

Fondatori: George Bacovia, Grigore Tabacaru (1925)

ateneu

www.ateneu.info
ateneubc@gmail.com

Revistă
de cultură

Nr. 9
(529)

• Revistă editată de Consiliul Județean Bacău • Anul 50 (serie nouă) • septembrie 2013 • 3,00 lei •

Adrian JICU

Theodor Codreanu - Pro
Basarabia, via Eminescu

pagina 3

Emil NICOLAE

Kafka
a murit fericit?

pagina 4

Silvia MUNTEANU

Secvențe
de istorie literară

pagina 7

Ioan Șt. LAZĂR

Valeriu Anania la primele
scenarii dramatice

paginile 12 – 13

Vasile SPIRIDON

Ante-, inter-
și postbelic

pagina 18

Mihai CIMPOI

Existența poetică
a lui Bacovia

pagina 19

Ionel SAVITESCU

În buncăr
cu Hitler

pagina 23



• Desen de Tașcu Gheorghiu



Festivaluri Enescu

La a XXXIV-a ediție a Festivalului Internațional „Enescu - Orfeul Moldav”, ce s-a desfășurat din 29 august, s-a mai adăugat o zi. Trei seri de recital la Tescani și una de concert, la Sala Ateneu. O seară de neuitat cu Viniciu Moroianu interpretând Adagio din Suita în stil vechi op.3, selecțiuni din Pieses impromptu cu inegalabilul Carillon nocturne, Sonata a III-a op.24 în Re Major de George Enescu, Marche juive a lui Mihail Jora, Preludiu și fuga de Radu Paladi, compozitor care s-a stins din viață în iunie. În ambianța de concert parcă-l auzeam pe compozitor clamând: „Pentru moment, tot ce mi-a rămas ca forță și energie, le consacru pentru creațiunile mele muzicale cu care am înțeles să slujesc neamul nostru românesc”. A doua seară de recital cu violoncelistul Tullio Zorzet, acompaniat la pian de Helga Anna Pisapia, cu lucrări de Brahms, Schumann, Pizzetti, Enescu. A treia seară, recitalul violonistului Octavian Gorun acompaniat de Corina Stănescu: Vitali, Beethoven, Enescu și Elgar.

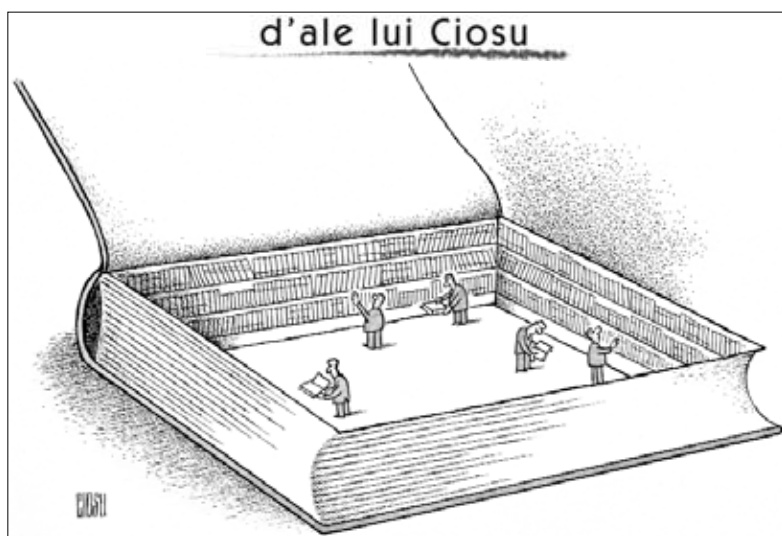
Simfonicul, pregătit de discipolul lui Sergiu Celibidache, Konrad von Abel, apreciat de publicul băcăuan pentru minunatele întâlniri cu muzica bine interpretată, a ales pentru acest an un program bine articulat cu: „Ucenicul vrăjitor” de Paul Dukas, Concertul pentru vioară și orchestră de Johannes Brahms în interpretarea Sophiei Barthelemy și a încheiat cu „Rapsodia spaniolă” a lui Maurice Ravel, creând o jerbă de efecte sonore.

Cum bine spunea Enescu, sunt prea umil ca să-mi îngădui luxul de a deznădăjdui.

După ani în care am tot sperat, iată că miracolul s-a întâmplat și orchestra Filarmonicii „Mihail Jora” din Bacău este prezentă - în cadrul concertelor organizate în țară - la a XXI-a ediție a Festivalului George Enescu. La București în acest an sunt prezenți Radu Lupu, Daniel Barenboim, Murray Perahia, Mariss Jansons, Evgheny Kissin, Maxim Vengerov, mari orchestre ale lumii, precum: Staatskapelle Berlin, Royal Concertgebouw Amsterdam, Santa Cecilia, Saint Martin in the Fields, London Philharmonic sau Capella Reial de Catalunya.

La Sala Ateneu, un simfonic extraordinar cu pianistul italian Alfonso Soldano în Concertul 3 în re minor de Serghei Rahmaninov, cu un apoteotic final stravinskian: „Sărbătoarea primăverii”, la pupitul orchestrei, maestrul Ovidiu Bălan. O reușită culturală, ce ar trebui dedicată celui ce „nu trăia pentru prezent”, cum scria Cella Delavrancea, „ci explora veșnicia armoniei”. Adică, lui George Enescu, una dintre veritabilele minuni ale lumii, cum afirma fără să greșească Pablo Casals, „cel mai mare fenomen muzical după Mozart”.

Ozana KALMULSKI



Pentru limba noastră

„Sub regia Domnului de Română”

Povestește radiofonic Cezar Paul-Bădescu că primul său volum de proză i-a fost refuzat de o editură pe motiv că e prea tânăr (avea sub 40 de ani) pentru a-și scrie memoriile. „Bine, dar poate e autoficționare, ca în școala de literatură franceză”, s-a apărut, fără succes, autorul. „Primii patruzeci de ani ai vieții ne dau textul; următorii ne oferă comentariul”, ar replica Arthur Schopenhauer. Am aflat această zicere dintr-o „povestire memorialistică”, „Imposibila revanșă”, de Grigore Codrescu, carte provocatoare de ecouri numeroase și diverse. („Viața trebuie întâi trăită și apoi evaluată” sau, cu vorba romanilor, *Primum vivere, deinde philosophari.*) Pe noi ne-a interesat acum, în septembrie, o felie de viață profesională a celor ce se dedică înobilării minților prin cuvântul adevărat – dascălii de limba și literatura română. (În septembrie 1945, la 7 ani adică - își începe spovedania autorul -, „viața începea să se arate în toată splendoarea, cu surprizele, ghionturile și necruțarea ei”, pentru ca la 16-17 ani, să se adevărească: la 15 septembrie, totul era „standardizat: careu, un discurs în limbajul de lemn al epocii...” etc.)

Din această breaslă se revendică prozatorul (după câteva lucrări de didactica disciplinei și de critică literară, aceasta este o proză autentică a sa), care alocă mai multe tronsoane din documentar clădirii, cu răvnă și talent, a propriei personalități. Parcursul sinuos, imprevizibil, expresiv este presărat cu elemente prefigurând românismul de mai târziu. Mai întâi, învățătorul anonim, un peregrin oltean, fără să știe că folosește metoda literizării, l-a deprins pe Grișa cu literele, apoi cu silabe, cuvinte și propoziții. „În scurt timp *călătoream prin texte*”, zice autorul, ca gimnastul „căruia i-au reușit testele la tot mai multe aparate”. În clasa I lesne a putut „sări la intrarea în fluxul lecturii curente”. A urmat lecția perpetuă a profesorului de română din Berbineni, Gheorghe Banu, la care a apreciat „inteligența, sensibilitatea și cultura sa umanistă”. Filolog era și preotul satului, Emilian Damaschin, dar numai de „sub regia Domnului de Română” Gh. Banu ieșeau cele mai gustate momente artistice pe scena improvizată în școală. Duhul lui Spiru Haret sălășluia încă în satele românești și infuza seriozitate, devotație, aplecare spre studiu. „Școala deținea, în anii interbelici, vreo patru sute de cărți”, din care unele Grișa avea să le memoreze logic. „Proba ultimă, trecută în scurt timp și cu veselie, fusese respectarea anumitor semne de punctuație: semnul întrebării, semnul exclamării, punctele de suspensie.” A citi cu dreptate un text e curată terapie, căci „e de ajuns *cuvântul* pentru a ignora suferințele, nedreptățile...” Iar dacă ne aventurăm să inversăm rolurile, ne cuprinde îndoiala, căci „nu credem că cineva ar putea găsi căile secrete de comunicare, la nivelul abisului ontologic, între reperele concrete ale existenței și stările fluctuante ale sufletului”.

Crâmpoie de viață școlară se arată însă pregnantă, ca lecțiile lui Gh. Banu, dascăl cu o întreită prestanță, dată de „talentul omului de la catedră, pregătirea pe care i-a asigurată Școala Normală dinaintea de război, precum și ținuta morală ce i-au recunoscut-o consătenii”. Doar un astfel de dascăl îi făcea pe gimnaziști să intuiască interjecția în mediul înconjurător, să o așeze într-un tablou descriptiv și, neapărat, să perceapă rolul expresiv al acesteia în textele lui Ion Creangă.

În anii '80, la o consfățuire anuală a cadrelor didactice (cu câteva zile înainte de deschiderea anului școlar), Grigore Codrescu a vorbit din partea filialei Bacău a S.S.F. Știam cu toții că în învelișul obligatoriu al discursului așază și un exploziv, mult așteptat. Acesta s-a numit „problemă” și a făcut obiectul mirării că asistăm neputincioși la desemantizarea unui cuvânt, devenit „bun la toate”. Mi-am amintit de acest clișeu lingvistic citind două subcapitole: „Un președinte timid la pionieri” (cu referiri la procedeele comuniste de a spăla creierile prin mijlocirea limbii de lemn) și „Înapoi la liceu, unde *ne este nădejdea*” (despre neajunsurile unui „limbaj suferind de inflație”).

Grigore Codrescu a avut reflexul calității umane, înconjurându-se de dascăli de primă mână (Petru Ciobanu, cel pentru care „Viața noastră cură ca suava rouă”, Mihai Semenov, Sergiu Șerban ș.a.) ori împrumutând de la mentorii săi din liceu (Emil Leahu, „creație literară bine fardată cu figuri de stil”) ori facultate (C. Ciopraga, de pildă).

„Imposibila revanșă”, scriere neconvențională, în care își dau mâna narațiunea confesivă, descrierea arborescentă și inflexiunile diaristului, este un (auto)portret al ziderului de conștiințe prin forța cuvântului, în regie proprie.

Ioan DĂNILĂ

„Nevoia”
de (un alt) Eminescu

Chiar dacă într-un interviu acordat lui Constantin Călin anunțase încheierea epocii Eminescu, Theodor Codreanu revine la autorul cărui îi consacrase câteva volume consistente cu o lucrare legată de împlinirea, în 2012, a două sute de ani de la anexarea Basarabiei de către Rusia. După *Eminescu – dialectica stilului, Modelul ontologic eminescian, Controverse eminesciene, De ce a fost sacrificat Eminescu?, Dubla sacrificare a lui Eminescu, Mitul Eminescu, Eminescu martor al adevărului sau Eminescu în captivitatea „nebuliei”*, în care formulează ipoteze curajoase, menite să dețeneze unele dintre prejudecățile anterioare, criticul se oprește asupra uneia dintre temele centrale din gazetăria eminesciană, problema Basarabiei.

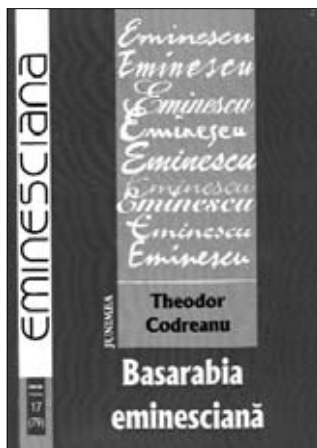
Ce aduce nou *Basarabia eminesciană* (Iași, „Junimea”, 2013)? În primul rând, o abordare lipsită de crispă pe care o manifestă unii exegeți care, din cauza corectitudinii politice, se ferec a spune lucrurile pe nume. Ei bine, Theodor Codreanu s-a vindecat de această meteahnă și discută problema raporturilor dintre România și Rusia cu liniște necesară pentru corecta delimitare a nuanțelor: „Sub acest aspect, perspectivei eminesciene a prezentei cercetări i se rezervă speranța că poate retrăzi sentimentul responsabilității față de neamul românesc măcar în sânul unei părți a intelighenței noastre. În atare context, *Basarabia eminesciană*, cum am numit-o, rămâne cheia destinului României, sau, cum spune Eminescu, o «ceștiune de existență pentru poporul român».” (p. 6)

O teză,
o ideologie

Teza cărții susține că importanța acordată de Eminescu Basarabiei nu este întâmplătoare: „...problema basarabeană devine piatra de încercare pentru existența poporului român.” (p. 58) Argumentele lui Theodor Codreanu țin de jurisprudența europeană. Autorul invocă „teoria dublului binom”, a drepturilor și datorităților pe care le au statele. Mai mult, el sugerează ideea unei trădări naționale, pe care ar fi dat-o la iveală Eminescu, încurcând astfel planurile Rusiei: „Rusia simțea că singurul opozant față de pretențiile ei prădătoare este presa, niciun diplomaț și guvernul din România, care, oricum, prin natura lucrurilor, trebuia să lucreze tăcut. Iar vârful de lance al presei din România era *Timpu*l mai precis până devastatoare a lui Eminescu. *Rusia își găsea un adversar pe măsură*.” (p. 63) Totuși, senzația mea este că eminescologul se lasă furat de propria-i teză, supralicitând rolul Basarabiei, când, de fapt, „sacrificarea” lui Eminescu s-a produs din cauza atitudinii față de Transilvania, așa cum Theodor Codreanu însuși susține referindu-se la arestarea gazetărilor și la desființarea societății „Carpații”. Ceea ce nu înseamnă însă că Basarabia nu e importantă. Ba chiar foarte importantă, dar o asemenea idee nu trebuie absolutizată într-o publicistică atât de complexă cum este cea eminesciană, care acoperă o sumedenie de probleme, toate circumscrie ideii naționale.

Basarabia
posteminesciană

Analiza situației Basarabiei nu se oprește la publicistica eminesciană. Un capitol extrem de interesant, care ar fi meritat extins, este *Rădăcinile ontolo-*



gice ale expansionismului rusesc, unde Theodor Codreanu se desparte de exegeza anterioară încercând să lumineze sursele pornirilor invadatoare ale imperiului răsăritean. Cauzele, afirmă criticul, nu sunt doar doctrinare (Marx, Engels etc.), ci, mai ales, raseologice. Tendința expansionistă – susține criticul – există în sângele rușilor de secole, iar pe ea s-a alțoit, ca o justificare perfectă, ideea religioasă a protejării ortodoxismului.

Discutând despre Basarabia interbelică, Codreanu subliniază amestecul constant al Moscoviei care a căutat prilej pentru a recupera provincia pierdută în 1918. Vina ar aparține bolșevicilor evrei care plănuiau o Republică Sovietică Socialistă Evreiască. Cu argumente din zona literaturii de dreapta (Paul Goma, Constantin Virgil-Gheorghiu, Gheorghe Buzatu, Alex Mihai Stoenescu, Ion Coja, Alexei Memei, Ion Buga etc.) autorul demască o parte din acțiunile prin care Rusia (apoi Uniunea Sovietică) a reușit să tulbure apele politicii europene și să dezbină această provincie, pentru a pune mâna pe ea. Taxabile drept naționaliste, opiniile acestora sunt confirmate însă de istorici străini cu autoritate, cum ar fi Larry L. Watts, pe care Codreanu îl citează, dar și de un George F. Jewsbury, care, în *Anexarea Basarabiei*, afirmă răspicat ideea raptului teritorial.

Pe urmele lui Larry L. Watts, Theodor Codreanu analizează mișcările din politica externă postbelică susținând că, de fapt, căderea lui Ceaușescu nu se datorează doar amestecului serviciilor străine, ci și abordării greșite a naționalismului: „Și asta fiindcă n-a înțeles nicodată grozăvia antitezei monstruoase dintre *comunism* și *naționalism*. Nedesprins de comunism, naționalismul rămâne o formă de imitație a internaționalismului moscovit.” (p. 212) Invocându-l pe Mircea Eliade, Codreanu vorbește despre hibridarea culturală și etnică a Basarabiei, hibridare care astăzi funcționează din plin în româno-scepticismul populației din Republica Moldova, dar și în discursul presei filuruse.

Adrian JICU
jicquadrian@yahoo.com



Theodor Codreanu - Pro Basarabia, via Eminescu

Propagandă,
manipulare,
agenturi

Polemist redutabil, Codreanu respinge denaturările interpretative anterioare, precum și „legenda neagră” (pusă în circulație de NKVD și preluată de KGB) potrivit căreia România și-ar fi bătut joc de Basarabia, idee vehiculată inclusiv de Neagu Djuvara, ale cărui idei sunt amendate tranșant: „Doar un singur exemplu: Neagu Djuvara, care a reușit să-i creeze o aură de cap lăunat al istoriei contemporane. În realitate, Neagu Djuvara este un bun filosof al istoriei (*Civilisation et les lois historique. Essai d'étude comparée des civilisations*, Paris, 1975), dar un istoric mediocre și fantezist, care-și etalează carentele de informație și de interpretare și-n dialogurile cu George Rădulescu [...] În imaginarul lui Neagu Djuvara, face prozelei ideea moscovită că România și-a bătut joc de Basarabia, tratând-o ca pe un soi de «Siberie» în care erau trimși cei pedepsii, neglijându-se cvasitotal dezvoltarea provinciei după Marea Unire.” (p. 188)

Dincolo de înflăcărea care îi subiectivizează discursul, un adevăr trist pe care autorul nu ezită să îl menționeze este acela că „Basarabia s-a simțit abandonată de mai multe ori în cursul ultimelor două secole: la 1812, la 1878, la 1917, la 1940 și la 1989.” (p. 161) Cât de corectă este o asemenea aserțiune o dovedește opinia recentă a lui Vasile Ernu care, într-un interviu acordat lui Daniel Cristea-Enache (în *Literatura pe net*), dovedește că și-a însușit propaganda rusească, punând la îndoială identitatea românească a provinciei care odinioară era parte integrantă a Moldovei lui Ștefan cel Mare.

Cine a tras, de fapt,
în Basarabia?

Dincolo de justetea unora dintre ideile vizând situația Basarabiei și politica Rusiei, există în carte și o serie de ipoteze care nu rezistă. Într-o interpretare cabalistică, autorul sugerează că 28 ar fi o cifră nefastă atât pentru Basarabia, cât și pentru Eminescu, al cărui destin s-ar lega, în chip subtil, de destinul provinciei. Pe baza unor coincidențe (28 mai 1812 – anexarea Basarabiei prin trădarea lui Dimitrie Moruzi, 28 iunie 1883 – „ruinarea” lui Eminescu și 28 iunie 1940 – invadarea Basarabiei de către trupele sovietice), Theodor Codreanu insinuează existența unor legături între cele trei momente, idee care mi se pare o pură coincidență. Specularea ei nu aduce un plus interpretativ, fiind doar o pată de culoare pe demonstrația de altminteri extrem de convingătoare.

Criticul pune situația dificilă a României pe seama întâlnirii mai multor factori. Pe deoparte „răul dinlăuntru”, adică disensiunile dintre partidele politice, pe de alta, interesele externe:

„De o parte, interesele expansioniste ale Rusiei, sub armă religioasă, de alta, nestatornicia politicii Occidentului ale cărui interese pentru statele din Est și din Balcani se axau îndeobște pe beneficii economice.” (p. 31) Într-o analiză politico-economică de finețe, autorul susține că vina pentru pierderea neutralității și, implicit, pentru situația disperată a României aparține Angliei („perfidul Albion”), care, influențată de lobbyul Alianței Israelite Universale, ar fi lăsat țara pradă Rusiei. De fapt, poziția Imperiului Britanic nu a fost determinată doar de presiunile organizațiilor evreiești, care clamau discriminarea evreilor în România, ci și de interesele proprii. Prin prețul său, grăul american devenise atractiv, concurând slaba producție românească, bazată pe o muncă rudimentară, feudală. Este un alt motiv pentru care politica externă britanică, extrem de pragmatică, se reorientează peste ocean, lăsând de izbeliște România, care devine pradă sigură, pierzând cele trei județe din sudul Moldovei: Ismail, Cahul și Bolgrad.

Alteori, Theodor Codreanu se înflăcărează în a susține meritele lui Eminescu, revenind la ideile din cărțile precedente vizând „sacrificarea” (dublă) a poetului-gazetar. Separția potrivit căreia Eminescu a mers pe calea adevărului, iar Maiorescu pe alea „raționalismului lucrativ” e corectă, dar nu mi se pare suficient nuanțată. Când susține că „gânditorul politic Eminescu este net superior omului politic Maiorescu [...]” (p. 90), Th. Codreanu pare a avea dreptate. Totuși, comparația mi se pare irrelevantă întrucât sunt puse în balanță lucruri diferite, obiectul de activitate al gânditorului politic fiind altul decât cel al politicianului, căruia i se cere acțiune, disponibilitate la compromis, cameleonism etc. Iar Maiorescu le-a avut, ceea ce dovedește că a fost un om politic influent, după cum au demonstrat, de altminteri, Sorin Alexandrescu, Ioan Stanomir sau Mihai Dim. Sturdza. Incriminarea lui Maiorescu (care a avut păcatele sale) nu mi se pare o modalitate prea ortodoxă pentru a puncta meritele lui Eminescu. Ele sunt indiscutabile, cum la fel de incontestabilă este contribuția sa la apărarea identității românești.

„Basarabia,
pământ românesc”

Se spune că, dacă ai citit cu sufletul publicistica eminesciană, nu poți fi decât naționalist. O confirmă (în sensul din secolul al XIX-lea al termenului) (și) Theodor Codreanu. Dincolo de tonul ușor patetic (autorul cere ca „Eminescu să ne judece”), de exagerarea unora dintre ipoteze și de grila ideologică (de dreapta) propusă, *Basarabia eminesciană* rămâne cel mai solid studiu referitor la adevăratele cauze ale înstrăinării acestui teritoriu românesc din care Eminescu a făcut, un întămplător, un capitol esențial în activitatea sa la „Timpu”.

Către sfârșitul anului trecut, cu ocazia discuțiilor care au precedat fuzionarea celebrelor edituri americane Random House și Penguin (dând naștere astfel celui mai mare grup editorial din lume, cu o cifră de afaceri de 3 miliarde de euro), unul dintre managerii implicați în afacere, A. Schiffrin, a declarat: „Noua ideologie pretinde ca fiecare carte să fie rentabilă... În această lumină, Kafka, ale cărui prime ediții n-au depășit câteva sute de exemplare, ar fi refuzat de comercianți, care pretind o marjă considerabilă de risc când e vorba de autori fără perspectiva unui profit imediat.“ Această tendință de absolutizare a profitului este impusă de comercianți (distribuitori) - care, de altfel, au determinat și fuziunea amintită mai sus -, editorul trebuind să accepte jocul pieței înaintea gustului sau proiectelor sale. Aici Kafka e folosit doar ca exemplu, desigur, însă dacă ar fi să aprofundăm afirmația, am ajunge la concluzia că ea privește o anumită categorie / manieră / paradigmă a prozei moderne, adică aceea numită îndeobște „kafkiană“. Așa că un autor de azi, când e pus în fața acestui calificativ (altădată considerat favorabil în limbajul critic), trebuie să se gândească bine cum să-l primească: laudativ (dacă vine de la editor) sau peiorativ (dacă vine de la librar)?

În contradicție cu această opinie, Michael Kumpfmüller a făcut acum doi ani o strălucită demonstrație că lucrurile nu stau chiar așa, că Franz Kafka mai poate încă interesa cititorul în cel mai înalt grad, publicând romanul de succes *Splendoarea vieții* (Die Herrlichkeit des Lebens, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2011; tradus în franceză la Ed. Albin Michel, Paris, 2012). Însă prozatorul german nu a repetat „greșeala“ de a se alina printre „kafkieni“, din punct de vedere stilistic, ci a folosit doar un episod din biografia scriitorului german / ceh (F.K. s-a născut în 1883 și a murit de tuberculoză în 1924, la Praga, dar și-a scris opera în limba germană), mizând pe interesul „istoric“ față de acesta. În fond, M. Kumpfmüller recurge la rețeta destul de răspândită azi a „romanului cultural“, în centrul căruia așează un personaj foarte cunoscut și brodează pe seama vieții lui un story bine articulat. Iar ceea ce surprinde și conferă originalitate romanului său este tocmai viziunea anti-kafkiană pe care o imprimă textului (se-nțelege și din titlu), susținând opinia că Franz Kafka a murit fericit într-un fel, datorită intensității cu care și-a trăit ultima poveste de dragoste!

Au existat câteva relații sentimentale în viața scriitorului praghez (cu Felice Bauer, Julie Wohryzek și Milena Jesenska), în general cunoscute și susținute documentar de corespondența rămasă în arhive. Și cel puțin în cazul Milenei Jesenska avem tot un roman brodat pe biografia ei, dar incluzând și episodul F. Kafka, în *Ravensbruck* de Steve Sem-Sandberg (2003; trad. rom. la Humanitas, 2009). Or, în monografiile dedicate lui Franz Kafka, precum și în literatura inspirată de viața sa, autorii insistă pe tensiunile care i-au alimentat și până la urmă i-au

Emil NICOLAE

Kafka a murit fericit?

• ultima poveste de dragoste •

subminat relațiile amoroase exact din pricina psihologiei și atitudinii de tip „kafkian“ (amestec de absurd, contradicții, pesimism, scepticism etc.). Așa arată imaginea-standard pe care a moștenit-o postumitatea despre scriitor, prin asocierea opereii cu boala, conflictele din familie (v. celebra „Scrisoare către tata“) și viața scurtă. Totuși, scriitorul și traducătorul francez Georges-Arthur Goldschmidt, un experimentat cercetător al lui Franz Kafka, ține să precizeze într-un interviu acordat ziarului *Le Monde*: „A existat mereu, la Kafka, o fericire profundă. De altfel, am cunoscut o persoană care l-a frecventat și care mi-a povestit că râdea mult! Kafka era un om fericit pentru că avea în el o pasiune constantă. Fericit, dar fericit tragic, era total coplesit de forța disperării...“ (11 ianuarie 2013).

Nu e clar dacă M. Kumpfmüller a cunoscut asemenea detalii în momentul în care a scris *Splendoarea vieții*, dar portretul scriitorului din romanul său rezonază cu opinia de mai sus. Și chiar întreaga construcție epică. Povestea începe în vara lui 1923, când Franz Kafka, deja bolnav, se întâlnește cu sora sa Elli, la Muritz, o mică stațiune balneară pe malul Mării Baltice. De la balconul camerei sale de hotel, privind jocurile copiilor reuniți într-un centru de vacanță, ochii i se opresc asupra Dorei Diamant pentru prima oară. El are 40 de ani și ea abia 25. Dora, preocupată să curețe peștele pentru bucătărie, nu-l observă pe scriitor. Dar declicul deja se produsese în el. Vor face cunoștință a doua zi, după care începe o relație de dragoste care crește în intensitate invers proporțional cu realitatea, pe al cărei calendar zilele scriitorului sunt numărate: mai are de trăit 11 luni. Iată subiectul romanului: ultimele luni din viața lui Franz Kafka. Legătura cu familia fusese ruptă, trăiau împreună la Berlin, visând împotriva sfârșitului inexorabil (de pildă, să plece în Palestina!). Iubirea pasională e trăită mai degrabă sufletește și mental, căci Franz nu mai poate să vorbească (avea metastaze pe laringe) și comunică prin bilețele. Îi scrie Dorei: „Cât timp vei mai suporta? Cât timp voi mai putea eu să suport ceea ce tu suporti?“. Tragicul e



prezent în interstițiile textului, desigur, la nivelul detaliilor. Dar măiestria lui M. Kumpfmüller constă în „vernizarea“ întregului tablou cu o umbră de fericire, acea „fericire tragică“.

Interesant și, deopotrivă, favorabil pentru dezvoltarea romanului este faptul că autorul nu a avut la îndemână suficient material de arhivă. Mai multe lucruri a putut să afle despre Dora Diamant din cartea biografiei omonime Kathi Diamant, *Le Dernier amour de Kafka ou La Vie de Dora Diamant* (Ultima iubire a lui Kafka sau Viața Dorei Diamant, Ed. Hermann, 2006). Născută în Piabianice (lângă Lodz, în Polonia), la 4 martie 1898, după moartea lui Franz Kafka ea s-a refugiat din Germania nazistă în URSS (1937), apoi a emigrat în Palestina, pentru ca în final să-și găsească sfârșitul, în singurătate și anonim, la Londra (1952). Dar un roman separat ar putea fi scris despre aventura arhivei personale a Dorei Diamant. Când a părăsit apartamentul berlinez, cele 35 de scrisori și 20 de caiete subțiri (cu ultimele note și scrieri kafkiene) au fost confiscate de Gestapo, la ordinul lui Werner Best. Mai târziu, arhivele Gestapoului au căzut în mâinile armatei sovietice, care le-ar fi depozitat în Polonia, la Varșovia sau la Cracovia (locuri identificate de „Kafka project“, echipa californiană din San Diego, condusă de Kathi Diamant).

Însă istoricul Saul Friedlander, cel mai recent monograf al lui Franz Kafka (2012), preia cu destulă circumspecție această ipoteză. Totodată, Reiner Stach (alt istoric) atrage atenția asupra complicațiilor juridice pe care le ridică problema restituirii „arhivelor furate“ între Germania și Polonia.

Pe de altă parte, în chestiunea încălcată a arhivelor apar Eva Hoffe și moștenitoarele ei. Ea a fost secretara și legatara lui Max Brod (prietenul căruia Franz Kafka i-a încredințat manuscrisele marilor sale romane - *Procesul*, *Castelul*, *America* ș.c.l. - cu rugămintea de a le arde, ceea ce el n-a făcut, din fericire). O parte din manuscrisele preluate de Eva Hoffe de la Max Brod au ajuns în posesia ficei sale, Esther Hoffe, care deocamdată le ține sub obroc. Și se spune că într-un cutăr al acestei arhive s-ar afla și vreo 70 de scrisori trimise de Dora Diamant lui Max Brod, cu multe informații despre ultimele luni din viața lui Franz Kafka. Aici se adaugă un zvon conform căruia Dora Diamant ar fi mărturisit că s-a grăbit să ardă o parte din ultimele scrieri literare ale prietenului ei, la cererea lui (spre deosebire de Max Brod, care n-a făcut-o!). Și pentru ca misterul să fie deplin, cercetătoarea Kathi Diamant susține și ea că, în anul 2000, ar fi descoperit în kibbutzul „Ein Harod“ (Israel), unde Dora Diamant a mai petrecut două luni în 1952, înainte de moarte, un „pieptene“ păstrat cu sfințenie de fost iubită a lui Kafka! (dând de înțeles, evident, că ar fi aparținut scriitorului).

Ei bine, pe această canava atât de aproximativă a probelor documentare, romancierul M. Kumpfmüller și-a putut desfășura în voie imaginația, făcând asocieri, analogii, presupuneri sau deducții care nu suportă contraziceri, din cel puțin două motive: 1. pentru că se înscriu în spiritul vieții și vremii trăite de Franz Kafka (fiind verosimile); 2. pentru că ne propune un roman (adică o operă de ficțiune) și nu un studiu academic. Iar dacă, pe deasupra, romanul *Splendoarea vieții* certifică și talentul autorului, nu ne rămâne decât să așteptăm publicare lui în România.

În final, redau un fragment semnificativ: „Atunci îi ceru Dorei să facă cele necesare, spunându-i exact cât trebuie să aducă scrisorile, caietele, foile volante. Se simte bine că ea procedea în întocmai, fără să pună întrebări. Are aerul că ar fi surprinsă, ca și cum nimic nu ar fi anunțat o astfel de decizie, dar face ceea ce i se cere. El o aude cum caută, un foșnet de hârtie, un sertar care se deschide și se închide, totul în decurs de câteva minute. Ține sub coate ultimele două povestiri pe care vrea să le revadă, restul poate să dispară. N-au nici o valoare, spune, cu timpul ar deveni un balast. O dată adunate, se vede că hârtie am stricat și cât timp va trebui să pierzi ca să o faci să dispară. Dora stă îngenușiată în fața sobei, aruncă în ea filă după filă, trece câte o secundă până să o cuprindă focul pe fiecare, în vreme ce el îi privește gesturile...“



În *Junimismul și pasiunea moderației* (Editura „Humanitas”, 2013), Ioan Stanomir abordează perioada clasică și premodernă a culturii române, axându-se pe imaginarul ideologic și politic generat de Junimea, care a impus, între 1864 și 1918, un canon literar și o nouă gramatică a societății. Cartea continuă cercetarea conservatorismului românesc, de la Barbu Catargiu la Nicolae Iorga, prin contextualizarea internă și externă a fenomenului junimist, miza fiind repunerea în drepturi a *Cenușăresei*. Stanomir își recunoaște partizanatul, scriind de pe poziția asumată de liberal-conservator, văzând în acest complex ideologic un nucleu al libertății contemporane, un model pentru dezvoltarea societății actuale.

În demersul său, el leagă imaginea „Junimii” de domnia lui Carol I, stabilind afinități prin educația germană, aristocrație, elitism, seriozitate, liberal-conservatorismul Junimii constituind o punte între pașoptismul revoluționar și finalul primei conflagrații mondiale, când, prin dispariția lui Carp, a lui Maiorescu și a regelui Carol I, se încheie o paradigmă istorică și începe alta, dominată de burghezia liberală, iar mai târziu de egalitarismul comunist, o nouă religie a binelui și răului, în care *epoca victoriană* nu-și mai găsește locul. Moderația face loc patimilor, aristocrația - votului universal și reformei agrare, iar antisemitismul stigmatizat de Maiorescu și Carp devine catehismul unei noi religii politice. Venind alături de Carol I pe un teritoriu virgîn din punct de vedere doctrinar, odată cu întemeierea statului modern junimist și-au atribuit partea leului în privința funcțiilor sociale și politice, negrind dacă îi considerăm niște colonizatori care au venit cu crucea moderației și a organicismului într-o țară preponderent analfabetă. O societate strict ierarhică, cu Maiorescu, Carp, Pogor, Negruzzi „conducători”, capi ideologici. Structura „Junimii” era completată de „guvernanti” și „executanți” ce dețineau o relație de strictă dependență cu conducătorii, fiindu-le oferită ocazia specializării în străinătate sau poziții importante în burocratie. Aceștia nu puteau aspira la deținerea gradului de influență al celor din primul cerc al Junimii, fiind vorba de o dinamică socială reflectată și în nuanțele discursului conservator, ortodox la lideri și iconoclast la Eminescu, un rebel cu cauză, dar lipsit de sprijinul cercurilor înalte junimiste.

Deoarece nuanțele sunt mai expresive decât tusele groase și pentru că atât în Europa cât și în Principate, liberalii și conservatorii se aflau într-o tensiune permanentă, sunt motive care i-au determinat pe Maiorescu și Carp să ocupe o poziție de centru, moderată, simbolică, între Vechiul Regim și zelul revoluționar liberal, construind liberal-conservatorismul junimist, o struțo-cămilă politică după părerea mea, care miza pe votul cenșitar, pe autonomie individuală, pe libertate politică și critica revoluționarismului, fiind destinați să frâneze drumul României către occidentalizare și civilizație: „partid al egoismului de clasă, ei dispar după 1918 striviți de progresul istoric”.

Kaiserul Maiorescu

Deceniul 1866-1876 este esențial pentru constituirea junimismului politic; acum ia naștere pilonul ideologic: critica formelor fără fond și respingerea antisemitismului, ilustrate în deja clasicele articole: *În contra direcției de azi în cultura română* și *Contra școalei Bănuțiu*.

Natașa MAXIM

Junimea și crucea moderației

În *Istoria Contemporană a României*, Maiorescu respinge sistematizarea statului pe exemplul pașoptist, înclinând spre cele cinci puncte adoptate în 1857 de Divanurile ad-hoc, pe care le-aș considera o protoconstituție ieșită din înțelepciunea bătrânească, o valorificare a tradiției, exemplul suveran că pentru modernizarea statului nu avem nevoie să împrumutăm forme fără fond din Franța sau de aiurea. În același loc asistăm la o plângere a inorogului maioresciană, motivată de nemulțumirea că motorul politic în Principate nu este ideologia, ci ura de clasă, invidia, instinctele: „În țară, înțelegerea unui principiu politic ca principiu politic se întâlnește foarte rar și se răspândește foarte cu anevoie...” Liderul junimist pune accentul pe individ, pe autodeterminare, pe libertate, pe „self-governement - baza solidă a adevăratei democrații”, sfidând mărcile naționalismului (limbă, sânge, teritoriu) considerate elemente ce nu pot duce la adevărata cultură și civilizație, dacă nu sunt însoțite de echilibru și rațiune. Prin educația și autodeterminarea fiecărui individ, se poate ține în frâu magma stihială a instinctelor barbare, patimile care zac în fondul fiecărui popor „lenea, inșiștia, invidia contra celui mai bun și cruzimea sângeroasă” ce nu trebuie lăsate să se dezlanțuie pentru că barbaria va învinge civilizația sau instinctele rațiunii. Junimea prefera imaginea autocrației, a cezarului, poporul trebuie să facă ce i se spune, pentru că mințile „luminate” știu mai bine calea de urmat. Care e, atunci, diferența între tătucul Stalin și autocrațul junimist plin de experiență și moderație? Unul era ceferist, celălalt aristocrat, diferență de extracție socială, unul cu baston și mânuși de promenadă, celălalt cu seceră și ciocanul. Același concept, sub alte haine sau același fond turnat în formă diferită.

Inductiv, discursul lui Maiorescu pornește de la psihologia individuală pentru a extinde aceleași trăsături asupra psihologiei mulțimii, calitățile, defectele, pasiunile, pornirile individului extrapolându-le asupra masei, creionând un Maiorescu împotriva indivizilor ca turmă manipulată, ca stihie. Pentru a împiedica manifestarea instinctelor atavice, animale ale mulțimii (mai ales ale uneia cu o cultură minimală cum era societatea românească a secolului XIX), criticul junimist recomandă rațiunea, echilibrul. Dacă indivizii sunt incapabili a făuri o civilizație, atunci pot fi „îndrumați” de spirite superioare, de „oameni de bine”. Kaiserul Maiorescu era un politician pur-sânge; critic în loisis.

Cassandra P. P. Carp

Politician pragmatic prin venele căruia curgea conservatorismul pur, reflectat în logica discursurilor, oară față de populism și aventurile revoluționare utopice: „intrabil în rezistența sa față de egalitate și progres social, ilustrare a unui egoism de clasă ce are corespondent în orientarea germanofilă”, la Carp se

permitea să pună mâna pe guvern”, făcând din P. P. Carp o Cassandra care prfeța dictatura proletariatului și, în general, dictatura majorității, oricât de ignorantă, pentru că așa e în democrație: „Dacă d-voastre veți continua înainte pe acest tărâm, dacă veți face ca corpul electoral să rămână ca până azi, nu un instrument al voinței țării, dar un instrument al voinței întâmplătoare a unui ambițios, veți duce țara aceasta ori la decadentă, ori la revoluțiune. Din această dilemă nu puteți ieși.”

În afară de aceasta, conservatorismul era ideologia aristocrației, a elitelor, deci din punct de vedere politic era perfect normal ca P. P. Carp să se opună democratizării votului. Comunitatea nu poate fi nivelată, diferențele de cultură, de educație, de statut trebuie acceptate, pentru că oamenii sunt diferiți, egalitatea socială e o utopie. Discursurile lui Carp își păstrează actualitatea, putând servi politicienilor contemporani pentru implantarea autonomiei regionale, impusă ce-i drept de Europa. Politicienii de azi sunt maiorescieni, dornici de compromis; cine apără până în pânzele albe ideea identității naționale sau orice idee care nu concordă cu cele impuse din exterior, e considerat retrograd, individ inutilizabil, inabordabil.

Déja-vu sau partizanatul istoricilor

„Conservatorismul românesc înseamnă înainte de toate junimism. Marginali electoral”. Aici Stanomir se contrazice și supralicitează importanța „Junimii”. „Junimea” ilustrează, de fapt, o ramură a conservatorismului românesc. Să nu uităm că în momentul în care s-au decis să intre în politică, s-au aliat deja existențului Partid Conservator condus de Barbu Catargiu. În Partidul Conservator, „Junimea” deținea felia aristocraților, a vechilor boieri, clase pe cale de dispariție în noua reorganizare socială, fapt ce ar explica marginalitatea „Junimii”. Dar „Junimea” nu poate și nu trebuie confundată cu conservatorismul românesc *in corpore*, iar liderii acestei grupări nu pot lua locul în imaginarul conservator lui Lascăr Catargiu sau lui Barbu Catargiu. Autorul este partizan când nu vede „nimic ruginit, nimic reacționar în acest apel la organicitatea și soliditatea construcției sociale”. Conservatorismul a exaltat vechiul regim, a cultivat elitismul social; să nu uităm că P. P. Carp s-a opus din toate puterile votului universal și reformei agrare. Se urmărea menținerea unui stat de extracție sud-americană, condus de o mână oligarhică ce supunea o mulțime analfabetă. A fost o binecuvântare că Regele Carol I a fărâșit România modernă cu liberalii lui Brătianu, altfel, cu organicismul englez, am fi fost acum în perioada sămănătoristă a culturii. Revoluția, șocul, te fac să mergi înainte, să evoluezi. În spatele evoluției organice, în spatele frazeologiei se urmărea apărarea intereselor unei aristocrații, cam palide ce-i drept. Totuși, militând pentru rodirea specificității din solul național, junimistii s-au dovedit a fi niște socratici ai ideii de evoluție socială, niște socratici ai civilizației.

Cartea lui Ioan Stanomir este, în fapt, o pledoarie pentru descentralizare, pentru autonomia locală și reorganizarea regională, idei dominante ale imaginarii politice actuale. Nu e prima dată când un autor scormonește istoria pentru argumentarea unor idei impuse din afară.

Gheorghe Buluță, Victor Petrescu, Emil Vasilescu

Bibliologi români. Dicționar

În urmă cu un secol și jumătate, Bogdan Petriceicu-Hasdeu introducea pentru întâia oară în circuitul limbii române termenul de „bibliologie”, folosit de el, în revista „Din Moldova” (1862), cu înțelesul de bibliografie. Anticipând evenimentul aniversar, cei trei reputați bibliologi contemporani au ținut să-l marcheze într-un mod cât se poate de original, oferind specialiștilor și cititorilor interesați un consistent dicționar de *Bibliologi români* (Editura „Bibliotheca”, Târgoviște, 2011), însumând peste 600 de nume aparținând tuturor generațiilor care s-au succedat de la Hasdeu încoace.

O sinteză a evoluției termenului și a lucrărilor ce i-au fost consacrate de-a lungul vremii o găsim în *Argumentul* ce deschide suita profilurilor inserate, în doar zece pagini autorii izbutind să contureze o imagine cuprinzătoare a bibliologiei românești, începând cu lucrarea lui Vasiliie Pop, din 1838, considerată a fi „prima bibliografie națională retrospectivă”, dar în care nu e folosit în nicio pagină termenul amintit, și până la dicționarul de față, unul dintre cele mai cuprinzătoare de până azi.

Capitol din „istoria culturii, pentru care nu există până acum o imagine de ansamblu”, dicționarul a necesitat „mari eforturi” și „câțiva ani de trudă”, pentru că mai întâi a fost necesar să se constituie „o veritabilă bază de date”, în care au fost incluse informații atât despre profesioniștii „domeniului bibliologic” de pe ambele maluri ale Prutului, cât și despre „scriitorii, bibliofili, oameni de carte în genere”, care au contribuit într-un fel sau altul la „dezvoltarea bibliotecilor și bibliologiei românești din trecut și până în contemporaneitate”.

După câte aflăm încă înaintea de a parcurge fișa, un rol important în clarificarea problemelor specifice acestui „ansamblu de discipline ale cărții, denumite generic bibliologie”, a revenit băcăuanului Corneliu Dima-Drăgan, autorul volumelor „Introducere în biblioteconomie” (cu Gh. Pătrar) și „Bibliologie generală”, precum și al unui „model interdisciplinar”, axat pe „o nouă definire a conceptului de bibliologie”, folosit în cursul predat aproape un deceniu studenților Facultății de Limba și Literatura Română a Universității din București.

Tot din spațiul băcăuan, autorii se mai opresc asupra activității lui Serban Codrin, scriitor și bibliotecar, Marilena Donea, autoarea unor importante bibliografii consacrate scriitorilor Sergiu Adam, George Bacovia, George Bălăiță, Ovidiu Genaru și revistei „Ateneu”, Maria Moldoveanu, redactor la revista „Bibliotheca” și profesor la Facultatea de Jurnalism, George Pascu, fost director al Bibliotecii Universitare din Iași, Vasile Pârvan, bibliotecar în tinerete, Constantin Schifirneț, cu lucrări în domeniul lecturii publice, Radu R. Rosetti, fost director al Bibliotecii Academiei, Ion Roșu, autorul proiectatei bibliografii eminesciene, din care nu a dus la capăt decât primul volum, „Originile”, Elena Tirziman, director general al Bibliotecii Naționale, și Alexandru Zub, bibliograful lui Vasile Pârvan, prezentați după „opera lor scrisă sau după activitatea practică prin care au pus în aplicare diverse principii ale bibliologiei”.

Judecând fie și numai după spațiul acordat profilurilor celor ce au doar vagi tangențe cu „principiile” bibliologiei, surprinde absența din sumar a câtorva băcăuani implicați direct în domeniu, cum ar fi Eugen Budău, autorul amplului dicționar biobibliografic și critic *Bacăul literar*, Liviu Chiscop, titularul unei bibliografii George Bacovia, Liliana Cioreanu, autoarea bibliografiilor Vlad Sorianu (Vasile Sporici) și Octavian Voicu, a bibliografiilor județului Bacău (2000, 2001), a volumului „Geografie spirituală băcăuană” (împreună cu Mănduca Mardare) s.a., Ioan Enache, creatorul bibliografiilor Viorel Savin și George Genoiu, redactorul-șef al revistei „Cartea”, coordonatorul Conferințelor Bibliotecii Județene „C. Sturza” și al Programului Biblionet, Gheorghe Pătrar, cunoscut prin volumele „Publicații periodice băcăuane (1867-1967)”, „Introducere în biblioteconomie” (cu C. Dima-Drăgan) și „Bacovia și Bacăul”, Constantin Prangați, autorul unor dicționare de personalități și înșiruirea ar putea continua, inclusiv cu biobibliografiile noastre de „Personalități băcăuane”, deși două din cele patru apărute până în 2011 au fost citate la bibliografie.

Sumarul acestui cuprinzător și util dicționar este întregit de o prezentare a publicațiilor de gen și a asociațiilor profesionale, din rândul cărora lipsește însă „Cartea”, editată de Biblioteca Județeană băcăuană și care, cel puțin în prima ei serie, a inserat număr de număr bibliografiile unor importante personalități ivite în acest spațiu. În pofida omisiunilor, volumul trioului bucureșteano-dâmbovitene este unul de referință, motiv pentru care strădania autorilor nu poate fi decât aplaudată și stimulată, o ediție revăzută și adăugită impunându-se de pe acum, cu atât mai mult cu cât suntem siguri că și în alte județe se găseasc numeroși alți truditatori pe tărâmul bibliologiei, ocolii deocamdată.

Cornel GALBEN

Carmen Bulzan și Miguel Elias

Vademecum. HAI-KU-MINE

(București, Editura Mica Valahie, 2013)

Vademecum. HAI-KU-MINE este o carte-eveniment. Fără să fie o specie literară populară în rândul cititorilor români, haikuul își găsește din ce în ce mai mulți adepți grație profunzimii meditației. Carmen Bulzan își însușește forma fixă tradițională japoneză (trei versuri: primul cu cinci silabe, al doilea cu șapte silabe și al treilea cu cinci silabe) și meditează asupra unor teme profunde, dar clasice în lirică: timpul, moartea, destinul, succesiunea generațiilor. În demersul de a exprima o multitudinea de semnificații într-o concentrație lexicală, Carmen Bulzan își ia un aliat, pe Miguel Elias, pictor, grafician și profesor de arte plastice la Universitatea din Salamanca, Spania, ale cărui lucrări au fost expuse în mai multe orașe ale lumii (Paris, Tokio, New York) în peste 100 de expoziții colective și 25 individuale. Astfel, autorii au ales un mod inedit de a transmite cititorilor o stare generată: versuri transpuse în șase limbi (japoneză, spaniolă, franceză, engleză, germană și sârbă) dublate de o grafică inspirată care sugerează firescul pe lângă care trecem adesea grăbiți și indiferenți.

Pentru a surprinde firescul existenței, Carmen Bulzan apelează la onomatopee făcând auzul la monotonia existenței și la repetabilitatea istoriei (*Cio-ca bo-ca, cio- .../ Ciocan și nicovală/ Între ele, eu.*), la singurătate (*Cu-cu, cu-cu, cu- .../ Conjunctia dorită/ Chemare tristă.*), la fragilitatea vieții sau la dorul de cei care nu mai sunt (*Ding-dong, ding-dong, ding- .../ Chemarea de dincolo/ a străbunilor.*)

Dar haikuul este și o poezie care prezintă frumusețea unui anotimp pe care autoarea îl conturează cromatic și prin imagini vizuale statice amintind astfel de pastelurile lui Alecsandri. Primăvara domină albul: *Găteală în alb/ Virgine rămurile/ în-miresmate.* Vara este un anotimp al belsugului: *Raze de soare/ auritele spice/ în pălărie.* Toamna reprezintă momentul reflecțiilor profunde: *Lacrima viei/ în primăvară, jertfă/ în toamnă, sânge.* Iarna este văzută vizual, dar și auditiv: *Clin, clin, clin, clin, clin .../ Dansul fulgurilor de nea. Veseli zurgălăi.*

Cei doi autori sugerează că lumea poate fi ilustrată prin cuvinte și prin imagini, iar lectura cărții deschide cititorilor perspectiva asupra unor instanțene care ne surprind și ne încântă. Lectură plăcută!

Gabriela GÎRMACEA

Vlad Drăgoi

Metode

În *Metode* (Casa de Editură Max Blecher, 2013), Vlad Drăgoi își propune să fasoneze exhibiționist realul pentru a contura programatic (auto)flagelarea, prin înregistrare de fapte plate, tratând derizoriul prin dialoguri de bar: „mi-e frică nu trebuie să-ți fie dar dacă/ nu mi se mai o să-ți se/ mai și dacă infecție dacă infecție pu/ tetraciclina și trece și trece și dacă nu dacă/ nu asta e te iubesc și fără” (*frică 1*), care nu sunt de ajuns însă pentru a crea efectul de real. Chiar dacă proclamă primatul realului, al cotidianului, în dauna oricărei idealizări edulcorante, cele mai multe „poezii” ale lui Vlad Drăgoi – excepție făcând două-trei din secțiunea *body horror picture show*, care adăpostesc germenii unei de-liricizări ce le scoate din facil prin conștiința reflexivității și autoreflexivității – sunt un exemplu despre cum poate fi chinuită poezia, compromițând-o sistematic, cu *metodă*.

Sub pretextul unei „strategii” a scriiturii caracteristice unui spirit insurgent, care înregistrează fragmentarismul realului print-o retorică a dezinhibării și a desolemnizării limbajului, autorul păcătuiește prin lipsa de talent. Posesor al unui orizont imaginativ sărac și al unui limbaj pe măsură, nu cred că Vlad Drăgoi a aflat încă ce este poezia și o confundă cu logoreea unui copil frustrat: „când nu e apă uimplem pistoale cu apă cu pipi din/ canalul de lângă centrală trebuie să băgăm mâna/ până la incheietură altfel nu pe urmă stropim/ copii de la scara b și le dăm suturi în burtă vin/ frații lor mai mari și ne dau șuturi în burtă” (*pipi pistoale*) și referința sa nu-i depășește aria „măi ce-ai pătit am vrut să urc pe trotuar și/ mi-a alunecat roata m-am julit rău acasă/ am pus spirit și condimente bulgărești pe rană și pe/ rană a făcut/ caca o muscă” (*caca*).

Autorul nu urmărește alte satisfacții estetice decât, probabil, impuritatea genurilor, a poeziei însăși, ca expresie a tendinței spre un sincretism recuperator. Monologul „poetic” nu riscă nimic,

nici în curgerea sa prea puțin motivată estetic, nici în figurile sărace ale unui eu sărac, nici în imaginația chinuită puberală: „îmi ridic tricoul în fața monitorului mă/ aștept să cadă o pereche de săni mari/ săltăreți cu sfârcurile ca două butoane/ mici de cafetieră odată am întrebat o/ femeie tânără pe chat auzi cum e să ai/ pizdă nu mi-a răspuns” (*textul cu femeie*). Ca una dintre cele mai codificate forme literare, poezia se redefinește tocmai prin riscurile (de viziune, de expresie) pe care le pune în act, prin violentarea rostirii. Desigur, cine scrie sau apreciază pasaje precum: „mă urc în maxi după mine se mai urcă o serie/ de oameni. mă așez pe un scaun de pe șirul din dreapta/ tă îmi pun căștile în urechi și mă uit pe geam adică/ afară unde e o seară frumoasă de toamnă. Mașina por/ nește lângă mine ajunge o tanti mai bătrână care/ n-a apucat loc. Mă privește urât cu ochii întredeschiși/ și buzele încrețite ca și cum vrea să mă ridic și s-o/ las pe ea să se așeze. Mă fac că nu observ așa că rămân/ pe scaun tot drumul. După ce coboară cobor și eu o/ urmăresc până la un semafor aștept zece secunde îi/ dau un șut în spate ea zboară în șosea unde un camion/ de gunoi plin o rupe în două. Pe urmă un compactor îi ni/ vellează organele și membrele care încă nu erau lipite/ cum trebuie pe asfalt. Semaforul se face verde trec stra/ da și mă opresc la un chioșc de unde îmi iau covrigi/ calzi cu sare.” (3, *secțiunea Macrometode*), nu are treabă cu poezia.

La „coada” de la bilete, pe trotuarul îngust, în locuința sa ori a vecinului de la etajul al treilea, în bancă ori la poli-clinică, personaje ca „o femeie care își face abonament”, „o mamă care-și duce copiii la grădiniță”, „o fată de liceu care vorbește despre cazul unui copil care are nevoie de un transplant de măduvă în străinătate”, un copil care se joacă cu mingea în apartament ori un angajat reiffeisen sau un țigan interesat să vândă un telefon mobil, toate personajele stau sub semnul nefastului fiind strivite de către un eu necruțător, aprig până la nebulie când acestea îl încurcă. Un flux continuu de imagini și forme ale concretului traduce starea de criză perpetuă a unui eu liric ultraglat de manifestările precare ale cotidianului. Deși o realitate palpabilă, acest refuz al oricărei evaziomism al noulii val de poezii tineri – care pot scrie despre ceea ce trăiesc mai mult sau mai puțin nemijlocit – reduce poezia viitorului la „varicele/ se umflă/ se umflă/ se umflă/ și nu se mai/ și nu se mai/ și nu se mai/ dezumflă” (*poezia varicele*) sau la „mânăncă f mult spartiiăștia dau gata și câte 2/ pâini de casă pe zi își fac omlete din șase uneori/ 7 ouă da lasă apa/ să curgă deampulea” (*familia care stă aici*).

Acest real pe alocuri radiografiat nu include însă suficient recursul la autoreflexivitate încât poezia să se întoarcă asupra ei, să își contemple propria expresivitate și propriul demers expresiv. Pentru Vlad Drăgoi e timpul să afle că poezia nu se naște numai din cuvinte, ci și din punerea în cuvinte, în formă, a unor experiențe și trăiri umane capabile de temperaturi stelare, sollicitând disponibilitate intelectuală, acuitatea atenției și/sau eleganța expresiei.

Anamaria TANCĂU

Este și istoria literară în criză? - aceasta pare a fi întrebarea la care Ion Simuț încearcă să dea un răspuns pertinent, dincolo de subtilitatea ironiei cu care subliniază adevărata problemă pe care o traversează această disciplină: criza de receptare a cărților de istorie literară, care nu lipsesc, dar sunt privite cu dezinteres de către public. Se remarcă actualmente preferința acestuia (și, de aici, înclinția autorilor spre acest tip de scriitură) pentru cărți care să pună accent pe biografism, astfel să dezvăluie picanterii sau secrete bine tănuite fie din cauza cenzurii sau a regimului comunist, fie a nu umbri aura de idealitate a scriitorului, în genere: culegeri de documente referitoare la dosarele de Securitate pe care le aveau scriitorii, relația scriitorilor interbelici cu mișcarea legionară și conflictul ideologicilor.

Să nu uităm însă de literatură! ne avertizează Ion Simuț răspicat, printr-o (pre)viziune realist apocaliptică: „Dacă literatura moare, istoria literară nu are altceva de făcut decât să-i scrie necrologul”. Autorul atrage atenția, încă de la început, asupra rolului jucat de istoria literară, un rol care nu se schimbă deoarece trebuie să vegheze la conservarea reperelor și valorilor, funcții vitale ce asigură continuitatea tradiției naționale: „Intr-adevăr, menirea principală a istoriei literare nu s-a schimbat, ea constând în gestionarea și transmiterea valorilor unei tradiții cu o configurație mobilă, în funcție de perspectiva actualității și de interesele ei culturale”. Adâncindu-se în era globalizării, criza istorismului nu se poate soluționa decât prin revitalizarea literaturii. E o misiune dificilă, dat fiind contextul deculturalizării, dar cu atât mai important prin miza ei – rezistența culturală la uniformizare.

Procesul de formare a canonului nu eludează contextul. Cum reflectă literatura contextul? Contextul actual produce opere cât mai diferite, textul însuși fiind o componentă a contextului. Trebuie însă evitată presiunea contextului pentru ca o operă să-și păstreze standardul estetic, chiar dacă există tendința de a citi un autor prin context. Chiar dacă autorul nu se lasă absorbit de context, abstragerea sa este incom-

Ion Simuț – Vămile posterității

Secvențe de istorie literară

pletă și se impune atunci dubla perspectivă a lectorului. Numai astfel literatura va ieși din criză și, o dată cu ea, și istoria literară. Dincolo de scepticism, semnele de întrebare sau semnalarea punctelor nevralgice, se remarcă atitudinea optimistă a autorului, menită a stimula interesul pentru literatură: „Dar cred în viitorul literaturii și, odată cu supraviețuirea ei, în viitorul istoriei literare”.

Fără a emite pretenția exhaustivității, Ion Simuț re-gândește conceptul de istorie literară, utilizând drept metodă de cercetare principiul selectivității pentru a evidenția atât aspecte inedite și mai puțin discutate din opera unor autori clasicizați (Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Eugen Lovinescu, Tudor Arghezi), cât și elemente demne de luat în considerare din creația unor scriitori minori (Dinu Nicodin, Mircea Streinul, Teodor Scortescu, Victor Valeriu Martinescu ș. a.).

Mituri ale vârstei de aur

Îngrijorat din cauza declinului receptivității creației unor scriitori precum Mihail Sadoveanu și Tudor Arghezi, autorul își propune să demonstreze că opera acestora nu este nici pe departe epuizată și se cuvine revenirea la ei. Ion Simuț respinge perpetuarea clișeelelor în interpretarea clasicii literaturii române interbelice, invitând contemporanii la imaginație critică/hermeneutică pentru a-i re-descoperi pe autorii canonici.

Mihail Sadoveanu nu se înscrie, în concepția lui Ion Simuț, în categoria scriitorilor ușor de receptat, pentru că

dincolo de interpretările unanim vehiculate, laboratorul său de creație nu poate fi rezumat la *Frații Jderi*, *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Neamul Soimăreștilor* sau *Hanu Ancuței*. Ar fi o eroare să considerăm opera sadoveniană inactuală și să nu o explorăm în cele mai tănuite aspecte: curgerea heracliteană, natura ca oglindă a autorului ei narcisic sau expresia senzualității ocultă de pudoare. Și biografia autorului ne rezervă o surpriză: Mihail Sadoveanu francmason.

În cazul lui Liviu Rebreanu, lectura biografică a confesiunilor sale pune în lumină conștiința vinei care se imprimă ca sentiment dominant în scriitura fictională. Fără a supralicita valoarea unei scrieri marginalizate cum este *Calvarul*, istoricul literar observă că, odată cu acest roman, scrisul îndeplinește pentru Rebreanu funcția morală, asumată printr-o varietate comportamentală (penitență, disculpare, eliberare și reconstrucție de sine). De asemenea, Ion Simuț face și o rectificare cu privire la raportul (greșit interpretat) dintre nuvela *Catastrofa* și romanul *Pădurea spânzuraților*. Personajul David Pop nu-l anticipează pe Apostol Bologa; primul e o victimă a istoriei, „un ratat fără conștiința ratării” (p. 71), pe când cel din urmă e un personaj dilematic, răpus de conștiința datoriei.

Tudor Arghezi nu va fi niciodată un autor lipsit de interes, pentru că „pune o mie de probleme – noi și vechi – numai pe teritoriul poeziei” (p. 187). Creația acestuia conservă simboluri nedecryptate încă, de aceea este necesară o relectură critică capabilă să deschidă calea spre revizuire și rescriere. Exercițiul critic întreprins de Ion Simuț evidențiază la Arghezi existența a două

mituri: mitul labirintului și mitul lui Proteu, apreciind că poetul „E un Proteu închis în dublu labirint: labirintul lumii și labirintul artei. Când scapă de unul, e prizonierul celuilalt” (p. 181). De teama rătăcirii în labirint, se pare că acest scriitor a fost plasat într-un con de umbră de contemporani, deși ar merita să fie asimilat ca un model creator.

O atenție deosebită merită primul nostru critic profesionist: Eugen Lovinescu. Modelul lovinescian a statornicit o serie de principii „la care ar fi folositor să reflecteze tinerii critici, dar nu numai ei” (p. 119). Este de remarcat faptul că Eugen Lovinescu considera că menirea criticii este aceea de a susține valorile într-un *peisaj al zădărniciilor universale*. Și Ion Simuț își asumă pe deplin acest rol, așa cum reiese chiar din acest volum.

Perspective critice

Pe măsură ce este recitat un autor, fie el minor sau major, se poate naște o întrebare: Este renunțarea la ierarhie un lucru bun?, pentru că și-n cazul scriitorilor necanonici este posibil să scriească într-o singură sintagmă fiurul genialității. Este cazul lui Octavian Goga sau prozatorul Nicolae Iorga, a căror creații păstrează ceva durabil și profund, chiar dacă nu se situează în fruntea ierarhiei. Cu o extremă luciditate, Ion Simuț se dovedește a fi precut în exprimarea judecăților de valoare, nefiind de acord cu supralicita valorilor numai de dragul schimbării canonului.

Un capitol aparte este dedicat literaturii confesive, care a luat amploare în ultimul timp, surclasând ficțiunea. Autorul este sceptic în privința inflației confesive, dar se arată entuziasmat de reeditarea jurnalelor sau operei unor personalități precum Mircea Eliade sau George Bacovia, subliniind necesitatea unui aparat critic care să însoțească fiecare volum cu scopul de a facilita înțelegerea textelor autorului respectiv. Această secvență se încheie cu un elogiu adus criticului G. Călinescu, un veritabil model și o personalitate unică a culturii române la care ar trebui să se raporteze tânăra generație pentru a dobândi „simțul valorilor clasice, permanente, ca raiune a existenței umane” (p. 292).

Ultima parte a volumului prezintă *figuri insolite* de scriitori interbelici, rămași sub cupola minoratului, dar care merită a fi citați. Capitolul *Figurine* semnalează câteva prezențe editoriale care au izbutit câteva pagini notabile, rămânând însă tributari modelului (cum se întâmplă cu Ludovic Dăuș) sau abandonând cariera de scriitor înainte de vreme (Stejar Ionescu).

Volumul de față este o dovadă certă a supraviețuirii istoriei literare. Se remarcă selecția și asumarea bine motivată a autorului de a configura o coloană vertebrală cărții în ciuda amalgamării scriitorilor și tematicii. Autorul aduce argumente solide atunci când emite o judecată de valoare și nu se hazardează să pună etichete fără a reciti în prealabil opera respectivă. Ceea ce probează o muncă susținută și dorința schimbării, nu doar prin vorbe, peisajul literaturii române și, implicit, al istoriei literare. Cu siguranță nu e un *Șantier*, ci a devenit edificiu!

Ioan DĂNILĂ

Silvia MUNTEANU

Patrimoniul național, în integritate

Dificil – dacă nu surprinzător – că de acceptat conținutul sintagmei *patrimoniul național*, câtă vreme suntem focalizați doar pe reprezentarea materială, concretă, palpabilă. Și totuși consider că o primă componentă – măcar prin istoria încorporată – este limba maternă, al cărei destin nu avem dreptul să-l obstrucționăm ca vorbitorii (utilizatorii, mai tehnic) și cu atât mai mult ca dascăli.

În apărarea ei nu se poate situa doar școala, ci și mass-media, prin ceea ce s-a conturat încă de la mijlocul secolului trecut ca jurnalism lingvistic. L-a promovat strălucit acad. Al. Graur la radio și în presa scrisă, ceea ce m-a determinat să-i împrumut titlul unei cărți a sale în titlul rubricii inaugurate în 1994: „Din *capcanele* limbii române” (devenită apoi „Tainele limbii”, „Româna de azi”, „Limba ce-o vorbim și-o scriem” – în cotidianul „Deșteptarea”), așezată firesc și în coloanele *Ateneu-ului*; mai întâi explicit, *Cum vorbim, cum scriem*, și ulterior cu sugestii mai largi: „Pentru limba noastră”. Ținta era/este tot școala (recunosc aici, public: nu sunt nici profesor, nici conferențiar, ci *învățător*, adică un om care, ca atâția dascăli, îi învață pe alții). Mi-am asumat și o deviză: „Nu e important ce știi, ci mai ales ce știi să faci cu ceea ce știi”. M-am regăsit apoi în cercetările sociologilor, care au constatat că România postdecembristă încearcă să treacă

de la modern (cu verbul titular „a ști”) la postmodern (cu superiorul acestuia, „a aplica”). Altfel, globalizarea ignoranței ne poate aduce – nouă, o țară mică – prejudicii uriașe.

A doua componentă patrimonială – măsurabilă și deci aptă de a se fixa în parametri fizici – încheie în ea inventarul bunurilor cu substanță memorială. Pentru Bacău, o rană deschisă în văzul lumii poartă numele *Casa „Alecsandri”*, subiect care mi-a pus la încercare abilitatea de jurnalist cultural. Cu smerenie am preluat modelul celui aflat pe fronthispiciul revistei „Ateneu”, Grigore Tabacaru, care-și povățuia viitorii dascăli de la Școala Normală din Bacău să se aplece asupra valorilor culturii locale, căci din aceasta se nutrește marele tezaur național. El nota că Alecsandri a avut/are proprietăți în Bacău și că pe acel imobil din strada G. Apostu „azi (1930, n.n.) [este] proprietar General Dr. Badiu”. Cărturari ca Horia Bernea, Andrei Pleșu, Gh. Vlăduțescu, Mihai Oroveanu, Tudor Opreș ș.a. au apărut, în paginile *Ateneu-ului*, drepturile legitime ale uriașului patriot V. Alecsandri. Astfel revista întemeiată de Gr. Tabacaru și G. Bacovia și-a respectat, o dată în plus, programul constructiv din 1925, reconfirmat în 1964.

George Genoiu – 80

Teatrul – a dezvoltării firea omului



Am căutat în mai multe zone ale scrisului dăruit de dramaturgul băcăuano-bucureștean confesiuni care să-l particularizeze în galeria autorilor de piese de teatru din ultima parte a secolului trecut. Am avut la îndemână ediția de autor din 1997 și cea din colecția „Excelsior” (2000), cu date prețioase pentru aparent enigmaticul George Genoiu. Citindu-l, parcă mi-a șoptit un actor pe scenă: „Fac parte din generația

care «nu și-a trăit amiaza». Teatrul m-a învățat că și «iluzia» face parte din viața ce ne este hărăzită o singură dată, fără să decidem locul și timpul nașterii”. Sau un alt actor, în spatele căruia, desigur, e G. Genoiu: „Important este să nu trișezi și să nu disperzi, să te străduiești să înțelegi învățămintele primite de la tot ce te înconjoară, între cer și pământ”, iar după o scurtă pauză: „Natura și oamenii conviețuiesc după legi proprii de care trebuie să se țină seama, omul fiind «un animal ciudat», imprevizibil. Menirea teatrului este aceea de a-i dezvoltării firea, proiectând-o în oglinzile conștiinței”.

Fostul redactor-șef al revistei „Ateneu” (1982-1989) este de fapt licențiat în teatrologie, cu o temă coborâtă din stilistică: „Metafora scenică în arta spectacolului românesc” (1962). Cu astfel de competențe și prizând punerile în scenă ale teatrelor de toate calibrele, George Genoiu ni se arată un bun comentator al „Teatrului [cel] de toate zilele”. Teoreticianul („Gânduri despre teatru”, de la tehnica dramei la destinul actorului și apoi la statutul criticului de teatru) este dublat de un spectator avizat, ale cărui cronici au fost, la vremea aceea, așteptate feedbackuri la premierele lansate de București, Cluj-Napoca, Constanța, Iași, Botoșani, Bărlad ori, firește, Bacău. (Poate nu ar fi nepotrivită activarea recitalului „Clavirele plâng în oraș”, „un eveniment în cariera” teatrului băcăuan, pe versuri de G. Bacovia, atunci cu Sorin Postelnicu – recitatorul – și Rodica Postelnicu – *baletista albă*.)

Directorul Fundației Culturale și Casei de Presă și Editură „Rampa și ecranul” are grijă să facă temenele la înaintași, între care ilustru, singular, irepetabil este I. L. Caragiale. La 150 de ani de la nașterea clasicului literaturii române, G. Genoiu publică trei volume din seria „I. L. Caragiale față cu reacțiunea... criticii”, menite a-l apropia pe autorul „Năpastei” de exigențele cititorului/spectatorului de azi. În 2002, anunțând volumul „Drame și comedii provinciale”, G. Genoiu își publică un „pamflet antioligarhic”, desprins din tiparul caragialian: „Titircă, Inimă-Bună (palavre și adulter la domeniile Marvila)”. (Pentru cine nu știe, Marvila e și un sat din comuna Corbasca, județul Bacău.) Confratele D. R. Popescu nu e deloc optimist: „... această piesă va începe să fie jucată cu mare succes peste 30 de ani!” Așadar, un teatru pentru viitor, cum fusese și „Fereastră”, scrisă în 1969 și publicată în „Tribuna”. Trebuia să fie reprezentată pe scena Teatrului „Bacovia” ca un spectacol coupé, dar Tezele din iulie 1971 le-au barat drumul. „Femeia”, personaj alături de „Bărbatul” și „Stăpânul”, ne găsește aceeași după mai mult de patru decenii: „Suntem un miracol... o biologie... Ne distrugem reciproc prin pasivitate și nehotărâre. Dar ne refacem prin încredere și speranță”.

George Genoiu a împlinit 80 de ani pe 31 august, când am marcat pentru prima oară Ziua Limbii Române. Fie ca Domnul să-i dea cât mai multe ediții ale sărbătorii, cu credința că ne va aduce alte și alte bucurii ascunse în cuvintele dinspre scenă către noi, cei avizi de adevăr și frumos.

Ioan DĂNILĂ

Mijlocul lumii

Această situație de geneză și metafizică absolut neclară de viață în lume în cosmos oriunde nu e decât interminabil joc de-a mijlocul în care se poate spune Dumnezeu este în același timp Cel ce caută și Cel ce se ascunde...

Ai noștri

Se urăsc înde ei și filosofi și derbedei dar nu e doar ură – să se știe – ai noștri sunt uniți între ei de o mare dragoste de patrie...

Premiul...

Într-un fel și-n oricare altul între lacul Mălăren și Carpații noștri iubiți există nume ca lupii nedomestiți spre exemplu – Nobel...

Tranșee

Sigur că știu cine se pitește în tranșeele dintre ridurile frunții obrăjilor inimii...

Eu, tu, el

Eu – copil al naturii
Eu – bătrân al naturii
Eu – natură a naturii...

În prejma postului

Fără două zile – mijloc de noiembrie Grăbită nuntă la țară – să nu se cadă în postul Crăciunului!

Într-o pliuire a acordeonului muzicantul strivește fulgii primei ninsori.

Amprente

Ajunsă pe pământ primul lucru pe care-l face zăpada e să ia amprente digitale ale copilăriei...

Demult

Traiste tărânești la câmp. Așezându-se de prânz pe coaja rumenă prășitorii suflă aiurea în cosmos furnicile și mușcă din pâine.

Curs est-vest

Spre est – râul împurpurat de zorii ce răsar
Spre vest – același râu întraurit de luna ce apune



Leo
BUTNARU

Rar

Pe ulița de la periferie becurile din stâlpi își transmit unul altuia umbra trecătorului.

31 decembrie

În globulețele din brad și în cerceii tăi se mai oglindește încă anul acesta.

Ger, lumină

Soare cu dinți. Lumina e densă compactă solidificată parcă încăt poate plesni ca sticla unui geam sau ca pojghița de gheață între dinți.

Șteapă rusească

În lungul căii ferate – iarbă înaltă. Uneori vântul se-ntâmplă să o bată de roțile locomotivei.

Memorie

Iertare!
Pentru grațiere – italianescul: *grazie!*
pentru nepotrivita comparație, dar
cam așa e:
fotografiile iubitorilor de cândva
fotografiile foștilor iubiți uneori par
simple cărpeli pe memorie...

Consecințe

Vântul bate liliacul înflorit și poemul iată e în vânăta!

Pe jumătate, pe sfert...

Vreun geniu sau vreun poet de rând lasă și el în urma sa o sticlă plină pe jumătate sau pe sfert... Ce e Doamne și cu graba asta de-a ajunge-n ceruri?...

De la un punct încolo

În fine încercați și voi să trăiți omeneste chiar de astăzi prindeți/ deprindeți a practica un mod sănătos de viață

fie ea și viața de apoi dar totuși...



Nicolae
MIHAI

De la miazăzi spre mâine

Spre tine bătaile inimii și setea
de a afla totul despre mirările
unui suflet față în față cu triumful
uitării de sine de nimeni cerut

spre tine uraganul gândului
împotriva visului acoperit de iarbă
trădat cu fiecare pas
de pumnul înălțat a disperare
spre ziua de mâine întristată
pe moarte

spre tine privirea care așteaptă
răsăritul unei torțe răpăit
de tobe
înfrățit cu cei târâți în furtună
și haos mutilați de somnul greu
ca un jug sfidător

Înger surd

Te-a văzut, iubito, vântul
Cum mă înșelai cu gândul.

Tot furai pe-ascuns cu gura,
Iar sărutul tău ca mura,

În surdină stârnea flori,
Și ploii lungi de meteori.

N-am văzut, nici căutat,
Diavol fără de păcat,

Dar văzui înger la ușă,
Cu privirea jucăușă.

Înger evadat din rai,
Cu păr lung în loc de strai.

Nu știu, Doamne, ce n-am fost,
Dar iubind-o pe de rost,

O să fiu, când mă voi duce,
Dor aprins, lângă o cruce,

Sub umbrarul a doi pruni,
Răsfițat de rugăciuni.

Frate bun al viermelui
În țara Nemicului.

Când lacrimile nu vor să devină amintiri

Frigul trupului ascunde grele umbre
fără vină stinse frumuseți ce poartă
fiori negri în surdină

peste lacrimi temniceră mai presus
chiar de cuvânt moartea este o păreră
un sărut fără mormânt

sufletul răpus de patimi și de boli
mereu cosit a știut să-nalțe ziduri
unui plâns la nesfârșit

Soarele de ieri

Se sting pe rând culorile
de vară
iar soarele de nicăieri venit
răsrânt și fără viață personală
piere în graiul umbrelor zidit
ca o icoană-n risipiri de vânt

eu l-am văzut în boxă azi
mirosind a after shave
dar acuzat de-un gând
că și-a ucis cu premeditare
propriul zâmbet
uitat fără de vină pe obraz

Lumina poemului în negru

Poemul în negru pune în pericol
visul de o noapte și nimic
umanizat de farse și instincte

în zornăit de chei
și în bălbăiala unor bucurii trucate
bântuie lumina pângărită
a cuvântului
condamnat la lungă solitudine

am fost propus braconier
al celor plecați să ajungă din urmă
sângele țicșit cu răzvrătiri și convingeri
de contrabandă

Metamorfozele privirii

De indigo privirea celor din nord
animă până la năucire
culoarea timpului căzut fără suflu
în băltoaca umbrei de cedru

răscolește profunzimea spiritului
neînțeles împăcat cu el însuși

o anghilă vine și locuiește
slăbiciuni în paragină abandonate
vântoaselor care dau țărcoale
într-o sfidătoare și rece cadență

Nud

Pe timp de arșiță
vechi paravane ascund
pământ fertil zăbreilit cu sfii
și farmece – iscoade din oficiu –
puse în ramă laolaltă
cu suspinul unor idendități
furate

este anotimpul în care
absolutul pare
o amenințare necesară
la colț de univers
cu îmbrățișări de fluturi
și evadări
de strigăte confuze

peste tot rămân amprente
cu parfum de împrumut

Pisicile negre

Ea adoră pisicile negre
mai ales cele care taie calea
pentru că în privirea lor
poate afla ora exactă
și ploaia
care cade în Bosfor

Ea adoră pisicile negre
doar pentru vina
că au inima închisă
meru în cercuri bizare :
urmele netrăitelor
spaime

lumi anglo-saxone

Elena CIOBANU

e-lit



Laconicul titlu pe care mi l-am ales este o abreviere a sintagmei englezești „electronic literature”. Literatura electronică, deci. Ca să poți defini treaba asta, trebuie în primul rând să depășești falsa dilemă care opune pe cei ce iubesc hârtia tipărită celor care nu se mai satură să-și strice ochii ațintindu-i la ecranul calculatorului sau al altor feluri de *device*-uri de același neam. Mai apoi, trebuie să fi gustat deja într-o măsură suficientă din beneficiile indispensabilei, de acum, lumi digitale, pentru ca, astfel, să poți să-ți dai seama că sfera virtuală, cu posibilitățile ei infinite și cu pericolele ei inevitabile, a încetat de mult să mai fie doar un simplu instrument.

Așa cum intuia vizionarul Marshall McLuhan în urmă cu vreo 50 de ani, înainte ca internetul să fi fost inventat, mesajul nu mai poate rămâne la fel după ce e transmis prin mediul digital. *Mediul este mesajul* – iată și titlul inițial al uneia dintre cele mai faimoase cărți ale lui McLuhan, care s-a numit până la urmă *Mediul este mesajul*. Trecerea de la primul titlu la cel de-al doilea merită explicată. E vorba, în primul rând de strânsa apropiere fonetică a următorilor termeni englezești, cu care îi plăcea lui McLuhan să se joace: *message* (mesaj), *mass age* (epoca de masă), *mess age* (epoca de mizerie), *massage* (masaj).

Nu mi se pare deloc întâmplător ca, într-o discuție despre ce înseamnă mediul virtual, jocurile de cuvinte să apară în prim plan: ce este această World Wide Web decât un imens hypertext, textul tuturor textelor, cum l-au numit unii? Numai că nu mai e textul așa cum îl înțelegea Shakespeare sau Dickens, ci o entitate generată electronic de o mașină care modifică profund modul de utilizare a limbajului și, prin aceasta, ființa umană și felurile în care se definește ea. Literatura propriu-zisă, ca să ne întorcem de unde am început, nu poate scăpa neatinsă, și nu e vorba numai de felul în care devine ea cunoscută și discutată pe internet, ci și de felul în care este scrisă și receptată.

Am observat, de pildă, că, în engleză, pe site-urile unde am vrut să cercetez problema conceptului de literatură electronică, se folosește foarte mult termenul de *literatură* pentru a desemna *literatură științifică* sau, și mai și, textul în genere, de orice gen ar fi el. Această fuziune sau diluare a granițelor dintre conceptele tradiționale nu are de ce să mă mire în contextul lumii virtuale, pentru că această lume se hrănește chiar din acest tip de glisări, răsturnări, reconfigurări, redefiniri lingvistice. Îți vine aproape să spui, când contempli modul de funcționare al rețelei electronice, că toată această incomensurabilă bază de date a omenirii e un fel de poezie – orice cuvânt se leagă, prin mii de conexiuni, la alte cuvinte, sintagme, imagini, texte, iar metafora e practic infinită, la fel ca metonimia. Rețeaua are o literaritate, o poeticitate, înțelese la nivel strict tehnic.

Există, în prezent, chiar școli poetice care au adoptat ca principiu de bază ideea literarității implicite a oricărui text, care este strâns legată de implicarea computerului în procesul așa-zis de creație. Pentru un poet din școala conceptuală americană a anilor 2000, este suficient să-ți înregistrezi pe un *device* electronic absolut tot ce spui într-o zi, iar apoi să transcrii totul și să-l numești poem. Pentru un altul, din latura numită „flarf” (cuvântul nu are un sens, ci e un fel de „omolog” contemporan al mai vechiului „dada”) a poeziei experimentale nord-americane, facerea unui poem presupune căutarea pe Google a unei coloacții neobișnuite, mai ales absurde, de cuvinte, apoi selectarea, dintre cuvintele apărute pe ecran, a celor care vor forma poezia finală. Rezultatele unor astfel de eforturi nu sunt chiar atât de ilizibile pe cât v-ați imagina, doar că e nevoie, pentru a le gusta, de renunțarea la orice pretenții prescriptive: limbajul e, din nou, un animal sălbatic, iar poetul, un tehnician fascinat de umealta sa.

Mai departe, pe tărâmul interdisciplinarității, alții definesc cuvântul ca un virus și visează la clipa când se va putea inventa în laboratoare „xenotextul”, adică un poem frumos, anormal, ale cărui cuvinte stranii ar putea să subziste literal, ca un fel de parazit inofensiv, înăuntrul celelei unei alte forme de viață. Genomul ar putea atunci deveni un vector al modurilor de inovare artistică, iar geneticianul, un poet fără doar și poate. Literatura ca secvență ADN care guvernează viața... pe lângă această viziune, ideea de literatură electronică e desuetă deja.

Fundația „C. M. Imago” împreună cu partenerii săi principali – Primăria Orașului Bicăz, Primăria Comunei Vinători-Neamț, „Contrast Art”, Biblioteca Județeană „G.T. Kirileanu”, „Viata nemțeană”, Fundația „Vacanțe muzicale” și „Parking” S.A. au reușit materializarea unui proiect de mare însemnătate pentru comunitatea nemțeană. Tema propusă de Fundația C.M.Imago a fost „Colecția de azi – **PORTRET**”, proiectul fiind sprijinit de A.F.C.N. Iar el nu se referă doar la **portretul** în sine, ci și la crearea unui dialog între istorie și prezent. Apoi este vorba, desigur, și de crearea unui climat propice liberei exprimării a artiștilor. După modelul *doamnei acuarelei românești*, Iulia Hălăușescu, cunoscută drept cel mai inspirat rapsod al Bicazului și împrejurimilor sale, tabăra reprezintă recuperarea unei părți menite să înveșnicească în legenda local ales.

Artiști, critici de artă, istorici, personalități culturale din județele Neamț, Bacău, Iași, Cluj, Bistrița-Năsăud și din municipiul București au încercat să „capteze” timpul prin reprezentări plastice sugestive. Cândva, aceste impresii se vor transforma în amintiri trăite în fața tablourilor care, cu siguranță, vor face parte din „*colecția de ieri*” a pitorescului Bicaz. Analizând lucrările protagoniștilor am constatat o detașare netă de cotidian, rezultată în varietatea procedurilor tehnice abordate, cu îmbinări armonioase între linie, pată, grafism bazat pe ritm și echilibru cu ușoare înclinări spre ornamente filigranate.

Scenele din tablourile artistei **Maria Niță Revencu** sunt o descindere în propriul univers. Armoniele cromatice, cu aplecări spre pointilism sunt transfigurate și puse sub semnul visului.

Ați privit vreodată cu atenție un melc? Cât de tare, de teapănă îi este cochilia și cât de moale, de flexibil trupul! Așa și cu compozitorul contemporan: cât de puternic, de tenace îi este tiparul voinei creatoare și cât de flasc, de sovăitor trunchiul impactului imediat al textelor lui sonore cu contextul! Se vede treaba că e musai să pozezi o cochilie, un tipar care să te apere de intemperii și să-ți confere curajul de a traversa vremurile. Fără cochilie melcul nu ar fi altceva decât un vierme vulnerabil. Fără un tipar bine definit, compozitorul de azi n-ar fi decât proprietarul unei tarabe de zaraf. Și totuși ce-l mână pe melc ori pe compozitor să poarte în spate o cochilie sau un tipar fără de care existența lor nu ar mai avea sens? Ei bine, gândiți-vă numai câtă utopie irigă truda lor, dacă e să punem în calcul copita unui cal ce poate strivi oricând căsuța melcului ori rating-ul unui manelist ce poate suspenda cu nonșalanță tiparul compozitorului. Așa se face că o cochilie e fiabilă doar sub presiunea insectelor, iar un tipar e rezistent doar atunci când au ca deziderat vestimentația ce aparține muzicienilor savanți. Mărturisesc, nu mi-am pus niciodată problema solvenței tiparelor mele. Nici a gradului de casabilitate a unei eventuale cochilii care să-mi prezerve pașii în lumea showbiz-ului muzical. Nu sunt omul calculului, dar uite că opera la care lucrez acum, și care va fi, probabil, gata peste vreo jumătate de an are toate șansele ca, după prima audiere ce va însuma cel mult câteva zeci de ascultă-

Portretul timpului

Vasile Doru Ulian este o personalitate distinctă în arealul cultural nemțean, el demonstrând prin opera sa o măiestrie tehnică desăvârșită. Prin excelență lirică, atașat suflătește de tot ce îl înconjoară, el descoperă și redescoperă frumusețea naturii-peisajului, soarele, atmosfera locului. Întâmplările din tablourile lui **Laurențiu Dimișcă** dezvăluie o atitudine solară. Libertatea lăcășă a artistului, expansiunea continuă în viitoare aventuri cromatice de un comic suculent descriu un traseu afectiv asemenei unei declarații de iubire. **Mircea Titus Romanescu**, privilegiat în sensul cunoașterii locului taberei (și-a petrecut copilăria în vechiul sat Potoci, rămas adormit sub apele lacului Bicăz), oferă cu generozitate spectacole vizuale geometrizate. Dispunerea compozițională a peisajului și naturii statice abordate susțin o desfășurare ordonată și coerentă a discursului cromatic, ritmul ocupând un loc admirabil.

Petru Diaconu realizează credibile decupaje din context. Dintr-o realitate obișnuită recunosc elementul cunoscut valorificându-l în fragmente lirice de o maximă expresivitate. Deține propriul alfabet al plasticității, părand a cuprinde peisajul cu pastă impermeabilă de culoare prin care nu mai pătrunde decât lumina de dinafară, în timp ce dinăuntru răzbat doar ecouri caligrafiate a unor forme condamnate la tăcere.

Măiestria lui **Vasile Soponariu** ne face să ne închipuim un scenariu fantastic populat de personaje supraera-

liste, de forme zoomorfe sau umane ce par ecourile îndepărtate ale unor ahetipuri. De la artistul **Bogdan Enache** reții ipostazele încărcate de reverie ce se suprapun peste trăirea cotidiană. El răscolește unghiurile cele mai ascunse ale lucrurilor, extrăgând detalii semnificative. **Vasile Crăiță Mândră** pictează adevărate poeme „en plein soleil”. El întrebuintează culoarea după toate regulile plasticii, dar deține o tehnică specială, transparente obținute completând și înobilând lucrările sale.

Tânărul **Radu CIURARU** este atras de portretul deja imortalizat. Fotografia e sursă de inspirație, punându-i la încercare toată atenția și obligându-l să păstreze proporțiile care fac să semene personajului ales. Compoziția laconică înglobează forme/portrete înzestrate cu substrat simbolic.

Cu rigorea din care se strecoară neori fine sau directe ironii, **Ștefan Potop** manifestă un interes aparte pentru portret, reflectând întâmplări sau evenimente ce răspund atât exigențelor personale cât și cotidianului din care sunt extrase personajele ce-i atrag atenția. Desfășurarea în epic a gândirii artistului îl direcționează prospectiv și introspectiv spre ritmuri cromatice armonioase, împlinite. Am remarcat portretul primarului de la Bicăz, de mare originalitate a expresiei.

Mihai Perca, semnatarul tabloului „Înger căzut”, alege dintr-o multitudine nefsârșită de senzații pe cele care pot fi expri-



• Bogdan Enache

mate pe pânză. Traseele de duct cromatic poartă energii vitale limitate de cadrul tabloului, deformarea formei reprezentând sublimarea unor intense trăiri.

Andra Iulia Margină dovedește indiscutabile aptitudini plastice. Impresionată de amploarea gestului pictural redă o lume fantastică de forme, metafore plastice sau aluzive parabole, ce se mențin în registru decorativ.

Chiar dacă timpul ne-a bătătorit deja cărările în direcții diferite, reîntâlnirea cu fostul meu coleg **Gigi Dănilă** mi-a procurat un prilej de reactualizare aminte. Nu cred că în vremea când ne-am cunoscut m-am gândit că voi scrie, nici că așa fi avut vreun alt scop decât acela de a picta. În timp ce eu mă „chinuiam” în fața șevaletului, Gigi, cunoscând demult legătura dintre studiile de atelier și morfologia corpului uman, finaliza lucrarea. Mărturisesc că îl invidiam și îi admiram tabloul în

același timp. În portretul profesorului din Tarcău, regăsim aceeași paletă restrânsă cromatic, aceeași vibrație de tonuri și griuri colorate preluate de la maestrul ILIE BOCA. Chipul de o expresivitate psihologică evidentă, cu o rigoare constructivă inedită, amestec lirism și epic, lasă impresia de accentuată gravitate și monumentalitate. Compoziția este orchestrată de acorduri plastice deosebite, artistul realizând nu doar un portret fizic, ci și unul moral.

Tabăra Potoci-Bicăz se înscrie, cu speranță și încredere, pe valoroasele coordonate culturale-artistice ale Piatra-Neamțului, surprinzând poezia locului, absorbind realul în culoare. Aici, invitați au condensat clipe de contemplație, o anume stare de spirit în adevărate **portrete ale timpului**. Astfel că proiectul despre care am vorbit, s-a dovedit unul inspirat, de cert succes.

Carmen ISTRATE MURARIU



mondo musica

Liviu DĂNCEANU

Melcul din cochilie

tori, să fie achiziționată la prețul maxim de două mii de lei. Prin urmare în nici un caz munca la un opus de anvergură nu lansează un profit financiar pe măsură. (Și nici măcar sub o măsură rezonabilă). Ceea ce înseamnă că există imaginea obținerii satisfacției într-alt mod, de pildă, prin notorietate sau prin gloria pe care o lucrare o poate impune. Nimic mai fals. Mircea Cărtărescu ne spune în puține cuvinte că „e vorba despre onoare. O onoare absurdă și totuși imperioasă ca a samurailor. Despre o spintecare a pântecului propriu în onoarea ideii de artă. Despre o respectare a codului în care m-am născut, și care a fost codul lui Homer al lui Dante, al lui Cervantes, ca și al multor mii de anonimi: al marilor și micilor artiști cinstiți din toate timpurile” (Mircea Cărtărescu – *Ochiul câprui al dragostei noastre*, Ed. Humanitas, București, 2012, m pag.78). Voltaire afir-

ma în *Pensées et observations* că „onoarea este un amestec natural de respect pentru oameni și pentru sine însuși”. Mă tem însă că pentru mulți dintre compozitorii actuali onoarea nu mai e decât o fată frumoasă căreia nu i se mai sărbătorește ziua. Sau, vorba lui Schopenhauer: „luat obiectiv, este opinia altora despre valoarea noastră, iar subiectiv – frica noastră de această opinie; este conștiința din afară, așa cum conștiința este onoarea dinăuntru” (*Parerga und Paralipomena*). Personal nu scriu doar din onoare, ci și din plăcere. Din acea exaltare irracională, care rezultă din ceea ce pare a fi demn de alegere. Iar eu am ales compoziția muzicală ca un viciu pe care mă străduiesc din rărunchi să-l țin sub control. Dar plăcerea de a compune nu e incontinentă. Nici ceva obișnuit. Dacă am avea continuu delectarea de a scrie cu poftă,

nu am numi-o plăcere: ar fi existență sau natură. Mai mult, s-ar identifica frecvent cu o nadă a răutății care, pusă înaintea unui suflet lacom, l-ar atrage lesne în unda pieririi. Drept pentru care scrisul se cade să aibă propria lui măsură, ce-i livrează decentă în ordinea cantității. Să te ferești pururi de ce-i prea mult; și această calitate vine din alte două însușiri: din rușine și din cinste. Melcului nu îi este rușine să-și poarte cochilia. Pare chiar că-i face cinste. Pentru un creator cea mai mare rușine ar trebui să fie aceea pe care n-o vede nimeni: rușinea de sine. Iar cea mai mare cinste – acel acord dintre voință și conștiință, care să faciliteze dispoziția armonioasă, lucrul ce merită să fie ales pentru el însuși, nu din speranță sau teamă ori din vreo altă cauză exogenă. Din păcate, obsedată de rentabilitate, postmodernitatea a măturat în mare parte cioburile de măsură ce mai rămăseseră împărășiate prin ungherele cugetelor componentice, și odată cu acestea, încercătura de rușine și cinste. Parafrazându-l pe același Mircea Cărtărescu am putea spune că nu se poate imagina azi un destin mai dramatic decât cel al compozitorului savant, care se dedică total artei sale. Puține speranțe mai sunt cu civilizația pe care o edificăm să fie axată pe cultură, o cultură axată pe artă și o artă axată pe muzica savantă. Într-o lume a copiilor fără original, a portretelor fără model, a muzicii fără muzică, există toate premisele să întâlnim doar cochilii fără melci.

Cum ar fi interpretat Platon cunoscutul vers al lui Verlaaine, „De la musique avant toute chose”, dacă l-ar fi putut citi? Nicidecum ca pe un precept simbolist! Să ne amintim o secvență din „Phaidon”: când Socrate auzea vocea demonului său spunându-i că trebuia să facă muzică, filozoful trebuia să priceapă că vocea îl îndemna să le slujească pe Muze, adică să devină poet. Până atunci vocea demonului nu-i adusesese cunoașterea, nu-l impulsiona spre nicio acțiune bine definită, îi spusese mereu „nu” deturnându-i discursul și actele ce l-ar fi condus la nenorocire. De data aceasta, ceva se schimbă: vocea se dovedea a fi cu mult mai persuasivă și îi dădea o indicație precisă. În ceea ce-l privește, Socrate a crezut că face bine punând în versuri fabulele lui Esop. Al doilea verb al poruncii demonului („Socrate, fă muzică și lucrează”) ne amintește de o secvență din „Illuminări”: „te vei pune pe treabă”. Nici într-un caz, nici în altul, nu e vorba de ruptura cu inspirația. Pentru Rimbaud, poate fi, din câte ghicim, „impuls creator”. Pentru Platon („Ion”) și „demonia” precum este poezia însăși. În „Phaidros”, Socrate o prezintă ca pe un delir, ca pe un suflu venit de la Muze. Bogăția mitului a fost atât de mare, iar tradiția unei poetici platonice s-a arătat atât de puternică, încât s-a simțit nevoia ridicării vălului de pe imagine. Unul dat vechi Platon îi dă o nouă interpretare ce ar putea duce la o regândire a filozofiei, fie și la o reabilitare a ei în sens de cuvânt inspirat.

Muzele sunt mai mereu văzute ca divinități tinere. Fiice al lui Zeus și ale titanidei Mnemosyne, personificare a amintirii individuale și a memoriei colective a lumii, ele aparțin unei a doua generații de zei. În „Phaidros”, Socrate plasează nașterea lor între două generații de bărbați. E mai bine să ne consolăm cu gândul că numai ele și-ar putea mături originea, odată ce sunt cuvântul însuși...

Invocarea muzelor, la începutul „Teogoniei” lui Hesiod, nu se poate explica doar prin tradiția poetică. E o necesitate absolută. Fără ele, oamenii n-ar fi decât niște păstori pe câmpuri, niște țărani, în sensul peiorativ pe care îl dă Rimbaud cuvântului, în „Rămas-bun” („Un anotimp în infern”); de fapt, el se plasează „departe de turme” când, în „Lacrimă”, își mărturisește așteptarea aurului primordial. Muzele însă au comisișit să le inspire păstorilor accente divine printr-un privilegiu pe care îl vor recunoaște Friedrich Hölderlin și John Clare (poet englez, autorul volumelor „Poeme descriptive ale vieții câmpurilor” – 1820, „Calendarul păstorului” – 1827, „Muza rurală” – 1835), pentru a celebra rasa Fericiților veșnic vii. E același privilegiu ce le-a fost conferit lor înșiși: să exprime nașterea zeilor, anterior lor, să exprime propria naștere, să evocă Pământul, Cerul înstelat, Noaptea neagră, Valul sărat, Haosul. Grație lor poezia regăsește începutul lucrurilor. Comentându-l pe Hölderlin, Heidegger descoperă vocația teologică a poeziei: „Poematizarea e origina nămie a zeilor.” Dar această vocație presupune un dar al zeilor. „Cuvântul poetic nu posedă forța nominativă decât dacă zeii înșiși spun aceia care ne îndeamnă să vorbim (Hölderlin și esența poeziei”, 1936). Chiar dacă „temelia ființei e legată de semnele zeilor, nu există poezie a originii, a ființei, a ceea ce Rilke numește „fondul prim” fără

Politropismul unui mit

De la inspirația poetică la entuziasmul creator (I)

acces „la limbajul zeilor”. E, într-un fel, „adevărul acestui cuvânt pe care Hölderlin l-a pronunțat, când, de multă vreme, noaptea nebuniei îl luase sub protecția sa”. Și Montaigne definea poezia drept „limbajul original al zeilor”. Pentru Rimbaud, „cel din 1872, fondul primordial al ființei e Natura. În „Flamuri de mai”, o invocă de două ori, i se predă ei cum un prizonier învingătorului, știe că depinde numai de ființa ei („Ah nous seul et moins null”). Jertfa de sine soarelui, „zeu al focului”, amintită în „Alchimia verbului”, nu-i decât o altă expresie a acestei „răbdări”, ce s-ar putea substitui Patimilor lui Iisus. Fără intermedierea Muzelor, poezia reia contactul sau crede că reia contactul cu „un sacru” ce trece încă prin „dezordinea spiritului”.

La începutul „Teogoniei”, în „Nemeana a nouă” a lui Pindar, prezența Muzelor lângă poet asigură o stare de plenitudine și de armonie. Nici Socrate nu scapă de ele, simțindu-se chiar coplesit, când mărturisește că e inspirat de divinitățile locale, de greierii cântătorilor, interpretii ai Muzelor, în „Phaidros”. Cu un ușor umor mitologic, Socrate sugerează comparația dintre acești greieri și Sirene. Dar sunt Sirene mai puțin peridice și mai puțin periculoase, chiar dacă nu se poate face nimic împotriva lor. Pe drept cuvânt, Phaidros n-a auzit niciodată vorbindu-se despre acest privilegiu, iar mitul e probabil o invenție a lui Socrate, în ciuda preambulului ironic asortat contextual: „nu e deloc convinsos pentru unul care e prietenul Muzelor să nu fi auzit vorbindu-se despre asemenea lucruri”. Mitul are toate datele unui mit al originii. Bărbații existau înainte de nașterea Muzelor. Dar când acestea s-au născut, când, grație lor, au avut revelația cântecului, acești primi bărbați și-au ieșit din fire, au uitat și de mâncare, și de băutură și au murit fără a înțelege nimic. Au devenit atunci greieri, făpturi ale Muzelor. Fără să ne gândim cu tot dinadinsul la vreo influență, nu putem să nu remarcăm aparenta reluare poetică a muririi de foame și de sete în „Sărbătorile foamei” și în „Comedia setei”, pe care le compune Rimbaud în 1872 și care sunt contemporane cu delirul său. Metafora „pajiști sunetelor”, din primul poem, relatată în „Alchimia verbului”, ne duce cu gândul la contextul mitului greierilor. Hrana e iluzorie, băutura e disprețuită, moartea e preferabilă băutului. Foamea devorantă, „setea atât de neună” suscită cântecul însuși, fără să-l poată hrăni. El se usucă precum aspiră poetul să se topească într-o rază. Prezentarea voluntar derizorie a textului „Deliruri II” nu poate face apel la simpatia mit al greierilor: ea îi substituie imaginea „găzei îmbătate de latrina hanului”, a „hanului verde” ce rămâne cu disperare închis. Multi critici au citit în textele acestea dorințele, pottele lui Rimbaud. Maurice Blanchot vorbește despre „asprime fără exemplur”. Credem că e vorba, mai degrabă, despre exigența delirului său poetic și, în curând, despre amenințarea morții, a unei morți dorite: „Eram copt pen-

tru moarte”. Într-un alt dialog platonician, „Ion”, ce a contribuit din plin la răspândirea mitului inspirației și pe care Montaigne îl asociază cu „Phaidros”, Socrate, recurgând la maieutică, îl face pe Ion, un rapsod care se mândrește că a pătruns perfect gândirea lui Homer, să descopere de ce s-a specializat în recitarea poemelor lui Homer, dar e incapabil să recite versuri scrise de Hesiod sau Arhiloh. Ce e gândirea unui poet? Cu o dialectică strânsă, lui Socrate nu-i vine greu să-i arate lui Ion că Homer, Hesiod și Arhiloh vorbesc, în general, despre aceleași lucruri. Poezia lor e alcătuită din „locuri comune”, fără nicio nuanță peiorativă, dar ei vorbesc diferit și, așa cum un rapsod recită mai bine dintr-un poet decât din altul, un poet vorbește mai bine despre un lucru decât confratele său. Aceste afinități nu se pot explica dacă nu se înțelege caracterul specific al poeziei: ea e manifestarea unei puteri divine, a unui entuziasm, în sensul ferm al termenului. Adică: zeul a intrat în poet și, posedându-l, înlocuiește cuvântul acestuia cu al său. Cuvântul lui Hölderlin, „Begeisterung”, se va strădui să traducă același fenomen. Și Socrate însuși credea că e vorba despre un fenomen, câtă vreme nu ezită când îl judecă în paralel cu efectul produs de piatra magnetizată, pe care Euripide o numea „piatra lui Herakles”. Nu numai că acesta atrăgea inelele de fier, dar făcea să treacă în fiecare dintre ele o putere care, la rândul ei, îi dădea fiecăruia capacitatea de a atrage alte inele: se formează astfel un șir de inele. Ne gândim la forța magnetică pe care Rimbaud o imprumută „maestrilor jongleri”, din „Paradă”, și pe care Antonin Artaud va căuta s-o regăsească. Căutul lui Dionysos este celălalt punct de referință. Delirul poetic este analog delirului coribanților, din ritualurile orgiastice consacrate lui Cybele, când dansează în acompaniament muzical strident și complicat de flaute, tamburine, țambale, castaniete și de strigăte delirante, dansurile încheindu-se cu căderea în extaz, sau analog delirului bacantelor când fac baie în fluviul de lapte și miere. Muzele au fost confundate uneori cu bacantele. După Hölderlin, care își ia același reper, Nietzsche, în „Nașterea tragediei”, după ce face o prezentare a acestei dezlănțurii a celei mai sălbatice bestialități naturale, sugerează că avem de a face cu „un surprinzător amestec” în cântecul și mimica acestor nebuni discordanți, „neunii lui Dionysos”. Evocarea posedării de către Muze se află între aceste două descrieri, apoi Socrate o reia: „Poetul [...] nu e capabil încă să creze până când nu a devenit om pe care îl locuiește un zeu, până când nu și-a pierdut capul, până când propriul spirit nu mai este al lui” („Ion”). E o afirmație triumfală și Socrate i-o impune mediocrului său interlocutor, dar simpla predare a poetului dă seamă cu dificultate de subtilă dezvoltare care o precedă și unde șirul imaginilor are funcția esențială. Motivul mării, de exemplu, aduce în gând compararea

poetului cu albinele, cărora le e conferit în mod tradițional privilegiul profetic. Aparenta indecizie între Apollo și Dionysos, un fapt religios, până la urmă, atestat la Delfi, se explică mai bine dacă rămâi sensibil la acest parcurs poetic. Delirul dionisiac e termenul-limită al unei comparații de care Socrate nu se servește decât pentru a apropia mai bine o realitate misterioasă. Descrierea poetului delirant relevă o extindere pe care n-o practică, ci o lasă succesorilor săi. Dacă nu l-a substituit pe Apollo lui Dionysos, cum l-a acuzat Nietzsche, care a văzut în Socrate un inamic al tragediei dionisiace pentru că a îndrăznit „să neghe chiar esența Greciei”, omagiul final l-i rezervă lui Apollo: e imnul închinat lui Apollo pe care îl compune, în ajunul morții, la porunca demonului său, pentru a face „muzică” („Phaidon”).

Socrate numește „mituri” micile fabule ale lui Esop. Poate le și inventează pe unele, când povestește, de pildă, transformarea oamenilor în greieri. Îl bănuim că e dezinvolt, dacă, în „Phaidon”, nu-i reproșează lui Criton că acesta consideră drept „vorbe în vânt” ceea ce e obiect al credinței. Ca să înțelegem interpretarea pe care o dă mitului inspirației, e nevoie de câteva distincții.

Nietzsche a văzut în Ion pe „rapsodul unui gen nou”, ce ne face să-l regretăm pe „rapsodul timpurilor vechi” și care n-ajunge la calitatea de actor veritabil. Precum actorul de comedie din „Paradox...” (Diderot), actorul știe să rămână în sine rece; rapsodul antic e plin de „muzică” dionisiacă. Dimpotrivă, Ion se lasă contaminat, ca Euripide, de un patos artificial: „Realmente, când declam un pasaj ce agită mila, ochii mei se umplu de lacrimi, când e spaima sau amenințarea, părul meu, de teamă, se ridică drept, iar inima începe să-mi sară din piept.” Un model pentru Socrate? Nicidecum. Până la sfârșitul dialogului, filozoful își tratează interlocutorul cu ironie. Ion recită fără să înțeleagă. Îi lipsește inteligența, e ultimul inel al lanțului înaintea auditorului. Socrate încearcă nu să-l învețe ceva, ci să-i dea, cel puțin, o idee despre asta. În privința calității artei sale, asta vine probabil din altă parte, de la „grația divină”, odată ce el e atât de mediocr. Mitul entuziasmului e îngroșat în „Ion” pentru că protagonistul nu se ridică la înălțimea ideilor mari. Inutil să faci din acest dar divin o „exaltare” în cazul poetului adevărat.

În aluzia la delirul dionisiac, Socrate nu pune problema pe care o pune Euripide în „Bacantele”: deosebirea dintre un delir ce e o recompensă (acela pe care îl cunoșc bacantele lidene și pe care îl caută la intrarea corului în *orchestra* și în răstimpul primului cântec) și un delir ce e o pedeapsă (acela care e impus bacantelor tebane, care le împinge, în rătăciră lor, să sfășie trupul viu al regelui lor). E adevărat, și Socrate distinge, în subtila dezvoltare care o precedă și unde șirul imaginilor are funcția esențială. Motivul mării, de exemplu, aduce în gând compararea

E o distincție extrem de importantă, o invitație, în fond, la despărțirea drumurilor poeziei de concepția medicală despre nebunie, aceea a psihiatrilor. Când Freud caută să explice creația literară, el analizează „visul trezit” sau cel puțin puterea de a crea fantasmă, nu o stare pe care o consideră drept patologică. Și Bergson, în „Energia spirituală”, și-a dezvoltat îndoielile în legătură cu aptitudinea maladiei și a degenerescenței de a crea ceva. Sunt mărturii despre cum a intervenit patologicul în domeniul poetic. Nerval a înțeles ce se petrece. Refuzând să vorbească despre nebunie, corecta imediat termenul „maladie” pe care era tentat să i-l substituie: „O să încerc [...] să transcriu impresiile unei lungi maladii ce s-a scurs întregă în misterele spiritului meu; – și nu știu de ce mă servesc de acest termen, maladie, căci niciodată [...] nu mă simt mai sănătos. Uneori credeam că forța și activitatea mea sunt dublate; mi se părea că știu tot, că înțeleg tot; imaginația mi aducea delicii nesfârșite. Recuperând ceea ce oamenii numesc rațiune, va trebui să regretăm că le-am pierdut?” („Aurélien”). În „Himere”, expresia mitologică îndepărtează orice prezentare de tip medical: poetul dionisiac se recunoaște slujitor al lui Iakhos, adică al lui Dionysos. Un sonet din „Florile Răului”, „Muza bolnavă”, nu e nici o apologie a nebuniei, nici o tentativă de a căuta în maladie o reinnoire a poeziei: sonetul se încheie cu o chemare la sănătatea regăsită, condiție însăși a întoarcerii la „Phoebus”, „tatăl cântecelor”. Dar să nu-l uităm pe Rimbaud: în „Alchimia verbului”, își reproșează că a practicat o confuzie („Sfârșesc prin a găsi sacră dezordinea spiritului meu”) între cele două tipuri de delir.

Introcându-ne la delirul divin, se impune o nouă distincție, pe care Socrate o stabilește în fata lui Phaidros. El raportează la Apollo inspirația divinatorie; la Dionysos, inspirația mistică – cea care se infiripă în locul cultelor cu mistere; la Muze, inspirația poetică – în sensul larg, folosit și de Aristotel, aptitudinea de a crea lucruri frumoase; la Afrodită și la Eros, inspirația erotică. Treccrea de la delir la inspirație, apoi de la inspirație la delir nu se simte și a fost necesară indiscreția unui Ronsard pentru a parafraza acest text punând pe același plan „patru exaltări” ce „ne ard curajul” și „în inimi ne lasă un ac/ Precum viespiele” („Lira”, în „A șasea carte de poeme”, 1659). Socrate ne descrie stări de plenitudine, poate „plenitudinea spiritului”, despre care vorbește Hölderlin într-o scrisoare trimisă lui Schiller și care e rezervată unei inimi pure. Chiar sub semnul purității îi așază René Char pe Hölderlin și pe Rimbaud într-un text cu adevărat comparativ, în care se exprimă, ca la Mallarmé, mitul unei poezii primitive, orifice și perifice, anterioare oricărei civilizații: „Poetii”, scrie Hölderlin, se revelează pentru majoritate la începutul sau la sfârșitul unei ere. Prin cântece, popoarele părăsesc cerul copiării lor pentru a intra în viața activă, în domnia civilizației. Numai prin cântece se întorc la viața primitivă. Arta e tranziția de la natură la civilizație și de la civilizație la natură.” „Rimbaud e primul poet al unei civilizații neapărute încă, civilizație ale cărei orizonturi și pereți nu-s decât paie furioase” („Căutarea bazei și a vârfului”).

Georghe IORGA

Gherman: – Interesantă „schemă” scenografică, Felicia! Ce vrei să faci? Nu vii lângă noi?

Felicia (de lângă podium): – Deocamdată, nu. Am un „rol” aici. Încercăm o formulă de teatru-seminar, n-am repetat-o, se improvizează, dar așa ne-am gândit noi, în „echipă”, că putem aduce aminte de frumoasele spectacole de teatru ce se jucau aici, sub egida Societății culturale „Acoperământul Maicii Domnului”⁽¹⁾.

Ioan: – Și la care a participat concret și tânărul Anania, având deja o experiență artistică performantă, încă din anii Seminarului, experiență în care s-a manifestat ca un autor talentat și precoce.

Daniela: – Viitorul poet dramatic de anvergură mărturisește că, într-adevăr, și-a descoperit această vocație în anii când a urmat Seminarul Central. Citez: *Interesul pentru acest gen de literatură mi s-a stărnit din vremea adolescenței, prin aceea că eram un pasionat ascultător al scenariilor radiofonice – ceea ce se numește astăzi „teatru la microfon”. Acestea mi-au aprins imaginația și așa se face că întâia mea producție de acest fel a fost un poem dramatic scris la vârsta de 16 ani*⁽²⁾ ...

Geo: – ... E vorba – după consemnările biobibliografice ale autorului⁽³⁾, dar și după *Cronologia* întocmită de Ștefan Iloaie – de piesa *Jocul fulgilor*, scenariu radiofonic, care, la propunerea părintelui director Petre Partenie, el însuși prozator și dramaturg, a fost interpretat la Radio București, în regia lui Atanasie Mitric, la 26 noiembrie 1938. *Piesa a plăcut* – ne confirmă autorul – și, ca dovadă, *peste câteva luni a fost adaptată pentru scenă de o instituție din București* (Eugenia Brebanaru – n.m.) și *reprezentată* (în februarie 1939 – n.m.) *în cadrul festiv, în sala Teatrului Liric, din piața Walter Mărăcineanu, Opera de pe atunci*⁽⁴⁾.

Ileana: – *Succesul net, cocotitor a fost însoțit, parcă în compensație, în interiorul autorului, de un fel de inoculare psihică, făcându-mă imun la ametețiile glorioase ale scriitorului*⁽⁵⁾. Aceasta ne aduce aminte de apoteogma lui folosită de atâtea ori în viață: *Când ești în prăpastie, să nu disperii, iar când ești pe pisc, să nu ametești*. Se poate spune că de pe acum a avut această înțelegere.

Tiberiu: – Firește, acest succes l-a încurajat, încât, la puțin timp, a mai scris o nouă piesă, *La Furtărie*, care, prin bunăvoința lui Nicolae Iorga, la rugămintea părintelui director Petre Partenie, a fost jucată de o trupă de amatori, pe scena Teatrului Ligii Culturale, astăzi Teatrul Bulandra, în ziua de 11 mai 1939. Cu acest prilej, Valeriu Anania își face debutul și ca regizor.

D: – O altă piesă, poem dramatic, *Dochia*, pe jumătate istorie, pe jumătate legendă, și de o întindere mai mare (trei acte), a fost jucată tot de amatori (...), pe scena Teatrului Național Studio, în regia lui Nicolae Kirilov⁽⁶⁾, în martie 1940⁽⁷⁾. Piesa face trecerea de la teatrul de factură poetică la acela de factură mitică, înțeles deja ca fiind substanțial. *Folclorul e o modalitate* (pentru autor – n.m.) *literară, mitul e un nucleu existențial*⁽⁸⁾ – va preciza limpede, peste ani, Valeriu Anania.

Geo: – Desigur, nu ne putem pronunța analitic asupra acestor lucrări, întrucât nu au fost publicate, ele rămânând, deliberat, în arhiva autorului, împreună cu alte numeroase piese de atelier de tinerete și de mai apoi⁽⁹⁾ – după cum ne informează el însuși, conștient de caracterul precar, mai mult documentar sau de „santier”, al acestor încercări dramatice.

F: – Acest lucru a fost de la sine înțeles până acum, încât, cu excepția unor explicații din partea autorului, nu li s-a dat altă importanță decât ca măturie a talentului său precoce. Eu aș observa, totuși, că scrierea acestor piese, programarea lor pe scene importante ale Capitalei, precum și succesul lor nu se datorează numai unui autor promițător, capabil să-și modifice registrul artistic de la o lucrare la alta, ci, în aceeași măsură, și publicului, care-și vedea satisfăcută o seamă de „așteptări”

Ioan Șt. LAZĂR

Valeriu Anania la primele scenarii dramatice

• fragment din volumul „Tânărul Anania. Îngerul cu barbă” – în curs de editare •

Cadrul dialogic: Sala de reuniuni culturale a mănăstirii Bistrița. Un podium, acum improvizat, sugerează ce va fi fost, cândva, aici: o sală de teatru. Vor veni rând pe rând pe podium membrii proiectului BVA, în ipostaza de vorbitori-actori, aducându-și propriul scaun

atât prin subiectele abordate, cât și prin maniera accesibilă de exprimare literară și teatrală.

Geo: – Piesele lui erau, totodată, încercări personale de a contribui, în continuitatea unor maeștri, de la Alessandri la Victor Eftimiu sau Blaga, cu texte/soluții concrete la frământările din mentalul societății românești de a afla o medie între cele două tendințe oponente, dar, în fond complementare: tradiționalismul și modernismul, frământări reflectate și în complexa problematică a teatrolgiei noastre interbelice.

D: – Erau, în fond, încercări personale de a transpune în scris și în viziune dramatică ceea ce cunoștea bine din realitatea trăită sau din imaginația înăpată a vârstei: feeria poetică a sufletului virgin și creativ al copilului din „jocul fulgilor”, apoi, un ceremonial popular – furcăria, ca o „poveste a vorbii” scenizată, și, în sfârșit, mitul legendar și istoric al Dochiei, reconstituit imaginat în început de destin etnic. Astfel, tânărul autor nu venea doar de la Seminarul Central, ci mult mai de departe, din universul rural cu rădăcini ancestrale și o tradiție încreștinată, ca și din universul culturii și artei, cu care se simțea afîn...

Tib: – Din cele spuse, pare că tânărul Anania se manifestă dintru început ca un adept al tradiționalismului, dar perspectiva noastră se vedește a fi adecvată, dacă luăm în seamă că Nichifor Crainic, mentorul „Gândirii” – revistă la care talentatul seminarist năzuia să publice –, nu concepea tradiția ca o formă statică, autoîncreștinată în trecut, ci ca o forță dinamică, ce determină formule în devenire ale actualității⁽¹⁰⁾, fiind, deci, deschisă creației, inovativei, încât gândirismul a putut fi definit ca o *sințeză între tradiționalism și modernism*⁽¹¹⁾.



Virgil: – Vrei să spui că, abordând un subiect folcloric (furcăria) sau unul mitic (Dochia), Valeriu Anania se înscrie în linia acelei tendințe de a actualiza trecutul, a-l face viu, chiar posibil model pentru felul de a rezolva problemele existenței umane, etnice și /sau istorice...

Tib: – ... sau de a aduce pe scena „culturii majore” aspecte semnificative ale „culturii minore”, făcând joncțiunea ori interferența dintre cele două moduri succesive ale culturii.

I: – Vorbe mari, cred, dar, *per ansamblu*, corecte.

F: – Prin feeria *Jocul fulgilor*, Valeriu Anania vede, mult mai aproape de ființa lui, deschiderea către *teatrul poetic*, intens dezbătută în epocă⁽¹²⁾, formă de modernizare a gândirii și practicii teatrale – *teatrul nou*, cum îl definește Adrian Maniu⁽¹³⁾.

Luca: – Pentru că ai amintit de Adrian Maniu, unul dintre scriitorii preferați ai lui Valeriu Anania, concepția lui merită a fi evocată, măcar în rezumatul unui teatrolg, Justin Ceuca. Astfel, pentru importantul poet interbelic și gândirist, *poezia în teatru determină depășirea cotidianului, realizează trăirea în atemporal, deschide porțile spre adevăruri noi și neașteptate, înfățișând lumea într-o lumină ce înlătură patina rutinei de pe înțelesuri*⁽¹⁴⁾. Or, Valeriu Anania, care avusese acasă o „copilărie tristă, udată de lacrimile mamei”, singură cu greutatea vieții, se deschidea din nou la Seminar, lumii, punând aripi largi visului, fără să-i pese prea mult de cotidian și derizoriu.

Eugenia: – I se certifica astfel, prin concepția lui Adrian Maniu și a altora, inclusiv din orizontul universal, o formă de creație liberă, feeria poetică, pe care și-o dorea, subconștient, din toată ființa. Și nu întâm-

plător sinceritatea lui în scriitură a avut atâta efect la public ...

L: – Revenind la Adrian Maniu, el *adaugă conținutul teatrului poetic trecutului istoric, dar mai ales cel din legende și povești, un spațiu temporal în care realul începe să-și piardă conturul, precum și „viitorul imaginar”. Iată că, în această perspectivă tematică, succesiunea primelor piese ale lui Valeriu Anania nu mai apare ca întâmplătoare, ci se înscrie într-o concepție organică, ilustrată deja în tradiția teatrală interbelică.*

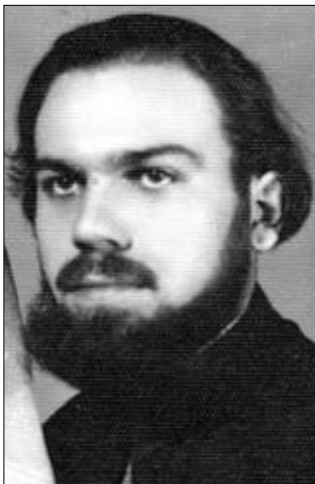
F: – Așa zic și eu. Opțiunea lui pentru scenizarea obiceiului popular al furcăriei nu venea doar din ce știa și putea reprezenta mai bine pe scenă (chiar în regia lui, cum s-a întâmplat), ci și dintr-o direcție culturală mai largă, care, pentru cărturar și artiștii primei jumătăți a secolului XX la noi, implică *structurile culturii populare* drept adevărate *obsesii stilistice*⁽¹⁵⁾, după cum demonstrase îndeeșeb Lucian Blaga, ca fiind (în) *Spațiul mioritic*.

Geo: – Eu aș adăuga, ca într-o paranteză, dar necesară, faptul că opțiunea seminaristului Anania pentru spectacolul *La furcărie* avea o legătură strânsă cu copilăria lui la țară și chiar cu tatăl său care, lucrător în București, desigur, îl va fi asistat la unele repetiții. Ce vreau să spun? Acest obicei de *intrajutorare în muncă*⁽¹⁶⁾ – explicat de scriitor ca fiind o *sezătoare de toamnă, la răscrucele mari ale satului, unde femeile torceau din furcă, în jurul focului, și unde se spunea tot felul de basme, legende, baladele lanțului, snoave și cântări, învârstate cu nostalgia fetelor ai ghicitori, draguți se pregăteau să plece în armată*⁽¹⁷⁾ – era un adevărat univers al satului pe care tânărul Anania și-l recupea și transfigura, aducându-l pe scenă ...

D: – ... în același timp, era și un topos al creativității populare tradiționale și libere – cântece, dansuri, povești, ghicitori –, adică un fel de „Poveste a vorbii” a lui Anton Pann, scenizată, aceasta fiind singura carte știută pe dinafară de tatăl său, Vasile, și cu învățăturile căreia rezolva toate incidentele vieții ...

Geo: – Spectacolul – o „Poveste a vorbii”, iar Valeriu – un Anton Pann rediuvivus. Vă place gluma?

F: – Desigur. Dar ne-am îndepărtat de „subiect”. Abordarea mitului Dochiei în primul său poem dramatic propriu zis se înscrie de asemenea, prin conținutul său pe jumătate istorie, pe jumătate legendă⁽¹⁸⁾, în viziunea lui Adrian Maniu privind teatrul poetic, precum și în seria bogată de piese românești interbelice de profil mitic, fie ancestral, antic sau creștin. La Valeriu Anania este vorba de *Dochia*, numele fiicei *legendare a lui Decebal* (și altceva decât *Baba Dochia*, cea cu cojoacele) *despre care – își amintea scriitorul – aflasem din povestirile mamei cu mult înainte de a o fi întâlnit în opera lui Gheorghe Asachi*⁽¹⁹⁾ și a fi învățat, de la G. Călinescu, că legenda despre Dochia și Traian este unul din *miturile fundamentale ale literaturii române*⁽²⁰⁾.



L.: – Elaborarea poemului dramatic respectiv îi prilejuieste tânărului autor o dublă experiență scriitoricească: pe de o parte, descoperirea între folclor și mit, pe de altă parte, asocierea în arta scenei a unor personaje din registre temporale diferite. Rostul opțiunii pentru mit – care de acum va fi decisivă pentru toată opera ulterioară – este cel esențial, genezic: *Folclorul îl am în sânge, îndeosebi de la maică-mea, care era un adevărat tezur. Pretind însă ca în opera mea să nu fie văzut atât folclorul, ci ceea ce este în spatele, la rădăcina lui, mitul. Folclorul este o modalitate literară, mitul e un nucleu existențial. Nu mitul s-a născut din folclor, ci folclorul din mit*²⁹¹.

E.: – Mitul este ab origine o metaforă „restrânsă” (Wittgenstein), dar și germinatoare. Mai întâi a existat o metaforă germinală – din care apoi s-a născut un cântec sau o baladă, spune Valeriu Anania. Care-și repetă opțiunea: *Eu, pe aceea, pe prima am avut-o în vedere și de la ea am pornit, păstrând – aici, dar și mai departe, în „Miorița”, „Mășterul Manole” s.a. – doar ambianța folclorică în care mitul a supraviețuit: ... n-am vrut să mă îndepărtez de văduhul ei literar (al metaforei germinale – n.m.), socotind că așa îi stă ei bine, să-și păstreze portul și vorba*²⁹².

Tib.: – În ce privește cealaltă experiență din cadrul poemului dramatic „Dochia”, aceea de natura construcției formale, Valeriu Anania mărturisea: *Venit după o feerie pură (Jocul fulgilor) și un scenariu realist (La furtărie), acesta le îngemăna, ca procedeu, pe amândouă, și numai atunci, punând-o în scenă pe fabuloasa Dochia laolaltă cu eroi de certă concretetate istorică (Decebal, Traian, Longinus), am simțit că sunt în largul meu, că cele două categorii de personaje pot trăi laolaltă în modul cel mai natural*²⁹³.

Gherman: – Merită să reținem și este de reluat ideea – fertilă pentru creativitatea teatrului poetic – că acesta prilejuieste întâlnirea și chiar interferența între personaje din spații și timpuri diferite, adică o *coincidentia oppositorum* soră cu aceea a mitului, care și el este frate cu poezia.

II.: – Creativitatea, în teatrul poetic, pare a fi fără limite, întrucât implică autorului *inventia, fantezia, libertatea spiritului, visarea* – care sunt, cert, atribute ale imaginarii lui [v., în epocă, la Mihail Sebastian²⁹⁴], în timp ce materialul poetic poate fi friza imposibilului (v. Adrian Maniu²⁹⁵), ca și fantasticul de factură S.F.²⁹⁶.

L.: – Pe această formulă s-au putut configura pentru teatrul poetic și proiecte de anvergură. Astfel, Adrian Maniu, apropiind, ca formă spectaculară, teatrul poetic de teatrul popular și concepându-l ca pe un ritual al poeziei, al magiei ei, imaginea ca loc de oficiere posibil și consacrat *vechii amfiteatru dacic (...)* de la Grădiștea Muscelului. De fapt, el visa la o *reînviere a vechiului teatru grec, ca în acele vremuri antice să se petreacă, sub vraja nobilă a poeziei, o comunicare între scenă și miile de spectator*²⁹⁷.

I.: – Ce „utopie frumoasă” și ce bolgii avea să rezerve Istoria elitei românești interbelice care nu i s-a convertit !!...

F.: – Să reținem că, încă de pe acum, mitul – ca expresie a condiției umane în cosmos și în istorie – îi apare tânărului Valeriu Anania drept substanță originară în teatrul poetic, acesta ajungând, în formula de teatru mito-poetic, reprezentativ pentru modul în care omul modern descinde în trecut și îl recuperează ca dimensiune identitară și perenă a umanului și, în particular, a etnicului.

E.: – Ce ar mai fi de spus despre primele piese scrise și jucate ale tânărului Valeriu Anania? Că ele i-au marcat vocația pentru teatru, pe care am întâlnit-o chiar și în poezie, respectiv, în instanțele dialogice și de roluri din *Poem pentru suflet, În singurățăți, Versuri pentru versul meu, Confessio* – publicate în „Dacia Rediviva” și „Gândirea” ...

Tib.: – Că, în devenirea ascendentă a acestor piese, se reliefează în pisc mitul, menit să infuzeze magic, ca în amfiteatrul dacic, vraja ideții lui, ca mesaj al strămoșilor, actual pentru urmași. Mitul, a cărui dimensiune Valeriu Anania, pe măsură ce *prindea ființă (...)* *pentologia (sa) dramatică*, și l-a descoperit ca fiindu-i funciar, *produs firesc al chipului meu de a-mi gândi scrierile, dincolo (mai degrabă dincoace) de orice intenție programatică*²⁹⁸.

II.: – Că, în sfârșit, acele prime piese au reprezentat exerciții creative esențiale pentru relația dintre teatru și literatură în creația lui Valeriu Anania, relație al cărei dozaj măsoară știința și arta autorului dramatic²⁹⁹.

Geo: – O primă modalitate a acestei relații a fost adecvarea textului la cadrul său de prezentare ales: unele radio și scena. Concret, pentru prima piesă *Jocul fulgilor*, tânărul Anania s-a confruntat, mai întâi, cu particularitățile „teatrului radiofonie”, mai potrivit pentru copii, care nu au nevoie de reprezentare plastică imediată, *imaginația lor reușind mai bine decât orice decor să le situeze o acțiune*³⁰⁰; în schimb, când a trebuit să fie adaptată pentru scenă, pentru a ajunge la emoția estetică a relației dintre scenă și spectatori, a trebuit să revină la scenariu, implicând în didacalia *elementul vizual, gesturile și mimica actorilor*.

D.: – Exercițiul regizoral personal pentru montarea scenariului *La furtărie* va fi constituit treapta (necesară) de pe care a receptat mai apoi optim „lecția” predată de

către Nicolae Kirilov, pe când îi regiza piesa în trei acte *Dochia*; a învățat atunci îndeaproape relația dintre text și spectacol, imaginea teatrală complexă (incluzând scenografia, luminile, muzica ș.a.), problemele specifice ale regizorului și actorului, relația scenei cu sala – toate acestea fiindu-i de folos ulterior în alte creații, dar și experimentate, la mânăstirea Bistrița, ca s-o ajute pe „mama Olga” în montarea diferitelor piese cu echipa ei de actori.

Tib.: – Eu as reveni la opțiunea poetului dramatic seminarist pentru mitul Dochiei, ca mit „germinal” al devenirii noastre istorice, mit cu care înțelegea să înceapă o linie de creație proprie fără a-și recunoaște un program anume, ci mai mult un mod de gândire pentru aceasta: modul mitic sau, mai concret, modul mito-poetic.

II.: – Cu precizarea, făcută de autor mai târziu, că *poemele mele dramatice pornesc, ca inspirație, nu de la mituri, ci de la premiri, de la „metafora germinatoare” a mitului – cu fericita expresie a unui comentator al meu din Franța – de la un nucleu primar, care a precedat miturile*³⁰¹, de unde s-ar putea spune că și în mitul teatralizat al Dochiei, tânărul Anania nu a pornit, neapărat, de la mitul propriu-zis, cu încărcătura lui de livresc asachian, ci, explorându-l mai adânc în memorialul popular „de acasă”, unde ar fi alflat o stare pre-mitică, „metafora germinatoare”, mai mult sau mai puțin intuită și relevantă scenic.

L.: – Așa este: „cap și începătură” mitul, a cărui esență era confruntarea dintre două lumi opuse, dar interferente în spațiul (autohtonii și, respectiv, alogenii), ca și în timp (primii – exponenți ai trecutului imemorial, ceilalți – exponenți ai prezentului istoric) ...

E.: – ... confruntare la care – îmi imaginez sau șestovizez³⁰² eu – participau, de asemenea, alte două lumi opuse: a pământului (natura) și, respectiv, a cerului (zeii) – ca în fragmentul dacic din poemul *Memento mori* al lui Eminescu, unde, în planul moral și în durată, învingători sunt învinsii. Și Valeriu Anania sugerează aceasta, reliefând în titlu pe Dochia, nume emblematic pentru Dacia, nu pe Traian ...

Tib.: – O iau și eu înainte cu „șestovizarea” și încerc să-mi închipui ce stare va fi avut, după experiența suflutească a acestei piese proprii, tânărul Anania, venind, la mânăstirea Polovragi, în lumea lui Zamolxe, care își avea – chiar aici, după legendă! – peștera ... Poate că și decizia de a veni o va fi luat-o fascinat de

descrierea acestor locuri, făcută persuasiv, la mânăstirea Antim, de către starețul Bica...

F.: – Ca să vedeți cum „se leagă” lucrurile dacă șestovizăm! ...

L.: – Era și aceasta o (stare de) intersecție a realului cu imaginarul, cum era, de fapt, și mitul, pe care Valeriu Anania, înainte de a-l fi citit pe Mircea Eliade (cel din *Aspectele mitului*), l-a perceput ca formă privilegiată pentru *coincidentia oppositorum*.

E.: – Soră cu mitul s-a dovedit a fi arta (dramatică), al cărei imaginar permitea, de asemenea, coabitarea personajelor din lumi diferite, dar interferente, încăl pentru tânărul poet dramatic șansa libertății creative de a da viață acestora era totală: *am simțit că sunt la largul meu, că cele două categorii de personaje pot trăi laolaltă în modul cel mai natural*³⁰³.

Geo: – De unde și opțiunea lui fermă de pe acum pentru acest gen de artă. La ea se referea mai târziu, amintind – după un studiu german, relevat de Al. Duțu – că *teatrul este genul literar care a creat cel mai mare număr de personaje mitice sau, spus altfel, că teatrul se dovedește a fi cea mai bună modalitate literară pentru abordarea miturilor, observație care-mi confirmă opțiunea de la douăzeci de ani și munca de patru decenii*³⁰⁴.

II.: – Eu așa adăuga, totuși, că libertatea fanteziei creative, însușită acum și exersată pe coabitarea de personaje parvenind din spații și timpuri diferite, va fi nucleul „germinator” din care se va dezvolta mai târziu, în creația lui Valeriu Anania, cu o substanță ideatică subtilă și o ramificație artistică ingenioasă, și fantasticul univers din romanul *Străinul din Kipukua*.

F.: – Șestovizezi?

II.: – Da sau nu! Ambele răspunsuri, dacă vreți! ...

Gh.: – Știi ceva? Ca în aria calomniei: „Calomniati, calomniati – se va prinde ceva!”, îmi vine și mie să zic: Șestovizati, șestovizati – se va prinde ceva! Glumesc, pe când voi ați fost serioși și corecți, în spiritul adevărului ... Dar cât să mai șestovizati? Gata! ...

L.: – A venit ora să ne întâlnim cu maica stăreții. Vă mulțumesc. A mai rămas să vorbim despre piesa cea mare, în cinci acte, scrisă peste patru-cinci ani, *Drumuri* dar despre aceasta, pe drum, prin „Cerurile Otului” ...

Note bibliografice

- Valeriu Anania, în *Memorii*, Iasi: „Poliroam”, 2008, p. 164, afirmă că „Mama Olga făcuse la Bistrița o clădire care era numa teatru”; Constantin C. Popian, în *Memorii. O viață de om*, vol. II (1913-1944), Sfânta Mânăstire Crasna, Prahova, Editura „Agnos”, Sibiu, 2009, p. 658, menționează doar sala de teatru realizată în incinta mânăstirii, înainte de al doilea război mondial.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, în vol. V.A., *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, ediție îngrijită și postfată de Sandu Frunză, Cluj-Napoca: „Dacia”, 1995, p. 236.
- v. Valeriu Anania, *Greul pământului. O pentologie a mitului românesc*, vol. II, București: „Eminescu”, 1982, p. 289.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Gheorghe Cunesco*, în vol. V.A., *Din spumele mării (...)*, 1995, p. 198.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- V. Anania, *Greul pământului (...)*, p. 289; față de această datare, în interviu dat lui Gheorghe Cunesco, memoria îi „joacă festă” autorului când aproximează: „dacă nu mă înșel, în martie 1939”.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, în op. cit.
- cf. nota 3.
- Nichifor Crainic, *Cronica măruntă*, în: „Gândirea”, IX, nr. 22, decembrie 1929, pp. 411-412.
- Gheorghe Vrabie, *Gândirismul. Istoric. Doctrină. Realizări*, București: „Cugetarea”, 1940, p. 239.
- v. Justin Ceuca, *Teatrolgia românească interbelică (Aspecte teoretice)*, București: „Minerva”, 1990, pp. 150-162 („Teatrul poetic”).
- v. Adrian Maniu, *Teatrul nou*, în: „Gândirea”, I, nr. 10, 15 sept. 1921.
- v. Justin Ceuca, op. cit., p. 152 – de unde și citatul următor.
- v. Mircea Braga, *Recursul la tradiție. O propunere hermeneutică*, Cluj-Napoca: „Dacia”, 1987, pp. 122-136 (Structurile culturale populare – ca „obsesii stilistice”).
- v. Alexandru Popescu, *Tradiții de muncă românești în obiceiuri, folclor și arta populară*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, pp. 58-69.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Gheorghe Cunesco*, în vol. V. A., *Din spumele mării (...)*, 1995, p. 198.
- Ibidem*.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pinteau*, în vol. V. A., *Din spumele mării (...)*, 1995, p. 208.
- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru, București: „Minerva”, 1982, p. 58.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, în vol. V. A., *Din spumele mării (...)*, 1995, p. 236-237.
- Ibidem*, p. 237 – de unde și citatele anterioare.
- cf. nota 19.
- v. Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul (...)*, București: „Meridiane”, 1969, p. 175.
- v. Adrian Maniu, *Adevărul în teatru*, în: „Rampa”, XIII, nr. 3018, 15 febr. 1928, p. 1.
- v. Justin Ceuca, op. cit., p. 153.
- apud Justin Ceuca, op. cit.
- cf. notele 19, 23 (loc. cit.).
- Justin Ceuca, op. cit., pp. 20-36 (Relația dintre teatru și literatură); v. și Ionel Jianu, *Între teatru și literatură*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Popa, București: „Palimpsest”, 2004.
- v. Ionel Jianu, op. cit., p. 91 – de unde și citatul următor.
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Gheorghe Cunesco*, în vol. V.A., *Din spumele mării (...)*, 1995, p. 202.
- v. Liviu Antonesei, *Prefață. Peregrinarea prin sufletele omenești*. (Eseu despre metoda lui Lev Sestov), în vol. Lev Sestov, *Noaptea din Grădina Ghetsmani. Privilegiul și dezmoștenii istoriei (...)*, Iasi: „Poliroam”, 1995, p. 6: *Sestov îi face pe autorii comentarii să spună (și) ceea ce n-au spus, dar nu inventând pe seama lor, ci trăgând ultimele consecințe, pe care autorii n-au îndrăznit să le tragă ei înșiși explicit*.
- cf. notele 19, 23, 28 (loc. cit.).
- Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pinteau*, în vol. V.A., *Din spumele mării (...)*, 1995, p. 211.

Poeții se gîndesc mai des la moarte cînd sînt tineri decît cînd sînt bătrîni. Această constatare se verifică și în cazul lui Bacovia, cu deosebire că la el tema morții nu are, ca la alții, un caracter episodic, ci durează pînă dincolo de mijlocul vieții. Ea e prezentă în *Plumb*, în *Scînteii galbene*, în *Cu voi...*, în *Comedii în fond*, cel mai pregnant în primele două. Acolo se găsesc cuvintele caracteristice, nucleul a ceea ce s-ar putea numi „dicționarul cimitirului”: *mort, dispariție, stîns, înmormurit, defunct, îngropa, mormînt, mortuar, convoi, funebru, funerar, cadavru, sicriu, catafalc, pămînt* („Pămîntul la dînsul ne cheamă”), *cavou, cimitir, bocet, boci, bocitor, doliu, strigoii*. Sînt numai 22, dar, împreună, au peste o sută de ocurențe, domină în cîmpul semantic. Li se mai adaugă șase din *Cu voi...* (*moarte, moartă, ciocli, sepulcre, cruce* („Pe o cruce niște cozi blonde”), *epitaf*) și trei (*pietri, requiem, hoii*) din *Comedii în fond*, acestea cu puține ocurențe. Așadar, în ansamblu, numărul lor ajunge la 31, însă nu această conțeață, ci rezonanța lor, una – se știe – puternică, amplificată de

„semnele” asociate curent cu fenomenul morții, care îl preced sau care îl însoțesc: *cobe, corbii, cuculele, ploaia, frunzele veștede, „plînsul tălângii”, anumite șoapte aduse de vînt, amurgurile* etc. Nelinuștea, „aiurările inimii” (cum le zice autorul unei cărți a *Bibliei*), tresăririle gîndului ce se produc la vederea lor sînt mai rele decît moartea însăși, căci torturează sufletul și slăbesc moralul. Parafrazîndu-l pe înaintaș (Vlahuță), Bacovia ar fi putut afirma oricînd că nu de moarte se teme, ci de stările acestea. Moartea e apăsare, cădere, anihilare a conștiinței, trecere „Pe veci./ Într-un mormînt”. În ceea ce-l privește, cu ea e într-un armistițiu precar. Tristețea, cîteodată exasperarea sa vin din faptul că „iubită” nu reacționează la fel, lîndu-i „argumentele” drept șiretlicuri ce nu merită decît un zîmbet (vezi: „Decembrie”, „Cuptor”, „Poemă în oglindă”). Percepînd în toate (de la peisaj la obiect) *agonia, arderea, putrezirea, curgerea*, Bacovia deduce că moartea e o coordonată a vieții, că perspectiva e cimitirul, destinație fatală, ireversibilă, punctul final al delirurilor și plînsurilor, pe care, mitridatizat de varii suferințe, îl acceptă. Pe el nu-l mai sperie, fiindcă însăși viața sa pare o suprapunere de cimitire, respectiv de eșecuri profesionale și ratări sentimentale. Ar vrea însă ca pe alții să-i înfioare. Totuși, în ultimele decenii, angoasele sale se liniștesc. În *Stănte burheze* nu există cuvintele *moarte, mort* și celelalte amintite la începutul acestei însemnări. Împăcat, în „Divagări utile” scrie: „Bacovia vei apune!...”

Tineretea lui Bacovia (îndeosebi anii de dinaintea Primului Război Mondial) corespunde cu o perioadă considerată în general bună, căreia, prin analogie cu definițiile pe care le-a primit în Europa, i s-a zis și la noi „la belle époque”: vreme de bucurie. Paradoxal, acum s-a scris foarte mult despre moarte. Poeții – mai ales ei – nu manifestă nici o reținere în fața acestui cuvînt. Nu cred că e vreunul care să nu-l fi



arte & meserii

Constantin CĂLIN

„Dicționarul cimitirului”

folosit de la titlu și pînă la ultimul vers. Lexicul lor conține și termeni absenți din dicționarul lui Bacovia: *funeralii, groapă, gropar, înmormîntare, giulgiu, lîntoliu, raclă, scînduri* („un mort din scînduri”), *criptă, chilie, stîrv, a putrezi, viermi* etc. Totuși, cei mai mulți (seria e lungă) nu emoționează. De ce? Principala cauză e ostentația, patetismul, modul zgomotos dar rece de a vorbi despre moarte, lipsa „fiorului”, a „atmosferei”. În contrast, Bacovia e discret: nu ține discursuri despre ea, n-o invocă, n-o blestemă, n-o trivializează. O presimte, iar premonițiile sînt mai tulburătoare decît evidentele. Restirea sa e adesea melancolică, adesea resemnă, de un moralism discret, ca un memento simplu, consolator. De cele mai multe ori, evenimentul e anunțat cu precipitare, scurt: „În tîrg o fată tristă a murit, –/ Și au dus-o pe ploaie și-au îngropat-o” („Note de toamnă”). „Adorata”, căreia i se comunică aceasta, ar trebui să deducă faptul că tristețea ucide. Versurile nu-i îngreștează reacția. Pentru purtătorul „științii”, efectul ei psihic e însă enorm: „Dă drumu, e toamnă în cetate –/ Întreg pămîntul pare un mor-

mînt” (ib.). Comprimînd relatarea, Bacovia amplifică puterea de sugestie. Poemele sale despre moarte sînt pe cit de dense, pe atît de intense.

Din „dicționarul cimitirului”, pentru Bacovia și pentru contemporanii săi, impactul cel mai puternic par să-l aibă (în afară de *cimitiri*) cuvintele *sicriu, cavou* și *mormînt*, spații închise „pe veci”, locuri ale singurătății absolute, obsedante pentru cei ce au cunoscut rigorile izolării încă din timpul vieții. *Sicriu, cavou, mormînt* sînt cele mai la îndemînă metafore pentru a exprima constrîngerile și disconfortul. Evidențiate prin rime, ele se întîlnesc și la autori de dinainte de Bacovia, dovadă aceste versuri din *Răzvan și Vidra* de Dumnezeu: „În oraș totul se-ngoapă și putrezește de viu./ În locuința îngustă și rece ca un sicriu”. La Bacovia sicriile sînt una cu trupurile morților și sînt „de plumb” (ca-n primul vers din volumul *Plumb*), ermetice, sau „carbonizate” de acțiunea timpului, „arse, negre, de metal” (ca-n „Negru”). În regim de comparație, cuvîntul primește (o dată) înțelesul de spațiu securizat, de exemplu în „Spre toamnă”, unde, ca să uite de

imagini și întîmplări care îl răvășiseră, poetul se retrage „înspre casă”, ca să se închidă „ca-n sicriu”. Amintirea momentelor de solitudine și a limitărilor a condus și pe mulți alții la analogia cu sicriul. Unul e Dimitrie Nanu, fostul profesor al lui Bacovia: „Singurătate rece a camerei pustii/ Cum m-apăsai odată, în orele tîrzii/ Cum mă strîngea sicriu-ți și cum fugeam de tine,/ Să nu răsără spectrul ruinelor din mine” („De profundis”). În poezia din primul sfert al veacului precedent, nu puține lucruri erau *sicriu* sau *ca-n sicriu*. Un autor scrie: „Luna – moarta călătoare –/ În sicriul ei de sticlă trece gravă ca un mit” (Const. Stoica, „Fantomele”). Altul își începe poemul: „În miez de noapte greu și mut,/ M-am întors de prin pustiu/ Și-n cortul meu, ca-ntr-un sicriu/ Vorbeau trei oale reci de lut” (Sandu Teleajen, „Balada oalelor de lut”). La Minulescu, poet jovial, expresia *ca-n sicriu* evocă o serie de-o brutalitate teatrală: „[Toamna] M-a tîrît apoi într-o grădină/ (Pomii galbeni, cerul cenușiu)/ M-a tîrît apoi într-o grădină/ Și-n grădina plină de rugină/ M-a culcat în iarbă ca-n sicriu” („Cîntec medicocru”). Fără excepție, *sicriu, cavou, mormînt* se referă la un mediu neprielnic, ostil, fapt – în treacăt fie spus – care are legătură nu numai cu vechiul romantism, ci și cu situația materială a celor mai mulți dintre poeți și cu situația edilitară din acea epocă. Unii știau din experiențe directe ce e o oală-mormînt sau un birou-cavou. În plus, cuvintele lor concentrează și alte nemulțumiri.

Tema morții e o temă șocantă, care adesea îndepărtează pe cititori, cînd în abordarea ei se remarcă un abuz, cînd „dicționarul cimitirului” se umflă și zdrîngăne. Bacovia a nimerit într-un astfel de moment: de exagerări atît în sensul dramatic, cît și în sensul umoristic, ambele superflue, fie prin banalizarea, fie prin bagatelizarea gravității. El are meritul de a-i fi redat firescul. Pur și simplu, a „îmbîlzi” tema morții, i-a diminuat stridentele, și a întors curiozitatea cititorilor asupra ei. Cum anume? Ipostaziîndu-se în martor al propriei morți: o „moarte în rate”, care întîrzie, dar, sub diferite chipuri, rămîne aproape. Aceste morți de dinainte de moarte constituie cauza contrariilor și halucinațiilor sale, a pendulărilor între realitatea cea mai ternă și visul cel mai înalt. Totul fără a mima sfîșieri și fără acrobație sentimentală; dimpotrivă, cu economie de gesturi și de vorbe în ciuda acumulărilor de „nervi”: „Afară ninge prăpădind./ Iubita cîntă la clavier/ Și tîrgul stă întunecat/ De parcă ninge-n cimitir./ Iubita cîntă-un marș funebru./ Iar eu nedumerit mă mir/ De ce să cînte-un marș funebru.../ Și ninge ca-ntr-un cimitir./ Ea plînge și-a căzut pe clape/ Și geme greu ca în delir./ În dezacord clavierul moare/ Și ninge ca-ntr-un cimitir./ Și plîng și eu... și tremurînd/ Pe spate pletele-i respir./ Afară tîrgul stă pustiu/ Și ninge ca-ntr-un cimitir”. La a treia publicare, în „Vieța nouă” (15 februarie 1912), poezia are titlul „Ninge ca-ntr-un cimitir”. În volum (*Plumb*, 1916) îl ia pe cel de „Nevroză”, care vine ca o explicație.



Mircea Titus Romanescu

Ștefan MUNTEANU

Nicolae Petrașcu despre cugetarea eminesciană (I)

Nicolae Petrașcu, fiul lui Costache Petrovici-Ruscicliu și al Elenei (născută Bita), s-a născut la 5 decembrie 1859 în Tecuci. Este fratele pictorului Gheorghe Petrașcu (1872-1949) și unchiul filosofului Ion Petrovici (1882-1879). Cei doi frați, Nicolae și Gheorghe, au adoptat, încă de timpuriu, numele de familie Petrașcu. Nicolae Petrașcu a urmat școala primară în târgul natal, iar clasele secundare și medii la Liceul „Gh. Roșca Codreanu” din Bârlad (1873-1880). Imediat se înscrie la Facultatea de Litere și Drept din București, pe care o absolvă în 1884. A urmat o carieră diplomatică până în 1892, în paralel cu preocupările literare și publicistice. Debutează cu versuri în 1879, iar din 1883 participă la sedițele „Junimii” din București. Din 1892, după ce se retrage din diplomație, a ținut un curs facultativ de istoria literaturii române la Universitatea din București, la recomandarea lui Titu Maiorescu. A îndeplinit, pentru scurt timp, funcția de redactor al revistei „Convorbiri literare”. Într-o primă etapă aderă la principiile literare și politice ale „Junimii”, după care, treptat, se desprinde și încearcă să-și impună propria-i direcție în dezvoltarea literaturii române. În acest scop întemeiază, împreună cu D. C. Ollănescu-Ascanio, societatea „Amicii literaturii și artei române” și revista „Literatură și artă română”, pe care a condus-o de la înființare, în 1896, până când și-a încetat apariția, în 1910. Pe lângă activitatea de critic literar s-a remarcat și ca un bun susținător al artelor plastice și al artei dramatice. A murit în București, la 24 mai 1944.

În plan literar-artistic, Nicolae Petrașcu s-a remarcat ca prozator, memorialist, istoric și critic literar, precum și ca istoric și critic de artă. A avut ambiția, la sfârșitul secolului al XIX-lea, să fie un îndrumător al literaturii române. În critica literară, pe lângă gustul artistic, a încercat să apeleze la criteriile obiective, socotind că opera literară este determinată decisiv atât de capacitatea creativă a artistului, cât și de mediul social. Pe fondul polemicii „Maiorescu-Gherea” a elaborat lucrarea „Mihai Eminescu. Studiu critic”, publicată la Editura Socec, în 1892, primul studiu amplu, monografic, privind viața și opera poetului. În fapt, textul acestui studiu a fost publicat în revista „Convorbiri literare”, pe parcursul anilor 1890-1891, după care a fost tipărit în volum. Studiul din 1892 este reprodus de către I. Oprîșan și Teodor Vârgolici în „Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu”, Secolul XIX,

volumul 2, Editura Saeculum I. O., București 2002, pp. 89-183. Din păcate, astăzi Nicolae Petrașcu, mai este foarte puțin cunoscut, deși, în timp, asupra operei sale s-au aplecat cărturarii de marcă, precum George Călinescu, Dumitru Morărașu, Mihai Gafița, ori Alexandru Piru.

Lucrarea „Mihai Eminescu. Studiu critic”, din 1892, a cunoscut unele revizurii și adăugiri în edițiile ulterioare. Pentru prezentele însemnări eu mă folosesc atât de textul inițial, cât și de ediția din 1934, scoasă de Editura „Bucovina” I. E. Torouțiu, București. Și nu voi zăbovi decât asupra aprecierilor cu privire la filosofia lui Eminescu. Voi spicui totuși și alte aspecte de istorie literară, ținând cont că este prima monografie care asigură pionieratul eminescologiei. Iată, spre exemplu, cum sună finalul studiului din 1892: „Eminescu a dat o notă particulară ideilor contemporane, trecându-le prin temperamentul său. Prima și cea mai generală idee care se desprinde din lucrarea lui, e că omenirea se învârtă într-un cerc vicios și neînțeles, luându-și nălucirile drept liman, căzând descurajată la capătul fiecărei dezamăgiri și reîncepând aceeași muncă sub lumina de-a pururi înșelătoare a altor năluciri. Această filozofie, netăgăduit, e descurajatoare. Ea însă are și-o parte bună trasă din vederea generală a lucrurilor, căci ea ne scoate din egoismul strămt în care ne îngrădeau alte doctrine. Cu ea, omul nu se mai crede o ființă sacră, o prelungire divină; el e o parte infimă dintr-un tot trist și inconștient, și această părere îi dă sentimentul unei egalități profunde, unui altruism întins, unei iubiri de omenirea întreagă ca de o ființă infimă și nenorocită. Sufletul poetului însă, deși dispus a vedea, din punct de vedere filosofic, răul pământesc ca fundamental, a fost cu toate acestea stăpânit, din punct de vedere artistic, de tot ceea ce se manifestă în lume ca frumos. Femeia, ca la mai toți poeții rasei latine, natura și arta I-au mișcat adânc, și din ele și-au împânzit un ideal. Dar simțirea sa artistică a ținut un loc dedesubtul filosofiei sale ca într-un suflet cedus de către I. Oprîșan și Teodor Vârgolici în „Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu”, Secolul XIX,

mutată formulă: nălucire, suferință, neant. Artist, Eminescu ne-a adus o formulă nouă, delicată, atică. Filosof, el s-a apropiat mai mult de felul de gândire al oamenilor din nord și a adâncit sufletul omenesc în clinurile în care se pare că vadomni vecinic durerea. Cu aceste două însușiri ale sufletului lui, el a personificat pentru întâia oară în literatura română îndoita noastră origine de romani și daci, și sub această îndoită putere el a reaprins mai viu lumina poeziei române.”

Titlul volumului din 1934 este „Mihai Eminescu”, fără nici o altă adăugire. Aici, cercetând viața poetului, în perioada de formare căr-turărească, N. Petrașcu notează că „în toamna anului școlar 1869-70, el pleacă la Viena și se înscrie ca elev extraordinar la Facultatea de Filozofie. Era acum un alt om; asculta regulat cursurile filozofice, în deosebi pe cel de istoria filozofiei, citi pe Kant, pe care începe să-l traducă, pe Schopenhauer, pe care-l recomandă și prietenilor săi ca ceva «indispensabil în cultivarea unui om de cugetare»; se ținea în curent atât cu publicațiile noi și cu cărțile vechi ce se găseau pe la anticarii” (p. 27).

Cel de-al doilea capitol al volumului pune în discuție gândirea lui Eminescu. Autorul pleacă de la convingerea că însușirea fundamentală a oricărui poet este aceea de a se fi născut cu vocația de a gândi prin imagini. Dar ce înseamnă a gândi prin imagini? „A gândi prin imagini, înseamnă a avea o memorie complexă, înglobând în ea toate celelalte memorii speciale sau profesionale: memoria vizuală a pictorului, memoria auditivă a muzicantului... neapărat, în o măsură mai generală, dar orice poet ce-și merită numele, le are mai mult sau mai puțin pe toate. Memoria e aliajul din care el își bate moneda sa” (p. 65). Sesizând riscul pe care și-l asuma prin supralicitarea rolului memoriei, N. Petrașcu încearcă să amelioreze afirmația adăugând că poetul „trebuie să aibă însă pe deasupra, idei și combinații de idei, și logică, și judecată, adică un laborator intelectual în care își gravează efigia monedei sale și care împreună îi alcătuiesc personalitatea. Memoria poetului cere dar o cultură ce poate lipsi pic-

torului sau muzicantului, dar pe care el, cu cât o are mai întinsă și mai profundă, cu atât se înalță mai sus” (p. 65). Ceea ce nu a înțeles N. Petrașcu, pentru că nici nivelul cunoașterii din timpul său nu-l prea ajuta, este adevărul că putem vorbi de gândire atunci când mintea omului prelucurează limbajul. Altfel spus, mintea, chiar și a poetului, nu prelucurează memoria, ci limbajul. Memoria pentru a fi pusă în valoare prin gândire, trebuie ordonată de un limbaj. Este adevărat că limbajul poetic este unul metaforic. Putem spune chiar că metafora este fundamentul gândirii poetice. Aceasta nu înseamnă că limbajul poetic este lipsit de semnificații. Mai mult, marii poeți, precum Eminescu, au intuiția de a-și exprima gândirea, ca inspirație poetică, prin metafore cu înțelesuri organizate sistemic. Și tocmai acest fapt permite comunicarea esenței filosofice a creației, întrucât este de sorginte lirico-filosofică. Eminescu a înțeles foarte bine acest adevăr și tocmai de aceea nu s-a mulțumit să rămână doar poet, ori doar filosof.

N. Petrașcu are dreptate atunci când, la începuturile eminescologiei, bazându-se pe mărturiile formulate de contemporanii poetului afirmă că „Eminescu a avut o cultură generală întinsă și profundă” (p. 65). Meritorie este și încercarea autorului de a reface itinerariul de creștere a culturii generale eminesciene. „Slavici, care îl cunoscua la Viena în 1869, când el începea abea studiile universitare, zice în amintirile sale despre poet: că el urma cursurile de filozofie și, pe lângă ele, cursul de economie politică a lui Lorenz Stein, cursul de drept roman al lui Ihering, cursul de anatomie al lui Hirt și pe cel de filologie a lui Brücke. Apoi, în afară de cursuri, citea pe Platon, pe poeții vechi, Omer, - din care a început să traducă *Odiseea*, - Oratiu, Tibul, Terențiu; pe Goethe și Shakespeare. Se iniția încă în învățăturile evanghelice ale lui Confucius, Zoroastru și Budha; cunoștea cronicarii și poeții români, pe care îi citea cu o repeziune uimitoare, nu vorbă cu vorbă, ci cuprinzând cu privirea fraze întregi și, ca încheiere: «el știa multă carte, cu deosebire largi îi erau cunoștințele în ceea ce privește literatura tuturor poezilor, filosofia tuturor tim-

purilor, limbile clasice și cea română, dar mai cu seamă istoria universală»” (pp. 65-66). În aceeași modalitate sunt redată mărturiile lui Ștefanelli, Vlahuță, precum și toate celelalte informații cunoscute la timpul respectiv.

Urmărind evoluția creației poetice eminesciene, de la *Venere și Madonă* până la *Scrisoarea III*, N. Petrașcu conchide: „Cum se vede, gândirea lui fu înăvuțită, lărgite, luminată, de noi orizonturi, prin întinderea, neobici-nuită la alți poeți, a cunoștințelor sale istorice. În același timp, ea fu întărită prin adâncirea lui în concepțiile filosofice moderne. Perspectivetele istoriei îi deschideau lumea în timp și spațiu, pătrunderea sistemelor filosofice îi ofereau baza înțelgerii rostului lumii și lucrurilor. Acestea din urmă i-au dat chiar o nouă îndrumare poetică” (p. 85). Din păcate, exegetul continuă explicația pornind tot de la memoria poetului. „Opera lui Eminescu e astfel rezultatul atâtor cunoștințe înmagazinate în memoria lui. Această memorie ar putea fi asemănată cu o imensă livadă de pomi roditori, iar poezia brodată pe ea, cu razele soarelui ce străbat livada; pomii atinși de soare sunt de aur; memoria sa, trecută în poezie, e muzică. Cunoștințele sale istorice, unite cu concepțiile filosofice despre lume și viață ale lui Kant și Schopenhauer, pe care le-a aprofundat el atât de mult, i-au ridicat poezia la înălțimea gândirii” (p. 86).

Pe de altă parte, meritul lui N. Petrașcu derivă din faptul că intuiește o consonanță puternică între apriorismul kantian și viziunea lui Eminescu, atât cea din proză (nuvelele *Archeus*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara*), cât și cea din poezie (în *Scrisori*, *Împărat și proletar*, *Glossă*). „Kant însă, cu toată profunditatea gândirii sale e poate cel mai imaginativ, cel mai poet filosof după Platon, fapt pentru care el era numit de unii un visător platonician și pentru care probabil Eminescu a fost atât de subjugat de el de i-a tradus *Critica Rațiunii Pure*” (p. 86). Exegetul crede, cu îndreptă-tire, că aplecarea lui Eminescu asupra lucrării lui Kant i-ar fi adus, drept câștig, un nou orizont poetic. „Această lucrare, în care marele filosof verifică instrumentul gândirii noastre, adică creierul omenesc, stabilind relativitatea impresiilor și gândirii omenesci, deschide lui Eminescu un orizont nou poetic” (p. 86). Dacă exegetul s-ar fi oprit aici cu analiza cugetării poetului, ar fi fost inspirat. A mers mai departe însă, pe tărâm schopenhauerian, și astfel a fost diminuată valoarea studiului.

Scrisori din Cetatea Nimicului

Copil fiind – cred că aveam vreo șapte ani – bunica mea de pe tată – la care eram aproape zilnic – mi-a povestit într-o seară, printre altele, că socrii ei au fost greci stabiliți din motive obscure în comuna Luizi Călugăra. Cât adevăr era în această poveste nu am reușit să afl, nici măcar de la tatăl meu. Dar gândul că odată și odată voi ajunge eu în Grecia atunci mi-a încolțit. Mai târziu, student fiind, multă vreme am fost obsedat de ideea să fug în Australia. Promisem un album – piesă de anticariat – cu reproduceri ale comorilor de artă florentine. În scurt timp știam albumul aproape pe de rost. Visam Florența. Mă rugam să ajung cândva în acel minunat oraș. Mă doream, mă închipuam anticar ori proprietarul unei mici librării în cetatea Medicilor.

Când am început să lucrez am renunțat la asemenea visuri, utopii și aiurări ale unei adolescente prelungite.

Prima oară m-am gândit în mod serios la soluția emigrării, mai exact a fugii, la sfârșitul lui octombrie 1974, odată cu moartea Doamnei P. și cu tot ceace i-a urmat: evenimentele care mi-au tulburat profund existența și mi-au hotărât definitiv destinul.

...Nu s-a pus o clipă problema să mă mut. Primeam lunar o sumă de bani pentru cheltuielile casei și pentru menajeră și astfel viața mergea mai departe, ca și până atunci. Profesorul era mai mult absent. Câteva zile pe săptămână se afla la Craiova, iar când era în București mânca acasă, iar noaptea și le petrecea într-unul din cartierele Bucureștiului, la una din multele iubite, care, într-o zi, bănuiesc că i-a devenit cea de a doua soție.

Existența mea privată era foarte complicată și chinuită, dar raporturile cu Profesorul erau, ca întotdeauna, calme, normale, civilizate, fără sentimentalisme, fără stridențe. Și așa ar mai fi putut continua... Dar această nouă formă de normalitate era înșelătoare și s-a dovedit a fi o iluzie.

La câteva luni după moartea Doamnei P., Profesorul a primit o scrisoare din partea Notariatului Sectorului 1 prin care el și cu mine (!) eram invitați în vederea deschiderii succesiunii. Eu unul nu prea înțelegeam ce căuta numele meu acolo. Profesorul era pesemne și el surprins, dar nu a făcut nici o remarcă. La data indicată ne-am prezentat la notariat. Profesorul a fost chemat, eu am fost rugat să aștept. După vreo zece minute m-au strigat și pe mine. Avocatul Doamnei P. depusese la notariat un testament, făcut cu câteva luni înainte de deces. Prin acel testament îmi lăsa mie partea ce i se cuvenea din proprietate. Notărița ne-a citit testamentul și ne-a întrebat dacă suntem de acord. Eu am răspuns că fac cum decide Profesorul. Eram oricum hotărât să renunț în favoarea lui. Profesorul a semnat și m-a convins și pe mine să semnez.

La întoarcere, nici unul din noi n-a scos vreun cuvânt. Nici în timpul mesei de prânz. Seara eram invitați la o petrecere organizată de Nicolae Gheran, cu ocazia apariției unui nou volum

din seria *Operele* lui Liviu Rebreanu. Ne-am dus și pe la miezul nopții ne aflam din nou acasă. I-am făcut Profesorului patul, ne-am spus „Noapte bună” și-ataț.

O săptămână mai târziu ne aflam în biroul lui Valeriu Râpeanu, proaspăt director al Editurii Eminescu, pentru a semna contractul pentru publicarea lucrării *Poezia românească contemporană*. Timpul trecea... Despre succesiune nici un cuvânt. Profesorul dădea tot mai rar pe-acasă.

Ne aflam în anul 1975. Mă întorceam de la editură. Era o zi rece de început de martie. Ploua torențial. Am intrat în casă. Profesorul era, ca de obicei la acea oră, în sufragerie la masa de scris și citea ceva. M-am dus în camera mea. La scurt timp a apărut Profesorul în cadrul ușii. O scurtă pauză și apoi mi-a spus foarte calm: „M-am hotărât să contest testamentul. Ia-ți lucrurile și pleacă din casa mea!” N-am fost în stare să scot nici măcar un sunet. Mi-am adunat repede, într-o geantă, strictul necesar și am plecat. Ploua în continuare cu găleata. M-am oprit la Biserica Mânăstirea Cașin și m-am adăpostit acolo, la intrare. Nu știam încotro s-o iau, pe cine să sun, unde să mă duc. Nu aveam decât 50 de lei asupra mea. De la telefonul public de lângă biserică am sunat pe o colegă de redacție cu care eram în relații foarte bune. I-am povestit ce s-a întâmplat. Cam după vreo jumătate de oră a sosit cu un taxi și m-a dus la ea acasă. Locuia împreună cu părinții nu departe de Operă. M-a lăsat singur în camera ei ca să-mi trag sufletul, iar ea s-a dus să discute cu părinții ce soluție poate fi găsită foarte repede. Consiliul de familie n-a durat mult. Cei trei căzuseră de acord că pot rămâne acolo până găsesc o locuință.

Mai aveam încă cheia de la locuința Profesorului. Așa că, în următoarele zile, împreună cu R. ne-am dus să mai iau din lucruri și din cărțile care-mi aparțineau. La un sfârșit de săptămână, când ne-am dus iar, de data asta cu un taxi, nu am mai reușit să intrăm. Profesorul schimbase yala. Au mai trecut niște săptămâni și, în cele din urmă, am rugat-o pe Rodica Rotaru, colegă de editură să încerce să-l convingă să mă lase să iau ce-mi aparținea. Pe scurt, surprinzător de repede, „temutul critic” a fost de acord și, într-o zi, în prezența sa, împreună cu Doamna Rotaru și cu șoferul editurii am încărcat totul și am răsuflat ușurat. Biblioteca însă, cadou de la mama, când împlinise 25 de ani, mi-a confiscat-o.

Dar setea de răzbunare a Profesorului nu era ușor de astămpărat. Cu puține zile

înainte de căsătoria cu R., Profesorul a sunat-o și timp de-o oră m-a ponegriț și a prevenit-o că „face un pas pe care-l va regreta toată viața.”

Următoarea acțiune avea să fie la „nivel înalt”. Profesorul s-a dus la Ion Dodu Bălan, pe atunci vicepreședinte al Consiliului Culturii și i-a cerut să mă dea afară de la editură. Specialistul în Goga și Șt. O. Iosif avea o părere excelentă despre mine, ca redactor, așa încât l-a refuzat categoric.

Era clar că, după acest insucces, Profesorul trebuia să încerce altceva, avea nevoie de satisfacția unei victorii. Și și-a găsit și unealta potrivită în persoana lui Dimitrie Păcurariu, cu care urma să-mi dau doctoratul. Termenul era fixat la o dată care avansa apariția lucrării în volum, lucrarea era dactilografiată și legată în cinci exemplare, urmând doar susținerea ei. Profesorul, care tocmai fusese numit prorector al Universității l-a convocat pe Păcurariu în biroul său și pur și simplu l-a obligat și nu-mi accepta teza de doctorat. Cu puțin timp înainte de susținerea ei, acel monument de medicritate și servilism mi-a dat telefonul și mi-a comunicat scurt că din motive ideologice e nevoit să-mi respingă teza. Îmi recomandă să-mi aleg o nouă temă și să-mi găsească un alt conducător științific.

Câteva săptămâni mai târziu cartea era în librării. Am scris atunci despre ea Șerban Cioculescu, Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu, Laurențiu Ulici. Numai mercenarii de la „Scânțtea” au făcut-o prof.

Cu Profesorul m-am văzut ultima oară la Tribunal, după terminarea procesului. În prezența celor doi avocați mi-a înmănat o sumă, partea ce mi se cuvenea: 17.000 de lei. Cea mai mare parte din bani am dat-o cămătăresei Anișoara Stinghe, la care Doamna P. avusese datorii. Profesorul refuzase să plătească.

Dacă ar mai fi trăit, Profesorul ar fi împlinit anul acesta, pe 22 august, 96 de ani. Fie-l țărâna ușor!

La Editura Minerva am fost la început repartizat la secția literatură contemporană, apoi la redacția Arcade. Obținusem postul prin concurs și fusesem foarte bine primit de conducere și de ceilalți lectori. Directorul editurii, Aurel Martin, preferase pe alcinvea, dar până la urmă m-a acceptat și relațiile noastre au fost cordiale până la sfârșit. Pe redactorul-șef, Teodor Vârgolici, îl cunoșteam încă din anii studenției. Scrisesem despre una din cărțile lui, mai târziu ne-a vizitat împreună cu soția, în casa socriilor mei, fusese și la nunta noastră. A avut și-un rol hotărâtor în primirea mea în partid, în anul 1975. Comportamentul său față

de mine era ireproșabil: prietenos, amabil. Unii îi reproșau chiar că m-ar proteja. Dar, se știe, nu aduce anul ce aduce ceasul...

Într-o zi – abia intrasem în birou – secretara mă anunță telefonic să mă prezint la redactorul-șef. M-am dus imediat. M-a primit cordial, ca de obicei, dar mi-a spus că e mai bine să mergem undeva pe hol să discutăm. Nu pricepeam ce rost are atâta mister, dar l-am urmat. Despre ce era vorba? Vârgolici se ocupa de editarea operei lui Bolintineanu. Era specialist în materie. Un alt „specialist”, Dimitrie Păcurariu scrisese un articol foarte critic în legătură cu ediția. Cum era de așteptat, Vârgolici pregătise replica. Și-acum vine bomba! Nu vroia să publice textul sub semnătura lui. Se gândise că soluția ideală ar fi ca articolul să apară semnat de mine. Când am auzit asta, am crezut că e o glumă, sau o cursă, ori că am o iluzie auditivă. Omul din fața mea, redactorul-șef, mă privea fix și aștepta. Nu aveam vocație de mercenar și nu semnasem niciodată vreun text care să nu fi fost scris de mine. Mai mult, cu Păcurariu urma, nu peste mult timp, să-mi dau doctoratul. Am încercat să-i explic în puține vorbe de ce îmi este imposibil să fac așa ceva, dar, după primele propoziții Vârgolici mi-a întors spatele și m-a lăsat monologând. Din acel moment raporturile dintre noi au devenit aproape inexistente. Nu-mi mai răspundea nici măcar la salut. Pentru fiul de preot – care pesemne uitase tot ce citise cândva în Biblie – devenisem un trădător, un dușman, un ciurmat.

În anii muncii la Radio am avut unele probleme cu secretarul de partid al Redacției Culturale, Gicu Antofii. Respectivul avea toate „calitățile”, viciile și defectele unui secretar de partid model. Pe mine nu m-a plăcut de la început. Până am plecat din Radio s-a străduit să-mi găsească ceva, să mă prindă cu ceva, să mă aibe la mână cu ceva. Nu scăpa nici o ocazie să-mi caute nod în papură, să mă critice ori să mă ironizeze cu surâsul de lichea pe buze. Măcar să fii pedepsit, dacă nu concediat. N-a reușit.

Un alt conflict am avut cu vicepreședintele de atunci al Radioului, Valeriu Râpeanu. Fusese convocată o ședință de redacție fulger și el era invitatul de onoare. În intervenția lui ideologicul patologic a criticat totul și pe toți. Printre alții și pe mine pentru grava greșală de a fi pomenit într-o ediție a *Dictionarului de literatură universală* numele lui Céline. La propunerea lui Râpeanu mi s-a interzis, timp de două luni dreptul de semnătură. Alte necazuri de ordin ideologic nu am mai avut. Am plecat din Radio fiindcă am refuzat să intru în partid.

La Minerva situația era cu totul alta. Secretarul de partid, Nicolae Teică, era opusul lui Antofii: politicos, civilizată, simpatic, oricând dispus să te ajute. El și cu Vârgolici au făcut totul să mă convingă să devin membru de partid. Ceea ce s-a și întâmplat. Am acceptat acest rău necesar, fără să mă gândesc o clipă la consecințe. Și ele au apărut odată cu prezența mea și cu luările mele de cuvânt în ședințele de partid. Nu numai că spuneam lucruri de natură să îndisună, dar stricam și regia gândită de ideologul Ornea și de biroul organizației. Cândva mi s-a dat, politicos, de înțeles că ar fi foarte indicat să-mi țin gura. Mai ales că aveam un „cazior” încărcat. Ultima mea „intervenție” avusese drept urmare alegerea unui nou Comitet al oamenilor muncii, în locul celui vechi care avea, de ani de zile, în componența lui aceeași oameni, de pe liste pregătite din timp și impuse în mod abuziv. Atunci se gândisem să-mi închidă gura alegându-mă și pe mine în acel comitet unde nu aveam ce căuta și unde nu m-am simțit o clipă în largul meu.

A urmat o perioadă de „normalitate”. La insistențele soției mele am renunțat să mai iau cuvântul, indiferent despre ce întrebare ori ședință era vorba. Totuși lumea încă credea că, în sfârșit, m-am dat pe brazdă. Asta până în ziua unor noi alegeri de partid. Trebuiau aleși secretarul și membrii biroului. Se anunțase și prezența unui grangur de la Centrala Cărții.

Funcționarul ceausist a condus ședința. Aceeași farsă, același circ, totul era aranjat, trebuia votată o listă cu niște nume, aceleași mereu, plebea nu avea dreptul să propună. Am răbdat cât am răbdat și-apoi am luat cuvântul. Am încercat să-mi păstrez calmul, dar la un moment dat am spus, printre altele, că avem de a face cu niște alegeri „trucate”, „manipulate”, „măsluite”. Urmarea: ședința întreruptă, alegerile amânate.

În următoarele zile am fost luat la rost de cei din biroul organizației. Convorbirea cu Teică, între patru ochi, a fost calmă, dar m-a avertizat să mă aștept la consecințe. De monstrat m-a monstrat părintește șeful meu, Andrei Rusu.

Câteva zile mai târziu a venit și activistul de la sector, care răspundea de editura noastră. Avea același nume de familie ca mine. A fost surprinzător de diplomat, de prudent în morala pe care mi-a administrat-o. Mi-a spus să nu iau lucrurile în tragic, să-mi văd mai departe de treabă și să încerc să-mi stăpânesc impulsivitatea.

Nu mai pricepeam nimic. În mod normal ar fi trebuit să fiu



sanționat, dar timpul trecea și nu se întâmpla nimic. Pesemne că mi se pregătea ceva care să mă vindece definitiv.

La începutul anului 1979 mă găseam, astfel, din punct de vedere social și privat aproape de punctul zero al existenței. Procesul cu Profesorul mă marcase, fizic și moral, puternic. Ratasem doctoratul. Situația financiară era catastrofală. Raporturile cu partidul erau tensionate. Cartea despre *Sburătorul* fusese executată în „Scânteia” de unul dintre ciracii protocroniști ai Profesorului. Troica Martin – Vârgolici - Ornea (ideologul și eminența cenușie a editurii) hotărâse să fiu „surghiunit”. „Surghiunul” se numea Academia „Ștefan Gheorghiu”. Ideea era diabolică și perversă. Scăpau astfel de un individ incomod, incoruptibil, care nu făcea parte din nici o gașcă, nu era „omul” nimănui și căruia profesional nu-i puteau reproșa nimic. Altfel de mult mi-ar fi desfăcut contractul de muncă. În toamna lui '79 trebuia să intru la spălarea creierului. Părăsisem a doua oară vila cu grății de aur la fereștre a socrilor mei. Soția mea rămăsese, cum era și normal, acolo, eu locuiam singur într-o mansardă închiriată mie de vecul Bisericeii Sf. Gheorghe Vechi. Nici o asemănare cu mansarda lui Cioran. Ha!

Unuia care e într-o situație asemănătoare nu-i rămâne altceva de făcut decât să aleagă între un gest disperat și un nou început. Am ales a doua variantă și numele ei era exil.

M-am hotărât să părăsesc țara în Duminica Floriilor (15 aprilie 1979), după ce terminasem de scris postfața și notele la volumul de *Versuri* de Adrian Maniu. În acea zi de Duminică, acolo, în mansarda de pe Calea Moșilor 36 eram conștient că nimic și nimeni nu mă poate opri și că voi pleca împreună cu soția mea.

Doar patru persoane au fost informate despre planul meu de evadare din ospiciul ceaștist: sora mea, Geluna, cel mai bun prieten pe care-l aveam atunci, George Guțu, și socrul mei. Părinților mei nu le-am spus. Tata ar fi fost categoric împotriva, iar mama, în mod sigur, m-ar fi denunțat.

În următoarele zile am trecut la realizarea concretă a planului. Mai întâi am cărat cele mai importante cărți din casa socrilor mei și le-am depus în mansardă. Le-am aranjat pe căprării, cu etichete pe fiecare stivă. Speram să le pot recupera cândva. Mi-am pus și cea mai mare parte din hârtiile

personale în ordine. Apoi ne-am înscris pentru obținerea unui apartament proprietate personală și am început să plătim și ratele.

Pentru obținerea pașaportului aveam nevoie de aprobarea directorului editurii. Când am vorbit cu Aurel Martin, acesta a scăldat-o. Simțeam că înclină mai mult spre NU. Am apelat la fostul meu profesor, atunci director al Editurii Univers: Romul Munteanu. Mă mai ajutase și-n alte împrejurări. L-a convins pe Martin să-mi dea aprobarea. Mai rămânea obținerea la timp a pașapoartelor. Oficial era vorba despre o călătorie peste hotare, în timpul concediului nostru legal. Cel care m-a sprijinit, fără să ezite o clipă, fără întrebări și total dezinteresat a fost regretatul scriitor Ion Lotreanu.

Cu o săptămână înainte de plecare, într-o noapte cu ploaie, țigări tari și cognac vechi, m-a vizitat inegalabilul „crai de Curtea-Veche”, Tașcu Gheorghiu, ca să-și ia cea mai mare parte din hainele și cravatele pe care le aveau pe atunci. Nu i s-a părut nimic suspect, nu avea nici o bănuială. Se bucura ca un copil. Peste doi ani avea să treacă în neființă...

Cu o zi înainte de plecare, pe masa neagră, simplă am lăsat *Istoria* călinesciană, strecurând între filele ei câteva dintre manuscritele autografe ale diversilor scriitori pe care-i cunoscusem. Într-o cutie de argint am pus toate hârtiile procesului cu Profesorul, caietul de versuri autograf, cu versuri de Perpessicius, o caricatură a lui Cornel Regman făcută de A. E. Baconsky, manuscrisul cronice pentru Radio a lui N. Manolescu la *Sburătorul* meu. A mai rămas pe acea masă o *Biblie* primită de la bunicul meu, Constantin Moise.

...și a venit și ziua plecării. Socrii mei ne-au condus la gară. Tatăl lui R. făcea glume și spunea mereu că totul va fi bine, mama ei abia-și stăpânea plânșul.

Pe 15 august a început călătoria noastră spre apusul soarelui... Nicolae Teică ne dăruise niște plante cu hărți și informații despre cele mai importante orașe, unde aveam de gând să ne oprim: Viena, Eschwege, Paris, Milano, Roma, Veneția, Florențaaaaa, Roma.

După șase săptămâni ne aflam, pe data de 5 octombrie 1979, în orașul german Kassel, într-o cofetărie, în centrul orașului, împreună cu vara soției mele și cu soțul ei, preot protestant. El m-a ajutat să scriu cererea de azil politic, pe care am depus-o la poliție, în aceeași zi. Devenisem, din acel moment, tranșuți, exilați, deșărați, extraterritorializați, pribegi.

Doi ani mai târziu, cererea noastră va fi respinsă. Unul din motive va fi colaborarea mea la „Săptămâna” lui Eugen Barbu.

G. GHEORGHÎĂ



Edouard Glissant

Poet, eseist și romancier, Édouard Glissant s-a născut la 21 septembrie 1928 la Sainte-Marie în Martinique și a murit pe 3 februarie 2011 la Paris.

Autor a numeroase volume de poezie, eseuri și romane, Glissant lasă moștenire câteva titluri esențiale, din păcate încă netraduse la noi: Le Sel Noir, Paris: Seuil, 1960, Les Indes, Un Champ d'îles, La Terre inquiète, Paris: Seuil, 1965, L'Intention poétique, Paris: Gallimard, 1997, Pays revé, pays réel, Paris: Seuil, 1985, Fastes, Toronto: Ed. du GREF, 1991; Le Discours antillais, Paris: Gallimard, 1997, Poétique de la Relation, Paris: Gallimard, 1990, Philosophie de la Relation. Poésie en étendue, Paris: Gallimard, 2009; La Lézarde, Paris: Gallimard, 1997, Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haiti, 2007.

Adeseori poezia sa propune un peisaj tulburător, specific Martinicaii, care nu e doar decor ci și părtaș la fatalitatea oamenilor ce trăiesc în el, sau îl străbat în căutare de lucru sau de drum către libertate.

Eseurile sale au adeseori, cum se întâmplă și la alți poeți, o încărcătură poetică deosebită, ceea ce le situează la granița dintre textul poetic și cel reflexiv. Fragmentele de mai jos sunt un exemplu în acest sens.*

[...] Adrienne, mama mea, mă luă sub braț și coborî pe cărarea Mornei care ducea către duritul neîntrerupt al apei ce curgea acolo jos. Aveam ceva mai bine de o lună și mă îndoiesc că am fi auzit acest zgornot care brăzda aerul și părea să stropescă totul în jur. Și totuși îl aud încă în mine. Vegetația intensă părea de nepătruns, fără luminisuri și totuși soarele o străpungea cu violență dar fără minie și parcă mai văd și acum, întunecimea albastră a crengilor și a frunzelor și lumina în vioiciunea ei.

După ce traversă râul, încep să urce și să coboare zecile de culmi și văi care se succedau fără oprire, tăind pe scurtături abia ghicite, înfundându-se în iazuri de iarbă și alunecând pe alcouri pe semințe de mahogany, căzând prin rîpe fără ieșire, sărind din stîncă în stîncă pe movilele de teson roșu, așa cum trecuse și râul, urmînd mersul soarelui sau cel al norilor, ghemuindu-se o clipă, nu mai mult, la umbra unui mangotier uriaș sau al unui caimitier violet, fără oprire, ziua întreagă, de-a lungul mornei din Esses, apoi coborînd către La Pelletier, și agățîndu-și copilul la sîn, fără a se opri din mers pina la stuful care străjuia Lamentin-ul și dincolo de care se deschidea delta Lazarde-ei.

[...] Începem să vedem peisajele nu doar ca pe niște simple decoruri prielnice sau nu, ci ca pe niște mașini inductive, foarte complexe și adeseori, inextricabile. Ele ne conduc dincolo de noi înșine și ne fac să cunoaștem ce este în noi. Sint solidare cu fatalitățile noastre. Trăiesc și mor în noi și cu noi. Astfel putem să frecventăm un peisaj înainte chiar de a merge la el. Dacă bunăoară nu ar mai exista realmente „categoriile” ale peisajului, ar fi un lucru trist.

Dar există o prestație în care preface peisajul în noi și în afara noastră, aici și acolo, acum și miine, după asemănarea cu ceva sau altceva. Și atunci se găsește în noi categoriile ale fiindului, care fac și desfac categoriile realului.

Nu cred că a fost o fantasmă: știam Sahara înainte ca să pășesc acolo și totuși nu am cunoscut pînă atunci, în mod direct și personal, decît cîțiva metri pătrați din întinderea cenușie a

Salinelor din sudul Martinicaii. Dar prin aceasta eram obișnuit, și fără sa-mi dau seama, cu nedețatarea spiritului în prezența deșertului, cu acest contact cu ceva greu de numit.

Și tot astfel, știam marea înainte ca să mă apropiu de ea. Nu priveam mult marea în copilărie ci mai degrabă mergeam la riu, era simplu și splendid. Apele noastre sunt devastate, murdare, secătuite, umplute de gunoie. Nu mergem de la mare – așa spune locul comun despre insulari: ei întorc spatelul mării –, totuși mie mi se pare că am cunoscut-o din totdeauna, ca străfunduri ale inconștientului sau adînc al suferinței, învăluite de un singur mister și de atîtea delicii.

[...] Treptele extreme ale gîndirii ca niște preafiericite accidente de stil sint atinse și întărite de acuitatea sau pura vibrație poetică într-un mod concret de a trăi peisajele. Nici comunicarea mistică, nici întoarcere interesată către pămînt. Peisajele lumii actuale sunt cel mai adesea spintecate, spălăcite, distruse pînă la izvoarele lor subterane de către războaie, opresiuni, lăcomia sau prostia oamenilor. Să le frecventăm dincolo de ravagii, pe care încercăm, de altfel, să le limităm și să ne cufundăm în opacitatea pe care ele continuă să le întindă peste *Întreaga Lume* pentru a o proteja este astăzi un mod de a le cunoaște. Acolo e pesemne locul inexplicabil al acestei cunoașteri tremurînde pentru care poezia e cea mai bună cheazășie. [...]

* Fragmente traduse sint extrase, cu permisiunea acordată de Editura Presses Sorbonne Nouvelle, din conferința „Contestation du Morné, des Fonds et du Delta – premiere vue des paysages”, prezentată de Edouard Glissant la Universitatea Paris III, Sorbonne Nouvelle, publicată în volumul intitulat *Paysages et pays francophones*, PSN, @ Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, sous la direction de Michel Collot et Antonio Rodriguez.

Traducere de
Muguraș CONSTANTINESCU

Sub îngrijirea Elenei Zaharia-Filipaș și a Magdalenei Răduță, a apărut, la Editura Muzeului Literaturii Române, în 2012, volumul IX al ediției critice din „Opere”-le lui Ion Vinea. Este, de fapt, al șaselea volum dedicat publicisticii, după volumele IV (1913 – 1919), V (1920 – 1924), VI (1925 – 1926), VII (1927 – 1928), VIII (1929 – 1931). În perioada cuprinsă în intervalul de față, 1932 – 1934, activitatea prodigiosului gazetar interbelic Ion Vinea se concentrează asupra scrierii de articole la ziarul cu profil politic, social și cultural de stânga „Facia”, a cărui direcție o preluase de la socialistul N.D. Cocea în 1930.

Am spus că Ion Vinea a fost gazetar interbelic, chiar dacă, la un moment dat, el afirmă că „Guvernul Iuliu Maniu a durat zece săptămâni. Una din cele mai scurte guvernări ale României postbelice” (p. 216). Și are dreptate, pentru că, în orice moment al istoriei moderne, traversăm o perioadă postbelică, după cum permanent trăim într-una interbelică și, simultan, într-una antebelică. Aduc în sprijin următoarele fraze, de o actualitate dezarmantă: „Prea primejdios lucru, controlul averilor. Vremurile sunt grele, statul și comunele nu au bani să construiască temnițe noi. Întreținerea hoților, e drept, n-ar costa prea mult, fiindcă s-ar face din averile străne prin furtisag. În cele din urmă, familiile celor închise, și cari s-au bucurat de prăzile acestora, în mistical lor război cu Codul penal, se vor îngriji de suferinșul zilnic cu de-ale gurii” (p. 48); „Funcționarii publici sunt astfel constrânși la un nou sacrificiu. Este al treilea pe care îl fac în sensul acesta. Și salariile lor au fost, astfel, reduse de la primă curbă pe care au suferit-o cu exact cincizeci și cinci de procente. Viața însă, în ultimii trei ani de când a început retezarea salariilor, nu s-a redus nici pe departe într-o egală proporție” (p. 223). Numai o circumscrisie evenimentială mai exactă ne determină să credem că nu citim articole din ziua de astăzi. Astfel, sub guvernul lui C. Argetoianu, „Bugetul d-sale e un model de asceză financiară, de posmege cu apă chioară și de sapă de lemn. Au fost puși la regim în România și oamenii și dobitoacele, astfel că în curând vom deveni un fel de depozit de recrutare al Hollywood-ului în căutare de siluete moderne și de mătoage apocaliptice” (p. 11). Prin urmare, expresia „Ei cu actorii, noi cu caii” datează de ceva mai târziu.

Din lipsă de spațiu, nu pot trece în revistă multiplele aspecte abordate de longevivul ziarist, legate de: criza economică mondială din acei ani; problemele de politică externă; veleitățile noastre filogermaniste; revizionismul maghiar și bulgar; capitalismul



Vasile SPIRIDON

Ante-, inter- și postbelic

românesc aflat încă în faza acumulărilor primitive („Suntem în prada celui mai țigănesc individualism” – p. 151); starea jalnică a agriculturii; situația economică și financiară catastrofală; regimul fiscal defectuos; dezorganizarea administrativă; dezagregarea socială; manevrele politice, neregulile în alegeri (duse până la comiterea de crime); traseismul politic (sintagma a apărut mult mai târziu, din necesitatea de a acoperi o realitate practică deja existentă); subrelele baze ale vieții publice; pericolul dictaturii. Mă voi opri doar la portretistică și la relațiile de „bună vecinătate” cu sovieticii, apelând „in extenso” la citate.

Putem urmări în publicistica lui Ion Vinea o foarte reușită portretizare a personalităților scenei noastre politice, unde „Nu ai voie să te agiți politicește dacă nu ești admis în această menajerie unde fiecare își rânjește agresiv proteza dentară, fără totuși să muște” (p. 365). Și aceasta, pentru că „pasiunile politice sunt mimate. Toate indignările sunt camuflate. Toată temperatura opoziționistă este falsă” (p. 67). Incompetentul guvernant Nicolae Iorga, „despre care minimul ce se poate spune este că are putere de muncă și talent, carte și corectitudine, cu toptanul” (p. 18), are o soartă îngrată pe eschierul politic și din cauza faptului că „Slugile și ciocii nu tolerează, în România, ivirea unui intelectual la suprafata vieții. Cărturarul nu e admis decât în mansardă, decât în

coada mesei, ori după ușă, dacă nu în azilul de noapte sau, la răstimpuri, pentru o pildă de strășnicie, în pușcărie” (p. 18).

De cealaltă parte a baricadei, efuziunile constructive de paradă ale studenției legionare – sub comanda „arhitectului” Corneliu Zelea-Codreanu –, care se apucă să și clădească un cămin din cărămizi, sunt ironic taxate, ca, de altfel, întreaga activitate a Mișcării legionare: „Greu e să-i faci pe unii studenți să învețe carte. Că mai anevoie se dedă omul cu buchea decât cu bolovanii. Decât o sută de cărămizi pe săptămână, mai bine un singur volum citit și priceput pe lună, fie acest volum chiar Proporația lui Cuza, destul de instructiv prin pasagiile lui străine, văduve de ghilimele. În momentul în care căpitanul Zelea Codreanu ar realiza miracolul acesta de a-și scoate gărzile de pe șantier și de a le băga în bibliotecă, măcar câte-va luni pe an, va fi binemeritat de națiunea pe care o iubește atât. Va fi binemeritat și de la țigani cărmidari cărora le face o concurență atât de nealeală și al căror număr și prolificitate au cotropit până și personalul nostru politic.” Dar cartea, vezi, nu e un spectacol, ci o deprindere grea. E vorba de un efort, este vorba de un exemplu, și amândouă, se pare, îi repugnă însuși căpitanului” (p. 315).

Portretistica lui Ion Vinea are trăsăturile modificate în timp atât de evoluția unor cariere de multe ori sinuoase, cât și de

capriciile redutabilului gazetar. Dacă Nicolae Titulescu este cuprins de „evlavia și superstiția conferințelor” și vociferează ca un „eunuc enervat” (p. 149), mai sus menționatul C. Argetoianu are chipul fixat în efie: „O frunte grea, o frunte masivă ca un zid de visterie. O logică geometrică în echilibrul înșurării, de făgăduinți exagerate. Priviri directe, adânci, adăpostite, ca niște arme, sub bolta frontală. Gura pulpoasă a plăcerilor materiale are totuși surâsul fin al colțurilor arcuite. Maxilarele viguroase și cu o curbă largă, adevărate mandibule agresive, și o bărbie vultură fără ostentațiune desăvârsesc această mască de Vitelius. Linia umerilor și frontul pectorarilor respiră a bătălie, dar gesturile încete și mersul legănat atenuază, cu denunțul lor de contemplații și voluptăți, impresia de asprime și combativitate a făpturii” (p. 39).

Lată și portretul lui Hitler: „Îndârjirea lui firoasă, dezecilibrul lui căutându-și remedii în exaltare, ariile lui de schizofrenie, asmuțite în frazeologia dorului de masacre, și lamentabilul, demoralizantul exemplu al acestui patentat semidocot cocusat la conducerea poporului german, respingătorul spectacol al mutrei lui cu cheagurile mustăților ciunite deasupra unei guri pizmașe și scremute...” (p. 125). Toate acestea fiind

scrise într-o vreme în care cenzura se înăsprea pentru descrierile de gen. „Nu este voie, de pildă, în noul proiect de Cod, când vine vorba de presă, să descrii defecte fizice ale personajului criticat. Se suprimă, deci, portretul, șarja, caricatura, ilustrația plastică, a tarelor morale revelate. Ce pocitanie politicianistă sau ce schimonosită de arhivar și șvab de hârtoage a putut născoci o asemenea idioată opreliște, o astfel de inutilă apărare? Fiindcă e sigur că este aci vorba de măsuri preventive ale vreunii fătălău, scapet, cocusat sau bortos care se teme de o descriere a propriei sale disgrății. Crede cineva, serios, că asemenea «Cod» poate trece?” (p. 209).

O supratemă ce mi se pare a lega articolele scrise de-a lungul celor trei ani este a unei des invocate stări de asediu – o stare de asediu diversionistă care creează o atmosferă de rezistență pasivă în rândurile românilor. Această plutește și în lumea fictivă din romanul „Moromeții”, în Poiana fierăriei lui locan, când cei ce îl ascultau pe Ilie Moromete se uitau dimincial în jur și nu vedeau nicăieri nicio stare de asediu. Desigur, în ani premergători celui de Al Doilea Război Mondial, timpul părea că are răbdare cu oamenii, însă fostul director de la „Contimporanul” era înzestrat cu puterea prezidențială și nu de puține ori vedea cu claritate spectrul amenințător al războiului: „Hitler însă e o primejdie mondială. E o făgăduintă de război. Fiindcă după ce va birui în alegeri, după ce va dizolva organizațiile neclandestine comuniste, după ce va distruge opoziția socialistă și democratică se va găsi, nas în nas, cu șomajul, criza și sărăcia. Și atunci, în loc de pâine și jocuri, va trebui să ofere plebei sânge [...] ... În ziua aceea, mai apropiată decât se crede, țărani de la Dunăre vor fi nevoiți să-și ia pușca și ranita și să plece la Tisa să-și apere țara” (p. 258).

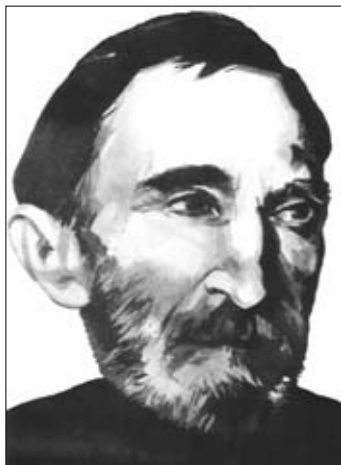
Din păcate, previziunile lui Ion Vinea îi erau exacte numai dacă se uita înspre Tisa, pentru că, în momentul când își întorcea privirea înspre Nistru, el dovedea o surprinzătoare cecitate și nu mai distingea nimic. Problema Basarabiei – o provincie înapoiată (în ambele sensuri: și economic, și teritorial), lăsată de autoritățile de la București în starea îngrată de simplă anexă administrativă – ar fi fost creată și întreținută artificial. Argumentul? „Nicio dată această provincie nu ne-a fost revendicată oficial” (p. 187). Și, adaugă fostul constructivist Vinea, „Revoluția constructivă” a lui Stalin a izgonit din Rusia «revoluția permanentă» a lui Troțki” (197). Reluarea cooperării între cele două popoare vecine și – să zicem – prietene îi oferă ziaristului prilejul adoptării unui ton exaltat: „Ziua de mâine le așteaptă, deci, alături, așa cum le-a fost datina de arme,



• Maria Niță Ravencu

Acad. Mihai Cimpoi

Existența poetică a lui Bacovia*



Urmează firește și un prim diagnostic, unul dintre multele remarcabile pe care vom găsi pe parcurs: „Trebuie să deconstruim existența sa poetică pentru a găsi în spatele ei un om incomplet, fără bază corporală, ros de contradicții până în străfunduri (subl. în text – n.n.). De unde vine Bacovia? Direct din timpurile noastre ca o ramură împodobită cu florile răului în miasmele descompunerii.” (ibidem).

Bacovia este un poet al timpurilor noastre, dând expresie crizei ce se adâncește în Occident, care se reflectă în artă, filozofie, literatură prin lipsa de corporalitate (la Picasso), dezintegrare existențială (profetizată de Pacal) descompunere și îmbătrânire, maladivitate generală (la Mallarmé, Gide) lipsa de comunicare (la Camus).

Detășarea de societate (burgheză) se face prin singurătate, prin „insensibilitate spirituală” (termenul e al lui Kierkegaard). Bacovia este, în viziunea Svetlanei Paleologu Matta, „de formație occidentală, ca și Blaga sau Barbu, apărând ca produs al unei duble eredități în care animus european se reunește cu anima ancestrală, moldovenească.” Decăderea Moldovei prin singurătate, beție și ploaie e o componentă a crizei generale europene, ducând la dezolare și golirea de viață.

Plumbul din poezia titulară în care pot fi identificate „dimensiunile unui mare poet” este prototipul, „expresia cea mai deplină a greutății, al celui de-al patrulea element – Pământul mort.” (p.51) Este chiar precipitațiul existenței, al subconștientului legat de spațiul său geografic.

Marcarea geopsihică, destinală în fond, accentuată în studiu, nu determină și o marcă tipologică, estetică. Nu găsim, la Bacovia, nici urmă de balcanism sau de rusticitate: „O apariție de un asemenea calibru pe piața literară reprezintă un fenomen, în special printr-un fapt capital ce ține de geografie: occidentalitate în marginile Europei. Bacovia este un occidental la grilele Dunării.” (subl. în text – n.n.)

Plumbul este, la Bacovia mai rău decât moartea, decât existența la Sartre (lichefiată sau solidificată); este ceea ce rămâne după, ceea ce trăiește moartea și este disperarea. Angoasa, de origine existențială, este identificată urâtului românesc și – sub aspect meteorologic, moldovenești moine, care specifică un timp indecis, o regresie biologică. Să semnalăm că în latină *moina* semnifică „a curge” și că în alte limbi are sensul de „mlăștină”, „putregai, sol”, „scu-

cea mai apropiată și cea mai depărtată, de la Stănilești lui Cantemir la Mărășești lui Ferdinand I-ul. [...] Nici rușii, nici românii nu și-au făcut vreedată, din război, o întreprindere națională. Agresivitatea și pofta de pradă nu i-au caracterizat nici pe unii, nici pe alții” (p. 442). Vom fi educați și noi, mai târziu, la școala dejistă, în spiritul acestor fraze.

Și situației delicate a Tezaurului i se găsește o explicație, ce ține de... îndreptățirea (!) sovieticilor: „... Când cel dintâi guvern bolșevic s-a crezut îndreptățit să confişte tezaurul de stat al României (expediat în Rusia de guvernele ei mioape), un decret de la Moscova făcea promisiunea solemnă că depozitul va fi restituit «în mâinile poporului român».../ A sosit deci și ziua întoarcerii – solemn făgăduită încă din 1918 – a tezaurului românesc, sau echivalentului său, asupra căruia reprezentantul sovietic a făcut, atât de oportun, o restituire simbolică” (p. 490). Am fi fost mulțumiți – cu deplină îndreptățire – dacă s-ar fi făcut un fel de „restitutio in integro”, iar nu o simplă restituire simbolică.

În privința specificului național, lucrurile îi sunt evidente socialistului Ion Vinea: „Comunismul și românismul sunt două noțiuni opuse. Țăranul nostru e individualist și parcellar. Vom corija parcellarismul prin cooperative de producție, dar nu vom deveni comuniști. E o chestiune de temperament care desfidă materialismul istoric. [...] Teama de comunism e o ipocizie sau o absurditate” (p. 473). Ceea ce salvează aserțiunile de totală lipsă de simț istoric sunt următoarele fraze: „Cu această vecinătate trebuie vrând-nevrând să ne facem socotelile în eternitate. Și socotelile acestea spun că e preferabil să fim prieteni, decât dușmani, cu un astfel de vecin, chiar dacă va trebui, ca în noua lui Balzac, a omului din deșert îndrăgostit de o tigroaică, să stăm cu mâna în pieptar, încestată pe prăselele pumnalului./ ... Fiindcă, din nefericire, așa vor fi multă vreme încă raporturile dintre popoare” (p. 484). Stau acum și mă întreb: oare care au fost gândurile lui Ion Vinea în zilele ultimatumului sovietic din iunie 1940 sau în septembrie 1944, când Armata Roșie a început să elibereze cum a știut ea mai bine? În orice caz, „Fascismul și antisemitismul, separat sau împreună, sunt mai primejdiase decât comunismul” (p. 297). Așteptăm cu interes mai multe amănunte și în următorii ani de publicistică ai lui Ion Vinea (inclusiv aceea de la „Glasul patriei”), făcuți nouă cunoscuți grație eforturilor depuse de Elena Zaharia-Filipaș și Magdalena Răduță.

Întrată în conul de umbră al anonimatului, impus de proletcultism, poezia lui Bacovia reintră în câmpul atenției exegetilor mai cu seamă după apariția substanțialului și revoluționarului eseu al lui Ion Carion *Sfârșitul continuu* (1977) care se încheia cu *O idee care se cheamă bacovianism*. Ulterior Theodor Codreanu va demonstra cu o forță analitică eclatantă, semnele unui „complex Bacovia” (Iași, 2002; editată și la Chișinău în 2003).

Ruperea de gheată în domeniul bacovianologiei venea din exterior, odată cu apariția în 1958, la un an după trecerea la cele veșnice a poetului, a unei cărți scrise în limba franceză. *Existence poétique de Bacovia* care avea la bază prima teză de doctorat despre el, susținută în 1955 de Svetlana Matta, absolventă a Universității din Zürich.

Scrisă dintr-o perspectivă exegetică absolută, innoitoare, sfidătoare a dogmatismului proletcultist din țară pe care a încercat s-o depășească A. E. Baconsky, lucrarea a rămas necunoscută sau cunoscută doar de unii specialiști, timp de 55 de ani.

Lucia Olaru Nenati realizează azi un necesar act justițiar repunând-o prin traducere în deja foarte bogatul tablou al exegezei bacoviene care ilustrează o posteritate vie, dinamică ce crește piramidal în timp. Dintr-o stea de mărime modestă pe firmamentul poeziei românești, Bacovia s-a transformat într-un adevărat astru cu o putere iradiantă ce-l face vizibil în cadrul larg al lirismului european și universal.

Cauza e aceea pe care o anunță temerar cu operarea unor paralele cu existențialii Sartre, Traktl, Hölderlin, Svetlana Paleologu Matta: fiind o „existență”, Bacovia se remarcă încă de la început printr-o originalitate totală. E un poet mare, unic, prin formă și prin faptul că „atinge cu adevărat umanul”. Bacovia recompose o lume dezorganizată, descompusă, într-un spectru de culori, o închide într-un vas de cristal. Strigătul rămâne îngropat pentru că doar el, Bacovia, atinge cu adevărat umanul. Tonul pur, liric, se iscă tocmai din disperarea sa neagră și incurabilă. Mereu autentic, Bacovia ne marchează și ne rămâne pentru todeauna foarte aproape. (p.115)

Să fim atenți la consemnarea recunoașterii axiologice empatice că „rămâne pentru todeauna foarte aproape”. Găsim aici, decilul hermeneutic – bineînțeles ontologic – aplicat de cercetătoare. Cu toate că declară că ar fi scris altfel despre Bacovia azi, nu credem că ar fi schimbat programatic un atare mod de abordare. Căci ceea ce farmecă în demersul ei critic este „relația critică” (Jean Starobinski) pe care o stabilește cu opera bacoviană, singulară, total originală, fenomenală.

Svetlana Paleologu Matta se distanțează de maladivitatea poetului *Plumbului*, care naște un discurs discontinuu, abrupt, dissociativ, deconstructiv (caracteristic postmodernismului) printr-un discurs coerent, bine articulat, asociativ și constructiv. Sunt puse în dreaptă cumpănă simpatia spontană (atăta cât trebuie să existe într-o analogizare cu opera), studiul obiectiv și reflecția liberă, trei componente ale traiectului critic teoretizat de Starobinski. Ceea ce propune exegeta nu este nici simplu ecou al operii, nici substituit raționalizat al ei; este interpretare cu implicare dialogică a diferenței. Bacovia e comprehensat împreună cu alții, în cadrul unei vaste relaționări comparate cu poeți „existențialiști” de felul său, cu filozofi în special „existențialiști”, cu pictori și compozitori.

Prima apropiere care dă și tonul interpretării sale este cea – programatică – de Sören Kierkegaard care declară că săgeata durerii s-a instalat în inima lui încă din copilărie: „Atâta timp cât va rămâne acolo eu pot fi ironic, dar dacă e smulsă eu mor.” Acestor cuvinte, consideră autoarea, le răspunde ca un ecou din celălalt capăt al Europei, un alt martir al existenței – Bacovia. (p.35)

fundare” și chiar „urină” (cf. Mihai Vinereanu *Dictionarul etimologic al limbii române*, București, 2008, p.544.

Mitopo(i)etica bacoviană este una a negativității, nu-ului fiind spus atât societății cât și civilizației, vieții ca atare, aceasta fiind acceptată doar ca vegetare, ca dispariție progresivă a ordinii naturale. Este în totul văduț Diavolului, satanismul apărând ca aneantizare, ca o coborâre a scării valorice pe negativ, ca o maladie infernală tradusă figurativ în flori carbonizate, ploii negre, sicriile arse și un negru generalizat (negritudinea și nihiul melancolia observate de Theodor Codreanu și Ion Simuț).

Este remarcat apoi, un păgânism bacovian de fond, o „angoasă precresțină”, ca „stare la limita umanului”, solitudinea este separată, coborâre în infern. Ratând întâlnirea ecumenică cu Hristos, omenirea s-a prăbușit în angoasa dezagregantă: Bacovia trage ultimele consecințe ale Existențialismului, un pericol care este efectul angoasei: dispariția a speciei și geomorfismul, acela care a existat în zorii rasei noastre și unde viziunea poetului este antrenată – nefiind de loc creștină – într-un mod fatal. Acolo el poate să se integreze, cel puțin în materia haotică bolborositoare, a cosmosului, călare pe fruntariul dintre a fi și a nu fi: „Aud materia plângând...” (p.109)

Prin cromatismul specific (violetul uniform, griul neutru, galbenul, considerat de poetul însuși „culoarea deznădejdi”, albul și negrul, culori mortuare ș.a.) Bacovia este „un poet ce aparține simbolismului.” Incadrările tipologice desigur că au sporit, ele ajungând până la nesprezece (enumerate de Daniel Dumitriu). O observație interesantă privește anapostul care „este ritmul destinului”, reamintind de simfonia V-a a lui Beethoven.

Demnă de menționat este definierea fenomenului Bacovia care „constă tocmai în contemporaneitatea sa naturală cu Occidentul, fără decalaj”, ținând cont de faptul că Moldova a fost orientată spre Occident. Contemporaneitatea naturală, precizează cercetătoarea, căci Bacovia este „o existență” ceea ce vrea să însemne a trăi în fiecare moment cu conștiința istorică a timpului său și de aceea temeiul poeziei sale rezidă în timp și în muzică.” (p.122)

Concluzia fermă este că Bacovia este o existență și că el „este un damnat, dar un damnat aflat în slujba unui mesaj”. El își îndură destinul până la sfârșit, aflându-se mereu în contradicție și în „suferință ontologică”. (p.135).

Traducerea este fidelă originalului iar studiul introductiv al Luciei Olaru Nenati relevă indiscutabilele idei remarcabile, unele chiar insolite ale întreprinderii analitice ale Svetlanei Paleologu Matta, intuiții și abilitatea analitică, concentrarea aforistică, conturarea unui profil bacovian ferm și, mai ales, situat în context european. Cartea include și un dialog cu autoarea, edificator pentru modul în care Bacovia a fost înțeles de ea (prin Kierkegaard.).

Meritul indiscutabil al poetei i traducătoare este acela de a readuce o lucrare de referință ce a revoluționat exegeza bacoviană în context cultural românesc.

* Svetlana Paleologu Matta, *Existența poetică a lui Bacovia*, trad. în limba română, studiu introductiv, interviu, medalion biobibliografic, anexe și îngrijirea ediției de Lucia Olaru Nenati, Editura Ateneu Scriitorilor, Bacău, 2012.

Sintagme precum „realitatea contextului românesc” ori „atitudinea pro-europeană” au început treptat să se confunde cu elemente de structură ale unui nou limbaj de lemn. E drept, realitățile societății sunt în parte vinovate pentru revenirea cuvântului în sfera unor mimetisme nedorite. Suntem, cred, de acord, partidele politice întrevăd oportunitățile, uitând în mare măsură ideologiile ce s-ar fi dorit constitutive. Intuiesc că mult timp încă va triumfa forma în detrimentul conținutului și că în continuare limbajii vor avea mai mult loc pe scenă. Vai și amar de cel care, peste timp, se va înhăma la o analiză obiectivă a datelor contemporaneității!

E drept, parcă dintotdeauna „pământurile aceste” au cunoscut o dinamică aparte, ce s-a zbatut între Occident și Orient, fiind interesată când de avantele modernizării, când de o stare a lucrurilor cu iz de Bizanț. De-a lungul secolului nouăsprezece însă, mai ales în a doua sa jumătate, se încearcă trasarea unor linii distincte ale românității. Într-un cadru extrem de agitat, prezentat cu plusuri și minusuri în cărți de imagologie – mi-a rămas printre preferințe cartea profesorului Neagu Djuvara – începe să ia contur (evident, mai ales după 1848) societatea românească modernă. În acest efort al decantării datelor specifice ar trebui comentată și publicistica lui Eminescu. Suscitând un interes evident, fiind în parte arestate unor ideologii străine (perioada aservită comunismului), articolele eminesciene au fost de obicei citite cu accente străine atitudinii poetului, ori au interesat mai degrabă din punct de vedere stilistic, literar, poate chiar sub forma unui apendice al întregii opere literare. Puțini sunt cei care s-au avântat efectiv în comentarea rolului activ pe care l-a presupus activitatea de publicist.

Tipărită la Editura Muzeului Național al Literaturii Române, cartea lui Adrian Jicu – *Coordonate ale identității naționale în publicistica lui Mihai Eminescu* – obiectivează cu discernământ ideile-pilon, în final crezul organic al Vocii de la Timpul. În urma lecturii, în chip fericit, nu rămânem nici cu imaginea unui Eminescu servil, dar nici cu cea a omului aflat sub vremi. Gândirea eminesciană rămâne un tot funcțional, autoreflexiv, ce preia uneori din cotidian doar motivul unor judecăți de valoare superioare. Volumul lui Adrian Jicu are și meritul de a restabili raporturile convenite între tonul eminescian, lexicul de care face uz și înțelesurile unor noțiuni devenite între timp tabu - reacționarism, naționalism, xenofobie, antisemitism, antiudaism, intoleranță, discriminare etc. De altfel, dispunerea materialului este exemplară. Cu intuiția că pe viitor volumul de față va avea statutul de lectură obligatorie, nu l-aș apropia nici de forma eseistică dar nici de o formă

literaturbahn

Marius MANTA

Publicistica eminesciană, înspre un construct ideologic



greoaie, academică. Dimpotrivă, universitarul băcăuan demonstrează știința rară de a combina stilul descriptiv cu cel argumentativ, folosind totodată în sprijinul concluziilor o bibliografie de-a dreptul exhaustivă, dublată efectiv de studiul în bibliotecă. Trimiteri eficiente la cărți/articole din epocă, contextualizări necesare, o știință exemplară de a se limita la strict ceea ce îi ajută argumentării rămân dimpreună punctele forte ale analizei propuse de Adrian Jicu. Organizarea presupune numeroase subcapitole reunite în cinci capitole mari („Pentru un model semiotico-procedural al identității naționale”, „Sursele concepției identitare eminesciene”, „Componențele ale identității naționale în publicistica lui Mihai Eminescu”, „Apărarea identității naționale”,

„Recalibrarea publicisticii eminesciene”), acompaniate de un intro – „Idolul de fier cu picioare de lut” – și un outro – „Postscriptum. Două modele identitare etnocentrice: Mihai Eminescu și G. Călinescu” - ce oferă „deschideri suplimentare”.

În fapt, miza volumului este aceea de a ni-l prezenta pe Eminescu în chipul unui formator de opinie ce va construi un discurs identitar. Deși ar putea părea un simplu joc de cuvinte, vom considera că, atunci când identitatea rezultă din identitate avem de-a face cu o identitate funcțională, pe când atunci când unitatea rezultă din identitate, ne aflăm sub semnul unei identități metafizice care, în cazul lui Eminescu, va echivala cu un adevărat construct ideologic. Până la a stabili varii finalități, Adrian Jicu enumeră câteva din punctele de vedere cu privire la identitatea și statul național în curs de formare; sunt amintiți: Dionisie Pop Marțian, Titu Maiorescu, Ion Ghica, Theodor Rosetti. Maiorescu opunea ideilor politice de factură naționalistă ale lui Bănuțiu un model cultural-centric. După cum se știe, disprețuind vorbăria goală, Maiorescu distingea între elementele intrinseci ale identității unui popor și cele dobândite. Pasul următor presupune că naționalitatea urmărește activismul, afirmarea unor valori culturale. Naționalismul emi-

nescian va analiza în subsidiar atât modelul francez, cât și cel german (cel căruia îi va rămâne fidel într-o oarecare măsură). Totodată, „naționalismul eminescian este, așadar, legat ombilical de epoca în care se manifestă. De altfel, considerațiile despre specificul său, răstălmăcite până la denaturare, trebuie să pornească tocmai de la precizarea că naționalismul românesc al secolului al XIX-lea este din aluatul celui european.” Europa națunilor este dominată de tendințe opuse. Poate nu e lipsit de interes să ne amintim că una dintre sursele directe ale naționalismului eminescian provine din perioada berlineză, prin figura profesorului Treitschke, cu ale sale prelegeri prohozenzolleriene. Masele de studenți erau atrase de emfaza șovinistă, atacurile antisemite și anglofobe. Firesc, acesta nu constituie însă pentru Eminescu decât un punct de plecare. Alte influențe sunt aruncate în lupta de idei: evoluționismul organic, teoriile raseologice ale lui E. Renan, fiziocratismul. Treptat, Eminescu pare să aprecieze modelul societății engleze, fiind invocat adesea pentru ceea ce ar trebui să însemne o organizare social stabilă și o viață politică cu sens. Poate în felul acesta s-ar explica zecile de articole ce conțin trimiteri la „bătrâna Engleră”, prototip al stabilității.

În eforturile sale de a fixa componentele identitare ale națiunii române, Eminescu se oprește îndeosebi la biserică și școală, limba română devenind simbolul suprem al apartenenței ce ar putea să asigure confortul majoritarului – „Pentru Eminescu, identitatea românilor a fost asigurată de biserica ortodoxă, despre care afirmă că *Singură Mitropolia Moldovei și Singură Mitropolia Moldovei și Sucevei e ab antiquo suverană, neatârnată de nici o patriarhie; acești Mitropolii a Moldovei și a Sucevei se datorește introducerea limbii române în biserică și stat, ea este mama neamului românesc.*” De altfel, Eminescu va trăi cu nostalgia purității limbii cronicarilor moldoveni! Însă, așa cum ne atrage atenția Adrian Jicu, anumite delimitări trebuie accentuate: „O primă problemă care se cuvine revizitată este aceea a adevăratelor dimensiuni ale naționalismului eminescian, căruia D. Murărașu, G. Călinescu, Al. Oprea sau H-R. Patapievici i-au consacrat pagini consistente și, uneori, divergente. De vină sunt maleabilitatea conceptului, idiosincraziile comentatorilor. Eliminându-le, rămâne un naționalism teoretic care avea să se instituie într-un reper pentru generațiile următoare, care, paradoxal, asumându-și-l cu fervoare l-au pervertit.” Evident, prima măsură ar viza stabilirea cu claritate a diferențelor dintre naționalismul lui Eminescu și cel interbelic. În tot acest context, extrem de delicată rămâne problema evreiască. Adept al idealurilor muncii, via Adam Smith, Eminescu vede în evrei o clasă superpusă ce vizează protecționismul și amplifică o conspirație evreiască. Totuși, „atitudinea lui Eminescu față de situația evreilor din România nu e fixă, lectura articolelor sale dezvăluind poziționări diverse, mergând de la simpatie până la antipatie”. Alte subcapitole ale cărții în discuție par a contura atitudini și mai tranșante: „Teoria golurilor economice”, „Pericolul colonizării. România, piață de desfacere”, „România din Imperiul Austro-Ungar. Naționalism sau irendentism?”, „Basarabia, pământ românesc”.

Meritele lui Adrian Jicu sunt și acelea de a fi explicat un paradox major: „o permanentă pendulare între două atitudini contradictorii: sentimentul inutilității demersului și, simultan, implicarea totală” – marcând așezarea discursului politic eminescian între don Quijote și Sisif: „Acesta este și motivul pentru care Eminescu poate fi situat la intersecția celor două figuri. Consecvența cu care scrie il apropiere de Sisif, în vreme ce credința în posibilitatea ameliorării, prin scris, a lumii trimite la don Quijote. Noblețe și naivitate sunt atributele care definesc, în ultimă instanță, articolele sale. Altruismul dovedit probează noblețea unui Eminescu trăind scrisul cu o stranie voluptate, *dureros de dulce*”.



• Vasile Grădita Mândra

N. 29 septembrie 1938, în Moinești, județul Bacău. **Caricaturist.** Este fiul Elenei (n. Olaru), casnică, și al funcționarului Adrian Ciosu. A copilărit în orașul care i-a dat culturii române pe Tristan Tzara și Pic G. Adrian, începându-și studiile în 1945, la Școala Primară din localitate și absolvind, în 1958, cursurile Liceului Teoretic (în prezent, Spiru Haret). În liceu, a avut șansa să-i cadă în mână o revistă **Urzica** și, fascinat de caricaturile descoperite, a început să studieze fiecare desen în parte, tipurile de personaje, mișcărilor, liniile, punctele, până a deprins experiența autorilor, după care a realizat primele caricaturi, debutând în paginile prestigioasei publicații la 28 februarie 1953. S-a îndrăgostit pentru totdeauna de acest domeniu, de care nu s-a mai despărțit, ajungând azi unul dintre cei mai mari caricaturisti ai lumii. După o experiență de contabil la Oficiul Bunuri Comune din Moinești (1958-1960) și efectuarea stagiului militar la o unitate de transmisiuni din București, s-a numărat printre studenții Facultății de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din Cluj-Napoca (1962-1964), unde i-a avut ca profesori, între alții, pe Leonid Elăș (istoria artelor plastice) și Alfred Grieb (pictură). Repartizat, la absolvire, în învățământ, a lucrat numai ca profesor de desen, mai întâi la Liceele Nr. 1 și 3 din Bacău (1964-1975), apoi, din 1976, până la pensionare (2000), la Școala Generală Nr. 5 din urbea lui Bacovia (în prezent, Alexandru cel Bun). A continuat să deseneze și să picteze, expunând lucrări de pictură, afișe și caricatură, iar în paralel a publicat desene și caricaturi în presă, optând în cele din urmă doar pentru caricatură, care, practic, face parte din viața sa de zi cu zi. Expozițional a debutat pe 8 decembrie 1966, când publicul Galeriei de Artă din Bacău (azi, „Ion Frunzetti”) a avut prilejul să-i remarce talentul și aciditatea penitei, această primă expoziție personală fiind urmată, de-a lungul timpului, de alte 11 vernisaje similare: Teatrul Bacovia (1968, 1969, 1970), Galeriele de Artă (1972, 1999), Galeria **Flacăra Iașului** (1974), Galeria Satirei și Umorului „Paradox” Galați (2003); Galeria de Artă Urziceni (2007), Galeria din Pod Brăila (2008), Muzeul de Artă Craiova (2010) și Romexpo-Gala **Viața Medicală** București (2011). La acestea s-au adăugat expozițiile de grup de la Suceava (Punct Grup, 1974), Bacău (Galeria UAP, 1989), Iași, Galați, Brăila, Huși (Punct Grup, 2000) și București (Clubul Caricaturistilor „Sorin Postolache”, 2008, 2011), dar și prezentele în cadrul expozițiilor naționale vernisate la Bacău, Iași, Suceava, Petroșani, Târgu Mureș, Brăila, Galați, Focșani, Vaslui, Tulcea, Timișoara, Deva, București, Gura Humorului, Urziceni, Bistrița și Constanța. Remarcat peste tot în lume, a vernisat expoziții personale la Skopie (Macedonia, 1975) și Saint-Just-Le-Martel (Franța, 2011), cele mai bune caricaturi ale sale figurând și în expozițiile internaționale deschise la Skopie (Macedonia), Gabrovo (Bulgaria), Liublana (Slovenia), Novisad, Belgrad (Serbia), Ancona, Vercelli, Tolentino, Bordighera, Pescara, Asti (Italia), Montreal (Canada), Istanbul, Ankara, Akşehir, Bursa (Turcia), Atena, Rodos (Grecia), Knokke-Heist, Beringen, Kruishoutem (Belgia), Legnica, Varșovia (Polonia), Tokyo (Japonia),

Personalități băcăuane

Constantin Ciosu



Daejeon (Coreea), Teheran (Iran), Presov (Slovenia), Taipei (Taiwan), Kiev (Ucraina), Zemun (Iugoslavia), Stuttgart (Germania), Porto (Portugalia), Viaden (Luxemburg), Zagreb (Croatia) și Haifa (Israel). Cele peste 150 de participări la saloanele de caricatură n-ar fi fost posibile dacă în cei aproape 60 de ani de la debut nu ar fi susținut, zi de zi, rubricile sale de caricatură din publicațiile **Steagul roșu**, **Deșteptarea**, **Ziarul de Bacău**, **Ateneu** și **Viața medicală** ori dacă nu ar fi colaborat, lună de lună, la alte prestigioase reviste și ziare din întreaga țară și din străinătate. Din impresiunile și al acestora amintim doar **Adevărul**, **Arcașu**, **Astra**, **Ateneu**, **Cealăul**, **Contemporanul**, **Cronica**, **Cronica veche**, **Dum-dum**, **Epigrama**, **Familia**, **Flacăra**, **Flacăra Iașului**, **Haz**, **Magazin**, **Poarta sărutului**, **Plumb**, **Rebus**, **Ridendo**, **Steaua**, **Tomis**, **Tribuna învățământului**, **Urzica**, **Vitralliu**, **Ziua**, iar din străinătate: **Osten** (Macedonia), **Jez** (Iugoslavia), **Palante** (Cuba), **Akrep** (Cipru), **Punch** (Anglia), **Euro Jeux** (Franța), **Pardon**, **Berliner kurier**, **Euelenspiegel** (Germania), **Cartoon & Caricature Magazine** (Iran), însă numărul lor e în continuă creștere, așa încât o enumerare exhaustivă e aproape imposibilă. „Caricaturile acestui băcăuan universal - cum l-a numit Roni Căciularu, gazetarul care l-a invitat să dețină o rubrică în **Steagul roșu** - sunt discriminatorii: se adresează numai oamenilor deștepti. Puterea lui de a decanta noroiul vieții și de a ajunge la esențe general umane este reală și incontestabilă. Naturaletă și finetea stilistică îl ilustrează. La fel e, de fapt, și omul - delicat, politicos, amabil, dar nu cu mai multe fețe.” Pamfletar redutabil, artistul nu are, cel mai adesea, nevoie de cuvinte, dar desenul său, cum sublinia același comentator băcăuan, „vorbește cât 10 articole. Unde pune el penița, pune Dumnezeu un zâmbet. Cred că Cel de Sus încearcă, și astfel, să corecteze lumea. Impostura, demagogia, suficiența, tâmpenia, aroganța, infatuarea, snobismul, invidia, meschinăria, necinstea, arivismul, oportunismul și tot felul de alte isme de acest gen sunt redade de Ciosu transfigurată și adesea condescendent, dar neiertător. Ironia e fină, umorul - de

calitate, substanța e vie și concludentă.” Iar aceste calități i-au fost remarcate, an de an, și de juriile concursurilor de caricatură, care, prin premiile acordate, i-au consolidat statutul de cel mai titrat caricaturist european. A obținut, astfel, nu mai puțin de 42 premii naționale și 92 premii internaționale și chiar dacă acestea nu au avut întotdeauna și o componentă materială, artistul e mulțumit de realizările de până acum și continuă să răspundă invitațiilor și provocărilor confrăților, anual participând la cel puțin 20 de saloane de caricatură. Din acest impresionant palmares fac parte Marele Premiu al concursurilor de caricatură și al festivalurilor de umor de la Timișoara (1983, 1984), București (2001), Deva (2007), Brăila (2007), Skopie (Macedonia, 1975), Presov (Slovenia, 2004), Syria (2008); Premiul I la București (1975), Petroșani (1975), Focșani (1985), Vaslui (1986), Urziceni (2007), Bistrița („Mărul de aur”, 2009), Tolentino (Italia, 1983), 1993 Taejon (Coreea de Sud, 1993), Beringen (Belgia, 1995), Knokke-Heist (Belgia, 1996, 2005), Teheran (Iran, 1996), Hanjing (China, 2003), Rhodos (Grecia, 2004); Premiul al II-lea la Călărași (2000), Skopie (Macedonia, 1974), Istanbul (Turcia, 1977), Knokke-Heist (Belgia, 1981), Beringen (Belgia, 1990), 1991 Seul (Coreea de Sud, 1991), Presov (Slovenia, 2001), Londra (Anglia, 2008); Premiul al III-lea la Suceava (1979), Brăila (1982), Vaslui (1983, 1994), Focșani (1983), Huși (1989, 1990), Târgoviște (1998), Deva (2002), Gabrovo (Bulgaria, 1973), Tolentino (Italia, 1975), Vercelli (Italia, 1977), Knokke-Heist (Belgia, 1991, 1995), Ancona (Italia, 1993), Ankara (Turcia, 1993), Taejon (Coreea de Sud, 1996), Legnica (Polonia, 2003), Teheran (Iran, 2005), Cadogno (Italia, 2008), Daejeon (Coreea de Sud, 2008) și Olen (Belgia, 2009). Lor li se adaugă Premiul Special al competițiilor de gen de la Vaslui (1974, 1984), Brăila (1980, 1984, 1989), Constanța (1997), Tulcea (2002), Vercelli (Italia, 1975, 1980, 1982, 1992), Akşehir (Turcia, 1976), Istanbul (Turcia, 1978, 1999, 2000, 2003, 2009), Ankara (Turcia, 1979, 1997), Tolentino (Italia, 1979, 2005), Djakarta (Indonezia, 1988), Ancona (Italia, 1991), Tokyo (Japonia, 1993), Okhotsk (Japonia, 1995), Zemun (Serbia, 1998), Daejeon (Coreea de Sud, 2001, 2009), Boechout (Belgia, 2002), Knokke-Heist (Belgia, 2003), Tabriz (Iran, 2004) și Skopie (Macedonia, 2009), Premiile de Excelență ale confruntărilor similare de la Deva (2001, 2004), Ploiești (2002), Galați (2007), Tokyo (Japonia, 1988, 1990), Taipei (Taiwan, 1999), Premiul presei băcăuane pentru caricatură (2006), Premiul Filialei Bacău a UAP (1998) și cel pentru întreaga activitate (2007), Premiul special al revistei **Ateneu** (2008), Premiul de excelență pentru întreaga activitate al Consiliului Județean Bacău (2009), Premiul presei la Kruishoutem (Belgia, 1985), Premiul Municipalității Ankara la Akşehir (Turcia, 1993), Premiul Straordinar la Tolentino (Italia, 1999), Premiul de Succes la Ankara (Turcia, 1999), Premiul Tivoli la Legnica (Polonia, 1999), Premiul COVE la Kruishoutem (Belgia, 2007), Premiul Best cartoon prize la Daejeon (Coreea de Sud, 2006, 2007), Premiul Special al Asociației Jurnaliștilor din Turcia (2009), zeci de mențiuni și mențiuni onorabile. Recunoscându-i-se competența în materie a fost, la rândul lui, invitat să facă parte din juriile concursurilor de caricatură de la Skopie (1976), Istanbul (2002), Beijing (2003), Chișinău (2005), Teheran (2006) și Urziceni (2008). Căutat nu doar de redacțiile unor publicații, a dat curs și invitației editorilor, publicând volumele de caricatură **Gânduri nepieptănate** (Editura Junimea, Iași, 1971, cu o prefață de Nicolae Mares), **101 fabule fără cuvinte** (idem, 1974, prefață de Radu Negru), **Curat murdar** (Editura Meridiane, București, 1974, prefață de Teodor Mazilu), **Dansul săbiilor** (Editura Facla, Timișoara, 1975, prefață de Ion Arieșanu), **Negru pe alb** (1975), **Grupa Junis** (Iugoslavia, 1978), **Idei de gata** (Editura Albatros, București, 1981, prefață de Laurențiu Cernet), **Din haz în haz** (1986), **Mai mare hazul** (Uniunea Artiștilor Plastici, București, 2000, prefață de Dan Grigorescu), **„Eu sunt Casandra, nene lancule!”** (Editura Viața Medicală, București, 2000, prefață de Dr. Mihail Mihailide), **Best of Constantin Ciosu** (Editura Crișan, Deva, 2008) și **Costumul lui Adam. Ascuns după cuvinte** (Editura Miram, Spania, 2011). Paleta editorială e întregită de micro-albumele de caricatură **Aveți-vă ca frații, Zâmbete în doi timpi, Hazuri cu necazuri, Nu pierdeți valiza, Potțiți la vernisaj, Umor din mână în mână, Ude și uscate, Instrumente și instrumentiști, Nu bateți la ușă, De toate pentru toți, Nu uitați măsura, Din față și din profil, Colocatar la bloc, Umor la microfon, Cuvinte aproape potrivite, Foarte imposibile, Surprize vechi și noi, Lini și umbre, Vorbăria bat-o vina, Printre picături, Întâmplări de astă iarnă, Invenții și inovații și Umor cu barbă**, apărute în colecția „Liliput” a Uniunea Artiștilor Plastici (1984-1985), de volumele **Mic tratat despre berbeci** de Mihai Buznea (Editura Coloniile, Bacău, 2004) și **Costumul lui Adam - ascuns după cuvinte** de Dorel Schor, pe care l-a ilustrat cu desenele și caricaturile adecvate. Acesta din urmă a apărut și în traducere spaniolă, la Editura NiramArt, sub titlul **El traje de Adán escodido detrás de las palabras. Con 50 caricaturas de Constantin Ciosu** (2011). Dacă adăugăm că lucrările sale au fost incluse în colecțiile Muzeelor de artă din Bacău și Craiova, în cele ale Muzeului Caricaturii din Basel (Elveția) și că figurează în colecții particulare din România, Belgia, Elveția și Germania, nu ne mai mirăm de ce valorosul plastician băcăuan, întemeietorul Grupului Punctul (1998) și al Fundației Omnium (1999), e mereu într-o acută criză de timp și de ce laborioasa lui creație e apreciată pe toate meridianele. Și cum pentru opera sa belgienii i-au oferit deja Pălăria de Aur, nouă nu ne rămâne decât să afirmăm: Jos pălăria și la mulți ani!

Cornel GALBEN

Psihologul Dostoievski

„Adevărul stă pe masă, în fața oamenilor, câte o sută de ani și ei nu-l iau, ci aleargă după o născocire tocmai pentru că iau adevărul drept ceva fantastic și utopic.”

F.M. Dostoievski
„Jurnal de scriitor”

Gustave Le Bon, autorul celebrei lucrări *Psihologia maselor*, avea patruzeci de ani atunci când a murit Dostoievski. Pentru el, multimele psihologice sunt credule, în stare să accepte afirmațiile cele mai neverosimile; de aceea, ele pot fi manipulate acționându-se asupra imaginației lor. Ca urmare a credulității lor, multimele sunt ușor excitabile și nu pot fi convinse prin argumente. Multimele pot acționa împotriva interesului unora sau tuturor indivizilor care o compun, își schimbă foarte încet convingerile de bază. Ele sunt capabile de asasinat, de incendii și de multe alte crime. În același timp, multimele sunt capabile de acte de sacrificiu și de o dezinteresare mult mai ridicată decât cele de care este capabil un individ izolat. Gustave Le Bon își bazează aceste constatări pe numeroase exemple istorice, mai ales pe Revoluția franceză. După atâția ani, Gustave Le Bon rămâne un reper fundamental al psihologiei/sociologiei. Ar fi interesant de știut dacă Dostoievski citise ceva din Gustave Le Bon, care publicase până în 1881, anul morții scriitorului rus, și studii de antropologie privind civilizațiile Orientului. *Psihologia maselor* a fost publicată mai târziu, în 1895. Cu siguranță, psihologul francez a citit însă romanele lui Dostoievski și a realizat, probabil, că dacă el este „psihologul multilor”, Dostoievski poate fi numit, mai ales, „psihologul individului”. Și în *Jurnal de scriitor*, nu doar în opera sa literară, Dostoievski rămâne un virtuoz al subteranelor psihologiei însului, dar aruncă priviri profunde și în subteranele psihologiei poporului rus. „Călătorie în străinătate. Câte ceva despre rușii din trenuri” (F.M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, vol. II, Editura Polirom, Iași, pag. 39) și „Ceva despre minciună” (Ibidem, vol. I, pag. 146) reprezintă două dintre articolele în care Dostoievski decifrează „psihologia rusului”.

Suspiciunea, zice Shakespeare, vine întotdeauna când totul este pierdut. Așa o fi? **Rusul este eminamente suspicios și iritabil**, scrie Dostoievski: „Dacă un rus pe care-l vezi întâia oară începe o discuție cu tine, o face întotdeauna pe un ton confidențial și prietenesc, dar de la primul lui cuvânt vei observa profunda neîncredere și chiar iritare suspicioasă înăbușită, care e gata-gata să răbufnească din el, fie printr-o replică usturătoare, fie pur și simplu printr-o necuviință, cu toată «educația» lui, și, ce este mai important, răbufnește ca din senin” (*Jurnal de scriitor*, vol. II, Editura Polirom, Iași, pag. 41). **Rusul are chiar un anumit rafinament al suspiciunii. E aproape un profesionist al suspiciunii:** „...chiar dacă îți



Ion FERCU

cogito

Prin subteranele dostoievskiene (20)

zâmbeste, se uită la tine bănuitor, asta i-o citești în ochi, îți dai seama din săsăiala și dulcea scandare a cuvintelor; el te măsoară, fără doar și poate că se teme de tine (...); dar nici nu se poate să nu te privească bănuitor și să nu mintă, tocmai pentru că și tu ești rus și fără să vrea te compară cu sine, sau poate și pentru că meriți cu adevărat să fie bănuitor cu tine” (Ibidem, pag. 41-42). **Spirit contradictoriu**, rusul zice „nu-mi pasă ce cred alții despre mine” sau: «nu mă interesează deloc opinia publică», și totuși nu-i om care să se teamă mai mult ca rusul (mă refer la cel civilizat), care să tremure mai mult ca el de frica opiniei publice” (Ibidem, pag. 41). Mai ales intelectualii ruși, cei care poartă „iadul în suflet” sunt răvășiți de aceste antinomii. Lui Dostoievski nu-i lipsește umorul, atunci când radiografiază spiritul rusului care călătorește în străinătate. **Rusul are spirit de castă:** „Cel mai bine este să te întâlnești cu generalii ruși. În străinătate, grija cea mai mare a generalului rus e ca nu cumva vreunul dintre compatrioții pe care-i întâlnește să-și permită să intre în vorbă cu el fără a ține cont de rangul pe care-l are, profitând de faptul că «suntem, pasămite, în străinătate și nu mai există vreo diferență între noi». Din această cauză, în tren, de pildă, generalul se confundă chiar din prima clipă într-o tăcere severă, de statuire; și e mai bine așa, căci nu deranjează pe nimeni” (Ibidem, pag. 42-43).

Minciuna este o altă perspectivă pe care Dostoievski o abordează pentru a schita „portretul” poporului rus. **Mint rușii toți, până la unul?** Da, zice Dostoievski. Dacă e să-l ascultăm pe Antoine de Saint-Exupéry – „Cine vrea să spună ceva interesant, trebuie să mintă puțin” – păcatul minciunii n-ar fi atât de mare. Tudor Argezi zice chiar că minciuna întreține viața ființării: „Omului îi place să se mintă și să fie mințit, și când nu-l mai minte nimeni și nimic, se dezorganizează”. Mark Twain nuantează interesant: „Există trei feluri de minciuni: minciunile, minciunile sfinte și statistice”. Să nu uităm și ceea ce a spus Dostoievski însuși, spusă ridicată la nivel de maximă: „Să minți cu originalitate este aproape mai bine decât să repeți adevărul spus de un altul”. De ce și cum mint rușii? Și aici, ne sugerează scriitorul rus, concetățenii săi au un specific elevat: „... în sânul clasei intelectuale, e imposibilă existența unui om care nu minte. Asta tocmai pentru că la noi sunt în stare

să mintă chiar oamenii cu desăvârșire cinștiți. Sunt convinși că la alte națiuni, în marea lor majoritate, mint doar ticăloșii; mint dintr-un interes practic, adică în scopuri de-a dreptul criminale. Ei bine, la noi pot minți absolut de pomană oamenii cei mai respectabili și cu scopurile cele mai onorabile. La noi, cei mai mulți mint din ospitalitate. Vor să-i producă o impresie estetică ascultătorului” (*Jurnal de scriitor*, vol. I, Editura Polirom, Iași, pag. 146). Spectacolul minciunii este atât de seducător, încât rusul chiar începe să creadă că minciunile sale sunt adevăruri. **Asistăm la o veritabilă beție a minciunii:** „...de-abia se apucă omul să mintă, ba încă și cu succes, că așa de tare începe să-i placă, încât strecoară imediat anecdote printre faptele indubitabile ale propriei vieți; și procedează astfel cu absolută bună credință, deoarece el însuși crede pe de-a-tregul în ceea ce spune; de fapt, nici nu ar fi firesc uneori să nu crezi” (Ibidem, pag. 148). **Minciuna devine contagioasă.** Spiritul rus are o poftă cu accente pantagrueliene, atunci când este curtat de ea: „Delicata reciprocitate a minciunii este aproape prima condiție a societății ruse, a tuturor adunărilor, seratelor, cluburilor, societăților științifice și a altor asemenea” (Ibidem, pag. 148). **Adevărul a ajuns pentru rus un fel de poveste locuită de fantastic:** „...la noi s-a pierdut cu totul axioma că adevărul e mai poetic decât orice pe lumea aceasta, mai ales în starea sa cea mai pură; mai mult, este chiar mai fantastic decât orice fabulație și imaginație a nărașilor minți omenești. În Rusia, aproape întotdeauna, adevărul are un caracter complet fantastic” (Ibidem, pag. 149). Uneori, **atitudinea rusului față de adevăr cochetează cu absurdul:** „Adevărul stă pe masă, în fața oamenilor, câte o sută de ani și ei nu-l iau, ci aleargă după o născocire tocmai pentru că iau adevărul drept ceva fantastic și utopic” (Ibidem). **De ce minte rusul, în mod esențial?** Explicația lui Dostoievski cochetează și cu umorul: „Este vorba despre minte, de dorința de a părea mai inteligent decât în realitate și, ceea ce este semnificativ, rusul nu ține cătuși de puțin să pară mai inteligent decât toată lumea ori decât cineva anume; nu, el vrea doar să nu fie mai prost ca alții”. (Ibidem, pag. 150)

„Minciuna este necesară pentru adevăr. Din două minciuni puse una peste alta rezultă adevărul. Așa să fie?”... Acesta este

subtitlul unui capitol din volumul al III-lea al „Jurnalului de scriitor”. Dostoievski face trimitere la „tribunalele de la noi”, „unde oamenii se adună cu sutele”, „stau și văd că aici, la temelie, este un fel de minciună”, din cauză că, de pildă, procurorul, „un om deosebit de inteligent și bun la inimă (...) a mințit, și a știut că minte” (Op. cit., pag. 206-207). Apoi, „un avocat talentat minte excelent chiar împotriva conștiinței sale”, în vreme ce publicul este în extaz: „Ce bine (...) minte omul!” Evident, cultivarea adevărului simplu, renunțarea la ideea aproape oficializată potrivit căreia „din două minciuni puse una peste alta rezultă adevărul” ar fi de dorit. Zice Dostoievski, recomandând această perspectivă și cultivând din nou umorul: „E drept că avocatii vor fi plății cu mult mai puțin. Dar toate aceste utopii vor fi posibile doar atunci când ne vor crește aripi și toți se vor transforma în îngeri. Însă atunci nu vor mai exista nici tribunale” (Ibidem, pag. 2008). **Se poate salva adevărul prin minciună?** Este posibil o asemenea situație în literatura autentică. Minciuna are însă aici chipul himerei estetice; e o convenție, un „complot” admis de către creator și cititor. Exemplul lui Don Quijote este pilduitor. Pentru salvarea adevărului, eroul lui Cervantes „mai inventează un vis, care-i de două, de trei ori mai fantastic, mai grotesc și mai ridicol decât primul, inventează sute de mii de năluci cu corpuri de moluște, dar prin care sabia ascuțită a cavalerului poate trece mai ușor decât prin oameni” (F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, vol. III, Editura Polirom, Iași, pag. 170). Dar rușii nu sunt personaje de roman ficțional, ci niste ființe concrete pentru care satisfacția supremă a ființării pare a fi acel „Eh, ce-am mai mințit!” (F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, vol. I, Editura Polirom, Iași, pag. 147). **Există, totuși, o excepție de la regulă,** deși Dostoievski întreabă fără drept de replică „De ce la noi mint toți, toți până la unul?” (Ibidem, pag. 146), o excepție care ar putea fundamenta temelia unui optimism profund care vizează renunțarea la minciună: „La femeia noastră se poate observa din ce în ce mai mult sinceritatea, perseverența, seriozitatea și cinstea, căutarea adevărului și sacrificiului (...), în privința acestor calități, femeia rusă i-a fost superioară bărbatului (...) Femeia minte mai puțin, multe dintre ele nu mint de loc, însă aproape că nu există bărbăți care nu mint (...) Femeia este mai tenace, mai răbdătoare

în acțiune; este mai serioasă decât bărbatul, vrea acțiune pentru acțiunea însăși și nu doar ca să pară. Oare nu de aici putem într-adevăr să ne așteptăm la un mare ajutor?” (Ibidem, pag. 156).

Știm că adevărată este acea propoziție sau înlăturare de propoziții al cărei sau al căror conținut poate fi verificat și confirmat prin observație, prin experiență sau prin demonstrație logică, matematică sau numai discursiv argumentată. Prima prezentă a Adevărului și a Falsului în preocupările filosofice își are originea în povestire. Se spunea că o povestire este adevărată, atunci când faptele care o populează s-au întâmplat cu adevărat; falsă, atunci când faptele apărute în ea nu s-au întâmplat. Mai târziu, filosofii au folosit cuvântul pentru a desemna acordul dintre o idee și un obiect; astfel, se spunea despre o idee că este adevărată, dacă aceasta descria un obiect așa cum este el; se spunea despre o idee că este falsă, dacă aceasta descria un obiect altfel decât cum este el în realitate. În *Despre interpretare*, Aristotel analizează formarea propozițiilor logice, adică părțile de discurs susceptibile de a fi adevărate sau false. O propoziție, conchide el, este adevărată atunci când în ea se spune despre ceva că este ceea ce este sau că nu este ceea ce nu este. Este falsă atunci când în ea se spune despre ceva că este ceea ce nu este sau că nu este ceea ce este. Această concepție este foarte realistă, pentru că noi spunem despre propoziția „Pisica este pe acoperiș” că este adevărată, deoarece ea este pe acoperiș și nu invers... Știm că minciuna este o denaturare intenționată a adevărului, având de obicei ca scop înșelarea cuiva, falsul este ceva eronat, greșit, inexact, nefondat, neîntemeiat, contrafăcut, falsificat, imitat, neautentic, plăsmuit, în vreme ce eroarea este o încălcare inconștientă sau involuntară a unui principiu, a unei norme, a unui adevăr. Rușii nu sunt, dacă-l credim pe Dostoievski, în eroare, ci în minciună. Cum ar reacționa rușii lui... Dostoievski, dacă i-am trimite la teoria aristotelică a adevărului?...

Sunt rușii lași, atunci când trec granița? Gravizi de demnitate, gata să scoată sabia din teacă sau pistolul, dacă le strecuri vreo aluzie răutăcioasă cu privire la Maica Rusia, „toți rușii, când au bani, se duc la Paris”, citim în „Jucătorul”. Mai mult, „uneori, în străinătate, rușii sunt foarte lași și le e o frică teribilă de ceea ce se spune despre ei, de felul cum sunt priviți și

Ionel SAVITESCU

În buncăr cu Hilter

„Printre paradoxurile istoriei se numără și acela că, prin dispariția fără urmă a lui Hitler, dictatorul a continuat să existe chiar și după moartea sa. El este prezent în conștiința a numeroase generații și imaginea lui pare să devină din ce în ce mai vie”

Joachim Fest

dacă e cuviincios cutare sau cutare lucru. Pe scurt, mai ales cei care se dau deosebit de importanți se poartă de parcă ar fi strănși într-un corset” (F. M. Dostoievski, „Jucătorul și alte microromane”, editura Polirom, Iași, 2003, pag. 222). Și **diho-**nia pare a pune stăpânire pe ruși, atunci când merg în străinătate: „Compatriotul îți întoarce de îndată spatele. E gata să stea de vorbă tot timpul cu cine știe ce brutar neamț, aflat în fața lui, numai cu tine nu, tocmai ca să-i remarci atitudinea. După ce a început atât de prietenos, va rupe cu tine orice contact, orice legătură și, în chip grosolan, nici nu te va mai lua în seamă (...) Va cobori din vagon fără ca măcar să schițeze un salut” (F. M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, vol. II, Editura Polirom, Iași, pag. 42).

Rușii, niște **terchea-berchea** ai europenismului? Dostoievski este dezamăgit de modul în care Rusia, deschizându-se firesc spre valorile europene, este pe cale de a-și pierde identitatea. În primul rând, zice el, „toată lumea ne privește în Europa cu ironie, iar cei mai buni și indiscutabil cei mai inteligenți ruși sunt tratați în Europa cu indulgență arogantă” (Ibidem, pag. 282). Cauza acestui derapaj al demnității naționale este jenantă: „Dădeam din coadă pe lângă ei, le destăinuam servil vederile și convingerile noastre «europene», iar ei ne priveau de sus, ne ascultau și, de regulă, adăugau cu ironie politicoasă, dorind să se descotorosească cât mai repede de noi, «că i-am înțeles greșit». Se mirau tocmai de faptul că noi, fiind atât de tâtari (*les tartares*), nu putem nicidecum să devenim ruși; iar noi n-am fost în stare să le băgăm în cap, că nu vrem să fim ruși, ci oameni universali” (Ibidem, pag. 284). Recucerirea demnității naționale este singura cale de a scăpa de nemerita sintagmă de „terchea-berchea” ai Europei aruncată pe blazonul Rusiei: „Devenind noi înșine, vom căpăta, în sfârșit, un chip de om, nu de maimuță. Vom arăta a ființă liberă, nu a sclav, nu a lacheu (...); vom fi socotiți atunci oameni, nu idioți internaționali, nu terchea-berchea ai europenismului” (Ibidem, pag. 285).

Dincolo de toate „umbrele” pe care le-a așezat pe chipul rusului, uneori și pe cel al Rusiei, Dostoievski a fost un patriot exemplar. Tocmai de aceea, crezând și în vocația de „oameni universali” a semenilor săi, ne îndeamnă să judecăm poporul rus nu după „țicăloșeniile pe care le face atât de des”, ci mai ales după lucrurile acelea mari și sfinte după care năzuiește chiar și în țicăloșia lui. Noi toți ne tragem din *Mantaua* lui Gogol, le spune Dostoievski concetățenilor săi. Iar Gogol îi avertizase pe toți, inclusiv pe europeni: „În clipa hotărâtoare, rusul știe întotdeauna ce are de făcut”.

Sfârșitul dictatorilor este adesea învăluit în mister și legendă, iar de cele mai multe ori ipotezele reale lipsesc. Cum au murșit Lenin, Stalin, Mussolini și Hitler – pentru a-i cita numai pe aceștia –, este lamentabil. Propulsați de soartă, de destin, în fruntea popoarelor lor, ei sfârșesc în decrepitudine ca Lenin și Stalin, executat ca Mussolini sau prin suicid ca Hitler. În ceea ce-l privește pe Hitler uimește traseul unei vieți în care nereușitele școlare și artistice primează, iar haosul instaurat în Germania de după Primul Război a contribuit la ascensiunea sa politică, devenind în final cancelar al Germaniei. Surprinde deci că acest Adolf Hitler, german austriac, strămutat la München, participant la Primul Război Mondial ca voluntar în armata bavareză, cu gradul de caporal, decorat în două rânduri și nemulțumit de Tratatul de la Versailles a găsit atâta înțelegere și apreciere din partea armatei și a industrișilor germani, reușind să acapareze puterea supremă. Hitler era obsedat de câteva probleme expuse pe larg în Mein Kampf: revizuirea Tratatului de la Versailles, obținerea unui spațiu vital în Estul Europei (Lebensraum), prin exterminarea a câtorva zeci de milioane de ruși și expulzarea evreilor în Madagascar (de fapt, o idee mai veche, reactualizată, a lui Paul Lagarde, din secolul al XIX-lea), apoi, când s-a constatat că această soluție este costisitoare, s-a trecut la exterminarea evreilor în lagăre de concentrare. Toate acestea deveneau realizabile, în viziunea lui Hitler, prin provocarea unui nou război în Europa, întâi împotriva Occidentului (Franta, Anglia), deși pentru Imperiul Britanic și civilizația engleză, Hitler avea mare admirație, dorindu-și o alianță cu Anglia, apoi, o pace care să-i asigure libertatea de manevră în Est, pentru plănuitul atac asupra Uniunii Sovietice. Ce a neso-cotit Hitler a fost faptul că proiectatul război – fulger contra Uniunii Sovietice se putea transforma într-unul de lungă durată, cum s-a și întâmplat, ducând, în final, prin extinderea lui, la înfrângerea Germaniei și sinuciderea Führerului. Așadar, existența lui Hitler este penibilă: de la planurile megalomane de cucerire a lumii, o reunire a tuturor statelor germane într-o confederație condusă, evident, de către Germania, a sfârșit într-un buncăr trăind după sine o armată de elită, pe care a decimat-o pe întinderile nesfârșite ale Uniunii Sovietice și poporul german, căruia voia să-i distrugă orice posibilități viitoare de existență, nu conduc la ideea că Germania încăpuse pe mâna unui dezechilibrat mintal care-și propusese idealuri imposibil de realizat, iar de toate nereușitele sale erau vinovați generalii săi și în ultimă instanță poporul german, care l-ar fi trădat pe Führer. În privința poporului german, Schopenhauer se exprimase defavorabil, iar Hitler spunea că germanii sunt „un popor nestatornic și influențabil cum nu mai există un altul” (p. 90). Maniac, obsedat să monopolizeze interminabil pe diferite teme, neplăcându-i să fie contrazis, Hitler se credea infailibil în mai toate problemele: economice, politice, militare etc., neso-cotind de cele mai multe ori opiniile experților. Toate acestea l-au condus inevitabil spre un sfârșit neplăcut, provocând unui popor întreg infinite suferințe. Totuși, există o incertitudine: dacă Hitler și-a conceput buncărul sub Cancellaria Reichului încă din 1935, extins în 1938 și 1941, se poate trage concluzia că Führerul luase în calcul și ipoteza folosirii acestuia în cazul unui eșec militar? În fața finală, buncărul trebuia să adăpostească aproximativ 200 de oameni. La toate acestea, mă gândeam cu ocazia lecturii unei cărți datorate lui Joachim Fest (1926 – 2006)* istoric și publicist, născut la Berlin și autor al câtorva volume dedicate celui de-al Treilea Reich. Una din cele mai mari erori ale lui Hitler a constituit-o, bunăoară, declaratia de război adresată Statelor Unite (11 decembrie 1941), cu atât mai mult cu cât Japonia nu atacase Uniunea Sovietică în Extremul Orient, limitându-și acțiunile în Sud-Estul Asiei și con-

tra SUA, ce a costat-o în final distrugerea orașelor Hiroshima și Nagasaki. Inițial, am crezut că autorul cărții descrie ultimele zile ale lui Hitler, ca participant direct la viața în buncăr, însă acest lucru a devenit posibil prin consultarea unei bibliografii. Structurată în opt capitole, precedate de o prefață și un Cuvânt – înainte al istoricului Stejărel Olaru, succintul op se impune prin dramatismul situației: după ce trecuse prin mai multe reședințe (München, Berlin, Berghof), prin buncărul de la Rastenburg (de unde coordonase operațiunile de război contra Uniunii Sovietice), Hitler sfârșise în buncărul aflat sub Cancellaria Reichului, în mijlocul unui oraș devastat de bombardamentele trupelor aliate. Aceeași soartă avusese, din păcate, întreaga Germanie ale cărei orașe renumite prin splendorile arhitectonice și operele de artă sunt transformate în nesfârșite grămezi de moloz. Conștient de importanța misiunii sale, Joachim Fest scrie în Prefața opului său: „*Prezentă lucrare nu se vrea a fi decât un îndemn la reflecție. Ea nu este decât «o schiță istorică»... Nu se poate renunța nici la relatare, nici la reflecție, dacă dorim să înțelegem ultimele paisprezece zile ale Reichului, zile încercate de groază*” (pp. 16 - 17). Într-adevăr, aceste ultime zile ale Germaniei au fost de groază prin intensificarea atacurilor aeriene și terestre ale coaliției antihitleriste, Berlinul fiind transformat în ruine, comparat de Harry Hopkins cu distrugerea Cartaginei, însă și Constantinopolul avusese aceeași soartă în 1453. Această distrugere masivă a capitalei germane fusese, însă, anticipată de câteva raiduri ale aviației britanice în 1940, ca represalii la atacurile aeriene germane asupra Londrei, ulterior, soarta orașelor germane fiind decisă de numeroasele atacuri anglo-americane ce le-au transformat în pustii dezolate. Acest lucru a devenit posibil deoarece infatuatul Göring nu putea oferi o protecție aeriană a spațiului german, cum se lăudase, spre nemulțumirea și furia lui Hitler. Inconștient, refuzând o capitulare onorabilă, Hitler persista în ideea rezistenței, sperând într-un miracol, care să întoarcă soarta războiului în favoarea sa, eventual ruperea alianței dintre Uniunea Sovietică și puterile occidentale. Retras, așadar, în buncăr din ianuarie 1945, Hitler își juca ultima carte, nutrinnd speranțe iluzorii în victorie. În buncăr, Hitler avea rezervate două încăperi (există și o baie personală a Führerului), modest mobilate, dominate de portretul lui Frederic cel Mare. Hărțile de valoare și le ținea într-un seif, așezat lângă patul său, Hitler mai avea la dispoziție o butelie cu oxigen, pentru situații grave când instalația de aerisire s-ar fi defectat. În acest mediu subteran exista o „*atmosferă dezolantă*” (Goebbels), amplificată de continua deteriorare a sănătății lui Hitler și consecințele de vești proaste de pe câmpurile de luptă. În pofida unor evidente dovezi de pierdere a războiului, orice stare de defetism, de dezertare sau refuzul de a lupta erau sancționate cu împușcarea. Căzurile de sinucidere printre locuitorii orașului și ofițerii s-au înmulțit. Ceea ce este relevant e faptul că istoricii n-au explicat suficient de argumentat apariția lui Hitler în istoria Germaniei. Se pare că există cicluri istorice. În 1945 s-a prăbușit o astfel de lume clădită pe național-socialismul ger-

man, după cum în 1918 se prăbușise o alta, permițând ascensiunea lui Hitler, așteptat, în calitate de Führer, pentru a scoate din marasm o Germanie secătuită de război. Hotărât să câștige sau să piardă, Hitler îi spune lui Albert Speer la 19 martie 1945: „*Dacă vom pierde războiul, va fi pierdut și poporul. Nu este necesar să luăm în calcul lucrurile de bază care îi sunt necesare poporului pentru a continua să existe în condiții dintre cele mai primitive. Dimpotrivă, este mai bine să distrugem chiar noi aceste lucruri, deoarece poporul s-a dovedit a fi mai slab și viitorul îi aparține exclusiv poporului de la Răsărit. Cei ce vor rămâne în urma acestei lupte vor fi cei lipsiți de valoare, pentru că aceia buni au căzut*” (p. 137). Examinându-i în detaliu viața și acțiunile sale, J. Fest ajunge la următoarea concluzie: „... Hitler nu a fost toată viața lui decât un fel de șef al unei bande,... având un soi de machiavelism de care nu dădea dovadă niciun politician european responsabil... Ca orice șef de bandă, el nu are alt scop decât acela de a-și distruge adversarul și de a pune mâna pe pradă” (pp. 140 - 41). Extinzând comparația, avem convingerea că întreg secolul al XX-lea a fost unul favorabil șefilor de bandă! Ce au fost, bunăoară, Lenin și Stalin (care și-au distrus adversarii politici și și-au decimat propriul popor în Gulag), Pol Pot –, pentru a-i cita numai pe aceștia – sau șefii unor partide – marionetă instalate de Uniunea Sovietică în țările satelite? Dacă comunismul a fost declarat un regim politic nelegitim, atunci și conducătorii comuniști sunt în aceeași situație. În fine, după mai multe ședințe de analiză a situației frontului, din care rezultă că nu mai există nici o șansă de redresare, Hitler se căsătorește cu Eva Braun, apoi, cei doi se sinucid, iar cadavrele lor sunt arse și cenușa împrăștiată. Aceasta este versiunea oficială prezentată de sovietici. Însă, există și alte ipoteze, conform cărora Hitler ar fi părăsit Berlinul, înainte de a fi cucerit, la bordul unui avion, apoi, de la Hamburg ar fi părăsit cu un submarin într-o direcție necunoscută. Aviatorul Hans Baur i-a propus lui Hitler să-l ducă în America de Sud, Japonia sau într-o țară arabă, lucru refuzat de dictator. S-au emis ipoteze că Hitler ar fi părăsit Germania cu mult înainte de sfârșitul războiului (v. Jan van Helsing „*Organizația secretă Soarele negru*”, Ed. Antet), la Berlin rămânând o sosie a sa. Oricare ar fi adevărul, cert e că Axa (Germania, Italia, Japonia) a pierdut războiul, dar întrebarea care mă frământă este legată de miracolul economic al Germaniei și Japoniei postbelice. În concluzie, cercetarea lui Joachim Fest este utilă prin încercarea de a face lumină în privința sfârșitului lui Hitler.

* JOACHIM FEST, **ÎN BUNCĂR CU HITLER. Ultimele zile ale celui de-al Treilea Reich**. Traducere din limba germană de Roland Schenn. Cuvânt – înainte de Stejărel Olaru, Editura CORINT, 2013, 190 p., 22,50 lei.

Grecia

Atena Atenei

Tinând capul pe spate, când apropiindu-mă, când îndepărtându-mă, încercam să o cuprind într-o fereastră a cerului. Dar deși ziua mergea spre seară, un nimb generat de propria strălucire continuă să o apere. De-abia când am mărit distanța, când nu mai aveam cum să-i deslușesc trăsăturile, am putut să o fotografiez pe Atena la Academie. Academia însăși, cea mai frumoasă lucrare din Grecia a arhitectului danez Theophilus Hansen, are o luminozitate interioară, care îi vine poate de la zeița din vârful coloanei, de la ceea ce a preluat de la Erehteion, de la vecinătatea cu alte două superbe clădiri, ale Universității și Bibliotecii Naționale (aceasta de asemenea creație a lui Theophilus Hansen) sau pur și simplu de la soarele înmagazinat în marmura ei. Stăpână și strajă orasului, Atena este slăvită și în lucrarea sculpturală a lui Leonidas Drosis de pe frontonul Academiei care îi povestește venirea pe lume, ecou la imnurile lui Homer: „Cu ochi de peruzea, mintoasă, cu inima nedomolită,/ Puternică și venerata fecioară izbăvind cetăți/ Tritogenia zămisliată de însuși chibzuitul Zeus/ Din țeastă lui zeiască (...) se ivi țâșnind năvalnic din creștetul nemuritor./ În mâini c-o lance ascuțită”.

Cu „lance ascuțită”, cu „războinică armură”, „aprigă”, „deprinsă, ca Ares, c-unceștarea luptei”, Pallas Atena, „scutul de cetăți”, este în același timp „mintoasă”, excelența în luptă fiind dublată de înțelepciune, dar nici măcar în basorelieful care o înfățișează într-o postură rară, căzută pe gânduri, nu renunță la lance, și nici la coif. Fiind însă vorba de ea, nu ai simțământul nepotrivirii cu veșmântul subțire, prins cu fibule pe umeri și căzând în pluri grațioase până în pământ, ci te surprinde mai ales cu un soi de gingășie, emanată de suavitatea chipului și de candorea brațelor și picioarelor goale. Această Atena ascunsă mie decenii, pe care o descopăr acum în Noul Muzeu al Acropolei, seamănă intrucâtva cu însuși muzeul, care a fost conceput să povestească și ceea ce nu știm, să permită o privire mai în adânc, nu doar prin pavimentul de sticlă care arată și protejează la intrare ruinele unei vechi așezări creștine, ci și prin pardoseala transparentă pe porțiuni generoase de la etaje, care îți îngăduie să privești aproape simultan o perioadă a Acropolei, pe cea precedentă, iar prin pereții ca și invizibili, Acropola de acum și Atena de astăzi. Mai mult, profund grăitor în tăcerea sa, cu piesele originale din Partenon și din celelalte temple de pe stânca sacră, Noul Muzeu al Acropolei indică și absentele pe care toamna trecută le-am văzut la British Museum, la Londra, sculpturi, elemente decorative, cumpărate de Lordul Elgin de la otomani și duse în Anglia, zei și eroi a căror reparare Grecia nu a încetat să o clameze și să o viseze.

Cu scut și lance, al cărei vârf pare să susțină întreaga clădire, dar mai ales mintoasă prin chiar prezența ei aici, într-o viziune sculpturală modernă, Atena ne întâmpină și în holul Școlii de Filosofie a Universității Naționale și Kapodistriene a Atenei, salutată cu deferență de cei patru universitari suceveni, Sorin Tudor Maxim, Viorel Guliciuc, Dan Ioan Dascălu și Niadi Cernica (cea mai numeroasă delegație a României) și de toți ceilalți aproape 3000 de participanți din 140 de țări la al XXIII-lea Congres Mondial de Filosofie. Nu are cei peste 4 metri ai statuii de la Academie și, firește, de lângă Universitate și Biblioteca Națională, și nu-i poate fi zărită scânteierea coifului de marinarul apropiindu-se de Capul Sunion ca odinioară Atenei Promachos a lui Fidias, dar cărțile, ca niște foșnitoare flori, cele mai noi titluri din domeniul de prestigioase edituri din Grecia și de peste hotare, așezate lângă soclul ei, îi dau măreția nobilă a Filosofiei înseși și a înșesi umanității în ipostaza sa superioară (sau doar ideală?) de trestie gânditoare.

Zeiță a înțelepciunii în țara în care s-a născut Filosofia ca dragoste de înțelepciune, Atena Atenei, Grecia Atenei și filosofii veniți de pe întregul mapamond au omagiat-o implicit și pe ea la 2400 de ani de la deschiderea primei școli de filosofie, vestita Academie a lui Platon, cu toți congresiștii purtându-i chipul la piept, pe ecusonul impresionant reuniti uni mondial, cu fiecare oră de comunicări, dezbateri și conferințe de-a lungul celor șapte zile, de la 4 până pe 11 august 2013, cât a durat congresul și, de neuitat, cu extraordinarele spectacole de la Odeonul lui Herodes Atticus, pe Acropolă, și din aulă. Toate meriând emoția și aplauzele publicului, nu pot să nu consacru câteva rânduri celui dramatic, „Schopenhauer”, scris, pus în scenă și jucat de filosoful Theodosios N. Pelegrinis, rectorul Universității din Atena. Autor de valoroase lucrări filosofice, Theodosios N. Pelegrinis este de asemenea laureat al Premiului Statului Elen pentru Literatură, iar din anul 2006 creatorul seriei dramatice „Filosofia pe scenă”, prezentată la Athens Concert Hall, cu piese închinată vieții, ideilor lui Tales, Heraclit, Pitagora, Socrate, Platon, Aristotel, Marc Aureliu, Descartes, Hume, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard și Wittgenstein. Condiția specială a reprezentăției din aula Școlii de Filosofie - cu spectatori din toate părțile planetei, în exclusivitate cu pregătire filosofică și în proporție majoritară necunosători de greacă - și cu siguranță unică în biografia artistică a lui Theodosios N. Pelegrinis a mobilizat și a pus în evidență toate resursele și toate fațetele uriașului său talent. O oră și jumătate fără pauză, de joc neîntrerupt, urmărit cu respirația tăiată, vă puteți închipui un asemenea one man show construit, strălucit, pe doctrina unui filosof?

Prin pereții de sticlă, din Noul Muzeu al Acropolei, de mai departe, privirea

cuprinde Partenonul mai bine decât de aproape, unde, pe piatra albă, sub soarele orbitor de august, picătură în marea umană a vizitatorilor, te supui talazurilor ei. Ceea ce acolo îți apare înaintea ochilor, din pricina vecinătății, fragmentar, nu o dată, prins în plasa schelelor, pe jumătate ascuns, de aici se vede nu doar întreg, ci aproape cum a fost în Secolul lui Pericle, cu pierderile și crăpăturile acoperite de lumina marmurei de Pentelici și de imaginația noastră la concurență cu arta arhitecților săi, Kallikrates și Iktinos, artă care, într-o construcție fără nicio linie dreaptă, îți dă iluzia unui templu perfect pătrat. Singură însă imaginația îți îngăduie să o mai vezi în interior pe Atena Parthenos, Atena Necăsătorită, creație din lemn, fildes și aur a lui Fidias, ca și Atena Promachos, Atena Luptătoare, marea statuie de bronz, realizată din armele perșilor învinși la Maraton, anunțând lumii vestea pe care Fidippidis o adusese orașului ei: „Nenikamen! Am învins! Dacă pentru iubitorul de literatură, chipul lui Fidippidis se însoțește cu cel al tragicului poet Eschil, luptător hoplit, în primele rânduri, și la Maraton, și la Salamina, și al cărui teatru continuă să fie de asemenea expresia unei biruințe, a scrisului său răscolitor asupra timpului, pentru atenieni, pentru greci, la peste 2500 de ani de la lupta de la Maraton, mesajul „Alergătorului”, legenda sculptură, cum i se spune, a marelui artist plastic Costas Varotsos, rămâne deocamdată înscris în furtuna țesută din necazuri, nesiguranță, alegeri chinuitoare și proteste a verii lui 2013. Ca un semn al ei, un vânt nedomolit, cel puțin în răstimpul petrecut de noi în oraș, a intensificat arșița, înzecată de orice zid, perete, terasă, trotuar, drum din marmură sau piatră albă, adică materialele din care a fost înălțată Atena. De la etajul 6 al hotelului unde stăteam ne ardea pur și simplu ochii cu albul ei mozaicat de străluciri sedefii. Chiar și în zori și după apus.

Întrecerea început, povestește una din cărțile copilăriei mele, cartea lui Kun, prețioasă deopotrivă pentru istorisirile despre zeii și eroii Greciei Antice și pentru reproducerea de statui, de basorelieful și de desene de pe amfore. Marea zeiță Atena țesu în mijlocul pânzei majestuoașă Acropolă (...) Doisprezece luniști zeii din Olimp, printre care și tatăl ei, Zeus - stăpânul tunetelor, stau de față ca judecători, chemați să facă dreptate. Poseidon, cel care cutremură pământul, își ridică tridentul, lovește în stâncă și din piatră stearpă țâșnește un izvor de apă sărată. Iar Atena, cu coif, spadă și egidă, își ridică lancea, o înfige adânc în pământ și îndată acolo începe să crească un măslin sacru. Zeii statorniciră că biruința este de partea Atenei, socotind că darul ce-l făcuse Aticii era cu mult mai de preț”. Ca și statuile închinatenei de Fidias, și acest măslin care i-a adus Atenei Atena și din care s-au ivit toate livezile de măslini ai Greciei, asigurându-i grecului pâinea



cea de toate zilele, poate fi văzut în curtea Erehteionului numai cu ochii închiși. În schimb ceilalți, înainte de a se revărsa în țara întreagă și de a-i aduce un prețios loc trei pe plan mondial la producția de măslină, alcătuiesc un chenar argintiu și muzical Acropolei. Fiindcă în rămășișul lor bătrân cicadele nu obosesc să cânte și să-și amintească.

Înainte de această întâlnire cu Atena, dacă aș fi fost întrebată în ce culori îmi închipuam țesătura zeiței care a condamnato pe Arahne la o viață umilă între pânze de păianjen, aș fi răspuns, fără să stau pe gânduri, negru pe roșu sau roșu pe negru, culorile miturilor grecești de pe superbe vase de lut pe care nu ne mai săturam să le admirăm la Muzeul Național de Arheologie, vizitat de cum am ajuns în capitala elenă. Însă după o singură zi, nu mi-aș mai fi putut-o imagina decât alb pe alb, precum zăpada scânteind într-o amiază însoțită de iarnă, model divin lui Fidias pentru lucrarea depănând întrecerea dintre Poseidon și Atena de pe frontonul Partenonului. De altminteri, albă, ca de nea, este și bufnita care își deschide aripile la picioarele zeiței pe acoperișul Academiei și cea care te întâmpină pe un stâlp la intrarea în Noul Muzeu al Acropolei. Pe Atena țesând, nu am întâlnit-o nicăieri și nici într-o altă ipostază ca ocrotitoare a meșteșugurilor, deși micii meșteșugari își ies în cale ispititor și la poalele Acropolei, și în Plaka și în alte părți ale orașului, cu suveniruri, cu obiecte din cupru și alamă, din piele și lână, cu reproduceri după antichități, evocându-mi convingerea lui Iorgos Sava Rostandis, ghidul nostru la Delfi, că „Dacă turismul merge bine, țara merge bine”. E drept, în ciuda faptului că noi am avut în palmă de mai multe ori moneda de un euro, care în Grecia poartă pe revers chipul pășării sacre, nu am văzut-o nici pe Atena zeița înțelepciunii cu bufnita în mână, cum se știe că a fost reprezentată, ci numai cu bufnita în preajmă. Uneori și numai bufnita, tăcută, enigmatică, inteligentă și profetică, ieșită la lumină din cavitațiile și fisurile stâncii pe care se înalță minunile Acropolei ca să-i privească și să-i vadă pe atenieni cu ochii de peruzea ai Tritogeniei. Fiindcă asemenea părinților, străbunilor, zeii continuă să-i ocrotească pe greci.

Doina CERNICA

Director: Carmen MIHALACHE Inițiator al seriei noi: Radu CÂRNECI

Redacția: Adrian JICU, Marius MANTA, Dan PERȘA, Violeta SAVU, Ștefan RADU



- Revista apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România • Redacția: Str. Caișilor nr. 7 • Tel/Fax: 0234-512497 • E-mail: ateneubc@gmail.com •
- Materialele nepublicate nu se restituie. • Tipărit la Tipografia „ELENA” Bacău, www.tipografiaelena.ro • ISSN 1221-5813 •
- Citorii se pot abona direct, la redacție, sau cu plata prin virament la Trezoreria Bacău, cont: RO50 TREZ 0615 010X XX00 0317 •

