitate spirituală a dorului:

„știai că o să scrii cândva despre asta pentru a rezista morții
culegând cuvinte și aruncându-le în aer
pentru ca ele să poată ajunge la cer”.

Până și natura prinde corp și se spiritualizează într-o mișcare orfică inversă: „scriu pe stânci dar de multe ori stâncile scriu pe mine”. Cântec și supraviețuire – cam asta e morala

fabulei. De fapt, o secțiune a volumului se intitulează *prin ușa deschisă a clipei*, ca și cum clipa creației naște puterea de a sfida umbrele infernului.

Versurile volumului poartă teme și motive universale: iubirea, singurătatea, natura, confesiunea, toamna, absența, fragilitatea, supraviețuirea, tăcerea, scrisul, tristețea, iluzia, precum și noaptea, pasărea, îngerul, zborul, iarba, aripa, trupul, corpul... Vocabularul poetic exclude termenii populari, jargonul sau argoul, prin filtre de registru stilistic, iar versul e liber, fără majuscule, fără semne de punctuație. Există, însă, un ritm interior care așază textul într-o curgere aproape naturală, asemenea unui râu care își povestește devenirea: izvorul, ocolișurile, prundul, limpezimea, vârtejurile. Acestea sunt elemente de stil pe care le-am întâlnit și în volumele anterioare.

Poezia Nuței Crăciun izvorăște din frustrări existențialumane, e inundată de emoție și sensibilitate, de nostalgii puternice și combustii abia stăpânite, iar dacă idealul este acela ca umbra să devină tangibilă asemenea unui corp, clipa oferă „umbrei" șansa creației și, prin aceasta, dominarea tenebrelor. Suntem în prezența unei *arte poetice* care corporalizează textul, întrupează imaginarul artistic și îmblânzește latura întunecată a singurătății.

Dumitru Augustin DOMAN

Piramida de oase albe

Mă gândesc la toți morții
pe care i-am cunoscut:
grămezi de oase albe, grămezi mai mari,
grămezi mai mici.

Mă gândesc și la prieteni,
dar mai ales la guvernele de ieri,
de azi, de mâine,
la președinții noștri de ieri, de azi:
grămezi, grămezi,
piramide de oase albe.

Mă gândesc și la mine,
cel de ieri, cel de azi, de mâine.
Tocmai când să văd
grămada de oase albe, ei bine, tocmai atunci,
îmi torn un pahar de whisky
și ritmurile vioaie din Mozart
acoperă ca o prelată
oasele mele de marmură.

Alzheimer

Medicul psihiatru a pus diagnostic mamei:
Alzheimer.
A doua zi medicul și-a pierdut mințile,
apoi săptămâna următoare a murit.

Mama e bine în lumea ei.

Sfânta Fecioară anonimă

Soarele răsărit pe jumătate din mare
- nimbul -
pe capul fetiței de nouă ani de pe plajă.

Omul fără nume

Omul când moare
ajunge în casa numelui său -
mormântul pregătit din vreme.

Cel care nu are un nume,
după moarte,
bântuie zi și noapte
peste râuri, peste dealuri,
peste păduri verzi de brad,
peste câmpii cu floricele mii...
Bântuie fără împăcare,
fără odihnă.
Uneori, bunica mă strigă
să ies în curte și
omului fără nume
îi dă de pomană -
zi bogdaproste! îmi spune -
îi dă de pomană
o pernă moale, un ulcior cu apă
și un cireș înflorit.
Să fie de sufletul
celui fără căpătâi
fără țară și fără nume!
Bogdaproste!

Fabulă

Un vierme voia să-și îmbrățișeze soția
de ziua ei,
dar era prea ocupat cu devorarea mortului.

Lege

Un corp scufundat
într-un lichid amniotic
poate face istorie.

Un an ratat

În anul care tocmai s-a încheiat
n-am construit nicio piramidă
nici măcar Marele Zid Chinezesc
de vreo autostradă de o mie de kilometri
nici nu mai vorbesc.
Ce an ratat!

S-a încheiat anul și
eu n-am reușit să echilibrez
bugetul centralizat
al tuturor țărilor de pe Mapamond
nici măcar al țărilor din UE
Ce an ratat!

Aveam în proiect personal a opta minune a lumii.
Aș! Nici măcar pe asta n-am reușit-o.

În zori,
încă mai așteptam fericirea
dar ea venise și trecuse
pe când ațipisem
trecuse ca roua după răsăritul
soarelui.

Ce an ratat!

Virgil DIACONU

Sufletul peregrin *)

I.

Eu niciodată nu am avut loc în sufletul meu,
viața mea a călătorit prin toate viețile.
De fapt, toate zilele de până acum
eu le-am făcut cadou, ba răsăritului,
care mă aruncă dimineața în zarva străzii,
ba florilor de cireș, care tocmai au înflorit
în singurătatea mea, ba acestei femei dulci-amare,
care îmi trimite sărutări tocmai de la capătul lumii,
unde își poartă în ultima vreme ispita...
Da, uneori noaptea aud vuietul oceanului
pe care ea mi-l trimite, în secret, numai mie...
Vuietul albastru al oceanului...
Și clinchetul râsului ei îl aud în urechi,
încă de la începuturi.
Eu niciodată nu am deosebit prea bine râsul ei
de zarva vrăbiilor, chiar și muzica sferelor, stelelor,
mi s-a părut un ecou al șoaptelor ei de dragoste...
În mod sigur, istoria lumii a început cu prima ei atingere.
Țin minte: atunci mi-am părăsit pentru prima oară trupul
ca să o strâng în brațe... Mi-am părăsit trupul
ca să o strâng mai bine în brațe...

II.

Eu niciodată nu am avut loc în sufletul meu,
viața mea a călătorit prin toate viețile.
De pildă, în Cnossos l-am întâlnit pe Epimenides,
poetul grec, cel care a scris *Theogonia* în 5000 de versuri.
El tocmai avusese parte de un vis, în care i s-au ivit zeii
și glasurile zeiești, Adevărul și Dreptatea.
De atunci, pielea lui s-a umplut de tot felul de litere.
La despărțire, am descoperit pe trupul meu
o scriere necunoscută... Probabil că poeții antici
îmi trimit în secret cărțile lor de înțelepciune,

ca să le ascundă de barbari...
Această scriere deja se află în memoria celulelor mele.
Eu sunt scris din tălpi și până la steaua...
Oricum, eu visez în fiecare noapte
că vorbesc într-o limbă necunoscută,
iar către dimineață poemele sunt deja scrise...

III.
Eu niciodată nu am avut loc în sufletul meu,
viața mea a călătorit prin toate viețile.
În statul Chu, din ținuturile muntoase ale Chinei,
l-am întâlnit pe Lao Zi, Bătrânul Înțelept,
care mi-a dictat chiar atunci doctrina lui,
Cartea Căii și a Virtuții sau Tao Te King.
„*Tao* care poate fi exprimat prin cuvinte,
nu este permanentul *tao*.
Tao este un lucru neclar și nebulos.
Îl întâlnesc și nu-i văd fața, îl urmez și nu-i văd spatele.
Toți oamenii sunt bucuroși,
de parcă ar sărbători florile de cireș.
Numai eu sunt calm și nu mă arăt în lume. O, plutesc!
Se pare că nu există un loc în care s-ar putea să mă opresc.
Eu semăn cu cineva care plutește pe întinsul mării
și nu știe unde să se oprească."

IV.
Eu niciodată nu am avut loc în sufletul meu,
viața mea a călătorit prin toate viețile.
În Uruk, l-am ascultat pe Ghilgameș vorbind
cu sufletul prietenului său, Enkidu,
care tocmai ieșise pentru o clipă din Tărâmul Morților.
„- Spune-mi prietene, spune-mi prietene,
care este legea lumii subpământene pe care o cunoști?
- Nu, nu ți-o voi spune, prietene, nu ți-o voi spune.
Dacă ți-aș destăinui legea pe care o cunosc
te-ai porni pe plâns!
- Ei bine, fie, vreau să mă pornesc pe plâns!
- Ce ți-a fost drag, ce-ai mângâiat și era pe placul inimii tale,
este astăzi prada viermilor, ca o haină veche.

Ce ți-a fost drag, ce-ai mângâiat și era pe placul inimii tale,
este astăzi acoperit cu pulbere.
Toate sunt acum cufundate în pulbere.
- Pe acel care a căzut în luptă l-ai văzut?
- L-am văzut: tatăl său și mama sa îi țin capul
și femeia lui se lipește de el.
- Pe acel al cărui stârv e părăsit pe câmp, l-ai văzut?
- L-am văzut: sufletul său n-are odihnă în Tărâmul Pustiu.
- Pe acel al cărui suflet n-are pe nimeni
care să-i facă slujbe, l-ai văzut?
- L-am văzut: se hrănește cu resturile din ulcele
și cu rămășițele de pe drum."
Nimic nu s-a șters din memoria mea.
Zilele vin și trec... Vin vânturile și ploile,
și din nou strălucirea soarelui.
Apoi nopțile lungi și îmbrățișarea prințesei.
Iată ființa care sunt, sufletul peregrin,
care pentru a ajunge la sine a trebuit să dea ocol lumii,
printre stelele reci!

V.
Eu niciodată nu am avut loc în sufletul meu,
viața mea a călătorit prin toate viețile.
Eu am ascultat prima învățătură a lui Buddha la Benares,
în Crângul gazelelor – atunci am aflat că suferința
stăpânește peste tot și tot atunci am deslușit calea cu opt căi
a eliberării de suferință. Și am dobândit liniștea,
marea liniște, pe care nu am avut-o niciodată.

VI.
Într-o vreme, am ajuns chiar și în palatul lui Solomon,
regele îmbrăcat în aur. Am băut vinuri vechi
și le-am văzut pe femeile lui tinere dansând.
Le-am văzut pe femeile tinere care pluteau
printre uimirile și gândurile mele secrete...
Ele, femeile, mi se strecurau printre degete ca nisipul.
O prințesă și alte prințese...
Dar regele a spulberat mirajul și mi-a adus să citesc
sulurile din piele de capră ale cărții *Ecclesiastul*...

„Deșertăciunea deșertăciunilor, zice Ecclesiastul,
deșertăciunea deșertăciunilor, toate sunt deșertăciuni!
Ce folos are omul din toată truda lui
cu care se trudește sub soare?
Un neam trece și altul vine,
dar pământul rămâne totdeauna!
Soarele răsare, soarele apune și apoi răsare iarăși.
Toate fluviile curg în mare, dar marea nu se umple,
căci ele se întorc la locul din care au plecat.
Toate lucrurile se zbuciumă mai mult decât poate omul
să o spună: ochiul nu se satură de câte vede
și urechea nu se umple de câte aude.
Ceea ce a mai fost, aceea va mai fi,
și ceea ce s-a întâmplat se va petrece iarăși,
căci nu este nimic nou sub soare."

VII.
Eu niciodată nu am avut loc în sufletul meu,
viața mea a călătorit prin toate viețile.
Într-un timp, în Edo, am auzit acest dialog
între comandanții celor două oștiri gata de luptă:
- Cine ești tu, Takeda Shingen, ca să îmi stai dinainte?
- Un fulg de zăpadă pe o piatră încinsă...
Apoi am văzut tot măcelul care a urmat,
miile de oameni dați morții.
A învins fulgul de zăpadă...

VIII.
Acum m-am întors în țara mea.
Încă aud săbiile urlând,
săbiile care plâng cu lacrimi de sânge.
Bat străzile orașului, suntem în grevă.
Aici am prins comunismul și pușcăriile politice,
aici am fost martorul intrării glorioase a țării
în mirajul Europei, care a distrus tot ce clădisem înainte.
Așa că noi am aplaudat venirea la putere
a leprelor politice, a jafului și a corupției.
Am aplaudat venirea la putere a baronilor de partid,
a gulerelor albe și a hoților de toată mâna,

care au golit vistieria și au căsăpit totul.
Aici am trăit venirea la putere a justiției fără justițiari,
a cârtițelor întunericului și a rinocerilor democrați.
Aici am trăit spaima de virusul trimis să ne termine,
care a semănat peste tot numai cruci.
În fine, au găsit o soluție de exterminare
mai bună decât comunismul,
mai bună decât teroarea și pușcăriile politice.
O soluție mai rapidă și fără să apeși pe trăgaci...
- Sunteți prea mulți, a spus Oculta,
îngrijorată profund de soarta omenirii.
V-a intrat democrația în cap și ați început
să vă ridicați împotriva sistemului...
Desigur, suntem în grevă.
Cei care au scăpat de programele de exterminare
sunt în grevă... Trupurile noastre au ajuns niște pancarte,
niște cărți vii, care pot fi citite de oricine.
Teroarea continuă cere o grevă continuă.
Dacă spiritul nu este vizibil, el dispare.
Și în tot acest timp, gulerele albe ale democraturii color
se strecoară atât de abil printre degetele împietrite
ale Justiției...
Acum stau în casa de la marginea pădurii
și răsfoiesc filele repezi ale peregrinărilor mele.
Prințesa a pregătit masa în grădină, sub razele lunii.
Beau vinuri vechi cu prietenii mei,
cu toate gândurile și cu toate visurile.
Voi spune rugăciunea de mulțumire și le voi lăsa pe toate
în voia Domnului. Le voi lăsa în voia Domnului,
despre care nici acum nu știu de care parte a fost
și de care parte va fi de aici înainte...

Pitești, 18 iunie 2023

*Intertext

Mihaela OANCEA

nu inima trebuie vindecată

alergi prin oraș cu inima-n palme —
fruct încă viu.
o duci ca pe un copil bolnav
spre lumină.
nimeni nu vede o inimă
ci un vechi alfabet —
o scrisoare neterminată a sângelui.
medicii o privesc pe sub ochelari
îi pun etichete
îi decupează spaimele
adevărurile palide zvâcnind
sub lumina rece a coridoarelor.
nu inima trebuie vindecată
ci lumea care o ține în pumni.

în răstimpuri

umbrele numără pașii aerului.
două bilete: dus-întors spre tine.

liniștea din cameră arde lent.
calci pe parchet
cu pasul sigur al celui care
știe că nu mai are unde cădea.
realitatea se frânge
ca o fotografie ținută prea mult
în lumină.

plouă împâslit.
te ridici fără grabă și iei din nou bilete

în răstimpuri
să te întorci dintr-o viață în alta.

cenușă vie

poemul nu se scrie
se întâmplă.
ca o respirație întoarsă din drum
un animal care năvălește din mine
și nu mai vrea să plece.
nu e artă
e un mod de a rămâne vie
după ce m-am pierdut o clipă.
o rană cu formă de abis
care miroase uneori
a cenușă și dimineață friguroasă.
am vrut să ating poemul –
și coastele mele s-au deschis
m-a recunoscut
și a rămas să mă locuiască.

unicul mod de a rămâne vii

m-am trezit
în mijlocul unei propoziții neterminate
și te-am privit —
lumea s-a oprit la un milimetru
între respirația ta și a mea.
când ne-am atins
aerul s-a rănit
și timpul s-a strâns într-o aripă.
respirația noastră curgea
prin cântecul unei păsări fără vedere.
în dimineața aceea mirată de noi
mi-ai spus că nu poți iubi fără să doară
iar eu te-am rugat

să mă iubești chiar acolo unde doare.
următoarea dimineață ne-a găsit
cu sufletele întoarse pe jumătate
unul spre celălalt.
dacă iubirea ar avea o formă
ar fi ca tine — clară până la durere.
și atunci mă gândesc:
dacă tot trebuie să trecem prin viață
să trecem unul prin altul —
singurul mod
de a rămâne vii.

gustul unei amintiri viitoare

uneori simt
că Dumnezeu ne-a plămădit
ca să privească prin noi
tristețea lumii.

ne-am iubit
ca doi oameni care știau prea bine
că nu vor dăinui.

poate de aceea
fiecare atingere
avea gustul unei amintiri viitoare.

între noi
timpul bătea
precum o inimă obosită de adevăr.

și-am înțeles că iubirea
nu ne salvează
ci ne întoarce în tăcerea
din care lumina se învață pe sine.

ferestre sparte

aș fi vrut
să trăiesc cu tine veșnicii
ținându-ne de mână
zâmbind
printre ierburi și flori.

iubirea însă
e un abis în care
nu există promisiuni
doar răni – ferestre sparte
prin care intră aerul.

nu există ieșire

nu există ieșire - doar ploaia care cade
și umbrele ce dansează. doar scaunul
care nu vrea să mai fie scaun. și zilele
în care plângi sau râzi
(oricum nu mai știi diferența!)

nu există ieșire – doar tăcerea
cu limbă de rană. doar scaunul
care se leagănă
respiră în locul tău și strigă
că totul e pe inventar
până și greutatea ta
de om obosit.

Constantin STANCU

Poeme pentru Gloria Zilei

Timp aromat

Îți scriu din când în când, așa făceau bărbații în vechime.

Abia găsesc cuvintele risipite pe masă,
o sare fină din care s-au scurs timpuri aromate.

Poate vei citi, poate nu vei fi citit, aștept și-n timpul acesta
plantele au crescut pe brazda aerului,
nu se mai văd urme în verdele carnivor.

Au înflorit flori albe, albastre, galbene,
am văzut umbra misionarului
pe o pasăre care zbura prea jos.

Dacă n-ar fi această grădină cu iarbă înaltă
prin care a trecut îngerul desculț,
ploaia ar intra în oasele păsării cântătoare,
moartea ar avea sensul acela presupus!

Cuvinte înghițite de lei

E confuzie în lume și umbre de ceramică,
epistole de frig circulă de la o cetate la alta.

Cuvinte se ridică din iarba veche, păsări de toamnă în zbor spre cer,
salt peste punctele cardinale.

Pământul strigă cu toate radiațiile,
sticla cerului se fisurează,

picură frigul peste capetele oamenilor și
peste iarbă, ca-ntr-o poveste de demult
în care cuvintele au fost înghițite de lei.

Draperii de frig peste pământ,
un pământ pe care se înșiruie neuron lângă neuron,
pentru a se încălzi, resturi dintr-o epopee de piatră,
o rețea de neuroni de la răsărit la apus.

Unde sunt punctele cardinale, unde sunt hambarele frigului?

Adolescenți

Au rămas câteva poeme de la facerea lumii,
cuvinte vechi din care se iveau ochi străini,
sensuri noi pentru îndrăgostiți în luna septembrie.

Risipiți prin cetăți străine,
pe bulevarde în asfaltul cărora
se mai percepe sângele accidentaților,
e o viteză în lume încât lumea se deformează,
ca un plămân de sportiv.

Privește spre țintă, atent, să fugi și să fugi
până ieși din această zi...

Fără aripi, fără aripi!...
Doar neuroni imponderabili pipăind infinitul...

Gloria după-amiezii

Te văd din toate părțile deodată,
alunecoasă imagine a unei femei în căutarea trupului.

Cu rochii albastre, cărămizii și roșii
în părul tău despletit, înfășurată-n miracole.

Până la urmă, arăți totul, până la ultimul surâs,
până la ultima celulă.

Totul e mișcare, de la tine la trupul tău,
de la trupul tău la mătasea privirii.

După draperia zilei, ghicesc ritualul acesta elegant
de a îmbrăca trupuri pe rând.

Trupul femeii la patruzeci de ani, cu firul cu plumb în mână,
sub arcadele albastre.

Arcadele țin ziua-n echilibru,
aceste arcade ne fac realitatea mai acceptabilă,
o vrabie țâșnește dintre ele, ne străbate ochiul,
ceva din altă dimensiune a sosit aici,
anotimpuri ca batiste de marinari.

Ceva din gloria ta de femeie glisează,
o prezență pe care o înțeleg
după surâsul care fragmentează ora după-amiezii...

Mircea BÂRSILĂ

Poezia Ioanei Dinulescu (1950-2019)

Odată cu volumul *Cortina în fața mării* (Editura Cugetarea, Craiova, 1994) tematica poeziei scrise de Ioana Dinulescu a cunoscut o înnoire substanțială. Distanțarea lăuntrică de reperele aurorale – de altădată – ale vieții generează o autentică stare lirică de însingurare. Există, în fiecare dintre cărțile care au urmat (*Orașul lui Heidegger,* Craiova, Editura Ramuri, 2002; *Dumnezeu de pe acoperiș*, Craiova, Editura Ramuri, 2004 și *Poeme de pe malul stâng,* Craiova, Editura Aius, 2007) mai multe variante (complementare) ale condiției de femeie însingurată, care fac obiectul unor poezii în care compasiunea dezvoltă – sub semnul ironiei și al autoironiei tragice – virulente accente pamfletare.

Respectivele ipostaze sunt fațete ale *feminității* reprezentate de *femeia casnică* (adică *vecina* fără mari speranțe, fără îndoieli existențiale și pentru care a citi și a scrie poezii echivalează cu o abatere de la morală); de *femeia* mulțumită de sine dar care, totuși, râvnește uneori, prin intermediul trăirilor lirice, „un tăiș mai proaspăt, mai pur"; de *femeia* care își asmute sângele „mânz nesăbuit –/ prin venele unui bărbat"; de *femeia* care „se crede locuită/de toate iubirile întâmplate toamna aceasta la televizor"; de *femeia* – spune poeta – „care nu am fost" și care *„are nostalgia/femeii care sunt"*, și mai ales de cea care își *„tricotează existența/de poet înhămat la carul/istoriei municipale"* (*Rochia de mireasă a vecinei*, în *Orașul lui Heidegger*). În oricare dintre aceste ipostaze, amestecul de revoltă și de resemnare amintește de francheța ,,lamentațiilor" din *Antologia orășelului Spoon River*.

Poate că poezia cea mai frumoasă pe tema plictisului este *Porumbei străini la fereastră* (în *Poeme de pe malul stâng*), o poezie în care simplitatea rostirii oglindește un excepțional rafinament poetic: *„Un soare de borangic se rostogolește/ adolescentin și rebel/ în cadrul ferestrei de la etajul opt/ fericit și aiurea în această dimineață fără nicio semnificație divină./ Porumbei sălbatici, co-*

loraţi, guralivi, dau buzna la ferestrele vecinei/ care-i hrăneşte cu resturile cinei de taină/ ca pe nişte hămesiţi soli ai eternităţii.// Cu o ceaşcă de cafea aburindă în mână,/ aici, la etajul opt, deasupra/catapetesmelor lumii,// eu// mă bucur abstract şi senin/ de gunguritul lor, de zgomotul/ ghearelor pe acoperiş".

O altă poezie de referinţă în ceea ce priveşte monotona şi trista viaţă a personajului central din aceste cărţi, ce trăieşte la etajul opt, într-un apartament numit ironic „nacela lui Dumnezeu", este *Casa Văduvei,* o poezie în care autoironia se inversează într-un dramatic fior de revoltă existenţială: *„Am de toate în casa mea./ Ceşti de porcelan chinezesc se învecinează,/ cu toasterul Moulinex,/ filtrul de cafea ultimul răcnet// stă pe o policioară de lemn/ cioplită în Hawai./ Linguri maramureşene ispitesc/ tuciul de fontă// turnat, lustruit de ţiganii/ din Filiaşi./ Am de toate: televizor/ cu şaizeci de canale, zgomote de junglă// vietnameză, la comandă,/ triluri de privighetori pe CD-uri,/ tumult de oceane de pe alte planete.//Fiica mea îşi răsfaţă chipul tânăr/ şi cast în apele brumate/ ale unei vechi oglinzi de familie.// Am de toate: şurubelniţe fel de fel,/ ciocane şi piuliţe,/ cuţite argintii cu lamă de Damasc.// Un actor tânăr şi chipeş,/ de-o vârstă cu Hamlet/ mă asediază.// Femeie singură, nebună,/ ce-ţi lipseşte? – mă apostrofează/ îngerul sugrumător.// Sufletul, această ficţiune,/ mă împinge să-mi iau zborul/ de la etajul opt, să cobor/ pe frânghiile de rufe întinse la uscat,// din nacela lui Dumnezeu"* (în *Oraşul lui Heidegger*).

Relaţia personajului cu sine este influenţată de mai mulţi factori circumscrişi modernelor categorii negative, de la nemulţumirea cu valenţe sociale (*„pun la cale istoria municipală:/ nunţi ca-n poveşti/ soacrele lor cu părul vopsit tricolor,/ socrii lor cu hemoroizi în flăcări"*, în *Dumnezeu de pe acoperiş,* p. 19), la nemulţumirea stârnită de constatarea că timpul este un inamic neiertător: *„Nu mai am douăzeci de ani/ stau în faţa ta şi, vinovată, surâd./ Pleoapele nu mai joacă oglinzi/ pentru mari, irepetabile fulgere./ Nu mai am douăzeci de ani/(...)/.Coapsele încep să-şi destindă/arcurile de bronz"* (idem, p. 69).

Scriitura se derulează în făgaşul unei confesiuni în cadrul căreia sinceritatea – o sinceritate totală – alternează cu atitudinea sarcastică şi, respectiv, ironia – cu autoironia. Spre a lega între

ele aceste aspecte, Ioana Dinulescu inventează un personaj, văduva: *„o femeie singură, o văduvă trandafirie/ de care bunul Dumnezeu a uitat demult,/ iar Satana, istețul, ispitește femei tinere/ și blonde”*. În numele ei – și al altor concitadine – autoarea scrie, în spirit autenticist, la persoana întâi, asumându-și identitatea nefericitului „narator” agresat cu o neînțeleasă dușmănie chiar de vecinii, chipurile, prietenoși: *„Vecinii prietenoși încearcă de-un veac/ să ajungă la mine./ Își construiesc vapoare Titanic,/ dărâmă garduri, mi-au otrăvit câinele,// au alungat cu pietre îngerul gardian/ din colțul străzii”* (idem, p. 70).

Revolta stângace, resemnarea protectoare, sarcasmul, împăcarea cu propria singurătate contrazic fulgurantele îndrăzneli menite să facă dovada unei reale vitalități: *„Ce nerozie mă cuprinde acum,/ de mă simt tânără și frumoasă,/ un fel de Anna Karenina într-o gară aiurea,/ rătăcită în câmpul de maci albaștri și verzi,/ de cimbrișor sălbatic și crud/ ca parfumul pe care-l împrăștie în jur/ mireasa – ghilotină amară/ a primei nopți de dragoste”*.

Feluritele stări, de la luciditatea amară la umilință și de la umilință la revoltă, se întrețes într-un discurs direct, simplu, relaxat, în care ceea ce contează este doar sinceritatea, ca unic vehicul sau ca unic veșmânt al mesajului. Efectul ni se pare cuceritor, întrucât simplitatea este jucată în așa fel încât să lase impresia că este rodul unor dificultăți învinse și, pe de altă parte, să inducă certitudinea că mâhnirea personajului liric camuflează, de fapt, un țipăt existențial: *„Este un dumnezeu păgubos, mincinos!/ Tropăiește vesel, iresponsabil,/ în cizme strălucitoare pe acoperișul/ de hârtii nescrise al casei mele de poet.// Ca un jandarm în permisie,/ ca un contabil șef în vacanță/ joci kazaciok peste literele mărunte,/ aproape invizibile/ale biografiei mele,// deși te-am rugat de-o mie de ori/ să stai acolo, cuminte, în cerurile tale/ de basm,/ bunic senin și iubitor.// Să nu te prefaci că nu tu mi-ai dat/ harul acesta de-a scrie poeme/ despre cotloanele istoriei municipale,//tu, care joci la zaruri destinul meu/ de poet anapoda/ cu primarul, prefectul, jandarmul/ în după-amiezi căptușite cu ziare locale”* (idem, p. 50).

Raportarea personajului liric la condiția sa de *poetă* – o condiție ingrată și chiar ridicolă în cetatea în care trăiește – se desfă-

șoară pe un fundal sufletesc fluctuant: când defensiv, când agresiv; când ironic (sau autoironic), când sincer, până la granița sincerității cu deznădejdea: *„Am în față o fereastră închisă./ Prin ea privesc zidul/ cenușiu al anului viitor.// Am sub pleoape un fluture/ incolor, iar în mâna stângă/ un stilet argintiu.// Pe crucea năruită a zilei/ ce urmează flutură cortina/ de colb a cărților mele.// Din robinetul ruginit al speranței/ picură chinezește//viitorul de anul trecut"* (*Crucea năruită*, în *Fereastra spartă*).

Curajul poetei de a ieși „la defilare" de una singură – și, mai ales, fără mască –, spre a dovedi (cui?!) că trăiește cu picioarele pe pământ, se constituie, de fapt, într-o strategie menită să camufleze intensitatea emoțională generată de propria dramă (cu statut de construcție lirică) și să „priponească" ficționalul în inima realului. Este vorba de o subtilă încercare de a juca fără mască un rol de neconceput în absența unui asemenea „instrument" din rândul celor ludico-tragice. Renunțarea la mască este justificată de naiva încredințare a subiectului liric că toate aceste „eroisme„ vor contribui la propulsarea în legendă a propriei biografii literare. În această mizã – asumată firesc, fără complexe și, totodată, fără încrâncenare – trebuie căutată izbânda realizată de Ioana Dinulescu în ceea ce privește imaginarul și tonul anti-liric al acestor cărți în care motivul *văduvei* se împletește cu cel al *poetei*, în baza unui aspect comun, *singurătatea*, și cel al disprețului de care au parte, în lumea orașului de provincie, și văduva, și poeta. Într-un asemenea context existențial, obsesia însingurării, ca stare oximoronică trăită în registrul unei zilnice și neștiute drame intime, conferă un anumit tragism aliajului tematic amintit: *„E sâmbătă: singurătatea se prelinge/ pe acoperișul casei – miere lascivă/ mă înconjoară, mă lingușește.// Mă dezmiardă matern/ zidindu-mă într-un cocon parfumat./ Singurătatea este sâmbăta,/ în pragul duminicii,// văduva trandafirie care mă spală/ de cenușile nopții trecute,/ de resturile nunții la care n-am fost poftită.//Ea are un văl galben și altul albastru,/ în care mai întâi mă îmbracă/ până mă fac verde,/ apoi mă așază pe masa bogată// a oaspeților de pripas,/a câinilor fără stăpân,/ a stăpânilor fără Dumnezeu,/ apoi mă rontăie mărunt-mărunt, salivând abundent și tihnit"* (p. 12).

Constatarea că numai Dumnezeu se mai lasă ispitit de far-

mecele „însinguratei", trăgând cu ochiul prin gaura cheii, și, adesea, și „neantul seducător", induce, simultan, un sentiment de revoltă și de resemnare dramatică, de îndepărtare de „viața mea mică" ce se poate risipi în mii de fărâme: *„Astfel/ mă judeci tu, Doamne, în ziua de marți/ când îți ies în cale risipită în mii de fărâme,/ în cioburi de oglinzi străine,/ în tabla de legi a Văduvei care mă locuiește pe mine".*

Într-un mod pe cât de simplu, pe atât de cuceritor, ironia Ioanei Dinulescu și autoironia, naivele izbucniri patetice și remușcările amplificate de senzația golului lăuntric, elanurile afirmative și sarcasmul negator ilustrează o efervescentă stare de spirit ultragiată.

Condiția de „martiră" (ca personaj literar) este abordată liric din unghiuri psihologice diverse, astfel încât prin „martiră" se poate înțelege și „adultă imposibilă", și femeie care se avântă de una singură în lupta împotriva Cetății, și văduva pentru care singurătatea este numele conflictului cu Dumnezeu (un Dumnezeu care acceptă fraternizarea cu Satana) și poeta fragilă a cărei vocație echivalează cu o demisie de la exigențele vieții, într-o lume în care „Dumnezeu de pe acoperiș" este, în fond, un Dumnezeu care și-a pierdut prestigiul. Într-o astfel de lume nici măcar fericirea normală nu mai este posibilă fără necesara *mască*, iar a refuza masca înseamnă a-ți pune la încercare spiritul de rezistență dintr-o inutilă *voluptate a eroicității.* Primarul, „jăndarul" (de la colțul străzii), redactorul-șef, vecinii, țigăncile care știu să ghicească în palmă, poeta, „îngerul sugrumător" sau feluritele făpturi umile precum pisoiul lepădat la ghenă, înfometatul și umilul câine fără stăpân, porumbeii, animalele de la grădina zoologică unt prezențe alienate în provincialul topos urban apăsat de un „glorios" și interminabil plictis: *„o glorie tristă, domnilor, ca rochia/ unei prostituate/ pe care n-o mai râvnește nimeni,/ ne târăște pe străzi,/ prin pulberea mulțimii lehamisite"* (*Glorie tristă*, în *Orașul lui Heidegger*).

Starea de înstrăinare într-un ostil oraș de provincie se adâncește într-o oboseală ființială susținută verbal de verbele *a șontâcăi* și *a orbecăi: „În ceruri mărșăluiesc soldăței de plumb azuriu./ Se răstoarnă imperii, se urzesc revoluții./ Și eu, călător în nacela Ta, șontâcăi,/ orbecăiesc prin istoriile vieții celor-*

lalți”.

Marcată de felurite dileme și confruntări interioare, de tristeți ce justifică alianța cu făpturile umile, fără stăpâni, starea de spirit se convertește în confesiuni directe, adesea abrupte și chiar violente și, pe de altă parte, într-un spectacol în care protestul împotriva standardizării existenței și, totodată, împotriva hilarelor aspecte ale degradării condiției umane alternează cu elogiul bucuriilor simple ale vieții, menite să restabilească echilibrul sufletesc frânt al unei „martire” cu o mare poftă de viață. Al unei poete dintre cele mai valoroase în contextul poeziei noastre contemporane.

Mircea POPA

Alexandru Ruja – in memoriam

Aplecat dintre noi în această toamnă a anului 2025 universitarul timișorean Alexandru Ruja, remarcabil istoric literar, un produs integral al Banatului, unde s-a născut (1944, Pădureni, Timiș) și unde s-a format ca dascăl, urmând Facultatea de Filologie din Timișoara (1962-1967), funcționând mai întâi la Liceul de la Chișineu Criș, apoi ca universitar la Timișoara, din 1990. Îi datorăm cel puțin două ediții, una închinată lui Ioan Alexandru, cealaltă lui Aron Cotruș, fără a atinge însă un nivel de exigență așteptat, prin lăsarea pe dinafară a întregii sale prezențe în periodice. A îndeplinit însă un rol util de comentator literar în paginile revistei timișorene „Orizont", aducând suficiente contribuții privitoare la viața culturală a Banatului, atrăgând atenția asupra unor lucruri uitate sau de vitală actualitate. El face astfel un tandem binevenit cu Cornel Ungureanu, ale cărui preocupări merg mai ales spre cărțile proaspete de poezie, proză sau critică literară, în timp ce Al. Ruja preferă edițiile și cărțile de istorie literară, pe care le disecă cu invidiată parcimonie. După ce ne-a oferit o exegeză binevenită despre Aron Cotruș și o ediție quasi-completă a scrierilor acestuia (ultima oară când ne-am întâlnit mi-a mărturisit că lucrează la realizarea unei ediții critice a operei poetului în colecția „Pleiade" coordonată de Eugen Simion), Al. Ruja n-a putut rămâne înafara comentariului literar curent, preocupare din care s-au născut mai multe volume, precum *Printre cărți* (2006), *Printre cărți – prin ani* (2009), *Rotonde critice* (2015), *Secțiuni critice* (2024) etc. Ceea ce putem semnala de la început e apetența criticului pentru documentul de istorie literară, pentru informația și documentația riguroasă, în fața căreia orice istoric literar care se respectă nu poate decât să nutrească o mică invidie secretă. Aceasta, deoarece istoricul literar de acest tip a devenit tot mai rar în cultura românească actuală, îndreptată tot mai mult spre critica de

întâmpinare și foiletonism, o generație de tineri care n-au descifrat vreodată un document literar, n-au publicat o corespondență, n-au urmărit, măcar din curiozitate, spectaculoasele dezbateri literare din presa de altădată, dar își arogă calitatea de a hotărî totul în cultura românească actuală, dând verdicte și pronunțându-se solemn și prezumțios despre tot și despre toate.

În contrast cu vălul nesfârșit de opinii actuale, de multe ori neconsolidate și emise la întâmplare, munca onestă de descifrator de direcții și de opinii literare se poate constata de la prima luare de contact cu pagina critică a lui Al. Ruja. Astfel, el reface cu voluptate de arhivist procesul acreditării critice a junimismului în cultura românească pornind de la mănunchiul de cărți pe care E. Lovinescu le-a închinat junimismului și fondatorului acestui curent critic din literatura română. Începând cu investigarea acțiunilor lui P.P. Carp și continuând cu ampla reconstituire *T. Maiorescu și contemporanii săi*, cu *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, dar și cu *Antologia ideologiei junimiste,* care ar fi trebuit să fie urmată de *Infiltrația ideilor maioresciene în Ardeal,* pe care doctrinarul „Sburătorului" n-a mai apucat s-o redacteze, cărțile sale despre junimism sunt tratate drept contribuții esențiale la cunoașterea fenomenului de punere a bazelor unei literaturi naționale constructive și competitive. Toată generația lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, D. Zamfirescu etc., care a impus creația literară românească la nivel național și internațional, a beneficiat de îndrumarea și sfatul lui T. Maiorescu, fără de prezența sa pilduitoare neputându-se concepe climatul de idei al vremii și nici măcar prezența stimulatoare a lui Alecsandri. Nu știm cine a mai avut răbdare să refacă cu aceeași minuțiozitate toate raporturile complicate ale ideologului junimist cu toată generația de oameni politici care l-au urmat, dar și cu Iacob Negruzzi, Th. Rosetti, V. Pogor, Al. Xenopol și alții, cărora epoca le-a fost recunoscătoare pentru fermentul nou adus în politică dar și în învățământ, domenii de care Maiorescu se ocupă în special.

Ca o continuare a junimismului în Ardealul estetic interbelic, junimism (trecut prin lovinescianism) de care generația Cercului literar de la Sibiu e responsabilă, Al. Ruja aduce noi

contribuții la cerchismul sibian prin reconstituirea drumului parcurs de Victor Iancu, estetician, critic și publicist, care a fost readus în actualitate de două ediții ce i-au fost dedicate de către Editura Universității de Vest din Timișoara, una datorată lui Mircea Popa, cealaltă Sorinei Nevodenszki, ediții ce adună atât parte din activitatea sa de critic și istoric literar (*Studii de literatură și estetică*), cât și cea de comparatist, publicist cultural și politic (*De la estetică la literatura comparată).* Și aici, Al. Ruja nu se mulțumește cu o discuție aprofundată a celor două ediții, ci reface aproape întreg dosarul lui Victor Iancu sub raport biografic, estetic, critic, comparativ. Astfel, el ne oferă date prețioase asupra familiei lui Victor Iancu, născut în Slovinca (Cehoslovacia), asupra studiilor urmate de el la München, asupra susținerii tezei de doctorat și cuprinsului acesteia. În plus, el inventariază prestația pe care V. Iancu a avut-o la revista „Țara nouă" din Cluj, rolul jucat de el în formația Cercului literar și în promovarea literaturii Ardealului, precum și ecoul pe care cercetările sale de estetică îl au în epocă și direcția literară în care pot fi ele încadrate. De mare efect este și dosarul de urmărire a profesorului de către Securitate, dosar aflat la CNSAS, pe care Al. Ruja îl face cunoscut prima oară, și din care reiese persistența sa în vechile crezuri existente înainte de război.

Specialist în literatura lui Aron Cotruș, pe care o cercetează sub o mulțime de unghiuri de vedere, Al. Ruja ne oferă și o mostră de cercetare comparativă, investigând prestația acestuia în spațiul polon de cultură, rol pe care și l-a asumat atâta vreme cât a fost atașat de presă pe lângă Legația Regală a României de la Varșovia, funcție îndeplinită între 1929-1936. Ne sunt prezentate cu acest prilej articolele scrise de el în presa poloneză, traducerile din românește în poloneză pe care le-a încurajat, schimburile culturale, montările teatrale și tot felul de alte activități comune pe care le-a patronat. Cu atât mai mult sunt binevenite informațiile cuprinse în câteva rapoarte oficiale pe care el le-a trimis în țară și prin intermediul cărora activitatea în folosul cauzei românești se întregește considerabil.

Și alte materiale în cuprinsul volumului său atrag atenția

prin informație și mod lărgit de interpretare. Vom întâlni aici argumente binevenite în legătură cu expresionismul poetic românesc (Blaga, Bacovia, Barbu, Cotruș), cu sensul metafizic al elegiilor lui Eugen Dorcescu, cu valoarea simbolică a Umbriei în poezia lui Adrian Popescu, cu sacralitatea poeziei lui Ioan Alexandru, cu tentația ludicului la George Bălăiță, alternanța palierelor narative în proza lui Sorin Titel și relația lui intrinsecă cu Noul Roman Francez etc. Nu ezită să recomande cititorilor noștri o contribuție de istorie literară italiană semnată de G. Parmpolini sau ediția bilingvă a poeziilor lui Rilke, realizată de Ștefan Munteanu, pe urmele altui bănățean, Petru Sfetca. Tot un caz de interferență literară îl semnalează în persoana scriitorului berlinez Alexander von Sacher-Masoch, scriitor care a profesat jurnalismul la Belgrad, unde a cunoscut de aproape Banatul, interesându-se și de o viitoare colaborare la revista „Die Heide" a lui Orendi-Hommeneau de la Timișoara, scriindu-i în acest sens profesorului Lucian Costin de la Caransebeș și declarând textual: „Vă sunt foarte îndatorat că mă popularizați în țara Dumneavoastră, pentru că știți prea bine că inima mea e legată de Banat, unde mi-am petrecut o mare parte a tinereții mele". Al. Ruja ne precizează că scriitorul adus în atenție de el este un descendent al altui scriitor, Alexander von Sacher-Masoch, de care se leagă conceptul literar de „masochism", lucru extrem de important pentru circulația ideilor literare. În același sens, el radiografiază și modernismul literar, pornind de la ediția în două volume realizată în 2008 de Gabriela Omăt, problema modernismului fiind strâns legată de activitatea lui E. Lovinescu, pentru care autorul nutrește un interes deosebit. Ca o formă de deschidere spre spațiile europene de manifestare a literaturii române este și popasul său asupra contribuției majore reprezentate de doi scriitori din exil, Ștefan Baciu și Al. Ciorănescu, a căror prezență literară este admirabil subliniată.

Dintre scriitorii noilor generații, atenția sa este reținută de prozatorul Titus Suciu, de istoricul literar D. Vlăduț și de un întreg grup de scriitori din Banat, care s-au afirmat în diferite ramuri literare, precum Ion Marin Almăjan, Robert Șerban, Constanța Marcu, Constantin Gurău, Iosif Băcilă și alții. Prin

notele critice pe care le închină acestora, Al. Ruja face racordul dintre istoria literară, critica edițiilor și a ideilor literare și literatura de actualitate, dovedind mobilitate, cultură literară și reflexivitate critică, calități importante pentru un istoric literar aflat în plină consacrare, prin muncă asiduă și documentare sistematică.

Ca dovadă că a rămas un istoric literar de modă veche este și culegerea sa de corespondență primită, editată recent sub titlul *Lumini peste două veacuri. Scrisori primite* (Timișoara, Ed. David Press Print, 2021). Importanța acestei culegeri ne este dată de tot mai puțina corespondență literară care apare pe piață. De când a apărut și s-a generalizat comunicarea prin Internet, toată lumea a renunțat la a mai scrie scrisori, așa cum a renunțat la faimoasele stilouri pe care noi le foloseam în tinerețe. Tehnica își spune cuvântul și-și impune stilul ei modern, scurt, informativ. În acest context, specia scrisorii literare, compusă pe îndelete și cu dichisuri stilistice, așa cum o avem păstrată prin arhive și volume retrospective de opere, de la numeroșii noștri scriitori clasici sau chiar din perioada interbelică va fi mult mai săracă decât la generațiile anterioare, dar ea ar putea fi suplinită prin scrieri memorialistice, deoarece cam de la anul 2000 încoace, toți s-au lepădat de stilouri și cerneală și au trecut la emailuri, care n-au calitatea de a rămâne decât atât cât să le parcurgi cu ochii. În rest, ne repezim cu toții la laptopuri, computere și unelte de redactat moderne, scriem în fugă, neglijent, uneori chiar cu inerente greșeli pe care le punem pe seama uneltelor folosite, dar frumusețea epistolară a dispărut cu totul. Așa că atunci când mai găsim în librării câte o carte de corespondență rămânem mirați și o răsfoim imediat pentru plăcerea de a admira scrisul unui epistolier sau altul, așezarea în pagină, semnătura originală, ezitările și revenirile, tremurul mâinilor bătrâne.

Toate acestea le putem urmări în cartea semnată de profesorul Alexandru Ruja, care a păstrat cu sfințenie în arhiva personală mai toate epistolele ce i-au fost adresate, făcând dovada unui adevărat spirit filologic, de istoric literar. Sunt comunicate aici 369 de scrisori de la 121 semnatari, scrisori care se referă la intervalul 1974-2020. Scrisorile încep în anii în care

Al. Ruja a fost profesor de limba română la Liceul din Chișineu Criș, și când a început să colaboreze tot mai asiduu la revista „Orizont”, așa cum confirmă corespondența sa cu Ion Arieșan sau cu Ion Marin Almăjan. Sunt ani în care scria medalioane, portrete, recenzii și cronici la cărți de actualitate, întărind sectorul critic reprezentat de Cornel Ungureanu și de tânărul Alexiu. Prin ambiția și tenacitatea sa a ajuns să elaboreze și să publice mai multe cărți de critică și istorie literară, care l-au făcut tot mai indispensabil vieții literare timișorene, mai ales atunci când a pornit proiectul privind *Dicționarul scriitorilor din Banat*, multe din scrisori conținând mici autobiografii și date personale legate de scris, primite de la scriitori din regiune. Am spune că acest lot de scrisori este ilustrativ înainte de toate prin relațiile sale cu scriitorimea română locală. Tema cea mai importantă a volumului o constituie însă preocuparea sa pentru pregătirea unei monografii dedicată lui Aron Cotruș, lucrare care urma să facă obiectul tezei sale de doctorat. Pentru elucidarea unor aspecte biografice sau de ordin informativ, viitorul biograf n-a precupețit nici timp, nici spațiu, pentru a se adresa specialiștilor din țară sau de peste hotare, solicitându-le date despre om și operă, scrisori, poezii publicate sau inedite etc., mai mult de jumătate din scrisorile publicate aici având această menire. În acest scop s-a adresat lui L.M. Arcade, Ștefan Baciu, Iancu Bidian, Ion Cepoi, W. Dahmen, Horst Fassel, Paula Gibson, Klaus Heitmann, Vintilă Horia, Remus Tzintzoca, Rudolf Windisch etc. și unui mare număr de istorici literari din țară, între care s-au numărat Nae Antonescu, Baruțu Arghezi, Ion Cristofor, Mircea Cenușă, Copilu-Cheatră, Pericle Martinescu, Z.N. Pop, Ovidiu Papadima. D. Vatamaniuc etc., atent la a fructifica tot ceea ce se putea cu privire la Aron Cotruș, inclusiv la sora poetului, Silvia Cotruș-Boiu. Ca o curiozitate, în volum se află și o poezie a lui Vintilă Horia sau o alta a lui Ion Chichere, dedicată muncii la Dicționar. Desigur, că epistolarul merită citit cu creionul în mână pentru a beneficia de răspunsuri de real interes și de modul de a fi al celor antamați. Firea, cunoștințele, comportamentul numeroșilor oameni de litere, astăzi dispăruți, pot fi lesne descifrate din acest tip de scrisoare-provocare, care e

important pentru memoria colectivă. Un caz mai aparte l-a reprezentat relația autorului cu Mircea Cenușă, ajuns, după decembrie 1990, să beneficieze de fondurile Comitetului de Cultură de la Alba Iulia, și care, primind de la Al. Ruja informația despre Biblioteca exilului românesc de la Freiburg, a făcut o călătorie exploratorie la Freiburg, aducând cu sine xeroxuri din arhivă. Copiile după documentele arhivei Cotruș au fost donate Bibliotecii „L. Blaga" din Alba Iulia, dar prin interdicția exprimată l-a privat pe specialistul timișorean de accesul la arhivă.

În final, merită apreciată eleganța tiparului, cu reproducerea în facsimil a mai tuturor scrisorilor, dar și cu descrierea foarte completă a documentului reprodus, la rubrica *Note și comentarii* unde se dau și ample fișe bio-bibliografice despre corespondenții/respondenții cuprinși în volum, astfel că acesta devine și îndreptar istorico-critic de mare utilitate. Dacă e vorba de o ediție sau un volum de autor, este reprodusă coperta aceleia, fapt care ridică mult valoarea și calitatea volumului, dotat și cu un indice de nume aferent. Cum cărți de genul acest a apar tot mai rar, ele sunt de mare ajutor în reconstituirea profilului protagonistului, dar și ale celor cu care a intrat în relație, astfel că am salutat cu căldură o asemenea apariție editorială.

Sonia ELVIREANU

Despre omul lăuntric

Cărțile de interviuri ale lui Cristian Pătrășconiu cu personalități marcante din diferite domenii vizează o dublă perspectivă asupra scrierilor acestora: una exterioară, a celui care citește, reflectează și invită la dialog; alta interioară, prin destăinuirile autorilor despre scrierile lor. Convorbirile oferă o înțelegere mai profundă a existenței umane și a provocărilor ei. Cititorul descoperă viziuni, tematici, arhitecturi, personaje, relații interumane, experiențe personale, orientări, pasiuni, aspecte necunoscute din viața autorilor.

Ca să poți antrena un scriitor într-un dialog relevant despre sine nu e suficient să-i cunoști viața și opera, e nevoie de abilitatea de-a construi firul convorbirii, de-a întreba și provoca la confesiune. Aceasta cere pasiune, inteligență, flexibilitate pe parcursul discuției.

Dintre cărțile lui Cristian Pătrășconiu, *De taină* (Editura Universității de Vest, 2020), incită prin titlul ce promite dezvăluiri din intimitatea celor intervievați: Ioana Pârvulescu, Mirel Bănică, Ioan Alexandru Tofan, Bogdan Tătaru-Cazaban, Madeea Axinciuc, Monica Pillat, Adrian Papahagi, Martin S. Martin, Ioana Scoruș, Ion Vianu, Dan Grigore. Aceștia provin din zone profesionale diferite, dar sunt și scriitori, publiciști, eseiști: literatură, muzică, medicină, psihanaliză, sociologie, teologie, antropologie, educație.

Convorbirile „de taină" cu aceștia sunt orientate spre dezvăluirea omului lăuntric în căutarea unui sens spiritual al existenței sale. În *Cuvânt înainte* autorul ne introduce în semantica expresiei „a sta de taină" care i-a inspirat titlul cărții, o antologie de interviuri publicate între 2016-2020 în revistele „România literară", „Orizont", „Ramuri", „Viața românească", „Lapunkt".

Cristian Pătrășconiu pune întrebări pornind de la lectura cărților sau de la un aspect de viață pentru a provoca deschi-

derea spre destăinuirea unor secrete. Interviurile ce alcătuiesc cartea sunt dialoguri focalizate pe sufletul omului, deschise spre spiritualitate, fiindcă omul lăuntric se construiește prin căutare, înțelegere, cunoaștere în relația cu celălalt și divinul. Diferiți ca formație intelectuală și preocupări, scriitorii intervievați vorbesc despre ei, profesia, experiențele și scrierile lor, abordând subiecte de interes personal pentru explorarea nevăzutului din ființa umană, psihicul și mentalul: religie, credință, miracol, divin, îngeri, iubire, psihic, traumă, terapie, prietenie, trădare, iertare.

Interviurile devoalează experiențe concretizate în cărți. Ioana Pârvulescu explorează în *Dialoguri secrete* formele de exprimare a rugăciunii în literatură, reliefând puterea cuvântului, efectele ei benefice; Mirel Bănică dezvăluie orientarea sa spre antropologia religiei, cercetarea pelerinajelor, nevoia de miracol. Ioan Alexandru Tofan definește omul lăuntric prin „creșterea în Duh", în singurătate și în comuniune cu frații, a cărui hrană e rugăciunea, reliefând apropierea sa spirituală de monahul André Scrima.

O perspectivă despre angelologie în teologia creștină ne oferă Bogdan Tătaru-Cazaban în răspunsurile sale la excelentele întrebări ale lui Cristian Pătrășconiu despre relația între lumea sensibilă și cea nevăzută, intermediată de îngeri: originea îngerilor, rolul, comunicarea, limbajul, manifestările în lumea sensibilă, percepția lor de către ființa umană. Îngerii sunt „ființe pur spirituale", „epifanii ale prezenței lui Dumnezeu", „puntea între necreat și creatul sensibil". „Îngerul, nici divin, nici uman, fiind chip al transcendenței pentru oameni, un semn al proximității acestuia", este o „făptură de lumină" și are un „corp subtil", invizibil, un limbaj angelic, „nonsensibil, mental". Are rol de mesager și călăuză, fiind semnul unei relații cu divinitatea. El se poate înfățișa ființei umane printr-un „corp imaginal, a cărui vizibilitate, reală, este de ordinul viziunii lăuntrice, și nu a senzorialului". La întrebarea unor sceptici dacă există certitudini despre existența îngerilor, Cazaban răspunde: „Certitudinile despre ei sunt date de revelație și de experiența personală."

Interviul cu Bogdan Tătaru-Cazaban probează abilitatea lui

Cristian Pătrășconiu de-a focaliza întrebările pe esența subiectului pentru a oferi cititorului un tratat de angelologie în miniatură. Claritatea răspunsurilor dezvăluie profunzimea cunoașterii teologice și pasiunea pentru cercetare a istoricului religiilor. Madeea Axinciuc e interesată de tradițiile religioase în cercetarea sa despre relația dintre *Unu* și *Multiplu,* altfel spus, dintre principiul divin ordonator și multiplicitatea lumilor.

Unul din cele mai relevante interviuri pentru răspunsurile clare ce vin din convingeri, experiența de viață, orizont religios, este dialogul cu Monica Pillat despre trădare, pornind de la Iuda, privit din perspective diferite: arhetip al trădătorului în Evanghelii; intermediar în planul divin în scrierile gnostice de la Marea Moartă; trădătorul actual: pragmatic, fără procese de conștiință, generat de societatea care și-a pierdut valorile morale creștine. Trădarea e văzută ca o rătăcire a omului de pe calea credinței în puterea spirituală a ființei umane, în iubire.

Cu Adrian Papahagi dialogul se extinde la scara societății românești și occidentale, contaminate de extremisme, în declin moral, politic, social, religios, cu pericolul totalitarismului naționalist și globalist, în care creștinul e chemat să apere valorile tradiției creștine, să combată răul, să fie prezent în cetate.

Convorbirea cu Martin S. Martin, chirurg vestit, emigrat în SUA, aduce în prim-plan provocările medicinii viitorului și efectele ei, inclusiv în literatură. Medicina a fost sursă de inspirație pentru marii romancieri și va continua să fie grație uluitoarelor descoperi în biologia genetică și tehnologia medicală (secționarea ADN-ului și înlocuirea unei părți pentru a crea ființe noi) ce pot sfida etica medicală prin utilizarea lor în scopuri malefice (a înlocui populația unei comunități). Pe de altă parte, noile științe și tehnologii modifică forma de promovare și receptare a textului scris (lentila digitală pentru citit în timpul efectuării altor activități).

Experiența de viață e transpusă în literatură sub forme diferite, fiind zona cunoașterii de adâncime, inclusiv medicală, după cum mărturisește nu doar Martin S. Martin, ci și psiha-

nalistul Ioana Scoruș. Aceasta ne dezvăluie practica terapiei psihanalitice, riscurile și satisfacțiile ei, relația dintre terapeut și pacient, procedeul de regresie provocat pacientului în subconștientul său prin anamneză pentru a descoperi cauza traumei și a vindeca boala. Experiența profesională e transpusă literar și de Ion Vianu, medic psihiatru și scriitor. Interviul cu acesta ne dezvăluie rolul literaturii în viața sa: „exercitarea unei funcții vitale, aceea a imaginarului", în scrierea despre propria persoană, ceea ce numim conceptual *egografie*, autoficțiune, dar și despre viață. Acesta distinge între literatura etică, cu mesaj, și jocul gratuit al actului de creație, între efectul benefic asupra psihicului uman sau malefic prin includerea demonicului în literatură.

Cartea se încheie cu opiniile unui muzician, pianist și profesor, despre darul divin al muzicii, rolul antidepresiv, terapeutic, modelator al caracterului, despre „bucuria, forța, înțelepciunea, viața" pe care le poate dărui omului spre înălțare sa spirituală.

Cristian Pătrășconiu își gândește cărțile de interviuri pe un fir tematic, ceea ce le dă coerență, unitate, perspectivă extinsă prin alăturarea unor subiecte adiacente ce constituie elementele unei arhitecturi menite să reveleze importanța unei construcții, cartea. *De taină* este un volum despre suflet, credință, forță spirituală, sensul profund al existenței umane. Și o invitație la lectură și meditație.

Ion NEAGOȘ

Dubla poveste a căutătorului de elefanți

Fabian, personajul principal al celui de-al doilea roman al lui Tudor Runcanu, *Portretul căutătorului de elefanți,* apărut la editura Eikon în 2022, reprezintă omul comun, pur și simplu „funcționarul de la primărie", cum și este numit, generic, în câteva rânduri. Căruia urmele lăsate pe trotuarul ud de tălpile care au trecut prin tencuiala căzută a fațadelor îi dezvăluie adevărul că „orice direcție ar alege, ar urma din start un drum deja bătătorit". Și care, trezindu-se într-o dimineață singur în piața centrală în fața unui elefant alb și fiind convins că însuși Dumnezeu a coborât pe pământ, nu e în stare decât să ia o poză oficială, de unic reprezentant al autorității, și să-i țină un discurs despre oraș. Astfel că el e caracterizat indirect printr-un limbaj accentuat „tranzitiv": „Pe jos nu sunt covoare. Nu au fost de la bun început prevăzute în dotarea acelei primării. În general, covoarele reține mereu extrem de multă mizerie, iar asta ar necesita un serviciu special de întreținere." (Nedumerește însă utilizarea ezitantă a mai mult ca perfectului – devenit sporadic perfect simplu – și mai ales inacceptabila înlocuire a prepoziției „ca" prin construcția „ca și".) Limbaj ce se va încărca însă treptat, cu înaintări și retrageri, de „reflexivitate", atingând uneori, prin izbutitul joc între abstract și concret, treapta de sus a lirismului: „O umbră, ca o aripă alungită, trecu prin dreptul ferestrei"; „Punctele cardinale/…/ ar fi arătat toate o direcție plină de zăpadă"; „Femeia părea oglindirea în apă a suferinței…"

Pentru că personajul însuși nu este doar ceea ce pare a fi. El recitește cu atenție de fiecare dată fragmentul de ziar în care e înfășurat becul primăriei, păstrat timp de șapte luni în seif din motive de economie, sau pe acela înfundat în vârful pantofului între două înmormântări, așa cum colecționează cornetele de semințe culese de pe jos. De ce? Fiindcă așteaptă să i se reveleze *povestea*, singura care îl privește doar pe el și

ar fi capabilă să dea sens și plinătate existenței sale anoste și care trebuie să rămână ascunsă (primele două situații) și să o lași „să vină către tine și nu să o cauți tu cu lumânarea" (cazul cornetelor). Fabian are acum cincizeci de ani și trăiește cu sentimentul că liniștea din jur e amăgitoare, e doar „perioada de incubație a vreunei boli grele", urmată de primirea unor „instrucțiuni clare". Acestea, evident, nu vor veni, dar se produce miracolul apariției elefantului, unul de la circ, cât se poate de real, dar al cărui nume, Gana (e femelă), îl evocă pe acela al unei zeități indiene, Ganesha, „un fel de zeu ce guvernează creația și îndepărtează obstacolele". Însă Gana dispare și Fabian pornește pe urmele ei, convins că pentru a găsi un animal trebuie să te identifici cu el. Iar pictorul căruia îi comandă un portret al elefantului (menit să ușureze concetățenilor identificarea fugarului) îl reprezintă de fapt pe client. Înțelegem că măruntul funcționar a pornit în căutarea propriei identități, cea adevărată. În text vor exista însă două „povești": una reală și una virtuală, desfășurată în subtextul celei dintâi, pentru a deveni manifestă în episodul imersiunii și în capitolul final.

În esența lui, romanul de față este unul al condiției umane, implicând conștiința condiționării noastre biologice, sociale, istorice, chiar metafizice (discret sugerată), ca și setea eliberării, a decondiționării. De aici senzația continuă de *spațiu închis*: biroul de la primărie e strâmt, biblioteca orașului are ferestrele bătute în cuie (încât seamănă cu o conservă încărcată de povești), vița-de-vie închide complet curtea imobilului în care locuiește pictorul, furnalele oțelăriei acoperă cerul cu o pătură groasă de fum, în care coșurile înalte par să se miște precum tentaculele unei caracatițe uriașe, ce „strânge la piept tot mai tare orașul". Iar norul din fața ferestrei deschise va semăna, în final, unei pânze de cânepă cu ochiuri mărite în sus – un năvod menit să captureze „orice fel de vietate acvatică liberă și fără simț de conservare" și care va sfârși, inevitabil, într-o conservă. (Pentru că numai ființele umane „libere" nu au simțul comun al conservării, dar au, în schimb, un puternic sentiment al năvodului.) Senzația de captivitate e acutizată de aceea a sufocării, sugerată deja de fumul oțelăriei, de blocarea

ferestrelor și de dubla evocare a conservei. În bibliotecă și la pictor e foarte cald, în catedrală e un aer stătut, încărcat de mirosul tămâii și al lumânărilor. Însă Fabian simte că aerul devine irespirabil și din cauza ocupării spațiului cu mobilier și obiecte – cele colecționate de profesorul Leonid sau care au umplut birourile primăriei, tablourile de care e plin atelierul pictorului, dar și scara imobilului, chiar și aglomerarea de scene pictate pe catapeteasma altarului, sufocantă în absența unor „imagini clare", a „unor contururi ferme". (De aceea are viziunea unui altar cu ușa deschisă și complet gol, în care nu se află decât Gana. Ca un acces direct, nemijlocit de imagini și de serviciul religios, la divinitate.)

Orașul e închis la propriu în momentul în care începe filmarea unei reconstituiri a blocadei Leningradului. Bibliotecara Nora și Fabian se refugiază dincoace de geamul cofetăriei, imens ca un ecran de cinematograf, ca și cum ar asista, în siguranță, la desfășurarea unui război real. Sentimentul de simplu spectator al evenimentelor e întărit, în cazul bărbatului, de faptul că se află în concediu nelimitat, în urma unui incident cu primarul, ba chiar eliberat de orice îndatorire, fiindcă balul intelectualilor, pe care urma să-l organizeze, a fost suspendat. Înstrăinarea, retragerea treptată din realitate e sugerată și prin faptul că orașul, desfigurat prin metamorfozarea lui într-un decor de film, a devenit de nerecunoscut. De fapt, de la începutul romanului s-a instalat impresia unei lente măcinări a construcțiilor aparent solide: clădirea primăriei pare șubredă, cea a bibliotecii e în paragină, scara pictorului are treptele cariate până la scheletul metalic, în cinematograful ruinat tencuiala atârnă desprinsă și își ninge „neputința peste capetele spectatorilor", vița-de-vie seamănă cu o „boltă de catedrală ce își cerne tencuiala peste căiți". Ba chiar, dezvoltând, în maniera sa obișnuită, această comparație, naratorul ne spune că acolo sus „începeau să se întrezărească din loc în loc albastrul cerului și chiar câțiva sfinți". De parcă prin fisurile zidurilor s-ar putea ivi o altă realitate. Chiar șansa unei eliberări din capcana materiei.

Ceea ce se „vede" prin geamul cofetăriei este un fel de *coincidență a contrariilor*: fictiva blocadă germană e, în realitate,

o invazie rusească, deși sunt costumați diferit, figuranții aparțin unei singure comunități, actorul care îl interpretează pe Hitler îl va interpreta și pe Stalin (și lista ar putea continua, constată Nora). Înțelegem astfel și că, în ciuda supraevaluării unicității propriei noastre individualități, nu suntem decât întruchipări ale unor roluri perene, general umane. Însă această eliberare a conștiinței de aparența și presiunile realității este relativă și de scurtă durată. Părăsind cofetăria, Fabian nimerește într-o altercație între figuranți, este desfigurat în bătaie, ca și actorul, toți trei se văd nevoiți să părăsească orașul, dar această evadare pe orizontală (al cărei motiv este introdus în text de un nostalgic tren cehovian gonind cu ferestrele luminate și călători fericiți) e de la bun început sortită eșecului. Intenționează să se ascundă, deocamdată, într-o hală industrială, dar acolo a fost reconstituit un lagăr și, bineînțeles, sunt luați drept figuranți. Reușesc să scape, se apropie de un oraș cu turnuri medievale în care, desigur, vor bea liniștiți o cafea în centru, dar pe câmpul din apropiere sunt desfășurate două armate și se filmează o ciocnire nimicitoare între otomani și creștini. Adevăratul eșec nu îl constituie însă faptul că nimeresc dintr-un film în altul, ci acela că nu își doresc altceva decât să se întoarcă la lumea de dinainte, ceea ce se și întâmplă, dovadă că Fabian își va recupera postul de la primărie, primind noi însărcinări și o mărire de salariu. Acesta fiind și sfârșitul primei povești.

Rărirea bolții de struguri lăsa să se întrevadă posibilitatea unei evadări pe verticală. Într-adevăr, revin în text sugestii ale *înălțării*: lucrurile din biroul primăriei se micșorează treptat înspre asfințit, încât funcționarul ajunge să pară „un gigant", Fabian privește pe geamul bibliotecii ca dintr-un far, tot acolo el și Nora se refugiază într-o cameră de deasupra acoperișului, din cauza căldurii cititorii își fac vânt cu niște cărți mari, părând îmblânzitori de vulturi, bibliotecara se înalță dintr-o singură bătaie de aripă până la cel mai înalt raft. Însă întreaga problematică a decondiționării se concentrează, cu maximă putere de expresie, în imaginea *acvariului*, indusă de o afirmație a Norei privind prezența apei pe pământ, dar mai ales de viziunea caracatiței: brusc, Fabian e convins că „dincolo de

fereastră, e imaginea unui acvariu uriaș". Ai cărui pereți de sticlă se vor ridica tot mai sus, „permițând orașului să fie inundat și mai apoi scufundat în adânc, definitiv, ca un Titanic." Și ale cărui semnificații vor fi dezvoltate în episodul dublei imersiuni. Acolo, imposibilitatea întoarcerii în timp este figurată ca dispariție a orașului natal sub apele fluviului ce l-a târât în aceeași zi pe Fabian „în aburii" unor locuri îndepărtate. Împins de nostalgie, revine în acel loc, confundând nervura dorsală a unei bărci răsturnate în iarbă cu detaliile coloanei vertebrale a unui elefant și având chiar iluzia, datorată luminii orbitoare a dimineții, că acesta „respiră și doarme". Ajuns cu barca deasupra orașului, încearcă o primă scufundare, însă nu vede nimic clar în adânc și, în clipa în care se gândește că ar trebui să coboare mai mult, „brațele invizibile ale apei" îl smulg afară. La o a doua încercare ajunge exact deasupra casei natale, dar se sufocă, e „cuprins de mijloc de trompa uriașă și puternică a elefantului și tras afară spărgând oglinda de apă în mii de cioburi." Aerul îi năvălește „sălbatic" în plămâni și va avea o senzație de plutire–simbol, ca și transcenderea limitei acvatice, al decondiționării. Invocase un zeu al aerului, deci și asta se dovedește acum a fi elefantul.

Ceea ce va deveni manifest în scena finală. Fabian a obținut un fragment din pelicula filmului cu Leningradul, conținând secvența în care, într-o coloană de tancuri și infanteriști, apare, în mod inexplicabil, Gana. Îl proiectează, prin fereastra deschisă, pe norul despre care am vorbit, și iată că „acolo în față, suspendat deasupra pământului, însă nu suficient pentru a fi încă în cer, alerga printre nori, dincolo de orice îndoială, un elefant alb." Acum înțelegem de ce heruvimul zărit de narator deasupra bibliotecii, exact în momentul intrării lui Fabian acolo, e „pufos, aproape supraponderal": el este un corespondent al elefantului și un preludiu al apariției acestuia în text. Ieșind singur pe fereastră, pentru că elefantul e „chestiunea lui personală", filmul, care se reia necontenit, se proiectează și pe spatele bărbatului, semn că el *a intrat în poveste*, identificându-se cu celălalt. Urcând apoi pe ochiurile năvodului, Fabian ajunge cu mult deasupra orașului, dincolo de nori, unde e o liniște deplină. Care ne amintește liniștea „totală,

aproape definitivă" ce se lasă brusc în imobilul saxofonistului, sau aceea ca „la sfârșitul unei bătălii", instalată în a treia seară de filmări odată cu ceața. Și al cărei caracter irevocabil e subliniat de faptul că Fabian adoarme „într-un mod subtil" (adică simbolic) și acum, și în episodul imersiunii, după ce, exersând scufundarea în cadă, simțise că „ar putea să adoarmă acolo sub apă, cel mai probabil definitiv".

Destinderea întregii ființe, produsă în momentul contactului direct cu elefantul (când e cuprins de trompa acestuia și acum, când ajunge să-l încalece), pare expresia atingerii unei ținte. Dar, pentru a descifra sensul adânc al acestei liniști, ne vom întoarce la câteva secvențe ignorate până acum. La începutul romanului, descrierea biroului de la primărie este urmată de afirmația că, datorită spațiului redus, salutul „trebuie obligatoriu lansat încă din tocul ușii", fiindcă altfel se va lovi de un perete și, cum „nu are cine să mănture cioburile de porțelan imediat", „pe jos rămân resturi împrăștiate de vorbe aruncate care încotro". Imaginea pare a fi produsul unui joc incidental al fanteziei, ca și descrierea heruvimului. Curând, cititorul va identifica însă aici un laitmotiv, metodic reluat înăuntrul unei construcții evident muzicale. Pentru că apar presupușii îmblânzitori de vulturi și bibliotecara e silită să mănture seara culoarele „pline de pene și puf", apoi tencuiala lipită de tălpile trecătorilor, boabele de strugure căzute în curtea pictorului și în care e nevoit să calce Fabian, „scamele plutitoare" desprinse din perna descusută ținută matern în brațe de Nora, în sfârșit, afirmația că trupul unei femei seamănă cu o trecere de pietoni proaspăt vopsită, pe care rămân „toate urmele de pași venite dintr-o parte și din cealaltă a străzii". Imagini de nedescifrat (cu excepția „trecerii de pietoni") până când aflăm că ele reprezintă reziduuri ale reconstituirii trecutului, „imposibil de reciclat în vreun fel". Și atunci avem revelația unei conștiințe încărcate de aceste fragmente ale existenței trecute, cum sunt tălpile trecătorilor de tencuiala fărâmițată, „nereciclabile" în sensul că le rumegăm în zadar, de vreme ce sunt irecuperabile. Și peste care ar trebui să așternem uitarea, așa cum peste urmele de tanc lăsate pe un câmp de luptă „se închide, an de an, câte o nouă

pleoapă de iarbă", așa cum zăpada „anulează orice dovadă și vine cu întinderi uriașe de liniște și nemișcare".

Să examinăm, o clipă, și această „nemișcare". Curentul iscat de trenul amintit absoarbe nu numai lumina, care aleargă „haotic" în urma lui „ca o pasăre mototolită de hârtie", dar întreg spațiul prin care trece. Această afirmație e un preludiu al senzației lui Fabian că străzile sunt niște „pâlnii enorme", prin care oamenii se scurg cu viteză sporită pe măsura apropierii de țintă, motiv reluat în secvența gării, unde tot conținutul trenului dispare în fundul unei pâlnii, și în aceea a rulării filmului rusesc, în care un proiector aruncă la început umbrele celor din sală pe ecranul imens, devenit o „gaură albă" ce pare „să aspire tot auditoriul prezent". Așa cum, văzut de sus, din perspectiva serafimului, orașul apare ca „o mare cutie de rezonanță, cu străzi pe care sunetele circulă cu viteze incredibile", adunându-se în intersecții și topindu-se în aer precum bulele din paharul cu șampanie. Este vorba nu numai despre goana fizică și existențială a zilelor noastre, dar despre inconsistența acestor trăiri, înghițite clipă de clipă de neant. Concluzia trecerii trenului era că *e bine ca după asta să stai* „pentru ca toate să se așeze și să redevină" exact ceea ce au fost. Mai târziu, amintindu-și orele petrecute în cofetărie, Fabian constată că în imobilitate pe chipul Norei există un „raport geometric aproape perfect" între trăsături, pe când atunci când vorbește și gesticulează echilibrul figurii e distrus, asemenea portretului aflat pe un drapel fluturat în vânt. „Nemișcarea are ceva din măreția operelor de artă antice", conchide el. Iar abolirea goanei spre viitor, fizică și mentală, o simbolizează ceața, în care nu poți imagina decât pasul următor „și nu e loc de nicio presimțire", fiind preferabil să rămâi spectator.

Odată cu venirea zăpezii au dispărut rușii, a dispărut și filmul, a cărui peliculă s-a aprins după primele secvențe, o parte din locuitori a plecat și, în ceața atotstăpânitoare, orașul pare pustiu: „Probabil că în lume, dincolo de ceață, nu mai era nimeni nicăieri". Însă ceața aceasta desparte de lumea însăși, nu de oraș, este expresia depărtării la care s-a ridicat dincolo de nori Fabian, a înstrăinării totale, inițiatice, de realitate

(eșuată în prima poveste fiindcă era doar o contemplare a istoriei personale și a celei colective și nu o „uitare" a lor). Cum este și faptul că privește zăpada de afară „ca pe o decontaminare", privește de la *geamul de sus* al bibliotecii „albul cu toate nuanțele sale suprapuse, cu toate umbrele acoperișurilor așezate una peste alta", realitatea simplificată și purificată de zăpadă, albul în care lucrurile și întâmplările au devenit realmente egale, având aceeași valoare și același înțeles.

„Există o chemare aproape maternă a tuturor lucrurilor care nu conțin niciun unghi drept." E introdusă, prin această meditație, constatarea lui Fabian că ceea ce vede dincolo de geam sunt „aceleași forme rotunjite, cu toate unghiurile ascunse, îngropate în zăpadă", devenite feminine. De unde gândul „că și căutarea elefantului era, într-un plan subtil, căutarea mamei sale pe care nu o cunoscuse niciodată". Adică o *nostoitie*, o *întoarcere acasă*. („Înotară prin laptele străzii înapoi către casă", informează o notație aparent neutră. Metafora înotului fiind provocată de consistența acvatică a ceții, dar trimițând și la cele două imersiuni.) Chemarea casei părintești se insinuează treptat în roman și nu întâmplător în registrul olfactiv, vizând atât caracterul ei inefabil, cât și respirarea, intensitatea trăirii. Mai întâi, aburul subțire al ceaiului îi năvălește pe nări „precum perdelele unei ferestre deschise brusc în miezul verii". Perdelele fac perceptibil impactul aerului intrat pe fereastră, dar și voalarea, presimțirea doar a posibilei fericiri. (E recurentă, la Tudor Runcanu, dublarea valorii plasticizante a figurii de stil prin cea revelatorie, repetarea unor sintagme sau cuvinte accentuând întâietatea acordată sensului.) Apoi, în timp ce încearcă să deseneze elefantul, Fabian simte un miros puternic și „foarte proaspăt" de creioane ascuțite, una din „primele arome puternice" ale copilăriei, devenite cu vremea „niște traume vechi, nerezolvate", amânate. În sfârșit, nostalgia casei natale, care îl va împinge spre încercarea celor două imersiuni: „Nările sale erau invadate brusc uneori de parfumul casei unde crescuse" – „un buchet de arome alimentare și esențe de lemn vechi și chiar aer stătut". Sensul adânc al acestei întoarceri acasă îl constituie integrarea conștiinței în lumea vizibilă, de care ceilalți, în goana lor

smintită pe coridoarele labirintului abstract pe care și l-au construit singuri, sunt complet străini. O *înrădăcinare*. (Căci iarba ce acoperă urmele tancului, ni se spune, se leagă de sol prin milioane de rădăcini „care se alungesc spre centrul Pământului. Rădăcina e docilă, ea acceptă forța gravitației și încearcă să o deseneze.")

Dar care este, de fapt, finalul romanului? Fabian simte că nu mai poate urca și speră că Nora va opri aparatul de proiecție, permițându-i astfel să coboare în siguranță spre a se întoarce liniștit în bibliotecă. De trei ori este formulat acest gând – un ultim ecou al finalului primei povești, adică al eșecului experienței inițiatice întreprinse. Proiecția realmente se oprește, o ultimă imagine fiind aceea a bărbatului aflat pe spatele elefantului, urmată de o cădere accelerată, ce îi apropie vertiginos de sol. Dar în locul impactului se aude o voce care anunță următorul număr senzațional al unui spectacol de circ – „elefantul Gana și celebrul dresor Fabiani!" Însă și această „cădere" a fost precedată de tripla imagine a unei *coborâri*: o pană de heruvim aterizează „de undeva de sus", mai târziu Nora și Fabian contemplă din bibliotecă „câțiva nori albi și pufoși, coborând spre sol din înalt, ca niște îngeri leneși și supraponderali" iar primele secvențe ale filmului rusesc fuseseră filmate într-o „planare lină, ca o pană care plutește de sus, fără muzică", apropiindu-se de asfalt. Or, aluzia la elefant este mai mult decât evidentă în toate aceste cazuri. Anticipate, la rândul lor, de faptul că, după eșecul primei scufundări, Fabian se gândește că „dacă ar fi fost supraponderal ar fi ajuns ușor pe stradă" iar, după ce este tras afară din apă de trompa elefantului, *aterizează* în barcă (așa cum, aflat deasupra casei natale, păruse un parașutist care urmează să-și aleagă „cel mai bun loc de aterizare"), barcă sinonimă cu elefantul (fusese confundată inițial cu acesta) și pe care bărbatul (acum gol, despovărat de orice însemne exterioare și redevenit pur și simplu o ființă umană) o lovește de malul nisipos și coboară „cu siguranța cu care Columb păși, cu mult înaintea sa, atunci când a descoperit America". Mai rămâne să adăugăm că, evadând din „lagăr" sub pretextul unei filmări nocturne în pădure, Nora își închipuie că vor trece într-un alt

film (!), cel în care „Columb probabil tocmai descoperise minunata lume nouă". Chiar i se pare că fostul interpret al Führer-ului începe să-i semene lui Columb – „puțin supraponderal" și deplasându-se „fără prea mare grabă pe uscat".

Deci prăbușirea este sinonimă lovirii malului nisipos și debarcării într-o *minunată lume nouă*, care nu este alta decât cea veche (chiar și orașul acesta e de fapt cel natal, dovadă că aroma de drojdie de la fabrica de bere „era ca un ecou din copilărie"), redobândită însă de la înălțimea unei conștiințe eliberate, golită de vechiul ei conținut și ridicată la o altă înțelegere a lumii, însemnând simultan o revenire la originar (înălțarea și imersiunea sunt simetrice), „la primele simțuri și realități", care te fac să vezi lucrurile din jur „nemișcate și clare ca în prima zi", adică – așa cum își dorise în catedrală – să distingi din aglomerare *forma* obiectului, cea care exprimă, în același timp, individualitatea și esența lui – un anume copac și *copacul*. Sau, altfel spus, încărcate de strălucirea miraculoasă a unui elefant oglindit pentru prima oară în ochii măriți ai unui copil.

Ion POPESCU-BRĂDICENI

„Poemele erotice" ale lui E.E. Cummings între plăcere și magie

Ce fel de poet a fost (este și va fi – n.m.,I.P.B.) acest experimentalist Edward Estlin Cummings (e.e.cummings)? Întrebarea-mi nu-i pur retorică! Dimpotrivă, se vrea o pistă de lansare a hipotezei hermeneutice de cercetare a liricii acestui promotor în simultaneitate al obscenității, suavității, satirei și varietății formale: sonetist, caligramist, tipografist, parantezist, dezmambratist, verslibrist, formalist tradiționalist, situatist cu orice preț, teribilist (ca și Mircea Cărtărescu al nostru, ca și Ion Stratan al nostru – n.m.,I.P.B.).

E.E. Cummings e hermetic, antisentimental, intelectualist, adept al disecării corpului textual, uneori din plăcerea jocului literal al semnificanților, alteori ca să-și creeze „noua limbă" (ca și Giambattista Vico în *Știința nouă*) a corolariilor preferate (mica poveste, mitul restrâns, transformarea poetică a unei imagini, metafizica poetică (bazată pe închipuirea fantastică – n.m.,I.P.B.), axioma, prolegomenul, vorbirea naturală etc.).[1]

Ștefan Augustin Doinaș îi distinge drept caracteristici: ● utilizarea unei ordini insolite a cuvintelor (dar niciodată anarhice; ● instigarea morfologiei; ● intricarea discursului; ● verticalitatea grafiei; ● compoziția savantă; ● ars combinatoria algebrică. [2]

Ștefan Stoenescu identifică drept trăsături ale poeziei americane: ● metafora pluralistă (și relativizantă); încorporarea ideilor în lucruri; redescoperirea sinelui; însărcinarea unui alter-ego (naratorul) cu rezolvarea situațiilor parabolice ale poemului; caleidoscopul de mituri și ritualuri pervertite care oferă o secțiune transversală a unei lumi în care Marele Semn s-a lăsat fărâmițat în sensuri difuze în „masa" fonetică și-n „pasta" semantică până la dispariție într-un soi de ritual orgiastic și inițiatic – deopotrivă, din care totuși n-a pierit cu desăvârșire nevoia omului de căutare, de transcendență, de

transumanism; vocea transumană a poemului suspendă raţiunea într-un dincolo incomprehensibil, bănuit doar în fiecare transversalie regeneratoare, mistuitoare, purificatoare, salvatoare a unor toposuri labirintice; aceeaşi Voce decriptează imaginarealul ca să-i inventeze interpretări inedite, autentice, transretorice, transmetafizice.

Probabil că Mircea Ivănescu a fost cel dintâi conştient de unitatea performativă a propriilor transpuneri din poezia lui E.E. Cummings ale cărui versuri sunt de-o transluciditate fecundă desfăşurată ludic între valenţe opuse: iluzie – distanţare /transparenţă – opacitate (transaparenţă, i-aş zice eu, teoreticianul transmodernist de serviciu – n.m.,I.P.B); şi care mizează pe alternitatea (translată dinspre uimirea inocentă înspre cunoaşterea instruită – precum a autorului acestui eseu complementar – n.m.,I.P.B.)[3]

Astfel în textele alese de Mircea Ivănescu, poetul E.E. Cummings adoptă un stil grav-miraculos al adevărului de fiecare zi cu un surâs pe cât de frumos tot pe-atât de motivat; celui care şi-ar vinde motivarea orice vis i s-ar destrăma; căci „unu e cântatul pe care demonii şi îngerii îl cântă; cu prea sfioasa-i mult privire” (ca de exemplu cea a românului genial Nichita Stănescu – n.m.,I.P.B.) poetul n-ar zăbovi să descarcereze şi „cântece mai puţin drepte” din preajma sfidătoare; iar prin cântul buzelor i se strecoară „abila stranietate” ori tăcerea vie a muzicii ocult create şi desăvârşite (după cum şi Genette optează pentru o asemenea limbă perfectă: cea a Scrierii cu gândul tacit, a nemuritorului cuvânt [4]); de altfel în accepţiunea lui Harold Bloom stranietatea este cvasisinonimă cu originalitatea şi reprezintă un indiciu al forţei şi diferenţei calitative, al valorii estetice şi al excelenţei artistice; ca atare acest Harold Bloom îl include pe E.E. Cummings în pleiada de poeţi canonici ai Statelor Unite ale Americii, aspect ce mă bucură (căci îl reîntâlnesc în compania unor Robert Frost, Ezra Pound, T.S. Eliot, Allan Tate, Langston Hughes, Weldon Kees, Randall Jarrell, Theodore Roethke, Jean Garrigue, Richard Wilbur, Frank O’Hara, A.R. Ammons, Donald Justice, W.S. Merwin, Howard Moss... - n.m.,I.P.B.)[5]

Poezia este receptată de E.E. Cummings ca „orice lucru luminos minunat și respirând”; poezia pătrunde „în toate lucrurile care sunt frumoase”; „ultima frază să se rostească în mintea de pe urmă a văzduhului... copacii deodată așteaptă înscriși pe chipul lunii”. Poezia-i vis și cântec tras „din mâna transplendentă a zeului întunecat” care creează poemul treptat „cum colinele inventează aerul” simplu, tremurător, nevăzut, pulsatoriu; „un poem va pluti auriu” până îl va prelua „floarea vorbitoare”.

Dacă a făcut regește cântece „cu melodios ascuțiș viu”, poetul preferat de mine este cel din Cummings al erotikonului „dezlănțuit”, oarecum „dezmățat”, „rușinos”, „păcătos” etc. din *Poemele erotice*. Ca atare, îmi place stilul său, îmi place să-i simt coloana și oasele și tremurătoarea fermitate catifelată. Și-mi plac tresăririle de sub pielea textului liric, mai ales fenotextul englezesc în care semnificanții sunt o anagramă a corpului feminin ori chiar a corpului autorului a cărui „perversitate” mă încântă și mă seduce cu tot cu căderea-i luciferică.

Ciclul „poemelor erotice” e deci un megatext de des-fătare, gratuit, în afara propriilor prejudecăți. Trupul iubitei e un obiect defetișizat. Adam și Eva, în era primară, cu greu își desfăceau carnea trupurilor din refacerea androginului primordial. Iar poetul e.e. cummings le celebrează „trupul dereticat mângâiecios”, „într-un rânjet de aur masiv”.

Îmi asum acest fast verbal erotic, ca și Roland Barthes, Julius Evola, Georges Bataille, căci textele erotice cummingsiene m-au dorit selective, ele însele, regine în sociolectele-roi, capabile de transliterări, de transmutări, de transformări incandescente; așa că am avut și la lectură și la recitire deliciile de castă ale unui mandarin transcultural, zguduit de „noul absolut” antiencratic, excentric, excepțional, horedictic, fractiv, exploziv, depolitizat, ironic, insolit, decodificat doctrinar într-o „mathesis a limbajului”, neperisabilă.[6]

Cu sclipiri de geniu, E.E. Cummings afirmă că „toată pictura de pe lume se face mică înaintea acestei muzici, iar poezia nici nu se poate apropia de teama perfecțiunii ei”. Și – cum constată și G. Călinescu – poezia nu se poate defini ci numai

descrie”[7] „Toate acestea o descriu minunat (adică tabloul, ritmul intens al lenei precise... exact, cald, păgân”.[8]

Cărțile zise erotice sunt oare și ezoteretice? Există oare o mistică interzisă a textului înghițită de propria-i extază? Semnificanța este sensul în măsura în care acesta este produs senzual și sexual? În spatele unui „iscusit vis mușcător” stă „și iscusit țărmul ignorant” pe care orice cuplu erotic îl transgresează, de-așa manieră încât să aibă acces într-o grădină ivorie plină cu flori unde „urechea e o floare misterioasă și fragilă... nările ei (ale poeziei – n.m.,I.P.B.) sunt timide și rafinate”, „pântecul ei cel mai alb e o floare isteață de vis”; astfel poezia e „neașteptata floare a totalei încântări”.

E.E. Cummings produce poemul „cu o îndrăzneață sofisticată controlată magie”; cu o „îndesare ovală de plăcere ascunsă”, acest text poetic poate avea chipul de cuarț șlefuit sau poate fi „dezbrăcat de nemiloasele metamorfoze”.

Un poem poate fi unul de lumină încordată, un arc întins vibrând, un teatru de liniște perfectă, un car de roșie viteză etc. Iar limba lui „în tăcerea totală vorbind pe trupul poetului... grațioasă supremă” e „un munte strălucitor cu simțuri” îmbrățișat solemn-sălbatic; „ e sărutul care construiește în noi atât de blând obscena și teribila structură a nopții”. Cu „haine într-o dezordine delicată”, acest poem ereziatic crește gradual din „momentul foamei perfecte”: cel al inspirației, intuiției, ficțiunii eliberatoare, motivației cutremurătoare-spasmodice. Lângă trupul muzei „momentul plăcut înspăimântător” duce la iluminare și la țâșnirea în sus a formei constructive, orizontale, la rostirea unui copac, a flăcării gemânde, a năucelii pure la cizelarea focului ucigaș, a tremurătoarei arome a prospeții, la „gestul final desfrânat și splendid”.[9]

Prin urmare comentatorul de ocazie constată un amestec erotic de timbru și de limbaj; într-o dicțiune a grăuntelui scriiturii, „de o înverșunare cumpănită”; flacăra modernă a trupului ei neîmblânzit „se strecoară prin traficul monden”... „se dezintegrează într-o sfioasă explozie” ori își menține coerența visătoare în siajul mitului doritor al trupului „până când această foarte fragedă stea enormă (o vezi?) va dansa pe liniștea nudă și finală și excitată (dar te ating) și timida lună va

intra cu măiestrie în deal”[10]; iar poetul E.E. Cummings în ideal, unde să asculte „o armonică în amurg cântând infernal” [11].

Într-a sa *Introducere în poezia americană modernă* [12], Serge Fauchereau îl așază pe E.E. Cummings (1894-1962) în sfera ecourilor dadaismului și a lui Tristan Tzara (vezi *Vingt cinq poèmes* – n.m.,I.P.B.), a celorlalți suprarealiști: Aragon, Eluard, Breton, Soupault. Dar Serge Fauchereau e de părere că lirismul sobru, arbitrar, puternic al lui Edward Estlin Cummings – totodată arogant și familiar – își conduce cititorii spre o zonă comparatistă a unor Pierre Reverdy, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Robinson Jeffers, W.C. Williams, Robert Frost, T.S. Eliot, Jean de Sponde, John Donne, Guillaume Apollinaire, Raymond Queneau, Cab Calloway, Cotton Club, Franz Marc, Edgar Varèse.

Astfel repoziționat, E.E. Cummings ar fi putut fi în pericol ca identitate auctorială, ca artă poetică și mai ales ca personalitate estetică. Îi sunt proprii numai lui „violența pacifistă”, anarhia și sentimentalismul, inocența și sinceritatea submersibilă a confesiunii. Cuvintele lui de ordine sunt: „viu/ libertate/ tinerețe”; cele repudiate sunt „păpușile de ceară umplute cu idei moarte”, „un văl negru... ca un pumn” etc.

Individualist încăpățânat, acest poet iconoclast a fost un virtuoz al argoului și al vorbirii populare. „Nota puerilă” e doar una din aspectele unei suprametode constant menținută în... avangardă și în „ochii albaștri ai revoluției” literar-artistice. Incapabil de indiferență, stilul îi era reactiv, mereu în... antiteză, programatic dificil (deși la o relectură aprofundată i-am reconotat volens-nolens clasicismul peren – n.m.,I.P.B.).

Poetul adoptă când tonul senin, când abia mascată emoția, implosivă (câteodată concentrată în sonet – n.m.,I.P.B.). Totodată opera-i poetică indică o extraordinară prelucrare a limbii: sintaxă dezarticulată, cuvinte tăiate, sudate, trunchiate, trucate, neologisme, schimbarea categoriei gramaticale a cuvintelor, așezările tipografice, căutările în punctuație, prețiozitatea poeților metafizici, transprezența arhaismelor înrădăcinate arhetipal. Poemul e fie conversațional, fie ajunge la un

tragism sfâșietor; când scriitura-i transcript fonetic, imediat izbucnește cântecul fantezist al unui om bucuros de a trăi și de fi plin de viață; muzicalitatea e dublată de picturalitate: iar când ține seama de vizualitatea poemului, de jocul liniilor și conotația aparte a spațiilor albe în pagină, caligramează dezinvolt, imprevizibil și oțios dezordonat (adică metametodologic – n.m.,I.P.B.), dar conservă mobilitatea într-o manieră desigur experimentalistă, pe de o parte; pe de cealaltă parte, se înalță o culme a inextricabilului (ca în poemul 57 din *XAIPE* (1950), absurd de a fi discutat și aparent fără niciun sens, în opinia lui William Carlos Williams – n.m.,I.P.B.) cu un nonpoem dedicat pisicii, sortat dintr-o regiune a abstractei închipuiri. Nemaiinsistând, i-aș invita pe cititori să parcurgă ei înșiși poemul cummingsian și apoi pe cel tradus, într-un splendid metapoem argumentativ și ilustrativ ca metametodă, de Serge Fauchereau [12]. „Poemul pisicii este făcut atât cu meșteșug cât și cu mare finețe, plin de imponderabile, pe care reflexia noastră prozaică abia le atinge".[13]

Răsfoind *Poems 1923-1954*, un comentator contemporan sesizează o artă coerentă și concentrată. Și o poezie mare doar uneori, dar totdeauna poezie nouă, inventatoare, pe anumite lungimi de undă învăluite într-o măreție pururea dinamică, ritmică, precisă ca însuși destinul.

Într-o *Poetică americană* autohtonă, pe care am primit-o de la universitarul Mircea Borcilă, în anii uceniciei mele la Cluj-Napoca într-ale semanticii, stilisticii, lingvisticii, filosofiei limbii, exegezei literare, antropologiei, poeticii, semioticii culturii, analizei narative – ori într-ale comprimării în poezie, artei devierii ș.a.m.d., l-am întâlnit, cu relaxate tresăriri, pe E.E. Cummings în secțiunea a doua: „Gramatica generativă" în eseostudiile lui Samuel R.Levin și Elizabet C. Traugott.

Samuel R. Levin remarcă în deviația și efectul de noutate poetică, în opoziția cu gramatica generativă, mărcile deviantelor sintactice. De pildă, versul lui E.E. Cummings „Oricine a trăit într-un destul de cum oraș" se constituie într-o violare a categoriei de cuvânt și-i o deviantă paradigmatic (adică deviația este produsă de adverbul „cum", care apare acolo unde

regulile cer un adjectiv). Rezultatul interpretării este deci să amalgamăm pe how (cum) cu categoria de Adjectiv. „Aceasta – explică Samuel R. Levin – este o conflație paradigmatică și este mai viabilă poetic decât conflația sintactică, sau acel tip în care două ordini de cuvinte diferite sunt întreținute simultan. Șocant, ca de obicei, Cummings găsește la nesfârșit asemenea variante și invenții (adică violări sintactice și paradigmatice".[14]

Elisabeth C. Traugott [15] observă la Cummings că tema lui dominantă este interacțiunea, în experiența lecturii, între structura atemporală și actul temporal al lecturii. Experiența vizuală, fiind mult mai puțin lineară decât cea orală, și adesea predominant globală, este crucială în înțelegerea multor poeme ale acestui scriitor trăitor în inima vârtejului său transvizionar, dotat cu arta de a contrara orice anxietate, de a-și recalifica orice resentiment și de a-și rezolva, cu un optimism inebranlabil, tendința deconstructivistă și de-a-și consacra cruciada antisemiotică unei lupte diferante cu inerția, cu angoasa, cu politicul denaturat ș.a.m.d.

Ca atare o parte din plăcerea noastră de a citi și comenta/ interpreta/ transvalua opera lirică a lui E.E. Cummings provine din interacțiunea expectațiilor noastre cu cele constituite de autor.

Bibliografie:

1. Giambattista Vico: *Știința nouă*. Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor precedată de Autobiografie; studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon; note de Fausta Nicolini și Nina Façon; editura Univers, București, 1972, pp. 245-246

2. Ștefan Aug.Doinaș: *Atlas de sunete fundamentale*; editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988 (lector Vasile Igna), pp. 491-492

3. Mircea Ivănescu (selecție, traducere, note, comentarii): *Poezie americană modernă și contemporană*; prefață: Ștefan Stoenescu; editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pp. 5-16, pp. 182-198

4. Vezi Gérard Genette: *Figuri*; selecție, traducere și prefață

de Angela Ion și Irina Mavrodin; editura Univers, București, 1978, p. 231

5. Vezi Harol Bloom: *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*; traducerea: Delia Ungureanu; prefață: Mircea Martin; pp. 682-687

6. Roland Barthes: *Plăcerea textului*; traducerea de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop; editura Echinox, Cluj, 1994, in integrum (pp. 7-105).

7. G. Călinescu: *Universul poeziei*; antologie cu o postfață de Al. Piru; editura Minerva, București, 1971, p. 17

8. E.E. Cummings: *Erotic poems/ Poeme erotice*; ediție bilingvă engleză-română; antologie alcătuită de George James Firmage; traducere din limba engleză de Dan Sociu; editura Art, București, 2011

9. E.E. Cummings: *op. cit*., p. 89

10. Idem, *ibidem*, p. 109

11. *Ibidem*, p. 111

12. Serge Fauchereau: *Introducere în poezia americană modernă*; traducere, prefață și tabel cronologic de Ștefan Stoenescu; B.P.T., editura Minerva, București, 1974, pp. 129-142

13. Serge Fauchereau, *op. cit*., pp. 142-167

14. Vezi Samuel R. Levin: *Deviația și efectul de noutate poetică*, în *Poetica americană*. Studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, pp. 103-113

15. Vezi textul lui Elizabet C. Traugott în *Poetica americană*, ed. cit., pp. 158-175.

Georgeta ORIAN

Liniile unei personalități controversate – Ovidiu Bîrlea

Folclorist și prozator, Ovidiu Bîrlea s-a născut la 13 august 1917 în satul Bîrlești, comuna Mogoș, din județul Alba, ca fiu al Mariei (n. Costinaș) și al lui Ioan Urs Bîrlea[1]. Din această căsătorie se nasc copiii: Octavian, Sever, Ovidiu și Horea; din a doua căsătorie a mamei, rămasă văduvă și recăsătorită Ceteraș, se nasc copiii Sabina și Vasile.

Urmează școala primară în satul natal (1924-1928), gimnaziul la Baia de Arieș (1928-1929), apoi Liceul Militar din Târgu-Mureș (1929-1937). Studiază filologia la Universitatea din București (1937-1942) și debutează în 1941 în „Revista Fundațiilor Regale" cu studiul *Procesul de creație al baladei populare române*.

Experiența războiului, mai exact a prizonieratului (1944-1948), revine adesea în corespondența cu puținii apropiați sau în amintirile celor care l-au cunoscut („Ofițer în armata română, fusese luat prizonier de sovietici în toamna lui 1944, când trenurile acestora cu prizonieri se retrăgeau pe Tisa spre est și își completau efectivele făcând prizonieri din soldații armatei române (aliate, între timp) care le ieșeau în cale să ajute la efectuarea transporturilor. Povestea despre lagărele siberiene, despre foamete și frig, despre alte neamuri de prizonieri (se împrietenise cu un ofițer japonez, spunea, și acesta îl învățase limba japoneză – pe care o uitase apoi, ne explica, de frig...), despre fructele de cătină pe care le mâncau lucrând la linia ferată, și cum astfel au scăpat de scorbut. [...] Mult mai târziu,

[1] Un calcul simplu, utilizând datele din cartea Ionelei Carmen Banța (*Ovidiu Bîrlea – ediție critică din fondurile documentare inedite*, [București], Editura Muzeului Național al Literaturii Române, [2013], Colecția AULA MAGNA.) arată că Ioan Bîrlea Urs (cum apare în registrul nașterilor, la înregistrarea fiului Ovidiu), născut în 1870, a decedat la vârsta de 50 de ani, adică în 1920, când Ovidiu avea 3 ani, iar fratele mai mic, Horea, 1 an.

amintirile mele despre poveștile profesorului Bîrlea aveau să se întâlnească cu scrierile lui Soljenițîn și cu memoriile postcomuniste ale celor întorși din Siberia"[2]) și va fi valorificată ficțional în romanul postum *Drumul de pe urmă*.

Este cercetător la Institutul de Folclor din București (1949-1969), unde conduce secția literară. „După 20 de ani de activitate în Institutul de Folclor s-a lăsat — din păcate — împins de orbirea intelectuală și micimea sufletească a potrivnicilor săi spre un gest regretabil, cu grave consecințe nu numai asupra propriului destin, dar și a soartei instituției pe care o servise cu atâta tragere de inimă până atunci. Anul 1969, anul demisiei cauzate de tăcerea vinovată a Academiei la memoriile lui disperate, a fost și cel în care a intrat în derivă institutul bucureștean.[...] Retras în chilioara sa de pe Sfinții Apostoli, între cărțile atât de dragi lui, ca un schimnic supărat pe vlădicie și pe lume, a devenit, prin nemăsurata lui voință și putere de afirmare, el însuși o instituție fecundă."[3]

În interiorul acestei perioade se petrece un eveniment nodal: „Bîrlea a candidat, în 1963, la concursul pentru ocuparea unui post de conferențiar la Universitatea din Timișoara, împreună cu Gheorghe Pavelescu. Niciunul dintre acești candidați foarte puternici n-a obținut postul de conferențiar. A fost preferat un anonim [...] A fost cel mai dureros eșec consemnat în biografia unui Ovidiu Bîrlea, care se afla atunci în floarea vârstei (avea 45 de ani!). Nedreptatea care i s-a făcut i-a intensificat intransigența nativă și exigența față de mersul cercetărilor în domeniul folclorului, care, însoțite și de invidia sub mască politică a unora, i-au creat lui Bîrlea o atmosferă nefavorabilă în Institutul de Folclor din București, o aură de om dificil, ursuz, cu care nu se poate colabora. Toate acestea au dus inevitabil la cererea lui de demisie din funcția de șef de sector, în 1969."[4]

În perioada 1969-1990 trăiește din scris, ducând un trai

[2] Ioana Bot, *Amintiri din copilărie*, în „Discobolul", serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237/iulie-august-septembrie 2017, pp. 251-254.
[3] Ion Cuceu, *Știință și conștiință*, la rubrica „Profil" din „Luceafărul", serie nouă, nr. 29/miercuri 15 august 1990, p. 5.
[4] Ion Taloș, *Începăturile ariciului. Un secol de la nașterea lui Ovidiu Bîrlea*, în „România literară", nr. 30-31/14 iulie 2017, p. 26.

„foarte modest, de anahoret" (Ion Taloș). Sunt valoroase impresiile celor care l-au cunoscut personal și dau mărturie despre mediul în care locuia sau despre modul de lucru: „Nu lucra în condiții dintre cele mai vitrege, pentru că ar fi avut «ciudățeniile» lui, după cum încercau să acrediteze unii sau alții, ci pentru că vremurile și lumea în care trăia îi erau întru totul potrivnice. Scria la lumina lămpii, pe un colț de masă, cu un creion pe care îl tot ascuțea, până ajungea să-l fixeze într-un prelungitor. După ce redacta o formă, revenea iar și iar asupra textului, căutând să-i dea șlefuirea perfectă."[5]

Ioana Repciuc formulează în chip inspirat și argumentat ideea potrivit căreia „în mod straniu, cronicarul poveștilor pare să-și fi construit lui însuși, fără voie, prin împrejurările mai puțin favorabile ale destinului său profesional și personal, identitatea unui personaj de poveste", fiindcă „lipsit de afilierea instituțională și de șansa continuării proiectelor colective pe care le inițiase, de gloria academică, Ovidiu Bîrlea va ajunge autor de profesie, își va finanța existența exclusiv din cărțile sale [...] În absența alurii profesionale oficiale oferită de apartenența la cercul specialiștilor, el își va construi astfel una implicită, oarecum misterioasă, creionată de impresiile de lectură ale cititorilor săi de atunci și de acum, la care se adaugă mărturiile celor câțiva colegi care încă îl mai vizitau."[6]

Moare la 7 ianuarie 1990 la Cluj-Napoca, iar la scurt timp prietenul Ion Cuceu scrie aceste rânduri, din care răzbat și proiectele nepuse în fapt ale folcloristului: „Ovidiu Bîrlea a sfârșit, pe neașteptate, în zorii libertății, la 7 ianuarie 1990, disperat că nu va mai apuca să-și vadă publicate cele două romane aflate la edituri și să-și scrie memoriile din prizonierat și din anii cumplitelor înfruntări ai unui adevărat exil interior, ani trăiți cu atâta demnitate și superbie."[7]

---

[5] Ion H. Ciubotaru, *Sub semnul prieteniei cu Petru Caraman*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei", XVII, Iași, Editura Palatul Culturii, 2017, p. 311.
[6] Ioana Repciuc, *Studiu introductiv*, în vol. Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, ediția a II-a, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ioana Repciuc, Craiova, Editura Aius, 2014.
[7] Ion Cuceu, *Știință și conștiință*, ed. cit.

Omul Ovidiu Bîrlea rămâne extrem de viu în amintirile colegilor, prietenilor și ale familiei: „era un om de statură mijlocie, bine legat, cu ochelari semifumurii, pe care și-i potrivea mereu printr-un gest reflex. Purta părul pieptănat într-o parte, vorbea graseiat, iar pe chipul său aspru se puteau desluși urmele unui zâmbet binevoitor. Își suflecase mânecile cămășii până la coate, asemenea cosașilor din zona Apusenilor, semn că era pornit pe lucru temeinic și de durată."[8]; „savant dublat de literat, amândoi sub înfățișarea unui bărbat dârz și tăcut [...] Putem spune fără să greșim că Ovidiu Bîrlea a fost și a rămas un țăran. Un om al satului, neîncrezător în cei de la oraș și în instituțiile lor, altele decât cele tradiționale. Fără prieteni înaintea cărora să-și deschidă sufletul. Prefera de aceea să tacă și să lucreze. Să-i suspecteze de rele pe cei care erau altfel decât el. Îl revăd îndreptându-se spre biroul lui de la etajul al doilea al clădirii Institutului de etnografie și folclor. Un trup masiv, negru, înfășurat în palton, cu căciulă pe cap, ocupând tot coridorul. Odată intrat acolo, nu-l mai vedeai o săptămână, poate că două."[9]; „un om potrivit de statură, bărbat făcut bine, frumos, cu ochi albaștri ca seninul cerului, sprâncene stufoase, nas drept, deasupra capului cu o chelie pe care o acoperea cu bască sau cu pălărie. Era un om modest, îi plăceau petrecerile la țară, iar pentru claca făcută de tăticu' se ocupa dumnealui să aducă ceteraș de la Ghioncani"[10].

Cunoscutul profesor și cercetător Nicolae Constantinescu include într-un consistent comentariu prilejuit de anul 2017, care „a stat, pentru breasla folcloriștilor, sub semnul sărbătoririi centenarului nașterii lui Ovidiu Bîrlea (1907-1990), căruia i-au fost dedicate sesiuni științifice omagiale, volume cuprinzând aproape tot ce a publicat folcloristul în periodice, numere întregi sau doar secțiuni din revistele de specialitate, articole,

[8] Ion H. Ciubotaru, *Sub semnul prieteniei cu Petru Caraman*, ed. cit.
[9] Constantin Eretescu, *O carte despre Ovidiu Bîrlea*, în „Discobolul", serie nouă, nr. 190-191-192/oct.-nov.-dec. 2013, pp. 132-136.
[10] Fragment dintr-o scrisoare a Liviei Bogdan, fiica fratelui Vasile de la Mogoș, reprodus în vol. *Corespondență Ovidiu Bîrlea-Doina Blaga*, ediție îngrijită și adnotată de Andreea Buzaș, prefață de Ilie Moise, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena", 2017, p. 7.

evocări”[11], referiri la proiectele editoriale care au vizat o parte a corespondenței lui Ovidiu Bîrlea, un comentariu din care reies aceleași lumini și umbre ale omului, cu preferințe, inamiciții, prietenii și altele asemenea.

O serie de demersuri editoriale relativ recente au recuperat o parte consistentă a corespondenței lui Ovidiu Bîrlea cu unii confrați sau cu puținii membri ai familiei (a se vedea: Ionela Carmen Banța, *Ovidiu Bîrlea – ediție critică din fondurile documentare inedite*, [București], Editura Muzeului Național al Literaturii Române, [2013], Colecția *AULA MAGNA*; *Ovidiu Bîrlea în corespondență*, ediție îngrijită de Carmen Ionela Banța, București, Editura Etnologică, 2016; *Corespondență Ovidiu Bîrlea-Doina Blaga*, ediție îngrijită și adnotată de Andreea Buzaș, prefață de Ilie Moise, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena”, 2017, seria „Documente inedite”; *Ovidiu Bîrlea – Ion Taloș. Corespondență 1963-1977*, ediție îngrijită de Andreea Buzaș, Introducere și note de Ion Taloș, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena”, 2017; Virgiliu Florea, *Scrisori de la Ovidiu Bîrlea*, în „Studii și comunicări de etnologie”, serie nouă, tomul XXXI/2017, Editura Astra Museum, pp. 24-39; Cosmina Timoce-Mocanu, *Un epistolar inedit: Ion Mușlea – Ovidiu Bârlea*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, XVII, Iași, Editura Palatul Culturii, 2017, pp. 361-450).

***

Perceput ca reprezentant al unei noi generații de folcloriști, Ovidiu Bîrlea își onorează maeștrii – continuă opera lui Ion Mușlea (definitivează și publică *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu*, 1970) și D. Caracostea (definitivează și publică, după moartea acestuia, *Problemele tipologiei folclorice*, 1971) – „al căror travaliu științific îl duce mai departe. [...] De acești doi cercetători ai culturii populare îl leagă de asemenea meditația gravă asupra destinului folcloristicii românești, efortul de a o elibera de sub tutela literaturii culte, a eseisticii literare și a diletantismului, de a o dota cu instrumentele de lucru necesare, îndelung așteptate. Spre deo-

[11] Nicolae Constantinescu, *Scrisori trimise și primite de Ovidiu Bîrlea*, în „Observator cultural”, nr. 907 (649)/25-31 ianuarie 2018, p. 10.

sebire însă de D. Caracostea, care a abordat și «disciplinele adiacente», sau de I. Mușlea, care a fost acaparat de etnografie, Bîrlea și-a delimitat cu fermitate, din dorința de a-l cunoaște în profunzime, domeniul cercetării, restrângându-l la fenomenul folcloric, pe care îl studiază în toată complexitatea lui."[12]

Opera sa include *Poveștile lui Creangă* (1967), *Metoda de cercetare a folclorului* (1969), *Istoria folcloristicii românești* (1974, Premiul „B.P. Hasdeu" al Academiei Române), *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (1976), *Poetică folclorică* (1979), *Folclorul românesc* (I-II, 1981-1983), *Eseu despre dansul popular românesc* (1982), precum și antologiile: *Snoave și ghicitori* (1957), *Antologie de proză populară epică* (I-III, 1966)[13], *Petrea Făt-Frumos* (1967); *Proverbe și zicători* (1967), *Rumänische Volksmärchen* (1969, în colaborare cu Felix Karlinger), *Horea și Iancu în tradițiile și cântecele poporului* (1972, în colaborare cu Ioan Șerb); *Povești din Transilvania* (1975).

Alte scrieri se situează în zona prozei și a memorialisticii: *Urme pe piatră* (proză scurtă, 1974), *Șteampuri fără apă* (roman, 1979); *Efigii* (memorialistică, 1987), postum: *Drumul de pe urmă* (roman, 1999), *Se face ziuă. Romanul anului 1848* (roman, 2001).

Savantul Ovidiu Bîrlea rămâne în continuare mai puțin cunoscut sau aproape necunoscut în calitatea sa de scriitor în rândul publicului larg, această fațetă a operei sale fiind frecven-

[12] I.[ordan] D.[atcu], *Ovidiu Bîrlea*, în *Dicționarul general al literaturii române*, coord. gen.: Eugen Simion; coord. și revizie de Gabriela Dănțiș, Gabriela Drăgoi, Laurențiu Hanganu, ed. a II-a, revizuită, adăugită și adusă la zi, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016, vol. I A-D, pp. 939-742. Vezi și Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. I, București, Editura Saeculum I.O., 1998, pp. 79-81.

[13] Despre care Constantin Eretescu (*O carte despre Ovidiu Bîrlea*, ed. cit.) afirmă că „este lucrarea care l-a proiectat pe Ovidiu Bîrlea în vârful piramidei științifice. Spre deosebire de volumele anterioare, *Snoave și ghicitori* și *Proverbe și zicători românești* care trecuseră neobservate, antologia de proză aducea cu sine un element neîntâlnit până atunci în colecțiile de folclor apărute, și anume, transcrierea fidelă a textelor narative înregistrate pe cilindri și bandă de magnetofon."

tată mai degrabă de etnologi, specialiști și tot mai puținii împătimiți ai acestui tip de proză, cea cu vădită componentă etnografică. Prin volumul său de proză scurtă și prin cele trei romane, el poate fi încadrat fără rezerve în ceea ce s-a numit – cu rezerve – „proza transilvăneană", un segment al prozei românești care poartă pecetea identitară a spațiului istoric și geografic al Transilvaniei. Specificul prozei lui Ovidiu Bîrlea vine din intențiile abia mascate ale scriitorului de a „salva" un întreg patrimoniu imaterial, cunoscut în calitate de folclorist, patrimoniu pe care îl „ascunde" cu mai multă sau mai puțină grijă în rândurile scrierilor sale literare.

Că nu era perceput ca „scriitor" de unii dintre contemporanii săi o certifică o amintire consemnată de Ion Nijloveanu în „Revista de Etnografie și Folclor":

„După plecarea sa din institut, timp de câțiva ani nu l-am mai întâlnit pe Ovidiu Bîrlea. În seara de 18 martie 1976, împreună cu Ioan Șerb, i-am făcut o vizită la domiciliu. Locuia pe atunci pe str. Sf. Apostoli nr. 10, într-o casă particulară, fără etaj. Camera lui era modestă, fără telefon, cu un pat și o masă luminată de o lampă veche de petrol. Avea o bibliotecă excepțională. Când ne-a văzut intrând pe ușă, a rămas surprins și ne-a întâmpinat zâmbind:

— Ia uite, domnule, ce vizită neașteptată!

— Nu vă așteptați, așa e? l-a întrebat Șerb.

— Nu, a răspuns el laconic.

Intrând înăuntru, ne-am așezat în jurul mesei. Tocmai atunci îi apăruse în librării Mică enciclopedie a poveștilor românești, *pe care o cumpărasem în acea zi de la o librărie și l-am rugat să-mi dea un autograf.*

— Vedeți, domnule Șerb, ce coleg de facultate am avut eu?

— Cum? ați fost chiar colegi de facultate? m-a întrebat dânsul mirat.

— Da, domnule Șerb. N-ați știut până acum? Eu credeam că v-am spus, i-am răspuns eu.

— Poate, dar n-am reținut.

— Ba nu, domnule Nijloveanu. E adevărat că am fost colegi de facultate, dar cu un an în urma dumitale. Așa e corect, a intervenit Ovidiu Bîrlea.

— Da, ai dreptate, pentru că nici n-am dat licența împreună,

i-am răspuns eu. Am primit de la dumneata cartea de nuvele Urme pe piatră*, pe care ai tipărit-o la Editura Litera. De atunci încoace ai mai scris în domeniul prozei?*

— Cum nu?

Atunci a tras dintr-un sertar o lucrare dactilografiată integral. E vorba de romanul Șteampuri fără apă*, care avea să fie tipărit la Cartea Românească în 1979.*

— În acest caz, de ce nu ceri să devii membru al Uniunii Scriitorilor? l-am întrebat eu.

— Am cerut acest lucru și președintele mi-a răspuns că nu pot fi admis cu o singură creație, celelalte fiind cărți de folclor care n-au nici o tangență cu creația, mi-a răspuns el zâmbind ironic.

Mult mai târziu, i-am relatat acest episod hazliu lui Mircea Ciobanu, iar prin ianuarie 1990 dânsul a ridicat această problemă în cadrul unei ședințe a Uniunii, cerând să i se facă dreptate. Dar era prea târziu. Ovidiu Bîrlea trecuse în lumea umbrelor."[14]

Proza, cum ne asigură Iordan Datcu, „nu este *violon d'Ingres* pentru folclorist"[15]: certe calități scriitoricești sunt demonstrate în volumele menționate mai sus. „Nu subscriem însă la aprecierea că proza de autor este, pentru Bîrlea, «violon d'Ingres», contrazisă, de altfel, cumva de afirmația aceluiași[16], conform căreia autorul nu este un «prozator lipsit de personalitate». Nici proza sa de debut, nici cele trei romane care îi vor urma, două dintre ele postume, nu justifică taxarea prozei originale a acestuia ca o «violon d'Ingres». Se știe că pictorul neoclasic Jean Auguste Dominique d'Ingres nu credea în talentul său de pictor, ci era pasionat de cântatul la vioară, pentru care nu avea vocație. Voia deci să fie, fără să reușească, un mare violonist. Or, Ovidiu Bîrlea prețuia în mod egal opera sa de folclorist și

[14] Ion Nijloveanu, *IN MEMORIAM: Ovidiu Bîrlea (1917-1990)*, în „Revista de Etnografie și Folclor", tom 35, nr. 5-6, 1990, pp. 407-414. Tot aici Iordan Datcu realizează „Bibliografia lucrărilor științifice ale lui Ovidiu Bîrlea" (65 titluri), cărora le adaugă cele două titluri de „Proză originală" apărute antum: *Urme pe piatră*, 1975, și *Șteampuri fără apă*, 1979.

[15] I.[ordan] D.[atcu], *Ovidiu Bîrlea*, în DGLR, ed. cit., p. 741.

[16] Laurențiu Ulici, n.n.

pe aceea de prozator, având, pentru ambele, o reală vocație."[17]

Într-o cronică la cartea etnologului Iordan Datcu, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator* (2013), criticul literar Ion Buzași accentua o idee la care ader fără rezerve: „Capitolul consacrat *Prozatorului* este în măsură să adauge la portretul literar al lui Ovidiu Bîrlea o fațetă mai puțin cunoscută: aceea a autorului de povestiri și romane. Fără să-și considere proza sa «violon d'Ingres» – preocupare secundară –, a dat totuși mai multă atenție împlinirii operei sale de folclorist [...] Ca prozator a fost apreciat de Marin Preda, Laurențiu Ulici, Ion Taloș, Viorica Nișcov ș.a., remarcând caracterul documentar și etnografic (scriitorul se întâlnește în aceste pagini cu folcloristul), talentul de portretist, excelenta cunoaștere a graiului din Țara Moților. S-a vorbit de înrudirea stilistică și de atmosferă literară cu Ion Agârbiceanu și Pavel Dan, la care s-ar putea adăuga și un înaintaș al său din aceeași zonă geografică, Alexandru Ciura, cu povestirile sale din viața băieșilor din Munții Apuseni. Talentul său literar se manifestă și în paginile memorialistice din *Efigii* (1987), cu remarcabile portrete ale unor scriitori și folcloriști pe care i-a prețuit statornic"[18].

Acest talent nu e rezervat doar prozei și memorialisticii: „A surprins la apariție acel neașteptat și strălucitor *Eseu despre dansul popular românesc* (1982). Ca și portretele închinate unor etnomuzicologi (B. Bartók, C. Brăiloiu, Ilarion Cocișiu), eseul dezvăluie pe folcloristul deplin, dublat de un prozator de real talent, pe care istoria literaturii îl va pune în drepturile sale, după ce-i va cunoaște și romanele inedite, căci volumul de nuvele și povestiri *Urme pe piatră* și romanul *Șteampuri fără apă* nu s-au bucurat de atenția pe care o meritau."[19]

Stadiul cercetărilor actuale include obligatoriu studiul (ajuns la a doua ediție) semnat de Iordan Datcu[20], care procedează la o abordare monografică: profil biografic, opera științi-

[17] Iordan Datcu, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, ediția a doua, revăzută și adăugită, București, RCR Editorial, 2023, p. 158.
[18] Ion Buzași, *O monografie necesară*, în „România literară", nr. 43/ 25 octombrie 2013, p. 4.
[19] Ion Cuceu, *Știință și conștiință*, ed. cit.
[20] Iordan Datcu, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, ed. cit.

fică, proza și memorialistica, bibliografia operei (în volume, în periodice, recenzii, ediții îngrijite, prefețe, lucrări inedite, discografie, proza, memorialistica, corespondența) și bibliografia critică (cronologic, aprox. 140 de referințe), indice de nume, fotografii înfățișându-l pe Bîrlea în diverse ipostaze, precum și cărțile lui, volumele de corespondență sau cele editate chiar de autorul studiului. În capitolul *Prozatorul* (pp. 157-177), cercetătorul realizează o sinteză asupra prozei și memorialisticii lui Bîrlea, incluzând și secvențe de receptare critică.

O altă contribuție remarcabilă a etnologului Iordan Datcu la recuperarea operei lui Bîrlea o reprezintă recuperarea și publicarea textelor din periodice, din intervalul 1964-1971 (din revistele „Ateneu" – patru texte, „Steaua" – patru texte, „Orizont" – un text, „România literară" – un text, precum și un articol apărut în volumul colectiv *Studii de folclor și literatură* din 1967, la EPL). Volumul[21] dă seama despre un aspect important al preocupărilor științifice ale lui Bîrlea – relația literaturii cu creația populară, preocupări al căror punct zero I. Datcu îl stabilește în conferința lui Bîrlea de la cursurile de vară de la Sinaia (5 august 1964) pe tema *Fondul folcloric al operei lui Ion Creangă*, dezvoltată ulterior în cartea *Poveștile lui Ion Creangă*.

Întreaga proză a lui Ovidiu Bîrlea reprezintă o resursă literară extraordinară pentru educația pentru patrimoniu – material și imaterial, deopotrivă. Lucrul nu ar fi cu desăvârșire nou: din textul reprodus mai jos (dincolo de micile mostre de emfază ideologică, inerente în anii '80) vedem cum acest lucru nu doar că se întâmpla în plin comunism, dar ar fi posibil – și chiar ar reflecta o abordare interdisciplinară, de „sensibilizare culturală" – și în zilele noastre:

„Cu prilejul centenarului nașterii scriitorului Ion Agârbiceanu, Școala Generală Nr. 6 din municipiul Turda a organizat, sub conducerea profesorului Ioan Bembea, o tabără de literatură în zona auriferă a Țării Moților, zonă căreia scriitorul Geo Bogza i-a dat sugestivul nume de Țara de piatră.

La tabără au participat 30 de elevi membri ai cercului literar

[21] Ovidiu Bîrlea, *De la Ion Budai-Deleanu la Lucian Blaga*, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, București, RCR Editorial, 2014.

și alți elevi iubitori de literatură din clasele a VII-a și a VIII-a.

După o încântătoare călătorie de la Turda la Abrud, cu mocănița pe valea Arieșului, ne-am așezat tabăra în comuna Bucium, localitate în care a fost preot, între anii 1906-1910, scriitorul Ion Agârbiceanu.

În amintirea acelor vremuri, pe o casă cu pridvor mare, o placă comemorativă așezată prin grija profesorului emerit, dr. Dumitru Braharu, consemnează:

În casa aceasta a locuit între 1906-1910 scriitorul Ion Agârbiceanu (1882-1963).

Aici a scris romanul „Arhanghelii" și nuvelele „Fefeleaga" și „Melentea".

Cu emoție am vizitat casa, iar în curte la umbra unor meri bătrâni, «plantați chiar de părintele Agârbiceanu», după mărturia localnicilor, tovarășul profesor Ioan Bembea ne-a citit nuvelele Fefeleaga *și* Luminița*. Am făcut apoi o drumeție peste Dealul Băilor pe drumul bătătorit odinioară de Fefeleaga și Bator. Acum în Bucium-Șasa nu se mai aude bocănitul șteampurilor care măcinau minereul aurifer. Nici apa pe vale nu mai e tulbure, așa cum e descrisă în romanul* Arhanghelii*. Apa râulețului e limpede, în sat e liniște aproape deplină. Se mai aud doar câte un cântec de fluier, tălăngile vitelor și, de jos din sat, trâmbițele cocoșilor... Am stat în fințele bogat înflorite și am citit multe pagini din romanul* Arhanghelii*. Tot aici la Bucium-Șasa am văzut vechiul local de școală cu o altă placă comemorativă:*

În această școală înființată de Gheorghe Șincai a funcționat ca învățător (1881-1884) marele folclorist Ion Pop-Reteganul (1833-1903).

Am făcut și o excursie la Detunata. Aici am citit câteva povestiri din volumul Urme pe piatră *de Ovidiu Bîrlea. Ne-a impresionat mult figura lui Avram Iancu evocată în povestirea* Umbra.

De aici de la Detunata am văzut comuna Mogoș, locul de naștere al scriitorului și folcloristului Ovidiu Bîrlea, și satul Bucium-Poieni unde se desfășoară acțiunea romanului Steampuri fără apă *de același autor.*

Am intrat într-o mină de aur părăsită, apoi am citit din volumul Țara de piatră *de Geo Bogza.*

Despre istoria acestor locuri multe lucruri interesante ne-a spus profesorul de istorie Valentin Vișinescu.

La Abrud, Cîmpeni, Bucium sau Roșia Montană te întâlnești cu istoria la tot pasul. Peste tot vezi plăci comemorative. Horea, Cloșca și Crișan sau Avram Iancu sunt și azi vii în conștiința moților. În Bucium-Poieni portretele acestor eroi martiri sunt zugrăvite în biserică.

În cele opt zile din vacanța de vară petrecute în tabăra de literatură din Țara de piatră am aflat multe lucruri despre moți și de aici ne-am întors cu dorința de a citi cât mai multe cărți de literatură, căci ele ascund comori nebănuite."

Adela Crișan elevă, Școala Generală nr. 6,Turda"[22]

O idee numai bună pentru un proiect școlar (un curs opțional sau o școală de vară) – potrivit mai degrabă elevilor și studenților din județul Alba, în contextul intensificării preocupărilor pentru educația pentru patrimoniu, prezentând însă și o adresabilitate mai largă.

Un context care atrage periodic atenția asupra prozei lui Bîrlea, în special asupra romanului *Șteampuri fără apă*, este subiectul **Roșia Montană**, cu toate aspectele derivate (identitar, civic, ecologic, geografic, istoric, legal, financiar, politic ș.a.). Corespondența este semnalată de Otilia Hedeșan: „*Story*-ul său, inspirat dintr-un fapt istoric petrecut în 1884 și dezvoltat în jurul conflictului minerilor localnici cu reprezentanții unei societăți franțuzești care, după ce a arendat pentru cinci ani «Baia domnilor», a obținut dreptul de a exploata după un sistem californian mina, înlăturându-i pe localnici, a fost invocat de câteva ori, în ultimele luni, în contextul dezbaterilor naționale referitoare la Roșia Montană, fără ca acest lucru să determine, însă, în mod imediat și o reevaluare a activității scriitoricești a lui Ovidiu Bîrlea."[23]

În decembrie 2006, analizând – sub tema „Roșia Montană – Patrimoniu abandonat" – istoria zonei circumscrise de romanul lui Bîrlea, cercetătorul Horia Ciugudean oferă un istoric al problemei: „«Patrulaterul Aurifer» din Munții Apuseni a reprezen-

[22] În revista „Limba și literatura română". Revistă trimestrială pentru elevi, anul XI, nr. 4 (octombrie-decembrie)/1982, p. 52, la rubrica „De la corespondenții noștri".

[23] Otilia Hedeșan, *Ovidiu Bîrlea, un savant pe nedrept uitat,* în „Orizont", serie nouă, anul XXVI, nr. 2 (1577)/februarie 2014, p. 10.

tat principalul producător de aur din continentul european. Minele din zona Roșia Montană, Bucium, Almaș-Stănija și Brad-Săcărâmb au livrat în decursul exploatării lor imense cantități de metale prețioase, alături de aur zăcămintele oferind și argint. De altfel, din punct de vedere mineralogic, aurul nativ din zona Patrulaterului este cunoscut prin conținutul său ridicat de argint (20-25%), la care se adaugă telurul (0,1%), acest din urmă element fiind descoperit pentru prima dată la Zlatna în sec. XVIII de profesorul Johann Müller von Reichenstein din Sibiu. Minele din Munții Apuseni au oferit și alte minerale în premieră mondială, cum ar fi silvanitul și săcărâmbitul (nagyagit, cum este el cunoscut în literatura mondială, după vechea denumire maghiară a localității). Eșantioanele de aur nativ colecționate începând din secolul al XIX-lea și adăpostite în Muzeul Aurului din Brad, Brukenthal din Sibiu sau în colecția Universității din Cluj cuprind numeroase rarități mineralogice."[24] Acest studiu (care oferă și câteva imagini valoroase: o gravură reprezentând instalația numită „șteamp"[25], două fotografii reprezentând rețeaua de galerii de la Cârnic și o fotografie reprezentând un căutător de aur din Munții Apuseni în anii '20) ar putea fi (și ar trebui să fie) o etapă de pre-lectură într-un act de lectură în prezent a romanului *Șteampuri fără apă*, pentru că ar ajuta un cititor din secolul 21 să înțeleagă mai bine peisajul și mentalitatea zonei: „Secolul XIX aduce cu sine dezvoltarea mineritului aurifer din Transilvania, reflectată printr-o creștere spectaculoasă a societăților particulare, al căror număr ajunsese la Roșia Montană la 189, în vreme ce *pe domeniul minier al Abrudului existau în 1844 nu mai puțin de 1.074 de șteampuri* (s.n., G.O.). După mijlocul sec. XIX, introducerea unor metode avansate de exploatare va fi impulsionată de statul austriac, care între 1851-1852 construiește uzina de șteampuri și cea pentru zdrobirea minereului de la Gura Roșiei, acționată cu

[24] Horia Ciugudean, *„Vestita mină de aur de la Roșia",* în „plus 22", anul XIII, nr. 210/12 decembrie 2006, pp. 2-3.
[25] Asociația „Baia Domnilor" a reconstituit, la Muzeul Buciumanilor, un șteamp funcțional, pentru mai buna înțelegere a gradului de dificultate a mineritului din zonă și a istoriei acestuia. Potențialul educațional al acestui loc este de netăgăduit.

turbine hidraulice de tip Pelton și Schwaunkrug, În aceeași perioadă s-a construit o linie ferată de peste 3 km și s-a amenajat un plan înclinat în lungime de 570 m. Paralel cu vechile șteampuri din lemn, își fac apariția cele cu săgeți de fier, cunoscute sub denumirea de «șteamp californian», după locul inițial de proveniență. Pentru a evita reducerea producției în anotimpurile secetoase, se introduc primele mașini acționate electric, o uzină electrică, funcționând ca generatoare de gaz sărac, fiind amplasată la începutul sec. XX la Gura Roșiei. Capacitatea de prelucrare a instalațiilor de la Roșia Montană crește astfel spectaculos. După unele surse, cantitatea de aur extras din Transilvania în sec. XIX și începutul sec. XX se ridică la circa 140 tone, la care se adaugă și circa 1.300 tone de argint."[26] Considerațiile de mai sus sunt în mod evident utile în înțelegerea „laboratorului de creație" al romanului *Șteampuri fără apă.*

Romanele lui Ovidiu Bîrlea, citite împreună și cronologic – în ordinea istorică a evenimentelor descrise și a perioadelor vizate, adică: 1. *Se face ziuă,* 2. *Șteampuri fără apă,* 3. *Drumul de pe urmă* – acoperă o perioadă importantă din istoria Transilvaniei, respectiv a Munților Apuseni, și reprezintă **o *saga* a zonei**, o frescă având evidentă dimensiune antropologică[27]. Însoțim ideea și de concluziile etnologului Iordan Datcu: „Alături de opera sa de folclorist, unde a acordat un loc semnificativ relevării bogăției și originalității creației spirituale a băieșilor și mocanilor din Munții Apuseni, spațiu pe care l-a apreciat, într-un articol din 1968, ca «un câmp al nestematelor», Ovidiu Bîrlea a voit să ofere și o reconstituire istorico-socială, a oamenilor și a locurilor, a evenimentelor lor mai importante, pe o perioadă de un secol. Se degajă din evocarea momentelor la care s-a oprit, înscenate romanesc, o intimă cunoaștere a istoriei moților, a literaturii istorice despre ei și, totodată, o perfectă cunoaștere a istoriei orale, a legendelor și povestirilor locale, tratate de prozator cu atenție și cu înțelegere. Istoria orală despre revoluțiile din 1784-1785 și 1848-1849 are credit în fața folcloristului și prozatorului Bîrlea care, spre deosebire de istorici, le ia

[26] Horia Ciugudean, *„Vestita mină de aur de la Roșia",* ed. cit.
[27] Mulțumiri Dlui Prof. Ilie Moise pentru discuțiile purtate în jurul acestei idei.

în seamă știind că, dincolo de unele infidelități de amănunt, de unele denaturări operate de memoria populară, «esența faptului istoric se păstrează și ceea ce interesează este poziția straturilor populare» față de evenimente ca acelea amintite. Esențială este, în proza sa, senzația de autenticitate, de verosimil, garantată, în mod cert, de împrejurarea că spațiul evocat este acela în care Bîrlea și-a petrecut copilăria și tinerețea, dar și de faptul că, mai târziu, atunci când a fost cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor din București, între anii 1949 și 1969, și mulți ani după aceea, și-a petrecut toate vacanțele în comuna sa natală, Mogoș, județul Alba, de fiecare dată participând la viața localnicilor cu magnetofonul și ochiul său atent de scriitor."[28]

Pare curios cum, în anii '70-'80, în vremea succesului romanelor unor autori ca Nicolae Breban, Augustin Buzura, George Bălăiță, Petru Popescu etc., Ovidiu Bîrlea, neconsacrat (sau puțin consacrat) ca romancier, a înțeles să evadeze din cotidianul neprietenos nu în parabolă, nu în fantastic, nu în psihologic sau în mitic, ci într-o lume încă reală (chiar dacă plasată ficțional cu câteva zeci de ani mai devreme), oarecum având caracter de enclavă, prin așezare, prin rezistența la modern și la civilizație. Dintr-o realitate urâtă într-o realitate încă posibilă, chiar și în ultimele decenii ale regimului totalitar, chiar și în zilele noastre. Un fel de exil interior.

*) Fragment din cartea *Proza și memorialistica lui Ovidiu Bîrlea – propuneri de lectură*, în curs de apariție.

[28] Iordan Datcu, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, ed. cit.

de
Mircea STÂNCEL

Versuri în vreme de criză

Ana Ardeleanu

Muza mofturoasă
(poezie)

Edit. Neuma

Ana Ardeleanu (n. 1952), cu recentul său volum de versuri, *Muza mofturoasă*, Edit. Neuma, 2025, se află într-o ofensivă continuă asupra realului. Vocea ei feminină se confruntă cu propriile limite, cu o serie de așteptări și roluri, e una activă, de ofensivă, modelatoare și mai ales dominatoare asupra alterității, pe care o putem vedea, în general azi, în peisajul revuistic de la noi: „când scriu poezie/ mă aplec periculos/ peste balustrada vieții". Sesizăm un control activ al eului liric spre cadrul situațional printr-o reorganizare a realității. Poemele ei de azi traversează o criză identitar-spirituală, plasată, din punct de vedere estetic, într-o zonă neoexpresionistă, unde sunt prezente și fragmente de autoreferențialitate – „port în minte/ urma unei muze mofturoase" (...) eu cred că dorința de a purta ceva înlăuntrul tău/ e o chestiune de opțiune/ de recuperare a unui teritoriu/ ocupat de altcineva/ care nu are intenția de-a ne lua/ în pieptul său". Textele sale recente se sprijină predominant pe metafore urbane și pe un discurs fragmentar, în cadrul căruia se manifestă, sporadic, referințe la transcendență. La rândul ei, Ana Ardeleanu evidențiază un peisaj citadin epuizat, în care sacrul pare să-și piardă funcția ordonatoare și capacitatea de a transforma lumea înconjurătoare: „te-ai pierdut de apostoli". Scopul

poemelor sale din acest volum este, credem, acela de a repera, din actualul context social, suferințele, ofurile, fără însă vreo urmă clară de salvare, pentru că sacrul, chiar dacă e aproape în structura paginilor sale, nu mai funcționează, iar dacă descoperim vreo intenție, aceasta este cu totul și cu totul iluzorie. În ansamblul lor, versurile de azi ale Anei Ardeleanu ne propun un set de proceduri de natură oarecum tehnică, într-un act al scrierii mature, cu un exces de conștiință de sine, care produce mereu un disconfort confesiv continuu. Poezia rămâne numaidecât o autopsie a sensurilor nemulțumirii diurne, pe fondul unei structuri privind raportarea la imediat. Nucleul creator menționat la început, de unde pleacă „ofensiva", ne oferă viziunea multor gesturi poetice care își fac loc în lumea aceasta complicată. Asistăm, și în cazul Anei Ardeleanu, la un text poetic ce și-a schimbat în mod substanțial funcția, în absența mântuirii. Dar textul se refugiază, nu de puține ori, în abstracțiuni care reduc accesibilitatea emoțională și substanța trăirii directe. Punctele de ancorare afectivă rămân uneori în exerciții de suprafață. În această criză de care vorbeam, care este și una a muzelor, dar nu numai, apare nostalgia după structuri așezate, cu unele sonuri religioase: „cădem pe gânduri/ în fața lui Dumnezeu", „ochiul Tău, Doamne/ are rolul unui pedagog". Divinitatea, câtă apare în textele ei, este invocată nu atât pentru a salva, cât pentru a valida o lume fracturată, devine gest estetic și mai puțin existențial, ca și la alți poeți contemporani, de altfel, un reflex al conștiinței. Poemele Anei reușesc să transpună eșecul într-un limbaj metaforic original (însuși titlul cărții, *Muza mofturoasă*, admirabil și încărcat de sens), unde sesizăm din plin fragilitatea, într-o bătălie pentru sens și demnitate interioară, cu o corporalitate ce devine clar principalul vector de sens și de conflict.

Poemul ales:

o secundă în plus

te-ai pierdut de apostoli
care, cândva, ți-au ras mugurii păcatelor
crescuți pe scalp

de atunci, de câte ori vine primăvara,
îți pui cauciucuri noi la roțile speranței
și înaintezi pe sub șirul de sălcii plângătoare
cumințenia, această față palidă a lumii
are suferința lucrului finit
de aceea trândăvește prin spitalele universului
cheltuind pe spitalizare mii de stele
se face noapte în jurul tău și nu ai țigări
care să-ți inducă o stare de liniște și calm
atunci când îți sufleci mânecile
și te pregătești să faci pe cordul lumii
o operație de înfrumusețare
de maximă precizie
măr Ionatan există și-acum
dar nu și apele sincerității
din care inima să iasă curată
pregătită pentru un timp neîntinat
nejucat la ruletă
unde te-ai putea pierde pe tine însuți
și nu-ți vei înroși telefonul
pentru a cere ajutor

p. 13

Poezia memoriei afective

Răzvan Fugaciu

Toate într-o singură inimă
(poezie)

Edit. Cartea Românească

În poemele lui Răzvn Fugaciu (n. 1993) reunite sub titlul *Toate într-o singură inimă*, Edit. Cartea Românească, 2025, întâlnim un debutant plin de speranță, care stăpânește resorturile poeziei de recuperare a tensiunilor provocate de traume sociale locale. Titlul ne sugerează ideea că experiențele, oamenii, istoria și locurile nu sunt entități separate, ci forme ale aceleiași memorii afective. Totul se adună într-un singur „organ" – inima – sediul emoției, al identității, al supraviețuirii și ele funcționează ca un gest de recuperare a unor sonuri din poezia șaizecistă, cu un accent pus pe un spațiu al memoriei rurale, dar acum e vorba de o viziune estetică plecată din perioada postcomunistă, în diferite ipostaze. „La opt ani, tata mi-a arătat ruinele Colectivului din sat,/ plin de buruieni și fiare ruginite/ Aici lucrau părinții mei, între zidurile reci./ Simți fiecare rană a timpului, sudoarea țăranilor de altădată/ și zgomotul roților de căruțe./ Nu-ți doresc să fi trăit în comunism,/ dar atunci oamenii erau oameni, fiule, mi-a zis, ținând de ghidonul bicicletei". Poemele lui funcționează, în mare parte, sub semnul „arheologiei afective", de recuperare a peisajului degradat al comunității rurale, cu o serie de infrastructuri rămase în ruină, în opoziție cu peisajul de azi pe care-l găsim răspândit în alte poeme. Vitalitatea, câtă este, pe care o simțim în textele sale, nu se exprimă exuberant, ci prin gesturi mici, aproape tăcute, ce readuc în prim-plan o memorie comunitară în pericol de dispariție. Poetul transformă banalul și oboseala vieții cotidiene în spații de reflecție, iar amintirea satului și a trecutului, și mai ales a prezentului, nu devine prilej de idilizare, ci de conștientizare a rănilor istorice încă nevin-

decate. Între ruinele colectivului de altădată, morții uitați în cimitire degradate și muncitorii urbani care-și poartă extenuarea în salopete rupte, poezia sa construiește o diagramă afectivă a unei lumi compromise, dar care nu renunță la umanitatea sa de bază. Fiecare imagine păstrează o tensiune între duritate și fragilitate, între memorie și prezent, între „ce-a fost" și „ce mai e de salvat". Cu toate acestea, sentimentul dominant devine nu lamentația, ci o formă subtilă de rezistență: gestul mamei care pregătește un sandviș, rândul la moara care încă funcționează, bătrânii care veghează la poartă. Poezia lui Răzvan se naște dintr-o empatie profundă față de cei marginali, față de comunitățile trecute prin colectivizare, industrializare și tranziție. Dincolo de realismul social pe care îl mobilizează, aceste texte sunt străbătute de un rest esențial de mirare: acolo se regăsesc copilul care observă fără prejudecăți, adultul care refuză să uite și poetul care transformă memoria într-o voce capabilă să intervină în prezent. Poemele articulează o poetică a rezistenței cotidiene, în care fragilitatea se convertește în resursă de forță, iar memoria devine un spațiu de re-umanizare a unei realități adesea mecanizate, standardizate și dezvrăjite. Această poetică nu operează prin grandilocvență, ci prin recuperarea detaliilor minore, a micro-gesturilor și a fisurilor afective. În interiorul ei, supraviețuirea emoțională devine o formă de protest, iar rememorarea – un act etic, o contrapondere la accelerarea timpului social și la depersonalizarea comunităților. Astfel, poezia propune nu doar o documentare a cotidianului vulnerabil, ci și o reconfigurare a acestuia, subliniind potențialul transformator al privirii atente și al sensibilității care refuză să se lase anihilată.

Aurel Pantea scrie următoarele pe coperta a patra: „Minimalist atât cât să nu riște apoeticul, Răzvan Fugaciu e un poet autentic". Iar Savu Popa subliniază că: „Poezia reprezintă pentru Răzvan Fugaciu un prilej de a rememora experiențele prin care a trecut, locurile sau oamenii care i-au ieșit în cale, dovedindu-se de o vitalitate jucară și, pe alocuri, ușor gravă. O vitalitate care își actualizează în permanență rezervele de inocență și de ingenuitate".

Poemul ales:

Râul

În vale spălăm covoarele cu săpun, până când se fac albe
ca fața bunicii din sicriu.
Le întindem pe bănci de lemn
cu picioarele sprijinite de bolovani,
să nu se răstoarne râul
Dar râul este prietenul nostru.
Ne spală tălpile murdare și genunchii juliți.
Sângele îl duce departe, nu știm unde
dar ne bucurăm că suntem curați,
pregătiți să întâmpinăm alaiul miresei
a doua zi.

p. 11

Despre lumea imprevizibilă a emoțiilor

Viorel Bucur

Poeme de scăpat printre degete
(versuri)

Edit. Tracus Arte

Viorel Bucur (n. 1955), în recentul său volum de versuri, *Poeme de scăpat printre degete,* Edit. Tracus Arte, 2025, ne propune o poezie confesivă matură, unde subtilitățile (și jocurile), pe care poezia actuală le cultivă din plin, sunt ocolite în favoarea unei incandescențe necurmate, bine controlată de către poet. Poemele sale sunt încărcate de imagini violent colorate, cred că este vorba de aplicarea unui neoexpresionism cu o puternică intensitate, și în textele sale îl găsim deseori în zona realului biografic: „În fata morții tata a plâns cu râsul lui zgomotos lăsat/ să curgă peste tot asemeni torentului născut din/ ploaia de după o interminabilă secetă." Imaginile create de Viorel Bucur acum nu mai sunt doar vehicul estetic, ci forță viscerală născută dintr-un material incandescent. În poemele sale, biografia nu rămâne o umbră decorativă, ci devine material plastic, modelat până la durere; iar meditația, oricât de gravă, își găsește expresia într-un limbaj dens, apăsat, de parcă fiecare cuvânt ar fi fost scos direct dintr-o rană încă nevindecată: „Mama este frumoasă chiar și atunci/ când își ascunde mâinile sub șurța pepit,/ ca să nu-i văd degetele încovoiate de artroză", iar trăirea în familie se răsucește în imagini frânte, violent luminoase, ca și cum limbajul ar încerca să conțină un flux emoțional care-l depășește. Frazarea torențială, hiperbolizarea afectului și corporalitatea imaginilor apropie această scriitură de expresionismul clasic, dar gravitatea meditativă și interiorizarea traumei îi conferă o profundă modernitate. Nu avem de-a face cu o simplă izbucnire emoțională, ci cu un discurs poetic matur, calibrat, care transformă memoria și moartea într-un dialog ontologic. Astfel, poetul își afirmă o voce distinctă, capabilă să îmbine

violența expresionistă a imaginii cu o luciditate neoexpresionistă, ce sondează, fără ocolișuri, limitele ființei. Titlul volumului său este de asemenea semnificativ, ne inițiază în ceea ce poetul nu a putut păstra (în memorie și în viață), unde apar momente profund personale. Vorbim despre o poezie tensionată între luciditate și febră afectivă, ce reușește să transforme memoria familială și trauma moștenită într-un teren de forță, unde imaginea devine strigăt interior, iar reflecția capătă consistența unui metal încins. În fața unui asemenea volum, cititorul nu doar citește, ci participă, intră într-o lume unde trăirea se scrie brut. Deseori avem o viziune profundă și protestatară asupra modului în care societatea contemporană transformă tragedia în spectacol și suferința în divertisment. În centrul textelor se află un contrast dintre realitatea traumatică și confortul domestic al „spectatorilor", contrast care produce un comentariu despre alienare, pasivitate morală și responsabilitate etică. Imagistica atent construită funcționează ca simbol al unei conștiințe colective încremenite, pentru care schimbările violente devin un eveniment de urmărit, nu o experiență de înțeles.

Pe coperta a patra Ion Mureșan ne spune: „Viorel Bucur este un poet format care stăpânește mecanismele poeziei și este deprins cu meditația asupra acesteia. El scrie o poezie așezată, consubstanțială: cu cât evoluează el, sentimental și meditativ, cu atât evoluează și poezia lui. Am mai spus că dă impresia de blagian, tocmai pentru că vrea o poezie profundă, și ea este profundă, iar meditația este mult mai gravă"..

Poemul ales:

Printre visele întrerupte 4

Când a început războiul
oamenii s-au făcut comozi în fotolii
pregătiți să trăiască o altă seară pasionantă
în fața televizoarelor.
Aveau tot ce-și doreau dinăuntru înspre în afară.
Aveau întuneric în jurul lămpii,
aveau ceai fierbinte

și flori de lacrimi înghețate pe geamuri
ca niște medalii încremenite pe pieptul
învingătorilor.
Aveau copii care plângeau enervant
și ei se bucurau
că nu sunt ai lor.
Dar mai ales aveau zăpadă suficientă
care să acopere roșul din sânge
pentru că știau din alte războaie
că acesta e la fel pretutindeni
și nimeni nu-l va putea recunoaște de unde vine.
Vreodată.

p. 28

Mircea STÂNCEL

Strada Batiștei, nr. 33[*)]

În partea aia a orașului, zgomotul permanent nu părea să se încheie, din contra, se răspândise cu o și mai mare violență peste tot, jumătăți de adevăr fuseseră amestecate cu minciuni noi, mă rog, ficțiuni, cum vrei să le spui tu, zise Profu către mine, și mirosea peste tot al naibii a teroare, îmbibată cu toate șmecheriile confuziei, la care ei se pricepeau de minune, o confuzie dulce să îmbete sufletele obosite ale oamenilor, să înmoaie străzile orașului, ce nu știau că sunt supravegheate atent; în seara aia, dacă mai pot spune așa, când ieșirile orașului fuseseră închise, ca să rămână toată frica înăuntru, pe străzi, în casele oamenilor, în birourile micilor funcționari...; sângele curs, în primii ani, se uscase și pe pereți, ploile îl șterseseră în mare parte, iar timpului vechi i se tăiase gâtul aproape de tot, birourile securității statului deveniseră o măcelărie în toată regula, Profu și cu mine, ceilalți plecaseră acasă, pentru că se întunecase, și unii dintre ei nu-și făcuseră toate temele, încă, pentru ziua următoare, mai rămăseserăm de vorbă în spatele turnului mare al cetății, pe unde treceau foarte rar oamenii, eram protejați, pot spune, dar noi nu știam, vorbind despre Nestor Bălan, de fapt aproape nimeni nu știa asta, că se ascunsese, multă vreme, între pereții dubli ai unei case din centrul vechi al orașului, și securitatea îl căutase de trei ani, și-l găsise târziu, dar fusese judecat în lipsă, și îl condamnaseră la o sută de ani de muncă silnică și pierderea tuturor drepturilor civile, așa spusese unul dintre apropiații lui, pe care Profu îl întâlnise pe stradă, se cunoșteau din studenție și rămăseseră apropiați cu toate diferențele doctrinare dintre ei, unul era liberal și celălalt țărănist. Se răspândise vestea că Nestor se afla peste tot, prin mănăstirile ce mai rămăseseră încă nedesființate, multe fuseseră închise, prin casele oamenilor simpli, mijlocași, ce nu au fost naționalizate încă, în bibliotecile neconfiscate ale unor biserici, și el continua să respire

peste tot, dar mai ales în rugăciunile fratelui său, călugărit și a cărui biserică fusese închisă definitiv; acesta, de acum, aprindea lumânări în fiecare seară, ca să-i lumineze drumul pe care-l mai avea de făcut, pentru că știa că n-o să se mai poată ascunde multă vreme, „nu mai poate fugi de lumea asta nouă", refuza să-și părăsească timpul în care se formase și credea în el până în pânzele albe, credea sincer că acest timp se va întoarce cândva, el spera să mai trăiască până atunci, avea impresia că e suspendat undeva, ca o pasăre împietrită în zbor, și la un moment dat, Profu îmi spusese, „vezi, că istoria asta e ca și praful, are obiceiul să se ridice tocmai când crezi că s-a așezat..., se ridică ea, uneori, dintr-un cuvânt rostit din greșeală, dintr-o carte roșie ce promite raiul pe pământ și lasă iadul până la urmă... acum e «sfântul Marx» la modă", Profu se întrecea pe sine cu ironiile sale foarte rafinate, ... „acum o să avem un Marx furat de Stalin, o traumă politică, tovarășe Komandant...", zise el, uitându-se către închisoare, apoi întorcându-și privirea spre o lozincă afișată pe zidul cetății, la intrare, desprinsă ușor la mijloc, fluturând, din pricina unui afișaj improvizat. Când noi am intrat în joc, toate cărțile fuseseră amestecate și nu mai puteam decât să constatăm faptele grave în continuare ce se aglomerau în jur, și să consemnăm pierderile de pe „câmpul de luptă", așa numise Profu terenul de joacă al istoriei recente, și totul a început printr-o mare vărsare de sânge, departe de ochii lumii, între zidurile închisorii, când plumbul cartușelor fusese transformat în forța pumnului și, pentru războiul ăsta, Komandantul pregătise o echipă specială, construise *à la carte* o execuție, cu câțiva invitați, cu discursuri înflăcărate, dar și o tăcere exact cât trebuie. Noi am constatat, pentru că ne-a interesat treaba asta, și timpul se precipita rapid, că lucrurile erau mult mai serioase și dramatice, decât pe vremea împărătesei Maria Tereza; spun „dramatice" pentru că urgența luată în calcul pentru a rectifica tot interiorul și exteriorul închisorii a fost ținută secret de către Komandant, ca nimeni să nu știe ce se întâmplă. Tot gazonul ce crescuse an de an în partea de nord a închisorii, până atunci, ce acoperea formele de relief, rămase de-a lungul secolelor, fusese tăiat din rădăcină și ars, iar camioane întregi de pietriș și beton aduse, și zona

aceea a fost nivelată rapid, de parcă natura ar fi participat din nou la rescrierea lumii din fier beton și ciment. Dar mai mult, zidurile ce înconjurau închisoarea fuseseră înălțate mult, folosindu-se cărămizi din noua generație, iar o sârmă în formă elicoidală, cu ghimpi mari, bine puși în evidență, se întindea pe deasupra lor, legată la curent, în așa fel ca nimeni, vreodată, să nu mai poată sări peste ele. De acum, munca Anchetatorilor, foarte harnici, de altfel, se ducea ca pe bandă rulantă, iar la capătul ei, trupurile, „viitoarele cadavre", pentru că așa puteau fi numite ființele ale căror istorie și viață se sfârșiseră, cădeau în celulele pregătite pentru suferință, și acestea se înspăimântau de ce vedeau acolo. Activistul-șef citise *Talmudul* din scoarță în scoarță și le zicea: „Fiți fericiți voi cei care călătoriți pe această bandă, că veți suferi de acum pentru patrie!". Și noi stăteam cât mai aproape de această operațiune, Proful își făcuse foarte încet cruce, și-mi spusese „hai să mai rămânem lângă ei, chiar dacă nu putem interveni să le alinăm durerea". Era o simplă afirmație, Proful își dăduse bine seama, că dacă Dumnezeu plecase să se odihnească puțin, nimeni nu mai putea interveni în ajutorul „bandiților" aruncați în teasc, ca niște cartofi, ce ajungeau tocmai în burta celulelor, zdrobiți, ce îi așteptau, ca întotdeauna, indiferente. Noi nu știam că, de fapt, ne aflam în adâncurile iadului, și aici toate zidurile se ridicau singure și culoarea gri se întindea de-a măganul pe latul și lungul pereților, pe zidurile exterioare exagerat de groase, acum, ca nimeni să nu le poată sparge în vreo noapte mai luminoasă. De aceste răzvrătiri posibile se temea Komandantul, omul ăsta cu pieptul lui mereu scos în afară, cu mâinile groase de urangutan, acceptat în corpul securității statului muncitoresc, și eu văzându-l mi-am permis să strig tare „omule, ți-ai pierdut mințile, lasă-te de meseria asta la care nu te pricepi și du-te și fă altceva în viață", și imediat Proful îmi spuse, încet, crezând că-l aude cineva: „privește-l acum cu atenție, o să-l lovească pe Nestor din nou cu bocancul în stomac, o să-l izbească din nou cu pumnul peste față, nu-l iartă, ăștia nu iartă, au plan la numărul de morți, desigur, pentru că nu a declarat", la anchetă, faptul că el l-a pus pe Sandu în funcție la județ, doreau să știe tot, să se ducă pe firul

imaginației lor până la capăt, de parcă asta ar fi important acum, să dovedească ideea că pe ei nu-i duce nimeni în eroare, și nici nu-i interesează dacă se scufundă în minciună sau nu, pentru că ei fac acum istoria și ei o scriu, după cum vor mușchii lor, „dar scenele astea cu bătăi și sânge fac parte din proiectele și răzbunările Komandatului și Anchetatorului, ei sunt actorii, joacă pe viu o piesă tragică, și Nestor o să cadă din nou, zise Profu, și nu o să mai știe de el o zi întreagă, sau chiar mai mult, dacă nu are noroc, și corpul, se pare, nu-l mai ajută, credea Profu, intră din nou într-o stare de prostrație, și noi o să-l vedem cu privirea aia indecisă, uitându-se în gol, multă vreme, și nu ne mai vine să mai trecem un timp pe aici; nu va mai cunoaște farfuria, nu va mai ști el și ce este mâncarea, nu-și mai aduce aminte de lingură, de orele de masă, chiar dacă gardianul va veni cu ciorba aia chioară, prin care vezi fundul gamelei, așezat pe patul de ciment și privind spre locul unde ar fi trebuit să fie o fereastră deschisă, și fără obloane trase intenționat, să nu vadă el cerul albastru și lumina soarelui. Și Komandantul ăsta, o să vezi, întreabă de ce nu a mâncat Nestor, dacă nu cumva s-a gândit să facă greva foamei", de asta se îngrijora Komandantul, dar nu știu de ce, pentru că nu-l verifica nimeni, dacă „banditul" ăsta a murit de foame sau de altceva, de bătaie sau de frig, dar Profu îmi spusese imediat că greva foamei era singura formă de sfidare, o putea formula direct „banditul" în închisoare, și era singura molimă de care se speria Komandantul, nu dorea ca aceasta să se extindă în carceră, printre ceilalți „bandiți", nu cumva, tovarășe Komandant, aici începea eșecul controlului total, și Nestor îți strică ordinea, la care tu ții foarte mult pentru că ești presat de șefii tăi; și toată vorbăria asta a mea evident că nu o auzea nimeni, pentru că eu nu eram decât o umbră, la fel și Profu, dar vedeam tot ce se întâmplă, când am simțit că mă trage de mânecă și am auzit un pâsssss lung, m-am speriat puțin, am crezut că suntem cumva reperați și evident urma să fim prinși, dar mi-am revenit și mi-am dat seama că Profu exagerase și el, uitase cum am fost parașutați aici, nu din curiozitate, ci din necesitate, era momentul când veninul țâșnea din Komandant, și în partea cealaltă, jos pe podea, se afla în-

tins „banditul” Nestor și lângă ei doi haidamaci, bătăușii de serviciu de pe străzile orașului, dar el refuzase să confirme Anchetatorului ce rol a avut Sandu Bozdog, într-un moment dificil al istoriei. În biroul Anchetatorului, i se decidea soarta acestuia, și de cuvintele lui Nestor depindea libertatea „banditului” Sandu și viitorul lui, și pumnul matahalei, născut pentru a ucide boi, l-a răsturnat la podea pe Nestor, din nou, iar în jurul lui era o baltă de sânge și apă, dar cu toate acestea el se ridicase încet, din nou, pe verticală, aranjându-și hainele și le spusese, cu toate insistențele Anchetatorului, că nu-l cunoaște pe Sandu, că nu l-a văzut niciodată, deși îl văzuse și el îl numise șef, dar a vrut să-l salveze; și toate aceste fapte pe care Nestor le negase, Anchetatorul le aflase tocmai din declarațiile lui Sandu, ele se aflau la dosar pe masă. Când Komandantul și-a dat seama că Nestor nu poate fi ucis, cu toate torturile aplicate repetat de echipa sa șoc, a început să se sperie, intrase la bănuieli, dar nu lăsa să i se vadă neputința și trebuia să-și demonstreze fermitatea revoluționară, pusese în cumpănă, pe moment, toate instrucțiunile procesului „științific” de instruire, pe unde a trecut el însuși, când a fost ales pentru funcția asta, și credea orbește, pentru că ele deveniseră singura lui călăuză în viață, altă școală nu avea, „nu trebuia să gândească, zise Proful, ci să execute”, și instructorii lui îl studiaseră, gândea puțin, dar avea o voință aprinsă, și era cu atât mai mult de încredere pentru funcția asta de șef al închisorii. Nu ar fi vrut să folosească glonțul din pistoalele lor de la brâu, nu, nu, nu... la asta renunțaseră ei, încă mai aveau un pic de omenie, pe asta nu și-o pierduseră în totalitate, ca foști fii crescuți în credință, în cei șapte ani de acasă, dar Nestor nu putea să fie ucis, nu pentru că ar fi fost tare, foarte rezistent la torturi, ci pentru că își depășise frica, de cum intrase în adâncul iadului roșu, unii din afara închisorii auziseră tot felul de legende despre el, cum că într-o noapte, Komandantul trecuse peste toate reținerile morale și încercase să-l împuște cu propriul său pistol din dotare, nu cu vreo armă luată din rastel, dar gloanțele ricoșaseră, Nestor stătea calm, drept, trupul lui nu se mai clătina, iar ochii foarte limpezi și strălucitori ardeau ca niște raze venite din adâncul ființei, sau, probabil, din stră-

fundurile întregii provincii, fusese adus printre ultimii „banditi" de această furtună fără leac atunci, legat cu mâinile la spate cu o sârmă ghimpată, rămasă în magaziile închisorii încă de pe timpurile împărătesei, iar el părea o prezență mai veche decât moartea asta, era omul desprins dintr-o pagină de istorie ascunsă și îngălbenită de vreme, adus aici nu dintr-o greșeală indiferentă a administrației centrale, noi toți elevii din jurul Profului știam, țineam minte de către cine fusese el adus aici și din ce pricini, dar Komandantul se speriase din nou și începuse să caute peste tot în închisoare, ca nu cumva să găsească urmele celor despre care se știa că sunt morți, ca nu cumva să rămână vii, și să-i strice rapoartele făcute către șefii lui de la vârf, și astfel să-și piardă funcția asta importantă și mai ales bănoasă ce o avea în urma efortului făcut, după război, ca să-și pună în evidență calitățile. Alții, din oraș, aflaseră mult mai multe despre continuarea legendelor, ce se înmulțeau de la o lună la alta, aflaseră că Nestor stătea atunci în celula lui fără să mănânce și mai ales să vorbească, nu avea cui, nimeni nu l-ar fi înțeles atunci, iar Komandantul obosit de propriile lui ordine poruncise o nouă execuție, nimeni nu mai văzuse așa ceva, gloanțele se opreau în aer, sau mai pluteau o clipă, nu se știa precis cât, apoi cădeau ca niște ghiulele pe cimentul ăla recent turnat de către o echipă de muncitori aduși de la noua fabrică de produse din beton armat, și în acele momente, grave pentru soarta lui, Komandantul simți că ceva se risipește în sinea sa, a mirosit că tot ceea ce era putere și voință în el nu mai însemna nimic în fața lui Nestor, în fața acestui om, care nu putea să fie ucis, nici acum, și atunci începuse, o vreme, să vorbească singur prin biroul său, prin curtea închisorii, dar nu avea curajul să spună nimănui nimic, dintre cele întâmplate (nu știau numai cei ce participaseră, doi sau trei, la scena asta, și ei din diverse pricini, ajunseseră pe mâna Judecătorului, și fuseseră închiși și ei într-o celulă separată mulți ani), dar el, Komandantul, încerca să înțeleagă de ce profesorii lui i-au ascuns astfel de cazuri, ce se pot întâmpla în timpul acesta printre „banditi", sau dacă nu cumva este mâna Celui de Sus pe care-l uitase în tinerețe să poată pleca pe o altă cale în viață, el chiar își comandase încă un rând de per-

dele foarte groase, crezând că așa nu poate pătrunde nimic în biroul său, nicio vrajă, nicio forță ocultă, ca să-i citească gândurile, se ferea ca de dracu de toate situațiile pe care nu le putea controla, începuse să se gândească la tot felul de situații din ce în ce mai fantastice, și anume la faptul că Nestor ar putea să evadeze de acum, să dispară și să găsească într-o zi celula goală, sau doar un text ce nimeni nu va putea să-l mai șteargă, sub formă de om, pe peretele umed în partea dinspre nord, din cauza lipsei de căldură și a geamului mereu deschis pe timpul iernii, sau să vadă o lumânare aprinsă pe priciul acela ruginit, pe care nu ar mai fi putut-o stinge nimeni cu nimic, și Komandantul avea oroare de lumânări; cu toate acestea, un singur om, din tot orașul ăsta, Marius, pe numele lui de copil, își putuse imagina închisoarea dărâmată din toată statura ei trainică, eternă, de acum, și acoperită de buruieni și oamenii locului, obosiți și ei de atâtea vești proaste, puteau auzi noaptea țipete venind dinspre ruinele alea, voci ce nu mai cereau nimic nimănui decât să fie auzite mereu, dar care vor să respire pentru cei ce nu au mai avut prilejul să o facă, pentru că s-au stins acolo. Proful și cu noi ceilalți analizam cu atenție mărită starea de lucruri, și văzusem locuitorii orașului, când aflaseră despre minunea de la închisoare, din jurul lui Nestor, și era deja târziu, încât comentariile lor fuseseră, probabil, de prisos, doar așa pentru a-și pierde vremea, stând pe la colțuri sau la cozi, pentru diferite produse alimentare de mare urgență. Dar comentariile astea se făceau în șoaptă, și doar între cunoscuți, pentru că vreme aveau destulă, cozile erau foarte lungi încât, uneori, se terminau târziu în noapte. După ce s-au dumirit despre ce era vorba, mulți dintre ei ocoleau închisoarea, deși drumul cel mai scurt dintre o zonă și alta a orașului trecea pe aici, o spaimă uriașă se răspândise în zonă, alții, grăbiți, treceau cu capul aplecat, nu aveau curajul să ridice ochii spre înălțimea zidurilor albe, dar mai ales spre sârma aia elicoidală și cu zimți mari, ce se vedeau de foarte departe. Asta era, de fapt, spaima Komandantului închisorii: să nu mai fugă nimeni, să nu mai aibă nimeni curajul ăsta să evadeze niciodată, făcuseră ei o socoteală cu toate experimentele legate de siguranța închisorilor de-a lungul timpului, și

găsiseră soluția, era un ritual al cruzimii bine pus la punct de către specialiștii lui din noua generație, mult mai rafinați în tortură, pregăteau execuțiile ca pentru o cină adusă statului internaționalist, fiecare gest era calculat cu o precizie diabolică, măsurat cu micrometru, până și respirația condamnaților se înscria într-un proiect, când îl ratau, se tulburau, se roșeau la față și se uitau unii la alții cu coada ochiului; se vorbea în șoaptă, cu respectul rece al funcționarului comunist, el arhiva până și durerea, iar în spatele ferestrelor groase, lumina nu mai era lăsată să pătrundă; și de acolo pleca doar satisfacția unei ordini îndeplinite cu minuție, doar mirosul metalic al sângelui amestecat, inevitabil, cu fumul țigărilor *Mărășești* și aburul cafelei de dimineață, pentru Komandant și cei de lângă el, moartea nu mai era un act de bestialitate, ci un act administrativ de purificare a societății comuniste, astfel că toată hotărârea lor pusă în meniu, și Komandantul se credea infailibil, deși nu auzise niciodată de cuvântul ăsta, nu avea de unde, dar mai ales se credea etern și se pregătea pentru nemurire, cu toată conducerea partidului muncitoresc, de la care primea ordine ceas de ceas. Zidurilor închisorii li se mai adăugaseră câteva rânduri de cărămizi, arse de două ori, încât ploile ce se pregăteau să vină luni la rând să nu le poată înmuia, dacă apa ar fi pătruns prin tencuială, apoi găsiseră o soluție... La asta începuseră să se priceapă foarte bine, și nici fantomele, nici chiar ele, până la urmă, să nu poată trece peste gardurile de sârmă, înălțate mult. Zidurile închisorii erau singurele elemente ale tradiției, pe care le mai păstraseră, și cât mai înalte, îngăduiră acest lucru, doreau să ne spună, chiar dacă nu deschis, că pe acolo nu se mai trece, și de dincolo de ele nimeni nu mai vine, nu are cum să mai vină cineva... și zidurile acestea nu se mai puteau prăbuși, nu aveau cum, pentru că ei vegheau cu toată atenția, cu toată migala fiecare detaliu, și căzuseră de acord, învățaseră câte ceva din filmele sovietice, și apoi cele șapte trompete nu mai aveau cum să răsune, niciun semnal nu mai putea fi dat în acest sens; fuseseră căutate trompetele cu toată atenția, în întreg orașul ăsta de la poalele Muntelui Mare, trimiseseră pe cei mai mari specialiști ai miliției, căutaseră prin toate șoproanele, prin casele, mai ales cele

mari și avute, prin biserici, în special pe aici, în așa fel ca preoții să se sperie și să nu mai aibă curajul să sufle în trompete cumva, dacă le au pe undeva ascunse, pentru că ei nu doreau ca aceste schimbări subite să lase impresia, prin sunetele trompetelor, că ar fi vorba de o apocalipsă, deși nu știau cum arată îngerii aceia special trimiși pe aici, ei își făceau tot felul de închipuiri, întocmeau rapoarte peste rapoarte despre descinderile lor; așa că ordonaseră în stilul lor hotărât și fără echivoc ca trompetele găsite pe undeva să fie imediat topite la cele mai mari temperaturi și transformate în mânere de clanțe pentru cabinetele secretarilor de partid, se gândeau, probabil, ca atunci când cineva intră în audiență și, trebuie să spunem noi, că erau foarte mulți amatori, și ei se plângeau secretarului de partid, să aibă mâinile cât mai curate, dar controalele făcute de către milițieni se terminaseră fără un rezultat concret și fără vreo trompetă găsită, fusese, totuși, adusă una turtită dintr-o grămadă de fiare vechi din gospodăria unui țigan, acesta declarase că a primit-o în timp ce aduna lucruri uzate de prin cartierul de vest. Verificându-și ei zidurile închisorii se întrebau dacă se mai poate întâmpla ceva neprevăzut, singurul om de-al lor, care avea aceste cunoștințe metafizice despre puterea trompetelor, era omul de serviciu, cel ce aducea dimineața cafelele prin birouri și făcea curat prin rafturile ce se umpleau de dosare, din ce în ce mai groase; el îi spusese Komandantului într-o dimineață de puterea primei trompete, și acesta îl crezuse, deși jurase cândva că nu mai crede în nimic din ce nu se vede, pentru că așa învățase el la cursul de marxism-leninism, dar pe omul ăsta ciudat, prieten din copilărie, îl crezuse pentru că omul ăsta mic și dolofan, chel ca un călugăr dominican, știa de toate și îi furniza o serie de informații pe care marele Komandant nu avuse de unde să le învețe în tinerețe. Dar munca asta de asanare a locului plin de obiecte mistice nu se terminase, venise la rând strângerea tuturor berbecilor de lemn de gorun, grei, probabil folosiți la spargerea zidurilor, pe cei găsiți îi aruncaseră într-o mare grămadă de resturi, apoi rostogoliți pe apa sâmbetei, focul și demolările, erau lucrurile la care se pricepeau cu adevărat. Îi auzeai mereu: „Dăm foc, ardem tot, nimic să nu mai rămână,

pentru că o să construim totul de la început"; asta au și făcut, fără ca cei din spatele zidurilor să afle, timp de 10-15 ani cât au stat închiși, mutați de la etajul superior la cel din mijloc, de la cel din mijloc duși la stuf și aduși înapoi, și apoi transferați la Gherla și de acolo aduși aici la etajul superior, și de aici duși la minele de mercur, apoi reîntorși în lanțuri, încât dușmanii democrației muncitorești dinăuntru și dinafară, să nu afle unde sunt și câți mai sunt, cum se simt, și să dea lovitura finală, unde Komandantul nu se mai aștepta... toți știau că lucrurile sunt ireversibile... Atunci când îi mutau subit pe „bandiți" dintr-o parte în alta, dintr-un oraș în altul, era semnul că în Europa se întâmpla ceva și linia ce unea cerul cu zidurile astea începuse să fie tot mai vizibilă și dincolo erau alte ziduri la fel de rezistente și de reci, și noi doi, Proful și cu mine, ne strofocam să ajungem mai mereu acolo, la ore potrivite. Și „bandiții ăștia", cum îi numea Komandantul pe cei aduși aici cu trenurile din toate părțile țării, ca să nu fie puși la zid și împușcați pe acolo pe unde au fost prinși (le fuseseră, totuși, teamă că cei ce vor rescrie istoria cândva, să nu pomenească de crimele ce ar fi putut avea loc), făcuseră cândva România Mare, democrația interbelică, coruptă (cum se spune mai nou), desigur, împreună cu regalitatea... „Cum să-i împușcăm pe toți, ar fi o tragedie pe care nu vom avea cum să o justificăm în fața lumii", își zisese în mintea lui singurul om inteligent din comitetul central; apoi trântise ușa după el, ieșise din biroul lui mare, să-i convingă pe șefii închisorilor că trebuie să le schimbe destinul „bandiților", să le fie comutată pedeapsa la închisoare pe douăzeci sau patruzeci de ani în funcție de faptele reale, și nu cele închipuite la ordinul străinilor. Komandantul a înțeles lucrul ăsta: „să nu moară *bandiții* de gloanțe, dar verificați-le rezistența, distrugeți-le viețile cu alimentația zilnică și cu regimul de detenție, cu terciul, cu apa chioară, cu ceaiul cu bromură..., cu sculatul și cu dormitul, și vei vedea, măi tovarășe Komandant, că unii, care nu au avut credință niciodată, vor muri singuri, se vor stinge pe picioare, ăștia nu au avut nimic în ei, nicio picătură de voință, decât carte, cursuri și studii multe, și unii, puțini, se vor vindeca de intestine cu terciul ăla și vor merge mai departe..., așa să faci Komandante, să se ridi-

ce suferința până la cer, acolo unde se află Dumnezeu, și el, dacă există, să le vină în ajutor...". „Cum adică: să le vină în ajutor?", era contrariat de-a binelea, Komandantul închisorii, să le vină în ajutor...; asta nu avea cum s-o priceapă, nu avea cum să o înțeleagă vreodată. „N-ai cum să înțelegi, măi omule, la credință îi vei aduce așa, fără să vrei tu, fără să vrem noi, fără să dorească tovarășii sovietici, doar prin torturi și disperare, la asta încă nu s-a gândit nimeni; le vei da imagini vii de sânge, de minți zdrobite, de bâte peste spate, pumni în ficat, pentru că la asta te pricepi bine, bine de tot...". Din discuția cu șeful de sus, Komandantul a înțeles că trebuie să-i bată zilnic pe „bandiți", ca ei să spună tot ce au făcut și ce nu au făcut, pe unde au fost și pe unde nu au fost niciodată; „da, măi tovarășe, arătați-le defectele avute și, mai mult, adăugați-le și pe cele pe care nu le vor avea niciodată...". Noi vedeam aproape totul... și inimile celor din interior băteau ritmic, cu unele întreruperi, când erau fulgerate de trădări, de crime făcute, fără să știe că totul se plătește, mai era și câte un gardian cu milă, cu sentimente, pe care nu-l descoperise încă Komandantul, el le mai șoptea unora că urmează să se întâmple ceva, și se întâmplaseră multe, Nestor părea a fi băgat în mormânt de viu, toate zidurile celulei lui erau închise, simțise el chinul ăsta, dar nu-i venea să creadă că noua putere merge până acolo, se învățase să respire în aerul acela puțin și greu; Komandantul nu-l putuse ierta și pentru faptul că și-a făcut școli înalte, fusese ministru, secretar de stat, în timpul celeilalte democrații, gardienii înarmați primiseră ordin să-l păzească douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru, și Nestor își amintea cum a auzit, prima dată, lacătul în urma sa, cum se închidea, și scârțâitul ăla de balamale neunse încă de pe timpul împărătesei, abia acum fusese trimis un mecanic să se ocupe de balamalele ușilor, dar cu mare atenție, Komandantul nu mai dorea să audă, până în biroul său, recent primit, zgomotul ăla îngrozitor de uși închise, cel puțin atâta putea acum să facă, pentru înnoirea lucrurilor și în interior, pentru că de exterior se ocupase din plin, ca imaginea de sus să înspăimânte trecătorii... Nestor văzuse ce înseamnă să fii închis, despărțit de oamenii liberi, de admiratorii tăi democrați și își zisese că a ajuns să fie o

mână de zarzavaturi și două damigene cu vin, în pivnița lui de la țară, închisă cu un lacăt, pe care-l cumpărase cu puțin înainte de a fi arestat, fusese așteptat de securitate până când s-a întors la casa prietenei sale din strada Batiștei, nr. 33, și securiștii sărindu-i în spate, i-au zis: „Te-am prins, «banditule», pe unde ai umblat până acum?", era o noapte întunecoasă, al dracului de întunecoasă, l-au pândit trei ani de zile, pe Nestor, știau că se va întoarce, că nu poate rezista prea mult în ascunzătoare, și el avea să-și piardă acum trecutul, peste noapte, cum se spune, să nu mai rămână din el decât amintirea unei libertăți alergând prin codrii de la marginea orașului, fusese momentul când democrația mai rezista doar prin poduri întortocheate, printre pereții dubli ai caselor, sau în fântânile adânci, unde apa fusese sorbită de curcubeie nevăzute de nimeni; de la stâna lui Voasi Pascu împrumutase un cojoc peste iarnă, „dar să nu spui nimănui, domnule Nestor, că ai trecut pe aici, că mă spânzură și pe mine ăștia!", făcuse, ciobanul, un semn umil, în fața acestuia. Și nu după mult timp, la puțul din fundul văii, unul dintre soldați dăduse crengile la o parte și-l văzuse în adânc, dormind pe cojoc, i se păruse că-l vede pe unchiul său, țărănistul înfocat, și pusese repede crengile la loc și-i strigase ofițerului:

- Nu e nimeni nici pe aici!;

- Vino repede să plecăm de pe coclaurile astea, ne apucă iarna din nou, se auzise de sus de pe deal;

*) Fragment din romanul *Cronica unui lumi confiscate* (titlu provizoriu), în curs de pregătire.

Aurel PANTEA

O altă cădere în timp

Nu știu dacă e postmodernă, dar, de ce nu, în orice caz de o modernitate foarte târzie înclinația lui Ioan Es. Pop de a surprinde nuanțele marasmului prin conjugarea existențialului cu paradigma mitologică. Metoda e cunoscută, iar dintre cei mari ai secolului XX, Joyce, Eliot și Pound vin cel mai degrabă în minte. Cartea de debut a lui Ioan Es. Pop (*Ieudul fără ieșire*, Edit. Cartea românească, 1994) arată un spirit cultivat, liber într-o metodă clasicizată deja, înzestrat cu o știință a construcției poemului în măsură să-l detașeze dintr-odată de corpul poeților nouăzeciști. „Germenul creator" al poeziei sale se diferențiază prin capacitatea spiritului poetic de a angaja, în timpul elaborării, și climate culturale, echivalente mitologiei pe care o edifică propriile-i texte. Tema spiritului său creator e, acum, „căderea în timp", cu toate exasperările, scepticismele și dislocările de conștiință pe care le comportă. Poet al existenței amenințate de timp (totalitar-ideologizat, al oamenilor, al obiectelor, al comunității), Ioan Es. Pop e, în egală măsură, un poet al epifaniilor precare ale sacrului. Lumea percepțiilor sale include o lume arierată, devertebrată, în care chiar Mântuitorul exhibă doar o condiție umană declasată, fatigată de viciu. Omenescului în derivă i se adaugă deriva tuturor valorilor. Totul e receptat și comunicat de o conștiință ce și-a stins în întregime patetismele, prin apelul la un limbaj colocvial, ce presupune cititorul în ipostaza tandru-perfidă a „amicului". Vocea lirică, ea însăși, aparține unuia dintre „amici" - dar unuia care are libertatea contemplației. Prin asta spun că, în fond, spiritul poetic a coborât în această carte la poarta infernului, într-o umanitate ce și-a pierdut speranța și căreia toate orizonturile îi sunt amestecate. Caz de orizonturi amestecate face și conștiința lirică. Tipul de lirism pe care îl practică Ioan Es. Pop are nevoie de fiecare dată de rememorare, în care se instaurează un spirit de poveste funambulescă. Firește, excentricitatea poate fi receptată

doar ca o deghizare a dramaticului. Situațiile existențiale se dezvoltă, adesea, într-un mediu livresc, ce pune stema comediei pe toate întâmplările timpului și spațiului cărții. „Căderea în timp" a poeziei lui Ioan Es. Pop înseamnă experierea tuturor precarităților. Domină expresia vidului existențial, pigmentată cu referințe livrești și paradigme mitice sau, cum spune Laurențiu Ulici într-o scurtă prezentare a poetului (pe coperta a patra a cărții), „Ioan Es Pop și-a convertit naufragiul într-o splendidă revocare dramatico-lirică a neantului zilnic, cum numai poeților de tot li se poate întâmpla".

Dar mitologia profundă a cărții lui Ioan Es. Pop ține de configurarea unui timp acaparator, cu determinații înscrise în regimul posesiunii excesive. Titlul cărții conține astfel de nuclee semantice. Ieudul (numele unui sat) e înzestrat poetic-semantic cu funcționalitatea unui topos arhetipal. Poate fi spațiul-timp genetic, nucleul activ, ce stigmatizează toate reprezentările, un fel de fatum imaginar. În economia cărții realitatea lui e distribuită izomorfic. Mitul poetului e așadar timp claustrofor. Starea ființelor ce-l populează figurează senzualitatea voluptoasă față de pântecul matern anihilator al angoasei și al individuației: „Ies rar și când ies pereții tremură tot mai vlăguiți/ după efortul expulziei. Într-o zi/ n-or să mai aibă destulă putere să-și împingă fătul afară de tot// aici numai patul mai are puțină căldură umană/ și eu dorm și mă scufund în saltea și ea mă/ îmbucă tot mai de sus, de/ umeri, de ceafă, de piept/.../ salteaua se umflă și mă scufundă încet în/ întunericul ei dulce, fără speranță, fără vedere,/ să închidă deasupra și se lipește ca un plic la căldură,/ placenta cearceafului abia îngăduie răsuflarea". Cronotopul respectiv reprezintă și realitatea unui moloh, unui prezent ce exclude călătoria și acaparează toate reperele, excluzând individuația. Ființa ce vorbește în poeme face parte din cele „uitate-n pivnițele regnului". Structura cronotopului e una vicioasă, e lumea identităților: „Batem în uși să ne deschidă să ne/ lase să ieșim, dar cei de dincolo nu ne aud și/ bat și ei în uși să-i deschidem și să iasă/ și când se deschide dăm tot peste noi/ dar nu ne luăm în seamă și zicem noi vrem să ieșim și ei zic vrem să intrăm, nu luați cu voi ușa/ n-o să avem ce descuia la ieșire,/ o să rămână gol

în perete,/ n-o să avem pe unde ieși". Imaginile concurează într-un spectacol extrem de pregnant în sugerarea sinelui îndrăgostit de sine, prin regresii continue spre stadiile prenatale. Existența e identică, în aceste poeme, cu experierea timpului, deci, versurile primesc, adesea, funcționalitatea pedagogică a avertismentului: „tu n-ai voie să ieși, timpul afară e prea rece pentru/ tine,/ trupul tău e mult prea subțire decât// trupul tău abia dacă poate duce ființa minimă/ prin care timpul suflă abia auzit". Pregnantă până la a fi redundantă, regresiunea spre starea de foetus e purtătoare de mesaj al unei precarități ontologice. Poemele, supraîncărcate cu același mesaj, își dizolvă imaginile în declarații-enunțuri, autosatisfăcute de soluțiile pe care ele însele le propun cu prea mare insistență. Efectul e difuziunea unidirecțională a intuiției poetice. Peste tot se regăsește mesajul incomunicabilității și al izolării ontologice, fiindcă „în fundătura vorbirii noastre răspunsul nu poate fi încă formulat". Figuri izomorfice ale izolării apar în toate cele șapte poeme ale cărții: camera, casa, zidul, trupul. De cele mai multe ori, versurile își asumă dimensiunea unei confesiuni voluntar naive, într-o sintaxă intenționat stângace, cu întreruperi și reluări scontat vicioase. Uneori, confesiunea corporalizează un „tu" fragil, presupus mai mult din rațiuni de strategie retorică, dar și pentru exprimarea unei solitudini funciare. Intensitatea acestei solitudini crește într-un poem, prin reprezentarea ființei poetice în ipostază de pur limbaj desfășurat, incapabil să ofere soluția mântuirii. Aici, confesiunea cunoaște dimensiunea rugăciunii, a uneia fragmentare, fiindcă poemul e ocupat aproape în întregime de o disperare sceptică: „peste tine doamne zidurile trupului meu sunt zidite/ tu ești absența pe care-o-nvelesc, tu – somnul ce-l dorm;/ dacă eu sunt cerul tău căzut, pământesc/ nu răsări pe el decât în somn/ și așa mai departe, vociferez pentru că știu/ că nu sunt decât un limbaj și îmi este permisă orice incursiune/ și nu pot ieși orice-aș face".

Omul târziu, prins în propria lui oboseală, cinic și disperat, locuit de fantasme, ele însele accentuându-i marasmul, se vede în fiecare poem al lui Ioan Es. Pop. Această carte va intra în calculele obositoarelor spirite clasificatoare. Și de fiecare

dată le va scăpa.

În *Porcec* (Cartea Românească, 1996), spiritul poetic al lui Ioan Es. Pop, trăind cotidianitatea ca pe o situație inevitabilă, recunoaște și vrea să ne facă să recunoaștem, în pasta detaliilor zilei, semnele enigmei. Ce i-a reușit foarte bine, încă din prima carte, lui Ioan Es. Pop, e *tonul* cu care abordează o situație poetică. Poemele sale, total desolemnizate, spun parcă tot timpul o poveste, cu aerul cel mai firesc din lume. În fragmentele acestei povești se adaugă harnice imagini anodine, amintiri, informații livrești – unite de un seducător duh al oralității. Intrând în mijlocul vocilor și imaginilor zilei, poemele configurează, totuși, un spirit poetic pentru care experimentarea vieții *de aici și de acum* e făcută cu conștiința unui exil în cele precare. Convietuirea cu anodinele, departe de exultantă, pare doar un prilej de a face loc în poem unor detalii neliniștitoare. Poemele acestea cunosc bine drumul de la simpla percepție la viziune. O considerabilă energie transfiguratoare deturnează mai tot timpul traseul simplelor percepții spre pragurile unor intuiții dominate de spaime și mistere. Bunăoară, în primul poem al cărții mai sus pomenite, o aparentă evocare a unei întâlniri (cu Iova) se transformă într-o transcriere a actului creației poetice, înțeles ca o agresiune dureroasă în propria interioritate (interioritate simțită ca mormânt și realitate mântuitoare) imposibil definit: „nu acum, zice Iova, de luni întregi nu mai scriu. nu mai/ aștept pe nimeni dinspre megara./ și orice hârtie e prea subțire când scriu și se rupe îndată/ ia uite-aici: port mănuși să nu se vadă, pentru că acum/ scriu direct pe mâna mea: e mătușa mea decedată// scriu greu. vârf vârful creionului în piele până unde/ dau sub ea pe mine. scriu cât de adânc simt că trebuie eu să scriu./ zgârii țesuturile, scormonesc în vână, râcâi osul până-aud/ grafitul cum îi trece prin sicriu". Astfel de versuri e imposibil să nu te ducă cu memoria la un alt poem pentru care problematizarea acută și infatigabilă a actului de a scrie e singura chestiune importantă. E vorba, firește, de Bogdan Ghiu. Cu deosebirea că hipnozele onto-textualiste ale lui Ghiu sunt însoțite, la Ioan Es. Pop, de o, adesea, crâncenă conștiință umoristică. Aceeași imagine a indefinibilei interiorități apare

în al doilea poem al cărții. Conceput ca un scenariu, e imediat sesizabilă nuanța comediografică: poemul spune, în fond, povestea identificării spiritului poetic cu realul. E recognoscibil, fapt remarcabil, izomorfismul lumii ca mormânt și corp: „numi amintesc vremea când m-am născut dar/ din grabă m-a născut drept în lumea cealaltă./ acum se străduiește să par viu, să sufăr mai puțin,/ îngrămădește-n în jurul meu mobilă și durere, pe-/ rești de moloz care speră să mă-mbrace-ntr-o zi,/ ca să par și eu din lumea asta.// nu mai tremur cu pielea dar tremur acum/ cu pereții și tremur de parcă n-aș avea/ decât o cămașă subțire și udă lipită de spate".

Ca în prima sa carte, imaginația poetului fructifică toate prilejurile ce i se oferă pentru sugerarea (configurarea) spațiilor închise. În centrul intuițiilor sale locuiește un claustrofob însoțit de un claustrofil. Poveștile sunt spuse când de unul, când de altul. Amândoi au, însă, plăcerea de a-și rezuma întâmplările prin care trec, apelând la situații comediografice. Cum se știe, spiritul comediei are surse demonice. Atmosfera poemelor lui Ioan Es. Pop le surprinde activitatea, lăsând să locuiască în ea râsul și spaima. Poemele sunt niște anamneze ale unor evenimente stranii, par evocări ale unor situații extreme, povești, de cele mai multe ori, despre ce i se întâmplă unui suflet pentru care casa, trupul, poemul corporalizează izomorfic pântecul matern. Acutizarea acestor situații obsesionale se realizează pregnant prin recurența imaginii sângelui: „sângele au bătut la gazda mea în ușă/ întrebând dacă e voie", „Să-i văd sângele cum sare de sub unghie ca dintr-o gură căscată", „aveam gura plină de sânge". Cineva, în aceste poeme, nu se simte bine în astă lume, pricină pentru care întâlnirea dintre acea entitate și realitate are loc, de fiecare dată, într-un regim al violențelor. Chiar situațiile erotice figurează o feminitate sustrasă lumii acesteia, pură vitalitate fascinată de somnolențe germinale: „pentru că ochii tăi sunt mari și nu privesc în lumea aceasta,/ pentru asta te-am iubit atât de mult./ pentru că la fereastra lor nu s-a uitat/ nimeni niciodată-n lumea asta// tu să fi fost numai un văl de ierburi plutitoare,/ și eu să nu fi fost decât apa care te duce/ și te leagănă când luneci ca să nu te mai trezești./ eu să fi fost doar apa care te duce". O

voluptate temătoare față de prizonieratul în spații acaparatoare se simte peste tot în această carte. Spațiul-timp placentar refuză să se desfășoare, provocând spaime unei sensibilități poetice marcate de fantasme pretemporale. Deplin ilustrator, în acest sens, e poemul *Casa*: „Casei aceleia nu i-am scăpat niciodată, m-a urmărit pretutindeni, și poate nici de acum nu-i vom scăpa".

Părând pierdut în țesătura lumii, lirismul lui Ioan Es. Pop se alimentează energic din zonele obscure ale biografiei. Atenția la lume – înțeleasă ca exterioritate – e, totuși, minimă, durează doar atât cât să se deblocheze apetitul viziunii. Poetul lasă impresia că trăiește în realitatea imediată ca într-o stație blocată de anodin și marasm. Ajunge însă un singur detaliu al acesteia pentru ca imaginarul să se deblocheze, aducând limbajul în straturile întunecate ale ființei, încărcat de spaime, terori și voluptăți stranii. Irepresibil destinat să vorbească despre cele matriciale, poemul lui Ioan Es. Pop înregistrează și suferința provocată de întâlnirea lor cu timpul. Apetitul simbolic obscur al imaginarului său e stăpânit până la redundanță de figurări ale placentei. Nimerit într-o istorie cu energiile mitice atrofiate, poemul său se dedă celor originare. „Eul orfic" al poetului înregistrează traumele expulzării din acele zone, dar și voluptatea amestecată cu teroarea regăsirii substituțiilor lor în realitatea imediată. Iar realitatea imediată e una în care divinul e „vândut ca sclav" sau e perceput ca o călăuză moartă de umanitate somnolentă și avectorizată.

Cornel NISTEA

Rătăcit în univers

– Tu, proastă, mai lasă-mă-n pace!, ce te tot ţii după mine?...

O spunea din două în două minute şi mă miram de insistenţa prietenului meu la care eram invitat şi pe care nu-l văzusem de mai bine de zece ani. Se izolase undeva în munte, profesor la o şcoală gimnazială, care aduna copiii de pe coclauri, iar el era fericit că-şi găsise acolo liniştea şi putea să studieze şi să scrie.

Îl găsisem într-un rai de loc. Locuia într-o cămăruţă din clădirea şcolii, construită pe o luncuţă pe malul unui râu de munte, care tocmai îşi liniştea cursul acolo.

- Aici trăiesc, după cum vezi, izolat de lume, cele mai apropiate case sunt la peste un kilometru... Rar am oaspeţi; din când în când mă vizitează ursul, care-i mereu prezent în zmeurişul din tăietură, ca să nu mai vorbesc de coana vulpe caremi curtează mereu cele şase găinuţe ce le am pe lângă casă. Da, da, ele, găinuţele, îmi sunt singurii tovarăşi de dialog.

Găinuţele de care vorbea îi stăteau mereu în preajmă.

- Hâş, tu, proastă, iar te bagi între picioarele mele, nu vezi că am treabă?...

Vorbea de data aceasta cu moţata, celelalte ciuguleau iarba din otăvitura luncii. I se adresa totuşi mai degrabă pe tonul unui părinte.

A făcut un semn cu mâna care însemna: Mai dă-te-ncolo, tu nu vezi că am musafiri? Ce ai devenit nepoliticoasă!...

- Se teme de uliu mai degrabă decât de vulpe, ce vrei, trăim în codru şi trebuie să ne temem, aici sunt tot felul de pericole...

Încărunţise la nici patruzeci de ani ce-i împlinea în toamnă. Îşi mai da părul peste cap, prins la spate într-un coc, aşa cum îl cunoscusem la cele câteva şedinţe de cenaclu la care

participase cu o singură lectură despre texte indice vechi și influențele lor în filosofia universală.

Tomuri întregi de asemenea texte litografiate stăteau pe etajerele bibliotecii, alte tomuri cu traduceri și comentariile unor pasionați ai genului se odihneau pe o laviță și pe o masă pe care trona mașina lui de scris, probabil și ea obiect de arhivă, procurată de la vreun magazin de antichități.

- Desigur, știu, tu nu ai asemenea pasiune, dar negreșit vei putea înțelege. Am un contract cu Editura Academiei pentru a-mi publica lucrarea, cu ilustrații cu tot, vreo opt sute de pagini. Redactorul de carte însă insistă să reduc totul la cinci sute de pagini, dar asta ar fi o catastrofă. Ai auzit bine, nu exagerez cu nimic când spun asta. Cum să exclud, ce să exclud dintr-un tot pe care l-am gândit și prefigurat în ani de zile de muncă...

A început să răsfoiască un manuscris, și el voluminos, probabil ca argument al importanței lucrării sale pe care intenționa să o tipărească, niciunde în altă parte cât la Editura Academiei.

- Am publicat un fragment în „Manuscriptum"; mi-au cerut continuarea pentru numărul următor, doar că asta ar presupune două săptămâni de cercetare la Biblioteca Academiei din capitală, iar eu cu cine să las prostuțele mele de găinuțe. Ele vor grija mea, cum să le explic că „Manuscriptum" îmi cere să termin un capitol din lucrarea mea despre indice în nici patru săptămâni. Ele nu pricep, domnule, și mă vor aici mereu.

- ...

- Ho, tu, roșcato, și tu mi te bagi printre picioare, nu pricepi că s-ar putea să te calc, doar cine știe unde îmi sunt plecate gândurile...

- Constat că între cele șase găinuțe nu ai un cocoș...

- Domnule, am avut doi. Se luptau între ei ca proștii. Se luptau pe viață și pe moarte, n-am mai putut suporta beligeranța asta și m-am decis să sacrific pe unul dintre ei, dar cum nu mă puteam hotărî la care să renunț, m-am consultat cu bucătăreasa de la cantina școlii, care mi-a ușurat decizia. I-am ascultat sfatul și am sacrificat amândoi cocoșii spre binele cantinei și deziluzia găinilor. A fost desigur o decizie econo-

mică, aici în munte procurăm grăunțele pentru galițe tot atât de greu cum fac rost de hârtie și bandă pentru mașina de scris...

Ne-am așezat curând pe băncuța de sub frasinul uriaș de pe malul râului, el învârtind pe degetul arătător un lănțișor în capătul căruia atârna o cheie.

- E cheia de la dulăpior, la casă nici măcar n-am cheie, în munte nu mai sunt hoți, necum haiducii, cum se aflau pe aici altădată...

- Îmi închipui că te referi la cei lichidați anii trecuți în munții de aici de securitate...

- Nu, nici vorbă, în zonă sunt poveşti cu oameni fărădelege, culeşi şi ei din munte odată cu lotri de care pomeneai şi despre care oamenii din zonă devin muți dacă-i întrebi ceva despre ei. Dar hai mai degrabă să privim peștii din râu...

Omul și-a dat jos încălțările, s-a așezat pe țărm, a intrat cu picioarele în apă, invitându-mă și pe mine să fac același lucru.

- Nu-i rece apa?, m-am interesat eu precaut.

- E numai bună. La ora aceasta încep să umble și dumnealor, mrenele și păstrăvii. E o minunăție să-i privești.

Și așa a fost.

- Stai nemișcat și dumnealor te vor ciuguli de picioare. Mă gândesc să nu descopere totuși că ești străin de locurile astea...

- Ei, asta-i bună, să descopere peștii că sunt străin...

- Mai știi, ai să vezi. Iată că vin cârduri, poți să-i numeri, mai că te lasă să-i mângâi.

- E suficient să-i mângâiem cu privirea...

- Da, da, mai degrabă așa.

Și-n vreme ce în jurul picioarelor lui se adunau puzderie de pești, în jurul alor mele nu se apropia niciun pește.

- Măi, să fie! Pe tine chiar te recunosc peștii din râu, simt că ești de-al locului...

- De vreme ce-i admir și-i îndop de-atâta amar de vreme cu te miri ce-mi prisosește ...

Uitasem și deodată îmi aduc aminte fizionomia lui din studenție, un tânăr retras, străin de lume cu care intrasem de câteva ori în vorbă. Aflasem de la un coleg că nu avea familie

sau nu și-o cunoștea pentru că fusese abandonat de la naștere într-un orfelinat. A fost argumentul suprem care m-a făcut să intru din când în când în vorbă cu el, să-l întreb ce mai face, ce pasiuni are, iar chestia asta cred că-i făcea bine. Pentru felul lui de-a fi, colegii îl porecliseră omul rătăcit în univers, pentru că n-a avut niciodată inițiativa să comunice cu cineva, mai ales față de colege avea o sfială tulburătoare. Mi-aduceam aminte de toate astea acum odată cu decizia lui de-a se izola în munte la o școală ce aduna copiii țăranilor de pe coclauri.

- Știi, dacă aș publica lucrarea asta la care am trudit încă din studenție, în ce mă privește lucrurile s-ar schimba întrucâtva, asta dacă ar apărea în opt sute de pagini și nu în cinci sute cum îmi propune redactorul de carte...

- În cazul acesta fă un efort, mergi la București și argumentează-ți opinia la oamenii din Academie.

- Ei, crezi că m-ar băga cineva în seamă? Tocmai mi-au cerut un C.V. Ce le pot spune despre mine? Că sunt copil din flori?...

- Dumnezeule mare! Corodi, dragă, tu ești un om deosebit care ți-ai dedicat viața unui domeniu științific deosebit de important, altfel cum vei fi putut publica un fragment din lucrarea ta în „Manuscriptum", care insistă să le trimiți continuarea la materiale pe care tocmai ți le-au publicat?!...

- Da, s-ar putea să ai dreptate, nu același lucru spun alții...

- Care alții, dragule?

- Alții, oarecare...

Își scosese picioarele din apa râului, iar acum le bălăngănea de pe țărmure.

- Ți-o fi foame, mi-a zis. Vrei să-ți fac o papară?

- Nu-i nici o grabă, am mâncat bine când am plecat de acasă...

Am revenit în cămăruța lui pentru ca el să prepare papara, numai că mai întâi trebuia să facă focul în soba de tuci de acolo.

- Dragă prietene, nu te mai complica cu făcutul focului și cu papara. Ai niște pâine, niște slănină și niște ceapă în casă?

- Am dară, iacă îmi ușurezi misiunea de gazdă. Da' ce crezi, n-am eu aici și o bucată de caș și-un vinars de pere?...

- Așa, iată cât de simplu se rezolvă lucrurile. Tot așa le vei rezolva și la Academie...

- Nu știu, prea se ține pe poziție redactorul de carte: cinci sute de pagini, nici într-un caz opt sute. Domnule, i-am zis, în cazul ăsta s-a dus dracului jumătate din argumentație. Ce, dumneavoastră vreți să publicați doar descrierea fenomenului, nu vă interesează esența lucrării?...

- O luptă-i viața, deci te luptă!, nu așa a spus poetul?...

- Da, da, viața e o luptă, dar cel mai adesea între forțe inegale...

A pus mașina de scris de pe masă mai la o parte și m-a rugat să iau loc pe singurul scaun de acolo, acela pe care de obicei lucra.

- Dar tu, tu unde vei sta?

- Iacă, lângă sobă e un butuc, voi sta pe el.

A pus pe masă o bucată de slănină, pâine, câteva felii de caș și ceapa verde.

- Îmi cer iertare că pâinea e cam veche. Îmi aduce o jumătate de pâine la două zile un miner de la Baia, care are copii la noi în școală...

- Totul e să ne descurcăm în viață cu mijloacele pe care le avem la îndemână...

- Asta e, așa supraviețuiesc eu aici în munte și zic că nu-i rău. Ei, dar trebuie să încălzesc cafeaua...

A cercetat recipientul cu cafea, o oală înaltă de tablă plină de zaț pe dinăuntru și pe dinafară.

- Fii sincer, câte cafele bei pe zi? Văd la tine în mână o oală destul de mare.

- Iată o întrebare la care nu pot răspunde. Fac de dimineață o oală de cafea din care beau toată ziua și uneori noaptea, dacă mă apucă furia cercetării și scrisului...

- Și nu crezi că exagerezi cu cafeaua și fumatul?

- S-ar putea să ai dreptate. Beau într-o zi și-o noapte cam doi litri de cafea și fumez două pachete de țigări...

- Și nu-i cam mult asta?

- E, dar ce pot eu face de vreme ce mi-am ales un câmp atât de vast de cercetare cum e mitologia indiană...

A turnat în cele două păhărele țuică de pere dintr-o sticluță de jumătate de litru.

- Pentru sănătate și prietenie. Nu-ți poți imagina cât de bucuros sunt că mă vizitezi.

- Pentru sănătate și prietenie!, am răspuns eu, privindu-i înfățișarea de mag al muntelui.

Eram bucuros să fiu acolo la el, să-i înlătur singurătatea măcar pentru câteva ore, să-i dovedesc atașamentul, prietenia. Mă privea încântat că mănânc din bucatele ce mi le pusese pe masă.

- Nu vrei să bei un sirop de zmeură? Am făcut vreo șapte litri, dar mai întâi să aduc apă rece de la izvor.

- Stai, nu-i grabă, vin și eu cu tine. Pâinea, slana și brânza cu ceapă au fost excelente.

Ne-am dus împreună la izvorul din țărmurele râulețului captat pe un scoc de lemn.

- Știi, uneori vin seara aici să-i ascult murmurul.

- E o minunăție să poți face asta. Aici e totul altfel decât la oraș, unde nu o dată am senzația că mă sufocă poluarea.

- Să nu-ți imaginezi că nu-mi dau seama.

O jumătate de zi la prietenul meu în munte mi s-a părut cât o jumătate de veac. Plecam de la el îmbogățit sufletește, dorindu-i la despărțire să publice, in integrum, la Editura Academiei, lucrarea sa despre elemente ale mitologiei și filosofiei indiene. Ne-am îmbrățișat, urându-ne revedere grabnică.

Două săptămâni mai târziu, am primit de la el o carte poștală cu patru-cinci rânduri, în care evoca bucuria revederii noastre, iar în final:

Dragul meu prieten, știu că te cunoști cu directorul spitalului din reședința de județ, aranjează-mi o consultație medicală. Corodi.

Ce putea fi? I-am scris: Vino aici, directorul ți-a aranjat un consult.

N-a mai fost cazul. Peste o săptămână, directorul școlii mă anunța că prietenul meu nu mai este în viață.

- Omul acela minunat! Omul acela minunat!, m-a surprins Maria vorbind de unul singur prin casă. O, Doamne, și lucra-

rea lui de opt sute de pagini despre mitologia și filosofia indiană dată la Editura Academiei?...

Să mori frumos, prietene!

De când a deprins obiceiul să meargă la biserică și să se roage, căpitanul rezervist D.T. trăiește o tulburare și mai mare. De doi ani de zile de când i-a încredințat preotului sub patrafir păcatele și s-a împărtășit, nu reușește să aibă convingerea în mântuire, pentru că au fost prea multe „făptuirile". Totuși erau momente în timpul liturghiei, puține desigur, când era cuprins de-o emoție adâncă, dacă nu chiar de fericire. Aștepta cu nerăbdare mai ales momentul acela al sărutării sfinte, când credincioșii se îmbrățișează unii pe alții la îndemnul diaconului: „Să ne iubim unii pe alții ca într-un gând să mărturisim: pe Tatăl, pe Fiul și pe Sfântul Duh, Treimea cea de o ființă și nedespărțită".

Îmbrățișarea aceea și sărutul, mai degrabă mimat, nu avea întotdeauna același efect, aceeași trăire înaltă, nu găsea în aceste gesturi decât arareori acea bucurie a păcii, ba în îmbrățișarea unora dintre credincioși simțea mai curând o respingere, și căpitanul rezervist D.T. își spunea: Parcă aș fi un lucru spurcat, parcă în mine ar sălășlui încă diavolul. Oamenii știu de crimele mele și nu sunt dispuși să mi le ierte, iar dacă ei nu mi le iartă, cum o să mi le ierte Iisus Hristos la a doua venire?...

Adesea, din pricina acestor îmbrățișări de circumstanță, ieșea din biserică necăjit și tulburat, atât de tulburat că nu mai răspundea nici la salutul cunoștințelor sau al eventualilor subalterni, care, după căderea dictaturii și slăbirea influenței în societate a torționarilor, unii dintre ei luaseră exemplul comandantului, după ce prigonise biserica în care primise botezul, se convertise la creștinism.

Asta s-a întâmplat până într-o zi când în momentul acela al liturghiei, după mai multe îmbrățișări cu credincioșii din jur, D.T. s-a aflat pentru prima dată față în față cu Sebastian, un tânăr de treizeci de ani care l-a îmbrățișat cu efuziune. D.T. a

simțit cum dinspre omul acesta se transmitea spre trupul și sufletul său o căldură deosebită, un fior cum nu mai cunoscuse. Deodată avu acel sentiment nemaitrăit vreodată, de parcă l-ar fi luat în brațe însuși Dumnezeu. O căldură miraculoasă, o energie sfântă se propaga în îmbrățișarea aceea dinspre tânărul din brațele căruia i se părea că nu se va mai putea desprinde. Să fie acesta semnul că Dumnezeu îi apreciază venirea spre El, că-i acceptă mântuirea? se întreba D.T.

Cum căpitanul rezervist D.T. tot mai trăia în îndoială, se hotărâse să mărturisească duhovnicului starea lui de incertitudine, dar amâna să o facă. Mai era nevoie și de alte semne ale iertării și comuniunii cu Dumnezeu, iar D.T. își schimbă locul în biserică în așteptarea momentului de la care putea veni înspre el o fărâmă de certitudine.

– Hristos în mijlocul nostru!, se grăbea el să spună, în timpul îmbrățișării și de-abia dacă i se răspundea, fără vreo convingere:

– Este și va fi! Totdeauna, acum și pururea și-n vecii vecilor!

– Amin! Încerca să se entuziasmeze rezervistul.

Adevărul e că nicio îmbrățișare n-a mai avut fierbințeala aceea binecuvântată a lui Sebastian, iar de-o vreme stătea în biserică alături de tânărul acesta, care murmura rugăciunile odată cu preotul, cu diacul sau cu strana, ca să aștepte îmbrățișarea și sărutarea sfântă a singurului credincios adevărat din Biserica Sfinții Apostoli.

De o vreme, cei doi deveniseră cu adevărat niște aliați întru mărturisirea credinței, a dragostei lui Iisus Hristos și-a lui Dumnezeu Tatăl, și lumea din jurul lor părea să vadă și să recunoască marea lor credință, mai ales că la sărbătorile mari, cei doi se oferiseră să ajute preotul paroh în organizarea slujbelor, dar și a unor agape, la care se mânca un sandvici și se bea un pahar de vin întru mărturisirea lui Hristos, Fiul lui Dumnezeu.

Nu mică i-a fost mirarea lui Sebastian să constate că de câteva săptămâni mărturisitorul întru Iisus Hristos nu mai venea la sfânta liturghie. Regreta grozav că nu-i știa adresa, nu fusese inspirat să-i fi luat numărul de telefon să se intereseze

ce se întâmplă cu prietenul său. Îi simțea lipsa, probabil ca și celălalt lui, cu care de acum se afla în comuniune.

Când în săptămâna a patra sau a cincea D.T. reapăru în biserică, Sebastian nu ezită să se ducă la el, să-l salute și să-l îmbrățișeze.

– Dragul meu, ce se întâmplă cu matale, doar nu-i fi fost bolnav?

– Îți voi povesti după slujbă... Am fost internat în spital pentru niște investigații.

– Bine. Uite, te rog să iei loc pe scaunul meu, azi pari slăbit...

– Nu, nu... Au fost niște simple analize... Îți mulțumesc pentru scaun, dar doresc să rămân la rugăciune în picioare...

După liturghie, Sebastian s-a grăbit să se împărtășească pentru a putea să stea de vorbă cu noul său prieten și frate întru Iisus Hristos Tatăl. Numai că ducea cu el spre potirul din care avea să bea o mare neliniște, una însă tăinuită, la care încă nu avea acces.

Cum a primit trupul și sângele lui Hristos se mai liniști, pentru că se împărtășise cu iubirea de oameni a lui Dumnezeu Tatăl, căruia nimic nu-i este cu neputință.

După împărtășanie, Sebastian îl găsi pe D.T. așezat pe băncuța din pridvorul bisericii.

– Frumoasă slujbă, nu-i așa? Dumnezeu să primească sfintele rugăciuni.

– Să primească Dumnezeu, zise cu o voce slabă D.T.

– Ei, ia spune ce-i cu investigațiile alea despre care mi-ai zis în biserică.

– Medicii încă nu vor să se pronunțe. Cred că nu e bine. În trei săptămâni am slăbit douăsprezece kilograme...

– Și de ce n-ai rămas internat în spital, să faci tratament?

– Păi, asta fac. M-am externat pentru o zi să vin la liturghie, să te văd...

– Omule bun, cum de nu m-ai anunțat să vin să te caut. Vărul meu e medic șef la interne...

– De unde să fi știut eu asta, dragul meu prieten?...

Se aflau amândoi într-o stare de imponderabilitate și în același timp de neputință.

D.T. privi în depărtare zările:

– Dragă Sebastian, de acum nu ne mai rămâne decât să ne rugăm. Se pare că e vorba de-un cancer...

– Nu te pierde cu firea, prietene. Ne vom ruga, vei face tratamente și te vei vindeca.

– Îmi place gândul, optimismul tău, dar mă tem că boala mea e prețul pe care sunt nevoit să-l plătesc pentru nelegiuirile mele.

– Lasă, nu te mai gândi la ele. Adu-ți mai bine aminte de mărturisirea tâlharului de pe cruce, care s-a mântuit.

– Sebastian, tu nu înțelegi, crimele mele...

– Nu, nu-mi spune, e destul că te-ai mărturisit preotului, că i-ai spus totul lui Dumnezeu, eu nu trebuie să știu.

– Doar știi cum e, Sebi! Știi bine, omul la 40 de ani ar vrea să mai trăiască...

– Dacă ai credință, vei avea și viață, dragul meu prieten...

Peste o săptămână, Sebastian își vizita prietenul la spitalul de oncologie din Cluj. Diagnosticul era clar, nu mai era nicio îndoială.

– D.T., vom face un plan de salvare, pe care deja l-am schițat. Săptămâna aceasta am contractat o lucrare de câteva zeci de mii de euro în Franța, acolo sunt cei mai buni medici din lume; vom găsi acolo și societăți de caritate care să ne ajute în vindecarea ta...

– Sunt impresionat de generozitatea ta, dragă prietene. Cu siguranță, Dumnezeu mi te-a trimis în cale.

– Tu bine știi, lui Dumnezeu nimic nu-i este cu neputință. Așadar, roagă-te, mă voi ruga și eu, ne vom ruga împreună...

S-au îmbrățișat încă o dată cu aceeași evlavie și speranță, invocând ajutorul lui Dumnezeu, al lui Iisus Hristos și binecuvântarea Sfântului Duh.

Două zile mai târziu, Sebastian zbura cu un avion Charter care ateriza la Paris, pe aeroportul Charles de Gaulle, unde era așteptat de preotul D.S. și dus la Biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril pentru cazare și rugăciune. A contactat asociația umanitară „Pro Deus, pro sana” de la care a primit promisiuni încurajatoare: „Îl vom ajuta pe prietenul tău. Am mai făcut-o și pentru alții, din mila lui Dumnezeu Tatăl”.

Oameni cumsecade sunt peste tot în lume, iar la Paris a primit ospitalitatea nu a oricui, ci a unui universitar român de la Sorbona.

I-a telefonat lui D.T.

– Vino cu primul zbor la Paris. Totul e aranjat.

Şi câteva zile mai târziu D.T. primea din nou îmbrăţişarea lui Sebastian şi sărutarea sfântă.

Tratamentul primit la Cluj ţinuse boala pe loc, iar acum speranţele lui Sebastian, nu şi ale lui D.T., creşteau. Aveau noroc în toate. Primele cheltuieli pe medicamente, de câte 400 de euro pe zi, le-a suportat universitarul la care era cazat D.T. El ştia cel mai bine ce înseamnă să fii salvat de la moarte, după ce un soldat francez îi oferise identitatea sa în lagărul de prizonieri din Frankfurt din Germania şi nu fusese predat ruşilor cu destinaţia Siberia. Măcar atâta să fac şi eu pentru un conaţional, dragă Sebastian. D.T. nu trebuia desigur să ştie de cheltuielile astea şi profesorul se oferi să-l îngrijească în momentele de criză ale bolnavului, pentru care îşi luă două săptămâni de concediu la universitate.

Asociaţia „Pro Deus, pro sano" a virat curând în contul lui Sebastian o sumă de o mie de euro, iar peste o lună încă o mie cinci sute. Transfuzii de sânge repetate, tratament intensiv şi deodată D.T. se simţi mai bine. Important era că nu-i mai era greaţă în urma tratamentului, că putea să iasă cu Sebastian să facă mici plimbări, ba într-o seară zăboviseră îndelung pe terasa unui grec, ortodox şi el ca şi cei doi.

– Vezi, D.T., cum le potriveşte Dumnezeu pe toate, îi zise Sebastian spre sfârşitul şederii lor pe terasă.

– Văd, Sebi. Mai am la tine o rugăminte, să mergem duminică împreună la liturghie, la Biserica Sfinţilor Arhangheli.

– Dar poţi tu sta la liturghie în picioare trei ore?

– Mă voi strădui, Sebi, mă voi strădui. Este tot ce-mi mai doresc înainte de-a muri, să ne rugăm încă o dată împreună pentru sănătatea şi mântuirea noastră.

– Dacă doreşti atât de mult, să mergem împreună la sfânta liturghie, voi veni pe la ora nouă să te iau.

– Da, da, e bine aşa. Până la Sfinţii Arhangheli metroul face vreo 30 de minute, poate ceva mai mult.

– Văd c-ai reținut și amănuntul asta.

– Oho, și încă multe altele. Mai e totuși ceva, Sebastian. Dacă voi muri, te rog să ai grijă de familia mea.

– Dragule, nu spune asta. Cu siguranță te vei însănătoși. Au fost atâtea cazuri asemănătoare cu al tău, cu rezultate aici la Paris.

– Nu, Sebastian, eu...

– Eu, ce?

– Eu am înțeles în ultima vreme că singură moartea te duce spre mântuire, dacă te duce...

– Vezi, iar ți-ai pierdut încrederea, sper nu și credința.

– Nu, credința nu, numai că am momente în care trecutul vine furios peste mine. M-am lăsat înșelat, precum Eva și Adam de șarpe, am chinuit oameni, ba am și ucis. Tu ești singurul din lume care poate înțelege... Sărăcia, Sebastian, umilințele...

– Ai mărturisit lui Dumnezeu, nu e cazul să-mi mai spui și mie...

– Așa e, doar că acest coșmar îl duc neîncetat cu mine, imaginea acelor oameni desfigurați, care zăceau în bălți de sânge...

– E o mărturisire salvatoare, pe care o faci cu căință... Uită totul și va fi bine. Te-ai căit și asta este plăcut lui Dumnezeu...

În drum spre locuința universitarului, Sebastian a fost nevoit să-și susțină în câteva rânduri prietenul să nu cadă. O, Doamne, și el își dorea atât de mult să meargă duminică la liturghie, să stea acolo în picioare trei ore, să se roage împreună. Să-și dăruiască îmbrățișarea și sărutarea aceea sfântă.

– Să ne rugăm împreună, Sebastian, să ne rugăm...

A fost momentul din care Sebastian nu mai era atât de sigur de salvarea fizică a lui D.T. Căzuse și el într-o stare de neîncredere dureroasă.

– Măcar de l-aș putea ajuta să moară frumos, își zise el părăsind locuința profesorului. Da, da, dacă cineva poate muri frumos, sau harul acesta o fi rezervat doar sfinților?...

Toată săptămâna Sebastian a muncit ca un rob pe șantierul unde contractase lucrarea cu echipa lui de constructori și instalatori, așa că sâmbătă seara se simți atât de epuizat de

muncă, încât dormi până duminică la ora zece. Se necăji rău de tot că nu-și ținuse cuvântul să-l ia pe D.T. să meargă împreună la liturghie.

Făcu repede un duș, se bărbieri în grabă și coborî la metrou cu gândul să-i dea explicații lui D.T. Era atât de important pentru el să se fi putut ruga împreună.

La ora unsprezece era acolo. Sună la intrare, dar spre mirarea lui nu-i răspunse nimeni.

Se neliniști. Ce se putuse întâmpla? Nu-și putea da seama.

Bătu la ușa imobilului îndelung, sună din nou, fără vreun rezultat. Se plimbă o jumătate de oră prin jurul vilei profesorului, doar-doar va apărea cineva să-i dea informații...

Plecă și reveni peste două ore. De data asta îi deschise profesorul.

– I s-a făcut rău, a trebuit să chem o ambulanță...

Sebastian tresări zăpăcit, ba spre disperarea lui îl cuprinse o mutenie pe care n-o mai cunoscuse vreodată, nici măcar atunci când îi murise mama.

– Cred că e depus la morga spitalului de urgențe, îi spuse profesorul.

– Doamne, Dumnezeule!, exclamă el, acum eu ce mai am de făcut?

– Să faci demersurile necesare să-l poată lua familia, să-l înmormânteze.

Sebastian ar fi vrut să plângă, dar nu putea, pentru că înainte îi apăru deodată zădărnicia.

– O, Doamne, și eu care voiam să-l ajut să moară frumos...

Îl privi pe profesor, care-i înmână un bilețel, pe care Sebastian silabisi: „Să-ră-ci-a, prietene, să-ră-ci-a, u-mi-lin-țe-le... Tu ești singurul om din lume care mă poate înțelege. Ia-mi trupul și du-l familiei și roagă-te pentru mântuirea noastră. D.T.”.

– De ce D.T., de ce D.T., dragule!? Nu-ți vom scrie pe cruce robul lui Dumnezeu David Tudorache?...

Aurel PANTEA

Arheologia înțelegerii critice

Două tradiții ale istoriei ideilor constată G.H. von Wright (1), într-o lucrare dedicată conceptelor de *explicație* și *înțelegere*. Este vorba de tradiția aristotelică și cea galileană. Prima este definită ca explicație cauzală, iar a doua s-ar caracteriza prin nuanța sa teleologică. Autorul precizează, totuși, că explicația finalistă ar avea rădăcini „dincolo de Aristotel și Platon". Cele două tradiții au, însă, puncte de convergență, deoarece „tradiția galileană în știință merge paralel cu progresul punctului de vedere cauzal-mecanicist, în eforturile omului de a explica și prevedea fenomenele, iar tradiția aristotelică se îmbină cu eforturile lui de a înțelege faptele în mod teleologic sau finalist" (2). Cele două tradiții își găsesc, în modernitate, trasee specifice în pozitivism și în hermeneutică. Trei teze ar defini pozitivismul: unitatea metodei, tipul ideal de știință matematică și importanța legilor generale pentru explicație (3).

Hermeneutica e definită ca reacție antipozitivistă, fiind dedicată domeniului științelor spiritului. Termenii *explicație* și *înțelegere* au fost introduși în istoria ideilor de istoricul și filozoful german J.G. Droysen, cu precizarea că, scrie von Wright, urmându-l pe Droysen, „țelul științelor naturale (...) este de a explica: țelul istoriei este de a înțelege fenomenele care cad în domeniul ei" (4). Momentul extrem de semnificativ al distincției între științele naturii și științele spiritului este reprezentat de gândirea lui Wilhelm Dilthey. Într-o lucrare devenită clasică (5), Dilthey afirmă tranșant că „științele umane constituie, în raport cu științele naturale, un ansamblu autonom". Semnificativ pentru ceea ce ne propunem în această lucrare este definirea conceptului de științe ale spiritului și a conceptului de *înțelege-*

re. Etapele definiției acestui concept *(înțelegerea)* sunt în măsură să ofere o imagine asupra spiritului creator (ce integrează și inconștientul) și asupra conștiinței critice. Momentul Dilthey este crucial, în acest sens. Filozoful german utilizează acest termen, convins fiind că toți ceilalți (științe sociale, sociologie, științe morale, științe istorice, științe culturale) „suferă de același viciu: sunt prea restrânși în raport cu obiectul pe care pretind că-l exprimă" (6). Traseul demonstrației diltheyene are în vedere „grupul central de fapte de la care trebuie să (se) pornească pentru a vedea în mod real unitatea acestor științe, pentru a determina extensia lor și pentru a trasa, chiar dacă într-o manieră imperfectă, limita ce le separă de științele naturale" (7). Una din tezele filozofului german e centrată pe faptul că „experiența globală a lumii spiritului nu poate fi comparată cu experiența pe care simțurile ne-o dau despre natură" (8), insistând astfel asupra limitei nete, existente între cele două domenii ale cunoașterii. În timp ce științele naturii utilizează, ca metodă, *explicația*, științele spiritului se fundamentează pe *înțelegere*. În definirea acestor termeni, von Wright aduce argumente din Simmel. Explicația s-ar defini printr-o separare tranșantă între subiect și obiect, în timp ce înțelegerea posedă o rezonanță psihologică, fiind „o formă de *empatie* sau re-creație în mintea cercetătorului a atmosferei mentale, a gândurilor, sentimentelor și motivațiilor obiectului său de studiu" (9). Înțelegerea este, de asemenea, legată de intenționalitate, fapt ce conferă statutului ei o dimensiune semantică. Ea conferă sens obiectului cu care întreține o relație empatică (10). În paragraful al zecelea al capitolului citat, von Wright revine asupra definiției înțelegerii, disociind-o de empatie și insistând mai degrabă pe nuanța ei semantică, decât pe cea psihologică.

În distincțiile operate între explicație și înțelegere și mai ales în definirea înțelegerii ca participare la obiect se găsesc sursele criticii de identificare, ale „noii critici", cum a mai fost numită, al cărei fondator este considerat Gaston Bache-

lard. Distincțiile dintre explicație și înțelegere, ținând seama că explicația e predominant rațională, iar înțelegerea comportă o nuanță afectivă, în relația cu obiectul, se regăsesc în ceea ce Paul Ricoeur numește „interpretare ca exercițiu al suspiciunii", respectiv „interpretare ca recuperare a sensului" (11). Echivalente distincțiilor lui Ricoeur sunt cele ale lui Gilbert Durand (12). Durand vorbește despre „hermeneutici reductive" și „hermeneutici instaurative". Poziția sa ideologică este de găsit și în analiza concepțiilor despre imaginație (13). Cercetarea hermeneutică atotprezentă în cultură și filozofie l-a determinat pe Gianni Vattimo să vorbească „de un idiom comun al filozofiei și culturii, el poate fi identificat cu hermeneutica" (14). Filozoful italian, considerând că hermeneutica trebuie redefinită, mizează, după experiența structuralistă, pe recuperarea istoricității subiectului și pe un nou joc al înțelegerii obiectului, în actul interpretării, afirmând că, în procesul interpretării, subiectul și obiectul sunt jucați, fără ca subiectivitatea să-și poată aroga statutul de proprietar desăvârșit al jocului hermeneutic. Hermeneutica, scrie Vattimo, „consideră apartenența, acel fapt de a juca fiind jucați, ca pe o fază definitivă, ce nu poate fi depășită printr-un moment final de luare în proprietate și de consumare a celor puse în joc, din partea subiectului".

Interpretarea „ca recuperare a sensului", în gândirea lui Ricoeur, solicită, de asemenea, implicarea subiectului în jocul hermeneutic. Filosoful francez vorbește despre o atitudine originară a subiectului, în raport cu obiectul. Este vorba de credință, atitudine opusă suspiciunii. Dar această credință are un rang secund, derivat din statutul ei reflexiv: „Opusul suspiciunii, o voi spune brutal, este credința. Care credință? Fără îndoială, nu tot credința naivă și simplă, ci credința secundă a hermeneutului, credința care a traversat critica, credința post-critică" (15). Un astfel de subiect hermeneutic este găsit de Ricoeur în tradiția fenomenologiei religiei, unde se poate recunoaște un fel de „credință rațio-

nală". Acest tip de credință are două misii fundamentale: interpretarea și, prin interpretare, regăsirea unei naivități secunde. În funcție de dezideratul regăsirii naivității, prin subiectul critic, interpretarea restaurează sensul. Credința de care vorbește Ricoeur este, în fond, o încredințare. Subiectul critic, încredințându-se, ajunge la înțelegere. Jocul credinței și înțelegerii configurează cercul hermeneutic: „A crede pentru a înțelege, a înțelege pentru a crede, așa sună maxima ei; iar maxima ei este chiar 'cercul hermeneutic' al credinței și înțelegerii" (16). Fundamentul declarat al poziției teoretice a lui Paul Ricoeur este fenomenologia religiei. Aici găsește filosoful „credința rațională" care „convertește, din interior", analiza în ascultare. Iar ascultarea obiectului se traduce în grija față de el. Grija față de obiect constă în *descrierea* lui, nu în *reducerea* (epoche) sa. A reduce obiectul, în sens fenomenologic, este un act de explicare: „reducem atunci când explicăm prin cauze (psihologice, sociale etc.), prin geneză (individuală, istorică etc.), prin funcție (afectivă, ideologică etc.). Descriem atunci când degajăm ținta (noetică) și corelatul ei (noematic): *ceva*-ul vizat, obiectul implicit din rit, din mit și din credință" (17). Obiectul vizat în fenomenologia religiei este sacrul. Ricoeur se întreabă cum poate fi asigurată neutralitatea atitudinii în fața acestui obiect prin punerea sa între paranteze: „Epoche pretinde ca eu să particip la credința în realitatea obiectului religios, dar într-un mod neutralizat: să cred laolaltă cu credinciosul, însă fără să impun ca absolut obiectul credinței sale" (18). Ricoeur distinge, în continuare, atitudinea omului de știință și atitudinea filosofică, afirmând că prima are ca imperativ reducerea, în timp ce a doua resimte obiectul ca modalitate de a interpela subiectivitatea: „Nu așteptarea unei interpelări este aceea care animă această grijă pentru obiect?" (19), se întreabă filosoful. Tocmai starea de așteptare a subiectivității ce se situează în acest orizont al interpelării e fundamentul definirii limbajului ca purtător de simboluri: „Până la urmă, ceea ce este implicit într-o

asemenea aşteptare e încrederea în limbaj; e credinţa că limbajul care poartă simbolurile este mai puţin vorbit de oameni, cât mai ales vorbit oamenilor, că oamenii sunt născuţi în sânul limbajului, în mijlocul strălucirii logosului 'cel luminează pe orice om care vine pe lume'"(20). Iar simbolul este definit, aici, ca formă a plenitudinii limbajului, un limbaj diferit de „semnele 'tehnice', care nu vor să spună nimic altceva decât ceea ce este turnat în ele". Plenitudinea de care vorbeşte Ricoeur este asigurată de relaţia necesară, nu arbitrară, între „semnificantul primar sau literal şi semnificatul secundar". Filosoful identifică o dublă relaţie în cadrul unui simbol. Este vorba de faptul că obiectul vizat, „sacrul este *legat* de semnificaţiile sale primare, literale, sensibile: aceasta îi conferă opacitatea; pe de altă parte, semnificaţia literală este *legată prin* sensul simbolic ce rezidă în ea; este ceea ce am numit puterea revelatoare a simbolului, care îi dă forţă împotriva opacităţii" (21). Tocmai plenitudinea limbajului implică interpelarea subiectivităţii ce se simte asimilată cu „ceea ce este spus", făcându-se participantă la ceea ce îi este anunţat. Semnificativ e faptul că Ricoeur vorbeşte de „o asimilare existenţială" a subiectivităţii de către obiectul simbolic la care participă, descriindu-l, înţelegându-l, ascultându-l. Al treilea orizont al înţelegerii, de care vorbeşte Vattimo, este echivalent cu asimilarea subiectivităţii de către obiectul simbolic, din gândirea lui Ricoeur.

În *Imaginaţia simbolică* (22), Gilbert Durand constată două tipuri de abordare hermeneutică a simbolului. Este vorba de hermeneuticile reductive şi cele instaurative. Primele „nu descoperă imaginaţia simbolică decât pentru a încerca să o integreze în sistematizarea intelectualistă curentă, prin reducerea actului simbolizării la un simbolizat fără mister". Cele instaurative se edifică prin accentuarea „efectului de transcendenţă" al simbolului (23). În abordarea de tip instaurativ a imaginarului, poate fi adusă pe prima scenă a ideilor gândirea lui Lucian Blaga. Exegetul care

antrenează gândirea blagiană în contextul european al chestiunii este Ioana Em. Petrescu (24). Regretata exegetă demonstrează disponibilitatea spiritului blagian de a fi conexat unor remarcabile direcţii ale spiritului european, altele decât cele indicate ferm de chiar opera lui. Centrul exegetic al capitolului *Despre metaforă*, din lucrarea citată a Ioanei Em. Petrescu, e constituit de apropierile poziţiilor teoretice ale lui Lucian Blaga şi Paul Ricoeur, în definirea metaforei. Argumentele Ioanei Em. Petrescu sunt oferite de cele două studii: *Geneza metaforei* (Lucian Blaga) şi *Metafora vie* (Paul Ricoeur) (a se consulta şi notele 45-46 din pomenitul capitol al studiului Ioanei Em. Petrescu).

Studiul amintit al lui Blaga defineşte metaforicul ca pe o constantă transistorică a spiritului uman. Deşi o pomeneşte, filosoful ignoră definiţia retorică a metaforei, optând pentru „rostul ontologic" al acesteia. Adevăratele semnificaţii ale spiritului metaforic pot fi circumscrise, scrie Blaga, doar de perspectiva metafizică şi antropologică. Teza fundamentală a filosofului român e că metafora reprezintă „un moment ontologic complementar", în măsură să corecteze statutul precar al omului în lume. Două grade ale precarităţii găseşte Blaga în condiţia umană; acestea sunt determinate de două dimensiuni spre care spiritul uman aspiră, fără să le poată atinge: concreteţea lumii şi orizontul misterului. Tocmai acest deficit ontologic al omului e suplinit de cele două tipuri de metafore: cea plasticizantă şi cea revelatorie, prima fiind menită să faciliteze calea spre concretul lumii, a doua fiind destinată revelării. Între aceste două energii ale spiritului se configurează statutul de fiinţă simbolizatoare al omului. În acelaşi studiu din *Trilogia culturii* (25) e evidentă intenţia filosofului de a defini spiritul creator şi din altă perspectivă decât cea retoric-stilistică. Se cunoaşte faptul că pentru Blaga stilul e o componentă inconştientă a oricărei creaţii culturale, determinată de funcţionarea categorială a inconştientului. Un inconştient organizat categorial propune şi Jung într-un studiu (26), *Comentariu psiho-*

logic la 'Bardo Thodol'. Această altă perspectivă (în gândirea blagiană) ține seamă de faptul că opera artistică e definită printr-o substanță. Definirea acestei substanțe „sub înfățișarea ei ceva mai generică" face obiectul studiului ce ne preocupă. Ce include Blaga în substanța creației artistice?: „De substanța unei opere de artă ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat". Condiția omului, ca ființă simbolizantă, apare tocmai în acest moment al demonstrației, deoarece filosoful distinge între substanța „lucrurilor reale din lumea sensibilă" și „substanța creațiilor". Aceasta din urmă „ține parcă totdeauna loc de altceva", incluzând „un transfer și o conjugare de termeni ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite". Tocmai datorită acestor determinante, substanțialitatea operei artistice are o dimensiune metaforică. Substanța operei artistice care „ține parcă totdeauna loc de altceva" are statutul a ceea ce Gilbert Durand va numi „imaginație simbolică", chiar simbol (1964). Durand distinge două moduri ale spiritului de a-și reprezenta lumea: unul direct și altul indirect. În modul direct, un lucru se înfățișează spiritului, în funcție de determinantele sale senzoriale și perceptive, în cel direct, lucrul nu se poate înfățișa „în carne și oase" sensibilității noastre. Într-un astfel de caz, obiectul e absent și suplinit printr-un act de re-prezentare prin intermediul unei imagini. Blaga însuși vorbește despre „criza obiectului" în actul artistic (27). Conștiința dispune, deci, îl urmăm pe Durand, de o reprezentare graduală a lumii obiectelor și în construcția imaginilor. Poate reproduce fie o copie fidelă a lumii senzațiilor ce intră în relație cu lumea, ori poate apela la imaginea ce doar poate semnala lucrul. Și Durand distinge între semnul propriu-zis și simbol. Astfel, spre deosebire de semnul propriu-zis, simbolul e un semn special concret, ce evocă, printr-un raport ceva absent sau imposibil de perceput. În limbaj blagian, „el ține parcă totdeauna loc de altceva". Ceea ce evocă simbolul e ceva indefinibil, ce cu-

noaște, în diferite receptări ale sale, epifanii repetate. Chiar actul constituirii simbolului și simbolul însuși nu sunt decât aproximări ale unui indeterminat ce cunoaște, astfel, multiple întrupări. Lucrul absent la care trimite simbolul definit de Durand poate fi un sinonim al substanței „creațiilor (ce) nu posedă o semnificație prin ea însăși". Imaginația simbolică devine astfel o transfigurare a unei reprezentări concrete, în funcție de un sens tot timpul abstract. Așadar – cum afirmă Blaga despre metafora revelatoare – un simbol, scrie Durand, e o „reprezentare ce face să apară, deci să se manifeste un semnificat ascuns, el e epifania unui mister".

Condiția complementară a spiritului metaforic – menit să corecteze un deficit ontologic – e, de asemenea, un echivalent al statutului eufemizant al imaginației simbolice, descrise de Durand. În capitolul al cincilea al *Imaginației simbolice*, Durand definește simbolul ca putere a spiritului uman de a re-stabili echilibrul vital, compromis de înțelegerea fenomenului morții. Sursa acestei definiții se află în Bergson (*Cele două surse ale moralei și religiei*). Aici, Bergson vorbește despre funcția fabulatoare, ce reprezintă o reacție a naturii împotriva puterilor dizolvante ale inteligenței – puterea inteligenței reprezentând conștiința decrepitudinii și morții (28). Ca și metafora la Blaga, simbolul definit de Durand e destinat îmbunătățirii condiției omului în lume. Vindecării de infinitul rău al abstracțiunilor – prin spirit metaforic – îi corespunde terapia prin imaginația simbolică. Există ceva ireductibil în limbajul metaforic, un element de o specificitate ce exclude posibilitatea transpunerii totale a metaforei în limbaj rațional. O astfel de ireductibilitate îl determină pe Paul Ricoeur să constate că abordarea unui simbol trebuie, pentru a exclude orice inadecvare cu adevărata viață simbolică, să excludă alegorismul și să accepte faptul că substanța simbolurilor „e indestructibilă, că ele constituie fondul revelator al cuvântului ce locuiește printre oameni; pe scurt, un simbol dă de gândit" (29).

Teoria implicită a imaginarului, prezentă în gândirea lui Lucian Blaga, demonstrează o teză fundamentală: aceea că spiritul creator de cultură se definește prin integralitate, deci prin participarea, în actul creației, a inconștientului și conștiinței. Se cunosc rezervele filosofului român față de abordările psihanalitice (de tip freudian) ale inconștientului. Direcția psihanalitică, în raport cu care e mai concesiv e cea jungiană. Rezumând (în cap. *Celălalt tărâm*, din *Orizont și stil*) ideile jungiene, Blaga nu ezită să constate impregnarea lor cu anumite prejudecăți și un anume sentimentalism „care ne ține legați de luminozitatea conștiinței". Blaga scrie: „Iată deci aria inconștientului îmbogățită simțitor, întâi cu înjghebări psihice compensatorii față de conștiință, al doilea cu conținuturi de proveniență ancestrală, și al treilea cu devansări ale conștiinței" (30). Apropierile dintre pozițiile blagiene și cele jungiene sunt mult mai adânci și semnificative decât lasă filosoful român să se întrevadă. Relevant, dacă nu chiar revelator, e studiul lui Blaga *Despre personanță* (din *Orizont și stil*, 1935). Corespondentul acestui studiu, în gândirea jungiană, e *Funcția transcendentă* (31). În *Despre personanță*, așadar, Blaga, deși refuză să accepte ideea că ar putea exista, în cadrul conștiinței, enclave ale inconștientului „care prin ele însile să fie recunoscute ca atare" – „deoarece cunoașterea inconștientului aparține în întregime spiritului teoretic" – constată prezența în viața conștientă a unor procese ale căror semantisme se pot clarifica doar printr-o integrare a lor într-o realitate mai largă decât conștiința. E vorba de ceea ce filosoful numește „efulgurațiuni ale inconștientului". Între acestea, enumeră: ciudate și neașteptate uitări, gesturi intercalate fără noimă în momentele de destindere și absență, fapte străine de noi și totuși ale noastre, visul. Există, așadar, la Blaga, o dublă sursă a semantismelor spiritului creator. Fenomenul prin care inconștientul penetrează lumea conștiinței e numit de Blaga, printr-un concept insolit, „personanță", derivat din etimonul latinesc „personare" (a

răsuna din toate părțile). Există două modalități de manifestare a personanțelor: Una ce ține de nuanțarea lumii conștiinței și o alta în care „iradiațiunile inconștientului în conștiință au un aspect (...) mai compact și mai palpabil". Insistând asupra prezenței permanente a conștientului în conștiință, filosoful enunță, în fond, ideea integralității spiritului creator, creațiile spirituale resimțindu-se cu deosebire de pe urma personanțelor. Distanțându-se de teoria psihanalitică a sublimării conținuturilor inconștiente în producțiunile artistice – pe care nu o refuză în întregime, filosoful român, definind inconștientul la modul jungian, elaborează, în fond, o teorie a imaginarului arhetipal, prin susținerea ideii că prin personanță „anume conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute cu un ecou, dar nedeghizate". Studiul lui Jung, chiar dacă elimină dintru început perspectiva metafizică – în dimensiunile căreia funcționează gândirea blagiană – probabil pentru a menține cercetarea în limitele gândirii pozitive – definește funcția transcendentă a spiritului ca „o unificare a conținuturilor conștiente și a conținuturilor inconștiente". De altfel, scrie Jung, „inconștientul conține toate combinațiile fanteziei ce nu au trecut încă pragul și care cu trecerea timpului, și în circumstanțe adecvate, se vor ridica în lumina conștiinței". În raport cu conținuturile inconștientului, cele ale conștiinței reprezintă achiziții târzii în istoria speciei umane. Acestea se definesc prin precizie și direcționalitate, asigurând omogenitatea proceselor psihice. Există însă grade diferite ale funcționării acestor conținuturi, în funcție de indivizi. Bunăoară, dacă structurile conștiinței sunt necesare pentru conservarea și extinderea civilizației, fiind încărcate cu o misie socială, totodată, în cazul spiritelor creatoare ele sunt slăbite. Mai mult, spiritele creatoare trăiesc fenomenul permeabilității dintre conștiință și structurile inconștientului. Tocmai acest fenomen, mai accentuat în spiritele creatoare, e numit de Jung „funcție transcendentă": „Această funcție se numește transcendentă deoarece face posibilă

trecerea în mod organic de la o poziție la alta, fără pierderea inconștientului" (32). Or, Blaga însuși constată, prin personanță, penetrarea structurilor conștiinței de formațiuni inconștiente compacte, nedeghizate. Condiția umană pusă sub semnul revelării transcende un deficit ontologic, prin spirit metaforic. E semnificativ, de asemenea, faptul că însăși definiția jungiană a simbolului include așa-numitul element necunoscut (absent, cum scrie Durand). Acest necunoscut jungian se regăsește în „ascunsul" blagian, revelat prin metaforele revelatorii. Chiar definiția blagiană a inconștientului – ca dinamism magmatic de atitudini și moduri de reacție, ca ritm interior și apetit primar de forme, ca efervescență și exuberanță – e similară, dacă nu identică, cu imaginea-arhetip jungiană, definită ca „formă dinamică, o structură organizatoare a imaginilor, dar care trece totdeauna dincolo de concrețiunile individuale, biografice, regionale și sociale ale formării imaginilor" (33).

Abordarea blagiană a metaforei și creațiilor culturale înscrie gândirea filosofului român în rândul hermeneuticilor instaurative. Reperele lui Durand, în acest sens, sunt: Cassirer (etapă intermediară), Jung și Bachelard (34).

Hermeneutica instaurativă jungiană are ca fundament distincția tipurilor psihologice fundamentale: introvertitul și extravertitul. În capitolul al optulea al clasicei sale cărți (35) dedicate acestei probleme, Jung dezvoltă conceptele de empatie și abstracțiune, plecând de la distincțiile lui Worringer și Lipps, cu precizarea că, în sistem jungian, empatia este echivalentă tipului extravertit, în timp ce abstracția corespunde introvertitului. Fundamentală, în ambele cazuri, este și aici relația cu obiectul (36). Empatia e definită prin potențialul de adeziune la obiect. Ea „presupune o disponibilitate, o încredere a subiectului față de obiect. Empatia este o mișcare disponibilă ce vine în întâmpinare, o mișcare ce transferă conținutul subiectiv în obiect și provoacă astfel o asimilare subiectivă, bază a unei bune înțelegeri, reale sau simulate, între subiect și obiect". Prin con-

trast, abstracțiunea implică fenomenul sustragerii din sfera de influență a obiectului: „Atitudinea abstractizantă este deci centripetală, adică producătoare de introvertire".

Atitudinea față de producțiile psihice este, în sistem jungian, ramificată în două metode. Este vorba de metoda constructivă și cea reductivă. În aceste două metode se pot recunoaște echivalențe ditheyene, privind distincțiile între explicație și înțelegere, în raporturile subiectului cu obiectul. Metoda constructivă interpretează producțiile psihice inconștiente ca pe niște simboluri, conferindu-le așadar un sens: „metoda constructivă slujește la clarificarea sensului exprimat simbolic, încât situează corect orientarea conștientă; în felul acesta ea procură subiectului acordul cu inconștientul, de care el are nevoie ca să poată acționa" (37). Dacă metoda constructivă plasează expresiile inconștientului în dimensiune simbolică, cea reductivă „tratează produsul inconștient nu din unghiul expresiei simbolice, ci din unghi *semiotic*, ca semn sau simptom al unui proces fundamental" (38).

Momentul crucial al constituirii metodei criticii de identificare, acumulând achiziții jungiene, este reprezentat de gândirea bachelardiană (39). Firește, parcurgerea arheologică a momentelor fundamentale ale constituirii conceptului de înțelegere, prin evidențierea diferențelor dintre cele două tipuri de hermeneutică, ținând seamă de raporturile subiectului cu obiectul, a avut rostul de a înscrie critica de identificare în seria hermeneuticilor instaurative.

***

Introducerea inconștientului în studiul creației literare este realizată și de Charles Mauron. Importantă, în acest sens e lucrarea sa *De la metaforele obsedante la mitul personal* (40). Mauron pornește de la considerația că în critica clasică inconștientul a fost ignorat. Critica clasică este centrată pe relevarea laturii conștiente a creației artis-

tice. Obiectul ei este asigurat de ceea ce „a simțit, gândit, voit autorul". Psihocritica pe care o întemeiază se detașează de psihanaliza medicală, care consideră operele ca pe niște simptome ale unor maladii, concepând inconștientul creator în sens patologic. Psihocritica dorește să surprindă în opera literară expresia unui „eu profund". Pentru Mauron există trei direcții ale criticii secolului douăzeci: clasică, medicală și tematică. Distingând între psihanaliză și psihocritică, el afirmă că psihocritica nu e o terapeutică. Actul ei exegetic se definește în selecția, dintr-o operă, a unor expresii ce pot fi considerate reflectări ale proceselor inconștiente. Metoda psihocritică, pe care Mauron o detașează, totuși, de critica tematică a lui Bachelard, cuprinde mai multe trepte; prima constă în suprapunerea textelor unui autor ca pe niște fotografii, pentru a face să apară rețelele de asociații sau grupurile de „imagini obsedante și probabil involuntare" (41). A doua urmărește procesele repetițiilor și metamorfozelor acestor grupe de imagini obsedante sau „structurile revelate de prima operație" (42). Aceste grupe sau structuri sunt numite „figuri sau situații dramatice". Pe această treaptă pot fi observate asociațiile dintre idei și fanteziile imaginative. Din analiza unor astfel de structuri imaginative se poate figura *mitul personal* al autorului. A treia treaptă a metodei este dedicată interpretării mitului personal, ca expresie a personalității inconștiente a creatorului. În sfârșit, a patra treaptă ar coincide cu compararea rezultatelor analizei cu date din biografia autorului.

În capitolul *Fanteziile imaginative* (43) Mauron afirmă că selectarea rețelelor de asociații obsedante conduce la ideea că ele sunt expresii ale unei realități unice. Dar, scrie psihocriticul, această realitate însăși este o fantezie. Fantezia este definită conform accepțiunii date de Susan Isaacs, în *Natura și funcțiile fanteziei* (1952). Astfel, fanteziile alcătuiesc conținutul procesului primar al vieții mentale inconștiente. Ele, ca în accepția freudiană (44), sunt forme de compensare, asigurând satisfacerea halucinatorie a dorințe-

lor. Scopul psihocriticii este de a stabili raporturile existente între aceste rețele de imagini și fantasmele conștiente. Asociațiile de imagini pot fi și un mod al unei gândiri preconștiente. Aceste asociații grupează verbal conținuturile preverbale (imagini senzoriale și motrice) ale inconștientului: „Insist asupra faptului că aceste fantasme inconștiente, grupând imagini verbale sau nu, constituie arierplanul normal și permanent al oricărei gândiri conștiente". Orice gândire lucidă trece, în cursul genezei sale, printr-o stare fantasmatică. În mod special, gândirea poetică păstrează relații cu această stare anterioară, cu „această copilărie a ei însăși".

Studiul rețelelor asociative conduce așadar interpretul la sesizarea unei figuri interne a imaginarului, care concretizează o situație dramatică personală, aflată în continuu proces de metamorfozare, sub acțiunea lumii externe și a celei lăuntrice. Tocmai această dramă lăuntrică, depozitată în imagini formează ceea ce autorul numește mitul personal al unui autor. Mauron se detașează, în definirea imaginarului, de critica tematică propriu-zisă. Pentru aceasta imaginile dintr-o operă asamblează senzații, amintiri sau idei colorate de sentimente. Dimpotrivă, scrie Mauron, imaginația „ordonează mișcări ale dorinței și spaimei". În actul imaginativ se depun procesele comuniunilor cu lumea (internă ori externă) ori actele conflictuale dintre conștiință și lume. Imaginarul este, deci, sediul unor drame. În constituirea mitului personal se produc procese ale interiorizării unor aspecte sau obiecte ale lumii externe sau, dimpotrivă, obiecte, imagini interne sau proiectate ale lumii exterioare. Mitul personal astfel conceput nu este însă nici proiecția în operă a unui accident biografic, nici o reprezentare alegorică a vieții conștiente.

În conceperea mitului personal, intervin două necunoscute, rezumate astfel de Mauron: pentru ce aceeași fantezie se prezintă în mod constant în pragul preconștient, deci cum se explică repetiția involuntară a elementelor obsedan-

te? Și a doua: care este raportul de forțe între inconștientul și conștiința scriitorului. Figurile obsedante, răspunde psihocriticul, sunt legate de experiența unei traume puternice. Amintirea acestor scenarii traumatizante persistă. Repetarea acestor scenarii în fantezii (imagini) este explicată prin dorința personalității de a se descărca de excitația refulată și de a putea controla experiența traumatizantă pe care a suportat-o în mod pasiv, când s-a produs prima dată. Experiența traumatizantă, dramatică poate fi declanșată, se poate, deci, repeta și din cauza unor noi experiențe ale personalității, izomorfe primei traume. Astfel de evenimente pot evoca personalității traumatizate șocuri vechi. Un eveniment nou, asemănător, este în stare să confere energii noi vechilor șocuri traumatice. Repetarea fanteziilor poate să aibă, însă, drept cauză chiar funcționarea psihismului activat de dorințe. În acest sens, o dorință nesatisfăcută, blocată din diverse motive, revine sub forma unor fantezii izomorfe. Același tip de reverie poate să revină sub formă de imagini. Intensitatea obsesiei repetitive depinde de cantitatea de energie stocată, deci de intensitatea conflictului între personalitate și mediu sau între părțile scindate ale personalității scriitorului. Dorințele nesatisfăcute pot reactiva o veche traumă, făcând-o să revină în chipul unor reprezentări/imagini diverse.

Pe de altă parte, între conștiință și inconștient există un continuu flux de energii diverse. Astfel, anumite stări tensionate ale inconștientului pot să se regăsească într-o reprezentare, fantezie (vezi personanțele blagiene și funcția transcendentă jungiană). Această imagine întrupează chiar personalitatea profundă a scriitorului și principalele conflicte de la nivelul ei. Nivelul acesta profund va încerca să răzbată la nivelul conștiinței. Însă conștiința poate să accepte în mod pasiv sau să caute contactul cu nivelul profund. În cazul scriitorului, contactul cu inconștientul se produce printr-un fel de dilatare a câmpului conștiinței care, astfel, se apropie de zonele obscure ale ființei prin

„reverii active”. În alți termeni, se poate spune că recuperarea zonelor profunde se face prin regresiuni ale conștiinței spre procesele primare, instinctuale și prin reveniri la stările lucide, de control al coerenței personalității.

Circulația unor astfel de energii se face diferențiat, în funcție de tipul personalităților creatoare. Astfel, „dacă eul scriitorului este slab sau pasiv, el va deveni supusul subconștientului său; opera scrisă se va transforma în vis, compromis între refuzul contactului cu realul și necesitatea descărcării unui potențial. Dacă, dimpotrivă, eul este puternic, el va căpăta energia fanteziei inconștiente și o va face să elaboreze o construcție pe care vom încerca să o definim”.

Comportamentul, funcționarea mitului personal, dar și încercarea de stabilire a originii sale, probabil biografice, este misia psihocriticii mauroniene. Mauron enumeră trei posibilități de reacție ale analistului în fața fanteziilor mitului personal. Astfel, aceste fantezii pot fi „expresia figurată a unor stări de fapt, deci starea actuală a personalității inconștiente; sau o „reacție a acestei personalități la circumstanțele prezente, în funcție de un trecut individual”; sau „o reacție a acestei personalități la circumstanțele prezente, în funcție de o istorie a speciei umane”. În analiza practică a operei, cele trei modalități sunt amestecate. Prima perspectivă ține seama de geneza mitului personal în primii ani ai copilăriei, dar, scrie psihocriticul, „Mitul se află fixat în structura sa esențială în momentul în care adolescentul poate resimți o vocație poetică”. Acest prim mod de interpretare a mitului pune accentul pe formarea sa, chiar dacă și aceasta din urmă, devenirea mitului, deci, nu este ignorată. În acest mod de interpretare, inconștientul este conceput ca realitate ce se subdivide în diferite „personaje”, care pot exprima conflictele și proiectele personalității. Fiecare din aceste „personaje” exprimă, în fond, o situație dramatică a subiectului creator. Opera este concepută nu ca expresie narcisică, ci ca o încercare de sinteză între conștiință și

cele două universuri: cel exterior și cel lăuntric - inconștient. Mitul personal reprezintă, firește, inconștientul. Sinteza acestor trei elemente – a conștiinței, a lumii exterioare și a inconștientului – este realizată de o instanță numită de mauron „eu orfic".

Al doilea mod de interpretare constă în apropierea fanteziilor de prezentul sau trecutul (în parte uitat) al autorului. Mauron adoptă, aici, perspectiva freudiană, expusă în *Interpretarea viselor*. Însă acest al doilea mod de interpretare riscă să conducă la relații arbitrare între operă și faptele biografice, deoarece în producerea unei opere relațiile dintre mediul psihic și intelectual al autorului sunt mai complexe. Și totuși „imaginația creatoare se alimentează în mod necesar din amintiri afective, legate unele de altele, ce urcă foarte departe în trecutul scriitorului și pentru care fantezia constituie modul potrivit de expresie". Deci, acest al doilea mod se impune oricând se poate stabili o relație între o anume operă și trecutul îndepărtat al scriitorului.

A treia perspectivă presupune existența unor raporturi strânse între trecutul individual al scriitorului și trecutul speciei umane. Aceste relații sunt explicate de Mauron prin intermediul conceptului de inconștient colectiv jungian. Or, funcționarea inconștientului colectiv se traduce în arhetipuri comune întregii umanități. Mauron acceptă ideea unei relații între trecutul individual al creatorului și trecutul speciei. Tocmai existența acestei relații permite stabilirea unor corespondențe între al doilea și al treilea mod de interpretare a mitului personal.

***

Hermeneutica bachelardiană, una de tip instaurativ, firește, readuce distincția dintre explicație și înțelegere în termenii opozitivi ai cunoașterii științifice și cunoașterii poetice. În definirea acestor metode de cunoaștere, Bachelard introduce atitudinea diferită a celor două

metode față de conștiința simbolică. Durand constată că universul gândirii bachelardiene cuprinde trei domenii, în fiecare din acestea simbolurile fiind tratate diferit: „sectorul care se pretează la știința obiectivă și din care orice simbol trebuie negreșit proscris, altfel obiectul dispare, sectorul visului, al nevrozei, în care simbolul se destramă, se reduce – cum bine văzuse Freud – la o mizerabilă simptomatică" (45). Aceste două domenii ale spiritului au, deci, atitudini reductive față de conștiința simbolizatoare, ele fiind dedicate restituirii preciziei și limpezimii semnului.

Restabilirea condiției simbolului se produce în conștiința și limbajul poetice. Toate formele hermeneuticilor ce consideră simbolul din perspectiva înțelegerii critice dezvoltă, în fond, o concepție despre imaginație, ca realitate substanțială, ca modalitatea spiritului creator de a aproxima o transcendență plină. Formele acestei transcendențe pline, mai bine zis aproximările ei se recunosc în activitatea imaginativă a unui poet sau altul. Iar activitatea imaginativă a fiecărui poet conține aspecte ireductibile, chiar dacă, uneori, echivalente, în raport cu orice altă imaginație a altui poet. Substanțialitatea imaginației este probată, firește, în suma de imagini poetice. Or, toate aceste imagini, posedând statut simbolic, aproximează, formalizează, în fond, un *indeterminat*. Epifaniile acestuia se produc în activitatea imaginativă (46).

***

E necesar să facem distincția între visul psihanalitic și visul poetic. Vom preciza, de asemenea, modul în care înțelegerea visului psihanalitic este fertilă pentru visul și reveria poetice. Cartea fundamentală despre visul în poezie rămâne și acum lucrarea lui Albert Beguin (48). Între visul poetic romantic și concepția lui Freud există diferențe substanțiale. Remarcând aceste diferențe, J.- B. Pontalis (49) afirmă: „Forța de atracție pe care o exercită visul – dar,

să notăm,'visarea' ca *stare* mai mult decât visul ca rezultat – a fost cultivată de romanticii germani cu o pasionată perseverență. Onirismul, fascinația exercitată de o altă lume care este totodată cea de dincolo de mormânt, magnetismul exercitat de fața nocturnă a existenței noastre, de ceva aflat dincolo de acest real pe care îl definește percepția trează și obișnuită, visul ca viziune, revelație, instrument de cunoaștere, în sfârșit ca poezie involuntară – la romantici, și cu mai multă grație fluidă la Nerval, este el celebrat de poeți, povestitori și gânditori". Pontalis remarcă, de asemenea, în cartea lui Beguin, nu „un raționalism tranșant mereu înclinat să respingă 'grăuntele de nebunie', ci puterea imaginației". Echivalarea imaginației cu potențialul oniric al conștiinței poetice coincide cu surprinderea unor dimensiuni fundamentale ale conștiinței poetice romantice. Este vorba de fascinația unității originare a ființei și aspirația către indeterminat: „această exaltare a visului este o aspirație spre indivizibil, spre unitate, armonie, voința de a face permeabile frontierele realului și ale imaginarului ca și cum cel care visează ar elibera de *caracterul ei finit* (s.n.) ființa conștientă supusă în mod deliberat numai realului, și i-ar permite într-un fel de *ek-staz* să treacă granița individualității sale unice spre a se face din nou una cu natura". Un astfel de comportament metafizic am găsit, în lirica românească romantică, în opera lui Mihai Eminescu. Constatând diferențele dintre abordarea freudiană, reductivă, a visului și visul romantic, Pontalis scrie că „visul romanticilor germani este obiectul pierdut din visul lui Freud". Hermeneutica reductivă freudiană abordează visul ca pe cea mai propice cale de manifestare a unor dorințe refulate. Una din tezele lui Freud se referă la faptul că, fiind un fenomen natural, orice vis trebuie să aibă un cod și reguli de funcționare. Cele două lucrări dedicate visului (50) de către Freud disting între visele copilului și visele adultului. În visele copiilor sunt integrate evenimente din ziua precedentă; aceste evenimente sunt inteligibile și au un sens sesizabil.

În țesătura imaginilor și întâmplărilor din aceste vise se poate recunoaște o reacție la o dorință nesatisfăcută din ziua precedentă. Visul copilului ar fi, deci, un scenariu nevoalat al satisfacerii acestei dorințe. În schimb, în visele adultului, dorințele sunt prezente în scenarii deformatoare. Dar deformările nu aparțin naturii înseși a visului. O idee fundamentală e aceea că visul protejează somnul, îl întreține. În legătură cu acest fapt, Freud introduce conceptul de cenzură a visului. Aceasta constă în procesele deformatoare ale dorințelor inconștiente, care solicită satisfacerea onirică. Astfel de procese deformatoare deturnează agresivitatea inconștientului refulat spre scenarii care stopează angoasa ce s-ar naște fără intervenția lor. Prin intermediul acțiunii lor, somnul este întreținut, perpetuat. În absența acestor acte deformatoare, sub presiunea angoasantă a refulatului, n-am putea dormi. Freud vorbește, însă, și de visul treaz, de visul în stare de veghe. Acesta e numit *reverie* (51).

În structura unor astfel de reverii, produse ale imaginației, n-ar domina halucinațiile, ci reprezentările. Dar și în reverii pătrund, în scenarii nedeformate, imagini ale egoismului, ambiției, ale nevoii de putere, ale dorințelor erotice. Reveriile, pe de altă parte, sunt considerate ca o materie primă pentru activitatea artistic-poetică. Freud a analizat, în mod deosebit, visele nevroticilor. În visele acestora, se recunosc, în procesele de interpretare, traumatismele psihice. Scopul interpretărilor ar fi tocmai acela de a ajunge, prin anamneză și prin decriptarea imaginilor și întâmplărilor deformate, la nucleul psihic traumatizat. Conștientizarea traumei conduce la vindecarea de obsesie și angoasă. Tezele mitului personal, definit de Mauron, își au originea aici. Firește, în definirea și interpretarea viselor nevroticilor, termenii care intră, în primul rând, în discuție sunt: Norma și Dorința. Conflictul dintre realitatea normei și dinamismul dorinței generează, prin refulare, nevroza. Peste toate aceste nuanțe, există niște constante ale visului, și anume: orice vis e declanșat de o excitație psihică, concen-

tratã într-o dorinţă irepresibilă, nesatisfăcută, visul fiind tocmai satisfacerea halucinatorie a acestei dorinţe – prin actele deformatoare ori prin intermediul reveriilor diurne. Toate visele sunt expresia unei activităţi psihice diferite de activitatea psihică diurnă. Ele traduc, într-un limbaj specific, în care domină imaginile vizuale, reacţia psihicului la diferite excitaţii tulburătoare ale somnului. Tocmai aceste reacţii ale psihicului alcătuiesc viaţa onirică. Orice vis conţine o sumă de imagini însoţite sau nu de o viaţă afectivă, ale cărei elemente, în virtutea proceselor deformatoare, pot da impresia de stranietate. Freud stabileşte, totuşi, diferenţa dintre limbajul visului – preponderent imagistic – şi limbajul în care este narat un vis. Orice act de povestire a unui vis apelează la transformarea unui set de imagini într-un discurs. Povestirea visului şi visul însuşi reprezintă, deci, nu numai două limbaje diferite, ci două grade ontologice diferite.

Transpunerea excitaţiilor psihice în imagini e realizată prin ceea ce Freud denumeşte travaliul visului. În acest travaliu oniric se produc actele deformatoare: lacunele sau omisiunile, ori diminuarea unor detalii. Travaliul visului, în afară de satisfacerea halucinatorie a dorinţelor, are menirea, prin actele deformatoare, să evite conflictele dintre eu şi supraeu. Actele deformatoare sunt: simbolizarea, deci transformarea în imagini a unor tendinţe sau idei ale inconştientului. Acestea devin simboluri aluzive, substitute ale energiilor inconştiente; deplasarea, aşadar existenţa, în unele vise, a unei incongruenţe între energia inconştientă şi reprezentarea sa concretă. Un obiect oniric originar poate fi, prin deplasare, înlocuit de un altul. Deplasarea operează atât la nivelul reprezentărilor, cât şi la cel al emoţiilor onirice. În travaliul visului, un element poate fi substituit printr-o parte a sa sau unul considerat important, printr-unul de importanţă secundară; condensarea constă în posibilitatea combinării, într-o singură imagine, a mai multor energii libidinale inconştiente. Dacă deplasarea poate fi

asociată cu o metonimie, condensarea are dimensiuni metaforice; proiecția definește transferul pe care îl operează travaliul visului prin atribuirea unor idei și sentimente, aparținând subiectului oniric sau altor persoane care apar în vis. Cele patru procese definite de Freud aparțin de nivelul primar, al elaborării primare a visului. Există, zice Freud, un al doilea nivel, cel secundar, în care visul primește, prin concursul proceselor intelectuale, un dram de coerență, diminuând aparenta lipsă de sens (52). Această elaborare secundară este necesară pentru convertirea visului din inconștient în conștiință. Freud vorbește despre un dublu conținut al visului: cel latent și cel manifest. Conținutul latent înmagazinează energiile refulate – dominantă fiind cea sexuală: amintiri diurne, amintiri din copilărie, pulsiuni, situații existențiale. Cel manifest este chiar visul pe care ni-l reamintim dimineața – or, acest vis narat-reamintit, e scenariul travaliului visului, în care au lucrat procesele deformatoare. Prin vis se asigură, deci, descărcarea impulsurilor inconștiente, prin intermediul travaliului visului, și prin această descărcare deformată se înlătură anxietatea, angoasa pe care ar resimți-o subiectul, dacă aceste energii agresive s-ar manifesta direct, nedeghizat. E limpede, după acest rezumat, că pentru procesul poetic propriu-zis, în accepție freudiană, cea mai semnificativă e reveria, chiar dacă Freud vorbește, în studiul *Scriitorul și activitatea fantasmatică* despre existența unui inconștient al speciei, idee ce se va amplifica în definirea conceptului de inconștient colectiv jungian. Dar psihanaliza freudiană privește, totuși, actul imaginativ, creator de ficțiuni, ca pe o modalitate de deghizare a unor realități inconștiente.

Jung, în lucrarea *Despre natura viselor* (53), prelungește, acceptă, dar și contestă accepțiunile freudiene ale visului. Remarcă faptul că actul interpretării visului solicită implicarea subiectului. Discursul, relatarea unui vis e făcută într-un limbaj ale cărui cuvinte sunt polisemantice. E nevoie, așadar, pentru înțelegerea corectă a visului, ca subiectul,

prin anamneză, să precizeze sensul unor cuvinte ce traduc imagini onirice – sens deductibil din experiența directă a subiectului. Dar Jung nu acceptă ideea pansexualistă freudiană, referitoare la geneza viselor. Acestea nu i se par doar expresii scenarizate ale unor dorințe refulate. Actul interpretării e însoțit de ceea ce Jung numește înregistrarea contextului, ce constă „în a stabili, cu ajutorul asociațiilor subiectului, în ce nuanță a semnificației îi apare lui fiecare amănunt marcant al visului". Această etapă a interpretării e succedată de o a doua, mai dificilă, în care interpretul trebuie să se transpună în situația psihologică a subiectului, pentru a-l înțelege corect. Act empatic.

Și pentru Jung, matricea viselor e inconștientul. El lansează chiar ideea autonomiei inconștientului, afirmând că între viața conștientă și acesta există de cele mai multe ori incongruențe accentuate. O ideea jungiană fundamentală e aceea că visele sunt natură pură, diferențiindu-se, astfel, de Freud, pentru care visul reprezintă o modalitate de a deghiza refulatul agresiv (54): „Ele (visele) ne indică adevărul nedisimulat, natural, fiind ca atare adecvate, așa cum nu este nimic altceva, să reflecte o atitudine aflată în acord cu natura noastră fundamentală, atunci când conștiința noastră s-a îndepărtat prea tare de fundamentele sale și astfel a ajuns într-un impas". Prin vis se exprimă un mister la care eul nu are acces. Ca natură pură, visul e cea mai profundă „autozugrăvire spontană, sub formă simbolică, a situației reale din inconștient". Concepția lui Jung conține o polemică evidentă la adresa lui Freud – pentru care orice vis e o fațadă ce ascunde adevărul sub scenarii și imagini deformate: „Imaginea manifestă a visului e visul însuși și conține întreaga sa semnificație". Citând din *Talmud*, Jung afirmă că „visul e propria sa interpretare". Prin urmare, visele nu sunt disimulări, ca la Freud. Articulațiile scenariilor și imaginilor onirice aparțin unui limbaj originar al omului, unui „limbaj uitat", cum scrie Erich Fromm (v. nota 54). Visul spune, așadar, în mod direct exact ceea ce spune. Adesea, visele

apar indescifrabile nu pentru că ar camufla adevărul, ci doar pentru că îl exprimă într-un limbaj pe care omul, aflat în zodia conştientului, nu îl cunoaşte. Importantă, în concepţia jungiană, e sublinierea existenţei, în fiinţa noastră, a două limbaje: cel profund simbolic al visului putând fi convertit în limbajul discursiv al conştientului. Interpretarea viselor înseamnă tocmai regăsirea, cu mijloacele conştiinţei – limbajul sintactic – a acestui limbaj uitat. Deşi nu exclude existenţa viselor prin care se exprimă dorinţe refulate, Jung consideră, totuşi, că prin vis avem acces la fundamentele fiinţei noastre profunde, la arhetipuri. Imaginile onirice constituie tot atâtea simboluri, iar definiţia simbolului reprezintă încă un punct de despărţire între Freud şi Jung. Freud considera că simbolul era reprezentarea figurativă a unei idei, a unui conflict sau a unei dorinţe inconştiente. Pentru el simbolul disimula adevărul. Definiţia freudiană a simbolului l-a făcut pe Jung să creadă că ceea ce Freud numea simboluri erau, de fapt, semne. Or, Jung crede că simbolurile sunt realităţi vii, care exprimă ceva neştiut dinainte. Cu alte cuvinte, simbolurile ne păstrează în orizontul misterului. Ceea ce afirmă Jung despre simbol se va recunoaşte în concepţia lui Bachelard despre imaginea literară La fel cum pentru Jung simbolurile sunt tipuri ale naturii noastre arhetipale, sunt, deci, natură, pentru Bachelard imaginile literare aduc în operă nu substitute psihice, ci „primitivitatea şi eternul" fiinţei noastre profunde.

***

Gaston Bachelard e cel ce face distincţia între vis şi reverie. Visul nocturn, scrie poeticianul, nu aparţine subiectivităţii noastre (56). El proiectează fiinţa visătorului într-o stare pre-subiectivă. Distincţia dintre vis şi reverie e realizată de Bachelard într-un mod original şi originar prin statuarea unei diferenţe de gen între aceste două realităţi ale spiritului. Originea însăşi a cuvintelor (vis şi

reverie) e concepută ca „o rivalitate a masculinului și feminului" din originile limbajului. Cel ce are vise și cel ce cunoaște fenomenul reveriei, prin chiar aceste originare diferențe de gen, cunosc tipuri diferite de onirism. Reveria ar fi, așadar, prin excelență feminină. Distincțiile bachelardiene au relație directă, mărturisită de altfel, cu psihologia profunzimilor de tip jungian. Or, sufletul jungian (57) suportă diviziunea între *animus* și *anima*. Reveria bachelardiană, ținând seamă de ideile jungiene, e expresia animei – o esență originar feminină a sufletului, atât la bărbat, cât și la femeie. Prin reverie se perpetuează permanența feminității originare din sufletul uman. Conceptele jungiene pentru desemnarea androginității originare a inconștientului sunt *animus* și *anima*. În structura fiecărui om ar exista această dualitate, în proporții diferite. Chiar cel mai viril bărbat, definit ca animus, posedă o anima cu activitate imprevizibilă. Tipul de activitate specific literaturii e numit de Bachelard reverie: „În reveriile noastre, în marea singurătate a reveriilor noastre, când suntem atât de liberi, încât să nu ne mai gândim la rivalitățile virtuale, întregul nostru suflet se impregnează de influențele animei" (58). Reținem ideea feminității reveriei și pe aceea a libertății, sinonim, în fond, al destinderii. Reveria stă, deci, sub semnul animei. Produsele ei spirituale sunt obiectivate în imagini literare. Acestea reprezintă materializările structurii psihice profunde. Ele corporalizează *anima*. În activitatea spirituală de tipul reveriei se produce o resituare a condiției spirituale a omului, dincolo de orice univers al revendicărilor. În reverie, se desfășoară însăși ființa repausului, a odihnei, chip venit în imagini literare ale animei profunde. Activitatea aceasta e imaginată de Bachelard ca o coborâre fără cădere „în profunzimea indeterminată a repausului feminin". Spre deosebire de abisul somnului nocturn – asimilat de Bachelard unui „han cu fantome" – în reverie ființa visătorului cunoaște „o liniște lucidă". Descinderea în anima se produce, însă, într-o stare de fericire, ea e „nutrită de imagini ale dulceții de a trăi" – reveria e așadar expresie a beati-

tudinii și se definește prin impresia de plenitudine a sufletului. „Animei îi aparține reveria ce trăiește prezentul fericitelor imagini". Fiind producătoare de imagini, reveriile nutresc activitatea creatoare specific poetică. În acest punct al tandrei lui demonstrații, Bachelard vorbește despre o dublă reverie: cea a poetului ce produce imaginile literare și cea a poeticianului, a exegetului pentru care aceste imagini literare constituie pricini ale propriei lui reverii. A citi, a interpreta o operă înseamnă pentru Bachelard a regăsi propria anima, propriile profunzimi psihice. Reveriile poeților sunt, deci, inductoare ale reveriilor exegetului (59). El distinge, de altfel, două tipuri de lectură: lectura în animus și lectura în anima. Primul tip de lectură nutrește spiritul organizator al ființei spirituale – dispus criticii de tip ripostă, cel de-al doilea reprezintă lectura fericită, ce primește opera ca pe un dar. Nu e greu să recunoaștem, în distincțiile bachelardiene, avatarii conceptelor de *explicație* și *înțelegere*.

Dacă visele nocturne propulsează subiectul în abisuri ale non-ființei, ale neantului – fiind deci desfășurări onirice fără subiect – reveriile sunt expresia unui subiect definit ca un *cogito*. Cum vom vedea mai încolo, subiectul creator, definit ca un cogito, se va regăsi în definiția conștiinței critice, în gândirea lui Georges Poulet.

Există în noi două centre de ființă, scrie Bachelard. Unul, definit prin atribute ale vagului, neclarității, e un fel de „concentrație neclară". E centrul nocturn al ființei - neasimilabil unui subiect. Subiectul care povestește visul – se întreabă Bachelard – e oare chiar subiectul ce a trăit evenimentele onirice? Sau discursul narativ al unui vis, făcut de subiectul treaz – povestește despre un personaj pierdut, „despre o ființă care se pierde, despre o ființă ce a fost ființa noastră". În visul nocturn suntem simple „substanțe visătoare", în care eul nu-și găsește locul. Exegetul reveriilor poeților se distanțează de visul nocturn: „El trebuie să lase visul nocturn pe seama psihanalistului, a antropologului ce va compara visul nocturn cu miturile. Toate aceste studii

vor evidenția omul imobil, omul anonim, omul netransformabil (...) omul fără subiect". Dacă, în visul nocturn, visătorul își pierde eul, fiind doar o substanță visătoare, în reverie poate „în centrul său visător să formuleze un *cogito*". Chiar dacă diminuată, în reverie persistă „o licărire de conștiință". Reveria e, implicit, un act de prezență a subiectivității. Conștiința visătorului de reverii rămâne un personaj esențial, chiar în reveriile despre „fuga în afara realului, în afara timpului și locului". Grija poeticianului e păstrarea neîntreruptă a distincției între lipsa de subiectivitate a visului nocturn și perpetua prezență a conștiinței de sine în reverie. Tocmai păstrarea conștiinței de sine e esențială în reverie. O formulare bachelardiană e acea „prise de conscience" – acea revelare de sine ce se produce în reverie (60). Această revelație se produce cu prilejul fiecărei imagini literare. Iar imaginea literară conduce spiritul visătorului de reverii într-un climat lipsit de tensiuni și situat în exteriorul ariei responsabilităților, determinat de voluptatea descoperirii de sine prin crearea imaginii literare. Prin imaginea poetică se produce, în fond, concrețiunea subiectivității, ieșite dintr-un *indeterminat* fericit. Chiar procesul apariției imaginii, dar și imaginea pe cale să apară, ca și realitatea ei finită sunt prilejuri de fericire născută din revelarea de sine. Mai mult – revelarea de sine și imaginile reprezintă realități congenere, sunt simultane (61). „Imaginea ne trezește din toropeala noastră și trezirea noastră se anunță într-un *cogito*", scrie Bachelard pentru a diferenția starea haotică a psihicului nostru, înaintea ivirii imaginilor. Ceea e totuna cu a recunoaște că imaginea poetică, echivalent al simbolului, dă formă unui *indeterminat*, unei transcendențe pline. Chiar această ivire a imaginilor se produce în virtutea unui psihotropism, în funcție de care „imaginea psihotropă face ordine în haosul psihic". „Ființa visătorului de reverii se constituie, prin imaginile pe care le suscită", afirmă Bachelard, insistând asupra funcției ontogenetice a imaginii. Tocmai aceasta e reveria poetică – ea e producător de ființă,

sau, cu cuvintele sale: „reveria asamblează ființă în jurul visătorului său". Ea se confundă cu starea plăcută (cu fericirea), deoarece prin ea se descoperă că „ființa e un bine". Despre ce ființă este însă vorba? Despre ființa cogitoului, firește. În imaginile produse, „visătorul cunoaște cogitoul în stare născândă". Studiul reveriei poetice primește la Bachelard semnificațiile unei ontologii. Se observă că reveria e definită ca relație directă, esențializată a unui subiect visător cu obiectul său – ea reprezintă „traseul cel mai scurt dintre toate între subiectul care imaginează și imaginea imaginată". Această întâlnire cu imaginea e una euforică, formă a fericirii. În poem se obiectivează însă „un fel de cogito multiplu". E vorba de existența la nivelul fiecărei construcții poematice a unei realități nucleare multiplu vectorizate. Imaginea receptată – mai precis semnificațiile imaginii receptate reprezintă doar o cale de iluminare, dintr-o multitudine: „Dar deja în eclatanța unei imagini găsim o iluminare. Câte reverii strălucinde vin să înalțe starea visătorului". Plurivocitatea imaginii poetice bachelardiene e echivalentă plurisemantismului simbolului și metaforei revelatoare. Actul înțelegerii săvârșit de un traiect critic sau altul reprezintă o aproximare a unui *indeterminat* ce a fost, prima dată, aproximat în bucuria formei poetice.

Ca moment ontologic esențial, imaginea poetică produsă de reverie își apropriază cu totul spiritul creator. Substanțialitatea acestuia devine „ființă de imagine și ființă de adeziune la imagine". În ipostaza de ființă de adeziune la o imagine, spiritul poetic se deschide cu totul spre lume, într-o formă supremă de fericire. Fericirea desemnează, aici, condiția participativă extremă, clipa când drumul dintre subiect și un obiect al lumii e într-adevăr cel mai scurt posibil. Aceasta, deoarece „Omul reveriei se scaldă în fericirea de a visa lumea, se scaldă în bucuria unei lumi fericite". Visătorul e o conștiință dublă, a propriei bucurii și a lumii fericite. Cogitoul său nu e divizat în dialectica subiectului și obiectului (62). Activitatea poetică, produs al solitudinii în

care spiritul creator găsește relația esențială cu lumea, ar părea, scrie Bachelard, că se supune insularizării, în sensul că „într-o asemenea solitudine n-am putea atinge decât o lume atât de singulară, încât rămâne străină oricărui alt visător". Dar adevărurile revelate de imagine nu sunt închise, dimpotrivă, sunt comunicabile. E modul lui Bachelard de a spune că în imaginea poetică spiritul atinge o relație originară cu lucrurile lumii, una paradigmatică, ce cunoaște izomorfisme (63). Aceste izomorfisme reprezintă moduri ale conștiinței receptoare de a se nutri, conferind formă unui indeterminat „prins" în imaginea poetică. Dacă la Mauron, tema unui spirit creator era prilejuită de actualizarea în imaginile artistice a unei traume ce-și solicită concretizarea, formalizarea mântuitoare, prin eul orfic, la Bachelard, temele spiritului, ale poetului sunt cuprinse în tipul de adeziune la lume, în modalitățile prin care imaginea artistică „prinde" aspecte ale elementelor fundamentale: apa, aerul, focul, pământul.

O altă parte a poeticii bachelardiene e destinată surprinderii izomorfismelor acestor patru elemente în imaginarul poeților. În capitolul *Imaginea literară*, din lucrarea *Aerul și visele* (64), Bachelard insistă asupra destinației aurorale a imaginii poetice, asupra condiției acesteia de a revela originarul: „o imagine literară e un sens în stare născândă; cuvântul, bătrânul cuvânt primește în ea o semnificație nouă. Și asta nu-i de-ajuns: imaginea literară trebuie să se îmbogățească cu un nou onirism". Poeticianul extrapolează regimul ontologic al imaginii la întreaga spiritualitate poetică. El surprinde coincidența reîncărcării semantice a cuvintelor cu chiar geneza spiritului poetic. Aceste două procese au menirea generării unei noi lumi (65).

În capitolul introductiv din lucrarea *Apa și visele*, intitulat *Imaginație și materie* (66), poeticianul construiește o imagine a spiritului, imagine determinată de două forțe imaginante diferite. Una din ele ar fi destinată să surprindă noutatea, pitorescul și varietatea lumii. cealaltă, profundă,

sapă „adâncul ființei”. Vectorizată spre surprinderea primitivității și eternului din noi, această axă a imaginarului e producătoare de germeni – arhetipuri. Definirea acestor germeni e semnificativă, deoarece, scrie Bachelard, în acești germeni „forma e adâncită într-o substanță”. Primul tip de imaginație e numit al cauzei formale sau imaginație formală, iar al doilea ar reprezenta cauza materială – fiind numit cauză materială. Bachelard distinge astfel între nucleul sentimental, „al inimii” și nucleul formal, ultimul fiind destinat să desfășoare starea nucleară în „varietatea verbului”. Totuși, poeticianul amplifică distincția, afirmând că dincolo de „imaginile formei” există „imagini directe ale materiei”: „Aceste imagini ale materiei le visăm în mod substanțial, intim, îndepărtând formele perisabile, deșertele imagini, devenirea suprafețelor. Ele au o pondere, sunt o inimă”. În orice operă poetică, aceste două tipuri de imaginație coexistă. Se înțelege că imaginația materială are în vedere adeziunea nutrită de o simpatie obscură a spiritului poetic față de elementele fundamentale. Ea definește chiar activitatea reveriei poetice, care asamblează ființa și deschide calea către cele originare. Există, deci, în fiecare operă poetică, imagini care se arată și imagini care se ascund. Dar chiar asta este și condiția simbolului ce dă seamă tot timpul și de o transcendență plină, aproximată în expresia lingvistică. Aceste imagini care se ascund oferă calea descoperirii rădăcinii înseși „a forței imaginante” (67).

***

Gândirea bachelardiană se prelungește în și confirmă critica de identificare. Bachelard, apelând la simpatiile obscure, inconștiente pentru una din materiile fundamentale ale spiritului poetic risca să nu mai diferențieze gradele particulare ale poeticității. Cu cuvintele lui Georges Poulet, din *Conștiința critică* (68), critica lui Bachelard, „nemaiavând alt scop decât acela de a ajunge la

fondul poetic al existenţelor, se dezvăluie minunat de aptă să ajungă la *poezie*, însă inaptă să ajungă, în specificitatea lor, *poeziile*". Unul din discipolii lui Bachelard, Jean Pierre Richard, prelungeşte şi nuanţează direcţia critică bachelardiană. (v. *Poezie şi profunzime, Literatură şi senzaţie* şi *Unsprezece studii asupra poeziei moderne*). Jean Pierre Richard, deşi recunoaşte literaturii funcţia de „divertisment, de glorificare sau ornament", consideră că substanţa acesteia e una mult mai profundă, nutrindu-se chiar din intimitatea existenţei personale a autorului, intimitate încărcată de realităţi obscure, obsesii etc. În opera literară are loc un proces prin care spiritul creator „încearcă să se înţeleagă şi în acelaşi timp să se construiască". Pentru poet a face poezie e una din experienţele de profunzime, ce încearcă să includă învăţarea propriului său sine de către propria lui conştiinţă, învăţare ce coincide cu chiar geneza sinelui în opera care se scrie. Criticul va căuta să identifice, să descopere într-o operă literară „permanenţa unor structuri interioare" ale scriitorului (temele), anumite atitudini existenţiale definitorii. Toate acestea pot fi surprinse prin urmărirea imaginilor şi relaţiilor dintre conştiinţa creatoare şi câteva determinante ale ei: spaţiul, timpul, obiectele, raportul cu semenii, relaţia cu sine însuşi. Jean Pierre Richard porneşte de la convingerea că viaţa lăuntrică a scriitorului e un continuu recognoscibil chiar în experienţele aparent separate şi extrem de variate. El doreşte, în fond, să găsească în spiritul creator *proiectul* pe care acesta îl urmează în înfăptuirea de sine.

Or, înfăptuirea, realizarea de sine e chiar realizarea operei, conform unor scheme ontologice: „Cutare peisaj, cutare culoare a cerului, cutare curbă a frazei clarifică intenţia unei opţiuni morale, a cutărei angajări sentimentale". În detaliile acestea ale operei, criticul tematolog descoperă tema de profunzime, care se poate referi la raporturile conştiinţei cu moartea, cu timpul, cu elementele etc. Convingerea intimă a lui J.P.R. e că „literatura e o aventură a fiinţei".

Tematologul face un dublu efort, cum reiese din *Poezie și profunzime* (69), el vrea să înțeleagă opera și, în același timp, să adere afectiv la „ceea ce am putea numi momentul primar al creației literare". Or, acest moment e produs al unei experiențe individuale, „moment când scriitorul ia cunoștință de sine, se palpează și se construiește pe sine în contact fizic cu propria creație". Adeziunea tematologică vrea să găsească, deci, momentul originar, când indeterminatul cunoaște conversia într-o formă. Creația se referă, aici, la sinele ce a experimentat lumea și, acum, se desfășoară în operă, dar și la opera care se face și care e chiar sinele său desfășurat în scriitură. Acestea toate coincid cu faptul că prin ele scriitorul își identifică vectorul; odată cu ele, lumea capătă sens. Opera, orice operă literară autentică introduce sens în lume. Însă introducerea sensului e posibilă numai în virtutea convingerii că orice conștiință nu este goală, că nu este separată nici un moment de lume. Orice conștiință este conștiință de ceva, afirmă J.P.R., pe urmele fenomenologiei. Prin urmare, conștiința creatoare, în ipostaza ei de conștiință specifică a ceva „surprinde existența". Elementele operei, un vers fericit, o frază fericită, o imagine, un adjectiv, o inflexiune, un ritm, o tăcere au menirea să diferențieze personalitatea creatoare și, simultan, să creeze și să descopere „adevărul uman", așa cum e întrupat în viața scriitorului respectiv. În studiile sale despre Verlaine, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, J.P.R. declară că a dorit să surprindă chiar intenția originară care împinge spiritul creator spre operă sau, cu cuvintele lui, „proiectul care le domină aventura". Acest proiect e urmărit, începând cu stadiile „senzației pure, al evenimentului frust sau al imaginii născânde". Aceste stadii, deci, reprezintă momentul când, prin senzație, conștiința descoperă lumea; descoperirea lumii înseamnă însă revelația faptului că ființa scriitorului se află în relație originară cu aceasta și aceea că ea ființează numai în această relație. Dar aceste fapte sunt simultane cu momentul „imaginii născânde". Coborârea până la nivelul

senzațiilor, în urmărirea temei profunde a operei, îl apropie pe J.P.R., cum mărturisește, de reveria bachelardiană. Senzațiile definesc clipele fericite. Mai precis, descoperirea prin senzație a lucrurilor lumii e prelungită și interiorizată de activitatea reveriei. Tematologul privilegiază, în acest sens, analiza poemelor unui poet, în defavoarea textelor lui teoretice, considerând că adevărul unui poet se află mai degrabă în poemele sale. Chiar când acordă atenție unor asemenea texte teoretice, Richard le abordează tot ca pe niște poeme. Surprinzând așadar experiența poeților amintiți, tematologul unește elementele convergente ale diferitelor experiențe ale imaginarului unui poet (diferite imagini izomorfe), cu scopul identificării coerenței lăuntrice a operei. Astfel, în poezia lui Nerval a fost impresionat de multitudinea de imagini ce concurează pentru sugerarea ființei ca „loc pierdut, ascuns". Se servește, în acest sens, de frecvența reprezentărilor apusurilor de soare, a răsăriturilor, a cărămizii trandafirii, a părului roșu aprins al femeilor etc. Dar Richard refuză ideea că o astfel de lectură ar oferi adevărul total al unei opere. Lectura sa tematologică e concepută ca un traseu posibil, între alte trasee. Traseul ales de el optează pentru „perspectiva profunzimii". La Baudelaire descoperă „vocația abisului" față de care poetul are o dublă atitudine: uneori e adâncit în ea, alteori o descoperă în trupurile aparențelor lumii: în suavitatea glasurilor, în parfumuri etc. În schimb, imaginarul rimbauldian îi pare ca definindu-se prin explozie, ascensiune, zbor, metamorfoză, revoltă, laconism – „un univers eliberat de origine și nostalgie". Verlaine e definit prin nota distinctă și obsesivă a imaginarului său – un fel de „neant pozitiv", în care conștiința are impresia vagului, a indeterminării. Profunzimea lui Verlaine „se transformă în spațiu difuz, în vastitate, în pură indeterminare".

Într-un *Avant-propos* la o lucrare din 1964, *Unsprezece studii asupra poeziei moderne* (70), Richard reiterează câteva idei, afirmând că poeții interpretați „au fost simțiți la nivelul unui contact originar cu lucrurile". Acest tip de contact se referă la modul în care elementele senzațiilor și re-

veriei reușesc să alcătuiască imaginea unui proiect de căutare a ființei. În analiza celor unsprezece poeți (între care: Saint-John Perse, Francis Ponge, René Char, Paul Eluard), Richard descoperă o trăsătură a poeziei moderne, definită prin minunare (încântare și conflict), în sensul că în ea ar coexista: aproapele și departele, clipa și durabilul, deschisul și închisul, expansivul și retractilitatea, superficialul și profunzimea, opacul și transparența, obscurul și luminosul etc. Nu amintesc toate acestea de una din dimensiunile simbolului, definit de Durand? Este vorba de faptul, zice Durand, că simbolul poate acumula sensuri antinomice. Toate antinomiile enumerate de Richard, în lirica modernă, sunt întâlnite în încercarea tematologului de a devoala, în operă, în mod progresiv, un sens. Destinul sensului în poezia modernă cunoaște chiar aceste încercări antinomice. Actul interpretării tematologice trebuie să țină seamă de mișcările contradictorii ale imaginarului, trebuie să le străbată, să se identifice cu ele, are nevoie de trecerea prin aparenta incoerență a unui univers poetic pentru a sesiza coerența sa de profunzime. Criticul străbate „această expresie deconcertată" pentru a găsi „concertul tematic care o fondează": „A analiza dezordinea expresiei, sau dacă preferăm, ordinea proprie a discontinuității sale, urmarea specifică a incoerenței sale, ar însemna să găsești, dar în act, modulat prin obiectul său (ființa, moartea, originea, departele), același proiect ce se degajă dintr-o investigare profundă a esențelor". Cu alte cuvinte, scufundându-se în universul senzațiilor pe care le încearcă spiritul creator, criticul vrea să ajungă la o cunoaștere totală. Inventariind senzațiile, el distinge nucleul originar al poetului, al spiritului creator, adică obsesia, cu cuvintele lui Mauron, eul orfic. Traiectul critic e destinat să surprindă aceste obsesii ce vizitează imaginarul poetic, obsesii ce se pot recunoaște în metamorfoza continuă și aparent deconcertantă a unei multitudini de imagini. Găsirea nucleelor obsesionale e echivalentă descoperii temei sau temelor spiritului creator, sesizării mai bine zis a

fondului tematic. Dar, spre deosebire de critica tradițională, ce încerca să găsească temele unui scriitor în funcție de intențiile mărturisite ale acestuia, ca și cum tema unei opere ar fi produsul unei voințe conștiente, pentru J.P.R. fondul tematic al literaturii, fără să fie produsul pur al inconștientului, ca la Mauron, e generat de o conștiință implicită, oarecum laterală, aproape insignifiantă, în raport cu masa de conștiință dominantă în operă. Această conștiință marginală și marginalizată, depozitată în imagini aparent nesemnificative, îl atrage pe tematolog. El insistă asupra prezenței, în operă, a unor fragmente ale lumii (obiecte, culori, exalații, parfumuri etc.) care nu stau în centrul atenției scriitorului. Tocmai pentru că scapă centrului conștiinței, astfel de imagini ale lumii exprimă, consideră Richard, priza intensă la lume a scriitorului.

***

O conștiință ce interpelează și se oferă deopotrivă e găsită în literatură de Georges Poulet (71). Critica pouletiană reprezintă un moment extrem de semnificativ al hermeneuticii instaurative. Conștiința critică definită de el e formă a înțelegerii fundamentate pe credință și încredințare. Actul lecturii e pentru el descoperire a unei conștiințe ce așteaptă să se ofere fără rezerve. Iată ce scrie despre începutul lecturii ca ofertă fără limite: „Îmi dau seama că ceea ce țin în mână nu mai e un simplu obiect, nici chiar o ființă care e numai vie, ci o ființă înzestrată cu rațiune, o conștiință: conștiință a celuilalt, nu deosebită de cea a cărei prezență o presupun în mod automat în toate făpturile omenești pe care le întâlnesc; dar care, în acest caz special, mi se deschide, care îmi îngăduie să-mi scufund privirea înlăuntrul ei înseși, care merge până acolo încât mă lasă – privilegiu nemaiauzit – să gândesc ceea ce gândește și să simt ceea ce simte" (72). Actul prin care conștiința critică devine lăcaș al conștiinței celuilalt presupune fluidizarea diferențelor dintre subiectul critic și obiectele

sale, astfel încât înțelegerea critică se transformă într-un proces de compatibilizare desăvârșită a conștiințelor: „mă aflu eliberat de sentimentul permanent de incompatibilitate între conștiința mea și obiectele sale", scrie Poulet, convins, totodată de condiția intenționlă a ficțiunii: „aceste entități mentale au nevoie, pentru a exista, de lăcașul pe care li-l procur; ele depind de conștiința mea" (73). Fenomenul identificării cu gândirea altuia e prezentat de Poulet ca un aparent proces de apropriere; aparent, deoarece, în actul lecturii, deși subiectul critic e „subiectul altor gânduri" decât ale lui, are loc un fel de oferire a subiectivității critice drept sediu al subiectivității ce se rostește în operă: „Lectura e tocmai aceasta: un mod de a ceda locul nu numai unei mulțimi de cuvinte, de imagini, de idei străine, ci însuși principiului străin din care emană și care le adăpostește" (74). Actul lecturii e definit chiar ca un sechestru al „altuia asupra fondului subiectiv al ființei mele". Înțelegerea critică e însoțită, în virtutea unor astfel de procese, de identificarea afectivă. Totuși, transformarea subiectului critic în adăpost al gândirii altuia și confiscarea lui de către această gândire nu presupun dispariția activității centrale a subiectivității, deoarece „Ea se întoarce în continuitatea vieții spirituale, care nu e neapărat lipsită de întreruperi și metamorfoze, dar care nu e lipsită niciodată de prezența activă a unui subiect" (75). Am numi procesul confiscării definite de Poulet drept o alienare iubitoare. Critica pouletiană, pe urmele lui Bachelard, acceptă literatura drept luarea de conștiință de sine a scriitorului. Orice operă literară coincide cu găsirea cogito-ului spiritului creator: „Orice operă literară implică un act de conștiință de sine săvârșit de cel care scrie. *A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gândurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gânduri"* (s.n.) (76). Momentul scriiturii e echivalent așadar cu ieșirea dintr-un indeterminat. Această ieșire înseamnă convertire la formă, deci epifanie a acelui indeterminat: „Gândirea care trece prin mine, ca o apă repede de-a lungul unui perete cu care nu poate să se confunde, umezește și răcorește această temelie necontenit activă a

ființei mele. Asist la fenomenele ce se desfășoară în mine. *Slabă ori puternică, lucidă ori tulbure, gândirea mea trează nu se confundă niciodată în întregime cu ceea ce gândește.* (s.n.) Ea este dincoace. Ea face joc aparte; ea dă tonul" (77). Gândirea de dincoace reprezintă un principiu de formalizare a unei continuități indeterminate („valul gândurilor"), dar pasibilă de aproximări repetate. Poulet vorbește, însă de o pluralitate a cogito-urilor, în funcție de determinantele subiective ale fiecărui scriitor. Citându-l pe Jean Wahl, criticul, referindu-se la cogito-ul rousseauist, constată că principiul de formalizare funcționează diferit la diferiți scriitori, fapt ce conferă specificitatea ontologică a fiecăruia. Cu cuvintele lui Jean Wahl: „Însă în aceste stări pe care ni le descrie Rousseau, eu exist pentru că abia gândesc, s-ar putea spune pentru că nu gândesc". Vieţuirea gândirii formalizatoare lângă indeterminat construiește regimuri ontologice diferențiate. Remarcabil e faptul că Poulet, înclinat să surprindă chiar rădăcina principiului formal al spiritului creator, momentul, deci, când indeterminatul se aproximează într-o formă (conștiință de sine), vorbește și de momentul genezei conștiinței critice ca despre o naștere a formei din fondul unei realități încă neformate: „dar această gândire se împlinește în singurătate – și adesea în neliniștea pe care o generează orice singurătate – simplă gândire de sine, simplă conștiință de sine încă nediferențiată, încă neformată. La acest prim eu, la această primă apercepție a ființei trebuie să se refere critica în primul rând" (78). Metoda critică pouletiană reprezintă un moment de apogeu al hermeneuticii instaurative, fundamentată pe înțelegere, concepută ca raport „de participare simpatetică până la abolirea a ceea ce el numește *la conscience d'autrui* – conștiința celuilalt" (79).

Note

1. Georg Henrik von Wright, *Explicație și înțelegere*, trad. rom. de Mihai D. Vasile, ed. Humanitas, București, 1995.
2. *Ibidem*, p. 26.
3. V. G.H. von Wright, *op. cit.*, p. 28.

4. *Ibidem*, p. 29.

5.Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, trad fr. de Louis Sauzin *Introduction a l'etude des sciences humaines*, PUF, Paris, 1942.

6. *Ibidem*, p. 15.

7. Idem, *ibidem*.

8. *Ibidem*, p. 19.

9. G.H. von Wright, *op. cit*., p. 29.

10. Arheologia ideii de empatie include, firește, și conceptul de intropatie, dezvoltat de W. Worringer, în clasica sa lucrare *Abstracție și intropatie*, trad. rom. Pentru Worringer, eufemizarea spaimei originare se traduce în imagini abstracte, în timp ce, într-o fază ulterioară, omul se regăsește pe sine în structura lumii, prin intropatie. Cel ce definește sistematic empatia este Thedor Lipps (v. Th. Lipps, *Estetica. Bazele esteticii*, vol. I, partea întâi și *Estetica. Contemplare*a *estetică și artele plastice*, trad. rom. de Grigore Popa, ed. Meridiane, București, 1987, pp. 117-164, respectiv pp. 5-39). Pentru Lipps, empatia include un raport față propriul nostru conținut sufletesc, dar și față de „un obiect diferit de mine". Raportul cu obiectul „diferit de mine" e o formă de găsire a plăcerii propriei activități în altceva decât subiectivitatea: „Dar această activitate este obiectivată sau este legată pentru mine, nemijlocit, pentru că o resimt la un obiect diferit de mine, de exemplu la un gest perceput pe cale senzorială". Esteticianul diferențiază două modalități ale relației subiectului cu „obiectul diferit de mine". Activitatea acestuia poate fi în acord sau în dezacord cu „propriile mele necesități de automanifestare". Acordul generează, firește, plăcere, în timp ce dezacordurile produc neplăcere. Asumarea activității obiectului generează empatia pozitivă, în timp ce respingerea de către subiect a activității obiectului se regăsește în empatii negative. Acordul subiectivității cu obiectul, deci empatia pozitivă este numit simpatie. Aceasta este definită astfel: „Este acordul dintre viața străină mie și impulsul vital propriu sau propria mea

necesitate vitală. În consecință, suntem îndreptățiți să numim empatia pozitivă și *empatie simpatetică*". O relație simpatetică cu obiectul este definită și de Hans Robert Jauss, în *Experiență estetică și hermeneutică literară*, trad. rom. de Andrei Corbea, ed. Univers, București, 1983. Jauss vorbește, în relația cu opera, despre „desfătarea de sine în desfătarea cu altul".

Conceptul de simpatie este dezvoltat de Max Scheler, în lucrarea *Natura și formele simpatiei. Contribuție la studiul legilor vieții emoționale* (am utilizat traducerea franțuzească a lucrării lui Scheler, realizată de M. Lefebvre, ed. Payot, Paris, 1950). Scheler, în abordarea fenomenologică a simpatiei, afirmă că acest tip de relație „implică *intenția* de a resimți bucuria sau suferința ce însoțesc faptele psihice ale altuia". Dimensiunea afectivă a simpatiei transcende simpla judecată, întrucât resimțirea lumii afective a obiectului, a celuilalt, se realizează prin sentiment. Dar subiectul, în exercițiul simpatiei, este în stare chiar „să gândească această suferință, să o reflecteze ca funcție afectivă". Se produce, deci, în actul simpatiei, o interiorizare a vieții celuilalt, fără ca prin aceasta să se stingă diferențele dintre subiectivitatea ce resimte și viața afectivă a celuilalt. O astfel de definiție a simpatiei premerge definirea relației de identificare critică, așa cum apare în gândirea lui Poulet.

11. Paul Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. rom. De Magdalena Popescu și Valentin Protopopescu, ed. Trei, 1998, pp.37-47. Sursele noii critici, fondate de Gaston Bachelard, l-au preocupat pe Gilbert Durand. V., în acest sens, Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, trad. rom. De Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, „Imaginarul", cap. II, secțiunea a patra, „'Noile critici': de la mitocritică la mitanaliză", pp. 162-168.

12. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, trad. rom. de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, ed. Nemira, București, 1999, pp. 43-81.

13. Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, trad. rom. de Marcel Aderca, ed. Univers, București, 1977, pp. 24-50. Vezi, în acest sens, și Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, trad. rom. de Gabriela Duda și Micaela Gulea, ed. Univers, București, 1988.

14. Gianni Vattimo, *Etica interpretării*, ed. Pontica, Constanța, 2000. Filosoful italian consideră chiar că se impune o redefinire a hermeneuticii, în condițiile în care mai multe științe ale spiritului revendică această metodă. El constată că metoda hermeneutică s-a impus în anii '80, ca succesoare a marxismului și structuralismului. În perioada actuală, hermeneutica, scrie Vattimo, a ajuns o adevărată „*koine* culturală". Succesul metodei ar fi asigurat de „cerința de a conferi din nou locul esențial conținuturilor și de a tematiza poziția istorică a observatorului". Metoda hermeneutică (Vattimo îl rezumă astfel pe Gadamer) are ca fundament interpretarea care, spre deosebire de structuralism, „nu e descriere din partea unui observator 'neutru', ci e un eveniment dialogic în care interlocutorii sunt în mod egal puși în joc și din care ies modificați". Punerea în joc a interlocutorilor și metamorfoza lor, a subiectului și obiectului, în fond, are loc într-un al treilea orizont „de care ei nu dispun, ci în care și de către care sunt dispuși". Tocmai apartenența subiectului și obiectului la acest orizont comun diferențiază hermeneutica de structuralism (unde era vorba de un observator detașat). Acronismul observatorului de tip structuralist e înlocuit astfel cu „precaritatea" martorului hermeneutic, el însuși „jucat" în procesul pe care îl instituie (interpretarea). Subiectul participă astfel la jocul înțelegerii (v. von Wright).

15. Paul Ricoeur, *op. cit*., p. 37.

16. *Ibidem*, p. 38.

17. Idem, *ibidem*.

18. *Ibidem*, p. 39.

19. Idem, *ibidem*.

20. Idem, *ibidem*.

21. *Ibidem*, p. 41.

22. Gilbert Durand, *op. cit*., pp. 43-44.

23. Fundamentarea ontologică a imaginarului este o constantă a gândirii durandiene. V., în acest sens, *Structuri antropologice ale imaginarului*, ed. cit., pp. 24-50, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, ed. cit., pp. 17-36.

24. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, ed. Dacia, Cluj, 1999, pp. 83-91.

25. Lucian Blaga, *Opere*, vol. 9, ed. Minerva, București, 1985, pp. 349-365.

26. C. G. Jung, *Opere*, trad. it., volume ottavo, *La dinamica dll'inconscio*, Boringheri, 1980, pp. 525-537.

27. Lucian Blaga, *Opere*, vol. 8, ed. cit. pp.320-324. „Cunoașterea luciferică începe prin aceea că nu mai socotește obiectul dat al cunoașterii drept «obiect», ci numai ca simptom al «obiectului». Prin acest act, obiectul cunoașterii ajunge în «criză», adică suferă o despicare în două, într-o parte care *se arată* și într-o parte care se *ascunde*". Distincțiile blagiene sunt echivalente celor jungiene și celor durandiene, în definirea simbolului.

28. Henri Bergson, *Cele două surse ale moralei și religiei*, trad. rom. de Diana Morărașu, Institutul European, Iași, 1992, cap. *Religia statică*, pp.104-194.

29. Paul Ricoeur, *op. cit.*

30. Lucian Blaga, *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 85.

31. În volumul al optulea al ediției italiene (în optsprezece volume) a operelor lui Jung, ed. cit. mai sus, există un preambul în care Jung precizează că a scris acest studiu în 1916. Descoperit mult mai târziu de studenți ai institutului „Carl Gustav Jung" din Zurich, acesta a fost publicat „într-o primă redactare provizorie" – în limba engleză – în anul 1957. Autorul însuși, revăzându-l și remaniindu-l stilistic, după propria-i mărturisire, îl face public în 1958. Deci, în 1935, Blaga nu avea de unde să cunoască producțiunea cu pricina.

32. C. G. Jung, *op. cit*., pp. 82-105.

33. C. G. Jung, apud Durand, *Imaginația simbolică*.

34. Cassirer reprezintă pentru Durand un moment de echilibru între hermeneuticile reductive și cele instaurative. Omul ca *animal symbolicum* din *Filosofia formelor simbolice* a lui Cassirer e determinat să nu poată „niciodată să intuiască obiectiv un lucru, ci să-l integreze imediat într-un sens". Procesul acesta de semantizare a lumii prin activitate simbolică este numit de Cassirer *pregnanță simbolică*. În gândirea jungiană, sunt remarcate definițiile simbolului, pe urmele romanticilor germani: simbolul ca realitate plurivocă, ambiguitatea simbolului. sunt evidențiate procesele de „umplere" a formelor arhetipale: „Inconștientul furnizează 'forma arhetipală' prin ea însăși 'goală' care, pentru a deveni sensibilă conștiinței, 'este umplută imediat de către conștient cu ajutorul elementelor de reprezentare, conexe sau analoge'. Arhetipul este așadar o formă dinamică, o structură organizatoare a imaginilor, care depășește întotdeauna concrețiunile individuale, biografice, regionale și sociale ale formării imaginilor" (v. nota 33).

35. C.G. Jung, *Tipuri psihologice*, trad. rom. de Viorica Nișcov, ed. Humanitas, București, 1997, pp. 313-324.

36. Originea tipurilor psihologice e explicată de Jung cu ajutorul conceptului de funcție valoric inferioară. El consideră că în practica vieții e imposibil ca toate funcțiile psihice să se dezvolte concomitent și cu aceeași intensitate. Există, astfel datorită exigențelor sociale, anumite funcții privilegiate, pe care ni le dezvoltăm. Dezvoltarea acestora e determinată și de dota naturală a unui om sau altul, înzestrare care îi asigură succesul social. Se produce astfel, la cei mai mulți oameni, un proces de identificare cu funcția dominantă, privilegiată. Celelalte funcții rămân neevoluate, ele fiind numite funcții valoric inferioare. Unele funcții rămân în raza de activitate a conștiinței, dar în măsura în care libidoul (potențialul de adeziune la obiect) este acaparat în întregime de funcția dominantă, celelalte funcții cad în in-

conștient, dinamizându-l în mod specific. datorită acestor funcții refulate se nasc fanteziile specifice. Dar funcțiile valoric inferioare refulate, prin analiză psihică pot fi reîncorporate în zona conștiinței, putând fi dezvoltate pe această cale în această zonă a conștientului. Pentru explicarea procesului de creație artistică e necesar să precizăm că Jung definește fantezia în două moduri. Pe de o parte, fanteziile definesc fantasmele, iar pe de alta se referă la activitatea imaginativă. Fantasmele sunt concepute ca niște complexe de reprezentări produse de subiectul psihic, complexe de reprezentări care nu au acoperire în realitate, lor necorespunzându-le un conținut exterior real. Jung definește două tipuri de fantezii: active și pasive. Cele pasive sunt produse tipice automate ale activității inconștientului ce răzbate în conștiință, fără nici un control din partea acesteia. În schimb, fanteziile active presupun o preluare de către conștiință a reprezentărilor venite din inconștient. Participarea conștiinței are rostul clarificării conținuturilor reprezentărilor inconștiente. În timp ce fanteziile pasive se înscriu în regimul patologicului, cele active definesc activități spirituale creatoare. Ele, prin participarea conștientului și inconștientului, dau o imagine a integralității psihicului. Tocmai aceste fantezii asigură unitatea acestuia. Prin aceasta, Jung se detașează de concepția conform căreia activitatea artistică, activitatea imaginativ creatoare ar fi expresia unei maladii psihice disociatoare a psihicului. (Arheologia acestor idei, în Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, trad. rom. de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, ed. Univers, București, 1978, pp. 42-118). Creația imaginativă este, în gândirea jungiană, un fenomen opus scindării. ea asigură unitatea personalității în integralitatea ei. În activitățile imaginative pasive se produce un fenomen antagonic între conștient și inconștient. Producțiile fanteziilor pasive sunt sancționate de analiza critică a conștiinței, care le clasează drept maladii. Cele ale imaginației active au o funcție compensatoare față de conștiință. Ele întregesc ființa psihică,

armonizând-o. Conștiința, integrată procesului imaginativ activ, nu se disociază de acest proces, ci îi confirmă producțiile, le înțelege. Un caz al fanteziilor pasive este visul. În imaginația activă, în schimb, se produce fenomenul atracției către lumea conștiinței a conținuturilor inconștientului. C.G. Jung vorbește chiar de libidoul conștient, atras, interesat de aceste conținuturi. Conștiința asigură coerența procesului imaginativ activ, ea e factorul punerii în ordine a acestui proces. Atitudinile interpretative față de producțiile active sunt clasificate de Jung în două tipuri: reductive și finaliste. Cele reductive, de tip freudian,caută să explice imaginarul prin cauze sexuale. Instincte, în acest sens, cu deosebire cel sexual, caută să devină active în activitatea fantasmatică. Cealaltă perspectivă, cea a explicațiilor finaliste, interpretează fenomenul imaginativ ca simbol prin care se oferă un sens dezvoltării psihologice viitoare.

37. Jung, *Tipurile...*, pp. 455-457.

38. *Ibidem*, pp. 498-499.

39. „Gaston Bachelard (1884-1962) a fost incontestabilul pionier al acestei 'noi critici', mai avide de document (text, operă de artă) și mai ales de conținuturile lui imaginare decât de eredităţile lui estetice" (Gilbert Durand, *Aventurile imaginii*, ed. cit., p. 162). Durand remarcă și confluența gândirii bachelardiene cu cea a psihocriticii lui Mauron și cu a reprezentanților Școlii de la Geneva: Marcel Raymond, Jean Rousset, Jean Starobinski, Georges Poulet.

40. Charles Mauron, *Des metaphores obsedantes au mythe personnel*, Librairie Jose Corti, Paris, 1963.

41. *Ibidem*, p. 32.

42. Idem, *ibidem*.

43. *Ibidem*, pp. 107-109.

44. Freud, în *Scriitorul și activitatea fantasmatică* (trad. rom. de Vasile Dem. Zamfirescu, în Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, ed. Univers, București, 1980, pp. 3-17) explică fenomenul creației de ficțiuni, întrebându-se ce paralelisme pot exista între activitatea psihică a unui

om comun și tipul de activitate specific scriitorului. Originile tipului de activitate creatoare de ficțiuni sunt asociate de psihanalist cu tipul de activitate fantasmatică propriu lumii psihice a copilului. Or, se știe că dominanta activității imaginative a copilului este jocul. Asocierea dintre joc și creația literară este făcută din perspectiva metamorfozelor pe care le suportă realitatea în imaginația copilului și în cea a scriitorului. Ambele aceste activități modifică după legi proprii ordinea lumii și legile acesteia. Contează în aceste procese și un alt aspect: atitudinea celor doi față de lumile pe care le construiesc. Amândoi se identifică cu acestea. Freud introduce în continuare distincția dintre realitate și joc. Atât scriitorul, cât și copilul, sunt conștienți de diferențele existente între lumea activității fanteziei, a jocului și cea a realității. Fantezia scriitorului, în plus, reușește, prin tehnică artistică, să schimbe regimul plăcerii și neplăcerii pe care le pot provoca anumite lucruri din realitate. Arta, procesul au natura să metamorfozeze astfel obiectele, relațiile dintre ele, emoțiile, astfel încât – deși unele din acestea pot provoca neplăcere, în viața reală, evocate artistic se transformă în surse ale plăcerii. Copilul, crescând, trecând prin etapele vieții cunoaște și trecerea de la principiul plăcerii al cărei corespondent era jocul – la principiul realității. Freud afirmă explicit că în viața noastră psihică există o continuitate a plăcerilor și neplăcerilor. Există, deci, doar o metamorfoză continuă a comportamentelor noastre psihice. Maturizându-se, copilul de altădată încetează să se joace, marcat de acțiunea principiului realității, a normei. Adolescentul va ajunge, prin activitatea principiului realității, să înlocuiască lumea jocului cu activitatea fantasmatică, supunându-se reveriilor diurne cu funcții compensatoare. Pentru Freud fantasmele sunt constituite din scenarii ale „satisfacției halucinatorii a dorințelor". Au o dublă natură: conștiente: reveriile, visele diurne; și inconștiente. Dar, în timp ce jocul copilului nu implică sentimentul rușinii, fantasmele adultului provoacă

acest sentiment. Cel supus activităţii fantasmatice are conştiinţa că acestea fac parte din fondul intimităţii sale cele mai ascunse. Or, constată psihanalistul, activitatea fantasmatică este general umană. Freud dezvoltă relaţia dintre joc şi activitatea fantasmatică, afirmând că jocul copilului este activat de o constantă dorinţă mimetică, acesta, prin joc integrându-se în lumea celor adulţi. În schimb, activitatea fantasmatică a celui matur este însoţită de sentimentul turpitudinii şi al culpabilităţii. Asupra adultului funcţionează principiul realităţii. Astfel de fantasme provin din dorinţele nesatisfăcute, ele fiind, astfel, compensaţii pe care şi le oferă fantezia. Fantasmele sunt clasificate în două categorii: cele provenite din exaltarea personalităţii prin ambiţii nesatisfăcute şi cele erotice. Însă cele două tipuri de fantasme apar, adesea, amestecate: un tip orgolios, ambiţios se comportă astfel: dedică succesele sale fantasmatice compensatorii unei femei. De remarcat e faptul că Freud stabileşte relaţii specifice cu temporalitatea în viaţa fantasmelor. Acestea, fantasmele, păstrează secvenţe din toate cele trei timpuri imaginative. De obicei, un obiect prezent trezeşte o dorinţă. Aceasta, rămânând nesatisfăcută, energia libidinală conduce psihicul ce trăieşte această nonsatisfacţie într-un timp trecut, când dorinţa respectivă a fost satisfăcută. Un moment următor este cel al reveriei, deci al proiectării realizării dorinţei în viitor. În reveria proiectivă, sunt prezente, deci, toate cele trei timpuri. Ea poartă urmele impresiei ce a produs dorinţa imediată, pe cele ale trecutului fericit şi pe cele ale potenţialei fericiri compensatoare. Proliferarea fantasmelor conduce la nevroză. Visele constituie un debuşeu al fantasmelor.

Aplicând activitatea fantasmatică imaginaţiei creatoare de ficţiuni, Freud distinge între scriitorul ce preia subiecte existente şi cel ce-şi creează singuri subiectele. Acesta din urmă dezvoltă activităţi imaginative de tipul reveriei compensatoare. Cel ce-şi oferă astfel de satisfacţii este, cum scrie psihanalistul, Maiestatea sa Eul. Majoritatea întâmplă-

rilor dintr-un anume gen de literatură sunt egocentrice. Chiar tipologia personajelor (cei buni și cei răi – schema maniheistă) ar fi reprezentări de tipul reveriei: prieteni sau dușmani ai eului devenit erou pe scena reveriei compensatoare. În romanul modern, se produce fenomenul sciziunii eului: personajele acestui tip romanesc fiind imagini parțiale ale aceluiași eu supus reveriei, dar și înclinațiilor sale contradictorii. Freud aplică și activității imaginative a scriitorului același principiu al relației dintre cele trei timpuri, afirmând că declanșarea operei s-ar produce cam în felul următor: „o intensă trăire prezentă deșteaptă în scriitor amintirea unei stări anterioare, de cele mai multe ori aparținând copilăriei, de la care pornește dorința ce-și află satisfacția în creația literară". Prin creația literară se perpetuează substituit jocul copilăriei. O idee ce apropie conceptul de inconștient freudian de cel jungian e cea a „visurilor seculare din tinerețea umanității" – vise ce ar putea fi recognoscibile în mituri și basme. Arta literară a scriitorului ar consta tocmai în comunicarea generatoare de plăcere a propriilor fantasme. Pentru a depăși aspectul respingător pe care l-ar putea avea mărturisirea prin ficțiune a propriilor fantasme, scriitorul are la îndemână modificările și deghizările propriilor fantasme. Plăcerea pe care o resimțim când luăm cunoștință de fantasmele scriitorului depuse în operă este una provenită din aceste deghizări frumoase – este deci o plăcere estetică, provenită din plăcerea resimțită față de forma operei. Această plăcere este numită de Freud plăcere preliminară sau premiu de seducție. Dar aceasta e doar o treaptă spre adevărata plăcere,ce coincide cu eliberarea sufletului de tensiuni. Este ușor de observat că Freud este, în acest punct, aristotelic. Cu alte cuvinte, în fantasmele scriitorului, prezentate într-o formă seducătoare,ne recunoaștem propriile fantasme și, recunoscându-le, le exorcizăm, ne eliberăm de ele fără să avem sentimentul rușinii. Ar rezulta, deci, că scriitorul însuși, nu doar psihanalistul, este un fel de terapeut al umanității.

45. Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 69-70.

46. Aproximările acestui indeterminat, specific fiecărui poet în parte, constituie una din preocupările fundamentale ale lui Bachelard. Vezi, în acest sens, comentariul lui Durand la poetica bachelardiană, centrată, în bună parte,pe relevarea eclatanței imaginii poetice: „Ne aflăm aici chiar în inima mecanismului simbolului, a cărui funcționare esențială – prin opoziție cu alegoria – este o *trimitere instaurativă* către o ființă care nu se manifestă *decât* și *prin* cutare imagine singulară" (Durand, *op. cit.,* p. 72). Condiția simbolică a imaginii poetice l-a preocupat și pe Paul Ricoeur. Dar imaginea poetică e produs al unui *cogito* în care se simt încă urmele indeterminatului: „Ființa care se postulează în cogito descoperă că actul însuși prin care se smulge totalității face parte încă din ființa care o interpelează în fiecare simbol" (Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, apud Durand, *op. cit*. p. 75). Indeterminatul formalizat în imaginarea simbolică îl face pe Durand să vorbească și despre situația acesteia de a fi tot timpul în inadecvare. Aceasta se referă la faptul că în expresia concretă – în imaginea lingvistică – nu pot fi prezente toate straturile semnificației. De asemenea, inadecvarea presupune că un simbol poate acumula semnificații antinomice (Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, ed. cit., pp. 37-50).

47. Conceptul de „invariant" a fost introdus în definirea conceptului de literatură comparată. Acest concept, pe urmele lui Etiemble, a fost preluat și dezvoltat cu toată gravitatea de Adrian Marino (v. lucrarea *Comparatism și teoria literaturii*, ed. rom., ed. Polirom, Iași, 1998). Adrian Marino demonstrează eficacitatea problematicii invarianților, în literatura comparată, susținând ideea că există un germene răspândit universal al creației de literatură. Raționamentul său e următorul: fie o operă literară este unică și irepetabilă la toate nivelele ei formale de semnificație, fie posedă „un anumit număr de elemente comune, identificabile, iar în acest caz opera participă obligatoriu, într-un fel sau altul, la

regimul invarianților". Abordarea problematicii invarianților, din această perspectivă, are surse în teorii antropologice ale imaginarului, în definițiile simbolului, în teoria psihanalitică de tip jungian. Adrian Marino propune chiar o tipologie a invarianților, clasificându-i în trei mari grupe: antropologici, teoretico-ideologici și literari. Chiar Marino afirmă că invarianții antropologici se referă la elementele originare ale sufletului uman, este vorba de „lumea arhetipurilor și prototipurilor originare, miturilor, legendelor, simbolurilor". Ideea inconștientului colectiv de tip jungian este evidentă în afirmațiile lui Adrian Marino. Mitocritica și mitanaliza durandiene (v. *Figuri mitice ale memoriei – de la mitocritică la mitanaliză*, trad. rom. de Irina Bădescu, ed. Nemira, 1998) se fundamentează tot pe problematica invarianților.

48. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, trad. rom. de Dumitru Țepeneag, ed. a doua, București, 1998.

49. J.-B. Pontalis, *Atracția visului*, trad. rom. de Monica Pârvu, ed. Humanitas, București, 1994, pp. 14-21.

50. Sigmund Freud, *Visul*, trad. rom. de Leonard Gavriliu, ed. Didactică și Pedagogică, București, 1980; *Interpretarea viselor*, trad. rom. de Leonard Gavriliu, ed. Științifică, București, 1993.

51. Problematica „visului treaz", a reveriei, în fond, face obiectul unei lucrări a lui Leon Daudet, *Le réve eveillé* (Bernard Grasset, Paris, 1926). Subintitulată „studiu asupra profunzimilor spiritului", cartea lui Daudet, raportându-se la concepțiile lui Freud, între altele, constată că visul treaz, „acest mare necunoscut", e o constantă a vieții omului normal, amestecându-se în te miri ce momente ale vieții cotidiene a conștiinței. În astfel de reverii predomină „evenimente trecute, chipuri dispărute, cuvinte rostite în fața noastră și care au avut o rezonanță în noi". Panreveria daudetiană ar avea rostul recuperării acestor spectre, prinse în faliile vieții conștiinței. În aceste reverii, deși percepute ca ficțiuni, (vezi funcția irealului – Bachelard), domină im-

presia de realitate. Doar atenția exagerată la lumea exterioară obstaculează permanenta visătorie. „Omul visează în mod constant, chiar în stare de veghe; dar prezența și integritatea judecății, legate de spectacolul lumii exterioare, îi ascund această perpetuă visătorie" (p. 11). Activitatea reveriei se accentuează, zice Daudet, în funcție de atenuarea judecății. Odată cu acest fenomen, întreaga scenă a spiritului ar fi ocupată de reverii. Acestea au și o dimensiune prospectivă, conținând avertismente. Și Daudet constată că „visul treaz este, în cazul omului, materia imaginației, rezervorul unde crește constant imaginația". Actul imaginativ, în sine, oricât de spontan ar părea, conține și un dram de voință, scrie Daudet. Prezența acesteia, în actul elaborării poetice, i-a obsedat pe toți marii reveuri. Prezența lucidității în actul scriiturii s-ar traduce prin efortul constructiv (vezi imaginația formală bachelardiană și, de ce nu, năzuința formativă blagiană). Reveriile vagabonde, reveriile pure n-au de-a face cu efortul formal. Dimensiunea prospectivă a reveriei e semnalată și subliniată și de Alfred Adler, în lucrarea *Cunoașterea omului* (trad. rom. de Leonard Gavriliu, ed. Iri, București, 1996, pp. 83-85). În consens cu întreaga sa gândire, Adler definește reveria ca modalitate de compensare prin imaginație a sentimentului de inferioritate: „Este ușor de înțeles că imaginația va fi mai puternic dezvoltată la acei copii care privesc viața cu ostilitate, atitudine la care se asociază de obicei un mai puternic spirit de prevedere. Astfel, copiii bolnăvicioși, pe care viața îi copleșește cu necazuri, au o fantezie mai bogată și înclinația de a se ocupa de lucruri imaginare. În consecință, adesea survine un stadiu de dezvoltare în care imaginația este chemată în ajutor pentru evadarea din viața reală, după cum este utilizată și pentru condamnarea vieții reale. Celui revoltat împotriva micimii existenței ea îi dă senzația de *beție a puterii*". Imaginația compensatoare, care condamnă mediocritatea existenței, poate fi apropiată de tipul de compensare pe care îl practică resentimentarul, în sens schelerian.

52. Paul Ricoeur constată, în lucrarea lui despre Freud, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud* (ed. rom. cit.) faptul că visele, în accepțiune freudiană au un semantism propriu: „ea (teza că visul are un sens, n.n.) vrea să spună că întotdeauna se poate substitui povestirii visului o altă povestire, cu semantică și sintaxă, și că aceste două povestiri se pot compara la fel ca un text cu un alt text; lui Freud i se întâmplă să asimileze – cu mai multă sau mai puțină inspirație – acest raport de la text la text cu un raport de traducere dintr-o limbă originară într-o altă limbă" (pp. 101-102).

53. Carl Gustav Jung, *Despre natura viselor*, în *Puterea sufletului*, trad. rom. de Suzana Holan, ed. Anima, București, 1994, pp. 101-127.

54. Erich Fromm, în lucrarea *Le langage oublié*, trad. fr. de Simone Fabre, ed. Payot, 1975, referindu-se la scrierile talmudice, constată preexistența ideii semanticii onirice freudiene, în mediu iudaic antic. De asemenea, ideea că visele sunt natură pură, nedeghizată (pp. 102-105). Idee preluată și de Jung, în *op. cit.*

55. Transcendența plină, în consens cu accepțiunile simbolului, enumerate mai sus, e o formulă ce se opune celei lansate de Hugo Friedrich, în celebra lucrare *Structura liricii moderne*, trad. rom. de Dieter Fuhrmann, ed. Univers, București, 1998, pp. 44-46. Formula lui Hugo Friedrich, definind o perioadă a modernității poetice, marcată de un „creștinism în ruină", are surse în conceptul de umor subiectiv hegelian Dar, conceput ca vorbind într-un limbaj simbolic, spiritul poetic se raportează, tot timpul la o transcendență plină. Formula lui Friedrich, în acest sens, definește o criză a simbolului.

56. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1993.

57. Jung face distincția între suflet și *psyche,* afirmând că prin *psyche* înțelege totalitatea proceselor psihice, incluzând atât conștientul, cât și inconștientul. Sufletul, în schimb, ar reprezenta „un complex funcțional determinat și limitat care

ar pute fi mai bine caracterizat de termenul 'personalitate'". Psihanalistul vorbește și de imagini ale sufletului. El precizează că înțelege prin imagine nu o copie a realității exterioare, ci „mai degrabă o reprezentare provenind din domeniul terminologiei poetice, anume o *reprezentare imaginară* care se referă doar indirect la percepția obiectului exterior". Jung distinge imaginea primordială, în care se recunosc arhetipuri mitice, manifestări ale inconștientului colectiv, și imaginea personală, ce exprimă „conținuturi personal-inconștiente și o situație personal-condiționată a conștiinței". Imaginile sufletului reprezintă atitudinea interioară, concretizată în apariții feminine la bărbați, și masculine, în cazul femeilor. Prin atitudine, Jung înțelege „a fi pregătit pentru ceva anume, chiar dacă acest ceva anume nu este conștientizat, căci a fi orientat atitudinal echivalează cu a avea o direcție apriorică spre ceva precis, indiferent dacă acesta este sau nu reprezentat" (Jung, *Tipurile psihologice*, ed. cit., pp. 447-485).

58. Gaston Bachelard, *op. cit.,* cap. *Reverii despre reverie*.

59. *Ibidem*, p. 55.

60. Edmund Husserl, în *Meditații carteziene*, trad. rom. de Aurelian Crăiuțu, ed. Humanitas, București, 1994, consideră că filosofia carteziană reprezintă un „prototip al reflecției filozofice de sine". Expresia „reflecție filozofică de sine" (Selbstbesinnung) a fost tradusă în franceză prin „retour sur soi-meme" și prin „prise de conscience". Ea „desemnează o reflecție a ego-ului asupra lui însuși, o luare de cunoștință, o reflecție asupra propriului eu, o reflecție de sine în care eul devine conștient de natura sa proprie" (Aurelian Crăiuțu, nota 1 a ed. cit. p. 198).

61. Gaston Bachelard, *op. cit*., p. 130.

62. *Ibidem*, p. 136.

63. *Ibidem*, p. 144.

64. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, Paris, 1992.

65. *Ibidem*, p. 324.

66. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie Jose Corti, Paris, 1993, pp. 7-29.

67. Bachelard dedică descoperirii acestor nuclee imaginante mai multe cărți, relevând simpatia obscură dintre spiritul creator și cele patru elemente fundamentale: *Apa și visele, Aerul și visele*, *Psihanaliza focului, Pământul și reveriile voinței, Pământul și reveriile odihnei*. El configurează astfel imaginații materiale diferite, atașate celor patru elemente fundamentale. Aceste tipuri de imaginație materială se manifestă în operele poetice în diferite izomorfisme, în conglomerate de imagini, ce conțin nuclee ale acvaticului, zborului, focului sau teluricului. Visul, mai precis reveria bachelardiană s-ar defini, deci, ca o orientare preconștientă a spiritului creator spre anumite elemente materiale fundamentale: „Visăm înainte de a contempla. Înainte de a fi un spectacol conștient, orice peisaj e o experiență onirică. Nu privim cu pasiune estetică decât peisajele pe care le-am văzut mai întâi în vis". Însă peisajele onirice reprezintă tocmai adeziunea inconștientă la una din materiile fundamentale: „dar peisajul oniric nu e un cadru ce se umple de impresii, ci o materie ce forfotește". În imaginile poetice, exegetul trebuie să descopere tipurile obscure de intimitate cu aceste elemente fundamentale. În *Apa și visele*, de exemplu, Bachelard expune câteva cazuri ale unei psihologii poetice, definite de un „psihism hidrant". În adeziunile acvatice ale spiritului poetic, autorul descoperă tot atâtea „tipuri de destin", definit ca fluiditate. Între condiția fluidă a apei și psihismul care simpatizează cu ea, există o corespondență profundă, ce se manifestă ca intuiție a veșnicei curgeri, a instabilității ontologice, a metamorfozelor continue.

Bachelard subliniază faptul că un element originar, cum e apa, de pildă, angajează întregul potențial ontologic al spiritului creator. Elementele fundamentale au, în acest sens, o condiție ambivalentă. Aceasta activează teama și dorința, binele și răul, polarizând dubla participare a spiritului poetic sau, cum rezultă din teza poeticianului: „o materie pe care imaginația nu o poate face să trăiască dublu nu poate juca rolul psihologic de materie originară". Condiția antinomică a spiritului poeziei moderne, evidențiată de Jean Pierre Ri-

chard, în *Unsprezece studii asupra poeziei moderne*, e echivalentă distincțiilor bachelardiene. Ideea condiției antinomice a elementelor fundamentale e descoperită de Bachelard în universul imagistic al lui Poe, unde prezența imaginilor apei într-o natură poetică, definită prin intelectualitate și logică, găsește iraționalul tocmai în contactul cu această realitate primordială.

O altă distincție bachelardiană vizează diferența dintre imaginea reprodusă și imaginea creată sau imaginea imaginată. În imaginea imaginată active sunt arhetipurile: „Imaginile imaginate sunt mai degrabă sublimări ale arhetipurilor, decât reproduceri ale realității". Or, imaginea imaginată, cum rezultă din capitolul introductiv la *Pământul și reveriile voinței*, intitulat *Imaginație materială și imaginație vorbită*, e diferențiată de imaginea ca produs al percepției, la fel cum se întâmpla și în capitolul introductiv la *Aerul și visele*, intitulat *Imaginație și mobilitate*. Cele două tipuri de imagini, cea produsă de percepție și cea imaginată sunt generate de „două instanțe psihice diferite. Prima, cea a imaginii produsă de percepție, ar corespunde unei funcții a realului, pe când imaginea imaginată ar induce funcția irealului". Prin imaginea imaginată, imaginația creatoare descoperă, în reprezentările efemere, însăși substanțialitatea lumii, chiar lumea ca substanță sau substanțialitate. Înseamnă, deci, că „ar fi vorba în mod precis, de a visa la o substanță profundă pentru focul atât de viu și colorat, că ar fi vorba de a imobiliza, în fața apei trecătoare, substanța acestei fluidități". Dar surprinderea substanțialității nu ține de psihismul obișnuit, ordinar, ci întemeiază un „metapsihism".

68. Georges Poulet, *Conștiința critică*, trad. rom. de Ion Pop, ed. Univers, București, 1979, pp. 186-225.

69. Jean-Pierre Richard, *Poezie și profunzime*, trad. rom. de Cornelia Ștefănescu, ed. Univers, București, 1974.

70. Jean-Pierre Richard, *Onze etudes sur la poesie moderne*, Editions du Seuil, Paris, 1964, pp. 7-13.

71. Georges Poulet, *Conștiința critică*, trad. rom. de Ion Pop, ed. Univers, 1979.
72. *Ibidem*, p. 291.
73. *Ibidem*, p. 292.
74. *Ibidem*, p. 296.
75. Idem, *ibidem*.
76. *Ibidem*, p 318.
77. *Ibidem*, p. 319.
78. *Ibidem*, 328.
79. Ion Pop, studiu introductiv la Georges Poulet, *Conștiința critică*, ed. cit., p. 11.

Andreea CĂRĂUȘU

***

Sub fruntea ta e o pădure de salcâmi
prin care agale o capră neagră umblă după hrană
brațele tale poartă prunci ce s-au născut mușcați de soare
în pieptul tău se zbate un corb căruia aripile frânte
nu i se mai vindecă tu nu știi cine te iubește
și nu te-ai întrebat vreodată cununa de pe capul tău frumos
te apasă și te strânge îți naști singur durerile cum animale
mici se nasc din întunericul lor ud
și plângi când copleșit de tot ce ai devenit în timp
te strâmbi printre riduri în oglindă

***

dacă nu aș fi închisă în cușca asta de carne
care mă strânge la încheieturi
aș fi sentimentul că cineva te privește
când ești singur umbra pe care abia o zărești
în colțul ochiului m-aș uita la oameni cum stau în casele lor
cum fac dragoste cum dorm cum mănâncă
cum suferă și cum se bucură le-aș închide ferestrele uitate
deschise aș intra în oglinzi să mă pot privi prin ochii lor
dacă nu aș fi închisă în cutia asta de carne care mă strânge
la încheieturi aș alege cei mai singuri oameni din lume
i-aș iubi ca pe copiii mei aș fi vocea lui dumnezeu
pentru cei ce îl cheamă și le-aș zice
că rugile lor au fost ascultate

***

Noi suntem două dureri care se iubesc
doi copaci care îmbătrânesc în aceeași pădure

două oceane care se unesc dar nu se amestecă niciodată
suntem două drumuri pe care se pierd aceiași călători
două planete fără lună levităm
unul în jurul celuilalt suntem un spital de nebuni
cu două secții haosul nostru strică lumea
o înspăimântă oamenii care se uită la noi
ne cred bolnavi suntem un singur suflet care se împarte
în două trupuri suntem yin și yang
dumnezeu și dumnezee ne naștem unul din altul
și murim unul în altul într-un cerc complet ne găsim
iar și iar cum păsările călătoare își găsesc căminul iarna

***

am tot numărat arborii care cad și sunt tot mai mulți
iar cei ce au rămas tot mai bătrâni
și apele parcă nu mai curg atât de limpezi
iar cerul își pierde din culoare uneori
poate am îmbătrânit și eu
poate îmi pierd mințile
simt că minciuna devine adevărul tău
dacă uiți că ai fost mințit simt cum începe un fel de sfârșit
și mi-e frică mi-e frică să nu fi trecut pe lângă viață
cu ochii închiși să nu cumva să fi greșit
am tot numărat arborii care cad
și sunt tot mai mulți
iar cei ce au rămas tot mai bătrâni

Dumitru HURUBĂ

La terasa cu divorțul

Cerasela Boncu se eliberă de bagaje mai mult lăsându-le să cadă decât așezându-le pe mocheta din bucătărie. Îi amorțiseră mâinile și o mânie surdă, pe care o simțise încă de dimineață, se răzbună năvălindu-i cotropitoare în tot trupul. Împinse cu ciudă plasele cu piciorul ca să poată închide ușa și, în timp ce se dezbrăca, vorbi singură:

– Asta sunt: o nimeni, o retardată, o... Cât? Până când o să mai suport viața asta de coșmar, de sclavie? Până unde pot merge cu tâmpenia? Am investit tot frumosul din mine, toate sentimentele mele curate și sincere au fost convertite în sadism, în agresiuni de tot felul și... Își reaminti cea mai proaspătă discuție dintre ea și Gavriluț...

– Sunt director, Ceraselo, îi zisese cu aroganță în voce, directorul celui mai important institut de cercetări oncologice din țară – director-manager, dacă te duce mintea la ce-o fi aia... Da, te înțeleg și nu te condamn: ce să știi tu, venită la oraș din cătunul ăla de cinci case și șaptișpe măgari?

Auzi: *șaptișpe!* Analfabetul și imbecilul!

– Contabil – director la oncologie! Dumnezeule, ce e cu țara asta!

– Da, Ceraselo, di-rec-tor! Manager, adică unul care se pricepe să conducă, unul care... Bine, hai, nu mai suferi atâta să pricepi, nu vreau să te supun la eforturi intelectuale prea mari, că nu-ți mai iese rântașu...

– Nimeni! Un nimeni, iată, conduce unul dintre cele mai importante institute și se mai vorbește de competență profesională, de...

– Ciao! Ce faci, iubito, vorbești singură?

Soțul ei, Avrămuț Popete, intrase aproape pe nesimțite prinzând-o într-un fel de flagrant.

Nu era prima dată...

– Vorbeam cu mine...

– Și? Merge-merge conversația?, o ironiză el. Măcar pe tine, reușești să te înțelegi?

– Dacă vrei să-ți dau o veste bună, nu, am început să nu mă mai înțeleg nici eu pe mine...

– Că pe alții, ce să mai vorbim, nu?

– Depinde...

– Ok! Sunt prea înfometat să continui discuția asta care duce cu precizie fix nicăieri. Ceva de mâncare, ai?

– Ciorbă de fasole și friptură cu cartofi-pai...

– Iar?

– Iar, că n-am avut când să pregătesc altceva...

– Ce-ar fi să mâncăm azi în oraș – fac eu cinste...

– *O, pașă, cât de darnic ești!* Ce te-o fi apucat?

– Am luat niște prime... S-au milostivit ai noștri...

– Nu-zău! Adică, îmi spui minuni din astea, ca unei... Cum, mă, domnu' manager și director, cum s-au milostivit? Păi, tu, tu ce rost ai acolo? Cine aprobă primele astea, domnu director? Vețanu, portarul?

– Nu fi rea, doamnă! Păi, da, chiar și el, fiindcă e lider de sindicat...

– Portarul!?!

– Păi, nu-ți spusei că ești depășită de evenimente? Acum sindicatul, salariații...

– Da? Interesant: înainte de '89 era clasa muncitoare, acum salariații, sindicatul... Bine, hai, că sunt pregătită: un pic de fard și gata.

Când ieșiră din apartament, ea zise cu seriozitate:

– Avrămuțule, mă gândesc și cred că ar fi bine să ne ținem de mână ca să vadă vecinii...

– Mai ales vecinele, o întrerupse el.

– Exact, continuă Cerasela ideea, și să ne bârfească: ia uite ce teatru joacă ăștia...

– Și? Te doare undeva?

– Nu, dar doamne ferește!...

Când ieșiră din bloc părăsind casa scării, Grațiela li se adresă din fereastră:

– O, doamna doctoră și... Ieșiți un pic la o plimbare?

– Nu știu, răspunse Cerasela, că m-a invitat bărbatu-mio...

– Ce frumos!, exclamă cealaltă.

– Da... Dă-o naibii și pe asta, continuă după ce se depărtară, că nu-i ajunge gura să bârfească pe toată lumea...

– Știu...

– De unde, Avrămuțule, că toată ziua ești ocupat la slujbă cu ședințe, cu audiențe, cu...

– De unde! Toată lumea o știe... Tu știi că este considerată șefa bârfitoarelor din tot blocul?

– Știam și eu câte ceva, câte-un *ceva* care... Mă rog, lasă...

– La care local vrei să mergem?

– Credeam că e doar o glumă de-ale tale, Avrămuțule...

– Ți-ar conveni la „Perla”?

– De ce nu? Îmi place să fie un local liniștit, să aibă o terasă frumoasă, o muzică mai în surdină și...

– La „Perla” o să le ai pe toate-acestea și meniuri de nivel-nivel, arătoase, gustoase...

– Formidabil, Avrămuțule! Mă, sper că n-ai intrat în anul morții – ce e cu pomana asta? Te-a lovit vreun sentiment de milă, ori ți-ai amintit că aș fi nevasta ta?

– Ambele...

– Am bănuit...

– Azi e o zi faină, Cerasela... Vrei să intrăm, ori să rămânem la terasă?

– Parcă mi-ar conveni afară... Știi? Toată, ziua, ore întregi între pereții spitalului...

– Bine, te înțeleg – haide... Uite, stăm la masa aia, sub copertină...

– Ok!

Se așezară și imediat apăru un ospătar cu mers de marinar în stare de ebrietate semănând cu Puiu Călinescu în unul dintre rolurile sale memorabile...

– Bună ziua, îi salută cu o ușoară reverență. O, să trăiți dom director! De multișor n-ați mai trecut la noi...

– Da...

– Ce serviți?

– Ai cumva și o listă cu meniuri?

– Păi, cum, dom director? Trimit imediat fata....

– În regulă – mulțumim...

Imediatul a fost chiar... imediat: apăru o tinerică purtând un halat cam scurtuț și le puse pe masă ușor trântit lista de meniuri:

– Poftiți! V-a trimis șefu...

– Ok, mersi, domnișoară!

– Ei, ce luăm?, întrebă Avrămuț. Tu hotărăști, Cerasela...

– Bine – eu, dacă așa vrei tu... Preferi ceva anume?

– Ce-ai zice de friptură la grătar?

– Ceafă?

– Ceafă să fie, dar eu aș vrea și niște pulpițe inferioare...

– De băut?

– Câte-un pahar de „Jidvei", nu, Cerasela?

– Bine, fie...

– Doamna nu vrea un desert, ceva?

– Nu-nu, mulțumesc...

Pe locul liber din mijlocul terasei apăru o mierlă care începu să ciugulească de printre dale...

– O fi și ea flămândă, biata, reflectă Avrămuț, dar cred că se descurcă datorită clienților...

– Da...

– Te simți bine, Cerasela?

– Sunt obosită și chiar surmenată, Avrămuțule... A fost o perioadă grea cu pandemia asta...

– Da, a fost, pentru toată lumea, iar la voi, în domeniul vostru, desigur și mai greu...

– Da...

– Doamne, dialogăm de parcă am fi doi străini, Cerasela. Ce e cu noi?

– Ce, Avrămuțule? Ne-am înstrăinat din ce în ce mai mult... Am aflat de la unii pacienți că nici la alții situația nu e mai roză...

– Adevărul este că pandemia a contribuit din plin la acest fenomen...

– Da... În general relațiile dintre oameni s-au deteriorat...

– Așa e!

– Uite, azi, veneam de la Piață și-am observat cum câteva cunoștințe de-ale noastre, pe care-i știam buni prieteni, cu

măștile pe figură, parcă se fereau unii de alții, parcă suspicioși, parcă... Un salut din cap, și-atât!

– Se destramă căsniciile, se înstrăinează copiii de părinți, se înrăiesc și ei, vorbesc urât, consumă droguri, băuturi, fumează, inclusiv fetele tinere...

– Ce se va alege de lumea asta, Avrămuțule? Ce se va alege de noi toți?

– Se-apropie, vine marea finală, marea judecată, sentința definitivă...

Apoi trecură multe minute fără să-și mai spună ceva. Priveau spre nicăieri anume și, din privirea fiecăruia, se înțelegea că, psihic, nu se mai aflau acolo, ci... Se instalase o liniște aproape tot mai greu de suportat, doar niște vrăbiuțe, iuți și gureșe, alergau de colo-colo după câte ceva minuscul...

– Vine fata asta?, întrebă Cerasela la un moment dat, că mă simt din ce în ce mai obosită – parcă m-aș întinde pe canapeaua din sufragerie...

– Hai, că nu mai e mult...

Și chiar sosi fata aducând un platou încărcat, inclusiv cu garnituri, cu salate, cu cele două pahare de vin...

– După cât timp facem chestia asta?, vru să pară o glumă Avrămuț.

– După cam un an...

– Mult, cam mult, da...

– Bine că nu mai rău, Avrămuțule!

– Da, bine... Hai, gata, poftă mare. Scuză-mă: mie îmi place să gust din vin înainte de masă, zise bărbatul.

– Bine, acceptă Cerasela, să gustăm... Ciocniră, iar el zise:

– Noroc și Doamne-ajută! Să fim sănătoși, să fie pace și înțelegere!

– Subscriu – poftă mare!

– Idem!

Abia atunci, privind un pic mai atent, observară că, la a treia masă de la ei spre intrarea în local, două femei și-un bărbat discutau ceva aprins, iar din când în când aruncau spre ei priviri, chiar întorcându-și capetele uneori. Nu putea să fie îndoială: acolo se discuta despre ei...

– Tu observi, Cerasela că suntem bârfiți?, întrebă Avrămuț.

– Da, și?
– Și! Mie nu-mi convine...
– Crezi că se sinchisesc?
– Merg să-i întreb dacă-i deranjează prezența noastră...
– Doamne ferește!
– Cred că îi cam știu...
– Și vrei circ, Avrămuțule? Ăștia sunt în stare să-l și facă...
– Să fie! Dă-i naibii!
– Dacă te ridici de la masă, și eu plec...

Cerasela vorbise pe un ton rece, privindu-l pe Avrămuț cumva cu mirare amestecată cu ciudă...

– În regulă: nu vreau să te supăr...
– Da, să ne comportăm civilizat, fiindcă ne cunoaște multă lume și nu vreau să dăm apă la moara bârfitorilor...
– Nici eu...
– Deci, haide – poftă mare!
– Mersi!

Începură să mănânce fără grabă, abia într-un târziu Avrămuț zise printre bucături:

– Și cum ziceai: că te mai bântuie sentimentele?
– Îți arde de glumă! Nu am timp nici măcar să mă odihnesc așa cum mi-aș dori... Știi bine că am un loc de muncă foarte greu, am de lucru cu oamenii, cu bolnavi, cu tot felul de pacienți...
– Da, cam știu, Cerasela...
– Și vrei să-ți fac declarații de dragoste?, zise ea ca o glumă.
– Poate n-ar strica...
– Nici invers...
– În orice caz, vrei-nu vrei, trebuie să fii de acord că relația noastră, strict de familie, merge greu-greoi, se și poticnește din când în când...
– Așa e: locurile noastre de muncă parcă își dau mâna să distrugă, asemenea unei ciudate eroziuni, părți din ce am construit noi de-a lungul câtorva ani...
– Subscriu, aprobă Cerasela cu seriozitate....
– Suntem mult prea puțin împreună, discutăm ca două oficialități, doar vecinii de pe scară ne mai știu de căsătoriți, în rest...

– Crezi că interesează pe cineva?

– Oho! Munți de curiozitate, Himalăi de materie primă pentru bârfe...

Tăcură, iar picolița, puțin cam timidă, îi întrebă:

– Ați terminat?

– Da, răspunse Cerasela. Mulțumim...

– Și plecăm?, vru să știe Avrămuț.

– Cum vrei... Tu m-ai invitat, tu hotărăști...

– Ăia ne bârfesc în continuare – aruncă o privire spre ei...

– Da...

– Îți dai seama ce spectacol ar fi dacă am divorța?

– Chiar: ce-ar fi?

Cristian BARTA

Cardinalul Iuliu Hossu. De la Alba Iulia la martiriul tăcut

Acest volumul colectiv, coordonat de părintele Radu Vasile Roșu și realizat prin colaborarea unei competente echipe interdisciplinare, se integrează în ansamblul inițiativelor științifice și culturale prilejuite de declararea anului 2025 drept „Anul Cardinal Iuliu Hossu", de către Parlamentul României prin legea 290/2023.

Lectura textului evidențiază faptul că inserarea în calendarul comemorativ nu are un caracter ocazional sau strict omagial, ci unul științific și inedit prin perspectiva interdisciplinară, care pune în dialog istoria ecleziastică și politică, studiile de memorialistică, științele educației și analiza teologico-estetică a reprezentărilor vizuale, cinematografice și plastice, dedicate ilustrului ierarh. În felul acesta, prin dubla axă a istoriei naționale (Iuliu Hossu ca Episcop al Marii Uniri) și a rezistenței spirituale în comunism (martiriul tăcut ca *ethos* al fidelității în credință), cartea se situează în orizontul reconstrucției memoriei colective și al educației morale. Ambele axe ideatice își au punctul simbolic de convergență în evenimentul Marii Uniri de la 1 decembrie 1918, la care Fericitul Cardinal Iuliu Hossu a participat, având un rol însemnat, pe care l-a rememorat cu adâncă emoție după cinci decenii în plină persecuție comunistă și, mai ales, l-a mărturisit cu demnitate până la sfârșitul vieții.

Volumul reunește cinci contribuții, fiecare acoperind o fațetă complementară a personalității și posterității lui Iuliu Hossu.

Prima dintre acestea, realizată de pr. dr. Gabriel Hoza și intitulată *Cardinalul Iuliu Hossu, un drum, un destin. Episcopul Marii Uniri. Câteva considerații*, prezintă o reconstrucție dens documentată a formării intelectuale, a ascensiunii ecleziastice și a rolului public al lui Iuliu Hossu, insistând asupra activită-

ții de capelan militar în Primul Război Mondial, asupra învestiturii episcopale din 1917, asupra programului pastoral anunțat la începutul păstoririi arhierești și asupra activității sale naționale.

Demersul se evidențiază prin două aspecte. Mai întâi, recontextualizează ziua de la Alba Iulia în dinamica activității și a slujirii anterioare a lui Iuliu Hossu, când deja el se făcuse remarcat prin leadership-ul eclezial și național și se implicase cu mult curaj în susținerea Consiliului Național Român și în pregătirea adunării naționale de la Alba Iulia. La fel de relevantă istoriografic este prezentarea modului în care Iuliu Hossu a promovat idealul unității naționale în perioada imediat următoare zilei de 1 decembrie 1918, acțiunile sale fiind puse în lumină prin circularele adresate clerului și credincioșilor. Între documentele incluse în anexele textului, două sunt inedite: Circulara din 26 octombrie 1918, prin care a cerut preoților și credincioșilor să recunoască și să susțină autoritatea Sfatului Național de la Arad, ceea ce implicit însemna respingerea autorității Guvernului maghiar de la Budapesta; Circulara din 20 februarie 1919, prin care îi îndemna să respecte dispozițiile Consiliului Dirigent referitoare la înrolarea în armată, cu scopul de a opri violențele împotriva românilor din teritoriile aflate încă sub stăpânire maghiară.

În al doilea rând, părintele Hoza introduce o serie de surse primare (fondurile arhivistice, corespondența, presa din epocă), unele cu caracter inedit, care fac posibilă o micro-istorie a relației dintre preot și soldat în spitalele militare ale monarhiei, precum și o hermeneutică istorico-spirituală a textelor pastorale timpurii. Noutatea studiului lui Gabriel Hoza rezidă mai ales în reliefarea coerentă a secvenței anilor 1914-1917: capelan militar implicat în îngrijirea spirituală a răniților, relația cu elitele românești și trecerea din miezul frontului la responsabilitatea episcopală. Această contribuție nu poate fi însă disociată de participarea lui Gabriel Hoza, alături de profesorul Ion Cârja de la Facultatea de Istorie și Filosofie a Universității *Babeș-Bolyai*, la proiectul de cercetare concretizat în volumul: *Iuliu Hossu – preot militar și episcop al Marii Uniri:*

contribuții documentare, ediție îngrijită de Ion Cârja și Gabriel Hoza, Viața Creștină – Mega, Cluj-Napoca, 2025, 211 p.

În capitolul al doilea, pr. dr. Sergiu Soica, specializat în istoria Bisericii Greco-Catolice din România în timpul persecuției comuniste, analizează modul în care autoritățile au încercat, fără să reușească, să îl instrumentalizeze pe Iuliu Hossu în contextul rațiunilor politice care au stat la baza organizării festivităților dedicate semicentenarului Unirii de la Alba Iulia, în anul 1968. Autorul pune în lumină cum a fost negociat public semicentenarul Unirii și de ce prezența Cardinalului Hossu, figură-cheie a actului de la 1 Decembrie 1918, a fost interzisă și disimulată. Considerat în coordonatele aniversare ale anului 2025, demersul istoricului Sergiu Soica poate fi privit ca un act de reparație simbolică și de analiză critică a conștiinței publice.

Valoarea științifică a capitolului derivă din valorizarea sistematică a dosarelor CNSAS și din includerea, în text, a numeroase documente inedite. Aportul interpretativ culminează într-o concluzie de istorie a memoriei: relectura tăcerilor, a interdicțiilor și a coregrafiei oficiale ale semicentenarului în istoria obiectivă a Marii Uniri și a pluralității sale confesionale, cu Hossu drept martor tăcut și solitar al unei Românii posibile, deschise și conciliatoare.

Pe lângă analiza documentară, Sergiu Soica recuperează și dimensiunea culturală a receptării Cardinalului Iuliu Hossu, incluzând o poezie omagială (Iustin Ilieșu, „Solitarul din Căldărușani"), care este relevantă pentru percepția comunitară a martiriului și conduce la reinterpretarea victoriei morale a Cardinalului ca *alter Christus* sau, altfel spus, ca biruință a verticalității interioare.

Capitolul al III-lea, prin contribuția doamnei Lect. dr. Camelia Augusta Roșu, abordează figura lui Iuliu Hossu din perspectiva științelor educației, identificându-i mesajul educațional și punând în lumină relevanța acestuia pentru educația formală, non-formală și informală a prezentului. Autoarea nu se limitează la inventarierea spațiilor formative (școală, familie, Biserică, comunitate) și la prezentarea axiologică a educației, ci conturează un profil al pedagogiei martirului. În centru

se află modelul personal, articulat cu noțiunile de iubire pedagogică, demnitate, responsabilitate civică, libertate și dreptate. Argumentația valorifică textele Cardinalului, integrându-le într-un cadru teoretic de pedagogie a valorilor. Concluzia delimitează o pedagogie a convingerii și a jertfei și, simultan, o pedagogie a instituțiilor (fondarea de școli, programe educaționale), reconstituind vocația educativă a lui Hossu nu doar în limbajul predicii sau al scrisorii pastorale, ci și în arhitectura politicilor educaționale pe care le-a promovat. Dincolo de evidența noutății științifice a interpretării lui Iuliu Hossu ca protagonist pedagogic, semnalăm utilitatea și actualitatea acesteia pentru curricula educației religioase și civice din România.

În capitolul al IV-lea, studiul doamnei dr. Romina Soica, *Iuliu Hossu în cinematografie și media. Reprezentări vizuale ale martiriului și memoriei*, oferă o hermeneutică a imaginii și analizează modul în care se reconfigurează memoria lui Hossu în film, în televiziune, în arhive vizuale și în reportajele publice. Mai mult, doamna Soica argumentează convingător faptul că reprezentarea publică a lui Iuliu Hossu prin film și media funcționează simultan ca justiție simbolică și act pedagogic, în sensul că nu produce un cult al personalității, ci propune figura martirului lucid, fidel convingerilor, dar fără ostentație. Asumarea eticii interiorității, ca filtru interpretativ al martiriului, are meritul de a evita spectacolul, mitologizarea sau spiritul revanșard din reprezentările Cardinalului Iuliu Hossu, acestea fiind mai degrabă instrumente de activare a memoriei și a responsabilității publice. În virtutea capacității lor de a trezi conștiința morală publică, reprezentările cinematografice și mediatice ale episcopului martir sunt o contribuție importantă în procesul de translație de la memoria înțeleasă ca arhivă a istoriei la etica memoriei.

În capitolul final, părintele Radu-Vasile Roșu analizează iconografia contemporană a lui Iuliu Hossu, de la grafică și pictură la sculptură, în corelație cu momentele-cheie ale biografiei ierarhului. După o succintă cartografiere a fenomenului cultural (filmul istoric, romanul, imnul dedicat, evenimente muzicale și ecleziale din 2025, omagiul în Capela Sixtină),

autorul își focalizează atenția asupra artiștilor și lucrărilor reprezentative. Este remarcabilă, la nivel documentar și interpretativ (estetic și teologic), această reliefare a memoriei vizuale a lui Iuliu Hossu în postcomunism.

Structura analitică a textului pune în lumină trei paliere: grafica, pictura/iconografia și sculptura. În zona graficii, sunt comentate trei portrete în creion de Valeriu Teodorescu, surprinzând etape diferite ale vieții lui Hossu. Analiza insistă pe mijloacele tehnice și pe felul în care expresia chipului comunică ethosul interior al ierarhului. În pictură, sunt discutate lucrări de Liviu Lăzărescu și Marian Furtună: primul, într-un registru expresionist temperat, fixează o imagine lirică și gravă a episcopului; al doilea propune o soluție iconosemnică cu cromatică echilibrată, cu simbolistică liturgică explicită și cu o funcțiune catehetico-vizuală. O secțiune aparte îl privește pe iconograful Ivan Karas, la care lectura compozițional-teologică este detaliată, mesajul esențial fiind cel al biruinței vieții asupra morții și al fidelității în martiriu. În sculptură, Radu-Vasile Roșu discută sistematic busturi și efigii recente, care au fost realizate de Romi Adam, Ilarion Voinea, Simion Moldovan și Ioan Vasile Grama. Din reflecția dedicată acestor opere de artă se desprind nu doar valorile estetice, ci, în egală măsură, rolul lor educativ și memorial, capacitatea lor de a consolida identitatea, de a repara simbolic nedreptatea istorică și de a transmite memoria martirilor noilor generații.

Anexele iconografice (fig. 1–10) consolidează utilitatea de repertoriu, oferind fișe succinte (autor, tehnică, dimensiuni, datare, locație) pentru lucrările respective.

Sintetizând contribuția autorului, putem spune că reușește să pună la dispoziția cititorilor un catalog comentat și o hermeneutică coerentă a imaginii publice a lui Iuliu Hossu în artele vizuale recente. De asemenea, prin îmbinarea documentării cu lectura simbolică, el transformă corpusul plastic într-un laborator de memorie și într-o resursă concretă pentru cercetare, spiritualitate și pedagogie.

În concluzie, cartea se prezintă ca un proiect integrat, cu un conținut interdisciplinar, care răspunde unei duble exigențe: rigoare istorică în studierea figurii Cardinalului Iuliu Hossu

și actualizare cultural-educativă a moștenirii sale. În contextul „Anului Cardinal Iuliu Hossu", volumul oferă o sinteză actuală și, totodată, orientează cercetarea viitoare spre intersecția fertilă dintre document, imagine și formare, acolo unde moștenirea Fericitului Cardinal continuă să suscite sens, curaj și echilibru.

Recomandăm cu toată convingerea lectura acestui volum, apărut la prestigioasa Editură Mega cu sprijinul financiar al Consiliului Județean Alba. Cartea va fi de un real interes pentru istorici, teologi, pedagogi, specialiști în film și arte vizuale, profesori și în general pentru publicul cultivat.

Roxana PAVNOTESCU

Livada cu carpete și drama universală a schimbării

Este drama cehoviană *Livada cu vișini* încă relevantă astăzi? Și, dacă da, de ce ar trebui actualizată? O operă autentică vorbește de la sine pentru cine e interesat să-i pătrundă sensurile.

Teatrul londonez Donmar Warehouse – un spațiu intim din Covent Garden – propune o nouă montare a piesei, în regia lui Benedict Andrews, cu premiera newyorkeză la teatrul experimental St. Ann's Warehouse din Brooklyn. Această versiune zgomotoasă a capodoperei cehoviene, parțial convingătoare, pare să fie destinată în mod special unui public tânăr, mai puțin conectat la marea literatură sau la profunzimile spiritului rus – odinioară surprinzător de bine înțelese în producțiile notabile ale teatrului britanic.

Montarea, descrisă ca „o nouă versiune... scrisă și regizată de Benedict Andrews", oferă o viziune personală transpusă într-un cadru contemporan sau anistoric ce pune accent pe dimensiunea psihologică a personajelor, mai mult decât pe contextul social și istoric care le definește. În plus, scenariul – parțial modificat sau mai degrabă fragmentat – intră adesea în conflict cu mișcările scenice și vestimentația personajelor.

Andrews propune o deconstrucție nu doar a formei, ci și de substanță a piesei, drama fiind diluată cu inserții de actualitate. Frustețea scenografică este compensată din greu de planul sonor prolix al montării (Dan Balfour). Textul e împănat muzical cu intervențiile vocale ale personajelor, care preiau ad-hoc microfonul la petrecerea organizată de Ranevskaia în amintirea vremurilor de odinioară. Duniașa (Posy Sterling), în ținuta ei de rocker-iță, deține un rol major în peisajul muzical (cântece compuse de Nick Cave și Will Oldham). Efervescența dinamică a petrecerii e susținută de o formație live (răspândită printre personaje) ce ocupă scaune-

le aduse cu această ocazie de actori pe scenă. Scaunele vor dispărea odată cu încheierea petrecerii, pentru că personajele conversează așezate pe jos, pe podiumul scenei. Vitalitatea în crescendo a montării diminuează atmosferic acea copleșitoare inerție (*oblomovismul*) a unei clase pe cale de dispariție (Ranevskaia, Gaev).

Spațiul flexibil de spectacol de la Ann's Warehouse (un fost antrepozit de tutun din secolul al XIX-lea) a făcut posibilă amenajarea unui cadru de spectacol intim, similar celui de la Donmar Warehouse. Intenția regizorală a fost aceea de a aduce spectatorul cât mai aproape de scenă, de a-l integra în universul spectacolului și, eventual, și în cel al piesei în desfășurare. Când dialoghează, personajele se așază pe jos – pe pământul livezii! Când prezența lor nu mai e temporar necesară, devin spectatori, ocupând un loc în rândurile audienței. Audiența înconjoară scena pe un sector de amfiteatru divizat în trei secțiuni separate de trepte pe care actorii circulă în sus și în jos, preluându-și locurile libere printre spectatori. Unele personaje secundare sunt invitate pe scenă ad-hoc din audiență, servind mai mult ca figuranți, alteori spectatorii devin elemente scenografice. Ei sunt aleși mai mult din primele rânduri, un spectator devine o bibliotecă, altuia i se cere să ofere un preț pentru livadă... Unii zăbovesc mai mult pe scenă; chiar în absența unei partituri, rătăciți printre actori, ei par să se integreze natural în spectacol.

Inerția înseamnă stagnare, refuz de adaptare, de schimbare, incapacitatea de acceptarea a realității, dar care nu anulează dorința și bucuria de a trăi și tocmai acest aspect al piesei l-a exploatat mai mult Andrews prin muzică, dans, combinând cuplurile în fel și chip de-a lungul reprezentației, posibil în intenția de-a sublinia anume conotații în relațiile dintre personaje.

O scenografie minimalistă (Magda Willi) aduce o scenă complet goală îmbrăcată în carpete (sau o mochetă) ce urcă pe singurul perete al scenei – pe post de fereastra ce privește spre livadă – cu desene geometrice în tonuri de portocaliu strident și ocru. În final, simbolic, mocheta e smulsă de pe

perete și podea și va zăcea dezarticulată într-un morman, în mijlocul scenei, simbolizând bagajele multe ale eroinei (gata de plecare la Paris, la iubitul ei), moșia în disoluție și livada defrișată în curs de transformare într-un teren cu vile pentru turiști.

Textul cehovian vorbește despre sfârșitul aristocrației și instituirea noii ordini capitaliste simbolizată de negustorul Lopahin (Adeel Akhtar), provenit dintr-o familie de iobagi de pe moșie. Lopahin se arată inițial mai mult timorat decât fascinat de revenirea Ranevskaiei. Dacă parvenitismul, un fenomen prezent în orice tip de societate, explică jocul sălbatic, brutal, ignobil al ființei ce-și vede în extaz scopul atins, nostalgia și reveria Ranevskaiei sunt mai puțin motivate în afara unui context istoric care să le justifice. Prin urmare, Nina Hoss (interpreta Ranevskaiei) pare singurul personaj cehovian al acestei montări, care să ne amintească că „livada cu vișini" e mai mult decât o bucată de pământ scoasă la licitație. Ceva excepție mai fac Firs, bătrânul majordom, și Trofimov, studentul etern – cu toată dimensiunea sa politizată în extremis.

Nina Hoss aduce o prezență scenică delicată, puternic nuanțată, ce degajă neliniști, confuzie, grație și vulnerabilitate și, peste toate, un grav și nostalgic sentiment al iubirii. Iubirea pentru locurile copilăriei și oamenii ei, care paralizează și împiedică orice acțiune salvatoare, se conturează hipnotic prin invocarea livezii configurată vizual într-o reprezentare abstractă. Și toate aceste stări și sentimente actrița le alternează și exprimă subtil, chiar dacă ochiul privește invariabil – nu la albul strălucitor al florii de vișin ci – la mocheta stridentă colorată de pe singurul perete al scenei. De-altfel, chiar și vestimentația modernă a eroinei ascunde o notă de distincție și eleganță. Andrews demonstrează inabilitatea eroinei de-a se conecta la noua lume, evocând manifest cheltuielile ei fără măsură. Scena în care Ranevskaia oferă evaziv unei fetițe cerșetoare o hârtie de 100 de ruble, doar pentru că nu avea mărunțiș, oferă prilejul unui alt moment muzical. Fetița cântă îngerește, umblând printre personajele care se

opresc s-o asculte, într-un fel de atmosferă hipnotică în care Ranevskaia se prinde, abandonată unui gest revolut și nobil pe care nu și-l mai poate permite.

Câteva artefacte de regie dau o notă originală producției. Grupul ce-o însoțește pe Ranevskaia la plecare părăsește moșia, ieșind pe una din ușile antrepozitului din dreapta scenei, ce se va deschide înspre stradă (câțiva actori mai friguroși își pun din timp canadienele!). Pe scenă, rămâne doar Firs ce zgâlțâie cu furie ușa ferecată pe dinafară, în timp ce-și desfășoară solilocviul final despre ciclicitatea istoriei cu reperele ei devastatoare, receptată prin semnele naturii ce anunță marile transformări. Piesa se încheie cu sirena leit-motiv, evocatoare a dezastrelor, ce bântuie memoria lui Firs – declanșând o alarmă asurzitoare – dar simbolistica și proiecțiile ei în trecut (abolirea iobăgiei) sau într-un viitor, anticipat de Cehov (războiul, revoluția bolșevică) sunt greu de descifrat în acest vălmășag scenic.

Personajele sunt ajustate prin alegerea unui profil și desfășurarea unei mișcări scenice plină de fizicalitate, în care erotismul și vestimentația ostentativă – o împestrițare ce amestecă timpuri, mode și genuri – devin componente importante ale acestei montări. Exterioare textului literar, aceste constructe regizorale definesc un univers ce ține de modernitate. Pare că relaționările șarjate dintre personaje sau demistificările în sensul unor reinterpretări ale textului sunt posibil motivate de încercarea de-a sublinia inadecvarea eroinei la o lume în care decadența fostei aristocrații devine iminentă. Trofimov, studentul etern, de prisos și indezirabil – caracterizat de Cehov printr-o urâțenie fizică ce situează personajul într-o condiție specială, deasupra oricărei iubiri – este jucat de Daniel Monks, un actor cu o pregnantă infirmitate fizică. Iată un surogat metonimic al „urâțeniei", care, paradoxal, nu împiedică actorul să presteze cel mai dinamic și efervescent rol. Trofimov dansează, gesticulează, aleargă, într-o vrie nebună, cu o energie debordantă și o repeziciune ce aproape face textul greu de urmărit, cu o elocvență nu doar retorică, ci și puternic gestuală. Rechizitoriul său utopic

e îmbogățit cu poncife de imediată actualitate politică; face aluzii la idiosincraziile lui Elon Musk: *oligarhie tehnologică proto-fascistă* care va zbura pe *Marte, lăsând în urmă o planetă moartă*.

Gaev se vrea cumva mai aproape de personajul cehovian. Manifestând un infantilism mereu nepotrivit cu situația, poartă o jachetă punk-istă cu fermoar și desene în culori pastelate, pe care o scoate mereu, pentru a putea fi apostrofat de Firs asupra ținutei. Fetele Ranevskaiei, Anya și Varia (de adopție), își interpretează nuanțat rolurile fără încărcături nenecesare.

Iașa, lacheul Ranevskaiei și obiectul unor scene erotice cu Duniașa, este interpretat de o femeie, probabil din rațiuni de „diversitate" – de altfel, un motiv foarte rar absent în producțiile artistice contemporane. Duniașa, prin înfățișare, îmbrăcăminte și mișcare scenică înscrie mai degrabă o natură frivolă decât o victimă a lui Iașa, răspunzând deopotrivă avansurilor lui Simion, mult mai bătrân decât ea.

Charlotte, guvernanta Aniei, e îmbrăcată în culori psihedelice și execută trucuri cu cărți de joc în admirația tuturor. Se mișcă agil ca un Arlechin și îndeplinește un rol de bufon (al regelui) sau rezoner. Când prezența ei nu mai e necesară, se retrage în rândurile audienței și coboară din când în când în scenă doar pentru a persifla subtil personajele.

Lopahin pare cel mai controversat personaj. Andrews îi compune un portret șarjat. Ranevskaia – o efigie a iubirii – de care Lopahin e fascinat din copilărie, ar vrea să răspundă pornirilor lui erotice, chiar și după ce acesta *ucide inefabilul* copilăriei ei la moșie, cu povești despre copiii suferinzi de iobagi, la fel de înrobiți ca părinții lor. Lopahin, întors victorios de la licitație, realizează un profil grotesc, răvășit și amețit de băutură. Plin de sânge, aleargă prin sala de spectacol, tropăind pe trepte, în sus și în jos, în zgomote amplificate la baterie – singurul instrument rămas în scenă, după petrecerea oferită de Ranevskaia. Ieșirea dezlănțuită a lui Lopahin marchează un sfârșit apocaliptic al livezii transformate în teren pentru case de vacanță. Momentul se alătură celorlalte

dezastre din memoria lui Firs ce rămâne să închidă obloanele scenei ca un rezoner al acest demers.

Ne confruntăm cu o psihoză șablonardă a modernismului, în care montările se angajează a da neapărat un sens politic și actualizat pieselor, de-a le redirecționa și proiecta în peisajul contemporan, sacrificând de multe ori sensul profund al operelor clasice. Un gest adesea lamentabil vine cu un efect cu atât mai grav, în contextul în care tânăra audiență nu mai are sau nu mai alocă timp să citească, iar critica de spectacol salută cu entuziasm orice deraiere de la axiologia creației. Condiția e ca noua viziune să corespundă musai unui anumit tip de estetică ce promovează stridența, violența, cât mai mult zgomot, clișee socio-politice la modă, de preferință complexe identitare și minoritare.

Salustiano MASÓ
(1923-2024)

A fost poet și traducător spaniol, s-a născut la 26 iunie 1923 în Alcalá de Henares și a avut o viață marcată de diverse profesii și de un parcurs literar evolutiv, de la poezia socială la un lirism profund personal. Autodidact, s-a format citind atât clasici precum Quevedo sau San Juan de la Cruz, cât și poeți moderni, inclusiv Lorca, Vallejo, Paz și Neruda. A fost apropiat de autori precum Buero Vallejo și Zúñiga.

A publicat 23 de volume de poezie și patru antologii, dintre care se remarcă *Poezie aleasă* (1983), *Operă reamintită* (1991), *Strigăt în adâncul destinului pierdut* (1995) și *Dorul și limitele* (2014). Criticul Gerardo Diego l-a considerat o voce promițătoare a poeziei spaniole și l-a menționat în mod repetat în presa vremii.

Cariera sa de traducător a fost la fel de importantă: a tradus aproape o sută de titluri din franceză, engleză și italiană, fiind activ în numeroase organizații profesionale, inclusiv ca președinte al APETI. A primit distincții majore, precum **Premiul Mondial Nathorst-UNESCO pentru Traducere** (1993) și **Premiul Național pentru Opera Traducătorului** (1996), decernat de Ministerul Culturii.

Masó a murit în Granada la 30 septembrie 2024, când împlinise deja 101 ani, lăsând o contribuție durabilă la poezia și traducerea spaniolă, în ciuda faptului că opera sa a fost adesea neglijată.

Prietenul

Aici, Doamne, îți las
inima mea veche,și
vin să-ți cer împrumut
alta nouă pentru un prieten.
(Federico Garcia Lorca)

Ce minunat, prietene, să ne găsim atât de dispuși
la festivalul soarelui și al obiceiurilor
dedicate vântului. Ei bine, orele trec
se duc, prietene, hai să vorbim: să consacrăm ziua
lucrurilor pe care le iubim. Cine cunoaște conceptul
de a începe un drum presărat cu cuvinte
vechi, și să le găsească, deja boabe în spic,
și să știe că drumul are vârsta timpului?
Ideile nu contează. Da sau nu, se pierd
într-un concert inutil ca susurul râului.
Nu contează dacă până la urmă nu ne înțelegem niciodată.
Prietene, lucrul glorios în sine sunt cuvintele
repetate la soare, în timp ce primăvara
fierbe în suflet ca lumina în spini.
Că ne-am întâlnit, asta-i important, prietene!,
și spunându-ne cu bucurie tot ce știm.
Spunându-ne, de exemplu, perfecțiunea zilei,
și că suntem dispuși să facem lucruri remarcabile
pentru a-l salva pe om de durere și uitare.
Spunându-ne încă o dată: cerul nu are niciun fund.
Și vom bea licoarea nesfârșită a stelelor...
Ce minunat, prietene! Cu atâta și atâta moarte
care eclipsează privirea inocentă a apei,
azi, în ciuda tuturor lucrurilor, trăim și este duminică,
și ne spunem puținul ce-l știm

de mâine, care este luni, și s-ar putea să fim triști.

Istoria unui timp viitor, 1961

Simptome alarmante

Descopăr simptome
alarmante
în comportamentul meu personal.

În fiecare zi mă trezesc de șapte ori
și de șapte sute douăzeci de ori mai mult.

Mă duc pe stradă – insist – dând îmbrățișări
la entități corporale: umbre ușoare
îngrozite.
Pe dumneata, domnule, vă cunosc, spun,
dintr-o altă galaxie.
Bietul, mi se-nspăimântă.

Tu și cu mine, doamnă, suntem ființe
echipate cu aripi.
Am ajuns aici din mâine.
Ea infailibil leșină.

Comunic cu teroriștii și magicienii:
în adâncul sufletului sunt copii
dezorientați, cruzi, aproape sfinți,
curioși ce-i moartea,
lacomi de căldura măruntaielor din ei.

A fi copil înseamnă a te întoarce în haos. Iubindu-l.
Băgându-ți mâinile în masa lui întunecată.

Reamintindu-l în moduri neașteptate
de epopei și de magie.

Pentru toate aceste simptome
semnez ca fiind periculos
pentru societate:
libert, libertarian, libertin,
nebun imprevizibil,
inadaptat radical.

Gândind la ele a construit lumea
melancolice închisori
și orbitoare clinici psihiatrice.

Nu știu, triștii,
decât a vedea realul în irealitatea lui
sau de a-l vedea, probabil, în perenitatea lui
și, prin urmare, mult mai real.

Dar sunt ostaticul lui. Mă-nving mereu.
Au inchiziția lor. Democrația lor.
Știința lor de neatins. Legile lor sanitare.

Acum știți simptomele mele. Prindeți-mă.
Dar mai întâi ascultați:
acel râu de aur ce-ați vrut să mi-l furați
se va întoarce în nimic cu ultima mea suflare.
A fost doar lut străpuns
de-un fulger de magică minciună

Noaptea

Când, uneori, s-a săturat să mai fie vie
inima mea înclină spre deznădejde,
și mă obosește mișcarea repetată,
sărutul credincios al obiceiului; când
mă simt cam ciudat, aproape mort
de atât de pură viață întotdeauna la fel,
și e noapte și mă-nvârt pe lângă somn
în timp ce pe balconul meu țipă vara,
pe scări în sus, fug de lume,
cuceresc surpriza albastră de la mansardă,
cu scurgeri și praf, deschid luminatorul
ce dă spre acoperișurile singuratice,
închid după mine cu două rânduri de cheie,
și mă predau acestei lumi aproape magice
de cabluri și antene, de șoapte
și mângâieri de aripi, care este noaptea
de vară la nivelul acoperișurilor.
Mă așez cu fața la cer pe dalele
ce miros amintindu-mi de ploaie,
și încetul cu încetul cedez amețitoarei
contemplări de atâția aștri.
Trece un avion dirijat spre moarte
o pupilă verde..., roșie..., verde...
Zboară peste constelația lui Cygnus
urmărit de Vega, Antares, Jupiter...
Și dispare în umbră – pentru totdeauna? – .

Contemplu. Acum nu mai aparțin lumii.
Sufletul dictează doar măsura
care face diferite nebuloase, atomi,
stele... Și acum nu mai există suflet,

ci visul... Nimic nu mă susține,
ca și cum pământul m-ar fi
purtat pe umeri printre comete și galaxii...
Atâta orgie de lumină și atât de departe,
și atât de aproape, uneori, încât se topește
cu speranța mea într-o singură sclipire
de dragoste... Închid ochii; dorm...

(Paranteză de umbră)
Într-o clipă
sunt treaz, pipăi în jur...
Oh, venerație!
și ciudățenie de a fi! Unde sunt?
(Căzând cu groază în gol,
spre singurătatea înghețată!) Cât de ciudat
că există stele stinse, sori
de lumină calcinantă, și care există
EU, masa vie a trupului meu.
volumul fatal al întrebării mele...

M-am agățat cu groază de plăci,
îmi înțep degetele între articulații...

O, gravitație dulce, o, mamă pământ,
încă mă tragi înapoi, sunt încă fiul tău!
Mă sfințesc la sânul tău de acum înainte.
Îți promit oasele mele pentru totdeauna.

Sunt beat de uimire. Mă ridic.
Înlătur cu o dorință evidentă de naufragiu
cele două rotiri de cheie în luminator..
Cobor din trei în trei trepții...
Și iat-o, da. Lumea mea: tandrețea

dintr-o carte deschisă, visul copiilor...

Istoria unui timp viitor, 1961

Cei care niciodată

O, nebunia tristă a înțelepților,
cei din rând și sfârșit fără cusur,
candizi candidați la fericire
care niciodată n-au murit de o îmbrățișare.
Cei care nu l-au văzut niciodată pe Satan
nici prin gaura cheii.
Proștii care nu se clatină niciodată
și nu au crăpături în camera lor
nici un șarpe vulgar care să-i ispitească.
Înțelepții care ne leagă cu sforile lor
de împărăția lor de atroce monotonie.
Cei care plătesc îngroparea când încă sunt vii
și-i ling fundul aritmeticii.
Cei care îți induc adevărul de-a gata.
Cei care te clasifică și te detaliază.
Acel bun-simț mândru care nu vindecă
cu o cămașă de forță sau vrajă.
Ce medicament, din păcate, i-am putea da.

Pentagramă fără păsări, 1973

Autodidact

A învăța fără un program,
cu vibrantă pasiune
sau cu o moștenită veghe,

și uneori cu dezgust,
cu spaimă, cu mortale
spasme psalmice
din ceea ce s-a învățat.

Așa, ochii mei într-o dimineață
au vrut să se alăture unei alte galaxii,
beți de vinul roșu al istoriei.

A învăța diferit, de *nimic*,
ceea ce alții au ars între exorcisme.

Un curs de vară cu vulturii
și puii lor,
după o mie de lecții repudiate
și de-a schimba ardezie pentru oglinzi.

Nimeni să nu se teamă: eu însumi mă pedepsesc
cu urechi măgărești în această pajiște verde:
epopeic macii țipă la mine: sunt clopote
ce asurzesc învățăcelul: invenție a luminii.
Și există un minut în care cărțile toate
intonează un răget suveran.
În clipa următoare ele sunt sacre:
în toate există cel puțin un semn
care cedează pasul:

trapă deschisă peste abis.

Traducere și note de Gheorghe VINȚAN

Mihai BARBU

Cum se face că sfaturile lui Calistrat Hogaș au fost urmate, intuitiv, și de Duiliu Zamfirescu și de Axel Munthe? (Toți trei au îmbrâncit literatura călătoriilor din drumul obiectiv spre cel subiectiv...) (II)

(urmare din nr. trecut)

Drumul spre Capri trece, inevitabil, pe la sârbii cei nemiloși

Am trecut Dunărea pe la Porțile de Fier. Șoseaua urmează, sinuos, cursul majestuos al Dunării scoțând în relief frumusețea sălbatică a malului românesc. România, văzută de la sârbi, cu vilele ei semețe care au apărut odată cu embargo-ul, pare o țară capitalistă. Cu doar câțiva ani în urmă, situația era exact pe dos. Iugoslavia era un ideal de neatins pentru care românii erau în stare să-și rişte viața trecând înot fluviul. Acum, în primul oraș sârbesc, nu te mai întâmpină acei grăniceri gata să se interpună în drumul tău spre West ci doar niște milițieni extrem de „scrofuloşi", când e vorba de misie și datorie. Ei acționează în duet. Unul joacă rolul justițiarului care n-are mamă, n-are tată. Îți face semn să tragi pe dreapta și e gata să găsească o neregulă chiar și unei mașini perfecte. Nouă ne-a spus că nu ne funcționează o lumină de poziție deși, după ce am tras-o pe dreapta, n-am reușit să aflăm care era OZN-ul cu pricina. În acest moment apare, din mașină, Milițianul nr.2. El, spre deosebire de colegul său cel neîndurător, e justițiarul cu față umană. Omul este gata să discute cu noi dar ne avertizează că onor colegul său e un tip dur. Inflexibil. E, ce mai încoace și-ncolo, Omul

legii. Să se facă justiție de-ar fi să piară lumea... Ș.a.m.d. Milițianul nr.1 e un om care nu concepe ca noi să nu plătim o amendă de „minimalnâi 15 euro". Amabilul ne duce la Intransigent ca să inițiem un prim și timid dialog. Omul de fier era chiar așa cum l-a descris colegul său, cel cu față umană. Inflexibilul ne ascultă sictirit și scoate, cu mișcări studiate, carnetul de procese-verbale și își pregătește, tacticos, pixul. „Ne pișite, pajalusta!", ne rugăm noi de milițian, aducându-ne aminte de bruma de rusă pe care am învățat-o la școală cu buna noastră dirigintă. „Nu scrieți, vă rugăm!", îi repetăm noi celui inflexibil și ăla îi pasează carnetul cu amenzi colegului său. Ăla vine să ne mai inspecteze o dată mașina. Îi strecurăm în mâna cu care ținea chitanțierul 100 de dinari. Organul se uită cu superioritate la bani și scrie pe chitanțier data. Îi mai strecurăm 100 de dinari și milițianul își trece mâna în partea de jos a formularului și scrie, pe îndelete, cine e organul constatator. Mai plusăm o sută și, ca prin farmec, omul se oprește din scris. Îl anunță pe colegul său că, acum, mașina e în regulă și că putem pleca. Inflexibilul ne dă actele mașinii și ne urează „Drum bun!" Oprim, de curiozitate, la primul aprozar sârbesc să vedem ce și-ar putea cumpăra cei doi din „atenția" noastră de 300 de dinari. Am aflat: cu acești bani cei doi milițieni își puteau cumpăra aproape 8 kg de ceapă.

Noaptea în *sobe*

Noaptea ne-a prins în Slovenia. Înainte de a fi ajuns în vamă mașina a avut un tremur ciudat. Colegul meu, profesorul Costică T., a tras pe dreapta și am constatat că inevitabilul s-a produs: o roată din spate zăcea sfârșiată și se impunea schimbarea ei. „Ai mai schimbat vreodată vreo roată?", mă întreabă domnul T. „Nu, niciodată..." „Nici eu!" Am convenit amândoi că prima mișcare pe care trebuia s-o facem era să punem în spatele mașinii un triunghi reflectorizant, de avertizare. Apoi am rugat-o pe d-na directoare să ne țină lanter-

na pe roată. Frigul pătrunzător de afară ne-a mobilizat și, într-un sfert de oră, am rezolvat cazul. Am trecut granița și am convenit să ne oprim la faimoasa peșteră Postoina. Acolo totul era pustiu iar un curent groaznic trăgea nestăvilit dinspre peșteră. Am revenit în lumea civilizată să căutăm un hotel. Nu dădeam de niciun loc de cazare deși mai peste tot, pe casele slovenilor, era scris mare, cu litere capital, „SOBE". Costică nu voia să oprească să vadă despre ce e vorba și se tot minuna câți sobari are Slovenia. Când am dat de un anunț trilingv (în engleză, germană și slovenă) am înțeles (așa cum au priceput odinioară și cei ce au studiat Piatra de la Rosseta) despre ce e vorba: „Sobe", în slovenă, înseamnă „Camere" în românește. O cameră, pe cinste, cu 3 paturi ne-a costat 40 de euro. A doua zi am plecat spre Napoli. Deși eram cu ochii cât cepele (pe care și le-or fi cumpărat milițienii sârbi din banii noștri) am ratat ieșirea potrivită de pe autostradă. Trebuia să mai facem câțiva zeci de kilometri ca să reintrăm pe sensul bun de mers spre Castellammare. I-am povestit omului care vindea bilete pentru autostradă tristul nostru caz și l-am rugat să închidă ochii ca să putem face o manevră neindicată. Omul a fost cumsecade și zice că dacă o vom face, o vom face pe riscul nostru. „N-ați vorbit nimic cu mine!" Batem palma, întoarcem și ajungem, fericiți, la destinație.

Două comune: Capri și Anacapri

Orice om normal, odată ajuns în Sorrento, va face pe dracu'n patru ca să ajungă în paradisul din insula Capri. De la Sorrento la Capri poți ajunge într-o jumătate de oră, îmbarcându-te pe un vapor care face o cursă, dus-întors, pentru 11 euro. Între Insulă și Punta Campanella (care reprezintă partea cea mai avansată, în apele tireniene, a peninsulei sorentine) nu sunt mai mult de 5 km. Capri are, în total, un număr 12.500 de (fericiți) locuitori care populează cele două comune care formează Insula. E vorba de Capri și

Anacapri. Toată insula are un perimetru de circa 17 km şi o suprafaţă totală puţin peste 10 kmp. Pe lungime, de la un cap la altul, Insula are 6 km iar lăţimea sa variază între 1,2 şi 2,7 km. Comuna Capri (ce ciudat sună, nu-i aşa?) se află în partea de răsărit a Insulei iar Anacapri se află pe versantul occidental. Cele două localităţi sunt despărţite de muntele Solaro ce are o altitudine de doar 587 m. Pe Insulă se mai „înalţă" încă doi munţi: Santa Maria (499 m) şi Tiberio (335 m). Flora mediteraneană te copleşeşte prin număr şi varietate. Specialiştii au întâlnit 850 de specii şi alte 133 de varietăţi ale acestora. Vara, temperatura medie e în jur de 30 grade. Noroc cu brizele marine care fac aerul suportabil. Ghidurile turistice te sfătuiesc să vizitezi insula primăvara şi toamna pentru că atunci ar fi clima mai blândă. Despre Capri în vreme de iarnă, pliantele tac chitic...

Munthe şi Krupp, doi oameni faimoşi îndrăgostiţi de peşti şi păsări

Mitul turistic al insulei a început odată cu „descoperirea" ei de către medicul şi scriitorul suedez Axel Munthe (autorul faimosului volum *Cartea de la San Michele*). Tânărul doctor suedez avea 29 de ani când a ajuns, în 1876, pe Insulă. S-a îndrăgostit, la prima vedere, de ruinele unei mici capele (închinate Sfântului Mihail) şi de casa unui bătrân ţăran localnic dar nu a avut banii necesari ca să le cumpere. După 20 de ani a revenit în Insulă plin de bani, după ce ajunsese un doctor „la modă", cu cabinet în buricul Romei. A cumpărat cele două clădiri şi a început să le refacă cu propriile-i mâini. „Vreau ca a mea casă să fie deschisă soarelui, vântului şi foşnetului mării ca un templu grec. Şi vreau să am lumină, lumină, lumină peste tot!" Prea mult soare însă a dăunat vederii doctorului venit din îngheţata Suedie. Aşa că a trebuit să se mute într-o umbroasă villa din Torre Materita unde a scris cartea care, publicată la Londra în 1929, l-a făcut faimos în întreaga lume. La 86 de ani, doctorul se întoarce acasă, la

chemarea regelui său, și lasă Villa San Michele și Muntele Barbarossa (în suprafață de 5 hectare și jumătate) statului suedez. Prin voința sa testamentară villa va fi pusă la dispoziția „studenților, artiștilor, cercetătorilor, jurnaliștilor suedezi și altor oaspeți care împărtășesc sentimentele lui Axel Munthe față de Italia, cultura clasică și studiile umaniste". Muntele Barbarosa este, acum, o arie de protecție a păsărilor ce folosesc Insula ca loc de popas în lungile lor călătorii spre țările Africii negre. Vara, Capri e un fel de Meccă a turismului mondial. Toată lumea bună va face plajă la Marina Picola și va pluti, cu ambarcațiuni ușoare, înspre Grota Azzura. Închipuiți-vă că pe o lungime de la Petroșani până la Petrila (două localități din Valea Jiului care s-au hotărât să facă turism după închiderea minelor de cărbune) poți să întâlnești, în cale, un hotel de cinci stele, 15 de patru stele, 12 de trei stele, opt de două stele și alte opt de o stea. (Am descris, mai sus, doar zestrea hotelieră a comunei Capri). În Anacapri sunt două hoteluri de patru stele, trei de trei stele, patru de două stele și unul de o stea. În comuna Capri sunt deschise 62 de restaurante iar în Anacapri alte 23. Toate străzile insulei au fost tăiate în roca dură a muntelui de către marele industriaș german Alfred Krupp. El a reușit să traverseze insula, pe lățime, cu un drum pietonal care face legătura dintre Marina Grande și Marina Picola. Pentru această măreață realizare tehnică (și nu pentru fabricarea tunurilor de tip Grosse Bertha), Alfred Krupp a fost declarat Cetățean de onoare al Insulei Capri. Krupp a venit, pentru prima oară la Capri, în anul 1898. Se afla într-o perioadă de convalescență. Suferea de tulburări circulatorii, de astm și, mai cu seamă, de o maladie existențială pe care englezii o numesc „spleen". În Insulă a aflat că adevărata cauză a lipsei de fericire personală era faptul că își interzicea, din cauza marilor sale afaceri, să fie el însuși. În Insulă s-a dedicat, din plin, adevăratei sale pasiuni care era biologia marină. Timp de doi ani, în 1901 și 1902, cu yacht-urile sale, Maya și Puritan, a descoperit 68 de noi for-

me de viață marină pentru Marea Mediterană din care 9 erau total necunoscute. Faimosul său drum, care îi poartă numele, e socotit o capodoperă pentru felul în care o mare construcție a reușit să se integreze atât de firesc în mediul înconjurător. Drumul a fost proiectat de inginerul Eugenio Mayer. Orice metru de drum a fost realizat cu mari eforturi tehnice și umane pentru că structura dură a calcarului făcea aproape imposibilă orice înaintare normală. De altfel, toată insula e străbătută de drumuri, cărări și scări care au însemnat, înainte de toate, ingenioase soluții tehnico-inginerești. Insula are doi patroni spirituali: San Constanzo pentru Capri și San Antonio pentru Anacapri.

Un bizar domn Goe. Made in England

Prima sărbătoare din an se celebrează pe 14 mai, ziua în care tradiția ecleziastă fixează venirea pe Insulă a Sfântului. Noi am ajuns pe Insulă, nesocotind sfaturile ghidurilor și pliantelor turistice, în luna decembrie. Așa a prevăzut Comenius, în proiectele sale didactice, așa am vrut și noi... Gazdele noastre ne-au îndemnat să facem, neapărat, această escapadă pentru că nu în fiecare zi poți pătrunde, nestingherit, într-un paradis terestru. Odată debarcați la Marina Grande, un funicular te duce în 5 minute până în centrul comunei Capri. Cu primele două vagoane, de un roșu strălucitor, funicularul a fost dotat chiar înainte de a primi, în 1906, vizita Kaizerului german Wilhelm al II-lea. Prima călătorie, cea de încercare, nu s-a desfășurat sub cele mai prielnice auspicii. Ultimul vagon din garnitură s-a desprins și aventura s-a soldat cu doi morți. Insularii nu s-au lăsat impresionați de această tragedie, au îndreptat ceea ce era de îndreptat și, de atunci încoace, funicularul funcționează într-o deplină siguranță. În funicular s-a urcat, alături de noi, o englezoaică tânără cu un copil în brațe. Imediat ce funicularul a început să urce ăla mic a început să țipe ca din gură de șarpe. Cum lumea din vagon se uita mirată la manifestările

isterice ale micului englez, maica-sa, vrând să mai dreagă busuiocul, încerca mereu să-i capteze atenţia cu ceva care să-i oprească plânsul. Ea a început prin a-i arăta pe geam, nişte pomi încărcaţi, în plină iarnă, de zeci de portocale şi lămâi. Dl. Goe (în variantă engleză) tăcea o clipă, se minuna dar reîncepea să ţipe când străbăteam câte o zonă aridă, fără „oranges & lemons". Reapariţia, din timp în timp, a portocalelor şi a lămâilor îl lăsa, iarăşi, cu gura căscată pe junele din Albion şi plânsul îi înceta brusc. Scena s-a repetat de vreo câteva ori. Un compatriot, aflat alături, şi care a observat, la rândul lui, scenele succesive, de plâns şi de extaz, ale copilului a reacţionat, la final, ca-n faimosul banc românesc: „Cum aia a mă-sii se opreşte ăla din plâns doar când vede pomii ăia plini de rod?" Şi, apoi, îmi zice ca să-mi confirme o bănuială: „Ştii că fructele lor nu sunt comestibile? Din cauza asta şi rezistă atâta în copaci. Nu le culege nici dracu'!"

Despre lichiorul cu 5 simţuri. Pentru Axel Munthe şi Alfred Krupp...

Lămâia de Capri este o varietate numită „Ovale de Sorrento" pe care localnicii o alintă „Femminello" pentru că e foarte parfumată. În coaja sa galbenă se află un procent ridicat de uleiuri esenţiale iar în sucul său găseşti un echilibru perfect de acid citric şi zaharuri. Prima fructificare („primofiore") are loc în octombrie, lămâile „bianchetti" se coc în martie şi sunt de un galben intens. Lămâile „verdelli" sunt de culoare verde şi se culeg în iunie. Din acest motiv Insula Capri e cunoscută şi sub numele poetic de „Ţara unde înfloresc lămâii". Portocalul amar şi portocalul dulce au intrat în insulă prin secolul XVI. Globurile luminoase ale lămâilor şi portocalelor sunt puse în evidenţă de frunzele de un verde lucios şi strălucitor ale pomilor care sunt plantaţi de-a lungul teraselor care însoţesc Funicularul din Capri. Primăvara, parfumul florilor se impregnează în aer cu aroma unică de „zagara". Aşa o numesc localnicii şi ea a devenit un adevărat simbol romantic

pentru vizitatorii din nordul Europei veniți să-și găsească inspirația în Mediterana. Obiceiul de a oferi un „limoncello", ca digestiv, datează de la începutul secolului XX și e legat de numele doamnei Vicenza Canale din Anacapri. Aceasta aduna seara, în jurul meselor de la pensiunea sa, *Mariantonia*, celebrități precum Axel Munthe și Alfred Krupp, venite să savureze această băutură parfumată. Se zice că, de Crăciun, donna Vicenza se întrecea pe sine și făcea faimosul „lichior cu 5 simțuri" rezultat din coaja rasă a lămâilor, portocalelor, mandarinelor, limelor și cedrat-ului. Funicularul te lasă în Piazza Umberto. Cum numele oficial părea tuturor prea scorțos, lumea a botezat acel loc magic „Piazzeta". Ca în orice oraș italian care se respectă, în Piazzetă sunt amplasate, de jur împrejur, un Torre dell'Orologio (Turnul cu ceas), un Palazzo del Municipio (adică, primăria) și o biserică (Chiesa din San Stefano). Restul spațiului aparține turiștilor: cafenele, cofetării, gelaterii și multe, foarte multe, magazine de suveniruri.

O doamnă din Anacapri se interesează de adresa lui Dracula

Străzile din Capri sunt un adevărat labirint dar, cu toate acestea, nu ai cum să te rătăcești. Indicatoarele sunt la tot pasul iar insularii sunt de o politețe maximă. Așa am ajuns, bătând străzile fără o țintă anume, în Grădinile lui Augustus, un parc verde și în luna decembrie. Vara, turiștii – bătuți în cap de soarele sudului – se pot ascunde sub pini și palmieri impunători și pot admira un unic spectacol floral. Și Grădinile lui Augustus sunt tot opera industriașului Krupp care i-a încredințat lui Mimi Ruggiero misiunea de a face un parc public pentru bucuria tuturor. Lângă Grădinile imperiale se află o fostă mănăstire care, acum, s-a transformat într-un local sever ce adăpostește un liceu. Am intrat dintr-un spațiu verde într-alt spațiu verde străjuit, pe toate cele patru laturi, de ziduri bătrâne și coșcovite. Coridorul acoperit, exterior

fostelor chilii ale fraţilor din San Giacomo, era un minunat loc de promenadă şi meditaţie pentru cei care au ales calea retragerii din lume. Complexul dă iluzia unei construcţii de inspiraţie orientală şi, vag, arabă. Construcţia e, astfel, o mărturie preţioasă a obscurilor secoli ai Evului Mediu. Cel care a pus piatra de temelie a impunătoarei construcţii a fost Giacomo Arcucci, secretarul particular al reginei din Neapole, Giovanna Întâia. Acest eveniment se petrecea pe la jumătatea secolului al XIV-lea. Istoria locului a fost extrem de zbuciumată până aproape de secolul nostru, când clădirile au ajuns să servească învăţământului de stat. În pauza dintre ore, am făcut câteva fotografii cu liceeni fericiţi că se pot întâlni şi discuta cu compatrioţi de-ai lui Hagi, Mutu şi Chivu, staruri de necontestat ai fotbalului din Peninsulă. Profesoara lor n-a avut timp de conversaţie. Ea se grăbea foarte tare să nu scape vaporul care o va duce pe Continent. Făcea naveta zilnic şi nu-şi permitea să întârzie prea mult pe feerica Insulă. Doamna administratoare era din Anacapri şi nu părea, deloc, o femeie grăbită. Odată pe an îi place să evadeze din Insulă. Anul trecut a fost, împreună cu soţul, tocmai în America de Sud. „Serviciul de la şcoală nu e foarte bănos dar are o mare calitate: e sigur. Vara, lumea din Capri câştigă bine din turism dar iarna totul e închis. La stat eşti angajat tot anul", a concluzionat această doamnă cu picioarele pe pământ. Doamna din Anacapri ni s-a plâns că pe Insulă vânzătorii fac preţurile după cum îi taie capul. Pentru că toate produsele vândute pe Insulă sunt scumpe, la sfârşit de săptămână, oamenii din Capri şi Anacapri dau fuga pe Continent şi iau cu asalt supermarket-urile din Napoli. Acolo reuşesc să se aprovizioneze la preţuri populare. „Dacă nu plecăm vara în concediu avem impresia că ne sufocăm!" Când a aflat că suntem din Transilvania, doamna din Anacapri s-a interesat dacă Dracula e undeva, pe aproape de Petroşani. Când i-am zis că, atunci când e vorba de Dracula distanţele sunt relative, doamna ne-a dat răspunsul pe care-l aşteptam:

„Cred că soțul meu ar fi foarte interesat să viziteze acele locuri...” Drept pentru care am făcut schimb de adrese și numere de telefon.

Apoi de ce focu' să nu dai viața de-a dura pe valea plângerilor până s-o opri la Sorrento? (Duiliu Zamfirescu către Titu Maiorescu, la 11 sept. 1889)

Noi ne-am întors la Sorrento în timp util ca să putem prinde trenul de 5 după-amiază spre Castellammare. (Și la Sorrento, Duiliu Zamfirescu ne-a luat-o înainte: „Aici e seninătate și eleganță. Natura a făcut risipă de frumos ca nicăieri aiurea: munte, mare, lumină, umbră, verdeață, nisip – le-a aruncat la voia întâmplării și a ieșit o coastă capricioasă pe un lac limpede, cu o temperatură de-a pururi egală. Portocalii, care poartă pe aceeași ramură flori caste și voluptoase fructe, sunt simbolul cel mai firesc pentru forma de viață ce se trăiește aici. Parcă chiar oamenii sunt potriviți cu locul.”) La Sorrento n-am apucat, din păcate, să vedem nicio mare stea de cinema, deși în acea perioadă se desfășurau faimoasele *Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento*. Era prea devreme. Stelele (inclusiv cele de cinema) apar doar noaptea. În drum spre gară am întâlnit, în schimb, câțiva oameni faimoși transformați în statui: pe Torquato Tasso, pe Enrico Caruso și pe Curtis. Cum care Curtis? E vorba chiar de dl. E. de Curtis, cel care a scris muzica și versurile celebrissimei canzonete „Torna a Surriento”! Poți să-l refuzi? Vorba unui text primordial de pe meleagurile noastre: „Torna, torna, fratre!”

SFÂRȘIT

Cornel NISTEA

Ritualul Crăciunului în Munții Apuseni

Ca și în alte părți din Transilvania, și la noi în Munții Apuseni, pe Valea Arieșului, Crăciunul, ca și Paștele, era un eveniment religios epocal, măcar că el se repetă în fiecare an la aceeași dată, 25 decembrie. Odată cu terminarea muncilor agricole de bază, aducerea acasă din munte a animalelor și intrarea în iarnă, în satul în care m-am născut și am copilărit începeau pregătirile pentru întâmpinarea Crăciunului, a marii sărbători a Nașterii Mântuitorului. Mai întâi era postul, care se ținea cu sfințenie, ce însemna primenire a trupului și sufletului, dar și stare de reflecție și sporire a rugăciunii. De acum momentele vesele din șezători se împuținau, ba chiar dispăreau, lor luându-le locul discuțiile serioase despre muncă și familie, dar și colindatul. În serile lungi de iarnă, o parte a obștii se aduna într-o casă primitoare în șezătoare, de obicei în jurul unei vetre de foc, unde pe o plită se prăjeau sâmburi de bostan sau se fierbea o oală cu boabe de porumb din care vor ciuguli mai apoi cei prezenți. Aici, în șezătoare, după ce se povesteau întâmplări și se discutau diferite aspecte din viața obștii, cineva spunea: „Acum hai să colindăm”. Era totdeauna acolo cineva care avea voce bună, știa bine colindele și care trebuia să înceapă, un bărbat sau o femeie ce purta harul cântecului sau un moș din casă, care ziceau una sau două colinde, după care colinda întreaga obște prezentă. Colindatul, evocarea nașterii Pruncului Prealuminat, crea o atmosferă magică cuceritoare, de însuflețire și evlavie, uneori colinda căpătând valențe de rugăciune. Mi-aduc aminte de primii fiori ai copilului ce eram pe când începusem să deslușesc sensurile lucrurilor mai ales în cazul unor colinde care evocau nu doar nașterea, ci și pătimirile lui Iisus pe când din coasta lui „sfânt sânge și ap-au curs”. Dacă această atmosferă sacră se petrecea într-o șezătoare a torsului, unde munca se

prelungea până spre zori, în fiecare familie se colinda, cei mici fiind inițiați în cântecul sacru de către cei mari.

Pregătirile în vederea colindatului din Ajunul Crăciunului se făceau în funcție de vârstă. Copiii mici, care mergeau cu steaua, se asociau câte doi-trei, maximum patru, după rudenie și vecinătăți sau prietenii; era apoi grupul copiilor mai mari din pragul adolescenței, care formau echipa melo-dramatică a Irozilor sau Crailor, și-apoi era ceata mare, a feciorilor. Aceștia din urmă învățau colindele și le repetau într-o casă anumită în care se afla o autoritate în materie de colindat și ritual, un om mai vârstnic care asigura păstrarea riguroasă, nealterată a colindei și colindatului, dar și a obiceiului. O atenție deosebită se acorda colindatului pe grupuri în cazul colindelor mai grele, când un grup trebuia să preia și să ducă mai departe colinda și asta nu oricum, ci cu acele inflexiuni și modulații melodice menite să transmită fiorul mesajului. Erau adevărate performanțe ale interpretării specifice pe care se punea mare accent în satul nostru și, cred, pretutindeni la români, în vederea îndeplinirii riguroase a ritualului sacru.

Cu o săptămână sau două înaintea Crăciunului, copiii cei mici, ajutați de părinți, își împodobeau steaua cu hârtie colorată strălucitoare, cu steluțe argintii pentru a evoca în rostirea ei Steaua de la Răsărit. Copiii mai mari exersau piesa lor și-și pregăteau coifurile de crai și săbiile pentru confruntarea cu Irod, pentru că, în rest, costumul lor era cel tradițional, cu brâu și panglici tricolore încrucișate peste piept; feciorii mari, după îndelungi repetiții, își arvuneau ceteraș și-și alegeau ursul, care să joace și să facă giumbușlucuri pentru înveselirea gospodarilor, desigur o reminiscență a arhaicului, dar își angajau și un rob care să ducă desagii cu colaci și alte daruri ce le primeau din casele colindate. În tot acest timp, al colindelor, în casă se desfășurau, mai ales de către femei, tot felul de activități. Ele depuneau o muncă asiduă, trebuind nu doar să primenească și să împodobească toată casa, ci și să confecționeze hainele de sărbători ce se puteau face în casă: cămăși, pulovere, ciorapi groși de lână, cioareci, covoare, restul de haine groase, pieptare, sumane și cojoace, încălțările de iarnă fiind făcute de meșteșugari specializați sau se cumpărau făcute gata

din târguri, pe banii obținuți din vânzarea unor animale. Bărbații aveau grijă de vite, făceau aprovizionarea cu lemne, reparau sălașe, curățau preajma. Pregătirile de Crăciun culminau desigur cu tăiatul porcului și prepararea acestuia în fiecare familie. Femeile făceau colaci împletiți de diferite mărimi, care se dădeau colindătorilor în funcție de vârstă.

De obicei, în preajma Crăciunului, în munte se instala o iarnă geroasă cu multă zăpadă, mai rar se întâmpla să fie mai puțin frig și să plouă. Acum bărbații în putere decojeau prăjini groase de răchită pe care seara le stropeau cu apă, iar dimineața le găseau înghețate. De pe aceste prăjini strujeau cu cuțitoaia lungi fâșii încârlionțate ce în final constituiau un buchet ce putea sugera părul unei ființe magice sau coada unui cal fabulos, ori suflul lui Gerilă. Aceste buchete de panglici, numite colinde, se puneau la grinzile caselor sau pe la blidare, expresie a purității, putând sugera prin fâșiile-spirală și condiția unor destine dar și a desăvârșirii și plenitudinii. Astfel, în seara Ajunului totul era pregătit, iar copiii cei mici porneau cu colindatul de cum apunea soarele. Fiecare familie, până și cea mai modestă, trebuia colindată. Diferențierile sociale însă nu treceau neobservate. Copilul care intra să colinde pentru prima dată într-o casă rămânea toată viața cu acea primă impresie a familiei vizitate, păstrată în minte până la bătrânețe, ca și imaginea colacului primit și a gospodinei care i l-a dăruit, a celorlalți membri ai familiei. Apoi, pentru copii, umblatul prin întunericul nopții constituia o adevărată încercare, mai ales că trebuiau să treacă locuri cu prăpăstii în care putea sălășlui necuratul. Copiii dispuneau totuși de câteva modalități de a-și învinge frica: aveau steaua cu cruce și-apoi rosteau unele cuvinte magice: un *Duru behehe!* și scuturarea din clopoței, la care răspundeau grupuri de copii de pe alte versante și dealuri, aveau darul să alunge duhurile rele și să-i ajute să-și depășească frica.

Dar atmosfera magică a colindatului se desăvârșea prin prezența colindătorilor mari, care făcuseră pregătiri asidue pentru evocarea momentului Nașterii Mântuitorului. La noi, acești colindători soseau târziu, mult după miezul nopții, iar grija mea cea mai mare, copil fiind, era să nu adorm sau, dacă

adormeam, să fiu trezit să văd și să ascult colindătorii, care, în sfârșit, soseau. Ei își făceau simțită prezența nu prin hăulituri, cum făceau cu alte prilejuri tinerii, ci prin colinda de la fereastră *Sara Mare*: „Asta-i sara, sara mare,/ Doamne, Domnului nostru,/ Că-i sara născutului,/ Doamne, Domnului nostru,/ Că s-a născut un Domn tânăr,/ Domn tânăr ca Dumnezeu...”. Se aprindea lampa în casă, toți ieșeam din așternuturi, ne îmbrăcam să primim colindătorii după cuviință. Apoi colindătorii, după ce-și vor fi terminat colinda de început, care anunța nașterea „Domnului tânăr”, erau primiți în casă. Ceata, frumos îmbrăcată, în haine groase de sărbătoare, cu căciuli de piele de miel pe cap, părea venită de pe alte tărâmuri de unde aducea *vestea cea minunată*. Feciorii colindători se așezau pe cele trei-patru grupuri pe scaunele și lavițele din jurul mesei și colindau alte colinde: *Ce te-ai, domn bun, veselitu*, *Ceai Doamnă, Sfântă Mărie* și altele. Ritualul colindatului avea un vârf maxim, când, adunați în jurul mesei pe care se aflau colacul și băutura, simboluri ale rodului de peste an, feciorii se ridicau în picioare și colindau *Prorocitele*. Colinda, eminamente religioasă, nu ca altele cu inserții din ritualul păgân al rodului, e un fel de *credo* prin care se exprimă condiția creștină a casei și a colectivității: „Acum cele prorocite/ Se văd toate împlinite,/ Căci astăzi ni s-a născut/ Domnul Cel făr’ denceput,/ Astăzi s-a născut Mesia,/ Precum zice Isaia,/ Din Fecioară Preacurată,/ De Domn bun și lăudată”... În casa, devenită sanctuar, împodobită cu icoane, blide, cănceie și cu ștergare brodate, colinda crea, prin cuvinte și melodie, prin interpretarea ceremonioasă, o atmosferă magică tulburătoare, evocarea transformându-l pe „atunci” în „astăzi” și „acum”, membrii familiei devenind martorii unei noi nașteri virtuale. După urările din final ale colindătorilor, capul familiei le mulțumea, femeia le oferea colaci, iar bărbatul ei îi invita pe colindători să cinstească cu el din băutură și bucatele ce erau aduse de gospodina din casă pe masă. În vreme ce se închinau și se ciocneau paharele cu țuică fiartă, se făceau alte urări de bine și an bun. Curând, ceterașii își acordau instrumentele și începeau o melodie de joc, iar unul sau doi dintre feciorii co-

lindători luau la joc femeile din casă, joc cu rol magic, inițiatic, mai ales dacă în casă erau fete de măritat.

Întâmplarea minunată a Nașterii Mântuitorului era evocată mai apoi, în ziua de Crăciun, în slujba religioasă de la biserică. Sătenii veneau acum cu mic, cu mare la Liturghie, mai curați și mai încrezători în viață, convinși că se află sub protecția Divinității invocate în colinde și imnele religioase.

După slujbă urma *Prânzul Crăciunului*. În sobă duduia focul, iar familia se împărtășea din bucatele special pregătite pentru această zi, de obicei friptura de purcel, însoțită de păhărușul de jinars făcut în casă și de felia de colac făcut din făină albă cu ouă și mirodenii. Astfel, ziua căpăta plenitudine, datorată iubirii și bunătății lui Dumnezeu, harului Fiului Său Iubit, Iisus Hristos.

Spre seară, grupul feciorilor colindători se aduna într-o casă ospitalieră pentru a petrece. Venea aici aproape tot satul pentru a fi martor la manifestarea până dincolo de margini a trăirii, a bucuriei depline.

Vasile MOGA

Frontierele Imperiului Roman și frontierele romane ale Daciei

Următoarele note de lectură sunt prezentate bilingv – română, engleză – de către arheologii David Breeze și de arheologii clujeni Felix Marcu și George Cupcea, în volumul *Frontierele Imperiului Roman*, implicați direct în acest proiect științific ce se derulează la nivel european.

Sunt abordate pentru început chestiunile legate de Imperiul Caesarilor cu mulțimea de situri arheologice, văzute de noi în mai bine de un deceniu în Hispania: Merida Augusta Emerita, Arles-Arelatae în Gallia, Petra în Iordania, Roma cu vestigiile sale din forurile imperiale, Santiponce Italica – locul de obârșie a împăratului Traian, considerat a fi fost CONDITOR DACIAE. Nu puteau lipsi fortificațiile de marș legate de înaintarea romană spre Sarmizegetusa Regia.

După cucerirea teritoriului de la nordul Dunării, acesta devine treptat „o mică copie a Romei", se pun bazele vieții urbane și rurale prin atragerea – *ex toto orbe romano* – a mai multor seminții de coloniști atrași de avuția solului și subsolului acestui teritoriu.

Paginile volumului sunt completate cu imagini, schițe, planuri cartografice ș.a. ce surprind ilustrații, planuri, desene etc. ce înfățișează castrele legionare de la Apulum-Alba Iulia, Potaissa-Turda, Porolissum-Moigrad-Sălaj, Tibiscum-Banat, dar și fortificațiile numeroaselor trupe auxiliare, cohorte, infanterie, allae, cavalerie, numeri menite să se constituie în locuri de apărare, în supravegherea locurilor bogate cu resurse ale solului și subsolului: Ampelum-Zlatna, Alburnus Maior-Roșia Montană etc.

Un cuvânt de mulțumire pentru conținutul acestei cărți vine în paginile finale din partea d-nei Simona Mirela Nicules-

cu, ambasadorul extraordinar și plenipotențiar, delegat permanent al țării noastre pe lângă UNESCO.

Felicităm la rândul nostru colectivul de cercetători care au abordat acest mic volum și așteptăm în viitor o întâlnire cu toți cercetătorii implicați în Istoria militară a provinciei Dacia.

Suntem convinși, în final, că informațiile pertinente din aceste pagini vor ajuta noile generații de cercetători să continue munca în analiza istoriei militare a provinciei nord-dunărene.

Revista ***Apostrof,*** nr. 11/2025, publică un amplu studiu semnat de Ion Vartic despre complicata perioadă a anilor '50 a secolului trecut odată cu reorganizarea Asociației Scriitorilor Români în anul 1949 și înființarea de filiale ale Uniunii Scriitorilor din România, intitulat sugestiv *„Un artist al foamei" și poeții din Cluj*, în care detaliază suferința cerchiștilor, adepți ai primatului principiului estetic în literatură. Astfel, cerchiștii care n-au acceptat să colaboreze cu direcția stângistă, jdanovistă, sunt puși cu spatele la zid, numiți „arestați" sau „arestabili" tocmai din cauza denunțărilor, acuzați că în loc să lupte contra fascismului au contribuit la „sprijinirea lui tactică". „Apoi, dacă e vorba de «aluzii urâte», scriitorii clujeni, nu numai atunci, ci și mai târziu, s-au întrecut în a răspândi zvonul fals că cerchiștii sunt un grup de homosexuali, știindu-se prea bine că, în regimul trecut, faptul era pedepsit de lege". Ba mai mult, pe simplul motiv că Radu Stanca a încetat să mai publice, un oarecare George Ciudan, „poet reeducat pe șantier", să-l fi catalogat că „are o atitudine reacționară". Tot acum, Petru Dumitriu, „înainte de a face virajul spre realismul socialist", se plânge: „Efectiv, eu am început crăpând pur și simplu de foame", ca Radu Stanca să-i scrie lui Negoițescu că ar dori să călătorească la Cluj, dar n-are bani de tren. Toate acestea în vreme ce poeții clujeni adepți ai sistemului luau bani buni pe creațiile lor, astfel unul dintre ei mărturisea că pentru publicarea unei poezii de 12 strofe lua atâția bani încât putea să-și cumpere un palton. Dar oare nu tot atunci Lucian Blaga era înlăturat brutal de la Catedra de Filosofia culturii a universității clujene, văzându-și viitorul ruinat, și el muritor de foame?!... **(C.N.)**

România literară, nr. 49/2025, postează pe prima pagină nominalizările la premiul „Cartea anului" în ordine alfabetică, autorii onorați să-și vadă numele și imaginile copertelor: Mihai Bărbulescu, Alexandru Ciocârlie, Augustin Cupșa, Nichita Danilov, Dinu Flămând, Ion Manolescu, Ion Mureșan, Theodor Paleologu, Ovidiu Pecican, Cristian Preda, Liviu Ioan Stoiciu,

Vlad Zografi, și lista ar putea continua, pentru că anul editorial abia încheiat a fost extrem de bogat, iar dintre toate aceste nume de referință în literatura română se cuvine să remarcăm că la Iași tocmai s-a acordat titlul „Scriitorul anului" poetului clujean Ion Mureșan.

Revistă etalon a culturii și literaturii române, și acest număr excelează prin materiale de interes semnate de principalii redactori ai revistei sau colaboratori de prestigiu, dintre care Gabriel Chifu cu editorialul *Schweriegen Zeiten*, Alexandru Călinescu, în „interstiții", cu *Profesiunea de credință a unui om liber*, Mircea Mihăieș în „Contrafort" cu *Retragerea americană,* Vasile Spiridon despre Mircea Dinescu, *Canoane și Canoane* de Răzvan Voncu, cronici literare de Ioan Holban (*Romanul Deportaților*), Dan Gulea, Ion Pop (*Lecturi din mers*), Paul Cernat (*A. Mirea, autorul-valiză*), ca Angelo Mitchievici să semneze o amplă analiză a cărții *Ceilalți* a lui Ion Manolescu, apoi un interviu de profunzime luat de Cristian Pătrășconiu scriitoarei Andreea Răsuceanu. Semnează poezie Mihai Firică, Angela Martin, Savu Popa, Miruna Mureșanu, Sterian Vicol și Constantin Severin, ca proza să fie reprezentată de Ovidiu Pecican și Traian Dobrinescu. Și un deosebit de interesant material, In memoriam, *La mormântul lui Ioan Alexandru* semnat de Constantin Cubleșan.

Deosebit de utile *Transferurile culturale germano-române* semnate de Ana-Stanca Tabarasi-Hoffmann. **(C.N.)**

Revista ***Viața Românească***, număr dublu substanțial de sfârșit de an, pe noiembrie și decembrie 2025, de-o mare bogăție tematică, debutează cu editorialul lui Nicolae Prelipceanu, care readuce în discuție tolerarea unei „altfel de inflație", aceea de așa-zișii scriitori, fără scrupule și lipsiți de orice fărâmă de talent, care produc lucrări penibile: „Și, cum toți ar vrea să li se păstreze numele și postum, se apucă să scrie", „iar în zilele noastre există destule edituri unde dai banul și iese cartea indiferent de valoarea ei literară. Pe internet, titlul de scriitor și-l poate acorda oricine". Și cum în zilele noastre nu se găsește cineva ca să încerce

să curme această inflație dăunătoare, revista republică după o sută de ani *Considerații asupra prostului gust* semnat în 1925 de D.I. Suchianu.

Plină de considerație continuarea *Ce fel de critic a fost Nicolae Manolescu XI*, amintindu-se episodul lansării *Istoriei critice a literaturii române*, o întoarcere mereu necesară asupra unui mare critic, autor al unei opere de referință, ca mai apoi revista să continue readucerea în memoria cititorului a unor mari dispăruți sau în viață: Dan Gulea în *Ion Stratan despre Nichita Stănescu* sau Nicolae Prelipceanu, *Dorin Todoran 80*, ori eseul despre cum mai este recepționat Constantin Noica în zilele noastre, apoi un studiu cu profunzimi ideatice *Despre poetica hermeneutică (II)* de Emil Dinga, iar Dumitru Țepeneag să titreze după 20 de ani: *Europa! Europa!*

Revista oferă spații generoase creației poetice: Atelier poetic Ion Pop, poeme de Gabriel Nicolae Mihăilă, Liviu Mircea, Costel Stancu, semnează proză Rodica Bretin și Maria Gabriela Constantin. La puncte de vedere, Liviu Capșa semnează o pastilă usturătoare: *Lăcustele lui Ion Iliescu*. **(C.N.)**

Primim la redacție ***Scriptor***, număr dublu 11-12/2025, cu trimitere pe prima copertă la profesorul italian Bruno Mazzoni, traducător a numeroase opere din literatura română, într-un interviu realizat de Radu Cucuteanu, în care aflăm, spre satisfacția noastră, că „În Italia, literatura română a început să aibă un public care o apreciază cu adevărat”, aceasta în ciuda faptului că și în Italia, ca și în România și probabil peste tot în lume, se închid librării, iar din biblioteci se împrumută carte din ce în ce mai puțin.

Că ne preocupă pe toți fenomenul cultural și cel literar este o realitate, iar ideea este adusă în discuție, critic, de Cristina Hermeziu în editorialul său *Admir, deci exist* cu trimitere mai ales la doritorii să iasă în evidență, fără a avea substanțialitate, cu gândul sau speranța: Dau like, deci exist, un ce anume și de ce ți-a plăcut nu contează, ci satisfacția datorată gesticulației „admirative în flux continuu”, iar revistele noastre literare, dar și edițiile publică adesea lucrări

îndoielnice ca valoare, ba acestea își mai și găsesc admiratori, desigur de curtoazie, cu datoria să precizăm că nu orice se publică ne și place. Desigur, prima grijă a corpului redacțional al revistei ieșene este să nu uite de Eminescu, de data aceasta în traduceri, dar și strădania de a descoperi noi prieteni ai luceafărului poeziei românești, apoi două admirabile întâlniri în interviuri cu Ana Blandiana și Emil Brumaru. Citim cu plăcere confesiuni ale lui Lucian Vasiliu, *Multum Est* cu Constantin Chiriac și un excelent studiu al președintelui Academiei Ioan-Aurel Pop despre *Românii și Dacia în Codex Calixtinus (I)*, ca Victor Șonea să publice prima parte din studiul *Lamartine – contemporanul nostru*. Ciudat, literatură mai deloc, dar foarte multe cronici literare. **(C.N.)**

de
Lucian PERȚA

Mircea BÂRSILĂ

Țuică fiartă cu zahăr și piper

Toamna este anotimpul cel mai urât
dintre toate **anotimpurile unui cătun*** – de acum
cu atâtea mocirle și mâzgă încât
cu greu îți poți face înspre serviciu drum.

Ca o locomotivă pufăie al **soarelui acordeon**
și prin gări oamenii stau zgribuliți pe peron.

Miroase peste tot a reformă și
a lehamite și resemnare,
o linie aproape neagră desparte noaptea de zi
și zilele-ntre ele.

Cufundat în lecturi, abia acum observ
că sărbătorile de iarnă vin curând
și copii gălăgioși, plini de nerv,
s-or perinda în grupuri mici, rând pe rând.

Dar un lucru îmi place sincer
că în vremea ce atunci o să vină
o țuică fiartă cu zahăr și piper
toată lumea poeziei închină!

**Cuvintele scrise cu aldine reprezintă sau fac referire la titluri*
de volume ale autorului

