

Bogdan HANU

O epistolă (o epistemă aproape...)

*unei foste colege, actuală
amazoană de carieră
(și-n perspectivă... de colecție)*

cînd hărțile s-au destrămat sau au rămas demult în urmă
o amorțită turmă de hașuri și curbe de drepte retezate pe nedrept
și acele busolelor se răsucesc ca bete neîncetat bolborosesc
ceva despre senzația colectivă a Nordului în gît
și adunat în oase
ceva despre nedumerirea la pîndă în buricele degetelor
care au citit doar crevase tăioase ca să-și amintească linia orizontului
despre înțepăturile ce anunță ispita
susurul ei într-o sintaxă tot mai clară
tocmai cînd a doua natură dă să treacă de prima
cum facem să pun piciorul pe insula ta
care crește concentric ca o perlă în jurul inimii
piciorul meu de explorator fără gheara cuceritorului
de explorator fără echipaj
și mîinile mele goale și libere
aerul e întreaga lor intimitate
mîini de naufragiat
să-nceapă a șlefui lumina ce o scaldă în scădere
iar ochii mortului însoțitor să vadă
rugina pe distanțe depărtări cum stă să cadă

(octombrie 2017)

Ana BLANDIANA



O declarație de intenții și fundalul ei psihologic

Povestea Congresului Mondial al Scriitorilor (International PEN) din octombrie 1996 - pe care vreau să o povestesc în toate amănuntele pe care mi le amintesc, în speranța că în felul acesta voi înțelege eu însămi mai mult din ea - a început pentru mine cu aproximativ un an înainte, când am primit o scrisoare de la Alexandre Blokh, secretarul general al organizației. Era o scrisoare pe care am citit-o cu multe zile întârziere, așa cum mi se întâmpla adesea în acea perioadă de activitate frenetică a Alianței Civice, când ajungeam să-mi citesc corespondența personală doar când se strângeau teancuri de plicuri care mă împiedicau să-mi mai folosesc masa de scris (la care, de altfel, nu mai scriam decât comunicate, apeluri și proteste). Din când în când, deci, mă hotăram să fac ordine și deschideam în grabă și citeam în diagonală câteva zeci de plicuri, aruncându-le pe cele fără importanță, punându-le de o parte pe cele asupra cărora îmi propusesem să revin. Unul dintre acestea a fost un plic mare A4 trimis de Alain Paruit și conținând vreo sută de poeme traduse în franceză, despre care marele traducător mă întreba cu umor ce facem cu ele. Țin minte că am fost mirată, flatată și bucurată și, bineînțeles, le-am pus deoparte, ca să-i răspund. Nu-mi mai amintesc însă dacă plicul nu conținea adresa expeditorului sau, citindu-i conținutul, eu am rătăcit plicul cu adresa, dar știu că un destul de îndelungat timp eram obsedată de aflarea adresei lui Alain Paruit, ceea ce - în tensiunea mitingurilor și aglomerațiile de probleme și oameni ale Alianței Civice - am tot amânat până când, în cele din urmă, am uitat și apoi am pierdut și poeziile traduse. A fost cea mai importantă dintre greșelile pe care le-am făcut în viața mea literară și probabil motivul pentru care Franța a fost singura țară în care cărțile mele traduse mai mult sau mai puțin întâmplător nu au avut succes.

Am făcut această lungă paranteză pentru a da o idee despre fundalul psihologic de neconceput pe care

mi se desfășura viața și care a fost determinant și pentru povestea care urmează.

Plicul de la Alexandre Blokh conținea o singură foaie de hârtie, acoperită pe ambele părți evident în grabă, cu un scris neglijent și foarte greu lizibil, ceea ce, de fapt, după uimire, a fost motivul pentru care nu am fost sigură că am înțeles bine ceea ce am citit. Îmi scria că vrea să fie primul care să mă anunțe, ca să mă prevină, că Centrele PEN francez și englez au hotărât să mă propună pentru funcția de președinte al International PEN și că în curând voi primi scrisoarea oficială în acest sens și descrierea întregii proceduri pe care va trebui să o urmez, în caz că accept. Și ca și când aș fi și acceptat, încheia asigurându-mă că atât centrul francez, cât și cel englez, dar și secretariatul internațional vor fi alături de mine în această importantă responsabilitate. Și urma o semnătură pe care am descifrat-o cu greu. Ca și pe restul scrisorii, de altfel, unde câteva cuvinte erau cu desăvârșire de neînțeles. Nu cunoșteam scrisul secretarului general PEN, nu schimbam decât mesaje oficiale, scrise la computer sau la mașină (mai precis, secretariatul internațional scria la computer, iar centrul PEN Român răspundea la mașina de scris) și primul meu gând a fost că e vorba despre o farsă. Mi-e greu să spun de ce, dar și în cazul Premiului Herder nu-mi venise să cred în primul moment și l-am întrebat pe funcționarul de la Uniunea Scriitorilor care mă anunțase dacă e vorba de o glumă. Oricum, aici nu aveam pe cine să întreb și mă găseam într-o situație imposibilă și dacă nu răspundeam și era adevărat, și dacă nu era adevărat și răspundeam. În cele din urmă m-am hotărât să-i dau un telefon lui Alexandre Blokh și să reacționez pe loc în funcție de reacția lui. Întâmplarea însă a făcut să nu-l găsească pe el, ci să răspundă soția lui, pe care nu o cunoșteam, dar care, spre norocul meu, cunoștea conținutul scrisorii, din moment ce m-a întrebat din prima clipă dacă am primit-o, iar mie nu mi-a rămas decât să spun c-am vrut să mulțumesc. În scurt timp am primit și anunțul oficial și descrierea mecanismului alegerii unui nou președinte. După ce era propus un candidat, în caz că accepta, acesta trebuia să scrie o declarație de intenții care era trimisă tuturor celor mai mult de 200 de centre naționale. Acestea, la rândul lor, răspundeau în scris conducerii de la Londra dacă sprijină sau nu candidatura. Toate acestea aveau să se întâmple înainte de congresul anual, care urma să se țină în Mexic, la Guadalajara, și unde avea loc ceremonia de predare a prezidenției de către președintele al cărui mandat se încheia (era dramaturgul englez Ronald Hartwood) președintelui nou ales.

După primul moment de uimire și cel de al doilea de flatare mai curând patriotică decât personală, citind procedura căreia tradiția îi dădea solemnitate, mi-am dat seama că dacă accept intru în cea mai alienantă aventură

a vieții mele. A deveni președinte al unei organizații internaționale, despre care știam mai curând legende și anecdote decât informații, era nu numai un risc, ci și o nebunie. Totul îmi era necunoscut și totul îmi era străin. Mi-am adus aminte confruntările de la Viena și de la Paris din 1990 în care a trebuit să fac față unor atacuri naționaliste la adresa României sau bătălia pe care am dat-o pentru votarea unui centru PEN la Chișinău. Erau argumente pentru a nu mai adăuga vieții mele, în care nu mai încăpea un ac, noi planuri de măcinare nervoasă, dar erau în același timp argumente că din poziția care mi se oferea acel gen de bătălie, diplomatice infinit mai mult decât literare, puteau fi duse cu mai multă eficiență. Șansa care mi se oferea era evident mult mai mult a țării decât a mea și tocmai această evidență mă împiedica să îndepartez de la mine fără probleme de conștiință acest pahar. Pentru că era evident că, pe de o parte, acceptând, viața mea ar fi devenit infinit de complicată, iar timpul meu de scris diminuat drastic de activitățile Alianței Civice s-ar fi redus la zero; dar, pe de altă parte, prezența României în fruntea unui organism mondial de prestigiu International PEN ar fi fost un mare câștig, nai ales în acel moment (octombrie 1996), când speram ca, prin alegerile iminente, țara va ieși în sfârșit din postcomunism. Faptul că, simbolic, Congresul de la Guadalajara și alegerile din România aveau loc în același timp îmi dădea un fel de exaltare și-mi permitea să visez un dublu noroc.

Asta nu înseamnă nici că nu eram înspăimântată de ceea ce urma să mă aștepte, nici că-mi făceam iluzii. Cele mai puține iluzii mi le făceam chiar despre organizația la conducerea căreia tocmai fusesem propusă. Mai trebuia să mă întreb și de ce. Presupuneam că reprezentam un fel de loc geometric al unor caracteristici de oportunitate în acel moment: femeie, dintr-o țară din Est, cunoscută ca opozantă la comunism și postcomunism, tradusă în numeroase limbi. Chiar dacă eram într-o anumită măsură flatată, persista sentimentul incomod și chiar frustrant că ori accept, ori refuz, fac parte din socoteli ale altora și intru în ecuații pe care nu eu le-am stabilit. Singurul lucru sigur era că imaginea României ar fi avut de câștigat din această expunere intelectuală. În ceea ce mă privește avusesem timp să observ în cei șase ani de când participasem la reuniuni, congrese, dezbateri, că organizația mondială a scriitorilor, înființată în anii 20 de câțiva mari scriitori englezi și francezi, era departe de a fi una literară.

Așa cum avusesem prilejul să constat pe pielea mea, reprezentanții unor țări cereau moțiuni de protest împotriva altor țări pe teme fără nici o legătură cu literatura sau libertatea de expresie (temă definitorie pentru PEN), în funcție de cele mai diverse interese politice și diplomatice. Pe de altă parte, într-un mod de-a dreptul ciudat nu făceau parte din structurile PEN

ale țărilor Europei Occidentale sau ale Americii marii scriitori în viață citiți de toată lumea. În schimb, se agitau, țineau discursuri, propuneau moțiuni și rezoluții persoane despre care nu știa nimeni ce au scris. Singurii scriitori cunoscuți implicați după 1990 în activitatea PEN erau cei proveniți din fostele țări comuniste și care zeci de ani speraseră că vor auzi la Europa Liberă că „Scriitori în închisori“, cel mai patetic dintre departamentele organizației, a luat poziție în legătură cu situația din țara lor. Ceea ce, evident, nu s-a întâmplat în perioada marilor represiuni staliniste (în ceea ce privește România, de exemplu, nu au existat proteste nici în legătură cu procesul „Lotul scriitorilor germani“, nici în legătură cu procesul „Lotul Noica - Pillat“, unde au existat condamnări de 25 de ani pentru citirea unei cărți interzise), deși erau exact genul de încălcări ale libertăților și drepturilor intelectuale care intrase în definiția și obligațiile organizației PEN.

Întotdeauna am fost convinsă că întoarcerea în Europa a țărilor din Est va reprezenta un aport de vitalitate, spiritualitate și chiar înțelepciune, pentru simplul motiv că în condițiile represiunii acolo s-au conservat în suferință calități sufletești care se estompaseră în bunăstare și consum și, chiar dacă acum când scriu mă îndoiesc că am avut dreptate, acest gând a fost atunci un argument în balanță.

Am hotărât să accept, cu atât mai mult, cu cât, coborând cu picioarele pe pământ, mi-am dat seama că deocamdată trebuie să scriu doar o declarație de intenții care nu era deloc sigură că va fi adoptată și sprijinită de majoritatea centrelor. Ceea ce dădea întregii probleme un aer mai relativ și mai suportabil. Ca să nu mai vorbim că până în acel îndepartat octombrie mai era aproape un an în care „pe-aceste mereu lunecătoare poteci“ se puteau întâmpla și schimba o mie de lucruri. M-am așezat deci și am scris declarația de intenții în care îmi amintesc că am descris o organizație așa cum mi-o imaginasem eu pe vremea când mă rugam lui Dumnezeu să protesteze pentru interdicțiile mele, o organizație prin care scriitorii să contribuie la respiritualizarea omului, chiar dincolo de operele lor, să propună societății curajul de a așeza peste idealul bunăstării idealul frumuseții, al bunătații, al dragostei și încrederii. Nu o pledoarie pentru un alt om nou, ci dimpotrivă pentru împiedicarea omului să devină o mașină și întoarcerea lui spre modele mai vechi de înțelepciune și fericire. Nu știu dacă mai am pe undeva acel text de 2-3 pagini, iar din timpul scrierii lui îmi amintesc două lucruri: că eram conștientă de utopia lui și, în timp ce-mi dădeam frâu liber, mă gândeam ușor amuzată la reacția celor ce-l vor citi; și că scriindu-l la mașină în franceză m-am chinat îngrozitor din cauza accentelor de pe clape pe care nu știam să le folosesc și în cele din urmă m-am enervat și am pus accentele la sfârșit cu pixul.

Petru Cimpoesu



Relu și mai cum

Nu știu alții cum stau cu aniversările. În ce mă privește, aniversarea zilei de naștere îmi oferă cea mai obositoare și deprimantă zi a anului. Fiecare nou apel telefonic, fiecare felicitare, sinceră sau ipocrită, e un nou îndemn să iau un sedativ, să mă ascund sub plapumă și să dorm. Să mă trezesc abia după ce aniversarea va fi trecut și eu voi fi redevenit un neluat de nimeni în seamă. Ca să nu mai spun că, de obicei, trebuie „să dai de băut”. Se adună rude, cunoștințe, eventual prieteni, îți fac cadou tot felul de obiecte inutile, trebuie să-i pupi, să le mulțumești – și nici măcar asta nu e de ajuns: trebuie să te arăți entuziasmat – Wow (Uau)! – ce de cadouri grozave ai primit...

Aniversarea de promoție, altă caznă. Mai ales că trebuie să te îmbraci la costum și să-ți pui cravată, ca să le demonstrezi foștilor colegi că ai reușit în viață. Atâția ani de la terminarea liceului sau a facultății. Doamne, Dumnezeule, când au trecut? Cu un inconvenient în plus, când trebuie să te deplasezi sute de kilometri pentru a ajunge la locul de întâlnire. Bunăoară, anul ăsta ne-am întâlnit, foștii colegi de facultate, pentru a „sărbători” ieșirea la pensie. De ce naiba trebuie sărbătorit un preambul al morții? Și unde? Nu la Ploiești, cum ar fi fost normal, căci acolo am terminat facultatea, ci la Sinaia! Așa au ales organizatorii evenimentului. Motivând, printre altele, că, oricum, între timp toți profesorii noștri au murit (ah, să nu uităm nelipsitul moment de reculegere!) și că ne-am mai întâlnit de atâtea ori la Ploiești, cu ocazia altor aniversări. Se pare că s-a recurs chiar la ceva asemănător unui sondaj de opinie – pe *Facebook*, unde altunde?

–, în urma căruia a rezultat că majoritatea preferă Sinaia. Nu m-ar mira să aflu, în urma altui sondaj de opinie, că unora le e rușine că au terminat la Petrol și Gaze, aceeași facultate pe care a făcut-o și Viorica Dăncilă! Apropo, știți bancul cu Veorica? Sunt mai multe.

Impresia mea este că motivul real pentru care au ales Sinaia are o explicație cât se poate de pragmatică. La Sinaia ne-a costat mai puțin. Întâlnirea și petrecerea s-au desfășurat la hotelul unuia dintre colegi, mai precis al fiului acestuia, ajuns între timp multimilionar și proprietarul câtorva hoteluri din stațiune. În scrisoarea care însoțea invitația se menționa că domnul (prenumele și numele) s-a angajat să suporte cheltuielile cu cazarea. Cum, nu ți-l amintești pe fostul nostru coleg (prenumele și numele)? Iaca, nu mi-l mai amintesc. Îmi amintesc doar că a fost o vreme șeful unei agenții guvernamentale de gestionare a resurselor minerale. Probabil că le-a gestionat excelent, de vreme ce fiul său a ajuns multimilionar.

Petrecerile zgomotoase mă predispun la un fel de meditație depresivă. Mă însingurează, cobor în mine și aproape că nu mai aud nimic. Nu mă interesează câtuși de puțin să mă întâlnesc cu niște boșorogi al căror bun comun sunt doar relicvele unei tinereți problematice – de exemplu, faptul că într-o altă viață au mâncat aceeași ciorbă la cantina liceului sau a facultății. De altfel, numele celor mai mulți dintre ei le-am uitat, bănuiesc că și ei pe al meu. Ca să nu le mai pun la socoteală și nevestele, niște babe purtându-și cu un aer resemnat coafurile demodate și ridicole. Conversează cu însuflețire artificială, vorbesc tare, ca într-o întrecere, despre chestiuni derizorii, afirmă sau confirmă lucruri în care nu cred, numai din politețe, se laudă cu copiii și nepoții lor, fiindcă nu mai au ce spune despre ei înșiși, fac schimb de adrese și numere de telefon pe care nu le vor folosi niciodată, se prefac veseli, veselie aceea sonoră și totodată umilă, fiecare încercând să demonstreze celorlalți (o dată în plus) că *a reușit* în viață! Numai pentru asta au venit. Încă își doresc revanșa, au nevoie să-și contemple reușita în ochii celorlalți, poate tocmai din cauză că îi paște depresia. Emoția revederii e zero, legăturile sentimentale au dispărut de mult, dar nu pot rata ocazia de a-și exhiba vanitățile... Cel puțin, cam așa au decurs lucrurile la această ultimă întâlnire – sper să fie, într-adevăr, ultima!

Însă aniversarea care mă sperie cel mai mult este alta. Iar motivul pentru care mă sperie este și el complet diferit. Da, mă refer la aniversarea Revoluției din Decembrie 1989! Pentru că, da, am fost unul din participanții activi la evenimentele de atunci! Nu mă întrebați de carnet sau vreo altă dovadă, nu am. Nici vreo indemnizație specială de erou nu primesc. Nu că n-aș merita. Dacă mi s-ar fi oferit, sunt aproape sigur că aș fi refuzat-o. Din nefericire, nu mi s-a oferit. Fiindcă unii au socotit că aici la Bacău nu s-a întâmplat nicio Revoluție, n-a murit nimeni. Totuși, cred că întâmplător au murit câțiva, de moarte bună. Nu se pune, trebuia să moară împușcați!

Au trecut de atunci douăzeci și nouă de ani? Incredibil, mai e un pic și se fac treizeci. Nu știu de ce, dar asta nu mă emoționează deloc. Dimpotrivă, îmi provoacă un fel de ranchiună. Ca atunci când jucam fotbal și se întâmpla să ajung cu mingea în fața porții. Până să mă hotărâsc în ce colț să o șutez, venea altul din spate și mi-o lua. Cam așa s-a întâmplat. Au venit unii pe la spate și ne-au luat mingea. Mă rog, dacă e să continui metafora, pe mine m-au scos și de pe teren, acuma sunt la pensie.

Oricum, chiar și înfrângerile merită sărbătorite. Drept dovadă, în fiecare an, în Decembrie, sărbătorim o înfrângere. Ne adunăm, câți am mai rămas, în sala de ședințe a Consiliului Județean, ascultăm pioși Imnul Național, păstrăm un moment de reculegere, suportăm cu stoicism cuvântarea plină de crime gramaticale a domnului Primar, apoi a domnului Președinte de Consiliu, după care așteptăm șampania și fursecurile. Cam asta e tot.

Ba nu. La aniversarea din urmă cu doi ani, a mai fost ceva, un fel de supliment. M-am întâlnit cu un fost coleg de Revoluție care, ca și mine, suferă de tromboză. Ceea ce stabilea din capul locului un plus de solidaritate între noi. Nu i-am știut niciodată numele întreg. Toți îi spuneau Relu. Naiba m-a pus să-l întreb cum îi merge. Și educația mea mic-burgheză. Ar fi trebuit să prevăd răspunsul, după cum era îmbrăcat, cu niște blugi vai de mama lor, și cum duhnea a bere. Nu numai că a rămas fără serviciu de mai mult timp, nici ajutor de șomaj nu mai primește, dar a mai făcut și o nenorocită de tromboză, iar ca să meargă la medic... Drept argument, a ridicat cracul pantalonului și mi-a arătat piciorul. Pulpa îi era umflată și vânătă. Am început să facem schimb de impresii pe tema asta. Ce medicamente luăm, cât de rău face fumatul și

alte asemenea. Zicea că trebuie să se interneze la Iași, să se opereze. Poate chiar o să-i taie piciorul. Mi-am dat seama prea târziu că vrea doar să mă sperie. Atunci când m-a întrebat:

– Apropo, nu mă poți împrumuta cu niște bani?

Nu, trebuie totuși să fiu corect. Nu mi-a cerut bani împrumut. Pur și simplu mi-a cerut bani. Mai concret, m-a întrebat cum stau cu banii și am avut proasta inspirație să-i răspund că nu mă plâng, câștig binișor, îmi ajunge. Așa încât, în momentul când mi-a pus următoarea întrebare, nu mai puteam da înapoi. Practic, mă vedeam somat. În amintirea evenimentelor eroice din urmă cu aproape treizeci de ani, am scos portofelul și am numărat câteva bancnote de zece lei. Firește, nu i-ar fi ajuns pentru operație, dar poate ajutau cu ceva. A luat banii mormăind un mulțumesc cam nemulțumit și m-a lăsat în pace. S-a dus la altul să-i povestească despre tromboză și cum o să-i taie doctorii piciorul.

Dar povestea nu se termină aici. Două săptămâni mai târziu, când am ieșit în oraș ca să merg la frizer, taman după ce am parcat mașina, l-am văzut pe trotuar. Ai fi zis că aștepta sau mai degrabă pândește ceva. M-a ochit imediat.

– Salut, Petrică!

– Salut..., Relu.

– Ce mai faci?

– Bine, iaca, mă duc să mă tund...

– Băi, dar ce mașină mișto ai!

– Ei, mda, mhm, e la mâna a doua.

Am dat să plec, dar Relu-și-mai-cum m-a prins de umăr, m-a lovit amical pe spate.

– Auzi, stai puțin, vreau să te întreb ceva, dar să-mi spui sincer! Poți să-mi dai cincizeci de lei? Băi, dacă mă crezi, nu am nici de țigări!

De data asta îmi cerea o sumă fixă, ca să nu mai riște, ca data trecută. Am făcut o grimasă de neplăcere, clară, s-o vadă și el, am scos portofelul și i-am dat bancnota, apoi m-am grăbit către frizerie. Nu a fost ultima noastră întâlnire, au mai fost și altele, după același tipic, cu variații nesemnificative. În sensul că toate se terminau cu plata unui fel de bir. Practic, de fiecare dată când ieșeam în oraș, stăteam cu ochii în patru, ca nu cumva să dau peste Relu-și-mai-cum sau să dea el peste mine. Dacă mergeam la supermarket, la *mall* sau la vreun eveniment cultural, înainte de a parca mașina sau, la vreo terasă, înainte de a comanda cafeaua, o pizza sau o bere, trebuia să mă asigur că Relu nu e prin preajmă.

Până în ziua când l-am văzut ieșind dintr-o sală de păcănele. Va să zică, asta făcea el cu banii, va să zică, din cauza asta nu-i ajungeau!... Am mai întrebat pe unul și pe altul dintre foștii noștri colegi, care s-au arătat mirați că aflasem atât de târziu. Păi, joacă la păcănele de ani de zile, frate!...

Nu știu cum să descriu starea de iritare și, în același timp, de ușurare care m-a cuprins. Pe de o parte, mă simțeam un păcălici. Profitând de naivitatea și generozitatea mea, un șmecher, pe care nici nu știam bine cum îl cheamă, mă tapase atâta vreme de bani, sub pretextul că fuseserăm cândva împreună la o așa-zisă revoluție. Iar dacă tot îi dădusem atâția bani (am făcut și o socoteală, în total ieșea o sumă frumușică), în loc să-i folosească în mod cuviincios, îi jucase și desigur îi pierduse la păcănele. Pe de altă parte, această descoperire mă vindeca de un anumit stres psihic. Căci asta devenise între timp Relu-și-mai-cum: un factor de stres și cauza unui permanent disconfort, atunci când, dintr-un motiv sau altul, trebuia să ies în oraș. Dar, în sfârșit, se terminase! Mă simțeam eliberat de orice obligație și de orice muștrare a conștiinței. Abia așteptam să ies din nou în oraș și, presupunând că l-aș fi întâlnit, să-i spun direct în față că nu-i mai dau niciun leu. Ar face bine să-și găsească un loc de muncă și să intre în rând cu lumea. Iar dacă vrea să joace în continuare la păcănele, n-are decât să-i fraierească pe alții!

Îmi formulam în minte tot felul de judecăți severe și căutam în dicționarul de sinonime cuvintele cele mai dure, cu intenția precisă de a-l umili și a-i tăia cheful să-mi mai ceară bani. De fapt, voiam să-l anihilez, pur și simplu. Să uit că există și că existase vreodată. Un mod de a mă răzbuna care i-a atras atenția soției mele, atunci când am încercat să-i explic prin ce situație penibilă trecusem. Crezând, firește, că voi găsi în ea un aliat. Ea însă m-a privit într-un fel ciudat și, așa zice, antipatic.

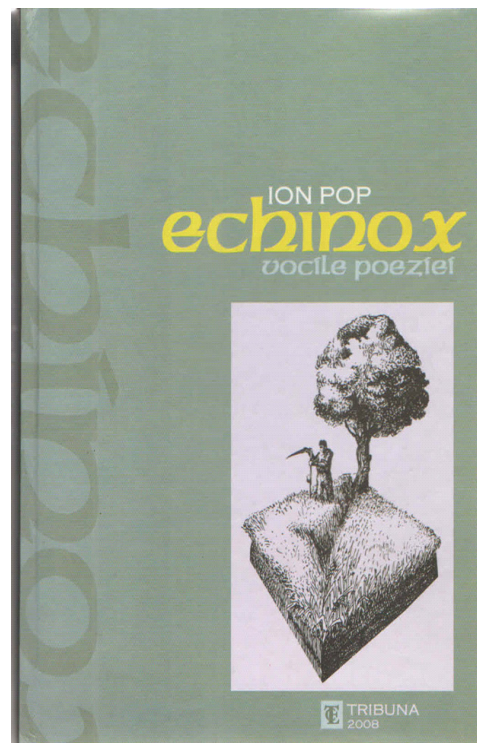
– Cum ziceai că îl cheamă? întrebă.

– Relu și... De fapt, nu-i știu numele propriu-zis, noi îi ziceam Relu, dar s-ar putea la fel de bine să-l cheme Cornel sau poate Ion, și în loc de Nelu să-i zicem Relu, sau naiba știe... Ce contează numele! Era și el pe-acolo, pe holurile palatului administrativ, ca să iasă la număr, să umple vidul de putere, cum se spunea pe atunci. Când cineva avea nevoie de ceva, îl chema pe Relu... Ce revoluție, aia a fost revoluție, făcută de unii ca Relu? Hai să fim serioși!

Ea ascultă micul meu discurs cu capul plecat, aveam impresia că, în timp ce îi vorbeam, era cu gândul în altă parte, poate nici nu auzea ce spun. Iar într-un târziu, când vorbi, spuse altceva decât m-aș fi așteptat.

– Câteodată, dimineața, când mă trezesc din somn, zise, mă tem că, dacă deschid ochii, voi constata că suntem tot pe vremea lui Ceaușescu. Doar am visat că a fost o Revoluție, urmată de mineriade, Iliescu, Băsescu, Uniunea Europeană și celelalte... Dacă deschid radioul, voi auzi iarăși trei culori cunosc pe lume, va trebui să stau iar la coadă pentru un litru de lapte sau să cumpăr pâinea pe rație. Câți bani trebuie să-i dai? Dă-i! Și zi mersi că ai de unde! Dacă n-ar fi fost unii ca el, care să iasă în stradă și să-și pună pielea la bătaie, când alții se uitau la televizor... Am fi scandat și azi Ceaușescu-PCR și am fi tremurat de frig în casă.

Nu mai lungesc povestea. Oricum, tot acolo ajung, adică tot aici. Nu l-am mai reîntâlnit de multă vreme pe Relu, ultima oară n-a mai venit la aniversarea Revoluției, nici nu știu dacă mai trăiește. Poate că trăiește, poate că și-a tratat tromboza la vreun spital din Iași, și-o fi găsit de muncă pe undeva... Să sperăm că e bine.



Ion MUREȘAN



Pentru un Partid al fumătorilor

Acum, la venirea iernii, dacă vrei să auzi înjurături frumoase, stai la ușa unui local în care se fuma pe vremuri, iar acum nu se mai fumează. E imposibil să nu apară un client nostalgic al localului, unul care a uitat dimineața să se îmbrace mai gros. Unul care nu poate concepe că aburul înmiresmat de Lavazza poate fi separat de fumul albăstrui și pufoș al țigării. Când vede omul o țigaretă tăiată cu o linie roșie, nu mai ține seama că ne aflăm în Post și scoate pe gură o întregă grădină botanică de buruieni verbale. Dinăuntru, patronul, solidar, căci el însuși e mare fumător, i se asociază cu repertoriul propriu. Iese un duet convingător.

Ceea ce e uimitor e că fumătorii sunt cea mai bleagă categorie de cetățeni europeni. Iar asta nu numai la noi în țară. Au mult sânge în limbă, dar puțin în alte părți. Ca niște oligofreni incapabili să decidă ce e bine și rău, ce vor și ce nu vor, acceptă să fie puși sub tutelă. Uniunea Europeană a creat pentru ei o imensă mașinărie de avertizare asupra efectelor dăunătoare ale fumatului. Dar dacă ei nu au voință, înseamnă că nici libertatea voinței și conștiinței nu le mai folosește la nimic. Așa că li se ia. Niște foruri abstracte, formate, bănuiesc, din fumători bine plătiți, le fac binele cu forța. Iar ei stau ca mieluşei. Nu mai vreau să aud cât trăiesc sintagma "fumători înrăiți"! Când îi văd dimineața stând în fața cafenelelor pe niște scaune înghețate, că după ce stau trei minute pe ele femeile fac garantat cistită, iar de bărbați se apropie andropauza, nu am cum să asociez ce ei cuvântul "înrași". Nu mai au, săracii, nici un dinte de câine rău în gură.

Alte grupuri minoritare (rasiale, oamenii cu dizabilități, homosexualii, lesbienele, feministele etc.) au drepturi speciale la locul de muncă. Ba, mai nou, am citit că și pedofilii (ptiu!) luptă ca să li se recunoască

drepturile. Ferească Sfântul să atingi cu o floare un minoritar. A fi fumător, însă, e mai rău decât dacă ai avea răie sau ciură. Nu mai e mult și tot niște foruri abstracte vor decide înființarea de ghetouri pentru fumători. Căsătoriile între fumători și nefumători vor fi intezise, iar pentru cele în funcțiune va exista obligativitatea patului separat. Relațiile sexuale între fumători și nefumători vor fi condiționate de purtarea unei măști de gaze.

Argumentul religios împotriva fumatului ar fi acela că e un act de sinucidere, iar sinuciderea e cel mai mare păcat. Dar prin interzicerea brutală a fumatului, prin prigoana și hăituirea fumătorilor, alte cuvinte mai elegante nu găsesc, nu mai lași loc de liber arbitru. Nici de întoarcerea oii rătăcite.

Economic vorbind, fumătorii sunt mulși de bugetele tuturor statelor (accize, taxe pe vicii etc.) cu sume care se cheltuiesc, de cele mai multe ori, pentru sănătatea și bolile celor care nu fumează. Ei, purtătorii de mici eșapamente ecologice, însă plătesc și nu se plâng. Și, la urma urmei, nimeni nu s-a lăsat de tutun pentru că i s-a interzis, ci pentru că așa a decis singur.

Nu înțeleg de ce nu i-a trecut nimănui prin minte să înființeze un Partid al Fumătorilor. Sunt convins că acesta ar declanșa un cutremur în viața politică românească, că opțiunile alegătorilor ar fi date peste cap. În fond au și fumătorii dreptul de a cere să li se definească condiția, drepturile și obligațiile, au dreptul la un paragraf în Constituție. Eu, personal, nu am nici o îndoială că la alegerile următoare ar fi al doilea partid (dacă nu primul?) din Parlament. Eu sunt nefumător. Dar mă înscriu în noul partid, din solidaritate cu categoria asta defavorizată. Acum nu mai este loc pentru jumătăți de măsură. Trebuie cântat răspicat : *Sculați voi oropsiți ai vieții!*

Respect dreptul la opinie. Și zic: Jos
Directiva Consiliului CE 2001 /37 /CEE!



1999, cu Paul Ricoeur, Doctor Honoris Causa al Universității „Babeș-Bolyai”

cu
Mircea BRAGA



„Închiderea» într-o idee e la fel de nefericită ca și aceea într-o singură carte”

– *Stimate domnule Mircea Braga, aș începe dialogul pe care l-ați acceptat cu amabilitate, prin a vă întreba care dintre treptele, etapele, momentele pe care le-ați străbătut în făurirea destinului propriu le considerați esențiale în formarea dvs. intelectuală? Ce v-a marcat cel mai mult, în aceste momente esențiale? Un om, o carte, o idee?*

– Întrebarea, de fapt întrebările dvs., stimate coleg și prieten (cum ar fi zis Mircea Ivănescu), mă împing nu către un simplu răspuns, ci spre o confesiune, ale cărei episoade voi încerca să le aduc la lumină dintr-o memorie deja destul de obosită. În primul rând, „momente” n-au fost prea multe, oarecum detașabile fiind cele pe care le voi menționa în continuare. Bunăoară, elev fiind în clasa a IX-a la Liceul „Gh. Lazăr” din Sibiu, simțind interesul meu pentru lectură, profesoara de română, Maria Fanache, m-a numit un fel de responsabil al bibliotecii liceului. Aceasta, prin nu știu ce miracol, nu fusese „epurată”, conform practicii din epocă (era prin 1952-1953), așa că m-am trezit într-o lume în care mai trăiau Lovinescu și Călinescu, ori Blaga, Bacovia și Arghezi, alături de atâția alții de care nu auzisem la școală. Timp de doi ani, având „acoperirea funcției” uneori chiar pentru a lipsi de la ore, am înlăturat praful de pe multe volume, descoperind ceea ce altora le era imposibil. A fost un privilegiu de importanța căruia nu mi-am dat seama decât mai târziu. Oricum, nu m-am dus la facultate doar cu A. Toma, Al. Sahia sau M. Beniuc.

Apoi, începând să public la „Steaua” lui Baconsky (unde în „colocvialele” din redacție se vehiculau și multe nume străine, nu doar din interbelicul

românesc), am beneficiat (alături de Constantin Culeșan și Marcel Mureșeanu) de o adresă a redacției către Biblioteca Universitară din Cluj, în urma căreia am avut acces, în calitate de colaboratori, la Fondul Special de carte, nedisponibil cititorilor obișnuiți. Acolo i-am descoperit, printre mulți alții, pe – de pildă – Eliade și Cioran. Și, în sfârșit, după ce am intrat în bune relații cu Adrian Marino, acesta și-a încălcat obiceiul de a nu împrumuta cărți, oferindu-mi, la solicitare, diverse titluri din fascinanta sa bibliotecă. Și, sigur, între timp, începuseră să crească periculos și rafturile din locuința noastră. Deci nu pot indica *o carte* anume ca suport esențial al „formării” (pe acest plan, în vocabularul meu singularitate e sinonim cu bibliotecă).

În context, cade așadar și un posibil răspuns vizând *o idee*, mai ales că dvs. știți la fel de bine ca și mine că ideile ne asaltează zilnic, în toată varietatea lor: pe unele le pierdem sau le înlăturăm repede, pe altele le ocolim ori ne ocolesc ele, pe câteva le folosim și, când reușim, le încredințăm hârtiei/calculatorului, mai sunt și din acelea care se cer, în timp, corectate ori chiar înlăturate, apar unele care ne aduc supărări ori, mai rar, bucurii. Pe vremea când lectura era haotică, nici lumea ideilor nu era altfel (deși nici prea multă ordine nu e întotdeauna profitabilă, cu atât mai puțin astăzi: dacă toți au idei, pe cine mai interesează „bântuirea” vecinului?). Iar cu trecerea timpului ajungi să înțelegi că „închiderea” într-o idee e la fel de nefericită ca și aceea într-o singură carte.

Ca etape, aș menționa pragul pe care l-a reprezentat o întâmplare din anul al patrulea al facultății. Încă din liceu, scriam versuri, încercasem chiar proza și teatrul. Cum publicasem deja câteva poezii, m-am dus și la nou apăruta revistă „Tribuna” cu o asemenea ofertă, unde până atunci nu publicasem decât câteva comentarii la cărți ale actualității. După lectura lor, Ion Oarcăsu (care „oficia”, de fapt, la sectorul de critică) mi-a spus că aș putea scrie și publica și astfel de texte, fiindcă am „tehnică” necesară, dar că ar fi mai bine să urmez calea criticii, unde și „incorectitudinea” poate fi o calitate. N-aș putea spune că a fost, pentru mine, un șoc: dar aceea a fost ultima mea încercare de a forța granița poeziei.

Apoi, repartizați (eram deja căsătorit) la Baia Mare, mi-am dat seama că, nemaivând relație „pe viu” cu redacțiile (telefonul nefiind o soluție), critica literară, îndeosebi în ramura sa „de întâmpinare”, devine o aproximare în absența contactului imediat cu pulsul actualității. Așa că m-am îndreptat către teorie, cu aplicabilitate la istoria literaturii, zonă în care nici constrângerea ideologică nu funcționa la cotele stabilite pentru „literatura nouă”. Unul dintre volumele mele, însumând mai multe texte din perioada respectivă, are și titlul adecvat – *Istoria literară ca pretext*.

Cât despre oamenii pe care i-am cunoscut... Dar mai întâi să precizez că, fără a refuza așa-numita „socializare”, m-am desprins și încă mă desprind greu de cărți și de masa mea de lucru. Am avut, totuși, și câteva „aproprieri” care m-au marcat. Una dintre acestea s-a petrecut la doar câțiva ani de la absolvire, la întâlnirea cu Ștefan Aug. Doinaș, venit la Baia Mare cu prilejul unei „întâlniri cu cititorii” (i se ridicase interdicția de a publica și spera că îi va fi acceptat volumul *Cartea mareelor*). Aflând că lucram la un text despre poezie, într-o prelungită discuție (începută în apartamentul nostru și continuată, apoi, prin corespondență), mi-a recomandat recitirea scrierilor lui Titu Maiorescu într-o altă grilă decât cea oficială, urmărind, cu deosebire, și ceea ce ideologul junimist preluase de la Kant și Schopenhauer. Așa am comis „păcatul”, care mă urmărește și azi, de a mă apropia de filozofia germană.

Peste ani, urmărind activitatea lui Adrian Marino și având împreună lungi discuții, la Sibiu, dar și la locuința sa din Cluj, m-am contaminat într-o oarecare măsură de preocuparea acestuia de a nu te pronunța asupra unui fenomen, indiferent de natura lui, fără a-l „epuiza” prin cunoaștere (deși vedeam și limita aproape utopică a principiului). Iar, în sfârșit, în urma frecventelor contacte cu Constantin Noica, devenit, ca și Adrian Marino, colaborator al revistei „Transilvania” și participant la Colocviile de critică ale acesteia (am scris și o carte despre momentul respectiv), am avut prilejul de a simți și de a înțelege sensul adăpostit, tot mai precar în zilele noastre, sub sintagma „a fi *întru* cultură”.

– *Ce rol a avut Alma Mater Napocensis asupra formării dvs. intelectuale? Ce efect au avut asupra dvs. profesorii și colegii de la această universitate?*— Să nu uităm că era epoca în care, cu „nestăvilit avânt revoluționar”, învățământul era trecut prin retortele „reformei”, iar la Facultatea de Filologie punctul sensibil era, evident, literatura. Domeniul lingvisticii își păstrase, în bună măsură, nivelul științific, deși i se asociase și predarea „slavei vechi”, în timp ce în expunerea subdisciplinelor trebuia relevată atent contribuția cercetării sovietice. Problemele începeau, deci, cu normele de predare și sfârșeau, să zicem, cu etimologiile. În domeniul literaturii, însă, reforma începea de-a dreptul cu canonul, iar aceasta în absența celor doi mari profesori clujeni: D. Popovici decedase în 1952, iar Ion Breazu în 1958 (cursul pe care urma să-l țină la secția noastră a fost preluat de asistenta sa). Mircea Zăciu, de-abia avansat lector, preda literatura română din jurul anului 1900, lecturându-și sobru cursul dactilografiat, fără digresiuni; am aflat mai târziu, chiar de la el, că un exemplar din textul zilei trebuia să rămână la catedră, pentru a se putea verifica respectarea „programei” și „ținuta corectă” a prelegerii. Fascinant era cursul lui Henry Jacquier sub

eticheta de „romanistică”, un soi de panoramă a evoluției limbilor și literaturilor romanice, cu o prestație aparte din partea profesorului: ne permitea să-i întrerupem dizertația (vorbea liber) cu întrebări, răspunsurile sale devenind un incitant spectacol de literatură comparată (proceda la fel și în cadrul colocviilor de sfârșit de semestru).

Pot spune, totuși, că nu „ideologizarea” ne-a marcat pe parcursul studiilor universitare. Văzusem și participasem la prea multe ca să nu înțelegem ceea ce era de înțeles: am asistat la exmatriculări pe motive de apartenență religioasă, la anchete cu caracter politic (unul din colegii noștri afirmase, la seminarul de socialism științific, nefiind contrazis de colegi, că și Uniunea Sovietică avea colonii, înțelegând prin acestea țările aflate în situația României) și participasem la manifestația în favoarea mișcărilor din Ungaria în 1956 (cerând și noi scoaterea din programă a limbii ruse și introducerea altora). Și mai știam că restricțiile și constrângerile erau mai dure pentru cei care se aflau la catedră.

Dincolo de toate acestea, însă, Alma Mater ne-a dat simțul organizării materiei aparent informe a literaturii, rigoarea în documentare și obișnuința de a ne concentra asupra textului (iar în aceste direcții, exemplul profesorului Iosif Pervain s-a menținut ca barem). „Noul”, pentru noi, venea, însă, din exteriorul amfiteatrelor, cum am arătat deja. Secția noastră, numită „română pură”, a avut locuri restricționate, având declarat profil de „cercetare”. Dar puțini au fost cei care au activat ca atare (de pildă, Carmen Vlad, cu o excelentă carieră universitară), câțiva s-au afirmat în literatură (în afară de Rodica Braga și de Marcel Mureșeanu, au trecut episodic prin grupa noastră Valeriu Cristea și Sorin Titel), restul, în majoritate, au primit repartizări ca profesori în învățământul preuniversitar.

– *Care sunt cărțile modelatoare, acelea care au prezidat formarea dvs. intelectuală? Mai atrag astfel de cărți acum? Cum ați motiva fascinația lecturii, a cărții în contextul epocii și al vârstei dvs. de început și ce explicație dați dezinteresului pentru lectură, atât de frecvent invocat, de astăzi?*

– Aproape sunt tentat să extind o frază mai de la începutul discuției noastre: nu o carte, nici măcar o bibliotecă, ci *bibliotecile* modelează. Doar că subiectul, gramatical vorbind, nu e logic, fiindcă „instrumentul” ca atare e doar un simplu obiect. Știm că astăzi se citește puțin (sau deloc), de unde și afirmația, frecvent întâlnită, că parcurgem un timp a-cultural, dacă nu chiar anti-cultural. Am avut o undă de optimism când foști studenți sau doctoranzi mi-au mărturisit că, studiind, și-au dat seama că se află departe de a fi citit măcar o parte din ceea ce ar fi trebuit să citească. Iar unii, chiar după doctorat, au rămas, mai sunt încă în bibliotecă: acum dețin și predicatul...

În rest, vedem doar că „dezinteresul pentru lectură” se deprinde mult mai ușor decât „plăcerea lecturii” (sau a textului, cum spunea Roland Barthes). Când în familie nu se citește, faptul este și nu este semnificativ, de fapt n-a fost niciodată. Dar când despre învățământul nostru se poate scrie o consistentă „Carte Neagră”, fiind „tehnicizat” și birocratizat în exces, atunci ne instalăm într-o zonă a înghețului. Dacă disciplinele umaniste sunt rarefiate sau expulzate, iar manualele au aspect și conținut de bazar, profesorul însuși fiind stimulat indirect a nu se ocupa de... derizoriul lecturii, tendința de a acorda cu adecvare vocabula „postumanism” la realitate își arată formele cu superbic. Să mai sperăm, totuși, că nu toți subiecții sunt defecti.

– *Ați scris și cronici literare, de-a lungul timpului. Ce calități trebuie să aibă un bun cronicar literar? De ce trebuie să se ferească? Ce trebuie să facă, ce trebuie să nu facă? Mai e cronică literară necesară, azi, în forma în care e ea articulată?*

– Ca să fiu sincer, prima lecție despre critică am primit-o tot la revista „Steaua”. Studenți fiind (în anul al doilea, dacă nu mă înșeală memoria), am avut inițial acces numai la rubrica de recenzii în ideea unei duble deprinderi: de a intra corect în registrul de lectură a cărții de actualitate și de a utiliza instrumentarul critic adecvat. Sub acest al doilea aspect, unul dintre membrii secției de critică a revistei, când ne prezentam cu paginile scrise, lucra cu noi pe text până la articularea sa definitivă, explicându-ne rațiunea modificărilor, după care se dactilografia și era prezentat lui Baconsky (care, încă de la început, ținuse să ne cunoască personal pe fiecare). Recenzia devenise, astfel, o formă de inițiere, o „ucenicie” care, doar parcursă, îți deschidea drum spre cronică și spre articolul cu deschidere mai amplă. „Controlul” unei personalități ca Baconsky nu era, de fapt, pentru noi, o cenzură (subscrisesem, de altfel, la linia inconformistă a revistei), ci un ritual de autodepășire, dacă îi pot spune așa.

Cronici am scris, de-a lungul timpului, îndeosebi și din necesități redacționale în perioada cât am lucrat la revista „Transilvania”. Am înțeles, însă, necesitatea criticii de întâmpinare doar în interiorul a două epoci distincte. În prima, aferentă interbelicului, se exercita ca oficiu de sprijinire și de valorizare a unui peisaj literar care tindea spre stabilitate, spre diversificare și spre altitudine axiologică; fiind și citite, cronicile erau și un util ghid de lectură. În cea de a doua, perioada comunistă, atunci când era practică în regim estetic, avusese o acoperire oarecum similară celei din precedenta, cu deosebirea că era insistent canalizată înspre alcătuirea unui alt canon decât cel oficial.

După '89, deși încă intens cultivată în paginile tuturor revistelor cu profil cultural-literar, pare a fi doar un fenomen rezidual, o stare inerțială care facilitează situația paradoxală de a fi o funcție fără... funcție (convingere sub semnul căreia am pus, în 1992, când mi-am adunat, în vol. *Pe pragul criticii*, o parte a cronicilor scrise până atunci). De altfel, într-un interviu recent, Nicolae Manolescu detaliază inadecvarea cronicii la prezent, fără a fi vorba doar de pierderea publicului: criticul nu mai poate acoperi întregul val al aparițiilor editoriale, numeroase dintre acestea precare (e un eufemism!), lăsând să funcționeze hazardul contactului sau inevitabilul sistem... relațional, iar „reperele” (când modelele nu există sau nu funcționează) nu mai pot fi decelate ca altădată, în act fiind vizibilă aproximarea și gesticulația laxă. Alex Ștefănescu a făcut chiar o demonstrație *à rebours* publicând, în câteva volume, cronici la cărți eșuate. Situația nu mi se pare a fi de natură a institui un „climat critic” normal, firesc. Constatăm, de pildă, că, la inflația cantitativă a textelor, se răspunde cu inflația valorică, indusă pe canale diverse: avalanșa de cronici, recenzii, prefețe (la volumele scriitorilor actuali, ceea ce poate fi semn fie al nesiguranței, fie – mai ales – al dorinței de validare ca presiune asupra cititorului), prezentări (cu prilejul lansărilor de cărți) etc. conduce la o falsă uniformizare axiologică, critica de întâmpinare părănd a îmbrățișa „tactica” rețelelor de socializare, ca un *like* extins.

Am putea discuta, în schimb, dacă nu cumva o reorientare, cu un indice sporit al necesității, n-ar fi una de intensificare a prezenței studiului/articolului de încercuire a problematicii teoretice aferente orizontului literar actual, în întreaga sa desfășurare, saturată de contradicții și obscurități, de intruziuni, mascate sau nu, ale ideologicului în varianta sa politică, multe îndeajuns de radicale când se poziționează pe false opoziții de natura: local sau universal, valoare sau entertainment, perspectivă sau prezenteism, esențe sau forme, cultură sau tehnicitate etc. Deocamdată, ceea ce putem constata, privind lucrurile cu măcar o brumă de luciditate, este că mulți autori se hrănesc cu iluzii pe care nu vedem cine, ce și când le va scoate din respectiva condiție.

– *Cartea dvs. de debut, Sincronism și tradiție, problematizează una dintre temele importante ale dezbaterii intelectuale de la noi. Cum priviți acum, prin prisma devenirii istorice, raportul dintre recursul la tradiție și nevoia sincronismului?*

– Apărută în 1972, dar cuprinzând texte publicate în anii precedenți, volumul menționat de Dvs. se înscrie pe aceeași direcție a recuperării și a continuității adoptată de generația '60. Oricum, fiind texte de început, ele poartă acest marcaj, semnificativ, poate, pentru preocupările unora dintre noi de a repune în

discuție o serie de concepte aflate în uz, dar contaminate ideologic, ori de a părăsi – în favoarea altor tendințe – practica structuralistă și post-structuralistă, mult prea saturată de forme. Iar, pe de altă parte, comentariile nu ocoleau scrieri și astăzi canonice, atunci, însă, declassate oficial, printre altele cele ale lui Tudor Vianu, Arghezi, Titu Maiorescu, Lucian Blaga și Voiculescu (ordinea din volum). Încercasem să descifrez mecanismele care nu radicalizau opoziția dintre sincronicitate și inserierea creației literare într-o anumite tradiție, idee care mi se pare din nou actuală dacă urmărim reactivarea dualității respective pe o planșă mai amplă în ultimul timp, în cadre delimitate de alternanțele local/etnic și globalizare/universalitate (sinonimii relative). Dar sub acest aspect, o atare discuție ar ieși, prin întindere, din spațiul care-l avem aici.

– *Una dintre cărțile dvs. importante este V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului. Care sunt, în opinia dvs., șansele unei lecturi adecvate a operei lui Vasile Voiculescu, astăzi?*

– „Povestea” studiului consacrat lui Voiculescu este una obișnuită în epocă (a apărut în 1984, având la bază teza de doctorat): evident, nu putea fi abordată perioada de detenție a scriitorului (nici nu aveam date, chiar fiul scriitorului refuzând să mi le comunice), apoi editura mi-a cerut să comprim sever partea întâi a cărții, parte realizată ca amplă incursiune în zona tradiționalismului românesc, iar intenția mea de a realiza un capitol special cu privire la poezia religioasă a fost din start blocată. În forma dorită de mine a fost publicată, cu titlul, și acesta neacceptat inițial, *V. Voiculescu. Măștile căutării de sine*, în 2008.

Nu văd de ce creația lui Voiculescu nu ar putea beneficia de o „lectură adecvată”, din moment ce, acum, au apărut nu puține comentarii pertinente cu privire la opera sa, iar în nu puține teze de doctorat, cu structurări tematice, pe diferite motive sau chiar „categoriale”, abordarea creației sale se face în condiții de participare intelectuală. În afară de acestea, comentatorul are la dispoziție întregul dispozitiv teoretic, de la istoria religiilor la secvențele imaginarului și ale legendarului, ori de la registrul mentalităților la gradientul simbolurilor, fie în ipostază ocultă sau laică. Altfel spus, „tradiționalistul” Voiculescu poate să ne apară, acum, ca scriitor al unei modernități „perene” (adică, totuși! nu unul al... postmodernității). Sigur, nu lipsesc nici stridențele, de pildă atunci când, la adăpostul unor convenții facile (termenul exact ar fi altul!), nu delimităm poezia religioasă profundă de căutările în sfera decorativului: diferența se face între incidența superficială cu sacralul prin imagine și prezența trăită în interiorul acestuia.



– *Ați predat, mulți ani, la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, unde sunteți conducător de doctorat și Director al Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum”. Aveți satisfacții, nostalgii, regrete, proiecte nefinalizate din perioada profesoratului? Cum se împacă critica sau teoria literară cu vocația de profesor universitar?*

– Centrul de Cercetare a Imaginarului a apărut în consecința interesului unor mai tinere colege față de acest tip de investigare a fenomenului literar, dar și al opțiunii unor doctoranzi pentru o abordare a lucrărilor sub atari auspicii teoretice (context în care două dintre doctoratele realizate în cotelă cu universități din Franța au avut drept conducători pentru extensia la limba respectivă doi profesori care reprezentau centre de profil, cum a fost, de pildă, Philippe Walter, personalitate de largă recunoaștere pe direcția menționată). Așa că implicarea mea în organizarea și dezvoltarea Centrului de la Alba Iulia a fost firească (eu, cel puțin, așa am privit-o), până când, după consumarea mai multor sesiuni de comunicări, inclusiv cu participare internațională, după publicarea anuală a volumelor cuprinzând textele prezentate și sfârșind cu primirea noastră în Asociația Internațională a centrelor de resort (Asociație aflată sub președinția lui J.-J. Wunenburger), m-am retras de la conducerea sa efectivă. Precum se vede, colegele care l-au preluat și care mă „păstrează” ca „director de onoare” știu foarte bine ce trebuie să facă, fără să uite că – fie și doar pe o linie mai sever disciplinară – Universitatea din Alba Iulia se află și în acest fel pe un circuit „global”.

Ar fi vorba și de o satisfacție personală? Dar aceasta este doar o stare a momentului. Cât despre nostalgii, regrete etc., le privesc ca pe un mod de a trăi în trecut, inutil, de altfel, din moment ce nu se poate modifica nimic din ceea ce a fost. Cunoscut destule persoane care, convocându-și permanent propria istorie ca termen superior de referință, consideră că aceasta devine obligatoriu și parte modelatoare a prezentului altora. În plus, realitatea de zi cu zi a unui cadru didactic universitar (și nu numai) îl pune permanent în fața perspectivelor nu prea fertile și nici stabile. Ne acoperă, îndeosebi, constatările, iar acestea ne vorbesc într-un limbaj ciudat, în care cuvintele, oricât de clare, se izbesc constant de cifre, de fapt niciodată... clare. Suntem sub zodia discrepanțelor și a divergențelor. Nu detaliez, acum, pe acest plan, exemplificând pe un altul. Cu nu foarte mult timp în urmă, amestecul brutal al politicului în învățământul superior a reușit să compromită întreaga instituție a doctoratului. Nu contestă nimeni că, la fel ca în orice domeniu sau sector de activitate, sunt posibile accidente și încălcări ale normelor, dar o instituție cu funcționare normală are capacitatea înlăturării acestora. Numai că, în sialul intervenției respective, larg difuzată prin media, și astăzi e încă vie convingerea că oricine, pe canale obscure, poate fi legitimat printr-o diplomă, regimul acesteia decurgând din „adevărul” că „zero egal zero”. Ce mai contează că mii de absolvenți de facultate au muncit enorm, studiind și experimentând, că sute de coordonatori și-au dedicat mii de ore dorinței de a asigura supracalificarea unor tineri... când pentru alții tocmai acestea sunt fără importanță! De altfel, și activitatea politică se rezumă nu o dată la plagiat, doar că, de cele mai multe ori, este greșit locul de unde se copiază.

Iar în ceea ce privește relația între „vocația profesorală” și elaborarea de studii (critică, teorie și ce-o mai fi), nu consider că poate fi vorba de întâmplare, deviație, capriciu ori chiar înclinație, ținând de o necesitate: a cerceta și a comunica dublează, de fapt, activitatea din spațiul amfiteatrului. Aici s-ar cuveni, poate, spus că, dacă nu ne numărăm cuvintele plecate de la catedră spre sala de curs, cele scrise – oglindite în rapoarte periodice – intră în lumea cifrelor și sunt sintetizate în procente, semănând cu un fel de activitate științifică „pe puncte” (unii ne mai aducem aminte ce înseamnă aceasta).

– În anul 2015 ați publicat cartea *Ecce Nietzsche. Care este, în opinia dvs., stadiul receptării lui Nietzsche, în cultura românească? Mai este el citit, sau doar citat, din când în când?*

– La început a fost un curs de „Socialism științific”, din care am reținut că Nietzsche a fost un „mentor” al nazismului, „supraomul” său găsimu-și

imaginea fidelă în „arianul” lui Hitler. După absolvirea facultății, ideea am regăsit-o în diferite studii din epocă, argumentarea sprijinindu-se pe ample trimiteri la lucrări de filozofie, filozofia culturii și estetică venite din spațiul sovietic. N-am putut citi, la vremea respectivă, decât *Așa grăit-a Zarathustra* (căreia, evident, nu i-am putut descifra suportul filozofic, ci doar „literatura” ca formulă expozitivă) și textul despre apolinic și dionisiac, cu ecou marcant în gândirea lui Blaga. Ulterior, referințele s-au mai diversificat, dar, în ordinea invocării scrierilor lui Nietzsche, predominantă se menține, cu o frecvență deosebită până azi, aserțiunea privind moartea lui Dumnezeu. Când Simion Dănilă a început traducerea, în sistem de „opere complete”, a creației filozofului german și a avut amabilitatea de a-mi oferi, în versiune on-line, ediția științifică a acesteia realizată de Colli și Montinari – am descoperit un Nietzsche total necunoscut dacă mă raportam doar la ceea ce cunoscusem direct sau prin variate intermediari. După care, selectând și citind ceea ce mi s-a părut esențial din vasta bibliotecă de comentarii aferente operei nietzscheene, a apărut și ideea încercării unui demers hermeneutic în formula exact sesizată de Acad. Alexandru Surdu, adică pornind „de la parcurgerea cronologică a întregului operei lui Nietzsche cu ramificațiile, vultele, sincopile și înălțimile ei, cu intenția vădită de a rămâne în proximitatea conceptelor filosofice de tip ancoră, dar tentând și flexibilizarea lecturii operei de referință, prin însuși modelul eseistic propus ca exercițiu de receptare”. Am lucrat zece ani la această carte, e adevărat că beneficiind și de excelenta traducere a lui Simion Dănilă, fidelă originalului până în detalii, consecință a studierii „laboratorului” filozofului, cu acces chiar și la unele manuscrise ale acestuia. Faptul că am optat pentru elasticitatea eseului și fragmentarea textului se explică prin intenția de adecvare la scriitura filozofului, dat fiind și refuzul acestuia față de structurarea sistemică (deși, într-un final, devine cât de cât vizibilă umbra de fundal a sistemului). Am încercat să denunț elementele de rutină care însoțesc înțelegerea scrierilor în cauză, redusă la simple decupaje, cum ar fi, bunăoară, anticreștinismul său. Mai întâi, Nietzsche nu respinge funcția și valoarea unui mit întemeietor (așa este și „povestea” sa despre Zarathustra), nu el își arogă actul de ucidere a lui Dumnezeu (el subliniază faptul că oamenii au făcut aceasta), nu condamnă religia ca atare, ci instituționalizarea acesteia, cu elaborarea unei morale a fricii și a ne-vieții, înlăturând chiar sensul „învățăturii” originare (filozoful precizează că singurul mare, cu adevărat creștin a fost „cel răstignit”, de unde putem înțelege că semnificația ascunsă a instituționalizării își are imaginea exactă în textul lui Dostoievski despre *Marele Inchizitor*). Nu știu în ce măsură mi-am acoperit intenția inițială de a-l oferi pe

Nietzsche așa cum este el în textele sale, dar nu mi-am ascuns convingerea că el avea dreptate scriind că nu a fost un filozof al prezentului său, ci al viitorului.

– Destinul unor structuri literare, Istoria literară ca pretext și Recursul la tradiție. O propunere hermeneutică *sunt cărți ale dvs. în care reflecția despre destinul criticii literare e preponderentă. Mai este actuală o astfel de reflecție? Care e locul, stadiul și importanța teoriei literare, la noi, în acest moment? Există instrumente de referință, specialiști, un public avizat? Cum vedeți, astăzi, condiția scriitorului? Dar condiția criticului literar și instituția criticii literare?*

– Fiecare carte se înscrie într-un context anume și se cuvine privită în consecință. Apoi există și o mișcare pe care nu mai putem s-o controlăm: la distanță în timp, autorul nu mai este același, cadrul s-a schimbat, accentele cad altfel, fluctuațiile de gust și interes sunt evidente și enumerarea poate continua. Totuși, ceva rezistă la această dinamică atunci când comentariul nu este grevat de linii de interes parazitare, fiindcă „obiectul” carte, dacă se află la modul real în câmp estetic, este inepuizabil, iar lectura este unică. Într-un articol pe care l-ați publicat recent, Dvs. ați observat corect că orice lectură, în specialitatea noastră, este coordonată de un orizont teoretic, care se sprijină pe concepte: este o „întâlnire” în urma căreia conceptele se revalorizează prin adecvare (dar se pot și compromite), consecințele fiind teaurizate de operă ca o direcție de acces, ca un impuls spre un contact suplimentar, fie acesta mai larg, fie mai restrâns. Opera canonică răspunde mai bine la acest exercițiu decât cea aflată pe trepte valorice joase, dar se și poate opune mai sever, mai radical decât una care este prin ea însăși nesigură. Dacă prin critică literară înțelegem acest tip de lectură care intersectează atât spațiul actualității, cât și pe cel al istoriei literaturii, atunci cred în durabilitatea respectivei gesticulații ca ținând de o necesitate larg culturală. De altfel, privesc impresionismul în critică drept exces al unicității lecturii finalizate în comentariu, de unde și inevitabilitatea „revizuirilor”, practicate chiar de Lovinescu. Nici intuiția, care poate fi chiar percutantă, nu oferă, pe această suprafață, suportul stabil, din moment ce impresia este, în durată, labilă, capricioasă, instabilă. Scepticismul cu care privesc – și am arătat aceasta – critica „de întâmpinare” nu atinge, însă, strict principiul acesteia (acela de a semnala și de a oferi o primă decantare a semnificațiilor unei creații în raport cu „întregul”), ci preeminența impresiei... controlate, într-un context al permisivității care face posibilă apariția, alături de un comentariu avizat, riguros și la obiect, a unora sprijinite doar pe regula superlativului enorm. De aici ipoteza că mobilitatea teoretică s-ar exercita cu un plus de „eficiență” măcar

în ordonarea direcțiilor și nelegitimarea principială a unor tendințe, tot mai frecvente în ultimul timp, care nu sunt guvernate pe aliniamentul care asociază (și cum altfel?) cultura cu destinul omului. Ceea ce ar deriva dintr-o atare practică, fiindcă nu instrumentarul adecvat ne lipsește, aflându-se și el în extindere, ar putea avea consecințe multiple, la cote superioare, începând cu condiția criticului, apoi a scriitorului și sfârșind cu cea a publicului.

– *Vă refereați, în cartea dvs. Rătăciți în canon, la avatarurile, mutațiile și prerogativele canonului literar. Care e, în fond, raportul optim dintre canon, text și context?*

– Convingerea mea este că lucrarea lui Harold Bloom a făcut prea multe valuri și nu cu deplină îndreptățire. Realitatea este că, prin canon, înțelegem o selecție, dură și comprimată până la nivel de indice alfabetic, dintr-un compendiu elementar, larg acceptat, de istorie a literaturii universale (și se subînțelege, în funcție de opinia, gustul și nivelul de cunoaștere ale celui care îl întocmește). Cu o asemenea acoperire, avem în față un concept lax, nesigur și instabil, purtând întotdeauna o marcă particularizantă. S-a spus că orice canon e făcut de scriitori. E inexact: în realitate, fiecare canon – național, zonal sau mondial – e o propunere a unui/unor critici, istorici sau teoreticieni literari. S-a mai afirmat, cu emiterea de supoziții sociologice, că el înglobează și opțiunile cititorilor. Din nou inexact: adevărul este că fiecare cititor își are propriul canon, străjuit imprescriptibil de relația unică între lectura lui și operă. Pot să mărturisesc faptul că, pe tabla mea de preferințe, nu se regăsesc toate operele din canonul oferit de Bloom, deși recunosc calitatea unora de a fi deschizătoare de drum, preponderent „tehnic”. Adică nu mă regăsesc în „plăcerea lecturii” în nuanța sa aproape „sadică” de a deconstrui din voluptatea... deconstrucției: chiar dacă lectura comentatorului presupune efort și redirecționare, satisfacția venind din închiderea operei într-un alt construct, vibrația empatică la realitatea textului rămâne ca un ghid favorizant.

Așadar, conceptul de canon face parte doar din instrumentarul de aproximare al specialistului, cel care cunoaște mecanismele literaturii și e conștient de necesitatea, dar și de relativismul oricărei ierarhizări. Emergent strict unui raționament disciplinar, funcția sa este restrictivă atât temporal și spațial, cât și în relație cu aleatoriul lecturii și singularității aferente acesteia. Putem glosa oricât... din moment ce fiecare rătăcim prin propriul canon, nu fără a împrumuta, de multe ori, și din al altuia/altora.

– *Care este opinia dvs. cu privire la starea dezbaterilor culturale? Sunt ele debateri, cu adevărat? Sunt debateri cu adevărat culturale? Au instituțiile*

strategii culturale demne de urmat, linii directoare, principii bine puse în lumină?

– Care dezbateri, care instituții, care strategii, care linii directoare? Societatea românească e dezbinată, la fel (dacă nu mai mult) și intelectualitatea, scindată în grupuri și grupuscule, deși ar fi fost singura în măsură să stabilească linii directoare, strategii educative și culturale, precum și dezbateri pe planuri multiple. Academia Română nu este nici consultată, nici ascultată, este trimisă în derizoriu în egală măsură de oficialități și de mulți care ar trebui să-i fie alături la inițiative pe suprafețe vitale. În esență, s-a pierdut din vedere că liantul unei colectivități (ca să nu spun „stat național”, fiindcă nu doresc – alături de Pascale Casanova – să includ culturalul în politic și, mai ales, în competiții politice) este tocmai cultura, uitând că tocmai ea este cea care a zămislit democrația (ale cărei forme le invocăm la fel de frecvent pe cât ne îndepărtăm, prin atitudine, de ele). Îmi pare rău că trebuie s-o spun, dar istoria (nu post-istoria) ne arată că, la fiecare răscruce din secolele 19 și 20, intelectualitatea a dat principiile și le-a impus politicului: până și ceea ce rămâne din cinci decenii de comunism este rodul unor „principii de opoziție” la „tezele” invalide democratic și cultural. Într-un climat cultural parcelat, fragmentat, dezbaterile nu pot fi decât pe măsură, cele mai multe ancorate în disciplinar până la detalii (utile măcar regulii jocului cu cifre al activității științifice...).

– Cât de mult vă recunoașteți în caracterizarea următoare a lui Constantin Trandafir: „Structura intelectual-afectivă a lui Mircea Braga este a unui spirit scrutător, exact și subtil, livresc și empatic, receptiv la noile cuceriri în materie și în bună relație cu tradiția prestigioasă”?

– Este întrebarea, pentru mine, cea mai dificilă, având – culmea! – și nr. 13! N-am comentat niciodată ceea ce s-a scris despre mine și despre textele pe care le-am publicat, indiferent în ce parte era înclinată balanța afirmațiilor. N-am uzat nici de polemică, nici n-am „plătit” cu aceeași monedă. Cum receptarea unor asemenea comentarii cade pe un fond inevitabil subiectiv, mi-a rămas să mă bucur de „întâlniri” cu spirite afine și să mă îndepărtez de „mecanisme” a căror cauză, chiar dacă știută sau, măcar, intuită, e preferabil să nu o păstrezi prea mult timp. Iar cei cu care te „întâlnești” în bine, adică pe text sau pe o aceeași aglomerare de idei, știu să nu dea importanță faptului că, uneori, „uiți” și să le dai un telefon ca să le mulțumești.

– Rodica Braga, Mircea Braga, Corin Braga – iată una dintre cele mai frumoase și cunoscute familii literare din cultura românească de azi. Vă simțiți împliniți din perspectiva aceasta a familiei? Aveți

o amintire care vă stăruie mai mult în memorie în legătură cu cei dragi?

– Ca „familie literară” am avut o întâlnire la Oradea, sub auspiciile revistei „Familia”. Spuneam, atunci, că te poți simți împlinit când fiecare dintre noi se simte împlinit. Or, se pare că fiecare dintre noi mai are câte ceva de făcut, așa că... ne împlinim în continuare. Cât despre amintiri, iată trei dintre acestea:

În urmă cu ani, când, la adăpostul spiritului exacerbât despre care se spune că îl are orice nativ din zodia Fecioarei, făcându-i mai multe observații soției, pe textul la care lucra, m-am ales cu interdicția de a-i mai lectura cărțile înainte de a fi tipărite. Cum interdicția s-a extins pe durata a doi-trei ani, iar „nașterea” înțelepciunii e și ea o chestiune de timp, am avut amândoi de câștigat.

Ne aflam la mare, dar zile întregi n-am putut intra în apă, litoralul fiind inundat de meduze. Corin încheiase ciclul primar și intra, din toamnă, în cel gimnazial. Regreta lipsa luptei cu valurile, dar înțelesese că era preferabilă părerea de rău înțepăturilor meduzelor, chiar și a celor moarte de pe plajă. Cum își luase în valiză și vreo două cărți de Jules Verne (era într-o epocă julesverniană...), avea și această ocupație în așteptarea încetării invaziei. După începerea noului an școlar, una dintre primele teme date, pentru acasă, de profesoara de limba și literatura română a fost o compunere: Relatați cum v-ați petrecut vacanța. Dorea, probabil, să verifice pregătirea elevilor. Pe caietul de „dictando”, timp de vreo două sau trei zile, încet și cu grija de a scrie cât mai frumos și corect, din când în când solicitându-mi câte un sprijin mai „tehnic” (de pildă, cum s-ar putea numi „armele” meduzelor în războiul cu oamenii!!), Corin a umplut zece pagini cu ceea ce era, de fapt, o „compunere”, dar deloc pe tema dată: se intitula *Atacul meduzelor* și era un mini-text S.F. Mi-a mărturisit, zilele trecute, că încă îl păstrează.

Era prin anii 1977-1978. Mă întorsesem acasă de la serviciu și am întrebat-o pe Rodica cum i-a mers lucrul (scrisa la un roman). Mi-a răspuns că a reușit să descurce foarte bine niște situații în care se încurcase, la care Marian, fratele mai mic al lui Corin, a ținut să adauge, cu aplombul celor trei sau patru ani pe care îi avea: „Astăzi, mama nu m-a iubit. Astăzi a fost mama scrisului!” Marian nu a urmat calea celor trei: este expert contabil și asigură „prosperitatea” Editurii Imago care, din când în când, mai publică te miri ce carte a părinților săi și, la fel de rar, pe ale celor doi sau trei prieteni, atacați și ei de virusul scrisului. Dar întrucât și editura este parte a literaturii, Marian îi dă, când e solicitat, forma, știind foarte bine și care este „prețul” scrierii unei cărți.

Interviu realizat de Iulian BOLDEA

Mihai IGNAT



De hominum natura (cvartet similiepicopoetic biobibliografic și biodegradabil)

Montmartre

Apollinaire nu e gras, ci poartă nenumărate straturi de rufe de corp.

În schimb, jurnalistul Jean de Bonnefon rămîne înțepenit în coridorul îngust care dă spre camera lui Maurice Delcourt.

Picasso și frumoasa Fernande Olivier sînt salvați de la foame de pisica lor care fură un cîrnat de la un vecin.

Alfred Jarry îi oferă lui Picasso un revolver, pe care spaniolul îl pune cu un gest neglijent pe masa negustoresei Berthe Weill, astfel că ea își scoate de sub fustă o sută de franci și i-o dă înspăimîntată.

Carlos Casagemas nu mai suportă să fie respins de Laure Gargallo, cunoscută în Montmartre drept Germaine, și își trage un glonț în cap într-o cafenea de pe bulevardul Clichy.

Géricault cade de pe cal și spargerea abcesului de la șold îi provoacă o agonie de unsprezece luni și moartea.

Pictorii și poeții de la Bateau-Lavoir „fac pe Degas” aruncîndu-și în față grosolăniile îngrozitoare într-o manieră de mare curtoazie.

Pozîndu-i pentru un portret, Erik Satie devine amantul Suzannei Valadon, se îndrăgostește de ea și, părăsit după șase luni, o iubește în continuare publicînd epigrame în care îi denunță ușurătatea.

Elvețianul Steinlen citește *Gervaise* și se răzvrătește decorînd cabaretul *Chat-Noir* cu o friză de pisici.

Willette reinventează procesiunea vacii famelice, numită *Vachalcade*, pictează fetișcanele ușurate și se face bigot.

Dezamăgit că e confundat cu „artiștii”, Picasso renunță la barbă după cîteva săptămîni.

Vlamick poartă o cravată din lemn care devine fie vioară cu corzi din mațe de pisică, fie măciucă.

Tiret-Bognet soarbe dintr-un foc o halbă cu vin, ia trecătorii drept prusaci și îi ochește cu o pușcă de copil de la fereastra camerei sale.

Jules Depaquit bîntuie piața Tertre în papuci și ținîndu-se de nas, apoi se preface că pleacă din Montmartre ca să primească de băut.

Farseurul Poulbot și Léona își repetă anual nunta de carnaval din care nu lipsește doica cu sîni uriași de carton.

Elysée Maclet, numit „Țăranul din Montmartre”, o ceartă pe Pitica de la Sacré-Coeur pentru că își bate joc de pioșenia lui Max Jacob, Max Jacob îl ceartă pe Elysée Maclet pentru că a certat-o pe Pitica de la Sacré-Coeur.

Magnatul Henry Ford îl face pe Elysée Maclet să-și piardă mințile pentru că îi oferă pentru cinci picturi 25.000 de franci în loc de 5.000.

La *Moulin Rouge*, Toulouse-Lautrec se distrează provocînd fetele să se bată între ele.

După 60 de ore de foame, Edmond Heuzé mănîncă terciul cîinilor portăresei.

Laskine se aruncă în Sena de pe Pont-Neuf, iar Heuzé face portretul lui Clémenceau, care spune: „în acest portret am aerul unei foci, probabil că asta e pictura modernă”.

Boronali pune un măgar să dea cu coada înmuiată în vopsea pe o pînză intitulată apoi „Apus de soare pe Adriatică” și trimisă la galeria Independenților.

Utrillo devine un bețivan pentru că la opt ani bunica îi toarnă în fiecare seară un pahar de vin în supă ca să adoarmă cît mai repede.

Plin de alcool și hașiș, Modigliani doarme pe băncile sălii de așteptare a gării Laint-Lazare. Tot el sculptează busturi din traversele furate din stația de metrou Barbès-Rochechouart.

Wigels se spînzură la Bateau-Lavoir, iar colocatarii îi organizează o înmormîntare burlescă însoțind dricul în haine colorate sau de carnaval.

Picasso pictează cu ușa deschisă și purtînd doar un fular în jurul mijlocului.

În sertarul gheridonului Napoleon al III-lea, Picasso crește un șoarece alb, iar prin preajmă mai sînt trei pisici, o maimuță și o broască țestoasă.

Mac Orlan doarme pe un pat din pachete de ziare și se acoperă cu ziare vechi.

Juan Gris își ține copilul agățat cu scutecele de geamul atelierului.

Furios, Léon Bloy bîntuie bistrourile după naufragiul Titanicului și spune cu satisfacție: „Eu sînt aisbergul”.

Furios, Utrillo e cît pe ce să-l ucidă pe Demetrius Galanis cu un fier de călcat aruncat prin luminatorul atelierului.

Furios, Pierre Reverdy trage cu revolverul prin

plafon, înnebunit de scandalul dintre Suzanne Valadon și Utrillo, așa că Suzanne îi azvârle prin geam un fier de călcat.

Modigliani și Utrillo beau vin roșu pe băncile din piața Saint-Pierre.

Gelosul Picasso o închide pe Fernande în atelierul său.

Sculptorul Manolo se plînge patroanei hotelului că n-a putut dormi din cauza actelor amoroase din camera vecină, iar patroana îi spune că au fos doar horcăielile bunicii muribunde și decedate în zori.

Max Jacob o convinge pe Fernande Olivier să poarte în poșetă un lingou de cupru.

Apollinaire nu înțelege pictura, dar savurează povestirile picante și concurează furios la campionatele de haleală.

Pe Braindinbourg îl doare în fund de viitor.

La *Lapin Agile*, Picasso scoate revolverul și trage în aer ca să-și alunge admiratorii.

Marinetti e numit de Gabriele d'Annunzio „cretinul fosforescent”.

La Goulue vinde caramele în ploaie în fața noului *Moulin Rouge*.

Utrillo bea cinci litri de apă de colonie, la Casse-Croûte.

În loc de baston, orbul moș Angely se sprijină pe umărul unei fetițe care-i descrie picturi avangardiste și astfel cumpără tablouri foarte bune.

Fratele mai mic al colecționarului rus Ivan Morosov vede în plină conversație un revolver pe o masă, spune „Ce-ar fi dacă m-aș sinucide?” și își trage un glonț în cap.

Beată cui, Marie Laurencin cade peste prăjiturile cu creme și-ncepe să-i îmbrățișeze pe musafirii banchetului oferit lui Rousseau Vameșul. La același banchet, André Salmon, beat criță, e închis în debara și acolo mestecă penele pălăriei Alicei Toklas pînă adoarme.

Baroana d'Oettinger îl răpește șapte zile și o zi pe Apollinaire.

Max Jacob imită genial și privește lumea prin monoclul.

Duel

În 1547, Jarnac îi aplică lui Châtaigneraie „lovitura lui Jarnac”, adică își înjunghie adversarul în scobitura genunchiului cu un pumnal ascuns în mîna stîngă.

În 1815, în duelul cu d'Ornano, generalul Bonet e salvat de o monedă de 5 franci rămasă în buzunarul pentru ceas al vestei.

Louis Andrieux scapă de glonțul baronului de Vaux pentru că martorii nu stabiliseră modul de tragere, astfel că 15 ani mai tîrziu poate deveni tatăl natural al lui Louis Aragon.

Generalul Boulanger e învins de avocatul

burduhănos și republican Charles Floquet înfîngîndu-se cu gîtul în sabia adversarului, pe care și-o smulge singur din rană.

În 1907 Paul Doumer, martor al liderului radical-socialist Maurice Berteaux, face pași uriași ca să mărească distanța dintre lider și deputatul conservator Charles Benoist.

Gambetta îl face mincinos pe fostul ministru Fourtou, acesta îl provoacă la duel, duelul e astfel aranjat încît să nu se moară (dar nici măcar nu se rănesc), drept urmare Gambetta se apucă serios de tir, iar la patru ani după duel se rănește în timp ce-și curăță pistolul, așa că moare.

În 1870, ducele de Montpensier îl ucide pe prințul Henri de Bourbon cu un glonț în cap.

Deși foarte bun trăgător, Clemenceau nu-l nimerește pe tribunul Paul Déroulède cu nici unul din cele șase gloanțe convenite.

Fiind prea slăbit, Benjamin Constant și Forbin des Issarts se duelează stînd în fotolii și nu reușesc să se nimerescă, deși între ei nu sînt decît zece pași.

Pușkin moare în 1837 de glonțul tras de baronul d'Anthès, care îi dădea tîrcoale soției sale. Patru ani mai tîrziu, Lermontov e ucis tot într-un duel.

Poetului Charles Dovalle i se publică postum un volum de versuri în care e reproducă pagina cu poemul purtat la piept și străpuns de glonțul care apoi îi oprește inima, glonț tras în timpul duelului cu Mira, directorul Teatrului de Varietăți.

Ilustrul matematician Evariste Galois moare împușcat într-un duel la Paris, înainte de-a împlini 22 de ani, din cauza unei intrig amoroase.

În 1837, la Paris, doi profesori de drept se duelează cu sabia, pentru că unul susține utilizarea semnului punct și virgulă, iar celălalt două puncte într-un fragment din *Pandectele* lui Iustinian.

Sainte-Beuve în duelul cu Paul-François Dulvis insistă să-și țină umbrela deschisă.

În 1808, la Paris, niște dueliști aleg să se împuște din cîte un aerostat: un glonț atinge balonul și provoacă moartea duelistului și a martorilor din nacelă.

Un îndrăgostit din Kentucky renunță la pistoale și spade în favoarea duelului prin mîncarea salatei de castraveți în plină epidemie de holeră.

Maurice Berteaux, supraviețuitor în 1907 al unui duel cu Charles Benoist, rămîne fără cap în 1911, fiindu-i retezat de elicea unui aeroplan prăbușit în timpul unei demonstrații aeriene.

La 71 de ani, Leconte de Lisle acceptă cu greutate să nu se dueleze cu Anatole France.

Codul duelistului spune că „martorii unui chior pot refuza pistolul”, iar „martorii unui ciung de mîna dreaptă pot refuza spada sau sabia”.

Adversarul ziaristului, apoi diplomatului și senatorului André-Justin Lavertujon se înfășoară în

cotidienele din Paris pentru a se proteja de glonț.

În 1886, ca să scape de dezonoare, directorul ziarului *Le Gaulois*, Arthur Meyer, declară în gura mare că e nevoie de un război mondial.

În 1811, generalul Exelmans, aflat în serviciul mareșalului Murat, îl străpunge cu sabia dintr-o parte în alta pe contele de Beckendorf, dar acesta se încapăținează să nu moară.

Ofițerii Fournier-Sarlovèze și Dupont se duelează repetat vreme de 19 ani, din cauza lui Napoleon, împotriva poruncilor lui Napoleon.

Colonelul Barbier-Dufay se duelează cu un regalist cu mâna legată la spate și cu o sabie ce aduce a satir, într-o birjă ce se învîrte în piața Carrousel. Coboară ciopârțit, dar învingător.

Distrat, ducele de Richelieu le dă întâlnire marchizei de Nesle și contesei de Polignac la aceeași oră, astfel că cele două se duelează cu pistolul.

Libertina Gisèle d'Estoc, amanta en titre a lui Maupassant, și trapezista Emma Rouër, fosta amantă a lui Maupassant, se duelează cu sabia pentru Maupassant.

Karl Marx discută frecvent cu Engels despre datoria de onoare a duelului, dar nu vorbește despre propriul duel de la Bonn.

Victor Hugo păstrează secretul duelului de la 19 ani față de viitorii socri pînă la 63 de ani, cînd îl evocă în poemul „Duel în iunie”.

Léon Blum e filmat pentru „jurnalul de actualități” al firmei Gaumont, în 1911, cînd se duelează cu Pierre Veber.

Bismarck se duelează de vreo 60 de ori în timpul studenției.

Cel mai faimos duel al Americii: Alexander Hamilton, unul din fondatorii Constituției americane, e ucis de colonelul Aaron Burr, vicepreședinte al SUA, în 1804, pe malul fluviului Hudson.

Tot în America, viitorul președinte Andrew Jackson își ucide adversarul.

Proust se duelează cu Jean Lorrain, care îl ironizase ca invertit și ca partener al lui Lucien Daudet, dar gloanțele se pierd în peisajul pădurii Meudon.

Lamartine e rănit într-un duel cu sabia la Florența de către colonelul Gabriel Pepe, fiindcă poetul atacase italianii în *Pelerinajul lui Childe Harold*.

Ultimul duel cunoscut are loc la 20 aprilie 1967, între Gaston Defferre, primar al Marsiliei, și deputatul gaullist René Ribière, la Neuilly, și se încheie cu două tăieturi pe fața celui din urmă.

Scriitori celebri

Shakespeare a fost arestat pentru braconaj de căprioare. Cîteodată nu-și plătea taxele, în schimb făcea cămătărie și-și tîra debitorii prin tribunale. Avar fără pereche, îi lasă prin testament văduvei sale „cel mai bun al doilea pat”. William Davenant, fiul lui Jane și al

cîrciumarului John, semăna foarte bine cu Shakespeare, care obișnuia să rămînă peste noapte la hanul din Oxford al soților Davenant.

Într-un singur an, la Veneția, Lordul Byron ar fi posedat 250 de femei. Bea vin dintr-un craniu, poate al unei foste amante, și păstrează în plicuri mostre din părul pubian al iubitelor. Face sex cu sora sa vitregă și măritată, Augusta Leigh, iar ocazional, cu cîte un bărbat. Mare iubitor de animale, Byron ține în casa lui cai, gîște, maimuțe, un bursuc, o vulpe, un papagal, un vultur, o cioară, un bîtlan, un șoim, un crocodil, cinci păuni, două bibilici și un cocor egiptean. În timpul studenției la Cambridge, ține la cămin un pui de urs. În călătorii își ia cu el cinci pisici și un cîine Terra Nova.

Foarte grasul Honoré de Balzac a mîncat într-un restaurant din Paris 12 cotlete de oaie, o rață cu napi, un calcan, două potîrnichi și peste 100 de scoici; plus 12 pere și multe-multe dulciuri. Scrie într-o robă de călugăr și bea 50 de cești de cafea pe zi. Frivol, grosolan, cheltuitor, nespălat, e confundat de Friedrich von Humboldt cu un nebun. Pe vremea cînd era tînăr și sărac, Balzac scria pe pereții cocioabei ceea ar fi dorit să fie: „Tapet cu oglindă venețiană”, „Tablou de Rafael” ș. a. Evită să ejaculeze ca să nu-și piardă energia creatoare, dar una din numeroasele iubite reușește să-l facă să termine, astfel că scriitorul exclamă dezamăgit: „În dimineața asta am pierdut un roman”.

Lui Edgar Allan Poe îi e frică de întuneric, dat fiind că la școala din Anglia orele de matematică și de sport se țineau într-un cimitir, iar copiii, dotați cu mici lopeți de lemn, săpau gropile pentru morminte. El e singurul mare scriitor american care a studiat la Academia Militară West Point și singurul care a fost dat afară de acolo. Bețiv și cartofor, fragil și bolnăvicios, arată ca un bătrîn și se însoară cu verișoara sa Virginia, în vîrstă de 13 ani. Sărac lipit, Poe vinde la *New York Sun* un text în care relatează cu totul imaginarul prim zbor transatlantic cu un balon.

Charles Dickens, obsedat de ordine, se piaptănă de sute de ori pe zi. Superstițios, atinge totul de trei ori pentru noroc, doarme întotdeauna cu capul spre Polul Nord, pentru ca electricitatea cîmpurilor magnetice ale planetei să-i influențeze pozitiv creativitatea. Obsedat de mesmerism, Dickens hipnotizează oamenii la petreceri. Aruncă la coș prietenia cu Hans Christian Andersen la 10 ani după ce se cunosc, fugind de acasă cînd scriitorul danez îi vine în vizită. Fascinat de Morga din Paris, Dickens stă zile întregi acolo, obsedat de trupurile vagabonzilor și ale oamenilor nerevendicați. Urăște monumentele, încît interzice prin testament ridicarea oricărei statui care să-l reprezinte. Căsătorit, cu 10 copii, scriitorul englez are relații foarte apropiate cu cele două surori mai mici ale soției, iar la moartea cumnatei Mary, la doar 17 ani, autorul păstrează o șuviță din părul ei, un inel scos de pe deget și toate hainele, pe care le scoate din dulap și le privește.

Obsedat de moarte, Lev Tolstoi comite toate fărădelegile posibile: ucide în război și în dueluri, își pierde averea la cărți, minte, jefuiește, comite adulter și beții, trăiește cu femei ușoare, dezamăgește. Spune despre sine că are „mușchi de oțel și nervi de femeie leșinată”, iar la mijlocul vieții renunță la sex, băutură, tutun și carne și se dedică „anarhismului creștin”. Va muri de frig într-o stație de tren, dar până atunci, cu 48 de ani înainte, în noaptea nunții, își obligă mireasa, Sonia, o tânără de 18 ani, să-i citească paginile din jurnalul în care descriese aventurile lui amoroase, inclusiv cu servitoare. Susținător al limbii esperanto, o învață în câteva ore. Îl provoacă pe Turgheniev la duel, dar nu-și mai vorbesc ani de-a rândul. Pe patul de moarte spune: „Dar mujicii... cum mor mujicii?”

Emily Dickinson e atât de retrasă, că vizitatorilor le vorbește dintr-o altă cameră, din spatele unei uși, iar medicilor nu le permite să o consulte decât din dosul aceleiași uși. Se împrietenește cu copiii vecinilor, dar fuge de adulți. Garderoba ei este complet albă.

Emily Brontë stă la fereastră cu orele, contemplând în tăcere storurile albe. Branwell, fratele surorilor Brontë, intră în bucluc din cauza slăbiciunii pentru mamele elevilor și, bolnav de tuberculoză, boala familiei, moare în picioare, sprijinit de sobă.

Urât și grosolan, Henry David Thoreau mănâncă doar cu mâinile și inventează piinea cu stafide. Fabricant de creioane, nespălat și în zdrențe, Thoreau refuză să plătească taxa de 5 dolari pentru eliberarea diplomei de masterat a Facultății de Litere de la Harvard. Profesor la Concord Academy, refuză să aplice elevilor pedepse corporale, drept urmare e concediat pentru insubordonare.

Walt Whitman își petrece o mare parte a timpului în cada de baie împrăștiind cu apă și cântînd arii italiene și cîntece americane. Ca să ascundă faptul că e gay, Whitman declară că ar fi tatăl a șase copii nelegitimi făcuți cu iubita lui. Singura relație stabilă și lungă o are cu vatmanul D. C. Doyle, dar e îndrăgostit și de Abraham Lincoln și-l sărută pe buze pe Oscar Wilde. Frenolog convins, Whitman își lasă capul „cîtit” de un frenolog.

Lewis Carroll își mustră nepoata pentru că a lăsat o carte deschisă cu fața în jos pe un scaun. Într-o scurtă plimbare cu barca, o cunoaște pe Alice Liddell, o fetiță de zece ani cu care va avea o prietenie extrem de apropiată. Face sute de fotografii cu fetițe, câteodată chiar și nud.

Mark Twain fumează de la 8 ani, între 20 și 40 de trabucuri pe zi, de proastă calitate. Ține un discurs intitulat „Cîteva remarci cu privire la știința onanismului”, dar și un discurs despre pîrturi, în fața unui public în care se află și regina Victoria. E primul scriitor care predă un manuscris bătut la mașina de scris, romanul *Viața pe Mississippi*. Adoră pisicile, ajungînd să închirieze pisoi vecinilor pentru a-i ține companie în

timpul sejururilor de vară din New Hampshire. Urăște copiii și la un moment dat își exprimă ideea de a-i ridica o statuie lui Irod. Născut în noiembrie 1835, cînd cometa Halley apare pe cer, Twain prevede că va muri cînd aceasta va reapărea; în aprilie 1910, Halley apare din nou, iar a doua zi scriitorul moare.

În săptămînile dinaintea morții, Oscar Wilde își petrece un timp extrem de lung lucrînd la rochia miresei. Pe patul de moarte, în camera de hotel din Paris, spune: „Eu și tapetul ducem o bătălie pe viață și pe moarte. Unul din noi trebuie să dispară.”

Eșuînd ca medic generalist și ca oftalmolog, Arthur Conan Doyle îl inventează pe Sherlock Holmes și susține cauza animalelor de companie. Spre bătrînețe devine pasionat de spiritism, convins că poate comunica cu morții și că zînele există. Totodată, el crede că Houdini e vrăjitor, în timp ce Houdini demască șarlatania ședințelor de spiritism.

Atras de supranatural și de ocultism, W. B. Yeats participă la ședințe de spiritism, iar la una dintre ele începe să se dea cu capul de masă și să recite din *Paradisul pierdut* al lui Milton. Între 1914 și 1917, Yeats e protejat de și se întîlnește cu spiritul lui Leo Africanus, aventurier din secolul al XVI-lea. Membru activ al ordinului ezoteric Golden Dawn, cult de magie albă, Yeats e fascinat de Mussolini și scrie trei „cîntece de marș” pentru Cămășile Albastre Irlandeze, mișcare fascistă. La o vîrstă înaintată, Yeats se supune unei operații prin care i se implantează glande de maimuță în scrot, drept care susține că i-au revenit puterea creatoare și dorința sexuală; dovadă stă și noua amantă, poeta mediocră și actrița de 27 de ani Margot Ruddock.

Scund, gras, cu mâini micuțe, cu chelie și cu voce ascuțită, H. G. Wells e un mare crai și nu are pic de conștiință: „Am făcut tot ce mi-a plăcut, mi-am exprimat orice impuls sexual”. Una din multele iubite crede că erotismul scriitorului se datorează faptului că tot corpul său emană o aromă de miere. După o petrecere la Cambridge, Wells se întoarce acasă cu pălăria altcuiva, dar fiindcă îi place foarte mult, o păstrează, scriindu-i fostului proprietar: „Ți-am furat pălăria. Îmi place pălăria ta. Îți voi păstra pălăria. Ori de cîte ori mă voi uita în interiorul ei, mă voi gîndi la tine. Îmi scot pălăria în fața ta.” Toată viața se joacă cu soldăteii, fiind considerat „părintele jocului de război în miniatură”.

Gertrude Stein și iubita ei Alice Toklas îndrăgesc la nebunie animalele de companie, așa că au o pisică pe nume Hitler și cîinii Polype, Byron, Babette, Pepe, Basket. Gertrude o alintă pe Alice cu: lesbiană, pisicuță, pisi, iubită, regină, înger, prăjitură, homar, nevăstuică, floriceică, iar Alice pe Gertrude cu: rege, soț, bărbătel, Mount Fattie. Gertrude numește orgasmele „vacii”, spunînd că ea „poate oferi cele mai bune vaci din lume”. Își brodează așternuturile și își inscripționează vesela cu faimoasele ei cuvinte: „Un trandafir este un trandafir este un trandafir”.

Jack London este cel mai mare bețiv dintre scriitori – cartea sa de povestiri despre amintirile unui alcoolic, *John Barleycorn*, se află pe lista de lectură obligatorie pentru participanții la întâlnirile Alcoolicilor Anonimi. Acuzat că e „pirat de stridii” pentru că fura moluștele din rezervele golfului San Francisco, autodidact, cu un stil de viață aventuros, e primul autor american care a câștigat un milion de dolari din scris. Este rasist, îi urăște pe asiatici și spune: „Întîi de toate sînt un om alb și abia apoi socialist”.

Maniaco-depresivă, Virginia Woolf, deși are relații cu bărbați și e căsătorită, preferă femeile. Deși soțul ei este evreu, ea urăște evreii și relațiile intime cu bărbații, așa că nu fac sex niciodată. Adoră animalele și le dă celor din jur nume de animale: sora ei, Vanessa, e „Delfin”, iar aceasta o numește „Capră”. Rodin îi trage o palmă pentru că Virginia, copilă fiind, pune mîna pe una din operele neterminate din atelierul sculptorului. Împreună cu 5 bărbați, Virginia participă la farsa prin care este umilită public marina britanică: se mînjește pe față cu vopsea neagră, își pune barbă falsă, turban și robă și se dă drept unul din delegații Abisiniei. Virginia scrie în picioare, între altele biografia unui cocker spaniol, intitulată *Flush*.

James Joyce se teme de cîini și de tunete, în copilărie fiind mușcat de bărbie de un cîine vagabond, guvernanta, catolică ferventă, spunîndu-i că tunetele sînt o manifestare a miniei lui Dumnezeu. Adoră să fie biciuit și plesnit de iubita sa, Nora Barnacle, căreia îi scrie: „Mă transformi într-un animal.” Îi plac fundurile mari și urăște monumentele.

Iphondru, Franz Kafka e posibil să fi inventat casca de protecție pentru civili. Sfrijit, scriitorul își urăște propriul aspect fizic și face exerciții de gimnastică în fața ferestrei deschise. Vegetarian, implicat în mișcarea împotriva viviseției, face vizite la un spa pentru nudiști, dar nu renunță la budigăi, așa că devine „bărbatul în slip”.

În 1956, T. S. Eliot susține o conferință la Universitatea din Minnesota, în fața celei mai mari mulțimi care a participat vreodată la un eveniment literar: 14.000 de oameni. Iphondru, bancher spilcuit și pasionat de poker, face farse musafirilor punînd pe scaune perne fisuroare sau oferindu-le trabucuri care explodează.

Agatha Christie, cel mai bine vîndut autor al tuturor timpurilor, și autoarea piesei după care se joacă (la Londra) cel mai longeviv spectacol de teatru din lume, *Cursa de șoareci*, nu-l suferă pe Hercule Poirot. Și nu suportă aglomerația, gălăgia, petrecerile, fumul de țigară, băuturile, marmelada, stridiile, norii întunecați, păsările și mai ales picioarele lor și, în mod special, gustul și mirosul de lapte cald.

J. R. R. Tolkien se crede un hobbit și urăște bucătăria franțuzească. Poliglot, inventează 14 limbi

noi, fiecare cu propriul alfabet. Șofer foarte prost, înainte de a renunța la condus, merge de multe ori pe străzi cu sens unic în direcția greșită, spunînd: „Atacă-i și vor dispărea!”. Sforăie îngrozitor și e cumplit de zgîrcit.

F. Scott Fitzgerald, împreună cu soția sa, nebulatica Zelda, deschide drumul epocii jazz americane. Împreună se aruncă în fîntîna arteziană de la Hotel Plaza din New York, împreună merg pe capotele taxiurilor din Manhattan, împreună se aruncă în mare de la 10 metri, împreună, ruși de beți, intră la o petrecere a unui mogul de la Hollywood în patru labe și lătrînd. Sau își fac apariția în pijama – la care Zelda renunță pentru a dansa goală. Tot ea, la o scrobită întîlnire literară, plictisită, își dă jos chiloții și îi aruncă în mulțime. Fitzgerald are fetișul picioarelor, evită să fie văzut desculț, ori să înoate. Deși în general sărac, își aprinde trabucul cu bancnote de 5 dolari. La petrecerea oferită de actrița Lois Moran, Scott le cere invitațiilor ceasurile și bijuteriile, iar apoi le fierbe într-o oală cu supă de roșii. La Paris, Scott își arată admirația pentru Joyce aruncîndu-se de la fereastră.

Se spune că William Faulkner și-a ținut discursul pentru ceremonia de acceptare a Premiului Nobel fiind beat, deși acest discurs e considerat cea mai elocventă expresie a credinței în umanitate susținută vreodată. Ca diriginte de poștă, este nepoliticos, uituc, ignoră atribuțiile funcției, scrie sau joacă bridge și aruncă la coșul de gunoi scrisorile oamenilor. După Primul Război Mondial, care se încheie înainte ca tînărul cadet să-și termine pregătirea de pilot, Faulkner defilează prin Oxford în uniformă de locotenent de aviație (deși nu are acest grad) și povestește raidurile sale imaginare de deasupra Europei, pretinzînd că are o proteză de oțel la cap. De Crăciun acceptă un singur fel de cadouri: curățitoare pentru pipă.

Criticul Max Easman îi scrie lui Ernest Hemingway o cronică negativă la *Moartea după-amiază*, iar acesta îi rupe cămașa și-l dă de pămînt.

Ayn Rand colecționează mărci poștale, ia, timp de 40 de ani, pilule Dexedrine și are o relație extraconjugală cu tînărul admirator Blumenthal, cu 25 de ani mai tînăr decît ea. Desface prieteniiile cu cei despre care află că le place Beethoven și e fan al serialului TV *Îngerii lui Charlie*.

Jean-Paul Sartre, aflat frecvent sub efectul mescalinei, crede că e urmărit de un homar uriaș și vede un ceas cu față de bufniță sau o casă care scrișnește din fălci. E îngrozit de crustacee și de caracatițe.

William Burroughs își taie vîrfurile degetului mic de la mîna stîngă pentru a-l impresiona pe un tip de care s-a îndrăgostit. Drept urmare, e dat afară din serviciul militar al S.U.A. Își vinde mașina de scris ca să-și cumpere o doză de heroină. Nu-și schimbă hainele de pe el timp de un an. „M-aș putea uita la vîrfurile pantofilor mei opt ore încontinuu”, spune Burroughs. La o petrecere din Mexic, se joacă de-a Wilhelm Tell și țintește cu un pistol de

calibru 38 paharul cu picior de pe capul soției sale, Joan Vollmer, dar ratează și îi zboară creierii. Le dă metadonă ratonilor din grădina sa de petunii, apoi trage asupra lor cu același pistol de 38.

Marguerite Waters Smithh, mama bisexualei Carson McCullers, pretinde că pe vremea în care fiica ei era fetiță, viitoarea scriitoare plîngea pe note. Spre sfîrșitul vieții, McCullers devine obsedată de alb și poartă rochii albe închipuindu-și că ar comunica cu spiritul lui Emily Dickinson. În plus, dă interviuri îmbrăcată doar într-o cămașă de noapte, evident albă.

Charlie Chaplin îi suflă lui J. D. Salinger iubita, pe Oona O'Neill, fiica dramaturgului Eugen O'Neill. Evreu și ofițer de contrașpionaj în Germania ocupată, Salinger se însoară cu Sylvia (căreia îi spune „Saliva”), antisemită și nazistă. Margaret, fiica lui Salinger, pretinde că tatăl ei își bea propria urină în scop terapeutic. Homeopat dement, Salinger se bronzează într-un solar improvizat acasă, pînă cînd pielea îi devine maro închis, și își chinuie copiii cu leacuri băbești. Încearcă zen budismul, hinduismul, creștinismul carismatic și scientologia.

Jack Kerouac își petrece ultimii zece ani într-o continuă stare de ebrietate. Catholic practicant, Kerouac îi disprețuiește pe hipioți și sprijină războiul din Vietnam. Frecvent este văzut mergînd beat prin Northport, în picioarele goale și trăgînd după el un cărucior pentru cumpărături. Uneori, diminețile e găsit dormind pe sinele troleibuzelor.

Kurt Vonnegut jr., unul din primii dealeri de mașini Saab din S.U.A., își alungă clienții făcînd antireclamă.

Toni Morrison crede în magie și în fantome.

La prima întîlnire cu viitorul ei soț, poetul Ted Hughes, Sylvia Plath, pasională, îl mușcă de față pînă la sînge. Apoi scrie o plachetă de poezii despre diferite tipuri de paturi, *The Bed Book*.

Thomas Pynchon refuză să acorde interviuri, să apară în lume și să se lase fotografiat. Iubește trupa de rock alternativ *Lotion*, astfel că la unul din concertele lor apare în culise îmbrăcat cu un tricou cu Godzilla.

Montparnasse

Gauguin trăiește în Strada Vercingetorix, la numărul 6, cu metisa indoneziană Annah Javaneza, decorîndu-și apartamentul nou-nouț asemenea unei colibe polineziene, pictînd pe sticla ușii de la intrare silueta unei tahitiene umbrită de frunzele unui palmier. Proprietarul casei vinde în 1910 ușa negustorului Paul Rosenberg, iar în timp ce o transportă, muncitorii sparg geamul.

Jean Cocteau povestește despre un Montparnasse în care iarba crește printre pietrele străzilor.

În 1910, ziarele anunță că o anume doamnă Coulon din strada Vercingetorix și-a cules via și a obținut

patru litri de must.

Moréas intră în *La Closerie des lilas*, privește sala și iese zicînd „Azi nu-i nimeni”, deși acolo erau mulți, inclusiv Lenin și Troțki.

Deșiratul Paul Fort, jovial și afectuos, se îmbracă numai în negru și are părul și privirea negre.

Marele timid Alfred Jarry, cu buzunarele pline de pocnitoare, trage cu revolverul într-o oglindă din *La Closerie des lilas* și îi spune tinerei doamne de lîngă el: „Acum, că gheața s-a spart, să stăm de vorbă”.

André Salmon, viitorul istoriograf al Monparnasse-ului, poet și ziarist, devine cel mai mare martor mincinos al întîmplărilor celebrului cartier.

Bibi la Purée, pictat de Picasso, refuză să-și schimbe cămașa pentru că, spune el, înaintea lui a fost purtată de Verlaine.

Diriks, vikingul bărbos, și soția sa beau fără oprire și fără să vorbească vreodată.

Riciotto Canudo, cel care a botezat cinematograful „cea de-a șaptea artă”, îl pune pe Chagall să facă figurație într-un film al lui Abel Gance; Chagall e cît pe ce să înece vedeta filmului în lacul din *Bois de Boulogne*, astfel că se întoarce la pictură.

Un uriaș înalt de doi metri și doi centimetri și de 105 kg, blond cu ochi albaștri, pe nume Fabian Lloyd, se prezintă drept „The mysterious sir Arthur Cravan, poetul cu cel mai scurt păr din lume, firește strănepot al cancelarului Reginei, nepot al lui Oscar Wilde și, încă mai firesc, strănepot al Lordului Alfred Tennyson” și pretinde că a fost șofer de taxi la Berlin, pugilist, culegător de portocale în California și spărgătorul secolului prin jefuirea unui magazin de bijuterii din Lausanne; ține conferințe pre-dadaiste din care nu lipsesc zgomotele de claxon, împușcăturile și loviturile de cravașă pe masă.

Soutine, la descinderea sa în Paris, e un adevărat sălbatic, astfel că Modigliani îl învață să folosească furculița și batista, pentru că pînă atunci mînca doar cu cuțitul și își ștergea nasul cu mîna.

Lenin nu prea merge în cafenele, așa că se distrează jucînd șah cu soacra și, cînd totuși iese, nu bea decît bere și sirop.

Esenin trăiește cu Isadora Duncan, iar ea e întreținută de Singer, „regele mașinilor de cusut”.

Bernard Dorival scrie despre Școala de la Paris: „Chiar și zilele fericite sînt zile de tristețe”.

Modigliani primește din partea familiei 200 de franci, dar 190 îi cheltuiește pentru alcool și cocaină, astfel că trăiește în mizerie.

Cosmopolita colonie *La Ruche* are și un țicnit pe nume Granowsky, care deschide brusc fereastra atelierului său și strigă obsesiv „Eu, geniu!”, „Eu, geniu!”, „Eu, geniu!”.

Soutine, pasionat de spargerea cu pietre a geamurilor, enervat de seriozitatea și perseverența cu care lucra Chagall, face țândări ferestrele acestuia.

În cafeneaua *La Rotonde*, Modigliani declamă stanțe din *Vita nuova*, Ortiz de Zarate intră în picioarele goale, polonezul Granowski se deghizează în cowboy pentru a-și vinde desenele, Foujita poartă hlamidă grecească, fiind convertit de fratele Isadorei Duncan la naturalism, iar Kisling se îmbracă în salopetă de mecanic și se tunde à la Jeanne d'Arc.

În atelierile cu pereți subțiri și geamuri prost chituite, se moare de frig, așa că artiștii își ard desenele: Fernande Barrey arde 7 desene mari ale lui Modigliani în timpul războiului; tot ea, în timpul iernii lui 1916, avându-l ca musafir pe Foujita, sparge un frumos scaun *Louis XV* pentru a face focul în sobă, drept care pictorul japonez se căsătorește cu apriga Fernande câteva luni mai târziu.

La nunta lui Kisling cu urîta Renée-Jean, Modigliani, invidios pe succesul șansonetelor lui Max Jacob, joacă rolul fantomei lui Macbeth și smulge cearceaful de pe patul nupțial pentru a se drapa în el, astfel că temperamentala Renée-Jean se aruncă asupra lui cu unghiile.

După Marele Război, în cămăruța sa din Montmartre, Max Jacob scrie pe perete: „A nu se merge niciodată în Montparnasse!”

La *The Jockey*, primul bar de noapte din Montparnasse, care arată ca un saloon dintr-un western, se dansează pe muzica lui Lee Copland și a doi ghitariști havaieni într-o aglomerație atât de mare încât „a dansa” sună complet nepotrivit: Jean Oberlé pretinde că a văzut aici mișcându-se pe muzică o fată goală pușcă, fără ca nimeni s-o remarce.

Prințesa localului *The Jockey* este Kiki, modelul nr. 1 al secolului, femeie veselă, aprigă, care știe să spună „Jos labele!” și trăiește cu Man Ray o pasiune nebună din care nu lipsesc palmele și focurile de revolver trase în aer.

În vremea „anilor nebuni” de după război, la unul din baluri, Foujita, cel poreclit Fou-Fou, apare complet gol, cu o centură în jurul șoldurilor și purtând în spate o cușcă de nuiele în care este închisă „frumoasa Fernande” în costumul Evei; pe o pancartă prinsă de cușcă scrie „femeie de vânzare”.

Nestăpînita Kiki, la *Bullier* coboară scara lăsînd pe fiecare treaptă cîte una din hainele ei; pe ultima treaptă nu mai purta decît o diademă din pene de struț.

Jeanne Lohy pică de pe bicicleta primită ca dar de nuntă pe scaunul de lîngă Fernand Léger, care, încă în uniformă de după război, stătea cu niște prieteni pe terasa cafenelei *Closerie des lilas*; lăsîndu-l baltă pe cel cu care trebuia să se căsătorească, fiul unui notar de la Pontoise, Jeanne îl acceptă de soț pe Léger.

Cu ocazia banchetului Saint-Pol Roux, din iunie 1925, André Breton îi aruncă în față doamnei Rachilde cuvintele: „Iată, sînt 25 de ani de cînd ne plictisește și nimeni n-are curajul să i-o spună!”. Scandalul care urmează aduce poliția, dar pînă atunci Breton, încercînd să deschidă fereastra pentru ca trecătorii să audă tot, o

smulge din ținți și-o aruncă în stradă.

André Masson trăiește cu soția și fiica într-o mizerie de nedescris, înfundînd găurile șoarecilor cu capace de cutii de biscuiți.

Robert Desnos compune în timpul somnului poeme adesea erotice, dar înainte de a muri de tifos în lagărul de la Theresienstadt ar fi mărturisit că semiletargia din care prietenii nu reușeau să-l trezească era un simulacru.

James Joyce și Mac Almon, într-o singură noapte, de la zece seara pînă la opt dimineața, sting fiecare cîte douăzeci de whisky-uri, după care irlandezul e dus în pat pe sus, pentru ca peste cîteva ore să-și bea ceaiul – una din pasiunile sale.

Scott Fitzgerald își oferă portmoneul unui șofer de taxi, iar efervescenta lui soție Zelda își dăruiește colierul de perle unei dansatoare negrese.

Hemingway bîntuie stadioanele, hipodromurile, velodromurile și ringurile, pedalează pe bulevardul Montparnasse într-un tricou de alergător, iar uneori e apucat în plină stradă de cîte o pasă bruscă de box.

Soutine, deși plin de bani, rămîne murdar și dezordonat, pe cînd Henry Miller, cumplit de sărac, face ordine și curățenie fără contenire, iar primul lucru pe care îl face după masă este să spele vasele.

La restaurantul *Lavenue*, după publicarea lui *Ulise*, oamenii de litere vin să-l contemple pe James Joyce luîndu-și dejunul.

În vara lui 1929, arestat fiind pentru că refuzase să plătească un teanc de farfurii sparte, poetul Hart Crane e bătut măr și uitat în arest timp de trei săptămîni, pentru că lumea crede că se află la mare.

Grasa Gertrude Stein, fără intuiție, talent și idei, cu păr scurt și chip de hermafrodit, patronează lumea scriitorilor americani din Montparnasse vreme de douăzeci de ani; expresia „generație pierdută” o preia de la garajistul care îi întreține Fordul.

Ezra Pound are ca hobby tîmplăria și arată ca un muschetar cu lavalieră și bască.

Man Ray își aranjează camera de hotel din strada Delambre ca pe o cabină de pachebot și spune despre sine că este „un pictor care face fotografii”.

Calder, uriaș flasc plin de whisky, sosit la Paris într-o salopetă, face bani dînd în atelierile pictorilor reprezentații cu un circ în miniatură făcut din fire de fier, tablă metalică și bucăți de cîrpă. El e ultimul american de la Paris.

Bibliografie

Jean-Paul Crespelle, *Viața în Montmartre pe vremea lui Picasso. 1900 – 1910*

Jean-Noël Jeanneney, *Istoria duelului. Pasiunea francezilor*

Robert Schnakenberg, *Viața secretă a marilor scriitori*

Jean-Paul Crespelle, *Viața în Montparnasse în timpul marii epoci 1905 - 1930*

KOCSIS Francisko



Horo(r)scop

să nu difere luni de joi. duminica să însemne doar că nu se lucrează. să-ți faci singurătatea ca o zi de bobotează. o grotă de frig, nu casă. adică locul din care pudoarea s-o dai cu voce tare afară. să-i faci loc dragostei fără perdea, vorbăreață.

femeile citesc ziarul întotdeauna pe sărite. modă. bucătărie. horoscop. fiecare zodia proprie. scorpion. săptămâna aceasta nu vă surâde. fiți de maximă prudență, nu vă expuneți, nu umblați prin locuri periculoase, nu treceți spre seară prin parcuri, locuri pustii. nu intrați singure în baruri. ați putea fi acostate. atacate. ba chiar și mai rău. să cădeți victime. sau, Doamne ferește, să fiți siluite. evitați să umblați neînsoțite.

în ziua aceea și-a înfruntat destinul. a luat la rând toate locurile rău famate. a întârziat în baruri. în locuri periculoase. și-a căutat-o cu lumânarea, cum s-ar zice, dar nu s-a întâmplat nimic. nimic. nimic. nici bune, nici ponoase.

e clar că nici provocând nu scapi de singurătate. iată dovada că horoscoapele sunt mincinoase.

Fluturile cap-de-mort

Zbori, *acherontia atropos*,
du-te spre lunci nelocuite,
iartă-mi teama instinctivă, întoarcerea capului
și gândurile jenante cu care te îndemn să pleci,

zbori pe deasupra apelor
ca zbaterea unor pleoape de aer
iritate de adieri reci încărcate de praful fin
luat de pe uscatul cu ierburi tot mai ofilite,

aripile pe care le simțeam
bătând în piept nu mai sunt
decât zbatere, prăbușire, retezare a plutirii,
cu tine alături mă simt ca luptătorii din poveste,
îngropat până la genunchi sau până la brâu
în pământul zgrunțuros al închipuirii,
doar sabia trebuie să mai reteze dintr-o lovitură
capul de zmeu,
șuierul se aude, dar cine să știe dacă e vânt
ori sunetul cu care e despicat aerul de fier

Cocoșatul

Nu l-am întâlnit pe stradă, deși de multe ori
aș fi jurat că el s-a furișat pe lângă colțul vreunei clădiri
în amurguri grăbite spre întunecare;
știam că el l-a jucat pe ghebosul de la Notre Dame,
un actor înalt, adus de spate, dar niciodată
nu i-am cunoscut fața nemachiată;
și totuși de multe ori mi s-a părut că l-am zărit
pe cocoșatul acela traversând orașul înserat
ca o stafie cu ochii mijiți, ca o închipuire
de care m-am lăsat de multe ori tulburat –

se flecărea prin oraș că rolul acela l-a scrântit la cap
și umbla după o țigăncușă numită Estera
(el îi spunea Esmeralda)
și-i făcea propuneri exotic de indecente
pe care limba țigănească nu le pricepea;

chiar de-ar fi fost o farsă, o minciună gogonată,
o iscusită scorneală a unor minți deșucheate,
tot ar fi fost un hatâr aristocrat
să mă văd cu el față în față
ca să-i spun că din farmecul unei asemenea bârfe
mi-aș trage o porție cât un rai;

din asta se înțelege negreșit și de îndată
că într-un oraș ca al nostru
o asemenea sminteală te suie la rangul de nabab
al simțirilor de-a dreptul mirobolante

Ca un roi de lăcuste

timpul trece prin mine ca un roi de lăcuste pe câmp,
pustiul se tot întinde, prăpădul e tot mai mare,

și tot mai aproape clipa în care, ca un uriaș scâlâmb,
va trece generația următoare

la fapte pe care nu le doresc și nu le laud cu nici un
chip,
chiar de-aș fi ispitit cu daruri

care mi-ar risipi pe tot restul vieții stolul de temeri
ascunse sub ale surâsului șaluri,

n-aș vrea nimic decât să mă dau la o parte din drum,
dar timpul n-are altă cale,

până-n extremul departe trece prin mine ca roiul
amintit,
îi sunt și deal, și vale

Draga mea,

mulți nici nu vor crede că exiști cu-adevărat,
vor susține că te-am inventat din frustrare,
interes sau cine știe ce defect pervers de identitate,
iar eu nu-i voi contrazice, nu le voi face dovada,
nu le voi satisface dorința de pipăire,
Emausul lor nu va deveni
vreo rușinată călătorie în sentimente ignare;

nu mă aflu în împrejurarea de a da explicații
ori de a trage vreun fel de foloase;
ca să simt fără urmă de tulburare,
n-am nevoie de certificat de autenticitate;

dar la final tot va trebui să admit și o orgolioasă cedare
în folosul celor ce nu cred din instinct ori naivitate,
adevăruț e că au și ei un dram de dreptate,
pentru că femeii iubite ca tine
nu pot să fie decât inventate

Balul: un vis într-o limbă străină

omagiu lui Ady Endre

fum greu și aburi și măști de bufon și femei cu măști
bărbătești pe jumătate de față și bărbați trași în patru
ace,
țepeni ca la o paradă, muzica scârțâie, larma dărâmă
casa,

intru cu chipul palid ce-a lăsat viața, sunt vesel și calc
pe valurile serii cu cea mai neprefăcută-mpleticeală,
perechile se feresc, groaza le răzbate prin mască,
n-au gustul format pentru farsa deșucheată,
dar netulburat înaintez printre rânduri, presar petale de
hârtie

și-mi caut perechea cu pasul potrivit la dans;

dobrâi vecer, dobrâi vecer, zâmbesc și dau binețe tututor,
dar nimeni nu-mi răspunde, toți se prefac că nu mă văd,
îmi ignoră prezența, se feresc de limba străină
a lui Dostoievski, Rasputin, Esenin, Chagall, Ahmatova,
dobrâi vecer, repet cu sinceră deferență,
fiecare pas pare o reverență, dar toți aceștia sunt
ori surzi și orbi, ori li se pare că vreau să-i provoc,
aș putea să le-nșir mii de șarade și calambururi
care înveselesc mulțimile puse pe petreceri,

dar brusc mă dumiresc
că eu am greșit limba și veacul;

i-a părăsit surâsul de parcă însuși Ivan cel Groaznic
i-ar strânge de gât pe dinăuntru, gândesc sardonice,
mărul lui Adam urcă și coboară ca o ghiulea de tun
pe-o țevă fără praf de pușcă,
Doamne ce i-am speriat cu visul acesta în altă limbă,
da svidania, da svidania, le mai strig în grabă
și dispar pe-o ușă ce dă direct în dimineața înșorită
din viața ternă, la fel de reală.

(din volumul în pregătire *Rana numită tăcere*)



1971, în fața redacției „Echinoux”

Dan CULCER



COLOCVIU Paul Goma 80, București, ICCMER, 23-25 septembrie 2015 Comunicare: „Două secole împreună, dar cum?” (I)

Ce vrea să spună titlul acesta? El este, cum se poate observa ușor, o parafrază a titlului eseului sau, dacă vrem, studiului fundamental realizat de Alexandru Soljenițin, intitulat *Două secole împreună*. Subintitulat *Evreii și rușii înainte de revoluție, 1795-1917*, pentru volumul I, și *Evreii și rușii în perioada sovietică*, pentru volumul II.

Ce relații există între studiul lui Soljenițin și România sau cu opera lui Paul Goma?

Una superficială și una esențială. Paul Goma a fost, acum câteva decenii, „poreclit” de ziariști, mereu în căutare de formule, „un Soljenițin român”. Era după apariția în germană a romanului *Ostinato*, cu scandalul aferent, după ce cartea fusese respinsă de Direcția Presei și Tipăriturilor și fusese scoasă clandestin din țară și tradusă. Am descris și analizat acest context în cartea mea, inițial teză de doctorat, *Cenzură și ideologie în comunismul real* (Editura Argonaut, 2016), pe baza unor documente de arhivă.

După apariția cărții *Săptămâna roșie, 28 iunie-3 iulie 1940, sau Basarabia și evreii*, legătura cu Soljenițin ar fi putut fi evocată din nou. Din motive similare, de natură morală și intelectuală, cei doi autori s-au simțit obligați să abordeze relația dintre comunități, respectiv a rușilor și a românilor cu evreii. Amândoi au fost imediat atacați, stigmatizați ca antisemiți. De cine? Mai ales

de publiciști evrei. Se poate observa că, în cazul lui Soljenițin, reacțiile denigratoare nu au venit din partea unor istorici profesioniști. Cât privește denigrarea lui Goma, ea provine tot din sectorul nespecialiștilor sau a unor istorici evrei a căror specializare este recentă, încadrabilă în categoria „holocaustologilor”, precum Radu Ioanid, Alexandru Florian.¹ Ei construiesc, sau încearcă să construiască în presă și prin cărți, imaginea unui antisemitism endemic la români.²

Diferența primară între activitatea celor doi se vede imediat. Soljenițin abordează chestiunea dintr-o perspectivă istorică, folosind aproape exclusiv surse evreiești, cu grija permanentă de a evita acuzele de parțialitate, de subiectivitate, de antisemitism. Aceste precauții nu l-au scutit nici de stigmatizări, nici de boicotul unei anumite prese controlate, influențate sau pur și simplu înspăimântate de consecințele oricărui semn de prețuire arătat fostului laureat al Premiului Nobel, devenit între timp țintă pentru cele mai diverse acuze. Dintre care cea mai frecventă, considerată ca un păcat capital de către acuzatori, este cea de „naționalist”. Bizară deturnare de sensuri și valori din partea unor acuzatori care au redescoperit sensul patriotismului localizabil doar de pe la finele secolului al XIX-lea și și-au realizat visul doar după 1948, fiind printre cele mai tinere state naționale. Mă refer, evident, la statul Israel, noua patrie veche a evreilor, Alt Neuland, cu formula de succes lansată de fondatorul Mișcării Sioniste, Theodor Herzl.³

Cu *Săptămâna Roșie*, ca și cu romanul *Basarabia*, ca de obicei, scriitorul și publicistul Paul Goma este radical și dă, ca să zic așa, cu bâta-n balta prea liniștită, plină cu lintiță, de se sufocă peștii, a opiniei publice din România, mai ales în balta istoricilor români care făcuseră eforturi insignifiante pentru a clarifica contextul evenimentelor tragice din perioada evocată de Paul Goma. Adică, scrie și spune lucruri pe care multă lume le știe, dar nu le scrie: de frică, din comoditate, din inerție.

În *Săptămâna Roșie*, Paul Goma se referă la evacuarea precipitată și dramatică a autorităților românești și a unei părți a populației românești înfricoșate de invazia sovietică, din teritoriul Moldovei de Est (Basarabia), la consecințele unui moment de tensiune maximă, în care victimele dintâi ale agresiunii au fost români. Un an mai târziu, în iunie 1941, răzburarea unor români a atins evreii neimplicați, victime expiatorii ale agresiunii și umilințelor suferite, ale căror autori au fost alți evreii, comuniști sau pur și simplu oportuniști, colaboraționiști. Nu neagă Holocaustul, dar afirmă ferm că România nu poate fi integrată ca țară, ca stat, în schema de responsabilități oficiale cuprinse de nomenclatorul shoah. Nici cifrele, nici intențiile politice, nici situațiile nu corespund definiției, a cărei extensie, pentru a încadra politic acțiunea Statului român față de evreii, este ilicită.

În ciuda recunoașterilor, declarațiilor, rapoartelor, toate impuse, servind unei culpabilizării care are echivalențe bănești în politica descrisă de studiul deja cunoscut al unui evreu iubitor de adevăr.

De remarcat o simetrie interesantă a logicii „comunitare” a elitei active evreiești, nu știu cât de generalizată, dedusă de mine pe baza câtorva exemple relativ recente. Evreii deveniți comuniști pare că nu mai sunt considerați oficial evrei ci doar comuniști. De aceea, atunci când diverși istorici profesioniști sau amatori (ostili) fac liste cu activiști de partid comunist cu origini evreiești, în presă sau în studii de specialitate scrise de evrei li se răspunde că aceste liste sunt expresia antisemitismului, că numărul sau rolul evreilor este secundar, în raport cu rolul majoritarilor care au acționat și sunt responsabili de efectele negative ale excesului aplicării ideologiei coloniale.

Există, firește, o responsabilitate conaționalilor, a cozilor de topor, în instalarea comunismului colonial în România. Dar negația sau corecția rolului minoritarilor în prima perioadă poate suferi amendamente, dacă luăm în considerare poziția agenților activi, adică rolurile-cheie în sistem, ceea ce implică o precizare: nu cifrele contează ci rolurile asumate sau impuse de sistem, adică funcțiile-cheie. Ca să fie clar, funcția consilierilor sovietici și rolul invizibil al acestora erau mai importante, într-o anumită perioadă, decât funcția vizibilă a românilor sau ne-românilor din nomenclator.

Se mai precizează, din aceeași perspectivă restrictivă, că, foarte devreme, activiști evrei au fost eliminați din structurile conducătoare, deci nu pot fi făcuți responsabili de ceea ce a urmat. Acesta pare să fie adevărul și nici o probă serioasă nu i se poate opune pentru țările colonizate din Estul Europei, unde rolul evreilor în aparatul de partid superior s-a redus simțitor, după 1956, în Ungaria (unde avuseseră loc concomitent: 1. o încercare de Restaurație naționalistă și capitalistă, 2. o revoltă antisovietică, 3. o mișcare reformistă comunistă, anticipând Primăvara de la Praga, în care roluri importante au jucat intelectualii comuniști evrei de genul lui Georg Lukács, Déry Tibor. Momentul culminant al eliminării activiștilor evrei în această parte a Europei s-a produs odată cu înfrângerea Primăverii de la Praga.

O situației excepțională a existat în Rusia sovietică, unde rolul comuniștilor evrei a fost esențial în administrarea Revoluției între 1917 și 1937 (așa cum o demonstrează mândru de rolul conaționalilor, în cartea sa *Secolul evreiesc*, Yuri Slezkine).

De unde, pe cale de consecință, faptele unora, rele, criminale, penale nu se pot atribui printr-o generalizare stupidă, practică adesea de antisemitismul primar, drept caracteristici comunitare. Dar orientarea spre socialism, spre comunism a unor evrei este explicată de aceștia, ca și de sociologi, ca un reacție la

antisemitism, adică un răspuns identitar la oprimarea identității etnice, care apoi este înlocuită cu o ipotetică identitate transetnică, internaționalismul, umanitarismul (proiectul internaționalei intelectualilor a lui Eugen Relgis fiind un exemplu, necomunist, printre altele).

Dar îndată ce indivizii respectivi pierd calitatea de comuniști, ei redevin evrei și ca atare merită atenția și protecția comunitară. Câteva exemple. Ana Pauker a căzut victimă propriilor excese de comunistă, dar și procesului natural, necesar din unghi politic adaptativ, de localizare, de împământenire a comunismului ideologic de import, adică de eliminare a concurenței kominterniste și de privilegiere a activiștilor locali. „Împământenirea” a fost un proces care a avut echivalențe în toate conducerile statelor comuniste și colonizate de Imperiul sovietic, prin export de revoluție. Dacă în 1952 nici o solidaritate publică cu Ana Pauker nu era posibilă, fără periclitarea carierei politice sau sociale a curajosului, după 1990 a devenit o adevărată modă reabilitarea personajului devenit din călău, victimă. Explicația standardizată a căderii este desigur tot „antisemitismul” tradițional al românilor, rușilor etc. Și astfel Ana Pauker devine victima naționaliștilor români, victimele actelor ei politice, pe când era la putere, fiind uitate. (Vezi textele recente semnate de Norman Manea, Vladimir Tismăneanu.) Punctul de plecare al articolului lui Norman Manea, intitulat *Tovarășa Ana (I-II). Paradoxul Pauker: antisemitism și comunism¹*, este descrierea unui fenomen fără cauză, declarat paradox: „Într-adevăr, de la începutul noului secol, antisemitismul s-a multiplicat, dincolo de orice previziuni, practicat fiind de politicieni, de conducători religioși și de tot soiul de propagandiști, jurnaliști, intelectuali de pretutindeni, pentru a deveni o formă globalizată a urii”. Și mai departe: „La secole după Inchiziție, evreii încă par a fi văzuți, nu de către puțini, ca o etnie perfect coerentă de indivizi identici, demonica etnicitate a «poporului ales», întotdeauna conspirând în favoarea sa și împotriva celorlalți, impecabil organizată și gata pentru bătălia globală, fie aceasta economică, religioasă, culturală, militară sau, iată, chiar la Înalta Curte a Juriului Nobel. De o incontestabilă vechime, «conspirația» pare perpetuă și ubicuă, cu o energie tinerească, de imbatabil succes”.

Cu privire la teoria conspirației, principalii negatori ai ei sunt, în mod logic, organizatorii conspirației. Nu afirm că Manea ar face parte din vreo conspirație oarecare, este prea mic pentru un război atât de mare. Dar a nega existența unor conspirații, organizate sau nu de unii evrei, este o pseudo-naivitate, o orbire sau o șiretenie. În lumea politica și în politica lumii conspirația (adică activitatea secretă a unui grup

pentru obținerea puterii sau a unor beneficii necuvenite) este un fenomen banal. Desigur neimputabil vreunei comunități etnice în special, deci nici evreilor, care nu au avut și nu au monopolul organizării de conspirații, dar au fost destul de bine reprezentați în majoritatea celor dezvăluite. Despre celelalte nu știm nimic, deoarece au rămas și poate vor rămâne conspirate, secrete, necunoscute.

Evreii nu sunt o etnie perfect coerentă. Manea are dreptate, în parte. Nici o etnie nu se poate menține astfel, decât poate sub o presiune externă, de ostilitate. Și acesta este cazul etniei iudee de multe secole. În orice caz, este ceea ce face ca reactivitatea unei mari părți a membrilor ei să fie mereu aceeași, solidaritatea. Cei ce se simt AGRESAȚI, se victimizează rapid și reacționează atacând în grup (haită?) pe „agresor”, ori de câte ori este posibil. Nici nu e nevoie să dăm exemple. Ceea ce nu vrea să observe Norman Manea, sau este incapabil să observe fiindcă face parte din Comunitate, este unul din purtătorii ei de cuvânt, se numește în logică cerc vicios iar în sociologie Efect Oedip, profecția autorealizată.

În același articol⁵, „perspectiva etno-subiectivă” asupra istoriei nu poate evitată de publicistul și romancierul Norman Manea, când scrie: „În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, măsurile restrictive i-au eliminat treptat pe evrei din numeroase profesii, provocând o cruntă sărăcie în rîndul lor. În anul nașterii Hannei Rabinsohn [viitoarea Ana Pauker], guvernul interzice accesul copiilor evrei în școala primară, cinci ani după aceea evreii sînt excluși din licee și universități. România respinge cererea Congresului de la Berlin din 1878 de a acorda cetățenie evreilor, acceptînd doar rezolvarea «de la caz la caz», un truc menit să ofere «favoarea specială» doar unui număr scandalos de mic de aspiranți”. De ce ar fi făcut altfel guvernele României? Asta era practica și mai este în toată lumea, încetățenirea se acordă pe bază de cerere individuală. Chiar și în România actuală până de curând, înaintea de a se modifica Legea cetățeniei.

Autorul nu vede nici un interes de a compara crunta sărăcie a țaranilor români din Moldova, efectul negativ al prezenței anterioare a unor evrei (nu tuturor!) cămătari, cărciumari, evocat de atâția autori, ziaristi sau oameni politici români din perioada respectivă. În 1896, statul rus instituie monopolul său asupra fabricării de alcool. Evident nu doar din dorința de a feri populația de efectele alcoolismului, ci din dorința de a putea exploata această resursă fiscală, productivă. Sunt fapte sociale irecuzabile, la a căror îndreptare au participat aceia care au retras (fiindcă îl aveau înainte) unor evrei (nu evreilor!) dreptul de a practica anumite profesii (printre care acelea de fabricant de alcool, de vânzător de alcool în sate, de cărciumar adică).

Dinamica populației evreiești în Basarabia (sub stăpânire rusească)

An	Populație	% din tot.	% creștere/desc.
1817	19.500	4,0%	—
1856	79.000	8,0%	▲ 305,1%
1889	180.918	11,1%	▲ 129,1%
1897	228.668	11,8%	▲ 26,4%
1930	204.858	7,2%	▼ 10,4%
1959	95.107	3,2%	▼ 53,6%
1970	98.072	2,7%	▲ 3,1%
1979	80.127	2,0%	▼ 18,3%
1989	65.672	1,5%	▼ 18,0%
2004	4.867	0,1%	▼ 92,6%

Sursa https://ro.wikipedia.org/wiki/Istoria_evreilor_în_Republica_Moldova

O astfel de creștere demografică, care nu corespundea nici unei natalități obișnuite, nici uneia excepționale, ci unei imigrații masive, în parte ilegale, nu putea să nu lase urme în relațiile dintre comunități. Teoreticienii, ideologii antisemitismului acauzal (bazat pe o ură de rasă fără nici o componentă socială sau economică) ignoră voluntar aceste situații anormale.

Istoria pogromului de la Chișinău (1903) este relatată de Soljenișin la paginile 77 ș.u. (Editura Univers, 2009), pusă în prealabil în contextul modificărilor (p. 39 ș.u.) apoi consecințele (p. 104 ș.u.)

(continuare în numărul următor)

⁵ **Radu Ioanid.** Historien roumain, spécialiste de la Shoah. Diplômé en sociologie de l'université de Bucarest, Radu Ioanid a travaillé de 1976 à 1986 comme sociologue à l'Institut de Design de construction normalisés de Bucarest. Parallèlement, il a fait des études de philosophie (doctorat en 1983) à l'université de Cluj, puis d'histoire (doctorat en 1995) à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris. Il a émigré aux États-Unis en 1987. Radu Ioanid dirige la division de recherches des archives [o activitate cât se poate de onorabilă și necesară, dacă nu ar servi pentru denigrarea României DC.] du Musée commémoratif de l'Holocauste à Washington. Il était vice-président de la Commission internationale coordonnée par Élie Wiesel qui a publié un rapport scientifique sur la base duquel Ion Iliescu a officiellement reconnu la participation de la Roumanie dans le génocide contre les Juifs durant la Seconde Guerre mondiale. Sursa: <http://www.bibliomonde.com/auteur/radu-ioanid-2286.html>

³ **Radu Ioanid,** director la Muzeul Memorial al Holocaustului din Washington, spune că Justiția română trebuie să ia câteva decizii importante. La comemorare a 70 de ani de la masacrul evreilor care a avut loc la Iași, într-un interviu acordat „Evenimentului zilei”, Radu Ioanid, director în cadrul Muzeului Memorial al Holocaustului din

Washington, spune că mai există gropi comune, similare celei descoperite anul trecut în pădurile comunei Popricani. EVZ: *Se împlinesc 70 de ani de la Pogromul de la Iași. România și-a asumat în totalitate, din punct de vedere istoric, tot ceea ce s-a întâmplat atunci?* Radu Ioanid: De la acceptarea de către statul român a raportului Comisiei Internaționale a Holocaustului, în România s-au făcut mari progrese în asumarea acestui trecut istoric, cu adevărat oribil. Mă refer la implementarea comisiei Wiesel, respectiv crearea institutului Wiesel de investigare a crimelor Holocaustului. De asemenea, s-a construit monumentul dedicat victimelor Holocaustului în România și se fac comemorări. În ceea ce privește istoria Holocaustului, au fost acțiuni educaționale prin programul Wiesel. Putem spune că autoritățile române și clasa politică a avut o atitudine pozitivă. Asta înseamnă că toate problemele s-au rezolvat? Nu. Justiția română nu a clarificat dacă această țară dorește ca Steaua României, cea mai înaltă decorație acordată, rămâne atribuită profesorului Elie Wiesel, titular al Premiului Nobel pentru pace, sau unui individ denumit Corneliu Vadim Tudor, care este un negaționist al Holocaustului și un antisemit militant. Mai există unele surprize cu accesul la documente. Avem acces la arhivele majorității instituțiilor, însă lucrurile s-au încurcat la cele militare și nu înțelegem de ce. Per ansamblu, considerăm că România face mari progrese în asumarea acestui trecut dificil și dureros. Credem că există șanse ca România să devină un centru regional de educație a Holocaustului. Documente din arhive care vorbesc de alte gropi comune. Anul trecut, în județul Iași a fost descoperită o groapă comună a evreilor uciși în timpul Pogromului din 1941. *Credeți că mai există și alte gropi?* Sunt convins că mai există. În primul rând chiar acolo, în regiunea din apropierea Iașiului, la Popricani. Sunt documente în Arhiva Județeană, din timpul războiului, în care se cere aprobarea deshumării a 2.500 de evrei. Aceștia ar fi fost îngropați de-a lungul conductei de apă și se spunea că exista riscul de contaminare. E vorba de o conductă care exista la Iași în perioada războiului. Niciodată această deshumare nu a avut loc. Gropi comune mai sunt, însă nu la nivelul în care există în Republica Moldova, Bucovina de Nord și chiar în cea de Sud, zona care este sub jurisdicția română. *Anul trecut, BNR a avut inițiativa de a-l comemora pe mitropolitul Miron Cristea. Astfel de demersuri le considerați gafe sau făcute intenționat?* Am fost foarte surprinși de demersul guvernatorului BNR, Mugur Isărescu, pe care l-am crezut un prieten apropiat. Cred că unii politicieni, unii înalți funcționari, fie ai statului, fie ai bisericii, nu prea citesc istorie. Problema cu Miron Cristea e mult mai gravă decât am știut în momentul respectiv. Nu numai că a fost un antisemit militant, nu numai că a denaturalizat cam 250 de mii de evrei, el a fost și un antiromân. În 1916, când România a intrat în război cu Austro-Ungaria și cu Germania, Miron Cristea, care era mitropolit al Caransebeșului, a declarat că Ardealul trebuie să se apere împotriva hoardelor românești. „Preoții creștin-ortodocși ar trebui să se implice mai mult” *Instituțiile fac des greșeli în ceea ce privește afectarea*

imaginii evreilor? Mai există gafe. Dacă un inspectorat județean al MAI este denumit după un general care a fost criminal de război, putem spune că e o greșală. Din ce am observat, s-au reparat. *Spuneați că site-urile românești sunt pline de mesaje antisemite. Există în România o latură, un segment mare de antisemiți?* Conform unor sondaje oficiale ale unor instituții guvernamentale, peste 20% dintre cei intervievați au spus că evreei își merită soarta, referindu-se la Holocaust, pentru că l-au răstignit pe Isus Hristos. Cred că Biserica Ortodoxă ar trebui să se uite cu atenție la aceste sondaje și să încerce să influențeze într-un anumit fel preoții. Am fost la Iași, la comemorarea a 70 de ani de la Pogrom, și am menționat rolul de salvator al preotului Răsmeriță de la Iași, care a și murit pentru că a încercat să-i ajute pe evreei care erau asasinați. Preotul Teodorescu din Războieni, de asemenea, a ajutat evreei care erau debarcați din trenurile morții la Târgu Frumos. Am fost impresionat și de ceea ce a spus Mitropolitul actual al Moldovei. Însă, cred că Biserica Ortodoxă ar putea face mult mai mult în combaterea antisemitismului în România. *Cum arată profilul antisemitului român?* E o întrebare dificilă, avem multe tipuri. Există un antisemitism reflex, cu scăpări de limbaj, care utilizează mult prea ușor cuvântul „jidan”. Pe acesta l-aș numi un antisemit superficial, și e legat de o xenofobie generală, „tot ce e străin nu e bun”. De multe ori e vorba de oameni care nici măcar nu au cunoscut un evreu în viața lor. De asemenea, există un antisemitism al extremei drepte, foarte periculos și nociv. Sperăm că autoritățile, care monitorizează aceste reacții și manifestări, sunt vigilente și nu vor fi surprize. „Preoții ortodocși au un rol important în educația populației și ar putea fi mai activi în a combate clișee precum sunt cele legate de evrei, care nu ajută nici la democratizare, nici la integrarea României într-un spațiu pluralist european” RADU IOANID, Director Divizia de Programe Arhivistice Internaționale la Muzeul Memorial al Holocaustului Washington. MINȚI BOLNAVE. Pogromul de la Iași, unul dintre cele mai sângeroase din istorie. În urmă cu 70 de ani, în 1941, pe data de 27 iunie, *Ion Antonescu i-a ordonat prin telefon comandantului militar de la Iași*, „să curețe” orașul de evrei. Pogromul de la Iași a fost unul dintre cele mai sângeroase. Potrivit statisticilor, până pe 29 iunie, au fost uciși peste 13.200 de evrei. Mai mulți conducători ai orașului, șefi ai armatei și Poliției au ordonat să se facă percheziții în casele evreiești. La Chestura Poliției din Iași au fost masacrați mii de evrei, iar restul au fost înghesuiți în vagoane de marfă închise ermetic. În „trenurile morții” au murit sufocați sau de sete 2.650 de evrei.

³Le terme de «sioniste» est fondamentalement simple, clair, facile à définir, à comprendre et à justifier. Cependant, au cours des vingt, trente dernières années, ce terme s'est transformé en une notion des plus confuses. La droite l'ajoute comme une sorte de crème chantilly pour améliorer le goût de mets douteux, tandis que la gauche l'envisage avec crainte comme une sorte de mine susceptible d'exploser entre ses mains, qu'il convient de neutraliser avec toutes sortes d'ajouts bizarres, du genre «sionisme

raisonnable» ou «sionisme humaniste». A l'étranger, dans les cercles critiques à l'égard d'Israël, le sionisme sert de poison à l'aide duquel chaque argument à l'encontre de l'Etat hébreu se voit aggravé. Pour certains critiques, la solution pour l'avenir de ce pays est même dans la «désionisation» de son identité. Pour les ennemis jurés d'Israël, sioniste est un vocable diabolique, un qualificatif péjoratif remplaçant le mot «israélien» ou «juif». Les membres du Hamas parleront du «soldat sioniste prisonnier», et le Hezbollah et l'Iran se référeront à «l'entité sioniste criminelle» et non à Israël. Dans ces conditions, il faut tenter de définir de façon réaliste le terme sioniste. Tout d'abord, il convient de se rappeler que ce terme est né à la fin du XIXe siècle. Cela n'a donc aucun sens de définir par ce mot le poète Yéhouda Halévy de sioniste, lui qui œuvrait au XIe siècle en Espagne, ou un juif quelconque immigré en terre d'Israël au cours des siècles passés. Du coup, comment définir qui est sioniste depuis l'apparition du mouvement sioniste, inspiré de Theodor Herzl et de ses adeptes? Voici une définition: un sioniste est un individu qui désire ou soutient la création d'un Etat juif en terre d'Israël qui serait, dans le futur, l'Etat du peuple juif. Selon les propos mêmes de Herzl: «A Bâle, j'ai fondé l'Etat des juifs.» Le mot-clé en l'occurrence est: «Etat». Et, de manière naturelle, il s'agit de la terre d'Israël à cause de l'attachement historique du peuple juif à cette terre. Mon trisaïeul, par exemple, venu de Salonique en terre d'Israël au milieu du XIXe siècle, ne peut donc être défini comme un sioniste. Il est venu s'y installer et non fonder un Etat. C'est le cas des aïeux des Nétouré Karta («les Gardiens de la cité») et d'autres groupes hassidiques arrivés au XVIIe siècle et au XVIIIe qui lui vouent la même fidélité, mais dont certains d'entre eux considéraient, et considèrent toujours, l'Etat d'Israël comme une abomination et un blasphème. Herzl lui-même et nombre de dirigeants sionistes n'ont jamais immigré en terre d'Israël, sans que, pour autant, on ne puisse pas les qualifier de sionistes. Quiconque définit le sioniste comme celui qui a immigré en Israël déclare, en fait, qu'aucun sioniste ne se trouve hors de ce pays. Ce qui est faux. Et que dire de ceux qui sont nés en Israël? Seraient-ils sionistes de naissance? Reste à savoir quel Etat désiraient ceux qui en soutenaient le projet? Chaque sioniste affichait sa propre vision et son programme. Le sionisme n'est pas une idéologie. Si l'on retient comme définition de l'idéologie la conjonction systématique et unifiée d'idées, de conceptions, de principes et de mots d'ordre à l'aide desquels s'incarne une vision du monde d'un groupe, d'un parti ou d'une classe sociale, le sionisme ne peut sûrement pas être tenu pour une idéologie mais juste comme une très large plateforme de différentes idéologies, parfois même antagonistes. Après la création de l'Etat d'Israël en 1948, la définition du sioniste s'est métamorphosée: un sioniste accepte le principe que l'Etat d'Israël n'appartient pas à ses citoyens mais au peuple juif tout entier, et l'expression obligatoire qui en découle est «la loi du retour». Les affaires de l'Etat sont du ressort exclusif de ses citoyens - les détenteurs de

la carte d'identité israélienne, dont 80% de juifs et 20% de Palestiniens israéliens et d'autres. Néanmoins, seul celui qui soutient la loi du retour est sioniste et celui qui le refuse ne l'est pas. Mais les juifs israéliens qui rejettent la loi du retour et se qualifient de non-sionistes ou de post-sionistes (à droite comme à gauche) demeurent de bons citoyens loyaux de l'Etat d'Israël, avec leurs droits garantis. Il en découle que toutes les grandes questions idéologiques, politiques, sécuritaires et sociales, sur lesquelles nous nous affrontons, nuit et jour, ne relèvent pas du sionisme. Elles appartiennent au même registre de querelles que d'autres peuples ont connues et connaissent encore. En outre, le mot sionisme n'est pas là pour se substituer à «patriotisme», «esprit pionnier», «humanisme» ou «amour de la patrie» que d'autres langues utilisent. De même, il n'existe pas de rapport entre la surface de l'Etat et le sionisme. Si les Arabes avaient accepté le plan de partage de la Palestine en 1947, l'Etat d'Israël dans les frontières du partage n'aurait pas été moins sioniste que dans d'autres frontières. Si l'Etat hébreu avait conquis et annexé la Transjordanie et abrogé la loi du retour, il aurait cessé d'être sioniste, bien qu'il eût triplé ou quadruplé son territoire. Concernant la loi du retour que d'aucuns considèrent comme discriminatoire à l'égard des citoyens palestiniens d'Israël, il convient de répondre que la loi du retour est la condition morale posée par les nations du monde à la création de l'Etat d'Israël. Le partage, en 1947, de la Palestine en un Etat juif et un Etat palestinien ne s'effectuait qu'à condition que l'Etat juif ne soit pas celui du petit établissement des 600 000 Israéliens qui y vivaient à cette époque, mais un Etat qui puisse résoudre la détresse de tous les juifs du monde et offrir à tous les juifs la possibilité d'y trouver un foyer. Serait-il moral que les centaines de milliers de juifs qui ont pu immigrer en Israël grâce à la loi du retour referment les portes à travers lesquelles ils ont pu y pénétrer? En outre, il est vraisemblable que l'Etat palestinien, qui naîtra, je l'espère, rapidement et de nos jours, aura sa propre loi du retour. Cette loi revêtira une semblable valeur morale qui permettra à tout Palestinien exilé d'y revenir, et d'en recevoir la citoyenneté. Que ce soit en Israël ou dans l'Etat palestinien, cette loi ne contredit pas les lois d'immigration générale, comme partout dans le monde. Libérer le terme sioniste de tous les appendices et autres ajouts superflus qui lui ont été accolés permettra non seulement d'éclaircir tous les différends idéologiques et politiques entre nous, évitant ainsi une mythification des controverses, mais obligera les critiques en dehors d'Israël à mieux préciser et à mieux focaliser leurs positions. Traduit de l'hébreu par Jean-Luc Allouche. Dernier ouvrage paru: «Rétrospective», Grasset Calmann-Lévy, 2012.

⁴[http://www.observatorcultural.ro/Tovarasa-Ana-\(I\)*articleID_29924-articles_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Tovarasa-Ana-(I)*articleID_29924-articles_details.html)

⁵ Reproducem integral articolul în secțiunea Documente a prezentului studiu.

Cristina TIMAR

Depeșe post-apocaliptice temperate



Un Stoiciu mai temperat, ieșit la suprafață din bolgiile viziunilor tanatofore, care amenințau să-l destructureze ontologic și scriptural, dacă e să urmărim curba paroxismelor, trasată meticolos, cu o precizie aproape sadică, ducând până la implozie, în volumele *Post-ospicii*, (1997), *Poemul animal*, (2000), *La plecare*, (2003), *Pe prag/ Vale – Deal*, (2010), ca să marcăm doar câteva din punctele de referință ale acestui grafic, ni se prezintă în recentul *Efecte 2.0**, apărut în 2017. N-aș spune că ultimul e chiar un volum deplin post-traumatic, de armonizare a contrariilor, ci unul mai prietenos cu cititorul, mai întors către lume, care încearcă să reducă turația dramatică a motorului vizionar, acum că mare parte a combustibilului funest și apocaliptic s-a consumat. E doar un umil semn că poetul a reușit să reducă acea formidabilă sciziune interioară, mergând până în pragul demenței, de care depun mărturii atât de convulsive cărțile sale anterioare de poezie.

Mai elegant, mai sociabil, mai dornic de *update*, Stoiciu își mărturisește în *moto*-ul introductiv această intenție pacificatoare, de fapt o travestire în haina unei poezii mai accesibile, analogonul, într-o eră a avântului cibernetic, unui program web, deci, cum ar veni, al unei forme de arhivare a informației. Astfel, poetul devine un fel de programator al „Versiunii 2.0 a aplicației Poezie...”. (p.7) Că această alură de poet-informatician creator de softuri poeticești e mai mult un moft, și-l trădează destul de repede, se vede din structura

volumului, care, după ce statuează ca titlu al primei secțiuni din cele trei, „Rar sus”, ce încă mai cosună, prin acel „rar” cu limbajul informatic, de care poezia tânără se folosește firesc și dezinhibant (v. Mihok Tamas, cu al său *Winrar de tot*), se continuă cu prăpăstioasele *Împotriviri* (subtitlul celei de-a doua secțiuni a volumului) și *De necuprins*. LIS rămâne tot LIS și sen- toarce repede la urgențele sale metafizice, temperanța vizionară fiind menținută prin aceeași rețetă aplicată cu succes încă din debutul cu *La fanion* (1980), prin apelul la ceea ce Al. Cistelean numea „ticurile oralității și rescrierea mitică a biografiei” (v. *Al doilea top*, p.130). Nu e nevoie să căutăm prea departe, căci poemul din deschiderea volumului, *Nici un sunet fundamental*, e edificator. Construit ca un monolog interior, în care poetul de detașează de sine prin folosirea persoanei a II-a, tocmai pentru a putea da glas și, deopotrivă, coerență, polifoniei lăuntrice, poemul se vrea o retrospectivă a filmului vieții, dar nu căutată în zonele sale triviale, ci în cele înalte, ale biografiei spirituale, acolo unde conștiința orbecăie sensul, interogând fundamentele ontologice: *Nu se întrevede nimic deosebit, deși stai de ani/ grei în așteptare: privești în gol. Nu/ auzi nici un sunet fundamental. Nu auzi decât niște sunete/ ciudate dinlăuntru (...)/ Ce cauți, de fapt, și nu găsești? Nu mai/ căuta ceea ce nu se vede! Dumnezeu e în tine, nu în zare...*” (p.9) Și cum examenul acesta tinde să devină prea grav, iar retorica interogațiilor și exclamațiilor să-i scape de sub control, poetul schimbă registrul și iese din sine, luându-se peste picior, cum altfel decât prin alte artificii retorice, oralitatea și ironia: *”Mirosul de formol/ îmi întoarce stomacul, nu vă supărați/ eu plec. Pleci? Bine, fă rost de ceva biștari, lasă-i acolo/ pentru o țuică, două și întinde-o! Afară!”* (p.10) Finalul îmbracă veșmântul unei ironii dulci-amare, ceea ce face hiperluciditatea propriului eșec un pic mai suportabilă: *Te înalți/ periculos de la pământ, ești extras, mai exact, te uiți/ atent de sus și strigi:/ acestea sunt ruinele mele, câtă frumusețe...*” (p.10) Mai puțin preocupat de toposul pe care l-a privilegiat și mitizat, Adjudul copilăriei, Cantonul 248, spre care regresează instinctiv, până la sașietate, în celelalte volume, abia amintit în treacăt în cel de față, poetul e iremediabil atras de cel marin. Așa încât, numeroase poeme, construite pe o mică tramă epică, alt semn distinctiv al poeziei sale, îl poartă prin stațiunile de la malul Mării Negre, marea conținând promisiunea odihnei și a întoarcerii într-o matrice originară. De fapt, mare parte din volum pare scrisă într-un concediu pe litoral, ca pentru a celebra proaspăta pensionare, dar în locul unei plăcute și binemeritate destinderi, de care, între noi fie vorba, LIS e incapabil,

structural, indiferent de vârsta biologică, că e tânăr debutant sau aproape septuagenar, poetul e urmărit de cele mai negre presimțiri, senzațiile sale se inflamează periculos, viscerele o iau razna și, cot la cot cu ele, angoasele: *Zădărnice! Strig o dată. Strig de două ori./ Fac pluta pe spate. Întârzii, nu știi să înot, înghit/ iar o gură de apă, mi se întoarce stomacul,/ mi se înfundă nasul, tușesc, mă întind pe cearșaf, tremur,/ privesc sâni goi ai unei adolescente./ Amărăciuni. Închid ochii, îmi revin în minte halourile / rarefiate ce înconjoară galaxiile...*” (Nimic tragic, p.86)

Un suflu nihilist, de om încă în putere, dar prea istovit de multele bătălii cu sine și cu lumea, ultraconștient de nimicnicia și anonimatul său, ca unul ce s-a resemnat că se află „în vizită particulară în această viață pe planeta Pământ, țara România” străbate volumul, scurtcircuitând cu frisonul morții reveriile pozitive, tihnite, pe care ar fi dorit, pare-se, să i le procure contemplarea mării: *Stau pe malul mării și ascultă zgomotul pietricelelor/ rostogolite de valuri pe plajă, lovite/ unele de altele când cu violență, când lin: nu-ți spune / nimic profund nici acest zgomot fin,/ aparte? Marea face vrăji...Ascultă! Privește...Ce/ contează?/ Nu contează nimic pe lumea asta. Ar trebui/ instalat aici un indicator uriaș îndreptat spre mare cu/ „Către o fundătură”.* (În această viață, p.30) Așadar, tot pe coordonatele ingrate ale intersecției dintre cotidian și metafizic, respectiv, visceral și spiritual, se situează și poemele din *Efecte 2.0*. E, fără îndoială, un blestem din care nu pare să existe cale de ieșire, iar LIS chiar face figură de *poète maudit*, izolat și exclus, acordat doar pe frecvența supliciuului existențial, cu infime momente de iluminare. Pe cale de consecință, tema suicidală, revenită obsesiv, i se propune iar și iar ca unica soluție prin care ar putea pune punct, cu demnitate, corozivului rău existențial. Ceea ce nu face, căci „mai are de scris” (p.80), iar scrisul, fără să fie mântuitor, poetul nu cade în capcana unor asemenea iluzii, rămâne o eficientă tehnică de supraviețuire aici și acum, fiecare cuvânt scris, amânând răgazul gestului fatal și, mai mult decât atât, ordonând acel vacarm interior inform, identificabil infernului, pe care poetul e silit să-l audă neconținut. După a viață de sondare a propriei abisalități, de confruntare a propriei exigențe despre sine și lume cu lamentabila prestație a sinelui și a lumii în raport cu ea, poetul realizează că, în fond, singurul lucru care i se cere e să-și ducă crucea și să nu se abandoneze nonsensului. Așa încât, ceea ce i părea atât de dizgrațios, ca și cum o fărâmă din acea oglindă nefastă scăpată cândva de diavol s-a cuibărit în sufletul său, silindu-l să vadă

diformitatea lumii e, în fapt, partea sa de grație, știut fiind că Dumnezeu nu dă omului mai mult decât poate să ducă. Sigur că e frustrant să nu pricepi de ce ți s-a dat tocmai ție o asemenea povară și, în disperare de cauză, să te lansezi în speculații legate de posibile tare genealogice, de mari erori personale ce trebuie ispășite aici, dar revolta lui LIS se oprește în acest punct. Poemele lui nu virează nici înspre imprecății adresate unei divinități nedrepte, nici în rugăciuni. Peste retorica victimizatoare sau exaltările războinice („Tu ești! Ești împotriva ta, ești în plin/ război... Vai de capul meu. Tot timpul îți plângi de milă” (p.18), se simte însă acceptarea unui dat destinal care se va împlini *volens-nolens*: *A răsturnat scaunul celui ce vindea porumbei. Vrei/ să mă iei și la bătaie acum?/ Altădată să mă lași în pace. Bă, tâmpitul, lucrurile/ astea care ți se întâmplă/ trebuie să ți se întâmple, de ce te înspăimântă?*” (Deșănțat, p.18)

Fără să facă mare caz de această voință divină discreționară, căci despre ea e vorba, fără să-și ducă poemele înspre devoțiunea rugăciunii, cum aminteam înainte, decât accidental, ca ultimul Pantea, cel din *O inserare nepământeană*, ultimul LIS nu are încă audiență directă la Cel de Sus. Iată însă excepția care confirmă regula, ce-i scapă în poemul *În noapte*, o frumoasă invocație a unui Dumnezeu atât de umil încât, prin însăși smerenia sa, subminează toxicitatea și demonia lumii: *Doamne, așa bătrân, orb, în cămașă/ albă, murdară cum ești, vino/ și ne apără de noi înșine cu lumina ta interioară bună și/ stinge-ne buzele arse...*” (p.59) În general însă, tot ce poate face e să strecoare difuz aluzii la divinitate, prezente prin reiterarea unei gestualități sacre, precum semnul crucii, a unor formule: „Slavă cerului” sau prin intuiția neliniștitoare a judecății divine. El împarte cu Aurel Pantea, fapt remarcat de critică, apartenența la familia post-expresioniștilor optzeciști, fiind ambii niște posedați ai viziunilor tenebrelor și războindu-se cu ele într-o *mortal combat* fără sfârșit, unul, Pantea, sobru, cam ca un cavaler teuton, iar LIS, mai vioi, ca un soldat american de elită. Indiferent de modelul războinic, în final contează doar supraviețuirea. Iar LIS rămâne, în *Efecte 2.0*, un maestru al supraviețuirii prin poezie și încă unul care a depășit nivelurile inferioare ale jocului, având mari șanse să promoveze – dacă nu a promovat deja – în liga superioară.

* Liviu Ioan Stoiciu, *Efecte 2.0*, Editura Tracus Arte, București, 2017, p.90

Ioana BOȘTENARU

Din culise: montajul experienței



Una dintre poetele douămiiste binecunoscute, Andra Rotaru, publică, la un interval de șase ani față de ultimul, cel de-al patrulea volum, *tribar*. Cu un debut înregistrat în 2005, Andra Rotaru și-a individualizat poetica mizând pe un mariaj al artelor, corelația dintre poezie, muzică și dans fiind pregnantă. O dovadă elocventă a acestui mariaj este *Lemur*, volumul care îi aduce premiul „Tânărul poet al anului”, în 2012, consolidându-i poziția pe scena poeziei douămiiste. Nici cel mai recent volum al său, „tribar”, nu pare să rămână într-un con de umbră, bucurându-se la rândul-i de aprecieri externe și interne și articulând *note* existente în volumele precedente.

*Tribar** reușește să surprindă, punctul de plecare al acestuia fiind un concept geometric, un (*ne*)*triunghi*, existent ca formă, dar imposibil, după cum se anunță din pagina inițială: „incorrect connections between quite normal elements”. Mai exact, o poezie-experiment, cu împreunări neașteptate de tot soiul, o poezie imposibil de anticipat de către cititor. Pentru că e confuz și pe bună dreptate. Poezia Andrei Rotaru din *tribar* nu e nici mai mult, nici mai puțin decât o punere laolaltă de obiecte, spații, corpuri, un amestec de concret și abstract, un montaj de viziuni coșmarești ce tind mai mult spre ireal. Documentarismul, cu paranteze, casete cu referințe, explicații, pasaje narrative, conexiunile imposibile, aproape schizofrenice, intertextualitatea, caracterul

transdisciplinar, predilecția pentru spațiile închise și reuniunea simțurilor devin astfel instrumentele de lucru preferate ale poetei. Oricum, în ciuda fragmentarismului, a sintagmelor neobișnuite și a inventivității imagistice, *tribar* reușește să nu fie doar experimental, căci, după cum remarcă și Svetlana Cârștean pe coperta a patra a volumului, printre rânduri se aude „vocea unui copil care scâncește întruna după căldură, după atingere”. Astfel, complexitatea mișcărilor interne ale ființei e redată exemplar prin *coregrafia lingvistică* și prin ansamblul procedeele tehnice la care recurge.

Volumul Andrei Rotaru e format din cinci părți, care radiografiază anxietatea cu toate manifestările generatoare: deformare, cruzime, suferință, grotesc. Prima parte, „wrong connections”, deschide pleiada *mișcărilor interne*, printr-o înșiruire explicită: *trosnet*, *scrâșnet*, *clipire*, *roadere*. Dincolo de acestea, la nivel tehnic se evidențiază prezența casetelor cu referințe științifice și inserțiile din alte opere, procedeu la care face apel în întregul volum. De remarcant însă faptul că intertextualitatea nu face altceva decât să susțină direcția argumentativă sau explicativă a discursului cu privire la problematica adusă în discuție: copilăria, moartea etc. Andra Rotaru știe când, unde și ce să insereze. În acest sens, este sugestivă inserția pasajelor din Aldous Huxley: „chiar dacă vocea e străină astăzi, o voi folosi. cu ea îți voi spune: «în vremurile acelea de obscenă reproducere vivipară, copiii erau întotdeauna creșcuți de părinți. (...) ulterior, mințile lor aveau să vadă lucrurile la fel ca și trupurile lor»”.

Dincolo de aceste inserții, încă din prima parte, tensiunea se formează prin acumularea de elemente, inventivitatea imagistică fiind exploatată la maximum: „cu mâinile îndoite spre interior, din mâinile lui piereau acum viețuitoarele și oamenii, nopțile la marginea malurilor, gheața din timpul naufragiilor, chemările celor dispăruți, urmele de corpuri din tranșee, caii somnambuli în marș forțat, copiii blonzi, sângele din animalele sacrificate.” Totodată, prin intermediul pasajelor narrative este surprinsă profunzimea senzorială: „când i-au dat primele măsele, femeia îi puneă vată cu spirt pe gingii. copila plângea puternic, gingiile se inflamau, iar roșeața produsă de alcool semăna cu necroza tisulară. cu gheață pusă în exteriorul obrazului, într-un săculeț de tifon, durerea devenea suportabilă. câte un junghi îi străbătea corpul. atunci strângea dinții tare, încât presiunea pe care

o exercitau șirurile de dinți de sus asupra celor de jos se elibera într-un zgomot sec, de coroziune iminentă a smalțului.” Și nu redus este numărul acestora în economia volumului. Versurile sunt adeseori organizate în calupuri de text, unde „a fost odată” devine „a fost o vreme”, conservând aceeași încărcătură, același iz de poveste: „a fost o vreme când puneam o batistă pe corpul lui; era un moment lipsit de suflu. respirația era inexistentă, la fel și gloria unei dimineți în care arbuștii se revărsau peste noi.” Pe lângă ideea de moarte profilată aici, este introdusă încă din prima parte uitarea („asist la restrângerea lucrurilor definitorii (...) învăț să țin pasul cu o voce pe care nu o aud”), fiind exploatată cu precădere în partea secundă: „urmele sunt ușor de pierdut. (...) când mi-e dor de mirosul de zahăr, deschid ușa. La 3 ani am părul blond, prin el trec aerul și aroma dulce./ alteori, mă îndrept spre apă, îmi lipesc limba de crusta de sare./ din larg, gestul bunicii care mă cheamă.” Aceasta devine unul din factorii angoasei existențiale în această secțiune, trecerea constantă de la rămășițele speranțelor din trecut la pierderea legăturii cu trecutul, „am uitat orice alt amănunt, neputința”, alimentând-o.

De asemenea, obsesia apei, prezentă în viziunile sale poetice precedente, este substituită de cea a aerului. Un alt element primordial, așadar, întors pe toate părțile în volum: „apare din trecut, face un spațiu primitiv în trupul acestui moment./ îl inspir, apoi expir cu o tărie diferită.”/„disociezi respirația de aer/ forma aerului/ când mă înclin/ pot crea sincope ale aerului.” Andra Rotaru alocă pagini întregi aerului, acesta fiind corelat cu ideea de cuvânt în partea a treia: „experiența corpului sub influența vântului. exprimarea în cuvinte a sa./ de-a lungul timpului, o istorie a vântului, prea puțin distinctă de a limbajului sub influența corpului.” Prin urmare, este explorată mișcarea ca sursă de inspirație: „bine ați venit într-un depozit cu gesturi. se strâng de la corpurile vii. unul se întinde, altul sare, al treilea se învârte, și-ncep să-mi vină ideile.”

Artele se completează, gestică, dansul sunt generatoare de poezie. Aceeași situație și în cazul muzicii, căci, avându-l pe fundal pe Enescu sau biografia sa, transformările animaliere din partea a treia, cruzimea și ignoranța umană se constituie într-o piesă instrumentală tragică: „cruzimea în viață. Să luăm viața din fața ochilor, nu face bine privitorilor, să o ascundem pe câmp, va deveni invizibilă. Să luăm moartea din fața ochilor, să luăm boala din fața ochilor, să nu acționăm.”/„Roșu,

cățelul decedat după două zile de agonie, sub privirile nepăsătorilor/ Pătata, cățeaua mioritică/ Cățeaua sângerândă/ cei patru pui/ David Bowie al doilea din Tescani/ nepăsătorii, amatorii care nu cunosc elementele de bază ale vieții: armonia și contrapunctul.” Tot ce le rămâne acestora, în absența ingredientelor evocate, este *ridicatul din umeri*: „ridicăm, ridicăm. umeri, umeri. Instrucția din careu. mai ridicăm o dată din umeri și toate problemele dispar. suntem noi extravagante. trebuie să ridicăm din umeri, să ne facem gimnastica. să nu ratăm nicio mișcare, să știm tot despre toți.”

În continuare, partea a IV-a, fiind organizată ca un ansamblu de note de jurnal, urmează două direcții. Pe de o parte, este adusă în discuție problematica înmormântării, cu tot ce presupune ea: „după moarte părul și unghiile nu continuă să crească”/ „îmbălsămarea e eficientă numai o săptămână, fiind o soluție temporară, pentru că ulterior procesul de descompunere va fi reluat în mod natural.” Pe de altă parte, episodul trăit în Drumul Taberei, constituit dintr-o serie de frânturi, care alimentează frica de hoți timp de 19 ani: „așteptam în sufragerie, cu un cuțit imens, pregătită să mă apăr./ știam că se poate intra în casă pe geamul din bucătărie. mi-era frică de băile cu ochiuri de aerisire, cineva putea întinde un laț să mă sugrume.” *Așteptarea* ia însă sfârșit în 2008, când inevitabilul se produce. Ultima parte rezidă într-o serie de pasaje narative, care postulează o lume deformată, cu boli care miros, cu șoarece îngrijit și vulturi kitsch. Așadar, asocieri neașteptate, care reacreditează dimensiunea simbolică a cuvântului.

Integrând în scrierea sa gesturi, corpuri, animale, elemente, amintiri, anxietăți, cruzime, moarte, iubire, Andra Rotaru inovează imaginarul și reușește să contureze o suită simfonică a ideilor insolite, expuse cu nonșalanță. Deși fragmentar, *tribar* reprezintă o coregrafie a viziunilor, impregnată cu explicații, definiții și confesiuni, la capătul căreia instanța, care își găsea alinare în mirosul de lapte al genunchilor, reușește să *iasă din rană*, redescoperind bucuria de sine în pustiul existențial în care identitatea, memoriile și urmele au fost de mult abolite.

*Andra Rotaru, *tribar*, Editura Nemira, București, 2018, 72 p.

Andreea POP

Extazul fantezist



Chiar dacă sunt impregnate de un fantezism organic, poemele de debut din *(rupt)* ale lui Romulus Moldovan au prea puțin din tensiunea abstractizării. Scenariile ermetice sunt înlocuite aici cu transparența detaliilor care configurează viziunile grandioase; exercițiile exhibiționiste ale poetului trimit mai mult spre niște volute ale unei imaginații excedentare decât spre entuziasmul încifrării.

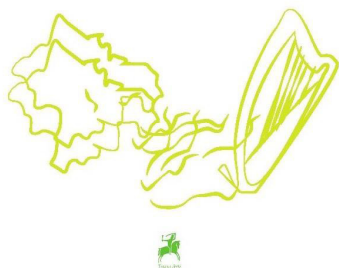
Asta chiar dacă verbiajul și fluxul aproape prozastic al poemelor (cum observa Gellu Dorian într-un articol publicat în *Convorbiri literare*) nu fac abstracție de stilizarea și premeditarea rezultatelor, mai ales în câteva secvențe cu pretenții existențiale. În linii mari, ele se suprapun cu primul grupaj al volumului, în care aparentele sondări convulsive iau calea efectelor căutate și a demistificării ironice: „din capătul orașului te ia un autobuz care/ te lasă la porțile mănăstirii. de acolo/ te preia un frate care te duce până la stăreție./ pe drum tropăim amândoi. fratele/ te trimite la stareț. intri pe portiță și bați la ușă./ nimeni nu zice nimic. intri și vezi cum/ bărbosul, stareț sau nu,/ te poștește afară. te du la părintele! mă duc./ intru în biserică. cer o lumânare. mi se întinde una/ neagră. mă zăpăcesc de tot. parcă n-ar fi fost de ajuns. auzi, neagră./ ies afară amețit complet./ lumina iernii la amiază, zăpadă, îmi vine să leșin./ mă ia în primire un călugăr de doi metri treizeci:/ ce faci frate? cine ești?/ păi chiar asta e problema, cine sunt și ce fac./ îmi preambul palmele peste frescă: ăsta nu,

ăsta nu./ cine sunt/ ce fac/ asta e deja immanuel kant”, *pers iii pl*. Nu e un caz singular, poemele lui Romulus Moldovan degajă mai peste tot, în această primă parte, un soi de căutare superioară desfășurată de-a lungul unei serii de episoade clinice, rupte dintr-un decor spitalicesc aproape suprarealist (oricum, regizat cu multă apetență ludică și vervă a înlănțuirii cadrelor), care merg mână-n mână cu farsa și cu deconstrucția proiecțiilor aparent înalte ale poetului.

Nu departe de o metafizică a derizoriului camuflat sub forma unor desene vag epifanice se țin și cele câteva poeme cu temă senzuală derulate în partea a doua a volumului, mai ales că aici voluptatea elanului amoros se suprapune și cu niște puseuri relativizant-religioase care frizează persiflarea (ca în *ochii tăi oh ochii* – „ochii ah ochii/ ca inima ah inima/ ca erecția ptiu erecția/ pulsuniile sau cum să le zicem.”). Meticulozitatea cu care Romulus Moldovan își construiește proiectul poetic degajat, eliberat de psihisme ori defulări prea grave, e recuperată aici definitiv sub forma jubilației notației sarcastice. În rarele lor momente de temperanță, dincolo de excesele „minții terci”, versurile aproape că ating câteva momente de reală încordare, ca în *am avut și eu copilărie*, un „imn” biografic cu discrete ecouri elegiace, ori în *când te-ai ridicat în capul oaselor în toiul nopții*, o decantare *post-factum* a regretelor & angoasei amoroase, ambele niște deviații cu miză convulsivă propriu-zisă de la traiectoria serioasă altfel jucată a textelor.

Pentru că, statistic vorbind, astfel de secvențe sunt doar niște insule timide în mijlocul avântului proiecționist al celorlalte poeme, care se lansează cu multă îndrăzneală în explorarea delirului imaginativ, din care-și fac o politică fundamentală.

*Romulus Moldovan, *(rupt)*, Editura Charmides, Bistrița, 2017

CRINA BEGA**Petrichor**

Ceva mai ancorată în real e poezia Crinei Bega din *Petrichor*, cu toate că exercițiul acestuia nu e definitoriu pentru imageria delicată a versurilor. Datele concrete sunt prelucrate aici nu pentru a circumscrie zona de gravitație efectivă a poemelor, cât pentru cristalizarea unor viziuni pe cât de localizabile, pe atât de alimentate de o imaginație efervescentă.

Nu că poemele ei ar face abuz de invenție – nu aici e de găsit coerența lor internă –, cât că elanul lor fantezist, atâta cât poate fi detectat, se citește în felul în care iau naștere proiecțiile grațioase pe care Crina Bega le pune la bătaie sub forma unor pasteluri urbane „livrate” dintr-o perspectivă de obicei copilăroasă. Discursul se păstrează aproape constant într-o zonă a observației impersonale, mai puțin asumată la nivel de travaliu interior, cu toate că scenele pe care le configurează au o apetență constantă pentru amănuntul dramatic. Resemantizat, cotidianul din *Petrichor* prinde contur la intersecția unor tușe delicate, de acuarelă efemeră, care trădează înclinația poetei pentru ipostazele deopotrivă comune și insolite (mai mult prin montaj, decât în sine). Impresia de decupaj grav operat în mijlocul cotidianului – strada, parcul și, în general, perimetrul domestic al blocului – e susținută de efectele căutate ale poemelor, care aderă, în unanimitate, la o rețea senzorială încărcată de sugestii ludico-adolescentine. Citez în continuare din *strada strâmbă*, deși acesta e doar unul din „cazurile” de macroscopie puberă din aceste poeme: „în tramvai/ un băiat înalt în haine largi/ și teniși cu talpa descusută/ ca o conservă deschisă/ se sprijină cu mâinile întinse/ una în fața celeilalte/ ca pe o harpă// o pereche de teniși rupți/ cu șireturile de mătase legate între ele/ zboară în vânt/ de la balconul unde un puști/ de șapte ani se uită după ei// strada îngustă/ strâmbă/ îi leagănă”. Se vede

aici interesul poetei pentru stop-cadrele ritualice și având consistența unor haiku-uri, în multe episoade, ori gestionate cu abilitate de fotograf stradal undeva spre finalul volumului, în câteva poeme-replică la niște surse faimoase, ca de exemplu „*girl and a soldier*” – *bansky*, sau „*bubble slide girl*” – *bansky*.

Reverberațiile acestea proteic-vizuale, promovate cu insistență peste tot, nu evită excesul stilistic; regia textelor alunecă nu o dată în direcția unei rețele luxuriante de adjective care suprasolicită textele: „[...] frisoane albastre o înalță pe vârfulurile rănite ale picioarelor goale saltă prin lăzi mucezite pe asfaltul umed cu petale de liliac. se lasă purtată printre docuri de slăbiciunea simțurilor cu genunchiul atins de talpa rozalie rece pe brațele întinse suav spre debarcader/ la scara din spatele blocului fredonând puștii trag de firul refluxului. șiroaie de lapte se scurg pe țigle pe pielea opalină a puștoaicei unduite pe deasupra blocurilor în vâscozitatea verde marină a firului alb deșirat. timidă se dă înapoi picioarele se-nșurubează în flora stradală în grădini catargele se-nclină într-o parte și-n alta”, *docuri*. E doar unul din „păcatele” acestei poezii, care, alături de insistența cu care se circumscrie exorcizării unor spații exterioare dintr-o perspectivă obiectivizantă, trimite spre decorativism și exces contemplativ.

*Crina Bega, *Petrichor*, Editura Tracus Arte, București, 2017



1999, New York, cu Ion Mureșan și Alexandru Vlad

Veronica LAZĂR și Andrei GORZO

Un modernism politic updatat: Radu Jude și *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*



1. Brecht, Godard, Nicolaescu

În *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, Radu Jude duce mai departe niște reflecții care au rezultat deja în filmele *Aferim!* și *Țara moartă*. Legătura cu filmul de non-ficțiune din 2017 este mai evidentă, ea ținând de subiect: participarea românească la Holocaust. Astfel, în noul film e vorba despre masacrul din 1941 de la Odessa. Metoda artistică e îndatorată însă și experienței reprezentate pentru Jude de *Aferim!* – nu în ultimul rând de receptarea de care a avut parte acel film istoric din 2015. Jude a insistat în interviuri¹ că reprezentarea secolului al XIX-lea, în *Aferim!*, este asumat-artificială; de pildă, dialogul filmului e, în bună parte, un colaj de citate din diverse texte literare, unele familiare spectatorului român și menite să semnaleze, tocmai prin această familiaritate, că accesul la trecut e în mod inevitabil unul mediat, că trecutul românesc în care e plasat filmul nu poate fi decât o reconstrucție ulterioară. În pofida acestor intenții, unii spectatori au apreciat la film tocmai iluzia călătoriei în timp, a imersiunii în imediatul unui 1835 „autentic” – acel tip de imediat a cărui simulare cât mai „imersivă” reprezintă dezideratul filmelor istorice obișnuite, tocmai de aceea zise și „iluzioniste”. Reprezentativ pentru această receptare naivă, Cristian Tudor Popescu a declarat că s-a simțit de parcă ar fi urmărit imagini *live* transmise cu o cameră de luat vederi aruncată

peste timp². Ei bine, *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* își asumă într-un mod mai radical distanța dintre evenimentul istoric și reprezentarea lui artistică: după cum spune răspicat un personaj, harta nu e totuna cu teritoriul. *Barbari* este imposibil de confundat cu un film istoric „iluzionist”. Estetica sa se revendică în mod inconfundabil de la o cu totul altă tradiție: cea a așa-numitului „modernism politic” de la sfârșitul anilor '60 și din primii ani '70. Parte din importanța filmului ține de faptul că reprezintă o tentativă – foarte rară în peisajul cinematografic internațional din zilele noastre – de a resuscita și a aduce la zi „modernismul politic”.

În linia mari, „modernism politic” este numele dat unei tendințe internaționale care a reunit, în mod mai mult sau mai puțin neconcertat, cineaști vest-europeni ca Jean-Luc Godard (cel din perioada 1968-1972) și cuplul Jean-Marie Straub-Danièle Huillet, cineaști est-europeni ca Miklós Jancsó (cel din perioada 1969-1974) și Dušan Makavejev, și cineaști sud-americani precum tandemul Fernando Solanas-Octavio Getino. Ce-i una pe majoritatea acestor cineaști (la numele cărora mai pot fi adăugate și altele – de pildă, Theo Angelopoulos cel din perioada 1972-1980) era nu numai angajamentul lor politic la stânga, ci și faptul că esteticile lor, la prima vedere destul de diferite între ele, puteau toate să fie descrise drept „brechtiene” sau „post-brechtiene”: cu alte cuvinte, puteau fi explicate cel mai bine ca fiind inspirate de diferite idei despre teoria și practica lui Bertolt Brecht în domeniul artelor spectacolului. Sub semnul lui Brecht (un Brecht mai mult sau mai puțin asumat și, în orice caz, înțeles în diverse feluri), formele de spectacol cinematografic pe care încercau să le dezvolte „moderniștii politici” respingeau energic „iluzionismul”. Spectacolul trebuia să-l mențină pe spectator conștient de faptul că, departe de a fi un fel de fereastră magică spre o altă realitate sau epocă istorică, era o construcție de semne, o ciocnire de idei orchestrată în scop educativ într-o arenă amenajată special pentru asta, un model esențializat (de tip machetă) al unei situații, al unui proces, al unui fenomen etc., destinat studierii sale. Mijloacele de reprezentare (a unei anumite realități, epoci istorice etc.) erau dezvelite sub ochii unui public menit să le vadă în permanență cum își fac munca de semne. Dacă cinemaul „iluzionist” îl face pe spectator să uite de mijloacele sale, astfel încât să nu se simtă conectat decât la imediatul personajelor și al situațiilor în care se găsesc ele, acest cinema își chestionează mijloacele sub ochii spectatorilor, încercând să-i învețe, prin propriul exemplu, să

chestioneze, să întâmpine critic, să trateze drept discutabile (și nu „naturale”) reprezentările și ideile dominante despre lume. Dincolo de subiectele propriu-zise ale filmelor, e un cinema de stânga prin înseși metodele sale, prin efortul său de a se constitui într-un demers autoreflexiv, didactic și dialectic.³

Dintre toate modelele de „modernism politic”, Jude îl ia ca reper explicit, în *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, pe cel godardian. Filmul începe cu imaginea unui ecran-în-ecran pe care, timp de peste două minute, se desfășoară un fragment dintr-un documentar de propagandă antonesciană despre „eliberarea” Odesei de către „ostașii crucii și ai dreptății” (i.e., armata română). E primul dintr-o serie de texte (inclusiv audiovizuale) pe care filmul le prezintă (le pune în cadru) explicit ca texte – menite a fi inspectate, interogate, discutate polemic, examinate în dimensiunea lor de artefacte istorice etc. Alte exemple de texte pe care Jude le va pune în cadru pe parcursul filmului, în moduri menite să le scoată în față statutul de texte: un număr de lozinci antisemite de pe pancartele și manifestele folosite la Odessa de forțele române; o fotografie (de la Odessa) cu evrei spânzurați, expusă într-un plan-detaliu lung de trei minute; lungi fragmente din cărți (Giorgio Agamben despre Hannah Arendt,

Isaac Babel despre un caz de violență antisemită poloneză din timpul războiului polono-sovietic din 1919-21), citite cu voce tare de eroina filmului, în cadre fixe, filmate frontal (lungi de două minute, respectiv patru minute și jumătate); trei minute din *Oglinda – Începutul adevărului* (Sergiu Nicolaescu, 1994), film de istorie romanțată pe care eroina lui Jude îl descrie (corect) ca o „hagiografie a lui Antonescu”; o fotografie (din timpul pogromului de la Iași) cu cadavre lângă un zid, expusă în plan-detaliu preț de două minute; aproape un minut dintr-un marș nazist, pe care eroina filmului lui Jude îl ascultă la laptop, concentrată, din motive profesionale; filmări de la procesul de după război al lui Gheorghe Alexianu, numit de Antonescu în 1941 guvernator al Transnistriei; textul telegrammei cu ordinul antonescian pentru masacru („executarea tuturor evreilor din Basarabia refugiați la Odessa”), text proiectat pe zidul Muzeului Național de Artă al României în punctul culminant al filmului lui Jude. Mai sunt și altele.

Revenind la începutul filmului, următorul gest regizoral al lui Jude, după prezentarea celor două minute inițiale de propagandă cinematografică antonesciană (cu „ostașii crucii” etc.) este unul

„șaizeceșioptist-godardian” ca la carte: exhibarea „antiiluzionistă” a „dispozitivului” cinematografic, a aparatului de care depinde făcutul filmelor. Așadar, vedem microfoane, vedem clacheta cu numele regizorului și al directorului de imagine (Marius Panduru), și cu titlul de lucru al filmului (*Pentru asta te-ai născut?*). Imediat după aceea, privind în camera de filmare, actrița Ioana Iacob ni se prezintă (ca Marina Vlady la începutul lui *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) atât cu numele ei real, cât și cu numele personajului pe care îl va juca în film, Mariana Marin, subliniind una din diferențele dintre ele („Spre deosebire de mine, Mariana e atee”). Îmbrăcămintea ei cu model Pop Art, în culori primare, face omagiul și mai explicit (dând și cheia cromatică a unui film în care pete godardiene de culori primare vor tot reveni jucăuș – de la cele trei tomberoane, verde, galben și albastru, în fața cărora se va desfășura la un moment dat o ceartă, până la cele două umbrele, una verde, una roz, purtate la un moment dat de doi pensionari). În acest context, până și peretele plin de arme din fața căruia ni se adresează Mariana/Ioana (căci, după cum vom afla, ea se află la Muzeul Militar) produce un ecou godardian – al faimosului său aforism (ce-i drept, de dinaintea perioadei sale „politico-moderniste”) potrivit căruia pentru a face un film nu-i nevoie decât de o față și un pistol.

Dar filmul lui Jude nu e o pastişă a modelului de „modernism politic” godardian de la 1968. După cum vom vedea, e o „update” – de aici și valoarea lui. Odată dezvelit „dispozitivul” cinematografic și odată fixat reperul Godard, Ioana devine Mariana și rămâne mai mult sau mai puțin „în personaj” până la sfârșitul filmului, iar Jude, spre deosebire de Godard-1968, nu ne scoate iar și iar din ficțiunea existenței ei, nu face manevre „antiiluzioniste” non-stop. Maniera acestui film de a fi autoreflexiv este mai ortodoxă decât aceea a ieșirilor permanente din ficțiune, a exhibărilor permanente ale „dispozitivului” cinematografic iluzionist. E vorba despre faptul că Mariana este la rândul ei un fel de regizoare: ea pune în scenă, cu finanțare de la Primăria Bucureștiului, un spectacol *live* de reconstituire militară despre acțiunile armatei române la Odessa, spectacol de care vrea să se folosească, subversiv și pedagogic, pentru a-i obliga pe cetățenii adunați în Piața Constituției la o confruntare cu o istorie – cea a masacrului – oficială și totuși nerecunoscută (sau recunoscută oficial și totuși neasumată, nici la nivel popular și nici, după cum va reieși, de oficialități).

Această idee – a spectacolului-din-spectacol

realizat după convențiile reconstituirilor militare – îi permite lui Jude să-și pună scripitor în oglindă propriul demers politico-artistic. În primul rând, spectacolul-din-spectacol funcționează și pentru el ca o excelentă alternativă „brechtiană” („stilizat, comprimat, teatral”, cum îl descrie Mariana) la genul de film istoric „iluzionist” pe care refuză să-l facă. În plus, un asemenea spectacol, cu *reenact*-ori îmbrăcați în uniforme militare românești, naziste și sovietice, mimând zvârcolirile agoniei pe Calea Victoriei, vine cu o garantată componentă de farsă – ceva prezent, sub o formă sau alta, în toate filmele de ficțiune ale lui Jude. Apoi, cu o eroină care pregătește un spectacol-provocare pe un asemenea subiect și care din cauza asta e contestată și pusă la îndoială la fiecare pas (inclusiv de colaboratori și de prieteni), Jude poate încorpora în film schimburi verbale polemice – spectacol de idei – generate de numeroasele obiecții care pot fi aduse, din diverse direcții, propriului său demers.

Dintre polemicile pe care le dezvoltă filmul lui Jude, una, foarte inspirat articulată, vizează un anumit tip de „realism” asociat felului lui Sergiu Nicolaescu de a face film istoric. În cele trei minute din *Oglinda* pe care le citează Jude se pot constata foarte clar atât caracterul negaționist al demersului lui Nicolaescu⁴, cât și nivelul extrem de primitiv al retoricii lui hagiografice – într-un anumit punct din *Oglinda*, mareșalul Antonescu (jucat de actorul Ion Siminie) este înnobilitat filmat din profil, în contraploneu, pe fundalul unei icoane cu un Cristos răstignit stilizat, pe un fond muzical siropos-pianistic, într-o scenă din timpul procesului din 1946, în care se plânge solemn și retoric de nerecunoștința poporului român. Pe de altă parte, filmul lui Jude conține un moment în care Mariana, venită să aleagă costume dintr-o magazie pentru spectacolul ei, poartă cu responsabila de acolo o discuție din care rezultă că, pentru aceasta din urmă, numele „domnului Sergiu” (rostit cu reverență) e sinonim cu maximumul de scrupul și de acuratețe în reconstituirile istorice. Jude amintește astfel – și e un punct important – că, pe cât e de disprețuit Nicolaescu de unii dintre noi (inclusiv de membri ai propriei bresle, cum poate fi considerată, în sens larg, și Mariana), pe atât e de respectat de mulți alții (iarăși, inclusiv colegi de breaslă, cum poate fi considerată și garderobiera). Filmul lui Jude arată în continuare că e vorba și despre două înțelegeri diferite ale unor noțiuni precum „realismul”, „autenticitatea”, „acuratețea” etc. Istoria al cărei adept e Nicolaescu este o istorie mitică, subordonată peren (adică atât înainte, cât și după 1989)

intereselor puterii politice a momentului; nu e un demers de cunoaștere, ci un demers de consolidare, legitimare, estetizare, de eliminare a contradicțiilor și mai ales a dimensiunilor stânjenitoare. În același timp, Nicolaescu urmărește meticulos (cel puțin în *Oglinda* e destul de meticulos; în alte filme poate fi neglijent) un ideal de autenticitate înțeleasă ca autenticitate a hainelor, a armelor, a însemnelor militare. Fetișizează asemenea detalii așa cum le fetișizează și acea categorie de pasionați ai informațiilor despre războaie, strategii, tancuri, avioane etc., care la limită confundă istoria cu istoria acțiunilor militare, ignorând complet alte dimensiuni – situația economică, istoria socială, urmările războaielor pentru populație dincolo de propagandă, de imnuri, steaguri etc. Unul dintre motivele pentru care activitatea nicolaesciană continuă să se bucure de atâta respect este că, în evaluarea populară (dar și din interiorul breslei) a cinemaului de reconstituire istorică, acest criteriu fetișist este mai răspândit decât alte criterii. În filmul lui Jude, arbitraritatea acestui criteriu este denunțată elocvent de Mariana într-o ceartă cu actorii (sau *reenactor*-ii) din spectacolul ei, participanți experimentați la reconstituiri militare.

Faptul că repetițiile pentru spectacol sunt găzduite de Muzeul Militar este de o adevărată splendidă. Un asemenea muzeu e, prin definiție, o adevărată biserică ridicată întru slava înțelegerii de tip Nicolaescu a „adevărului istoric”: un paradis pentru orice fetișist al armelor și al uniformelor, un loc unde categoria oficială de înțelegere a istoriei este acțiunea militară. Și spațiul Muzeului Militar mai oferă ceva filmului lui Jude: o perfectă ilustrare de-a gata a unei crize a istoricității, a unei anumite piedici crescute în calea accesului la cunoaștere, criză sau piedică mult discutată, în anii '80-'90, ca fiind definitorie pentru o presupusă „condiție postmodernă”. Muzeul e istoric, dar e și anistoric prin felul în care amalgamează epocile, punând unele lângă altele o barieră din Primul Război Mondial, niște tancuri din al Doilea, tragicul ABI în care și-a găsit moartea locotenent-colonelul Troscă în timpul Revoluției din 1989, uniforme din toate timpurile. Mariana și regizorul ei secund (Alex Bogdan) îl străbat la un moment dat pe trotinetă, ca pe un fel de Disney World al istoriei românilor. Efectul amalgamării de acolo e congruent cu al unui schimb de replici de mai devreme, din magazia de costume, când gestionara o informează pe Mariana că de acolo s-au îmbrăcat nu numai figuranții lui Nicolaescu, ci și, mai recent, cei dintr-un film american numit *Zombi contra Wehrmacht*.

Tema reambalării naziștilor ca baubau de parc de distracții, cu consecința unei subțieri, unei diluări a realității crimelor lor, face parte din problematica postmodernității. E o dificultate cu care un modernist ca Alain Resnais n-a fost nevoit să se măsoare la vremea fundamentalului său documentar despre Holocaust, *Noapte și ceață* (1955).

2. Dialectică și două tipuri de relativism

Astea fiind zise, perspectiva lui Jude (ca și a eroinei sale) nu e radical-relativizantă în această privință: nu pune la îndoială în mod radical posibilitatea accesului la cunoașterea evenimentului istoric numit „masacrul de la Odessa”. (Ține cont de dificultăți, inclusiv de unele asociate unei presupuse condiții postmoderne, dar nu e o perspectivă postmodernă în acest sens, ci, eventual, una post-postmodernă.) Evenimentul este cognoscibil (doar Jude – ca și Mariana – e angajat într-o luptă cu negaționiștii), oricât de mediat ne-ar fi accesul la el de forma pe care o iau documentele, de parțialitatea lor, de straturile de propagandă, de educația școlară etc. Inclusiv istoria posterioară cu care vine el la pachet – istoria negării și a ascunderii lui vreme de decenii, și a recunoașterii lui târzii, care într-un fel a fost, dar mai degrabă n-a fost o recunoaștere adevărată – este inteligibilă și prezentată ca atare în *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*. Putem înțelege cine și de ce a(u) construit evenimentele istorice ca pe niște evenimente, selectându-le sau efasându-le, ierarhizându-le, purificându-le, documentându-le, rescriindu-le, ambalându-le în produse educative. E inteligibil (din perspectiva istoriei de stat, gen conservator și inert prin excelență, din perspectiva oficialilor români cu afinități conservatoare, naționaliste, antisemite, din perspectiva profesorilor de istorie, din perspectiva societății needucate etc.) de ce istoria masacrului de la Odessa, deși acceptată în anii '90-2000 de trei președinți ai României (din rațiuni politice la rândul lor inteligibile), nu a devenit niciodată discurs oficial despre participarea României la exterminarea evreilor, nu e un subiect clarificat și cunoscut de toată lumea, nu e o temă finanțabilă de Municipality capitalei, nu e un adevăr instalat confortabil în manualele școlare și cu atât mai puțin la nivelul de popularitate și folclor al istoriei de tip Dumitru Almaș. (Tot o istorie recunoscută oficial, dar neasumată, nediseminată, nereprezentată artistic etc. – cea a sclaviei romilor – prezenta și *Aferim!*.) Prin urmare, dacă accesul la evenimentul istoric e chestionat în ce privește formele lui și valorizările

lui implicite, fiindcă trecutul – ca și prezentul, de altfel – nu se dă nemijlocit, realitatea lui istorică nu ni se scurge printre degete. Dimpotrivă, evenimentul e recuperabil cu tot cu relativitatea lui, cu genealogia lui post-factum, care nu-l dizolvă ci, la modul ideal, îl explică și circumscrie mai bine.⁵

În schimb, cu totul altfel stau lucrurile cu posibilitatea diseminării, a pedagogiei politice – inclusiv prin artă, desigur. Aici, demersul lui Jude e sceptic, se pune la îndoială pe sine, așa cum demersurile „politico-moderniștilor” de la 1968 nu erau și nu se puneau. (Acelea erau demersuri efectuate cel mai adesea de pe o poziție de credință în posibilitatea, ba chiar în iminența unor mari și pozitive transformări politico-sociale. Optimismul lor le este inaccesibil artiștilor politici de azi, câtă vreme sunt și lucizi. De-aceia, strategiile estetice ale „modernismului politic” nu pot fi resuscitate fără niște „updatări”.) Mariana e prezentată ca fiind singură în „obsesia” ei pentru educarea publicului în legătură cu masacrul de la Odessa. Din câte putem vedea, nimeni nu i-o împărtășește – cel puțin nu la un nivel de intensitate cât de cât comparabil cu al ei –, nici colaboratorii cei mai loiali (cum ar fi regizorul secund, care-i este de mare ajutor, dar pentru care totul nu pare să fie decât un job printre alte joburi), nici prietenii pe care-i vedem adunați în jurul ei la o petrecere (făcând caterincă de jigăreala ostașilor români versus *sex-appeal*-ul uniformelor naziste), nici cei doi bărbați cu care pare să fie mai mult sau mai puțin încurcată.

De altfel, primele obiecții la demersul ei (și al lui Jude), dintre multele incorporate de Jude în film, cu tot cu riposte, sunt puse în gura unuia din cei doi bărbați (un pilot jucat de Șerban Pavlu). Acesta iese la atac cu *evergreen*-ul „m-am săturat de boceala asta evreiască” (evreii sunt victime perpetue, în timp ce creștinismul e contestat în fel și chip) și continuă cu la fel de clasicul „da' [las' că] și comuniștii...” (tactica „trivializării prin comparație”, după cum cu precizie o recunoaște Mariana, care e în mod clar călăită în asemenea lupte – o comparație între fascism și comunism care se întâmplă să fie invocată de unii mai ostili comunismului decât regimurilor fasciste, pe care le găesc explicabile; implicit, e și o edulcorare, spune Mariana, a regimurilor politice interbelice, în care, de fapt, funcționau deja pe deplin instituțiile represive și de cenzură de după 1948).

De la personajul lui Pavlu, ștafeta atacurilor mai mult sau mai puțin negaționiste la proiectul Mariane (și implicit la al lui Jude) trece la o parte din oamenii (de vârste la fel de diferite cum par să fie și experiențele lor de viață) care urmează să apară în

spectacolul ei, în roluri de masacratori sau masacrați. (Sunt un grup cu experiență în reconstituiri militare, dar nu și în alte forme de spectacol.) Atacurile acelora dintre ei care o contestă pe Mariana (în timp ce alții îi sunt loiali) merg de la „ce se întâmplă aici mi se pare antiromânesc” până la invocarea lui N. Steinhardt (elogiat hilar de unul din răzvrătiți ca exemplu de „evreu fără viclenie”) în postura de avocat al lui Antonescu sau la nemulțumirile unui cuplu de pensionari care nu vor să apară în spectacol împreună cu niște romi.

Toate astea nu sunt decât mici încercări în pregătirea și în jurul meciului principal, care se joacă (în două runde lungi – prima durează aproape 20 de minute) între Mariana și un oficial de la primăria Bucureștiului, pe nume Movilă (Alexandru Dabija într-un al patrulea rol memorabil dintr-un film al lui Jude, după preotul din subtilul scurtmetraj *O umbră de nor*, boierul din *Aferim!* și tatăl lui Emanuel din *Inimi cicatrizate*). Crearea lui Movilă reprezintă un triumf pentru Jude, căci e un personaj care ridică acest film-dezbatere la un alt nivel, dându-i o dimensiune dialectică absentă din filmele și spectacolele lui de teatru care par să se bazeze pe niște poziții politice univoce și nechestionate (montările pieselor *Controversa de la Valladolid* și *Ali: Frica mânăncă sufletul* și chiar și altminteri foarte sofisticatul *Aferim!*). Personajul lui Movilă, un artificiu care permite accesul la nivelul mai abstract al discuțiilor despre importanța și semnificația masacrului de la Odessa (probleme înalte și filosofice conectate însă imediat la mult mai mundanele detalii despre organizarea spectacolului Marianeii și la criteriile de finanțare din fonduri publice a proiectelor artistice), e, în același timp, o figură perversă, jucăușă, sclipitoare, un *Mare Inchizitor* în toată legea.

Lucrurile decurg cam așa: el pune mereu bețe-n roate intențiilor ei „progresiste” și-i hărțuiește justificările și teoriile – care se aseamănă, presupunem, măcar parțial cu cele ale lui Jude și ale spectatorilor luminați –, ca s-o descurajeze și convingă să renunțe la ce e mai tăios în spectacolul ei, oricum destul de incomod pentru Primăria care l-a finanțat; ea tinde să-i subestimeze inteligența, să-i țină lecții, să-l trimită la citit. (O ocazie în plus pentru Jude să se autopersifleze jucăuș prin personajul Marianeii: uneori pompoasă, stăpânită de obsesia pentru antisemitismul istoric românesc și plină de referiri livrești și filosofice – Movilă i se adresează la un moment dat cu „Domnișoara Saul Kripke”). El pedalează inițial pe prejudecățile ei, jucând rolul edilului ignar și sfātuind-o să facă mai bine ceva despre daci și romani – mai exact, despre cum îi

învățau dacia pe romani filosofia greacă și creșterea albinelor –, apoi retractează imediat. (Are o ușurință deconcertantă de a închide un teren de luptă și de a deschide imediat altul, de a continua un atac cu o fentă, de a trece de la amenințare la flirt.)

Numai că de data asta personajul neprogresist nu e astfel din ignoranță, și nici măcar din vreun fanatism, ci are o raționalitate greu de expedit printr-o retorică rapidă. În timpul celor trei întâlniri în care îi iese în cale Marianeii, Movilă vrea s-o convingă să elimine din spectacol scenele de masacru propriu-zis, dar și cele care implică populația civilă (adică victimele), printr-un amestec de intimidări, sofisme și idei un pic revoltătoare, dar provocatoare. Dincolo de rațiunile care-l presează să acționeze ca cenzor (subiectul spectacolului Marianeii poate crea scandal și neliniște în oraș), regizoarea e, în ochii lui Movilă, prea sigură pe ea și pe judecata ei aspră despre Odessa. Or, întâi, lucrurile trebuie puse în perspectivă: e adevărat că realitatea evenimentului a fost recunoscută oficial de statul român, dar nu era oare asta un act politic obligatoriu? Ce altceva spune despre istorie decât că, departe de-a fi un absolut, depinde de niște dinamici politice? Apoi, importanța unui asemenea masacru, respectabilitatea dimensiunilor lui, care-l fac un subiect artistic așa de reușit, vin și ele dintr-un aliaj de nombrilism occidental (doar scara istoriei catastrofelor europene e un mizilic pe lângă cifrele masacrelor din China, de pildă, unde sfârșitul dinastiei Ming ar fi coincis, spune Movilă, cu masacrarea a vreo 25 de milioane de oameni) și cinism (de la ce număr de victime în sus se numește masacru? Nu e limpede oare că selecția momentelor pe care le considerăm tragice depinde de etnocentrism, de arbitrar, de ignoranță, dar și, dincolo de toate, de o ierarhizare numerică, de un „darwinism al masacrelor”? Există un fel de canon al masacrelor, stabilit după considerente emoționale și estetice, iar aici grandiosul crimelor e de primă importanță. Nagasaki a fost uitat, că e pe locul doi. Ca să nu mai spunem că unele popoare-victimă sunt mai importante și mai victime decât altele, insinuează el.). Dar crime în masă s-au produs mereu în istorie, și Movilă, care nu vrea să se poarte pur și simplu ca un cenzor autoritar, filosofează despre relativitatea lor filosofică și despre utilitatea practică a unui gest de artă politică: cui mai folosește acum învinovățirea armatei române pentru ceva ce a făcut în vreme de război? Și oare nu e clar că o asemenea pedagogie, chiar eficientă pe moment, ar fi măturată dintr-o dată cu efectele ei cu tot dacă ar izbucni un nou război, iar armele de la Muzeul Militar n-ar mai fi doar niște jucării? (De altfel, după

spectacol, când a devenit evident că efectul asupra spectatorilor n-a fost chiar cel scontat de regizoare, Movilă se îmbunează și redevine din amenințător simpatic, deși Mariana nu-și ținuse promisiunea de-a nu arăta grozăvii în piața publică: cenzura e superfluă câtă vreme sensibilitatea publicului e atât de tocită, iar arta politică nu-și atinge ținta.)

Și, în fond, ce înseamnă că poporul român a fost sau este vinovat pentru hecatomba de la Odessa? Mai e el același, se transmite vinovăția urmașilor, se distribuie individual? Ce e „poporul”? Ce e „vinovăția”? Discuția din urmă – un monolog, de fapt –, e, în ciuda perversității personajului lui Movilă, un contrapunct foarte bun la *Țară moartă*, unde Jude lasă impresia că în spatele montajului care leagă arhiva fotografică Costică Acsinte de coloana sonoră și de jurnalul doctorului Emil Dorian e o teză implicită despre vina pe care o poartă, în bloc, nediferențiat – și mai ales nediferențiat pe clase, pe actori politici concreți – poporul român pentru Holocaustul românesc. Fiindcă o asemenea vină colectivă abstractă, oricât de puternică retoric, e un sprijin grozav pentru cei care preferă să nu identifice responsabilități concrete, individuale și instituționale, și cauze istorice reale ale unui fenomen cum e Holocaustul românesc.

Totuși, Movilă rămâne de partea sofistică a întrebării despre vina colectivă, în așa fel încât să nu poată primi un răspuns, de parcă întreaga chestiune ar fi absurdă. Dialogul lor e o înfruntare între două tipuri de viziuni asupra relativității istorice (pentru el, „adevărul are legătură cu propozițiile, nu cu obiectele”, istoria e și ea construită de oameni, și mai ales de învingători – dacă ar fi câștigat Hitler războiul, subiectul rememorărilor ar fi distrugerea Dresdei; ș.a.m.d. Pentru ea, *performance*-ul pe care-l regizează a asumat o stilizare a ceva imposibil de reprezentat, dar nu și dincolo de cunoaștere și recunoaștere publică.) Doar că, în ultimă instanță, relativismul lui filosofic sau epistemologic e perfect subordonat celui politic: „taoismul” pe care și-l atribuie pică la țanc, ca o bună filosofie de cenzor.

3. Glume și hârjoneală

Ca și în *Aferim!*, arta angajată a lui Jude – responsabil-provocatoare, aici și autoproblematizant-didactică – rezervă totodată spațiu unui element consistent de ludic și de gratuitate. Trupa de *reenactor*-i adunată de Mariana, trupă al cărei nucleu dur constă din bărbați obișnuiți să se joace de-a ostașii, e un focar permanent de hârjoneală, de gășcăreală golănească – e practic lege ca, dacă

cineva se apleacă să-și lege șireturile, un tovarăș să-l apuce de șolduri pentru a mima sodomia. (Regizorul secund al Mariane e un fel de tartor al lor, dar și un egal – când îi înjură, ei îl înjură înapoi.) Printre ei sunt câțiva cu înfățișări frapante sau excentrice – de pildă, un bărbat extrem de masiv, de tatuat și de blând, sau, oarecum în contrast cu el, unul înalt și slab, cu pălărie de cowboy și păr alb legat într-o coadă, plin de energie malițioasă. La un moment dat, într-o pauză din timpul repetițiilor, se adună cu toții pe un vehicul blindat din curtea Muzeului Militar, ca să se bătaie, cu puștile în mâini, în ritmul unui vechi cântec de tabără („Pardon, pardon, e rândul meu”); Mariana, care în cea mai mare parte a timpului rămâne în afara găștii lor (ca regizor, ca femeie, ca persoană posedată de o misiune), li se alătură și ea pentru câteva secunde.

Vechile filme ale lui Godard, chiar și unele (nu toate) dintre cele făcute în perioada de intensitate maximă a militantismului său (*Le gai savoir*; de pildă, sau *Tout va bien*), aveau adesea o alură șic – dată de paleta cromatică pe bază de culori primare, dar și de fizicul și de vestimentația actorilor. *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* are propriul lui șic, datorat tot unei palete cromatice atractive (un rol important a jucat alegerea costumelor, datorată Iulianei Vîlsan), dar și altor ingrediente – de pildă, protomanelele care se aud din când în când pe fundal sau imprimeurile cool de pe tricourile în care defilează o parte din lumea de pe ecran. (Această preocupare pentru șic e o noutate în Noul Cinema Românesc – inclusiv în cinemaul lui Jude.) În film există elemente de amuzament pur – *fun* de dragul *fun*-ului – de pildă, în secvența din magazia de costume, Mariana și gestionara sunt întrerupte din conversația lor de apariția incongruentă și neexplicată a cuiva îmbrăcat în costum de cățel. Fie că e în pielea goală, filmat dintr-un unghi foarte neflatant, fie că se ține după Ioana/Mariana cu un buchet de flori nedorit, Șerban Pavlu (unul dintre cei mai loiali colaboratori ai lui Jude) e pus cu insistență în posturi caraghioase, ca și când ar fi „victimă” unei glume private de-a regizorului. Numeroși prieteni, colaboratori sau cunoscuți de-ai lui Jude – monteuză Dana Bunescu, istoricul Adrian Cioflâncă, regizoarea de teatru Gianina Cărbunariu, criticul de cinema Andrei Rus, scriitorul Alex Tocilescu – trec prin cadru în propriile roluri sau fără niciun rol.

În aceeași zonă de ludic – însă de data asta nu și de gratuitate –, Jude își botează o bună parte din personajele secundare cu nume daco-romano-voievodale: Decebal, Traian, Dacian, Basarab.

Pentru a doua rundă de polemici între Mariana și Movilă, Jude îi pune să stea în fața Ateneului astfel încât între ei să se ițească statuia lui Eminescu – „sumă lirică de voievozi”, după cum citează (din Țuțea) Mariana arătând spre ea. Pe lângă permanentele trimiteri la tradiții cinematografice, literatură, cercetare istorică ș.a.m.d. ce compun palierul „înalt”-intertextual al filmului (spectacolul Marianeii se intitulează *Nașterea unei națiuni*; pe un perete din apartamentul ei e un *Angelus novus* al lui Klee; etc., etc., etc.), *Barbari* abundă în aluzii volatile la conversații efemere din cultura și politica românească: proiectele Primăriei București erau un subiect de discuție în vara lui 2017; și cine-și mai amintește de harța iscată în jurul rebotezării unei străzi cu numele de Mircea Vulcănescu? (Acolo se află Muzeul Militar.) Primele filme ale lui Godard aveau și ele o dimensiune jurnalistică, de reacție rapidă la tot felul de subiecte condamnate să se evapore rapid din memoria publicului. În cinemaul de artă al zilelor noastre, din motive financiar-instituționale, o asemenea dimensiune a devenit foarte greu de cultivat: dintre actualii regizori-vedetă ai festivalurilor de la Cannes și Berlin, nu mulți sunt cei cărora să le ia mai puțin de trei ani ca să iasă cu câte un film nou, pe când Godard, la jumătatea anilor '60, era capabil să facă și câte trei filme pe an. Iar în cazul aluziilor lui Jude, pe cât sunt unele dintre ele de rapid evaporabile pentru publicul românesc, pe atât sunt altele de opace unui public internațional festivalier. E și asta o mică parte din curajul acestui cineașt: așa cum în *Inimi cicatrizate* (2016) și în *Aferim!* abundau ecourile literaturii vechi și ale unei culturi politice românești oarecum nișate, aceeași dimensiune intraductibilă – și greu de comercializat – se manifestă și în numele de voievozi de-aici, în trimiterile la *Coaliția pentru Familie* ș.a.m.d.

Pe de altă parte, secvența de spectacol-în-spectacol (reconstituirea regizată de Mariana), cu amestecul ei de comic și macabru, de pedagogie și profanare, de asumat-artificial și autentic-documentar (căci secvența respectivă este și documentarul unui fel de *happening* provocat în mod real de Jude pe Calea Victoriei, chiar dacă e neclar dacă din publicul evenimentului au făcut parte și cetățeni nepuși în temă cu ceea ce se întâmpla de fapt acolo), este un moment de cinema care reinventează filmul istoric.

¹ De pildă, interviul acordat Iuliei Popovici și lui Vasile Ernu și publicat sub titlul „Am vrut ca filmul să conțină o poveste despre formare. Care, paradoxal și ironic, are de-a face cu o castrare...”, *CriticAtac*, 11 martie 2015, <http://www.criticatac.ro/vrut-ca-filmul-conin-poveste-despre-formare->

[care-paradoxal-ironic-de-face-cu-castrare/](#), link accesat la data de 3 ianuarie 2018.

² Cristian Tudor Popescu, „Valahia live – odiseea amărată”, *Gândul*, 14 martie 2015, <http://www.gandul.info/puterea-gandului/valahia-live-odiseea-amarata-13985504>, link accesat la data de 3 ianuarie 2018.

³ „Modernismul politic” este discutat pe larg în *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó*, Andrei Gorzo, editura Tact, 2015, în special paginile 81-101 și 145-162.

⁴ Caracter expus pe larg de Raluca Durbacă în esul „Naționalism și negaționism în cinemaul românesc. Strategii discursive pre- și post-decembriste”, inclus în volumul colectiv *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”* (coordonatori Andrei Gorzo și Gabriela Filippi), editura Tact, 2017, pp. 89-95.

⁵ Preocuparea pentru parțialitatea reprezentării istoriei mai e vizibilă și în alte filme ale Noului Cinema Românesc ce tratează teme istorice: în *Hârtia va fi albastră* (2006), Radu Muntean urmează perspectiva de la firul ierbii a unor soldați ce participă la evenimentele și accidente din timpul Revoluției Române, în vreme ce, în *A fost sau n-a fost?* (2006) al lui Corneliu Porumboiu, personajele discută și analizează într-o emisiune de televiziune din provincie, la aniversarea a 16 ani de la Revoluție, ce anume s-a petrecut în decembrie 1989 în orașul lor. Pe de-o parte, cele două filme au în comun un referent întrucâtva excepțional prin faptul că e încă în mod real insuficient de cunoscut: spre deosebire de majoritatea episoadelor istorice recente, Revoluția Română nu fusese încă încadrată, la vremea realizării filmelor, așa cum nu e nici astăzi, într-o explicație oficială completă și credibilă. Holocaustul, o preocupare constantă în ultimele filme ale lui Jude, e la rândul lui un obiect istoric care a ridicat o serie de probleme importante legate de presupusa lui singularitate metafizică, dar și de reprezentarea și reprezentabilitatea sa artistică, probleme devenite de neocolit.

Pe de altă parte însă, fiecare din cele două filme ale lui Muntean și Porumboiu e construit pe o dimensiune specifică care face reprezentarea istoriei inevitabil fragmentară, parțială: perspectiva de jos a soldatului care nu poate înțelege întregul tabloului la care participă și care vede în jur numai dezordine și haos (chiar și atunci când acest tablou ar fi inteligibil dacă ar fi privit de la un alt nivel – cazul de manual al unui alt anti-erou, Fabrice din *Mănăstirea din Parma* participând la bătălia de la Waterloo); respectiv ecoul Revoluției în provincie ori distanța geografică care-i desparte pe locuitorii Vasluiului de scenele principale ale Revoluției, la care nu pot participa activ (decât, eventual, printr-o agitație locală la scară foarte modestă, silită să urmeze direcția evenimentelor de la centru, dar nu deplasându-se personal până la Televiziune ori la Comitetul Central, ieșind pe străzi ori filmând Revoluția cu o cameră video), ci pe care o pot doar privi la televizor, ca pe un spectacol haotic și manipulator. În această privință, în *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* relativitatea evenimentelor istorice nu e dată de dedramatizare, de înregistrarea lor printr-o perspectivă subiectivă, de participarea directă sau, dimpotrivă, de distanța fizică față de eveniment, ci de existența unui alt nivel de abstractizare, ce nu are de-a face cu experiența sau non-experiența directă a evenimentului, ci mai curând cu semnificația lui istorică și politică.

Mihnea BĂLICI

Producție prin elipse: *French Theory*



Studiul lui François Cusset din 2003 despre transplantul teoretic care a marcat mediul academic al Statelor Unite din ultimele decenii ale secolului trecut – acest construct cultural local, denumit *French Theory* – poate fi lămuritor, în contextul actual al culturii române, în ceea ce privește problema circulației transnaționale a conceptelor teoretice/critice și a metodologiilor. Importul cultural este mai puțin un transfer direct și imuabil, ci mai degrabă – după cum subliniază și Bogdan Ghiu în cuvântul-înainte al traducerii de față, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. și transformările vieții intelectuale din Statele Unite** – o problemă de traducere, de translație, în sensul de deteritorializare (folosind un concept-pasager specific fenomenului analizat de Cusset) și recontextualizare, în funcție de nevoile, deschiderile și limitările contextului-gazdă. Acest fapt implică o alterare perpetuă a fenomenelor culturale în cauză.

Un exemplu autohton de astfel de „traducere greșită” (*mistranslation*) este cel analizat de Adriana Stan, în recentul său volum despre răspândirea structuralismului în România postbelică, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* (ed. Muzeul Național al Literaturii Române, 2017). Instituționalizarea la nivel academic a structuralismului în perioada comunismului a împiedicat conștientizarea adevăratei motivații din

spatele acestui transfer: apropierea lui a fost mai degrabă strategică decât naturală, un simptom al cenzurii regimului, ci nu un răspuns la o provocare epistemologică. Apolitizarea literarului prin concentrarea exclusivă pe formă, structură internă și, uneori, pure probleme lingvistice este o caracteristică proprie a structuralismului românesc față de cel occidental. De aceea, „succesorul” lui francez (așa-zisul poststructuralism) a pătruns cu adevărat în mediul academic românesc abia în perioada postcomunistă, probabil ca element exotic al unei „postmodernități” elitiste de mult râvnite, iar instituționalizarea lui a fost incomparabil mai domestică decât în cazul american, fără a fi participat la consolidarea unei contra-/subculturi de amploare și fără a impregna discursul academic într-un mod fundamental. Totuși, nu este dificil de observat faptul că instrumentalizarea teoriei franceze, chiar și în cazul românesc, provine pe filieră anglo-americană: asocierea filosofiei franceze demistificatoare a anilor '70 cu politicile identitare, legitimarea minoritarului, validarea poziției periferice, descentrarea totalitarismelor este, va argumenta Cusset, un produs al vieții intelectuale americane. Traducerea acestui volum într-o cultură în care *gender studies*, *queer studies*, postcolonialismul sunt în continuare noi și controversate, iar deconstrucția este una dintre teoriile actuale și excentrice ale unei nișe academice contemporane poate părea fără ecou. Dimpotrivă, ea este cât se poate de necesară: unghiul sociologic abordat de Cusset este clarificator în ceea ce privește identificarea surselor fenomenelor culturale pe care abia acum le prindem din urmă. Din acest punct de vedere, proiectul editurii Tact mizează pe facilitarea unei auto-diagnosticări culturale ce poate fi avantajoasă pentru viața intelectuală locală. Este, în orice caz, o lectură care ar trebui să acompanieze orice periplu în descifrarea filosofilor francezi și a epigonilor lor transatlantici.

Influențele franceze asupra mediului cultural american au fost întâlnite încă de la începutul secolului al XX-lea, odată cu exilurile intelectuale și artistice în Statele Unite din anii '40. Pregătirea terenului pentru teoria franceză a avut loc odată cu importurile cele mai importante pentru mediul cultural american din prima jumătate a secolului: în primul rând, suprarealismul a fost transformat rapid în obiect comercial de regimul consumerist; în al doilea rând, o compatibilitate ideologică între existențialismul francez (aici, debarasat de implicațiile sale fenomenologice și hegeliene) și pragmatismul american a stârnit popularitatea celui dintâi; în al treilea rând, istorismul propus de

școala *Annales* a fost la rândul său adoptat în mediul academic american. Totuși, ce remarcă Cusset este o lipsă generală a interesului față de structuralism în anii '60: mai mult, ceea ce ar fi trebuit să fie o introducere oficială în tradiția structuralistă în State (celebra conferință din 1966 de la Johns Hopkins) a reprezentat de fapt nașterea unui curent cultural reacționar nou. Bulversarea generată de acest eveniment cultural pare a fi simptomatică pentru modul acceleraționist de import și capitalizare a informației din mediul american: structuralismul este introdus direct printr-un metacomentariu critic (tot acum, Derrida prezintă „Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane”), sărind peste pașii germinării și cristalizării teoriei inițiale. Tocmai această elipsă a ipotezei, o deșădăcinare conceptuală bruscă, pare să catalizeze fenomenul ulterior. Acestui vector i se adaugă și viața socială din cadrul universitar, caracterizată prin izolare spațială și temporală de restul societății civile: societatea americană propune enclave universitare, microsocități de studenți ale căror legături cu exteriorul socio-politic sunt rupte, alienându-i de realitățile extra-universitare într-o perioadă semnificativă a consolidării identității și ideologiei personale. Acest mediu steril determină următorul fapt: tot ceea ce intră în suprastructura culturală din cadrul Universității este privat *a priori* de orice potențial impact pe care l-ar putea avea asupra comunității. Din acest motiv, contracultura studențească din notorii „*Seventies*” a stat sub semnul unui militantism letargic și a unei formalizări (și normalizări) a oricărei insurgențe. Instrumentalizarea filosofilor francezi, din cauza eclecticismului lor eliberator, de către generația *hippie* a fost lipsită din start de orice miză socială și politică mai largă. De exemplu, tentativele lui Sylvère Lotringer de a populariza teoria în afara universității dau greș. Teoriei franceze, acum americanizate, îi este refuzat accesul la o expansiune mai largă decât cea a mediului universitar. Tocmai din acest motiv ea pătrunde mai întâi prin intermediul studiilor literare, deja izolate de problematica socială prin tradiția împământenită a *close reading*-ului și *New Criticism*, contaminând treptat numeroase subcâmpuri universitare (până și teologia: vezi pp. 109-110). Acest lucru se datorează ubicuității acestei noi metode critice, „pe cât de plină de satisfacții pe atât de flexibilă” (p. 111). Propensiunea către analiza citatelor în lipsa contextualizării, transformarea referințelor din Foucault și Deleuze în artificii retorice de legitimare a propriului discurs, lectura superficială a unei bibliografii lapidare: toate aceste lucruri ușurează accesul studentului de rând

la o nouă strategie (foarte avantajoasă, de altfel) de poziționare în arena academică, în favoarea unui carierism impregnat în structura societății americane. De aceea, „[a]lunecare ei [*a deconstrucției*] înspre discursurile identitare își are originea în acest precept utilitarist, mai degrabă decât într-un program ideologic care ar preceda-o” (p. 152). Cusset identifică, prin această grilă, utilizările teoriei în mediul intelectual american: odată cu revoluția conservatoare a epocii Reagan, *French Theory* își asumă pentru prima dată o poziționare politică în sistemul social american – este, evident, cea a stângii politice. Astfel, o ideologie a cărei principală teză și miză este eludarea unui referent (fie el semantic, politic, literar, cultural etc.) își reaproprie însuși „refulatul”: aici, politicile identitare (*identity politics*), construite (ironic) tocmai prin deconstrucție, în *Cultural studies*, studii etnice, postcoloniale, de gen și de sexualitate. În cadrul acestei analize, François Cusset lansează o teză importantă: discursurile identitare au fost, în cele din urmă, mercantilizate, prin construirea a noi nișe de piață și, astfel, prin exploatarea directă a mișcărilor comunitariste, inițial cu caracter revoluționar. Ceea ce au pierdut din vedere reacționarii universitari a fost tocmai această lipsă a impactului efectiv dorit în comunitatea civilă: „a enunța culturi marginale, a spune povestea subiectivității lor colective prin enunțare înseamnă de asemenea a le face vizibile, recognoscibile și chiar legitime pe ecranele industriilor culturale” (p. 203). Se poate vorbi despre o adevărată capitalizare a diferenței, de o fetișizare a libertinajului asociat cu aceasta. Mai mult decât să dea respectul cuvenit alterității, teoria franceză, în plin *praxis*, sfârșește prin a facilita nivelarea oricărei forme de alteritate, transformând-o în marketing cultural.

Contraofensiva ideologică ulterioară, sub semnul neo-conservatorismului radical și elitist, a ridicat nivelul conflictului *political correctness*, atingând apogeul în anii '80. Niciuna dintre tabere nu a părăsit însă enclava universitară. În campusuri au apărut primele „staruri” ale teoriei (Judith Butler, Gayatri Spivak, Stanley Fish, Edward Said, Richard Rorty, Fredric Jameson), dar, în afara unor poziționări teoretice controversate și a unor ieșiri în evidență în *media*, niciun program politic concret nu a fost înfăptuit. În ceea ce privește viața studenților din universitate, ubicuitatea menționată mai sus a teoriei franceze a funcționat ca un excelent simulacru de empatie și solidaritate în dezvoltarea personală a tinerilor – de aici și conceptul propus de Cusset de *Bildungstheorie*: mai puțin un fenomen cultural sau o metodologie critică, *French Theory* a devenit un program existențial sau

o matrice ontologică, care însă nu a depășit vreodată intimitatea individului. După o abilă analiză a teoriei în cadrul practicilor artistice, Cusset conchide că orice experimentalism provenit din contactul cu aceasta fie nu își găsește realizare (ca în cazul arhitecturii), fie devine comercializat (câteodată atât de programatic, încât *statementul* estetic devine redundant – de exemplu, Warhol). Chiar și Internetul, văzut ca platformă înfăptuită a programului de decentrare și dezumanizare al *French Theory*, este instrumentat de libertarienii printr-o supralicitare a liberei exprimări. În urma acestor eșecuri constante, Cusset pare să admită că „în Statele Unite teoria franceză «a dispărut» continuu în producerea efectelor sale” (p. 328).

În urma acestor argumentații, rămâne întrebarea principală: care a fost de fapt impactul teoriei franceze în Statele Unite? Normalizarea și instituționalizarea *French Theory* au neutralizat în final extravaganțele din spatele acestui import cultural; în proximitatea anilor 2000, teoria franceză a început să fie criticată pentru natura sa pretențioasă și doctă (de exemplu: „afacerea Sokal”); în sălile de cursuri, a început să se discute tot mai mult despre „post-teorie”. Totuși, impactul său cultural este vizibil, deoarece *French Theory* a devenit un trop popular și viabil, în ciuda (sau poate chiar din cauza) criticilor ce i-au fost aduse, atât de la conservatori, cât și de la marxiști. Cusset explică acest lucru tocmai prin natura exotică a acestui fenomen: complet distinctă epistemologic de ideologia americană instituționalizată, teoria franceză a devenit un element complementar necesar. Eșecul



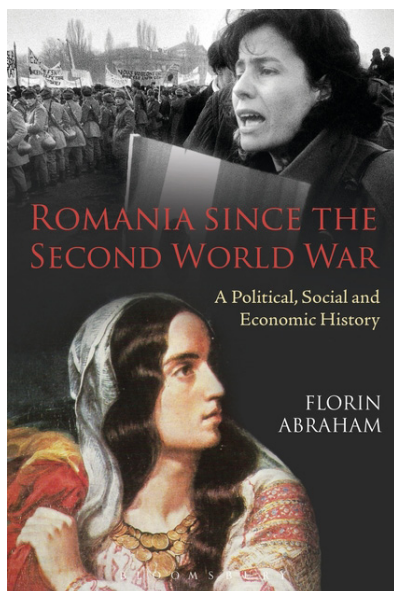
lui Thomas Pavel și al lui Mark Lilla din 1994 de a introduce pe piața culturală americană, în siajul teoriei franceze, noul liberalism francez (așa-numitul *New French Thought*), atât de similar cu valorile tradiționale ale democrației americane, exemplifică, prin contrast, această putere de seducție a teoriei franceze. Mai mult decât un răspuns, ea a fost o proiecție. O scurtă analiză a profilurilor principale ale corpusului teoretic al *French Theory* (Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard, Barthes, Lacan) surprinde paradoxurile și distorsiunile conceptuale prin care au fost „traduși” acești autori, în funcție de nevoile predominante ale societății americane. Penultimul capitol al studiului surprinde ipostazele diferite ale teoriei în alte culturi, insistând pe funcția ei localizată și dependența sa față de contextul apariției. Întorcându-se spre Franța contemporană, Cusset remarcă o scădere a interesului față de fenomenul teoretic odată cu popularizarea lui în alte centre culturale. Pentru „meridianul Greenwich” (Pascale Casanova) al culturii globale, problemele deschise de autorii menționați mai sus par să fi devenit obsolescente. Ceea ce este îndeosebi interesant este revenirea franceză la teorie, dar prin abordarea sa anglo-americană, deci politizată, odată cu ascensiunea multiculturalismului și problemelor minorităților în Franța: un fel de *rebranding* al teoriei la ea acasă.

Demersul lui François Cusset conturează atât un studiu competent și documentat al unui fenomen de actualitate, a cărui inventariere se cerea făcută, cât și o critică lucidă a implicațiilor plurivalente ale acestuia. Tocmai sublinierea erorilor interpretative, a contradicțiilor, a reinstrumentalizărilor (pasive sau, din contra, abuzive) ale teoriei franceze, în contactul cu o cultură distinctă (interesantă tocmai prin mozaicul cultural care o definește), arată adevărata complexitate a transnaționalismului și a circulației informației, a comerțului cultural și a formării mult mai complexe a relațiilor dintre culturi. Aplicând tocmai asupra discursului delocalizant *par excellence* această dimensiune translațională și trans-identitară, proiectul francez al anilor '60-'70 crește dincolo de mizele sale inițiale, al căror caracter abscons a permis o realizare mai flexibilă și mai concretă: în viața cotidiană, în *pop culture*, în structura societală a Statelor Unite ale Americii. În final, se poate afirma: „Confuzia, lectura greșită, abuzul sunt cele trei virtuți ale transferurilor culturale” (p. 417).

*François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. și transformările vieții intelectuale din Statele Unite*, traducere de Andreea Rațiu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2017, 425 p.

Alex CISTELECAN

Cronica unei postistorii



Recenta istorie pentru export a României contemporane a lui Florin Abraham, *Romania since the Second World War. A Political, Social and Economic History**, are cel puțin meritul de a (re)pune pe masă marile întrebări: ce este, în fond, istoria și ce poate și trebuie să fie scrierea ei? Unde se face trecerea între simpla înlănțuire sau cronică – fidelă, fără doar și poate – a unor date și evenimente istorice și istorializarea propriu-zisă, i.e. narativizarea modului în care subiectul istoric – societatea – își face istoria, este subiectul și obiectul propriei sale devenirii? Și oare nu orice istorie, prin definiție și prin chiar structura ei narativizantă și totalizantă, păcătuiește întotdeauna deja prin a fi o mică filosofie a istoriei, o sublimare și decantare a pulberii de evenimente în raționalitatea unei narațiuni ordonate, inteligente, a devenirii sociale și a ajungerii sale la conștiința de sine – căci oricât de non-hegelieni am fi, ea se încheie totuși culminant prin scrierea acestei istorii?

Orice s-ar spune, volumul lui Abraham e imaculat de astfel de păcat istoric. Ceea ce, de altfel, autorul și admite deschis în introducerea sa: din „prudență și scepticism gnoseologic”, el nu caută să livreze „some total or ultimate explanation of Romanian recent history”, ci doar un răspuns la modesta întrebare: ce evenimente importante s-au întâmplat în România de la WW2 încoace? Ceea ce și face: nu atât o istorie – căci, după propriile spuse, nu pretinde a schița vreo

„totalitate” dotată cu subiect și destinalitate –, cât o cronică exactă a evenimentelor care s-au întâmplat să se întâmple pe meleaguri românești din 1939 până în zilele noastre. Și într-adevăr: la 23 august 1944 armata română a întors armele împotriva Axei, iar Dej a murit în 65; la fel de exact este că Băsescu a fost președinte al României între anii 2004 și 2014 și că România a intrat în UE în 2007. La capitolul de consemnare corectă a evenimentelor, cu un anumit nivel de detaliu pe care probabil că nu l-ar putea egala imediat o navigare pe wikipedia, volumul își face într-adevăr treaba pe care și-a alocat-o.

Dar cum se pot explica, lega și însuma toate aceste date și evenimente, altfel decât prin totalizarea lor într-o istorie a societății românești – la această întrebare volumul ne dă un răspuns nu atât prin conținutul său informativ, cât prin structura sa pe capitole. Altfel spus – și oarecum logic în fond – însăși structura conceptuală a cărții, departajarea și desfășurarea ei pe teme și perioade, trădează o anumită preînțelegere a schemei istorice, un schelet de presupuziții cu care trebuie să opereze chiar și – sau poate mai ales – o „simplă” cronică a evenimentelor care s-au întâmplat.

Iar în această privință, trebuie spus că volumul e în sfârșit grăitor: istoria înseamnă aici Suprastructuri (instituții politice și cadru legislativ), Mari Personalități și, în fundal, mentalități inerte și ocazionale răbufniri de drame colective. Ambele părți ale cărții – împărțite pe comunism (prima treime) și postcomunism (celelalte două) – respectă o structură oarecum similară: mai întâi, tabloul rețelei de instituții politice și de măsuri legislative, sub Dej, sub Ceaușescu, apoi detaliat și separat în teme de sine stătătoare în partea despre postcomunism (partide politice, instituții politice, politici publice, stat de drept). Apoi două domenii autonome pare-se, cu propria lor lege naturală de reproducere – economia (diverse fluxuri de PIB și oscilații de sectoare) și demografia (cu fluxurile ei la fel de naturale de populație). Și în final, ce mai rămâne – subiectul însuși, societatea în devenirea ei istorică, și care apare aici doar ca accident, de obicei violent, al întâlnirii dintre aceste diverse paliere de predestinare: ca șir al ororilor și violențelor comunismului (rezistența armată, rezistența, canalul, reeducarea etc.); sau, în partea postcomunistă, ca lanț al ciocnirilor de stradă de după 89 (mineriadele, violențele de la Târgu-Mureș, protestele din 2012); după care ambele capitole despre „societate”, din comunism respectiv postcomunism, încheie sublimând violențele – socialul – într-o nouă hartă densă de instituții ONG-uri, presă, culte, sport și cultură – pe scurt, societate civilă.

Separarea domeniilor duce la opacizarea, autonomizarea și implicit quasi-naturalizarea mecanismelor lor. Economia e doar creșteri și descreșteri de PIB; demografia e doar creșteri și descreșteri de populație. Între ele, personalitățile lui Iliescu sau Băsescu, din care ricoșează destine naționale, și diverse fapte istorice presărate de-a lungul timpului ca niște mici picanterii de parcurs în această desfășurare a unei istorii decisă în altă parte. Dar nici măcar personalitățile istorice – de la Dej la Băsescu –, ultimele urme de agency în această istorie suprastructurală, nu sunt realmente actori istorici; naturalizarea și abstractizarea etajelor superioare și determinante ale istoriei își are aici pandantul „subiectiv” în psihologizarea acțiunii liderilor politici, care sunt simplii agenți pasivi ai caracterului lor psihologic (autoritarul Băsescu, pragmaticul Iliescu, pasivul Constantinescu) și al originii lor familiale (indepasabilă și atot-explicabilă la Ceaușescu, de pildă). La rândul lor, partidele apar din neant sau direct din negura propriei lor istorii – gen PNTCD, care releagă pur și simplu cu interbelic. La fel, legile – chiar și cele cu adevărat destinate și excepționale, cum rezultă a fi – și este – măsura restituției *in integrum* a proprietății – apar la un moment dat ca simplă emanație a cadrului legislativ sau politic. Cât privește direcția de ansamblu a devenirii istorice, obiectivele și destinația totalității istorice numite România sunt clare și cunoscute de la bun început: democrație și economie de piață, integrare euro-atlantică și integritate teritorială, din care rezultă prioritatea geopolitică numărul unu pentru Abraham și singura linie de continuitate pe care o distinge în destinul epocal al țării noastre – rezistența la amenințarea rusească. Nu există forțe sociale sau interese de clasă în spatele acestor imperative, ele planează dar și trag istoria noastră după ele ca Ideile lumea lui Platon.

Nediferențiată pe clase, lipsită așadar de un mecanism de structurare, inteligibilitate și dinamică internă, societatea ca subiect apare aici doar în umbra impunătoare a cadrului legislativ și instituțional, răbufnind și ieșind de câteva ori în stradă, caftită de forțele represive ale statului comunist, apoi autocaftindu-se în postcomunism și, în cele din urmă, liniștindu-se și redizolvându-se în suprastructura ei cuvenită de ONG-uri și societate civilă. În deplin acord – chiar grafic – cu subtitlul cărții – „a political, social, and economic history” - socialul apare aici doar strivit violent de aceste paliere de necesitate altfel complet separate și autonome (politicul, economicul și – when it comes to true realism, when the going gets tough - „geopoliticul”).

Dacă, așadar, în ce privește conținutul informativ – datele – cartea e ireproșabilă, chit că mai

puțin relevantă (există wikipedia și jurnale de știri), adevărata ei relevanță e în ce spune printre rânduri, în structura conceptuală pe care o proiectează și în care își captează subiectul. Aspect în care este, aș spune, o expresie tipică a înțelegerii liberale a istoriei, dacă n-ar fi, istoric vorbind, oarecum incorect – căci inițial, la origine, până și liberalii aveau o conștiință foarte solidă a istoriei sociale, a istoriei ca narațiune de clasă – a lor. Din contră, perspectiva meta-istorică, despre istorie a cărții e, poate, mai exact, o expresie a establishmentului liberal actual, post-istoric, de după abandonarea misiunii sale istorice – când din istorie nu mai rămâne decât întâlnirea dintre o structură legală și instituțională, autonomă, separată și determinantă în ultimă instanță, cu câteva personalități istorice cu rol de căpitani ai navei sociale într-o albie predefinită, pe fondul unor mentalități și legi demografice cu rol de natură oarbă. De-o parte inerția și opacitatea *structure*-ului autonom și destinal, de cealaltă parte efervescenta efemeră, aleatorie și oarbă, a *agency*-ului social. Și totul în aceeași baltă numită istorie contemporană.

Dar cine știe, poate că se cuvine să fim mai dialectici, și să admitem că poate tocmai din acest motiv – tocmai ca expresie a domniei oarbe a abstracției (separației) politicului și economicului asupra subiectului propriu-zis al istoriei: socialul – această „istorie”, fără subiect și proces, ci doar cu predestinare/supradeterminare plus accidente, este expresia corectă a realității noastre. Poate că doar atât a mai rămas, din postistorie zicând.

*Florin Abraham, *Romania since the Second World War. A Political, Social and Economic History*, Bloomsbury, 2017.



1994, cu Laurențiu Ulici, în drum spre Efes

Letiția VLADISLAV



Pe marginea patului alb
ruginește pînă și noaptea,
visele strînse într-o batistă dantelată
uitaseră să mai trăiască
făcîndu-se din ce în ce mai mici
între ultimii bani mărunți
și fotografia regelui Mihai,
nu mai aveam nimic de pierdut,
viața trecuse pe lîngă mine
ca un tren defect pe o linie falsă,
de parcă n-ar fi fost destule linii false
între mine și Dumnezeu.

Cei plecați
își mai caută locurile de parcare...

Noapte de august
desenată în lumea mea
fără dintele din față,
mirosul de trifoi unduindu-se
ca un șarpe printre vise,
licuricii pierduți între holde și cer,
de parcă înnebuniseră stelele
tot uitîndu-se în jos,
tata, în lumea lui,

cînta ceva tomnatic în barbă
ascuțindu-și coasa cu gingășie...

În mine
se cuibărise Omul de pe Lună.

Viață într-un pumn de lacrimi.

Spectator anonim
într-un teatru de sezon,
doamne, cîți idioți au murit
pentru o dragoste
plutind ca uleiul pe suprafața sîngelui,
prea tînăr
să schimbe lumea,
cronicile mondene se scriu
numai după o sticlă de Johnnie Walker
și un soul ce te sfișie
pînă dincolo de tine.

Cînd îl săruți,
deschizi ușa spre nimic,
lăsînd noaptea
să te acopere cu moarte...

În cămașă de forță
orice justificare se condamnă
cu moartea.
locuiam la etajul cinci
și-mi îmblînzeam cuvintele cu biciul,
oamenii vorbesc prea mult
iubindu-și pe întuneric pielea,
la marginea adevărului
închid ochii și rezistă
unor pasiuni în alertă,
singurătăți ce dor
și îi fac vulnerabili
ca niște pești
în plasa întinsă...

Florin-Corneliu POPOVICI**proprietarul de cuvinte**

nu știu ce cuvinte să iau
cu mine în bagaj.
plec pe-o insulă pustie,
departe, la capătul lumii,
și mă întreb dacă
își au rostul, dacă
îmi vor folosi la ceva,
devreme ce n-o să mă mai întorc
nicicând.

până să plec,
am luat, pe rând, cuvinte de la tine,
am luat cuvinte de la alții,
am luat cuvinte de-nvățătură,
am luat cuvinte de prin cărți,
am ascultat cuvintele,
le-am făurit.
acum, însă, nu-mi mai trebuie,
vi le dau pe toate-napoi.

nu mai vreau să fiu
proprietar de cuvinte
și nici să îmi mai umplu tolba cu ele.

uitarea,
singurătatea,
tăcerea
n-au nevoie de vorbe ca să spună.

te privesc

te privesc minute-șir,
te privesc cu nostalgie,
ca pe-un dor nebun de-acasă.
mă uit la tine
ca la o amintire,
ca la propria-mi copilărie,
ca la o icoană
scoborâtă de pe pereți
de sfântă chilie.
te văd unduindu-te
ca un licărit de candelă
pâlpâind târziu, în noapte.

șah

am visat într-o noapte
că Moartea m-a invitat
la o partidă de șah,
așa, amical,
unde, sub un umbrar cernit,
departe de ochii lumii,
eu cu albele,
ea, desigur, cu negrele.
m-am învoit, însă cu o condiție:
să renunțe definitiv la coasă și,
măcar de data asta,
să joace cinstit.

suflet de vioară

ar trebui
să nu existe altfel de viori
decât viori întâi,
fiindcă, nu-i așa,
toate,
dar absolut toate,
au dreptul să-i cânte lui Dumnezeu.

au revenit zăpezile

au revenit zăpezile de altă dată,
mai puțin copilăria mea,
pe care mi-o doresc,
Acum.

cu ochii minții-o văd:
de poveste, cristalină, fără de prihană.

au revenit zăpezile,
mai puțin anii *de-atunci*,
zăpada e tot albă,
imaculată, rece,
viscolul o stârnește-n fuioare
la fel de nervos,
mai rari oameni pe străzi însă,
și mai fără de soț arbori.

țurțurii tot pe la streșini se țeș,
florile de gheață, în geam, tot acolo,
însă, dinlăuntru, nu-i foc și nici chip de copil.

zidit

sunt zidit,
nu ca Ana a lui Manole,
între arse cărămizi,
nu ca lumina celui din Lancrăm
între filosofice cuvinte,
nu ca ideile-ncifrate
în masonic compas,
ci în propria mea singurătate,
mai puternic decât însuși
Marele Zid.

infima publicitate

pierdut copilăria
și cei mai frumoși ani ai vieții,
pierdut iubiri,
zile-nsorite de vară și clipe-anonime,
urmele pe nisip, gândurile răzlețe,
Maya, fata Morgana și castelele din Spania.
pierdut zâmbete
și calde-mbrățișări,
atingeri suave și speranțe-ntreite,
cele câteva-mi lacrimi amare,
undeva, în nețarmurit ocean.
pierdut candoarea
și miez de poveste,
pariul cu existența și aripile pentru zbor.
pierdut sens de cuvinte,
biruință, celebrare, plăsmuire,
fascinație, mister, privire virgină,
cutezanță, rodnicie, minune, suspin.
pierdut Startul și ultimul Tren,
pierdut e Labirintul,
unde sunt și eu.



1997, cu L.Ulici și Șt.Aug. Doinaș, Zilele „Poesis”, Satu Mare

Gabriela FECEORU

m-ai făcut depresivă voiam să scap de amintirile despre sechestrare și despre camera mea. voiam să încetez să-mi înfig propriile unghii în propria carne voiam să zâmbesc dar m-ai făcut să fiu singură. m-ai adus în acest oraș cu cinci ani în urmă aveam sentimentul că-l anim dar orașul m-a marginalizat și m-ai arătat cu degetul mi-ai arătat că nu sunt o familie ca tine mi-ai băgat pe gât alimente pe care nu le toleram. mi-era foame și nu mai aveam putere nici să ridic privirea. ai început să-mi spui că nu fac destul pentru tine ai început să mă faci să mă simt inutilă. când veneam să discut cu doi oameni adunați pe trotuar ei dispăreau și rămâneam vorbind. m-ai lăsat să cred că trebuie să umblu cu voal pe față m-ai dus în tot felul de locuri dubioase și mi-ai spus că acolo e casa mea. dar am descoperit nuanțe și fisuri și inscripții ieftine începusem să am probleme de comunicare. începusem să zac fără să pot să-mi adun lucrurile. invidioși la tot pasul trebuie să pășesc aproximând cerul de intimitate. m-ai dus între materialişti și oameni care-și previn și-nghițiturile și porționează salata m-ai adus între iscoditori și la ananghie clevetitori.

m-ai dus pe o insulă plină de clevetitori care se uită unii la alții ca la niște mizerii de pe plajă. m-ai pus între scoici făcute nisip. m-ai dus între urne de vot și mi-ai promis. câte minciuni bilingve s-au spus în jurul meu numai câte am auzit eu. nu știam ce-i discriminarea rasială și ura până nu mi-ai arătat panourile și m-ai obligat să învăț limba ta ca să am un job și nu a venit de la mine tot de la tine. tu mi-ai arătat locul meu eu voiam să mă simt liberă tu mi-ai zis să-mi pun și colanți pe sub rochie tu mi-ai arătat alte atitudini și m-ai anulat și m-am rotit ca secundarul ceasului cu flori cinci ani în care am crezut că pot schimba relația cu societatea. m-ai dus pe un deal și m-ai împins m-am rostogolit printre tufe și ciulini și-am ajuns la margine pe pământ cu spini în obraji să mi-i scot singură. le-am explicat oriunde am fost că nu e ce cred ei acum aici e altfel de fapt nimic nu s-a schimbat doar că acum o faci altfel nu cu violență. tu ești ăla care-mi spune mie că nu am drepturi aici. tu ești ăla care m-ai cărat prin bucătării unde se făcea literatură proastă m-ai lăsat să bâjbâi atâția ani între dosare prăfuite în chirii unde dădeam tot ce câștigam. toți cei din jurul meu erau mult mai bine financiar și mai în siguranță numai eu nu mă prindeam.

când i-am privit pe amândoi

m-am văzut pe mine în rochia proaspetei lui soții
fața mea în locul feței ei
picioarele mele în pantofii ei
mâna mea pe buchetul ei
mâna mea în mâna lui
inelul ei picând pe degetul meu zâmbetul ei
format de obrazii mei. m-am întors
să citesc. citeam o carte cu o temă cu care mă identificam. m-am aplecat ciuci scaunul era
nu puteam să opresc lucrul ăsta și nu puteam să mă gândesc la ceva pozitiv din viața mea
mi-am amintit cum în anul 1 de facultate
îți spuneam să mă transfer și-ți spuneam
să fim împreună. și te știam de când eram amândoi niște copii, ne plimbam de-a lungul
Jiului pe sub podul scobit săream pe pietre până în apă urcam în clădirea părăsită de la
marginea orașului veneam la
tine când erai bolnav cu portocale și ce mai găseam și tu veneai la mine când eram
bolnavă. într-un Crăciun am acceptat ursulețul roz de împăcare și mărgelele de lemn am
acceptat inelele lipsite de valoare
erai cel mai talentat actor și eu așa ștearsă n-aveam nimic personal, cum nu am nici acum,
doar poezia. ne întâlneam cu prietenii tăi îți era rușine cu mine eram așa
de pierdută în lumea ta de măști și costume
argintii. mă reflectam în ele și-mi căutam adevărata identitate și iar mă întorceam pentru
tine oriunde aș fi fost. astăzi ne întâlnim prin oraș mâneacă-n mâneacă și nu ne salutăm.
astăzi avem grijă să nu dăm
interviu aceleiași jurnalist la aceeași masă în același loc. astăzi încă încercăm să ne
demonstrăm unul altuia. pentru că și atunci citeam cărți și ne-ntrebam ce-am asimilat
pentru că atunci lucram ca o echipă. acum
fata asta care te cunoaște de puțin timp ți-a cucerit lumea și-a înțeles-o mai bine decât
mine. mi-am dorit mereu să fii fericit încât am uitat de mine și când s-au ivit situații urâte
te-am alungat să nu trebuiască să te
urâțești și tu. trec pe lângă voi doi și ea se uită să vadă dacă e mai frumoasă decât mine.
noi avem un copil împreună și toată dragostea.

Mecanism desprins din geam și geamul nu mai poate fi rabatat mă faci haotică pentru
tine de fapt nu contează poezia când îți recit versuri de Angela Marinescu de Mariana
Marin de George Vasilievici de Constantin Virgil Bănescu îți recit versuri de Olga Ștefan
îți recit versuri de Livia Ștefan versuri de Medeea Iancu versuri de Mihók Tamás versuri
ale prietenului tău versuri ale lui Mihai Vieru versuri ale altor poeți care mai trăiesc doar în
mintea mea te-ntorci să dormi te duci să urinezi te-apuci să gătești îți pui rețeta pe repeat
mă faci să o iau razna mă faci să nu mai gândesc limpede sari de la o stare la alta și de
la o idee la alta mă contrazici ca apoi să fii de acord cu mine îmi ceri copii de parcă ar fi
copiii de cerut mă constrângi să-ți fac copil și nu te cunosc decât de o săptămână de fapt
m-ai constrâns de prima dată spune tu ce e asta și spune tu că mă comport eu urât cu tine
când în asemenea circumstanțe oricine te-ar fi alungat spune tu că-n privirea ta nu-i ceva
toxic probabil că nu-ți meriți prietenii nu-ți meriți părinții și nu mă meriți pe mine și nu
din pricina înfățișării tale ci din cauză că te faci ursache victimă să vină la tine lumea să te
salveze pe tine lumea să faci lumea care ține la tine să sufere ca tine mai știu câțiva care

au trecut ca niște vapoare fără urme prin lume și ca tine pur și simplu nu vreau fie ce o fi să zici ce oi vrea despre mine oricum tot ce ai zice ar fi lipsit de simțul realității pentru că tu ești lipsit de simțul realității suntem niște zimți de sticlă ne privim printre efecte-cârlige suntem niște umbre ne privim pe niște mese eliberate suntem niște fețe de pernă îmbăcsite așa suntem noi împreună așa mă simt eu când sunt cu tine când fluturii de noapte au zburat în mine s-au ivit lumini colorate cu tine am avut cel mai mare coșmar de tine mi-e frică ei zic că ești tu prea bun eu zic că ești tu prea dornic să faci fluturi să zboare să se oprească-n viermișori e probabil primul poem aluvionar pe care-l scriu despre tine și probabil ultimul am acumulat frustrări în secunde am acumulat starea aia când vrei să cizelezi și n-ai pe cine starea aia când un specimen rar obosește să mai alerge cu bolul după acel specimen comun și de vrea va mânca specimenul comun va crește și de nu va mânca va stagna nu e menirea umanității să nască și să crească pui menirea umanității e să se nască și să se crească pe sine am crezut în marile iubiri în ceea ce citeam în poveștile eterne dintre scriitori am în minte mereu povestea lui Paul Celan cu Ingeborg Bachmann o iubire o sete de viață și de literatură cele mai frumoase poezii și-au scris dragostea este o influență reală eu nu scriu aici îndrăgostită fiind eu scriu dându-mi seama că m-am avântat fără să cunosc m-ai luat eu nu sunt ceea ce tu credeai eu nu sunt Paul Celan mi-ai zis eu nu scriu dragă atât și nu citesc atât probabil te-am prostit cu câteva cuvinte probabil cu câteva gânduri și probabil cu câteva rânduri dar eu nu scriu nu vreau eu așa ceva nu vreau să mă amestec în lumea literară nu acum nu am gânduri nu am dar tu ce ai am zis am rămas cu cuvintele în gură și gura a rămas surprinsă sunt și unii fluturi care zboară înduioșător și aripile lor par strălucitoare dar când îți muți privirea pe perete și-apoi o întorci fluturii se arată ca niște dragoni fioroși aruncând flăcări afumând libertatea mi-ai afumat libertatea nu-mi mai pot deschide telefonul fără să fii cu telefonul în ochii mei fără să-mi numeri pașii pe stradă nici nu te cunosc fluturașul devine restrictiv atât de mic și totuși atât de restrictiv un fluturaș pe care-l las să zboare într-acolo unde va găsi lumina potrivită pentru calea lui el are doar dorințe domestice și acest poem. vax.



Ofelia PRODAN



Interpretul

Când și-a început meseria, toți îl iubeau pe Interpret.
El le deschidea ochii – Acest text transmite
o idee esențială pentru umanitate,
păstrați-l cu grijă în muzeu,
altfel ciopârțiți trupul tainic și sacru al omenirii!
Iar acest text e de-o frumusețe neasemuită,
fără el nu putem înțelege
frumusețea trupului tainic și sacru al omenirii!

Vorbele lui meșteșugite le alinau sufletele întristate
de secole sângeroase din trecutul îndepărtat
până în viitorul și mai îndepărtat.

Dar Interpretul a început să vadă mai bine
și cu cât vedea mai bine
cu atât găsea mai multe imperfecțiuni –
Acest text vrea să transmită o idee esențială
pentru umanitate, din păcate,
pleacă de la premise contrafăcute
și, în ciuda faptului că demonstrația e impecabilă,
concluzia e total greșită!
Iar acest text se vrea de o frumusețe neasemuită,
dar nu e decât o copie palidă
a unui text vechi care la rândul lui e o copie
și mai palidă a unui text atât de vechi
încât s-a șters și nimeni nu mai înțelege nimic!

Interpretul a început să vadă apoi aproape perfect –
Nu există texte care să transmită
vreo idee esențială pentru umanitate,
ci numai texte care transmit idei precare!
Pe de altă parte nu există nici texte
care să reflecte vreo frumusețe neasemuită,
ci numai texte care reflectă
ideea de frumusețe din moda secolului respectiv!

Când Interpretul a început să vadă
Perfect, a exclamat trist –
Nu există nimic esențial și nimic frumos în vreun text!
și și-a scos ochii zicând –
Am văzut mai mult decât destul!
Însă cu ochii scoși, Interpretul a început să vadă
ideile esențiale care puneau omenirea
în mișcare de milenii și frumusețile
neasemuite ascunse acolo unde ochiul uman nu vedea nimic.

recuperatorii

avea o ușă în mijlocul frunții și o vestă antiglonț
cu care dormea și pe jumătate mort.
m-am strecurat pe ușa aceea înăuntrul craniului său.
am încremenit. acolo era o umbră de foc
și focul lumina un mecanism uluitor de complex și complicat
care pune în mișcare lumea dinafară.
m-am adăpostit la umbra de foc. el mi-a dat vesta antiglonț
zicându-mi – îmbrac-o repede, după colț
te așteaptă recuperatorii! ce recuperatori, întreb timid
privind ca picat din lună. cei care vor lumea
așa cum au proiectat-o ei cu mii de ani în urmă! nu e bine!
nu e bine, repet și eu tac și îmbrac vesta antiglonț
prin care treceau mii de gloanțe explozibile, încât arătam
ca Universul în momentul Big Bangului.
în urma mea, recuperatorii. eu eram îmbrăcat numai
în explozii galactice, ei nici să mă vadă nu puteau.
și îmi cade din cer o supernovă care ia
chipul unei femei fertile supradimensionată.
eu de ea mă îndrăgostesc. îmi dau jos vesta antiglonț
să mă vadă la trup. mă vede și chipul ei pulsează lumină
primordială.
ne înțelețăm animalic și, ca din nimic, se pornește
o ploaie torențială de stele care topește silențios vesta
antiglonț.
recuperatorii mă văd printr-o fereastră de fum
îmbrățișat cu femeia care se făcuse cometă.
se strâng în jurul nostru, dar femeia e departe, își urmează
coada de foc și gheață și orbita. ei mă prind,
îmi deschid ușa din mijlocul frunții. intră înăuntrul craniului
meu.
încep să regleze mecanismul după modelul lor arhaic.
urlu de ciudă și apare el din interiorul meu secret și închide
ușa.
și tot el prinde între degete pe fiecare recuperator.
îi transformă în soldaței de plumb pe care îi aliniază
în poziție de tragere în fața mea. le poruncește atât – foc!

călătorie prin cosmos

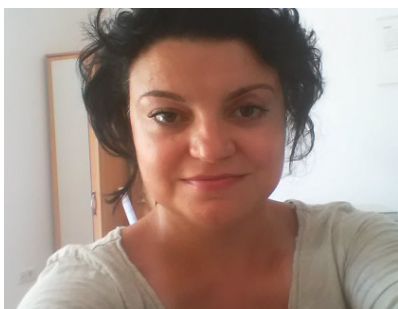
nu eram nici nomad, nici sedentar,
dar era o umbră de locuință care sângera la picioarele mele
și o lumină nomadă se strecura ca o pisică galbenă
în urechea mea dreaptă. oamenii mă priveau
oarecum respectuos și-mi ziceau:
„tu ai venit din pântecul spintecat al balenei lui Iona
și ai tone de adevăr pe conștiință, noi te vom elibera,
îți vom ușura povara și îți vom da lapte negru de mamă,
îl vom cerne printr-o sită, îți vom broda pe trup
un trup fals de nomad și pe chip un chip fals de sedentar
să nu te recunoască nimeni.”
eu muream în chinurile închipuite ale facerii
și mă nășteam într-o femeie albastră la suflet de durere.
și femeia asta mă iubea ca pe un prunc părăsit
în adâncul oceanului unde vorbeam
cu Iona și Iona profetea venirea unui alt prunc mesianic,
frate siamez cu mine, dar eu eram mai puternic
și îl ucideam amânând pentru încă
două mii de ani redempțiunea. femeia mă creștea iubitoare
ca pe un cozonac pus la cuptor și mă alinta
cu trupul ei care iubea trupul meu fals de nomad,
și-mi săruta cu buzele ei negre chipul meu real de sedentar
care lumina până departe în cosmos.
acolo era un hău prin care defilau toți bătrânii
care nu mai puteau să îmbătrânească,
dar nici să stea în sfera lor orbitoare de liniște infinitezimală.
un călău orb îi conducea în miezul cosmosului,
unde o altă femeie mă lua în grija ei și mă hrănea printr-un
tub
cu un fel de dragoste incoloră. eu îi spuneam că vreau
să mă țină la pieptul ei cald, dar ea și-a desfăcut
coastele zicându-mi în gând să fiu cuminte,
altfel mă închide înăuntru de câte ori renasc și mă ține
prizonier
până la următoarea evoluție de origine supranaturală.
am stat cuminte ca un miez de nucă
în coaja lui lemnoasă și, când am ajuns la stadiul de nimfă,
femeia mi-a dat drumul în cosmos și în mână o busolă.
am navigat mii de ani lumină și am ajuns
tot pe pământ și pământul era tot cât o nucă
pe care mi-am îndesat-o, cu spaimă de vidul cuantic, în
vintre.
oamenii mă vedeau și vociferau cu oroare:
„să prindem acest hibrid blestemat, să-l anihilăm
până nu se divide și se amestecă multiplicat sub diverse
forme
de viață imaterială cu femeile noastre încă fertile.”
dar eu levitam peste lume și ei ridicau o închisoare
virtuală și feroce cu biostructură

numai pentru spiritul meu fecundat precoce și inutil
cu idei onirice. hoinăream ca un fluture
de noapte prin aerul dens, când un copil bolnav de bătrânețe
m-a prins din zbor. copilul mă omora
și se sufoca de bucurie și eu mă sufocam în mâna lui
mică și albă, dar un nomad malformat
ne-a salvat pe amândoi doar
cu puterea imbatabilă și impură a gândului său.
și de-abia am început să mă nasc
din mine însumi, că un sedentar amorf m-a răpit
și m-a întrebat dacă am pe cineva
să-i dau în schimbul meu și, după ce am deliberat câteva
secole,
în schimbul meu am dat-o pe femeia
care m-a hrănit prin tub cu dragoste incoloră.

poetului Ion Mureșan

eu meșteresc și șlefuiesc
fiecare poem
întocmai ca pe o bijuterie.
poemul trebuie
să fie aproape-aproape de perfecțiune,
dacă nu chiar perfect.
dacă nu e, iau o pauză moderată.
respir adânc. fumez două pachete de țigări.
schimb două-trei perechi de ochelari.
apoi meșteresc din nou.
poemul e din ce în ce mai
aproape de perfecțiune.
o atinge milimetric. îi face cu ochiul.
beau o sută de vodcă și citesc poemul
unor tinere fete și femei.
eu am o mare slăbiciune pentru ele, recunosc.
și ele pentru mine, recunosc.
eu rostesc fiecare cuvânt,
fiecare vers, gesticulând amplu,
redundant, însă rostirea
sacadată cu o inflexiune mistico-etilică
a vocii mă termină și transpir.
dar poemul trebuie
să penetreze ființa tinerelor fete și femei.
dacă nu, meșteresc din nou la el, zi și noapte.
până când devine esență de poem.
din esența de poem,
vă vorbesc din experiență, poți meșteri multe poeme.
cu cât mai multe poeme,
cu atât mai multe tinere fete și femei.

Silvia BITERE



*

trăiesc într-un anotimp etern
unde totul este de un alb imaculat
ca foaia scriitorului care a încetat să mai scrie pe ea
versuri
atât de alb este timpul omului aici
încât răcoarea lui îi face bine ochiului obosit
ca o femeie decupată aleargă vremea prin noi
și mi se face așa un dor de mine
când mă văd zbătându-mă ca un pește pe uscat
milă mi se face de mine
plâng în surdină la marginea rotulei
dar
aplecă pe genunchi cred în eternitate
și pentru că nu semăn cu nimeni decât cu mine
am hotărât să nu mai bat câmpii pentru alții

*

acum pot rosti cuvântul domnule
nu mai sunt acel autist de versuri pe care-l știai
am învățat că tot ce vine din mine
trebuie să iasă și în afara mea ca să potolesc apele
să nu mai creadă omul că sunt doar o încăpere fără ferestre
iată zidul pe care a crescut buruiana ar fi strigat
și ce mare scofală ai realizat prin tăcere
însă eu în timp am învățat despre om
știu să resuscitez sentimente
particip la înmormântări și iau cuvântul
tocmai ce m-am întors
pe post de bocitoare
de la înmormântarea unei lăcuste

*

eu nu mai știu copile cum apar zilele și nopțile în viața
noastră
focul când se aprinde prin unirea gleznelor
de parcă-s pietre umblătoare prin lume
cum se ciocnesc zorile de tâmplă într-o nemaipomenită
uimire
și alb dacă mi-aș duce peste ochi să mi-l acopăr
orbirea nu ar fi suficientă
tot așa vedea firul de iarbă
cum mi se culcă sub talpă istovit

*

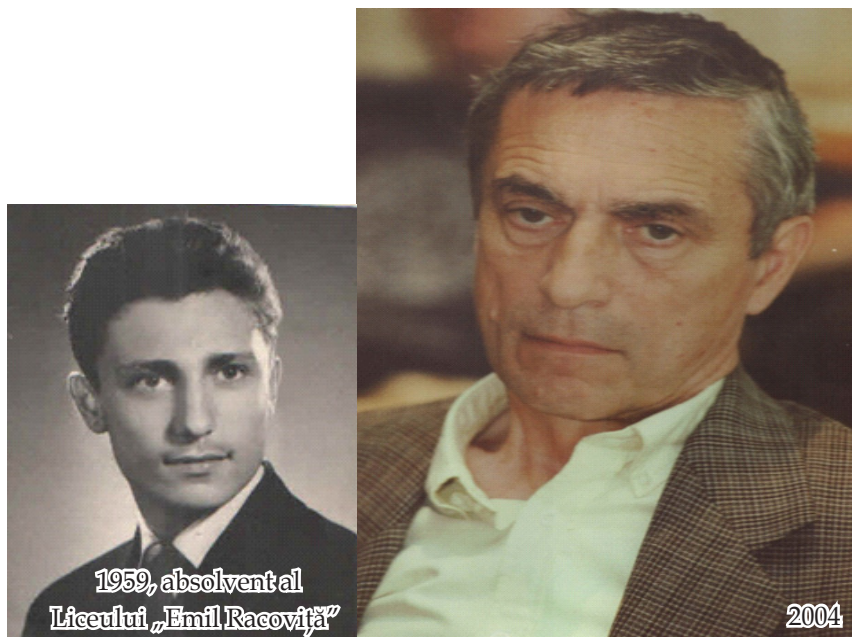
am atins un prag al saturației
al lehamitei al scârbei
și-aș fi vrut să fac din toate chestiile astea
ceva frumos
înfloritor
să transform gunoiul în operă de artă
dar nu se poate dar nu am reușit dar nu voi reuși
e prea multă milă abandon perversitate în cavouri
pornesc adesea de la tinerețe
ei, bine, am obosit de atâta tinerețe
dar nici bătrânețea nu mă încântă
cu osul ei șubred
singura alinare ar veni dintr-un pahar de vin
pe care să-l beau cu voi
iar voi să vă plângeți la mine
că știți despre ce vorbesc
aș deveni fericita voastră
aș uita de mine
ca de dracu

*

De la nașterea noastră
Nimic nu mai are sens
Decât în memoria oarbă
Și orbirea este un destin
Crezi în destin?
Un luciu pe o bicicletă pegas
Pe care eu am învățat cândva să merg și mearșă am fost
Prin lumea de pe pământ
Și pământul mă ținea
Pentru că existase cândva un om
Descoperise gravitația
Iar gravitația îmi dădea dureri de cap
Deci aveam cap!
Și capul așezat pe un eșafod
Zâmbea sarcastic trupului
Am zis să desfac sticla veche de țuică
Primită în dar de la tata
Zice: să fie după moartea mea
Care moarte? Asta nu m-ai întrebat
Și să beau până când sfinții să-mi strige
Ajunge
Ieși de sub lumea asta și du-te în tine
Adânc și bea din țuica ta
Și nu cere nimănui ajutor
Orbul nu cere milă niciodată
Și dușmănia lui este justificată
Nu există decât acum și nici acum nu există
Se cheamă taină
Taina nu este de împărțit
Iubirea, da
Iubirea există cu siguranță în zona oarbă
Unde adesea călcăm inconștienți

Argument

Acest dosar tematic intitulat *Poezia lui Ion Pop* se dorește a fi un demers de „recuperare” a prestigiului poetului de sub hegemonia criticului care a confiscat iremediabil avanscena literară și, totodată, personalitatea literară a lui Ion Pop. Vorbim, desigur, de receptarea critică și de obstinția cu care s-a perpetuat scindarea dintre poet și critic. E drept, atenția pe care au primit-o ultimele volume de poezie a mai echilibrat balanța, deși, cu siguranță, substanțialul studiu publicat recent, *Poezia românească neomodernistă*, va ricoșa fix în viscerele notorietății poetului.



Așadar, o nedreptate care se vrea „corectată” prin numărul de față al revistei Vatra. Și aceasta deoarece separările și etichetările de acest gen nu au avut reverberații doar la nivelul numelui și al prizei lui Ion Pop la cititorul specializat. Tendința lectorilor specializați de a opera diferențieri tranșante, categorisiri foarte precise și, desigur, abuziv-didactice predispuie la lecturi problematice. Activitatea scriitoricească a unor poeți/critici (chiar și de artă!)/ esești precum Baudelaire, Mallarmé, Eliot, Pound, Artaud sau O’Hara, și lista poate continua, nu a schimbat percepția generală. (Surprinzător este că militantul pentru reconciliere este un optzecist, A. Mușina, care insistă că poezii trebuie să posedate atât „cap teoretic”, cât și „cap creator”). Se poate afirma cu siguranță că, din cauza dublei ipostaze din care se manifestă scriitorul Ion Pop, poezia sa a fost privită cu cel puțin un dram de rezervă. Așa-zisa relație competitivă dintre critic și poet a fost proiectată asupra procesualității poeziei, și a devenit chiar cheie de lectură (inadecvată și reductivă, desigur).

Prin prezentul dosar am dorit nu doar o revizitare a poeziei care i-a asigurat, pe bună dreptate, lui Ion Pop un loc de seamă în cadrul propriei generații poetice, ci și depășirea acestor relații concurențiale dintre critic – poet care au planat asupra celor cinci decenii de activitate poetică. Și, cred că eseurile strânse în paginile care urmează sunt într-adevăr probante, configurând mai degrabă o conviețuire, decât o competiție.

Structura numărului este cu atât mai relevantă cu cât pune în paralel două perspective interpretative. În prima parte se regăsesc poeme inedite urmate de o atentă *Critică, auto-critică și confesiune* semnate de Ion Pop, ca a doua parte să fie rezervată lecturilor critice. Se facilitează astfel o confruntare a interpretărilor criticului Ion Pop despre lirica poetului Ion Pop, cu cea a colaboratorilor numeroși care, prin abordările tematice sau de ansamblu, respectiv prin comentariul de carte, lansează direcții hermeneutice diverse și percutante. De asemenea, pentru că relativ recent a avut loc un eveniment editorial care nu putea fi omis, lansarea „monumentului exegetic” (Al. Cistelean) *Poezia românească neomodernistă*, am considerat marcarea în acest număr drept un imperativ.

Ion POP

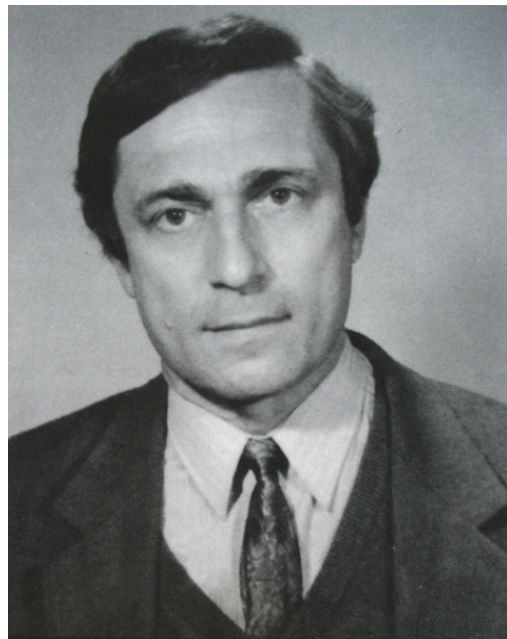
Lista de așteptare

Cu ani în urmă, când în patria noastră socialistă
abia începuseră să pătrundă
televizoarele în culori,
reușisem, prin pile la un amic din nomenclatura
Partidului,
să fiu înscris pe o listă de așteptare
până să-mi vină și mie rândul
să văd lumea ceva mai colorată.

Acum, simt
că istoria se repetă. Atâta doar
că aștept ecranul
pe care, la știrile de ultimă oră,
îl voi vedea pe însuși Domnul Puterilor,
și nu știu în ce culori. Trebuie să mărturisesc
că mi-e și puțin frică
de Declarația Lui de Presă.
Ce va mai fi descoperit
prin dosarele mele intime, ce pași greșiți, ce alunecări,
cu cuvântul sau doar cu gândul,
ce denunțuri
vor mai fi făcut bunii mei prieteni,
ca să fie, Cândva, tratați cu îngăduință,
și altele atâtea...

Știindu-mă înscris pe noua listă de așteptare,
nu foarte grăbit, acum, să ajung la rând,
îmi dau curaj cu gândul la pietre,
cele mai concrete metafore ale răbdării
și ale unui soi de încredere și de calm stoicism.
Nu vom ști niciodată dacă ele
privesc lumea ca la teatru, gândind amar,
ori dacă numai stau, ca țăranul
din cunoscuta anecdotă transilvană.

Așa și eu,
aici, la coadă la Veșnicie, – începe
undeva în ceață, și nici în urmă
uitându-mă, nu văd prea departe.
Am, de altfel, din naștere, acest defect major,
mai degrabă am intuit lumea decât s-o văd limpede,
nu m-am cunoscut nici pe mine îndeajuns,
împrăștiat mereu între notații și conotații,
ca orice om aproximativ.



Dar, iată, se apropie și momentul
Adevărului, sentința Sensului Propriu, Aforismul
de pe urmă. Voi afla, în sfârșit,
cine sunt,
dincolo de atâtea neguri și amânări.

De n-aș simți, numai,
cum, în multele ceasuri de așteptare,
încet, încet, mi se schimbă urechile.
Doamne, încep să aud cu pământ
și de-atâta ploaie căzută în orbite
îmi pare că văd cu apă.
Cineva din vânt
ar vrea, parcă, să mă respire.
Iar dacă mai arde mult soarele,
s-ar putea să mă aprind
și să ard ca o flacăra.

Și nu-i imposibil, mă tem, ca Domnul,
căutându-mă într-o zi
la capătul capătului,
ca pe fiecare, după numele său,
să nu mai știe de data asta
pe cine să judece și să pedepsească,
și, poate, să-i dea iertare.

Ianuarie 2018

Oră

Să mă vaiet din nou că mă dor
vertebre, rotule, încheieturi,
ar fi cumva nedemn. Ca și cum
pământul s-ar plânge că-l supără
calciul, carbonul, sarea.

Ar fi trebuit să știu, de fapt, că mă-ndrept încet
către o nouă stilizare și simplitate,
către o altă sfântă Geometrie,
mai degrabă adâncă decât înaltă. Marele Tabel
așteaptă, are
o foarte senină,
împărătească răbdare.

Știu că statuile –
și o să fiu, cu aproximație, una –
se cioplesc și se șlefuesc tot mai greu, mai încet,
și, până să strălucesc și eu ca marmurele Renașterii,
ar trebui să curgă încă
sânge destul, –
se pot auzi de pe-acum gemete urâte,
chiar urlete abia înăbușite,
bruind o clipă odele,
imnurile de sus.

E foarte de înțeles, așadar, că, văzând
cum se desprind așchiile sub daltă,
să simți la ele foarte curând
un fel de ezitare,
o melancolică încetineală, ca și cum
abia desprinse, li s-ar și face
dor de ce-au fost.

Simt că ochiul Maestrului
începe să obosească și el, convins pe zi ce trece
cu un soi de amară nemulțumire
și săturându-se să tot facă pe moașa,
cugetă că-ar fi mai bine
să lase statuia nefătată,
în mama ei de piatră.

Cam așa stau lucrurile și cu mine
în ziua asta posomorâtă
de 15 februarie.

Da, da, Acolo
în Mă-Sa ei de piatră!

15 februarie 2018

Mă tem

Mă tem că am început să îmbătrânesc. Mi se pare
că am mai spus de câteva ori
că eu, unul, nu sufăr deloc
de „anxietatea influenței”. Ba o dată,
în disperare de cauză,
am căzut în genunchi în fața Îngerului, urlând,
să mă influențeze, oricât de puțin.

După ce cuvântul *post-adevăr* a reușit, în sfârșit,
să pătrundă-n Dicționar,
după ce am aflat, nu doar
că Adevărurile sunt relative, ci pot fi
chiar și alternative,
mă simt chiar destins, de nu tocmai distins.

Ce vremuri aurorale! Dacă Marile Povestiri
au repausat, să trăiască narațiunile mici,
modesta, omeneasca, preaomeneasca ficțiune!

Așadar, putem, liberi, să ne repovestim viața,
cu o foarte singură,
singură, singură,
străină gură.

31 ianuarie 2018

Să imaginăm

Să imaginăm, așadar,
o frumoasă, poetică descompunere,
ca să nu ne înspăimântăm de pe-acum,
posomorâți și morocănoși.
Nu are nici un rost, – poate
doar unul vag pedagogic
cu tânguie, în fundal, de goarnă,
ca de stingere la cazarmă.

Să nu uităm să spunem
că tufa de trandafiri înfloriți deasupra
se va opune cu o sprinteneală parfumată
prea brutalei, inesteticei duhori
de sub rădăcini. Să presupunem că
ceva după noi, dar numai o clipă,
va mirosi, totuși, cam neplăcut.
Apoi, desigur, va dăntui zefirul,
cu multă iasomie și flori de tei.

Până, măcar, la următoarea petrecanie,
lumea îl va contrazice pe Gellu Naum:
nu va începe chiar imediat
să pută din nou.

28 ianuarie 2018

După atâtea zile de ieri

După atâtea și atâtea zile de ieri,
m-aș fi așteptat ca în limpedea
dimineață de-acum, să pot trage,
în sfârșit, câteva Concluzii,
să produc măcar
două-trei sclipitoare Aforisme.

Nu e, însă, deloc așa. Mai degrabă mă simt
asediat de foarte mari confuzii.

Albastre, aurii, puncte rătăcite de întuneric
vibrând în ecouri amestecate, și ceața asta
ridicându-se peste păduri și dealuri,
coborând lent în mine
ca într-un cer mai jos.

Frânturi, fărâme
de chipuri, de cuvinte nemairostite
de pe vremea copilăriei, răzbesc, recad
în foșnete, murmure, zvonuri, adieri
de foste dureri, umbre roșii,



Paris, Cité Universitaire, 1975

de vechi, aproape șterse,
pete de sânge.

Printre atâtea
prea încălcite lucruri
degeaba tot încerc
să mă simplific. Constat
că și melancolia obosește, ne obosește.
Pentru moment,
mă tem că nu e
nimic de făcut.

Dar, ca să pun, totuși,
puțină ordine-n lume,
încep așa, treaz doar pe jumătate,
să număr vrăbii.

23/24 ianuarie 2018

Pisica

Observ, în ultima vreme, că pisica noastră
aduce, în ger, pe terasa de la etaj,
tot mai mulți șoareci vii.
Părând foarte scârbită
de atâta Tradiție,
se joacă cu ei cu o cruzime formalistă,
gratuit-estetică, rafinat-neobarocă,
până ce îi abandonează
întregi, prozaici și morți.

În schimb mănâncă cu mare poftă păsări, –
descopăr aproape zilnic
pe cimentul crăpat,
resturi de aripi, albastre, cenușii, galbene, negre,
o gaiță, un sticlete, mai ales mierle,
dar, nu știu cum, ciocurile
lipsesc întotdeauna.

Pisica noastră ar trebui, gândesc,
să înceapă foarte curând să cânte.

Dar, vai, nu, trece timpul,
mare decepție,
ea continuă doar să miaune.

29 ianuarie 2018

Ion POP

Critică, auto-critică și confesiune

La încheierea unui lung periplu printre poeții unei generații care este, în fond, și a mea, poate că nu e tocmai necuviincios să adaug șirului de nume înregistrat pe parcurs și numele Ion Pop. Nu o fac din orgoliu și dintr-o hipertrofiată conștiință a valorii proprii, conștient fiind de marea relativitate a atâtor construcții încercate fie și în „partea cea mai rezistentă a biologiei umane”, cum s-a spus despre cuvânt, ci dintr-un fel de sentiment al datoriei de istoric literar. Și dintr-o nevoie, poate explicabilă la vârsta la care am ajuns, de a mă confrunta cu mine însumi, cel care am fost ori mi s-a părut că sunt, – imagine corectată pe parcurs și de „cronicarii” care au dorit să se exprime despre scrisul meu. De vreme ce cărțile de versuri semnate cu acest nume, cu bunele și mai puțin bunele lor, n-au rămas neconsemnate de critica zilei, aș putea crede că sunt îndreptățit să mai adaug o glosă, marginală desigur, față de cele ale altora, care contează oricum mai mult, fiind mai demne de crezare decât orice privire auto-critică, de lectură a propriilor pagini. Un mare critic și istoric literar al nostru, care știa că nu se poate exclude din peisaj, a lăsat pe seama altor voci opiniile despre faptele sale literare, – și poate e cea mai bună soluție, deși selecția citatelor din cutare cronică sau studiu al unui confrate nu are cum să scape suspiciunii de a fi părtinitoare și interesată, punând în prim-plan comentariile laudative și lăsându-le în conul lor de umbră pe cele mai rezervate ori chiar negative. Riscul trebuie să fie totuși luat, măcar ca probă a capacității de obiectivare a celui care citește și se citește, de nu și din plăcerea ambiguă de a vedea răsfoindu-se sub ochii recapitulativi un număr de voci contemporane. Nevoia de confesiune intră și ea în joc, adăugând, poate, ceva „auto-criticii”, însă și depunând mărturie despre o anume solidaritate cu cei de care, scriind, m-am simțit alături.

Rămâne ispititoare însă și experiența unei recitiri proprii, mai ales atunci când s-a vorbit, în ce te privește, despre competiția dintre cele două ipostaze în care te-ai manifestat cu precădere ca scriitor, adică cea de *poet* și de *critic al poeziei*. Dintre congenerii mei, Ilie Constantin a recurs la o astfel de autolectură la o vârstă când se putea detașa de „erorile” și stângăciile de tinerețe dintr-o epocă deloc favorabilă libertății de creație, cum a fost cea din pragul anilor '60 ai secolului

trecut. Precedente există, iată, ca posibile „scuze”, dar aș putea invoca chiar amintita despicare a „personalității” în scriitor și cititor de versuri, despre care se mai crede la noi că sunt ipostaze incompatibile, drept care o anume distanță ar exista încă din punctele de plecare, punând într-o ecuație oarecum dificilă ambele poziții, însă și favorizând, paradoxal, un anume grad de neutralitate în abordarea critică a textelor lirice produse paralel în timp. În orice caz, mie nu mi se pare că aș fi, cum s-a scris la un moment dat, nu fără maliție, „poet în critică și critic în poezie”, fiindcă, recitindu-mă atent, nu am sentimentul că mi-aș fi „poetizat” comentariile uzând excesiv de metafore (am preferat să practic analiza, desigur empatică, invitând la o anume „identificare” cu universul imaginar și cu structurile stilistice ale textelor abordate, dar încercând să păstrez totuși, cum zicea cineva, „distanța reflexivă” necesară judecății de valoare); iar cât privește exercițiul poetic, prezența criticului în el e una *sui generis*, cum va reieși, poate, din rândurile ce urmează. (Despre acest raport dificil și interpretat adesea rigid-clișeistic, Gheorghe Grigurcu, aflat într-o situație oarecum similară, la intersecția dintre critică și poezie, a putut scrie, în deplină cunoștință de cauză, rânduri ca acestea: „Asupra creației lirice a lui Ion Pop planează neîndoios nedreapta formulă «poezie de critic». Ea exprimă nu doar o exiguitate de principiu, ci și un refuz al percepției corecte, înlocuite comod printr-un șablon. [...] Dar poezia e un fenomen autarhic, care, atunci când e autentică, scapă oricărui determinism, inclusiv celui mai insidios, produs de domeniul limitrof al livrescului. [...] Între copertile cărților sale de poezie, Ion Pop e poet și atât. Dacă totuși s-ar insista pe relația acestei poezii cu critica emisă de aceeași pană, am putea avea o surpriză de proporții. Și anume, am fi în măsură de a constata că, în loc de a jertfi cărturăriei, modelelor tiranice propuse de ampla sa cultură de specialitate, Ion Pop ilustrează o mișcare de emancipare, pe cât de puțin clamoroasă pe atât de tenace, de sub tutela livrescă, resimțită ca o primejdie.”¹⁾).

Dacă e, acum, locul să spun eu însumi câte ceva despre poezia mea în calitate de „cititor specializat” al ei (după vreo cincizeci de ani de scris!), aș nota în primul rând, ca impresie generală la data debutului cu *Propuneri pentru o fântână* (1966), o relativ lentă evoluție dinspre limbajul „neomodernist” ce prelungea ecouri amestecate din zona lui tematic mai „tradiționalist”, cu mișcări de „întoarcere” spre tipare permanente de civilizație, nostalgii legate de spațiul rural de origine, părinți, trepte și porți ale casei natale,

hore, nunți, „petrecanii”, elemente de peisaj silvestru și colinar, sugerând continuități și rădăcini telurice și de ecou cosmic, pe o linie cumva blagiană (modestia sângelui care se întoarce, înrămarea astrală a stărilor de spirit, cu adaos de accente sentimental-visătoare).

(Momentul biografic care m-a despărțit în chip brutal, la vârsta de doar unsprezece ani, de locurile nașterii, în toamna anului 1952, când părinții mei au trebuit să caute un loc de refugiu la Cluj, ca să-i asigure nepotului de „chiabur”, arestat de curând, posibilitatea de a-și continua studiile gimnaziale interzise, prin asigurarea unei „origini sociale sănătoase”, mă marcase profund, – refăceam pe cont propriu „schema” dezrădăcinării copilului plecat la „școlile cele mari”... Iar acestea s-au anunțat mai întâi prin luminile orașului în care intram, în vagonul de clasa a III-a al unui tren personal pornit cu vreo șase ore în urmă din gara Mireșul Mare, lumini într-atât de copleșitoare încât am avut atunci sentimentul că nu voi mai putea dormi niciodată...).

Nu lipsea, din această incipientă căutare de sine, nici discursul alegorizant mai amplu, „baladesc”, ce ar putea trimite, ca în poemul *Turnul cu ceas*, la un Doinaș din prima fază, cu un anumit aer solemn, uzând de metafora ușor prețioasă, estetizantă, dar contrabalansată în parte de tentația unei coborâri a poetului și a poeziei de pe soclurile prea înalte, în solidaritate cu tendința contrară, de demitizare, ce se anunța deja în epocă, în consecința discursului unui Geo Dumitrescu și chiar Sorescu (vezi poemele mai lungi, *Când vulturul nu vine*, *Cercuri*, *Pașii*, ca amendare a figurației mitice solemne a gestului cotidian, ca „paranteze în care poți rosti cuvinte obișnuite”). Se ataca, într-un fel, în ele imaginea poetului ca „excepție”, pretenția infatuată la „aură”, situarea într-un cerc al aleșilor, ce se dovedea a fi, de fapt, al unei însingurări neproductive. Un fel de „program” al solidarizării cuvântului poetic cu realul se putea citi, într-o formulă cam prea transparent-alegorică și ușor emfatică, încă în poemul liminar al cărții, *Cuvintele*, concretele convocate să dea corp sunetelor fiind, ca și în alte locuri, părți ale unui cosmos generic, de păduri, ape, pietre, lemn, stele, atrase, acestea din urmă, nu doar o dată de un „pol magnetic al inimii”. Totodată, actul demiurgic din Biblie era transpus, cu o retorică ce se voia totuși antiretorică, în cotidian, printre activitățile omului de fiecare zi, poate și în prelungirea (clișeistică!) a ideii că acesta redevine constructorul propriei lumi, dar sugerând în egală măsură o nevoie de apropiere a discursului liric de datele existenței

comune. Jocul dintre poetizare și contrariul ei se manifesta, așadar, alternativ și cu destule poticniri de la un text la altul, căci abia ieșind din spațiul simbolurilor mai către „proza cotidianului”, se căuta din nou metafora care să-l transfigureze. Câteva reminiscențe din „temele date” ale poeziei epocii (de pildă, munca minerului, a constructorului de baraje ce refuză, însă, să se considere demn de vreun „soclu” și preferă „un bilet de clasa a doua”, jertfa soldaților căzuți în război, deveniți, prin amintirea Mărășeștilor, marcă de „jigări eroice și populare”) sunt transcrise în registru cotidian, de viață simplă, în timp ce altele, deja prestigioase, sunt reapropiate de sensibilitatea contemporană – vezi *Manole al Anei* sau *Coloana fără sfârșit*, poeme mai ample, ritmate clasic.

Mi se pare, însă, că aici contează cu adevărat, dincolo de oscilațiile tematico-stilistice amintite, mai ales un început, încă timid, de închegare a ceea ce s-ar numi „obsesie modelatoare”, promițătoare pentru cărțile ce vor urma. Mai exact, se conturează treptat tematica *frustrării de contactul direct cu lumea elementelor, imaginarul stagnării*, al inerției, al limitei, al secetei și al sterilității, al echilibrului ambiguu, ca stare pozitivă, dar și ca sentiment acut al crizei de concret și de energie vitală. Înseși „tiparele” ființei erau puse, în chip de introducere, sub semnul unui anumit echilibru al stărilor de spirit, deopotrivă stabilizator și precar: „tu vei avea o moarte de balanță”... Se înmulțeau însă și imaginile-simbol sugerând stările negative amintite: „prea izbutită-i ora cu care mă măsoar”, – se proclama, în poezia *Secetă*, unde apărea și „spaima de-a fi prea cuminte”, și se cerea eliminarea dintre „trupurile sfinte” a „hoitului duminical” (ecou, desigur, al obsedantei, atunci, „lupte cu inerția!”); tot așa, în *Scaunele*, pericolul conformismului, al „somniaului” și al „înghețului” sensibilității; sau izolarea autosuficientă și narcisistă, generatoare a unui sentiment de însingurare sterilă – în *Oglinzile*...

Un debut, așadar, care, privit de la distanța în timp, își dezvăluie ușor imperfecțiunile și defectele, nesiguranța de ordin tematic, oscilațiile de stil, între retorica transfiguratoare și programarea ostentativă a unei simplități „democratice” a limbajului dezeroizant, sentimentalism excesiv... Dar și mici nuclee ale unui imaginar cu șanse de coagulare și consolidare ulterioară, într-o grafie mereu atentă la contururile literiei.

Că acest proces de structurare continuă în direcția ultimă semnalată, se vede destul de clar, deși nespectaculos, în *Biata mea cumițenie* (1969), cartea

tipărită ca și simultan cu eseurile critice dedicate... necumînțeniei avangardiste (*Avangardismul poetic românesc*), de unde replica „modestă” din titlu. E un titlu care a fost citit, totuși, mai degrabă peiorativ, calificativul „cumînțeniei” extinzându-se, în câteva comentarii, asupra întregii poezii, considerate a fi lipsită de o reală îndrăzneală și relevanță. Poate că așa și era. Tema lirică a *cumînțeniei* domină într-adevăr, până la a amenința cu monotonia, versurile acestei cărți, în care dublul sens al cuvântului, de înțelepciune și lipsă de îndrăzneală, se conservă în proporții relativ echilibrate, cu insinuarea, din loc în loc, a unor constrângeri la... cumînțenie, venite din afară. Dar poate că aceste înțelesuri s-ar putea asocia sub numele *melancoliei* ca stare dominantă, mai discretă și mai puțin vociferantă, prin definiție...

Ambiguitatea aceasta îmi pare sugerată chiar de pe prima pagină, de poezia *Să lăudăm*, ce pare a elogia, într-o primă instanță, *marginea* ca delimitare pozitivă a eului, frontieră între subiect și vecinătățile indistincte și haotice, bornă a stabilității și a duratei. Numai că spre final, discursul glisează lent spre sugestia elegiacă a limitării negative, a blocării pulsului vital într-o identitate căreia i se interzice expansiunea spre lumea liberă și vie: „Acesta sunt eu, acesta sunt eu./ Până aici, cel mereu gata de ducă./ Acesta sunt eu, acesta mi-e sângele./ Aceasta e marginea mea./ Pe care sângele meu se usucă”... Petru Poantă, coleg pe atunci de „Echinoc”, a citit însă univoc acest mic poem, prevalând, din perspectiva sa, sugestia echilibrului, a marginii pozitiv-necesare, drept care i-am dat, într-o lectură paralelă, o replică ce se voia lămuritoare.² Oricum, motivul simbolic al *marginii*, anunțat de câteva poezii din prima carte, e evidențiat de la început aici și va reapărea în mai multe variante mai încolo, până la încheierea cu concentratul poem *Trebuie*, unde ambiguitatea imaginii e, poate, mai puternic subliniată: infinitul este imaginat aici ca sumă de margini ce se topesc odată cu moartea lucrurilor cărora le menținuseră echilibrul și individualitatea, pentru a se întoarce, tot elegiac, în haosul confuz, mai orb și mai mut. Conștiința mărginirii și aspirația spre dez-mărginire se află, așadar, într-un soi de osmoză echivocă. Iată și versurile: „Trebuie că există undeva un loc/ În care se adună marginile tuturor lucrurilor/ După ce ele-au murit/ Și iată încetul cu încetul/ Puțin mai întunecată puțin mai dură/ Puțin mai oarbă mai fără auz și gură/ Se naște/ O nouă nemărginire.” Absența virgulelor e doar un amănunt participant la sugestia destrămării haotice finale din

acest text care vrea, s-ar zice, să-i răspundă dialectic celui inaugural. Peste ani, Dan Cristea va sesiza tocmai ambivalența acestui motiv liric al *marginii*, scriind că: «Marginea», «asprele muchii» sunt meterezele poetului în fața nedefinitului, simboluri ale construcției de sine într-un proces dureros de opțiune și delimitare, care presupune atât câștiguri cât și pierderi”...³ Între aceste două extreme ale cărții, imaginarul statorniciei și permanenței continuă să alterneze, în același joc de ambiguități ale sugestiei, între calmul și soliditatea limitei precise, ca disciplinare a dezordinii posibile și, pe de altă parte, constrângerea ce menține vitalitatea într-o stare de tensiune nerezolvată: motivul *dansului*, simbolul *cercului*, prezența celor „trei puncte” ale *triunghiului* originar-limitativ din ochiul poetului și din cel metafizic, marchează aceste noduri ale unei obsesii în fond unitare în liniile ei de tensiune: „Păzim un strigăt, dansând”, se scrie în *Dans*; „Să am înfipt în mine trei țărui/ Ce ținutesc trei stele al căror loc e-n largul cer,/ E-o scurtă, vinovată bucurie” – zice poezia *Trei puncte*; înghesuirea caselor spre „piața mare”, pricinuită de o stranie presiune inertială, se oprește cu uriașe eforturi la limita circulară, trasată geometric, a „pieții-rană”; în alt loc, stratificarea geologică a generațiilor succesive e resimțită ca o „pândă rece” insinuată în cealaltă pândă, a ființei vii (v. *Geologie*); crucificarea făpturii apare ca inutilă, deopotrivă ca realizare și promisiune a chinului mântuitor (*Vorbim*); altundeva, *marginea* trupului e o metaforică „apă a Babilonului”, „departe de o țară pe care-o tot jelesc” (*Murmure*); în stare de tensiune sunt menținute și *casele* „răbdând în așteptarea/ Altei tăcute așteptări, în care/ Se nasc tăcute constelații de răbdare”... Revine, în alte versuri, obsesia stagnării definitive, cu același spectru al sterilității în față: *patul* (precum *scaunele* mai vechi) ca simbol al limitei permanentizate („Voi avea întotdeauna acest pat./ Patul va fi întotdeauna cât mine./ La fel de liniștit pentru sângele meu disperat./ Pentru sângele meu căutând o ieșire”...), apoi *sfinxul* rămas indiferent-enigmatic, în fața omului ce așteaptă în zadar întrebările provocatoare, sugerând o inutilă victorie sterilă a acestuia (v. *Sfinxul*: „mă lași să mor, învingându-te./ Sfinxule, primejdia mea”); tentația comunicării cu lumea din jur, alterată, ca întoarcere automată, pur mecanică, la „chemările” din afară (*Elegia întoarcerii*); nostalgia „corăbiei bete” (rimbaldiene!) pe care marinarul și-o înăbușe, rămas pe țarm ca să-și mănânce, cuminte, „pâinea-ocean” (*Odă pâinii*); lucrurile ca „geamanduri înfipte la doi pași de țarm./ Oprindu-mi, cu blândețe, nesfârșirea” (*Lucruri*);

„eclipsa” ca interval pasager în care, în penumbra solară, se mai poate manifesta energia vitală cenzurată de lumina regăsită (*Eclipsa*); sentimentul de frustrare cauzat de pierderea contactului cu natura elementară („Tot mai puțin îmi voi aminti pământul/ Cu miriștile lui zgâriindu-mi picioarele./ Cu bulgării lui uscați, cu pietrele lui crăpând de ger –/ Zi după zi se-ngroașă în întuneric/ Suavul călcâi moștenit de la Ahile/ [...] / Îmi întind mâinile de-a lungul trupului./ Neted sunt, Doamne, ca șlefuit de Brâncuși./ N-am îndrăznit să-mi tatuez pieptul și brațele./ De teamă să nu pătrundă în mine-ntunericul”... (*Tot mai puțin*); suficiența îngâmfață a „campionilor” înfășurați în steaguri, aplaudați, – cu aluzie la festivismele zilei – lipsiți de orice vitalitate (*Campionii*); în fine, două versuri care califică „biata cumînțenie” drept „moartea mea de zi”...

Mici parabole și confesiuni elegiace, așadar, care-mi apar, astăzi, ca o suită de variațiuni pe aceeași temă, a inerției silnice sau autoimpuse, a ecuației încordate dintre voința de echilibru interior și aspirația mereu periclitată și compromisă de a evada în spații mai libere și mai „vii”. Și, dacă ne îngăduim să vorbim mai pretențios, o confruntare dintre estetica „puristă” și o „estetică a imperfecțiunii”. Un sociolog al literaturii ar putea, – cine știe? – să deducă din această defilare de ipostaze, echivalente în esență, ceva din atmosfera apăsătoare a unei lumi supuse constrângerilor și cenzurilor acceptate la granița dintre voința de armonie a ființei bine așezate în tiparele ei și ceea ce e resimțit în epocă drept tipar exterior opresant. Desigur, o asemenea poezie nu e deloc spectaculoasă, nu „strigă” și nici nu se revoltă expresionist, rămâne discretă și „cuminte” în cele două sensuri ale epitetului, însă purtând, aș crede totuși, o amprentă elegiacă, de „elegie în ofensivă”, timid și amar-cutezătoare. E prea puțin? Critica a găsit că aceste poeme sunt opera unui poet mai curând „intelectualist” decât „inspirat”, cenzurându-și prin (auto)ironie melancolia și evidențiind „știința de a construi poemul”, cu o „tehnică foarte bine pusă la punct”²⁴.

În categoria poezilor „livrești” a putut fi inclus Ion Pop mai ales după publicarea volumului *Gramatică târzie* (1977), predat degeaba Editurii Cartea Românească încă în 1972. (Admirabilul poet Mircea Ciobanu, redactor atunci al editurii, mă asigurase de prețuirea lui pentru acele versuri, însă fără un efect concret, așa încât, după anii de așteptare fără ecou, am reorientat volumul spre editura clujeană Dacia...). Poemul liminar trimite, de altfel, direct la această condiție, conștientizând viitoarea catalogare:

„Aici printre cărți cu grijă așezate, –/ Da, se va spune, era un ins livresc/[...] / Aici, / Printre cărți cu grijă așezate, imaginând/ Sângele meu în scădere, moartea, transfigurarea, / Slaba memorie a posterității”. Autorul – se vede imediat – își tăia singur de sub picioare creanga concret-existențială, invocând și un simbolic fluture să se așeze tocmai pe două volume, desigur de poezie și de teorie a ei – *Nebănuitele trepte* blagiene și *Struktur der modernen Lyrik* a lui Hugo Friedrich... Imagina, însă, și un „sfinx prinzând fluturi” și mărturisirea, cumva ironic, că se rușinează de acest compromis între culturalul solemn și elementarul „frivol”, respectivul sentiment acoperind spațiul însuși al poeziei ca experiență vital-culturală: „iar eu existând cât durată rușinii”... Recitindu-se acum, el știe că zisa „rușine” sugera chiar asumarea culturii ca experiență fundamentală, trăirea pe pragul dintre viața care se viețuiește și Bibliotecă.

În orice caz, pare a se contura mai clar aici un spațiu imaginar mai individualizat, – e „palidul spațiu” plasat sub lumină autumnală, cu o *fereastră* ca deschidere simbolică spre exterior, geometric limitată și limitând la rândul ei vederea („vede tot și nimic”), spațiu supus unei anumite rigori geometrice care obligă și individul la o expunere neconcesivă față de sine („În unghiul acesta drept/ Dintre podea și înalta fereastră./ Așa cum sunt./ Mă străbate lumina./ Acolo, jos, umbra mea, –/ Un fascicol de raze murdare” (*În unghiul acesta drept*). *Fereastră* revine ca spațiu al purificării lucrurilor, dar și al morții lor – „mormânt transparent” deopotrivă pentru universul exterior și pentru subiectul uman, loc de ambiguă conservare și alterare a lor, – „mai durabilă/ Decât înspăimântătoarele piramide/ Ale Egiptului” (*Fereastră*); tot așa, ea poate apărea ca vitraliu al unor stări sufletești dureroase, decantate în starea de contemplație cvasireligioasă – „Aștept aici, cu trupul în întuneric./ Sfântă corolă în spațiul pur/ Gura mea se roagă./ Un zumzet/ de vechi albine sună-mprejur./ Polenul și ceara să le ducă-n vitralii./ Acolo sus, sus, într-un fagure,/ Acolo sus, în dreptunghiul/ Însângerat”... (*Aștept*). Alteori, *fereastră* e un fel de prezență interdictivă, anulând din punctul de plecare strigătul vital, devenind ca atare asimilabilă spațiului geometric-auster și glacial, schițat și în cărțile precedente – „și tu, fereastră./ Ce nici nu mă lași să strig, cu mâinile limpezi/ Pe înghețate sertare cu fum”... (*Iarna, alb*); ea cenzurează chiar și impulsurile iubirii, convertite în contemplație austeră a ființei apropiate (*Cum*); ba chiar se imaginează un fel de moarte a ferestrei, căzută printre materiile elementare degradate, obligând subiectul la refugiul mortificant în

textul care îl anulează (*Cândva lemnul ferestrei*). Până la urmă, spațiul supravegheat de fereastră, „purgatoriul rece”, se definitivează cumva ca loc al reclusiunii, al înstrăinării, al limitării și al autocenzurării expresiei de sine: „Poate și aerul spre nord, spre sud./ Eliberat de memorie./ Spre mine, curat./ Trece/ Prin purgatoriul rece./ Coate pe limpedele pervaz./ Palmele umede sub bărbie-așezate –/ La mijloc, mâlosul stomac/ Între clare canaturi./ Pașnic hrănind/ Străina mea inimă./ [...] / Iată alerg, vești purtând spre pereți./ Bătând din mâini/ Ca din cotoare de aripi./ Sunt sfînxul cel bun/ Uitând și aburul sângelui./ Până la urmă, ce dulce/ Îmi parentrebarea/ Pe care tăcut o mănânc./ Privind și privind.” (*Da, o fereastră*). Discursul are încă accente solemne, cvasi-ritualice...

Între realul trăirii și materia verbală tinde să se stabilească totuși o dificilă relație de vase comunicante, sunetele atrag datele lumii văzute mimând mai degrabă un strigăt fără ecou – „aaa până alba câmpie goală./ Oooo până la oul din calda memorie”; sau: „până la urmă, casa rămâne doar o sumă de cuvinte”, numele de obiecte, stări, noțiuni, substanțe, se amestecă în continuumul sonor al rostirii, nu fără o tentă ironic-elegiacă, „ordinea” apariției lor în frază nefiind deloc „strictă”: – „Sângele, hieroglifa, frunza./ Lunga, pământia propoziție/ În care se așază, în stricta ordine./ Dușumeaua, permanența, cenușa./ Strigătul, dulapul vechi, viitorul”. Rostirea poate apărea astfel și ca un soi de ritual constrâns, de rugăciune supravegheată, adică cenzurată, sugerând o contemplație silnică, conformistă, nelăsată să se exprime efectiv: „Cuvânt, amprentă/ Pe fața tuturor lucrurilor./ Greu va fi/ Pentru nemernicul și tâlharul./ Și Dumnezeu locuiește/ În gura ta/ Încercuită./ La egale distanțe de centru./ Fier, tecile de aur./ Aureola./ Sfânt, sfânt./ Lină rotire./ Sânge/ Al astrilor.” (*Loc geometric*). Un poem precum *Să înnoptezi* (care i-a plăcut mult generosului meu prieten echinoxist Peter Motzan), concentrează ceva din această stare de mereu ambiguă situare în fața cuvântului și a unei lumi ipocrit promițătoare de viitor și de înnoire, cum era cea în care se trăia sub dictatură, și fantasmale de mitologie degradată, asociate cu sentimentul alienării de universul fertil, al trăirii în elementar, tradus doar simbolic în verbul poetic, ca semn al unei lăuntrice sfâșieri: „Să înnoptezi lângă o propoziție/ Cu foarte mult viitor./ În părul tău de adolescent târziu/ Cu adierile verbului./ Apoi Mesia pe o mârtoagă albă./ Apoi Magii, ieslea de paie./ Apoi sămânța pândind/ Humusul cald./ Fisura unei pietre./ Auz pentru crescut/ Cuvinte gotice./

Sânge de scris pe ziduri/ O virgulă roșie.” Problema cuvântului poetic e pusă și în ecuația trăire-expresie, real-scriptural, cu conștiința distanței dintre „planul primar” și „semnele” care-l pot aproxima: „Spun *sunt* și m-am și îndepărtat.../ [...] / Cum voi fi trecutul, cum fiul unui cuvânt./ Dispărând, dispărând./ Cum și orgile mari, în vastele catedrale./ Nu sunt decât greoi strănepoți ai sunetului.” (*Spun sunt*). Deficitul de „viață” trecută în cuvânt apare și transferat în plan pur estetic, angajând cumva chestiunea formulei „(neo)moderniste” a poeziei. Căinii chemați într-un text să adulmece lumea evocată în cuvinte rămân insensibili până și în fața „răniilor” deschise, a sângelui vital, căzând, în schimb, în starea de contemplație a „cercului pur ce-l scrie rana”! (*După cuvintele*). Altminteri, concretul lumii înconjurătoare e mereu jinduit, cu înregistrarea demitizărilor în curs („Dar, iată, azi, marmoreenii săni ai Dianei/ S-au dezumflat ca o minge de cauciuc/ Întepată de-un cui ruginit/ Pe o baltă a lui Noiembrie”) și recunoașterea unei realități în care purul și impurul, eroicul și neeroicul coexistă, alături de o nevoie de decantare a lor în expresia lirică: „Anacronic păstrând/ În poemul foarte modern/ Cele din urmă stele./ Am văzut și lăzile cu gunoi./ Și trandafirul respirând duhoare./ Diferența specifică/ Dintre prepelețe și eroi”... Tot aici apare și un fel de definiție a stării de spirit dominante în această poezie construită pe un soi de viziune oximoronică, ironic-elegiacă (fiindcă e conștientă că „elogiază” o deposedare radicală), obsedată de coexistența și interferența contrariilor: „Un elogiu săpunului, măturii, radierei./ O laudă ochilor mei, mâinii nesigure./ Elegiei în ofensivă” (*Vorbind*). Trimiterea la realitatea imediat-constrângătoare e, desigur, doar aluzivă, ca și impulsul „măturării” a tot ceea ce veacul înfățișa ca inacceptabil: „Și iată, încâlcit în mustățile regilor./ În bărbile lor întunecând orizontul./ Îmi știui viața”; e contextul în care „mătura” ca instrument al curățării spațiului infestat, poate fi invocată ca „stindard al veacului meu”, în lumea unde subiectul liric se mișcă, „sub fețe sângerând, sub gura mută”... (*Aproape o odă*). Trimiterea la hamletiana Danemarcă se asociază aceleiași sugestii amare a interdicției de a spune lucrurilor pe nume: „Cuvinte, vorbe, cuvinte./ Cămila, nevăstuica, balena./ Norii și Prințul și Sfeticul/ Un nor și el/ Puțin mai însângerat/ Deasupra valurilor./ Iubită, putredă Danemarcă./ Ticăloasă peninsula./ Verde căluș/ În gura verde a mării./ Preasfântă născătoare de nori./ Aurii, sângerii, cenușii./ Iubită, putredă Danemarcă” (*Norii*). Prohibitivă e și „muzica” olimpică, a „zeilor”, ca simboluri ale puterii aparent îngăduitoare, dar numai

pentru elogi, obligând la supunerea conformistă: „În întuneric/ E voie rânile să se închidă...// Coboară lin pecețile de sus,/ Răcoare calmă-a zeilor./ Iar noi aici, în muzica aceasta,/ Noi, începând să laudăm Olimpul” (*O muzică ciudată*). În fața „ferestrelor mele cu gratii”, se rostește și micul discurs al retragerii în solitudinea eului, ca unică soluție salvatoare, nu fără un ecou de vers blagian: „Depart, la adăpost, acolo,/ În fericitul, surdul tărâm”... (*Tăcând*). Scufundarea în textul comunicant cu țărâna poate fi și ea expresia unei aspirații de apărare, cumva inertială: „Astfel voi sta peste cârțițe și izvoare,/ Pe umerii lui Napoleon și-ai cartofilor,/ Pe rulmenții semințelor, pe rulantele benzi de răcoare,/ Ca un sicriu, în Ion Pillat și în nepăsare,/ Lin lunecând către râpa amurgului” (*Voi învăța*). În imediata apropiere, reappare tema sterilității, a abandonului, a lipsei de provocare revigorantă a lumii din afară: „N-am văzut lei.../ [...] Nu-i nimeni care să mă înspăimânte”... La fel, și în *Vuiesc semințele*, cu paradoxala teamă de germinația telurică resimțită ca agresivă... Totodată, se strecoară și un impuls antiestetizant, „critică” *sui generis* a refugiului în indiferența falsei și convenționalei purități a poeziei: „Abia-și mai trag sufletul, ele, lebedele./ Numai din când în când mai vâslesc/ Prin ceața poezilor.// Mă uit la ele: pânțele/ Remorcate de-un semn de-ntrebare./ Niciun răspuns. Nici când o cosmică/ Bunăvointă scufundă totul” (*Lebede*). Un ultim poem abia îngână speranța fragilă a unei eliberări de sub apăsarea istoriei curente: „Greu e să-ți strecori printre atâtea cronici/ Țeasta istorică./ Măreață, inima se străduiește/ În mlaștina contemplativă.// Sub curcubeul de sulf./ Vom visa totuși/ Nemuritoare mări argintii./ Vom gândi totuși/ Mări argintii și nemuritoare.”

Am citat abundant, fiindcă, dând, în esență, dreptate criticii comentatoare a cărții, care a surprins caracterul „livresc”, nedisimulat de altfel, al poemelor, a trecut, poate, prea ușor totuși, peste legătura organică dintre „cumințenia” ca temă dominantă în cartea din 1969, și noile variante ale tematicii rămase echivoce, a limitării, a constrângerii, a obstaculării expresiei de sine a subiectului liric, ce nu se reduce la o chestiune de simplu raport dintre trăire și convenția ei scripturală, „gramaticală”, nici la „cenzuri” psihanalizabile, poate, ale subiectului intimidat de contactele directe cu lumea din jur, ci angajează și o problematică mai larg-existențială, vizând și realități imediate, ce transpar din când în când în texte care devin astfel un soi de „cântece cu gura închisă”, după expresia știută. Cartea trebuia, inițial, să se intituleze, poate prea programatic,



Gramatică și sânge, – am optat apoi pentru sugestia decalajului dintre „gramatical” și existențial, a întâzierii oricărei expresii verbale față de fiorul vital autentic, originar. Un poem neinclus în acest volum, dar care a fost scris pentru el, *N-o să spui*, tipărit abia în 1990, în volumul *Amânarea generală*, are un mesaj destul de transparent, în sensul „întâzierii” silnice a sensului realist-existențial și substituirii lui prin echivalențe metaforice inofensive: „N-o să spui sânge dacă vezi sânge./ Curgându-ți din gură, strident, pe cămașa albă./ El nu există, nu, nu, e doar un termen de comparație./ și vei vorbi, surâzând, despre macii roșii/ de pe câmpurile copilăriei./ [...] Nu e momentul să te sperii dacă te sperii/ de lunga frază în care dispari.../ [...] N-o spui *Mehr licht* când *Întunericul vine*,/ când va fi spre Nămoluri să pleci./ Buldozere dragi, cu umede boturi reci,/ te vor împinge în Viitorime”. Limbajul antifrastic nu mai are nevoie de comentarii, clișeu verbal „nu e momentul” e literalmente replica servită automat în epocă de cenzori, drept motivație și scuză, când mutilau textele scriitorilor...

Ca observație generală, s-a notat, foarte justificat, bunăoară de către Al. Cistelean, că Ion Pop e „un poet cu sânge de cerneală”, că are „o imaginație de comentariu al realului, de simbolizare a lui”, poemele neavând „niciodată spontaneitate, genuitate, sunt metafore de expertiză”⁵⁵. Frumos spus, însă aș adăuga totuși că tocmai imposibilitatea (când nu incapacitatea) expresiei autentice de sine, spontane, nu-i așa, e tema de reflecție lirică a acestor texte. „Expertiza” putea fi și numele procesului autoanalitic al cuiva care trăia, nu doar la modul rece-intelectual, criza „semnificării”... Li

se poate reproșa fără îndoială curajul limitat al cugetării rămase la nivelul mai curând aluziv (tehnică practică în epoca de cenzuri drastice), dar, poate, nu și un anume grad de autenticitate, măcar fiindcă presupune o anume tensiune între impulsul genuin inițial și rezultatul final deviat al sensului dorit. La data apariției cărții, Victor Felea scrisese o cronică pozitivă, nu fără a nota că „Ion Pop nu mai e acum un bun mânuitor de teme fără acoperire, ci liricul care s-a descoperit – la maturitate – ca unic subiect al atenției sale”, și evidenția formula „elegiei în ofensivă” ca fiind cu adevărat caracteristică, – „o ofensivă poate numai pe jumătate cutezătoare, totuși susținută de un cert dinamism”, „vechea cumințenie s-a transformat în vigoare, într-o îndrăzneală stăpânită”.⁶ Tot atunci, Dana Dumitriu observa, cu o anume rezervă, că „lipsește carnația, moliciunea, senzualitatea lirismului, fără să lipsească însă vibrația unor stări necenzurabile; un aer mâhnit, singuratic, o nostalgie tulbure îngheață în geometria rece a ideii”⁷.

Cum între 1977, de fapt 1972 și 1985, când se tipărește *Soarele și uitarea*, poezia a avut timp să evolueze cumva, – s-a și remarcat, în recenziile înmulțite încurajator, că versurile de acum anunțau un fel de cotitură în scrisul lui Ion Pop, în direcția confruntării mai direct mărturisite cu realitatea imediată. (Aș zice, totuși, într-o paranteză, că tot „realitate” era și cea a eului constrâns la ocolirea „naturalului” și a „concretului” prin cenzură și autocenzură, însă dau dreptate criticii care a înregistrat extinderea spațiului reflexiv-imaginativ dinspre spațiul restrâns/constrâns al subiectului frustrat către cel istoric și social, cu apariția mai subliniată a atitudinii „critice”, ironice și chiar sarcastice a discursului poetic, puse în relief pe permanentul fundal elegiac). Radu G. Țeposu, de exemplu, scrie că „Răsfângerea realității în poezie, care ascunde o luptă între sublim și derizoriu, este adevărata temă a versurilor din volumul *Soarele și uitarea* [...], relativizată prin nostalgie și ironie, fiindcă discursul liric însuși pare hărțuit între idealul înalt al esteticii și viciile realității umile”⁸. Livrescul, amendabil sau nu, de până acum, e departe de a dispărea, devine mai degrabă un mai bun, poate, mediator de energie reflexiv-critică la adresa subiectului și a lumii din jur. Tematica interdicției și a înăbușirii expresiei de sine și, implicit, a adevărilor despre lume cunoaște în mod firesc o expresie întărită, bunăoară în poemul ce deschide cartea, intitulat semnificativ *De sub rugină*, unde oboseala celui obligat să stea mereu în fața Pythiei, ca exponent al discursului, să-i zicem, „oficial”, derutant prin ambiguitate și cu pretenții de monopol al adevărului,

condamnându-l de fapt și mizând pe complicitatea prin tăcere a omului de rând („Știe ea, Înțelepciunea, ce urmărim./ noiăștia...”), e îndeajuns de transparentă, ca și disperarea celui care, prin antifrază, mărturisește că strigă într-un pustiu, pierzând totul: „Asemeni/ celui ce strigă de sub rugină./ eu nu mai am nimic de pierdut/ decât fierul, Doamne./ doar fierul”... Reapare și motivul liric al *ferestrei*, cu sugestia reiterată a fragilității și a limitei, barierele dinspre „real” se ridică – „autobuzul”, altădată considerat prozaic, e lăsat „să treacă prin poem” stropind cu noroi... real frunțile, poezia pură e contestată într-un text precum *Sonata pentru violoncel solo*; se constată, altundeva, „o mare panică în proverbe”, absurdul unei vieți în care discursul Oratorului nu e întrerupt de nimeni, în timp ce realitatea se degradează, considerată ironic, ca în aceste versuri finale: „Încă nu toate drumurile către Roma sunt desfundate, pe partea de nord a trupului tău abia începe să crească mușchiul./ iar din trandafirul pe care-l ții în mână/ n-a căzut încă/ decât o petală de fier” (*Ce s-a întâmplat*).

Se vede destul de ușor sub învelișul parabolei starea de fapt, gravă, ce va primi în curând numele de „amânare generală”, în titlul cărții din 1990, scrisă în ultimii ani ai „deceniului satanic”. Un *Jurnal* sugerează teama până și de propriile gânduri, alt poem evocă, via Esenin, starea de decădere a lumii țărănești, care, ca și poetul rus, „și-a scris ultima strofă cu sânge”; niște *Versuri de vară* vorbesc amar-ironic despre „mlaștina” în preajma căreia se fotografiază miasme, dar se vorbește despre miresme... Pornind de la un citat din Rimbaud, se numește un „timp al asasinilor”, *Fumul* trimite la arderea bibliotecii din Alexandria și la indiferența criminală a Califului și a Cezarului; în *Omphalos* centrul mitologic al lumii e confundat cu „un bulgăre de brânză”, sub ochii celor înfomețați; în *Andersen*, un copil strigă că împăratul e gol sub imaginarul veșmânt de aur, un *Dicton* cu temă hamletiană sugerează indiferența vinovată la protestul contra vorbăriei generalizate oficiale; în *Panteon*, se pot citi versuri ca acestea: „În minte cu un citat din Tacit./ în gură cu un citat din tăcere./ filosofi, înțelepți, gâfâind/ între brută și brutărie./ între librărie și liberărie./ pe *Boulevard de l’Histoire*”...

Ambiguitatea expresiei solicită adesea reperul livresc ca factor mediator-parabolic, jocurile de cuvinte au grijă să cultive subtextul participând la subminarea „contextului”, opțiunea între discursul găunos al zilei face din „tobă” un simbol îndeajuns de transparent... Condiția omului alienat, inclusiv a poetului, nu e uitată, – un mic poem cu titlu ironic-rimbaldian o evocă sub

semnul strigătului de disperare sugerat simplu, prin intensificarea sugestiei verbului cvasisinonimic, al celui neuzit de nimeni: „Să chemi./ să strigi./ să țipi până ce/ urletul tău/ va începe să te audă”... (*Cântec din turnul ce mai înalt*). Nici apariția *ciorii* ca „traducere” românească a *corbului* poesc nu e lipsită de accente de disperare (vezi *Strofa a treia*), iar apariția impurului „vierme” realist-prozaic pe muchia de piatră a poemului e pedepsită prin strivirea simultană a textului și autorului său: „Tocmai scriam un poem despre piatră/ când pe muchia albă a lui/ a apărut un vierme.// (Ieși afară, scârnavie, din Imn!)// Apoi, fără nicio considerație./ apăsând pe medalia cea mai strălucitoare/ ve-/ ni-/ ră/ șimăstriviră.” Pot crede acum că ceva important s-a petrecut într-adevăr în poezia mea, în sensul depășirii „simplei” conștiințe a distanței dintre scris și trăit, din motivele amintite, și investirii cuvântului cu attribute ale agresivității și ale protestului, fie acesta și disimulat parabolic, însă sub văluri mult mai transparente și, poate, mai inspirat „tesute”. O stare-limită, de alertă și panică a ființei, se instalează parcă definitiv în acest univers alterat în fundamentele sale. Însingurarea subiectului, cu puținele lui momente de iluminare și puritate salvată, pare mai gravă decât oricând.

Comentariile critice cu care a fost întâmpinat volumul au surprins această schimbare de accent și de intensitate a discursului liric. Al. Cistelean, unul dintre cei mai fideli însoțitori ai cărților mele, vorbește despre forțarea „ieșirii spre real” și despre o „deschidere spre social și spre realul ca atare (care) aduce cu sine și o intensitate dramatică în meditația asupra creației și creatorului... Relațiile poemului cu realitatea sunt întrevăzute acum nu atât într-un registru hieratic cât într-unul grotesc, îngroșat de cinism până la caricatural... Priza la cotidian, nu transcris în pură notație și deviat spre dramatism prin reflexie, aduce cu sine un context mai revelator meditațiilor asupra fragilității ființei. Acest spectacol al vulnerabilității constituie, de fapt, polul magnetic al cărții, cel spre care se orientează toate liniile ei elegiace”⁹. În termeni apropiați se exprimă și alți critici, pentru care referințele culturale ale poemelor rămân importante. Mircea Mihăieș, bunăoară, vede poezia care, „bine asortată cu umorul abia perceptibil al textualismelor de tot felul, fixează spațiul unui dialog, când agresiv, când complice, între poem și real.” Reține „meditația în răspăr, apăsată ironică”, „strategii de compunere a poemului, de la cele ludice la cele captând ultrasunetele emise de real, ceea ce formează nivelul de adâncime al poeziei lui Ion Pop: ultragierea definitivă a unei sensibilități”. Statutul original al acestei lirici ar fi

„aceia al seninătății anamnetice derivate din exercițiul inteligenței culturale”¹⁰. „Poetul e și filolog și soldat – va scrie Valeriu Cristea. Volumul său e un scenariu savant despre Pythia, Apollo, Delphi, Omphalos și o contemplație nu mai puțin savantă (fereastra e un simbol multiplu la Ion Pop) a unor înalte probleme (precum general și particular, parte și întreg, absolut și relativ) și în același timp un „cântec simplu”... Diverse neliniști și spaime formează în volumul lui Ion Pop cortegiul temei thanatice”... Iar concluzia este că „*Soarele și uitarea* e admirabila carte a unui poet cărturar”¹¹. În schimb, Ioan Milea preferă să pună în evidență faptul că „atunci când se eliberează de supravegherea prea strictă a filologului, când captează «îndepărtata, mătăsoasa rumoare» a ființei Ion Pop este nu numai un minunat cunoscător al jocului poeziei, dar și ceva mai simplu: un poet”¹².

Peste ani, aceste poeme sunt citite în asociere cu cele din volumul următor, *Amânarea generală* (1990), care le prelungește într-adevăr, tematic și stilistic. George Achim, de pildă, notează în 2011: „Confortul contemplativ, în general bibliofil și enciclopedist, al «insului sintactic», devenit – în ciuda unor ironice pretenții – personaj al Cărții, al universalului text care se scrie independent de voința sa, este definitiv spulberat de o pală de aer rece, aducând atât a frison biologic, cât și a turbion haotic al existenței istorice, din ce în ce mai precare. [...] Prin capilarele liricii sale a început să curgă mai multă sevă, un flux ideatic mai viril exprimat, care transformă eul în spectator angajat, îndepărtând pentru totdeauna luxul contemplației gratuite, în favoarea unui activism etic și moral indiscutabil. [...] Poezia devine o foarte rafinată fișă de temperatură a momentului, mai intelectualizată și aluziv metaforică în *Soarele și uitarea*, direct viscerală și ofensivă în *Amânarea generală*. Textul dobândește o nouă frazare și dicțiune, marcând începutul unui nou traseu liric de indiscutabilă superioritate calitativă.” Se înregistrează ca o permanență și prezența „miturilor livrești” care sunt „puse la lucru spre a susține contextul aluziv și, într-o oarecare măsură subversiv, al poemului”, „ludicul amar”, „parabola și tendința aforistică”, „ironia livrescă” sugerând „sentimentul irosirii, al agresivității perpetue și al ultragiului grosier (care) devine acut, însoțit de un spasm convulsiv al ființei”, faptul că „realitatea imediată a dat buzna în poem, aducând o tristă melodie a prozaicului cotidian”. „Eul iese, spectaculos și definitiv, din spațiul securizant al textului, pentru a plonja viguros, cu un soi de amărăciune exhortativă, dar și de determinare aproape vaticinară, în viață și în arena contingentului spasmodic.”¹³

La data apariției *Amânării generale*, Eugen Simion remarcase, din perspectiva istoricului literar, că „Ion Pop face, în fond, trecerea de la poezia grupului *Steaua* (care a recuperat modernitatea printr-o lirică a depoetizării), spre poezia neoexpresionistă, îngândurată, contemplativă, vegheată de marile mituri, cultivată de tinerii de la *Echinox*. [...] În *Amânarea generală*... versurile sunt acum mai simple, comunicarea mai liberă, cu vizibile note ludice... Ion Pop folosește acum limbajul oralității, părăsind pentru o vreme miturile și Utopia, coboară poemul în stradă. Din confruntarea esteticii poeziei cu estetica realului scoate un poem (*Interferențe*) în stilul ironiei romantice. Procedul este de efect și, la ironia intelectuală, se adaugă nuanța modernă, a râsului trist... Ion Pop este, în fapt, un spirit elegiac, jocurile lui intertextuale, caligrafice, se termină, de regulă, într-o notă serioasă. Îi reușesc, în *Amânarea generală*, mai ales reveriile livrești, meditațiile despre trecere, micile poeme care sugerează ceea ce aș numi starea de contemplație”¹⁴.

Alți recenzenti, de exemplu Al. Cistelean, observă, dimpotrivă, încercarea de depășire a stării contemplative, întrucât „realitatea a devenit pură violență”, iar „poezia a ajuns pură cântare funebră, concert infernal”. „Lumea lui Ion Pop – continuă comentatorul – e acum profund entropizată, distopică, iremediabil atrocizată”, „aluzivitatea poemelor e mai mult decât transparentă, e intensă, paroxistică uneori. Când peisajele existențiale sunt desenate după natură, notația e acută, aproape dureroasă. Dar, de regulă, Ion Pop nu se poate abține să nu-și «comenteze», să nu-și «interpreteze» notațiile, nu-l lasă inima livrescă să se lase fără un sens măcar sugerat, dacă nu precizat; nu riscă notația pură; e semnul limitei bacovianismului său. Dar și al conceptului de poezie-exegeză, de poezie-interpretare, pe care-l profesează Ion Pop. Or, tocmai aici se vede că poezia lui e una de «cititor» mai degrabă decât una de «poet»”¹⁵. Ar rămâne, poate, de observat totuși că această poezie are ca „obsesie modelatoare” tocmai imposibilitatea, în context, a „notației pure”, fapt ce antrenează un ca și inevitabil proces de „exegeză”, de „lectură” a propriului demers, mereu dificil, de semnificare, cu consecințe existențiale îndeajuns de grave, de vreme ce autorul își asumă condiția de poet în primul rând, care împinge în avanscenă drama imposibilității de a spune... lucrurilor pe nume. Scrisul a rămas în continuare, crede și acum autorul, o problemă existențială majoră, întrucât angajează viața însăși a celui care îl profesează. În joc este, în fond, libertatea de

expresie de sine și de lume, într-un univers interdictiv prin definiție și care nu dă semne că se va schimba vreodată, condamnându-l pe poet la reclusiunea în ambiguitate, în compromisul jalnic, care, dacă nu e deloc unul de ordin moral, nu-și poate ascunde, totuși, limitele protestului, autocenzura vinovată. Formula argehiziană a „cântecelor cu gura închisă” ar putea fi din nou invocată în această situație. „Ofensiva” rămâne, nu-i așa, elegiacă. Chiar dacă vocea care o rostește cunoaște, cum s-a observat, notabile intensificări...

Sentimentul stării de urgență transpare însă în câteva poeme, până la a atinge pragul „acțiunii”, după ce a evocat nu o dată tristețea resemnării neputincioase, ca în versurile următoare, amar-ironice: „Nimic de fier, nici sulite, nici cuie,/ nici lanțuri, nici capcane, nici securi./ Înmuiați-s-a, vai,/ și fierul,/ și fierul,/ și fierul.// Iar noi,/ luminoși și cântând,/ caligrafic înscriși/ în litera zilei, de cretă”. Un „Burete” necruțător șterge aici orice posibilitate de revoltă, înaintând inertial, însă cu o teribilă brutalitate abia disimulată, în spațiul tuturor împotmolirilor: „De auziți uneori un fâșâit ca de melc,/ de mătase încet destrămată./ să știți/ că cel ce se apropie/ nu-i decât/ un Burete./ Un Burete și-atât.// Cu stindardu-i flasc,/ cu falduri de mătasoase plușuri,/ cu Majuscula-i feroce” (*Nimic de fier*). Se mai evocă, tot așa, „starea de urgență” a „marelui țipăt mut”, se dorește intens punerea în pericol a „cenușului”, se anunță apropierea „realității”, e prelungită lamentația pe tema putrezirii în „neglijata Utopie”, se ia decizia de a striga „în piața acestei pagini albe... o șoaptă sfâșietoare”, căci presupune distrugerea, nu lipsită de lașitate, a „muchiiilor” poemului revoltat; e amendată absența solidarității, se trimite ironic la „culmile civilizației și progresului”, proclamate mincinos-empatic de oficialitate, se notează distanța dintre „capul rebel și picioarele supuse”, faptul că „realitatea întrece ficțiunea” și că „celui mai parfumat dintre barzi/ a început să-i miroasă gura”; se oferă exemplul lui Bacovia ca simbol al poetului care deranjează viziunea idilică asupra realității și existența conformistă, se invocă, într-o *Ultimă rugă*, nevoia vitală a conservării demnității în lumea în care totul e sortit „strivirii”... Poemul *Interferențe*, amintit pozitiv într-o recenzie, e construit ludic-sarcastic ca joc între realitatea mizeră a „străzii”, notată prozaic, și imaginarul livresc, depășind, poate, „stilul ironiei romantice”... În orice caz, e limpede că miza pe intertextualitate e tot mare, „jocul poeziei” rămânând unul al aluziilor la lumea Bibliotecii, pusă însă masiv în serviciul... realului, departe de pura gratuitate.

A trebuit să treacă o bună bucată de vreme, adică mai bine de un deceniu, pentru ca discursul poetic să mai descopere o poartă de acces spre o altă față a realității, de data asta a subiectului confruntat, neașteptat de violent, cu drama extincției, fiind pus în situații-limită, care devin implicit praguri extreme ale experienței poetice. *Elegii în ofensivă* (2003) dă seama despre această experiență crucială pe care poezia face efortul dureros de a o aproxima, într-un moment de cumpănă gravă, de periclitate, de fapt, a tuturor echilibrelor, deja dificil menținute, ale subiectului.

(O paranteză confesivă ar putea aproxima cât de cât, cine știe, starea de teribilă descumpănire a celui care afla, dintr-odată, că a ajuns, aproape fără avertisment, pe pragul dispariției. Așa și autorul viitoarelor „elegii în ofensivă”, până atunci abia resimțite ca nume ale unei stări poetic-existențiale specifice unui subiect tot mai conștient de condiția sa fragilă și de precaritățile lumii din jur. Or, în acea zi de iunie 2002, după vreo trei săptămâni de așteptare, în urma diagnosticării unei afecțiuni relativ banale, dovedită a fi fost inexactă, oribilul tub endoscopic reptilian, înghițit cu scârbă și sudori reci, descoperise în ungherele obscure ale „mălosului stomac”, cum calificasem cândva prozaicul organ, un mic „crater”, o fisură de numai doi centimetri și jumătate, dar care anunța o zguduitoare, poate ultimă, ucigașă erupție celulară.

Ce jignire, nu-i așa, la adresa Geometriei! Însă atunci, în curtea goală, goală, goală a Clinicii, numai la poezie nu mă gândeam. De fapt, nu mă puteam gândi la nimic, senzația de deposedare absolută, de pierdere a oricărui atribut, mă copleșise, devenisem aerian, inconsistent, risipit în toate și în nimic. Nici tristețe, nici durere, nici părere de rău, ci un soi de radicală uimire, de stupefacție sterilă în fața nelimitatului, a spațiului rămas fără niciun reper. Iar când, ceva mai târziu, am fost invitat să urc pe masa de operație, îmbrăcat doar în halatul ca de cosmonaut, aceeași stare de perplexitate mi-a anesteziat și simțurile și imaginația, lăsându-mă într-un abandon total, – în voia Cui? După ce fusesem eliberat de leșturile unor măruntaie compromise și compromițătoare, am avut timp, în zilele numite de „terapie intensivă”, să descopăr pentru prima oară în chip direct și brutal, umilinta durerii, a deplasării tuturor liniilor, desfigurarea grotescă a trupului altoit cu tuburi de scurgere și pungi insalubre, compoziție de clovn amărât și de jalnică sperietoare, gemând printre sângerările și gemetele vecine, printre fiorele seringi mănuite expert de infirmiere indiferente... Mi-am adus aminte în

acele zile de o scenă, exemplară în felul ei, povestită cândva de profesorul Mircea Zăciu, care, trecând într-o zi prin centrul orașului, s-a auzit strigat de pe celălalt trotuar de o colegă de facultate de pe vremuri, cu o frază într-adevăr memorabilă: „Te salut, fostă personalitate!”, pe care am și notat-o apoi într-o poezie. Tot așa, mi se păruse demnă de a fi reținut în câteva versuri, mica-mare întâmplare, adânc „pedagogică”, dintr-o zi de iarnă, când, în plin tratament chimioterapeutic, cu nu mai puține urmări inestetice, am alunecat traversând parcul central, în drum spre librăria în care Ana Blandiana și Ruxandra Cesereanu aveau o întâlnire cu cititorii. Mă lovisem destul de rău, bărbia începuse să-mi sângereze, șapca îmi sărise la câțiva pași de pe țeasta redesenată de un condei parodic, și m-am înfățișat totuși, foarte demn, desigur, la inspiratul dialog liric dintre generații... Dificila ecuație, care m-a tot obsedat, dintre gramatică și sânge, începuse, iată, să se rezolve, viața și moartea aveau grijă să compenseze, cât de cât, deficiențele de expresie... Trebuia, oare, să recitesc tratatul lui Tudor Vianu, ca să-mi readuc aminte ce era ori nu era admis în sfera esteticului?

După atâția ani scriși, mă vizitează gândul tulburător că ceea ce numim, acordându-i o solemnă majusculă, Destin, a avut grijă, în ce mă privește, să pună într-un târziu un fel de acord între scris și trăit, dând șanse ocaziei și să devină, măcar din când în când, Ocazie semnificativă. Temele care m-au obsedat dintotdeauna, aceea a crizei tensionate dintre stările de spirit și semnele lor, dintre natural și scriptural, dar mai ales cea dintre ambigua conștiință a limitei, deopotrivă necesară și oprimentă, a neliniștii în fața dispersiei, a dezordinii și a risipei de sine, și o precar-victorioasă geometrie interioară, și-au găsit, îmi pare, o anumită soluție, grație tocmai dezgrației în care a căzut, într-o oră patetic-decisivă, ființa amenințată, grav dezechilibrată. Penitența și canonul (bisericesc) nu vor fi fost inventate degeaba, orgoliul are nevoie de periodice avertismente salutare...

O cuvenită decență mă împiedică să fac din această constatare o judecată de valoare, – rămâne însă faptul tulburător măcar pentru mine al unei conjuncții, fie și imperfecte, dar fericite în felul ei, dintre scris și trăit. Pericolul real și extrem la un moment dat, al debandadei celulare a obligat, îmi pare, la o (re) mobilizare generală a puterilor sufletești și de conștiință chemate să refacă o disciplină cel puțin provizorie, gata să întâmpine, cu un soi de scepticism sănătos, orice altă încercare de nesupunere. Dar a obligat și obligă la

o anumită modestie a vocii, la cenzurarea retoricii, la simplitatea așa de rar și de greu de atins. Nu sunt deloc sigur că am ajuns la ea, dar aspirația a fost și rămâne aceasta).

În fața orizontului dispariției, individul, devenit foarte concret, trăiește – zic și versurile – o stare de derută biologică și spirituală mai tulbure decât oricând, căci e în joc integritatea ființei sale amenințate cu haosul („am aflat că haosul stă la pândă/ în fiecare cotlon al meu”) și cu descompunerea; un „punct negru” e germenele destructiv insinuat adânc în lăuntru, în frază apar, dure, literele „pline de sânge”, gramatica de odinioară e profund afectată, până la alterare, același sânge, interzis cândva de constrângerile din afară și de autocenzură izbucnește crud în texte. „Jignitorul și scandalosul plâns ultim al mielului” se aude sfâșietor din vechile palimpseste într-un poem cu sală de operație și maeștri chirurghi, asociat jertfei biblice, textele cunosc așadar un straniu-dureros proces de irigație, suferința a devenit atroce, omul apare drept coleg cu moartea-studentă la Facultatea de Litere... „Influențele livrești”, evocate acum – cu trimitere explicită la Ion Barbu – pentru a fi confruntate cu trăirea directă a bolii și a suferinței, își descoperă gradul de superficialitate în comparație cu lumea lăuntric răvășită, de unde și decizia de a „jupui oglinda” pentru a descoperi direct realitatea viscerală a fapturii ce nu mai poate găsi o soluție contemplativă pentru drama sa. *Fereastra* însăși își asociază biologicul drept certificat de autenticitate: „ce se vede, prin mine se va vedea”... Într-un alt loc, sub titlul *Mânia pietrelor*, faptul accidental, real, evocat mai sus, al căderii pe niște pietre ce însângerează fața celui invitat să vorbească, senin, la o reuniune literară, tocmai despre raportul dintre viață și poezie, despre generații poetice și forme noi de expresie, e pretextul unei aspre confruntări cu convențiile scrisului liric, a cuiva care nu mai poate oferi vederii decât un chip desfigurat, contrazicând orice estetică transfiguratoare. „Demnitatea” convențională, umană și scripturală, e pusă radical sub semnul întrebării.

Interesantă și semnificativă îmi pare acum reapariția unui motiv liric mai vechi, persistent în poezia mea, – cel al *marginii*, ca limită deopotrivă coagulantă și opresivă, reactualizat acum pozitiv, sub presiunea noii „ofensive”: spaima de dezagregare cheamă cu un soi de disperare *limita, marginea, linia* în stare să refacă și să repare un contur schilodit, un tipar zguduit din adâncuri. Condiția fragilă, precaritatea extremă a ființei cunosc expresia directă, confesiunea nu mai ocolește

asperitățile trăirii, medierile metaforic-simbolice apar doar ca paliative menite să confere o înfățișare acceptabilă, o „ținută” relativ demnă a celui ce-și mărturisește decăderea fizică, interpretabilă și drept Cădere și cerând, din loc în loc, un remediu spiritual metafizic. Oricum, subiectul diminuat în toate privințele are sentimentul, revelat în cele mai mărunte întâmplări cotidiene, că „dreapta Judecată începuse”, obligând la o revizuire radicală de sine, la repunerea drastică în chestiune a ierarhiilor și a valorilor ordonatoare de până atunci. Poezia e forțată să devină mărturie, document, dovadă a faptului trăit, ușor atacabil de uitări de tot soiul, culpabile sau nu. Istoria recentă, trăită dramatic, solicită imperativ o asemenea autentificare, dată fiind precaritatea memoriei colective, lipsa solidarității, evocată și mai devreme, a unei lumi pentru care anamneza, fie și a tragediilor trăite, devine „obositoare”, iar falsificarea documentului de viață continuă să fie o practică curentă.

O asemenea autolectură pare confirmată de vocile critice care s-au exprimat despre acest volum, considerat a fi unul de cotitură în scrisul autorului. Un titlu de recenzie a lui Cornel Moraru concentrează, îmi pare, într-o formulă de reținut, această nouă stare de lucruri: *Contemplații în descompunere*; „Frisonul existențial tulbură și aici transparența geometrică a lirismului” – scrie recenzentul – „mai toate poemele din volum par adânc împlântate în real, dând impresia de viață, de operație chirurgicală pe viu”¹⁶. În lectura lui Al. Cistelecan, „volumul poartă toate semnele unui șoc existențial tradus într-un șoc de formulă. Realul ca amenințare nu mai e acum insidios și nu mai vine din afară; el a pătruns în miezul ființei și nu mai e loc de fugă din fața somației, din fața panicii instaurate brusc în visceral. Spaima de celule, ființa terifiată în propria fiziologie sunt acum temele imperative. Nu mai încap nicio poetică de relativizare, de sarcasme și ironii protectoare; dar nici elegii despre eșecul poeziei. Din contră, suferința re-argumentează vocația existențială a poeziei, o readuce printre limbajele de salvare, printre limbajele de înseninare. Ea recitește suferința cu dezinvolură, dar lectura e, de astă dată, eficientă. Ea însăși activează un registru de iluminare, care traduce o invocație fierbinte, oricât ar fi aceasta procesată cultural, spre a se seda patosul. [...] Literele s-au contaminat de moarte. Biblioteca lui Ion Pop nu mai e un spațiu asediat; ea a devenit o bibliotecă implicată, participativă... Biblioteca a devenit vitală”¹⁷. Apropiind această poezie de „frisonul tragic al ultimului Sorescu, cel din *Puntea*”,

George Achim se exprimă în termeni asemănători: „figurile biologicului vor consoana armonios cu figurile textului. Viața și literatura se vor dizolva intim una într-alta, într-un produs insolit, cu fațete spectaculoase, care încorporează o poetică implicită a aventurii postmoderne.”¹⁸ Viorel Mureșan observă, la rândul său, că „durata și efemerul sunt temele recurente ale cărții”, ca și „evadarea dinspre livresc în natură”, „ipostaza de ființă amenințată se instalează insidios”, un element inedit fiind apariția „ambientului spitalicesc”, cu trimitere la Gottfried Benn și la Emil Botta... Nu scapă recenzentului nici prezența unei „sarcini mistice” *sui generis*, aproximată la modul tranzitiv în concretul banal cotidian ca în *Zăpadă pe un scaun*, tendință remarcată și în câteva poeme în care „istoria în mers” pătrunde în texte, semnând o „apropiere nemijlocită de real” (v. *Acum și aici, Cercul din steag*).¹⁹ Despre aceeași carte Mircea A. Diaconu scrie că „*Elegiile în ofensivă* înseamnă în realitate, o reîntemeiere a sinelui, prin refuzul de a mai accepta măști livrești”, după ce notase că „Ion Pop este un rafinat care repudiază rafinamentul gratuit, având tot timpul în spate un proiect existențial, iar scrisul, cu toate posibilele sale riscuri, constituie mijlocul de a transforma dorința în act, iluzia (existenței) în mărturie, dacă nu cumva chiar soluție a întoarcerii în istorie”²⁰. Pentru Iulian Boldea, *Elegii în ofensivă*, alături de *Amânarea generală*, „marchează o revanșă a referențialității”, dar conservă „amintirea cu contururi livrești” și „întră într-un dialog fecund cu marile texte ale lumii”, fiind „marcate de amprenta unui tragic «îmblânzit»... Precaritatea existenței, metaforele efemerului sau înfățișările *căderii*, toate acestea sunt percepute, nu de puține ori, prin grila livrescului, din perspectiva unei gramatici ontologice în care accentul este așezat nu asupra sintaxei severe a transcendenței, ci asupra unei sintaxe a imanenței”²¹. Urmărind, cu o atenție empatică traseul întregii poezii a lui Ion Pop, Călin Teuțișan ajunge să noteze, pentru poemele mai noi, că: „Din contemplarea Neființei se naște Poemul-invectivă, violent, dominat de incertitudini dramatice, niciodată însă în stare de capitulare. Rezultă un fel de jurnal visceral al conștiinței în criză, trădate de fiziologic, scris cu un nebănuit curaj al violenței. Un jurnal de o autenticitate acută, dureroasă, ale cărui problematizări ating ca tensiune marginile suportabilului. [...] Pulsunii elegiace îi urmează o altă etapă, cea mai recentă din istoria creației autorului. Postelegiac și ironic... cotidian și concret, el recuperează până și dimensiunea politică a imaginarului... Agora contemporană pătrunde imund

în poemele unui Apostat... Privirea nu mai are de ce să contemple o lume explodată și se întoarce, din nou, către propria substanță biografică și livrescă. Cu alte cuvinte, pășește în autoreferențialitate.”²²

Cum se poate destul de ușor remarca, toate aceste lecturi a căror generozitate în judecata de valoare mă cam intimidează, după o vreme, nu puțină, în care, ținută în umbra criticului, ipostaza poetului Ion Pop n-a ieșit decât rareori dintr-un soi de marginalitate (pe care am constatat-o, desigur, cu o oarecare amărăciune, dar și cu destulă luciditate resemnată), surprind o mișcare internă a poeziei orientată dinspre un spațiu imaginar relativ restrâns între bornele reflecției asupra relației dificile dintre trăire și convenția ei, dintre – nu-i așa – „semnificat” și „semnificant”, către unul cât de cât lărgit, în care „realul” capătă o substanță de viață mai consistentă, iar dimensiunea „tranzitivă” a poeziei se accentuează. Sau, altfel spus, de la o privire din Biblioteca a lumii, frustrantă – vezi motivul liric al *ferestrei*, îndeajuns de ambiguu, însă – întreținând, cum s-a observat, dintr-o perspectivă „deceptivă” (Al. Cistelean) nostalgia universului oferit direct, în concretul său senzorial, la acea „coborâre în stradă” – ca să folosesc un clișeu –, din volumele mai recente. Se notează, în sfârșit, că atributul „livesc” nu mai e unul așa de infamant, de vreme ce a putut avea loc acel proces de „autentificare” a experienței Bibliotecii prin asumarea mai răspicată a culturalului ca experiență existențială. Schimbând ce e de schimbat, ne putem aminti și de punctul de program „optzecist”, bunăoară al lui Mircea Cărtărescu, ce nu disprețuia jocul textual și tehnica intertextualității, asimilat programatic, și cumva de nevoie, cu o practică scripturală care amenința să contrazică proiectul „autenticist”... Numai că, în cazul lui Ion Pop, spațiul Cărții fusese trasat la vedere, riscând limitarea „experienței” și a trăirii la conștiința deposedării, fie și parțiale, de „elementar”, referință mult prețuită în lectura critică românească a poeziei. Și poate că e de subliniat încă o dată faptul că „livescul” trăit ca distanțare de pământul simțit cu tălpile goale și generator, în consecință, de versuri elegiace, includea sfera ludicului într-un înțeles aproape deloc gratuit, zisa „plăcere a textului” disimulând mai degrabă ne-plăcerea de a se ști oarecum inapt pentru „priza” nemediată la „real”, dar mai ales cea provocată de sentimentul că aceasta nu e doar o „inaptitudine” explicabilă „prin temperament” și destin, ci, într-o mare măsură, rezultatul nefericit până la îndurerare al unor cenzuri aplicate expresiei poetice de o societate

neliberă. „Contemplația” putea fi citită, așadar, fie ca atitudine favorizând focalizarea viziunii pe „esențial”, prin „transfigurare” – de unde și o anumită ritualitate a discursului „hieratic” (cu moșteniri blagiene), vizând decantări expresive, metafore percutante, dar sugerând, dimpotrivă, și un puternic sentiment de sicutitate și sterilitate a eului, de împiedicare a participării directe la lumea din jur, în concretul ei „fraged” și „frust”. Până să ajungă să decidă că „ceea ce se vede, prin mine se va vedea”, discursul poetic a avut, așadar, de parcurs un drum dificil, timid și intimidant, cu poticniri și stângăcii pe care un ochi critic exigent nu le-a putut și nu le poate trece cu vederea. Adică până la momentul când *limita* nu e doar evocată simbolic sau resimțită cumva „teoretic”, ci apare ca realitate drastic impusă ființei, în situații agravate în plan biografic-individual și social. Glose critice precum cele citate, la care s-ar putea adăuga numeroase recenzii apărute în presa literară la data publicării ultimelor vreo patru-cinci cărți, atestă destul de limpede această metamorfoză, întâmpinând-o cu o altă înțelegere decât cea a versurilor mai vechi.

În ce mă privește, pot îndrăzni să spun, cu detașarea relativă de care mă simt în stare, că cele câteva motive lirice care articulează „viziunea”, cu universul imaginar oarecum individualizat, par a câștiga un anumit grad de polivalență, o ambiguitate ce asigură tensiunea subiacentă a poemelor. Punctele de vârf ale acestei tensiuni au fost pe drept cuvânt identificate în „elegiile în ofensivă” cu expresia lor oximoronică permanentizată, întrucât sugerează în egală măsură cucerirea „terenului” de către sentimentul vulnerabilității ființei, de fiorul thanatic, sub semnul unei conștiințe sceptice, abia corectată „stoic” din când în când, păstrând și o latură propriu-zis activă, de înfruntare a răului individual și colectiv, a ceea ce s-ar numi cam emfatic Destin. O depășire a „lamentației” printr-un soi de curaj al „revoltei”, fie și limitate, „în genunchi”, față de agresiunile timpului, resimțite acut de „bietul om subt vremuri”. Importantă e, însă, mi se pare, și cultivarea unui alt grad de contemplativitate, îndeajuns de diferită de variantele analizate până acum, adică una mai „filosofică”, de acceptare, inevitabil dureroasă sau melancolică, a „stării de fapt”, a statutului precar care e cel al omului dintotdeauna.

Așa se face că poemele din *Litere și albine* (2010) au putut fi (auto)definite ca „exerciții de înseninare”, de reechilibrare a subiectului după șocul marcat de momentul *Elegiilor în ofensivă*. Pe canale subterane, pe care le redescopăr la această oră a recitării, se reactivează

aici din depozitul „obsesiilor modelatoare”, simbolul *fagurelui*, al *vitraliului* dintr-o poezie mai veche, refăcut în „dreptunghiul însângerat” al *ferestrei*. Doar că, de data asta, registrul pur contemplativ al vederii apare mult schimbat, căci efortul atingerii unui anumit echilibru spiritual-contemplativ apare agravat sub presiunea noii stări de urgență provocate de pericolul iminent al morții, care cere imperativ reînchegarea eului aflat în dispersie și „împrăștiere”. Nevoia de recompunere a *geometriei* lăuntrice devine acută, căutarea marginii dureros resimțite odinioară cunoaște febrilitatea actului de *reconstrucție* de sine, alarma, și biologică și spirituală, obligă la căutarea de soluții ce nu mai suferă amânare. Poemul liminar al cărții, *Temă cu variațiuni*, dă seama despre această situație agitată, propunând în *albina* simbolică un agent de recristalizare, aproximat în figura geometrică a Hexagonului, la care modesta făptură ajunge, în virtutea unui instinct... destinal, „printre zumzete și zigzaguri”, „învălmășeală de linii frânte” și alte „baroce variațiuni”. Trimiterea... livrescă la „Bach, cumplitul”, cu a sa geometrie severă a sunetului, e chemată în ajutor, ca suport necesar al spiritului confuz și în derută. Cu un sentiment, totuși, fie și vag sugerat, al unei încrederi în destinul reparator al condiției în fond „absurde” a tot ce există... Poemul final, care dă și titlul volumului, readuce, într-o stare de blagiană euforie a întoarcerii către vârsta copilăriei și a adolescenței, reveria echilibrului, a comunicării intime dintre natural și cultural, a regăsirii măcar provizorii a unui „centru risipit în pulberi de lumină”, „uitându-se în toate/ în aur tot și pentru totdeauna”. Angoasa n-a dispărut însă, „pânda” destrămării rămâne obsedantă, „starea de fapt” e încă una de criză profundă, de insecuritate, „strigătul”, cu trimitere la celebrul tablou al lui Munch, se aude patetic într-un poem. Sentimentul vulnerabilității e ca și permanent, aflat în competiție încordată cu efortul de „înseninare” amintit, voința de armonie cunoaște „scăpări” semnificative, – „din nebăgare de seamă/ încep să urlu/ în toiul cântecului”...

Motivul *urletului*, ca formă agravată a *strigătului* sau a *țipătului*, evocat cândva în *Cântec din cel mai înalt turn*, e reactivat și el, cu conotații sporite, căci asociază sentimentul solitudinii și al înstrăinării într-o lume profund alterată și coruptă, în sensul propriu și figurat al cuvântului, revolta franc exprimată contra unei societăți cu idealuri trădate, a unei lumi debusolate, cu mecanisme dereglate definitiv. O poezie precum *Dumnezeu vede* e expresia amar-sarcastică a acestor stări de inconfort moral, deziluzie, nemulțumire și dezgust. Ravagiile

regimului dictatorial și urmările lui nefaste nu scapă neevocate în acest context de precarități, tranzitivitatea discursului îmi pare că e mai vizibilă, referențialitatea mai pronunțată. Reciclarea unor formule bacoviene apare cumva inevitabilă în lumea în care „omul a [re] devenit concret” și în „țara tristă, plină de humor”, în care „toate profețiile politice” îndeplinite în „stanțele” poetului nu mai pot apărea acum decât în expresia lor dureros-ironică (vezi, între altele, *Tempus*). Se poate înțelege că „estetica transfigurării” (neo)moderniste, atacată și direct, suferă o demonetizare evidentă, în profitul limbajului mai modest și mai „sărac”, „puterea metaforei” e pusă sub semnul întrebării, mai degrabă ca disimulare a unor adevăruri ce pretind franchețea comunicării, „solema asociere de termeni” e concurată dur, bruiaată de „ritmurile și zgomotele” Istoriei reale (vezi ciclul cu acest titlu). „Geometria” rigidă a subiectului și tentația decantărilor expresiei cedează programatic unui soi de benefică inerție a vieții: „Acum/ iată-mă cald și moale,/ eșuând între albine./ Să lucreze ele de azi încolo/ în locul meu”. „Exercițiile de înseninare” continuă așadar, se pot auzi o dată „cum cântă/ cu voci de copii elementele/ din tabloul lui Mendeleev”, făptura obosită de aventurile existenței se poate odihni în universul în fine limpezit și calm, reechilibrat și în plan metafizic: „Poți și tu auzi albinele nevăzute/ lucrând pentru Fagure./ Ca o sudoare de-argint/ întârzie roua-n ierburi./ Se pare că Acela-i obosit, iar eu/ mă odihnesc acum de truda lui.” (*Hamac*). După atâtea eforturi în spațiul Cărții, subiectul regăsește, când și când, omeneasca simplitate râvnită, supus deplin ritmurilor firii: „Dar uneori, pur și simplu,/ respir drept în lumină./ mă întorc după soare/ ca o floare a soarelui.” (*Lucrez foarte mult*). Ciclul de inspirație italiană, *Forum*, încearcă să integreze organic fondul „livresc” al poeziei în ansamblul universului imaginar și în tiparele sintaxei discursive deja consolidate.

Ecourile în critică, favorabile, au reținut această stare de lucruri, pe o linie anunțată mai ferm de la *Elegii în ofensivă* încoace. Al. Cistelean spune, de pildă, că „volumul reprezintă poetica existențială” a lui Ion Pop, interpretând textele ca „poeme de exorcizare a panicii”, folosind o strategie a „ocului”: „Sintaxa lui Ion Pop se vrea centrifugală (și face de toate pentru a se îndepărta de ce o doare; prestează oralități, se alimentează cu vervă, intertextualizează etc.), tocmai pentru că imperativul lăuntric al poemelor e acut centripet. Ea vrea să deconstruiască angoasa existențială, dar toate frivolitățile sintactice ale discursului nu sunt decât o anamorfoză a spaimei. [...] Încă o dată, ecuația artă-

viață e rezolvată pozitiv, prin ștergerea discriminării, prin contaminare. Ceea ce ar însemna că și conflictul dintre poetul „livresc” și nostalgia lui „vitale” s-a pacificat. Cât de cât, firește”²³.

Autorul nu poate fi, desigur, decât mulțumit de această recunoaștere, fie și târzie, a împăcării dintre *viață și texte*... Câte o apreciere, precum cea a Sandei Cordoș, făcută și ea, ce-i drept, tot într-un moment omagial, sună chiar intimidant: „Cu ultimele două volume de versuri (*Elegii în ofensivă*... și *Litere și albine*...), Ion Pop face trecerea, în spațiul poeziei românești, de la profesionalism la excelență. [L]irica sa înregistrează două câștiguri majore: simplitatea expresiei și profunzimea experienței existențiale”²⁴.

Miza pe simplitate în exprimarea „profunzimii experienței existențiale” (dacă nu ne temem de o asemenea formulare) aș zice că a fost și cea ilustrată de poemele reunite în 2011 sub titlul *În fața mării*. Cartea e rezultatul unei experiențe unice, aproape incredibile, a scrisului meu: a fost compusă într-o singură lună (cu excepția micului ciclu *Pietre sub pietre*, inspirat de o călătorie anterioară la Ierusalim), urmând în chip fericit, neașteptat de productiv, formula *nulla dies sine linea*, pe țărnel genovez al Mării Liguriei, într-o stare pe care nu ezit s-o calific drept binecuvântată, căci am avut acolo, ca niciodată în viață, un răgaz de minunat echilibru, propice contemplației și reflecției lente asupra unor „ocazii” (ca să vorbesc ca Montale, în locuri prin care a trecut și el) oferite de peisajul mirific ori de amintirile de viață mai veche și de lectură, în care poeții italieni au devenit prin forța lucrurilor prezente... livești încurajatoare. Nu era nevoie de un titlu sofisticat și pretențios, fiindcă îmi era de ajuns să mă aflu chiar acolo, în fața mării, a unuia dintre elementele fundamentale ale acestei lumi, cu agitația apelor izbite de stânci sub ceruri senine ori sumbre, cu liniștea, alteori, a suprafețelor obosite sau abandonate, ca într-o reverie, albastrurilor de sus. M-am simțit, ca atare, ca și obligat la *responsabilitate*, convocat la ceea ce numisem, într-un ciclu de inspirație brăncușiană, în urmă cu aproape cincizeci de ani, „judecata mării”. E o „tragere la răspundere”, despre care vorbește un poem. Risc să devin patetic, dar m-am simțit cumva „citat”, adică somat să mă prezint ca în fața unei instanțe supreme, ca să mărturisesc „totul”, adică tot ce puteam trăi/retrăi sau imagina în timpul și spațiul date. *Marginea și nesfârșirea* se confruntau încă o dată, cu un fel de solemnitate surdinizată, căci impunătorul prag de lume pe care mă aflam obliga la modestie și smerenie, la reevaluarea propriilor dimensiuni omenești, prea omenești. Reveneau, cu logica lor subterană, obsesia



Cu Marcel Raymond, Cartigny-Geneva, 1977

risipirii de sine, ca a stropilor de apă sfărâmați de pietre, în simbioză cu cea a geometriei și a reînchegărilor nesigure, însă și sentimentul unei anume solidarități cu materia eternă și mereu schimbătoare. Marea din fața mea intra zilnic în dialog cu „marea interioară”, îndemna la „rezumate” și bilanțuri ale biografiei, genera impresii dinspre decorul imediat, ce se asociau la rândul lor unor trăiri depuse în memoria afectivă cu ani în urmă, reînviu și ecouri de lectură pe care le simțeam deplin integrate „orei” prezente. Registrul denotativ, (auto)referențial al textelor îmi pare acum că-l depășește copleșitor pe cel al mediilor metaforic-simbolice, impactul concretelor din vecinătate aproape că impunea o asemenea relație, în care confesiunea, ca notație de stări subiective, tindea să facă corp comun cu „impresiile” oferite de peisaj. „Dificilele raporturi dintre gramatică și sânge” reapar la o pagină, într-un discurs mult mai degajat, eliberat de crispările de altădată, viața și textele se reconciliază, urmând unui proces tot mai des remarcat de cititorii ultimelor cărți.

Una dintre cronicile care mi s-a părut că exprimă cel mai exact ceea ce voiam să comunic în acest moment poetic a fost scrisă de tânărul critic Alex Goldiș, iar faptul că cineva de vârsta lui a putut fi sensibil la mesajul târziu al vârstnicului autor m-a emoționat în mod particular, încurajându-mă să cred că o lirică „tardo-modernistă” rămâne lizibilă, integrându-se fără dificultate sensibilității contemporane. De fapt, și Alex Goldiș înregistrează evoluția deja remarcată în ultimele volume dinspre „bibliografie” spre „biografie”, reamintind ca element specific în raport cu congenerii de la 1960 „conștiința imposibilității de

a se apropia nemediat de natura și viața elementară”. Și face imediat o remarcă importantă: „El nu va extrage însă dintr-o asemenea observație concluzii textualiste întorcând spatele realității, ci va prefera, în schimb, să pună în scenă această ciudată neputință. Căci, într-adevăr, aproape toate poemele lui Ion Pop sunt frânturi nostalgice după un «hors texte», rostite de vocea unui copil bătrân, suprasaturat de lecturi. De aici retorica egală, stinsă, «cuminte», în opoziție aproape programatică cu desfășurările grandilocvente ale șaizeciștilor”. Prezența în continuare a „livrescului” e înregistrată, cum era de așteptat, dar criticul scrie că, „fără a pierde nimic din pudibonderia elegantă și din delicatețea unui spirit prin excelență livresc, poezia lui Ion Pop începe să se radicalizeze în sensul autenticismului... Plăcerea asocierilor intelectuale și a desfășurărilor regizorale complexe lasă loc unei formule tranzitive (hieroglifele, încifrările, figurile de stil în general sunt din ce în ce mai reduse numeric) în care, însă, pasiunea pentru generalizare sau esențializare face casă bună cu biografismul... Permanentă nostalgie după autenticitate, adevărată obsesie ordonatoare a poeziei lui Ion Pop, pare să se rezolve, într-un fel, prin contactul cu această limită geografică absolută.” Iar în concluzie: „Fără a ieși nicio clipă din propria formulă – contuzii ale înfruntării încrâncenate dintre viață și scris se văd încă la suprafața discursului –, Ion Pop a reușit s-o deturneze într-o asemenea măsură, încât e greu de aproximat cum va arăta volumul următor al poetului. De urmărit, în orice caz, cu interes maxim.”²⁵

La o lansare publică a acestui volum următor, același critic făcea într-adevăr, generos, proba „interesului maxim” cu care a urmărit mersul lumii poetice comentate, căci *Casa scărilor*, tipărit în 2015, îi părea a fi continuat și definitivat oarecum procesul de împăcare dintre *viață* și *texte*, menținute în tensiune atâta vreme, reconciliate și la nivelul limbajului, al unui discurs poetic care se mișcă liber printre formule și convenții de vârste literare diferite, cu o marcată conștiință a lor, însă integrându-le firesc într-o perspectivă proprie.

Alte voci s-au exprimat cam în același sens. Gabriela Gheorghiușor, tot din generația tânără de critici, întâmpină cartea neașteptat de pozitiv. Identificând ca teme fundamentale obsesia *poeziei* și a *morții*, observă mai ales „lecțiile de anatomie a poeziei” oferite de autor, în câteva poeme mai ample, precum cel ce dă titlul volumului, apoi în *Mâna ruptă*, de pe o poziție polemică la adresa noilor promoții lirice:

„Lăsând deoparte armele criticii literare, poetul oferă o «demonstrație» de forță, cu sabia ironic-sarcastică a versului. Însă una aristocratică, rafinată, cu fandări livrești și lovituri precise... Lipsește morga catedratică, întrucât profesorul perorează în contexte informale, de pildă, în casa scârilor de la Facultatea de Litere, este persiflant și ludic, are umor, iar discursurile meta-poetice se găsesc inserate în scenariile ale cotidianului. «Explicând» cum se face poezia, Ion Pop face în același timp poezie de mare clasă. *Casa scârilor*, *Mâna ruptă*, *Am citit atâtea parabile* sunt trei arte poetice extraordinare... Autorul *Jocului poeziei* vorbește, de fapt, despre un sens superior al artei, în fond, moral... Poezia, în concepția lui Ion Pop, nu poate fi decât o revelație a transcendentului, oricâtă zgură cotidiană sau oricâte smârcuri de carne ar strânge în plasa ei”... În final, aceste rânduri: „*Casa scârilor* adaptează și mai mult formula «poetului târziu-modernist» (cum se prezintă el însuși) la spiritul (postmodernist) al timpului, păstrând însă gravitatea de fond și vibrația metafizică, atribute ale poeziei dintotdeauna. O carte vie, cu vervă polemică, a unui elegiac ofensiv, animat de «gânduri sfinte convorbind cu idealurile» umanist-estetice.”²⁶ O recenzie semnată de Daniel Cristea-Enache spune că: „Ion Pop dovedește prin cel mai recent volum al său de versuri că liricul nu este dislocat de impresionanta știință de carte și de «răceala» de observație și situare a istoricului literar.// *Casa scârilor* se întemeiază, e drept, pe o structură metaliterară și o autoreferențialitate asumată, de tipul celor invocate de Eco pentru a justifica literar iubirea, într-o epocă a «inocenței pierdute». Inocența definitiv pierdută este nu cea din parcursul existențial, reluat de fiecare generație, ci aceea din parcursul cultural, în care precedența a devenit copleșitoare... Este chiar unghiul ales de Ion Pop pentru *Casa scârilor*, carte care vorbește despre bătrânețe și ravagiile ei, despre iminența sfârșitului, despre ceea ce se va alege din cel care acum spune *eu* – dar o face nu atât în priză directă, cum cititorul mai grăbit ar putea trage concluzia, cât printr-o continuă punere în perspectivă... La Ion Pop, secvențele sunt puse în schimb în perspectivă culturală, nu metafizică; și motivele de alinare sunt de găsit în urmă, în literatură, în muzică și în celelalte arte, nu în față, în necunoscutul care îngrozește.... Nu numai că Ion Pop nu ocolește secvențele dure și nu metaforizează, ci le scoate în relief prin consistență și insistență a detaliilor... Poetul e ironic cu sine și cu ceea ce a devenit trupește, dar aceasta nu înseamnă că

oribila experiență va fi una «literară», în sensul făcut și edulcorat al termenului. Din vultele poeziei și din machiajul scriptorului apare suferința, cu cauzele ei... Poezia avansează prin descripție, ca și prin modulație (auto)ironică, volumul numărând câteva poeme de mare întindere, în care convenția literară e utilizată pentru a fi, imediat, numită ca atare... Pregnante sunt și poeziile de mai mică întindere, în care întreg acest parcurs, de descripție și convenție literară, structurare și destructurare, nu mai poate fi făcut – și atunci redevine important liricul intensiv... Aparte de tribulațiile personajului, *Casa scârilor* e un volum, remarcabil, ce își conduce cititorul către sistemul de semne și formele de expresie ale unui autor complet, la care cultura poetică și natura lirică au devenit una.”²⁷

Revine asupra poeziei lui Ion Pop și Al. Cistelean, într-un comentariu ce recapitulează mutațiile de discurs liric înregistrate cu alte ocazii, scriind: „Ion Pop nu mai e doar un tardo-modernist ce desfășoară pios ceremonia metaforei, ci și un realist cu tușe violente, cu abrupteți de notație; ba chiar cu irități patente (nu doar latente, cum înainte) și cu izbucniri de vocabular tipice timidului. Nu de o reciclare stilistică este vorba, de o concesie făcută minimalismului urmașilor (cu care, de fapt, duce o lungă polemică, inclusiv în poeme), ci de o umanizare deosebit de caldă a propriei poezii. Ion Pop nu se mai ferește acum de emoționalul ca atare și chiar investește în emoționalitatea imediată a poemelor, în iradianța lor compasională. Sporul de concret mai brut (ceea ce nu înseamnă că poemele nu-l prelucrează și nu-l leagă de toate firele livrești de care poate fi legat) vine la pachet cu narativizarea, cu un fel de epică a metaforei și de dialectică articulată a simbolizării... E, firește, un fel de plebeizare intenționată a discursului, o punere a lui în transparența totală, dar imediat subvertită de rafinamentul livresc și ridicată la demnitate simbolică. Ion Pop nu-și dezice (nici nu vrea) condiția «livrescă», nu renunță la pretenția (tot mai disperată de fapt) a unei ordini a lumii, a unei substructuri nivelate, dar cu trimitere mai sus a realului și realelor. Nu vrea să cedeze inițiativa poeziei de a accesa metafizicul, de a înfiora cotidienele prin rumoarea, cât de stinsă, a inefabilelor. [...] E limpede că poezia vrea să ruleze cu ambele motoare, și cu acela al incantației și decantației, și cu acela al notației și transcripției. Situațiile (conceptul lui Doinaș de «situație poetică») e tot mai convenabil poeziei lui Pop sunt luate/preluate ca decupaje brute, dar ritul scrierii le transpune și-n cealaltă ordine,

în cea a portanței lor simbolice.” Notează „funcția recuperatoare de emoțional” în poemul *Recviem în tren*, apreciază ca „excepțional” poemul *Casa scârilor*, vorbește despre „ritualuri de procesare parabolică” a unor „incidente de real” (ca în *Mâna ruptă* și *Cravata lui Gellu Naum*), într-o formulă „realist-simbolizantă”, ori de „poetica... sublimării cotidienele în parabolă” (în ciclul *Degetul lui Bach*)²⁸.

Ce poate spune autorul într-o asemenea situație? Un fapt oarecum nou, pentru mine, a fost mica „explozie” epico-lirică a poemelor „lungi”, vreo patru-cinci, începând cu *Cravata lui Gellu Naum*. Pretextul real al acestuia e mărturisit încă în prima strofă – Doamna Lygia Naum mi-a chiar dăruit, ca pomană-amintire, una din cravatele poetului cu care comunicasem foarte bine în ultimii ani, iar obiectul cu o mare încărcătură afectivă a putut căpăta, la un moment dat, și o sarcină simbolică asimilabilă unor motive obsedante ale poeziei mele de până atunci. „Cravata” convențional-academică fusese nu o dată evocată ca variantă simbolică a mai vechii „cumințeniei”, temperamentale, dar condiționată și din exterior, cum am mai spus, printre „variațiunile” temei mai largi a *marginii* și a *limitei*; cu oscilația, mai apoi, între sentimentul constrângerii „geometrice” clamate, în stări de criză extremă, drept soluție de refacere a unității periclitată a subiectului. Ieșirea din „cuviniță și din pravili”, formulă blagiană pe care am mai citat-o ca expresie a transgresării „cenzurilor” convenționale, se impusese treptat, cum s-a putut constata mai ales de la *Elegii-le în ofensivă* încoace, dar primea mai nou accente imperative, pe fondul – pe care nu am de ce să-l ascund – al unei radicalizări explicabile contextual a atitudinii mele civice, de om revoltat contra netrebnițiilor zilei patronate de o clasă politică pusă pe căpătuială, coruptă, lipsită de orice simț etic. Un individ vulnerabil intrase în conflict cu o societate profund rănită și ea, iar această stare de maximă tensiune și revoltă a antrenat, cum se vede, discursul aluvionar al poemului în care se puteau regăsi, inevitabil, un număr însemnat de referințe culturale topite în noua variantă de „urlet” al ființei ultragiutate. „Dezlegarea” cravatei simbolice era, așadar, prilej de afirmare a unei eliberări pe toate planurile, inclusiv cel metafizic, ca într-un final de recviem...

Un soi de bocet amplificat e, de altfel, și *Recviem în tren*, omagiu târziu adus victimelor tinere jertfite în sângeroasele „evenimente” din Decembrie

1989, modelat însă tot prin asocierea intimă dintre livresc/poetic și existențial: imaginata mamă-profesoară de Română a tânărului jelit încearcă un soi de consolare simbolică prin invocarea unor citate poetice de manual, fără ca acest paliativ sufletesc să poată ascunde realismul brutal, deloc simbolic, al regizorilor „revoluției în direct”. O punere, așadar, în cumpănă, din nou, a ecuației fragile dintre viață și texte, cu procentul de ironie amară, de data asta și a Istoriei... Tot un „accident” de viață, altminteri minor, a fost pretextul poemului *Mâna ruptă*, care mi-a oferit, cum au observat și alții, ocazia unor amplificări destul de ramificate a referințelor culturale, urmând aceleași vechi-noi tendințe de asociere până la osmoză a faptului trăit nemijlocit, oricât de banal, cu date ale unor experiențe spirituale mai „înalte” acumulate în timp.

„Ocazional” e, de fapt, și poemul *Casa scârilor*, cu puncte de plecare pe jumătate mărturisite chiar în text. Ținusem, într-adevăr, un fel de discurs, inevitabil sentimental și patetic, la aniversarea a patruzeci și cinci de ani de existență a revistei *Echinoux*, făcând, între altele, elogiul prieteniei și al poeziei de o anumită ținută estetică și morală, introducând în rostire și cunoscuta propoziție dostoevskiană după care „frumusețea va salva lumea”. Or, imediat după ieșirea de la reuniunea festivă, la care participaseră „echinoxiști” din toate generațiile, cu lecturi de versuri îndeajuns de diversificate stilistic și valoric, m-am oprit câteva minute în fața a vreo patru-cinci tineri, încă studenți filologi, cărora am simțit nevoia să le spun câteva lucruri, cu bătaie spre noile moduri de a scrie ale generației lor, caracterizate, sumar și simplificator, desigur, drept „minimalist-mizerabiliste”. Noul mic discurs, ținut acum în modesta casă a scârilor a Facultății, fusese de fapt provocat de lectura micului volum de debut al lui Ștefan Baghiu, poetul de douăzeci de ani, dublat de un critic foarte promițător, beneficiind – știam – de o educație aleasă, cunoscător de muzică clasică, cu lecturi deja substanțiale, care evocase într-un poem o scenă de cabaret actual într-un limbaj cam frust, la limita vulgarității, cu intenția, desigur, de a șoca, în pas cu alți confrăți de vârsta lui, prin autenticitatea programat-neconformistă a notației strict tranzitive a unor situații și stări. Ceva din mecanismul reparator, ca să zic așa, al noului meu mod de a scrie s-a declanșat încă o dată, atrăgând o amplă suită de asocieri „livrești” convocate spre a atenua, cumva, prin reverberația cultural-spirituală a elementelor puse în

ecuație imagistică, trivialitatea de care ne izbim zilnic în ultima vreme. „Predam” atunci ca pe vremea când eram dascăl la această instituție, o mică lecție de poetică în care purul și impurul, esteticul și extra-esteticul se conjugau, aspecte ca și accidentale de ordin biografic și de „viață imediată” erau aduse în nobile vecinătăți simbolice, cu supape spre metafizic, – pentru a ajunge, în cele din urmă, la bănuiala că tot acest discurs e rostit cumva în gol și la un sentiment de înfrângere dureroasă a unui mod de a fi în lume controlat de alte reguli, în total contrast cu cele descoperite dintr-odată drept „depășite”, marginalizate, uitate. Coborând multele trepte emblematice evocate, a trebuit să-mi dau seama că mă aflu, judecând lucrurile „la scara 1/1”, în foarte puțin poezia, reala casă a scârilor, ce refuza – intuiam – în mintea foarte tinerilor mei ascultători, să facă saltul dinspre concretul trăirii spre etajele sau subsolurile în palimpsest ale experienței cultural-spirituale în care eu mai credeam. De aici și finalul brusc, mărturisind o revelație zguduitoare, a morții nu doar personale, ci a unui întreg univers de sensibilitate, încă productiv la ironizatul, mai nou, „tardo-modernism”. Concluzie elegiacă, evident, ce nu mi-a interzis, mi se pare, înțelegerea mutațiilor de sensibilitate și viziune asupra lumii din scrisul celor mai recentți poeți, întâmpinat, totuși, cu destule rezerve, tocmai din pricina unei amnezii sărăcitoare, ce limitează grav, din păcate, orizontul spiritual în care s-ar cuveni, cred, să se înscrie, cu angajamentul său existențial fortificat, discursul liric. Voi spune, însă, lărgind cumva câmpul de observație, că, oricât de reticent față de modul de a scrie al unei părți din generația tânără, zisă „douămiistă”, discursul „neomodernist” (inclusiv al meu) a avut în ultimii ani și mai are de profitat de noile șocuri la care obligă contextele socio-culturale, să înregistreze mai atent și mai percutant date ale vieții imediate considerate altădată ca „inestetice”, „nepoetice”, tocmai fiindcă s-a schimbat ceva esențial, poate ireversibil, în existența omului de lângă noi. Asta nu înseamnă că nu e de regretat și de deplâns suita de abdicări ale umanului de la o condiție a sa mai înaltă sub raport spiritual, care îi asigură, prin cultură și educație... umanistă, o consistență, ca să zic așa, destinală, pe măsura definiției sale ca ființă superioară în univers. Întorcându-mă la propriul scris, voi mărturisi fără ocoluri că trăiesc tot mai tulburat această stare de tensiune și confruntare permanentă, elegiac profitabilă, întrucât obligă la repunerea unor întrebări ce par a fi tot mai marginalizate dintr-un fel

de comoditate relativizantă, ca și generalizată în lumea în care până și adevărul poate fi numit „post-adevăr”...

Reluând auto-critica mărturisitoare, mă gândesc că am câștigat, poate, cu întreprinderile discursive din noile poeme, o anume libertate de mișcare în ecuația real/fictiv, reamintindu-mi, subiacent, și de impulsurile de la debut, de „narativizare” a frazei lirice. Oricum, aceste versuri au apărut în câmpul meu imaginativ cumva pe neașteptate, încurajând cât mai rămânea intimidat din micile mele energii lirice. Fapt e că am avut, după scrierea lor, o anume satisfacție în sensul descătușării, sub noi impulsuri, ale unor inhibiții reminiscente, – și una dintre cele mai importante a fost, cred, cea a reacției la social, a ieșirii într-o „piață” a protestului care se limitase, de pildă, în *Amânarea generală*, la amintita „șoaptă sfâșietoare” repede înăbușită. Acum am fost tentat să scriu chiar câteva poezii „teziste”, de protest neechivoc, chit că, până la urmă, am ajuns mereu la acea contaminare dintre tranzitivitatea tăioasă și medierile simbolice care, poate fără să-i atenueze „mesajul” limpede, îi confereau totuși o anume „ținută”, voită a trece „peste mode și timp”. La anumite năravuri nu putem renunța, oricât ne-am strădui... Un exemplu ar mai putea fi – deja menționat – poemul *Am citit atâtea parabole*, ce angajează și un fel de *ars poetica*, unde mai vechiul motiv al *urletului* de disperare și revoltă este altoit pe un vers celebru din Ion Barbu: „Ar trebui un... *urlet* încăpător precum”...

De la „livresc” spre existențial pornesc și poeziile din ciclul *Degetul lui Bach*, cu readucerea unei prezențe semnificative precum aceea a marelui compozitor iubitor de absoluturi ale geometriei muzicale și de purificări extreme ale sensibilului, invocat altădată în sprijinul acțiunii disperate de refacere a ordinii interioare primejduite, sugerând de data asta tocmai raportul încordat, de extremă dificultate, dintre artă și viața cumva privită de sus, cu o genială, inumană cruzime, cu un fel de cinism al sublimului. Pledoarie, în fond, pentru reabilitarea omului mereu vulnerabil... Cât despre ciclul mai diversificat tematic, de *Ocazii, momente, întâmplări*, el prelucrează liric ceea ce și anunță, adică mici întâmplări cotidiene, stări de spirit ocazionale, reflecții concentrate pe tema îmbătrânirii și a morții, a confruntării rămase obsedante, dintre text și trăirea nemediată... Sensul goethean al „poeziei ocazionale” va fi având o răsfrângere în aceste pagini. Îmi aduc aminte că un mic text-inscripție, din *Litere și albine*, se intitula chiar *La ocazii* și suna așa, sugerând imposibilitatea în care m-am aflat mereu, de a lăsa

până și faptul cel mai insignifiant și nepoetic în stricta lui „mizerie” reziduală: „Pentru ca gunoiul să intre în poem –/ îmi spune Profesorul –/ are nevoie, chiar și el,/ de-un dram de solemnitate.// La Ocazii, ținuta e,/ nu-i așa,/ obligatorie”... Mica ironie nu lipsește, dar ceva despre minima condiție estetică necesară oricărei poezii, se spune totuși...

Se pare, așadar, cum zic gurile... bune, că momentul *Casei scârilor* a fost unul fast, într-o suită de „elegii în ofensivă” ce n-a putut trece neobservată de câteva priviri critice demne de încredere. Altele aproape că și-au retras creditul, precum *Istoria critică a literaturii române*, care s-a și oprit cu lectura versurilor mele înainte de *Elegii în ofensivă*. Asta e situația. *Habent sua fata libelli*...

Ce se mai poate adăuga la sfârșitul acestor mici rezumate de glose vechi și noi despre scrisul meu? Întâmpinate cu destule rezerve sau chiar lăsate pe margine, în umbra exercițiului critic al autorului, cum am tot notat, versurile de sub același nume au găsit târziu un anumit ecou în conștiința critică, conturându-și, foarte lent, un mic teritoriu cât de cât individualizat. Nu mă pot decât bucura de acest dificil proces de „reabilitare” marcat ani de-a rândul ca de un stigmat de eticheta „livrescului” sub care s-ar fi ascuns un grav deficit de sensibilitate autentic lirică, incapacitatea percepției fruste, a surprinderii senzației proaspete, a concretelor verbal palpabile. Ca și cum n-ar fi existat, și în poezia europeană, și în cea românească, filoane ale unei sensibilități de alt tip, vibrând mai degrabă la foșnetul de pagini și litere decât la murmurul celorlalte foi, irigate de clorofilă... Deși, în taină, suferea, trebui să recunosc, de relativ slaba lor prezență vie în texte și de redusa capacitate de a le înregistra în ierbarul verbal... Ion Pop n-a băut „lapte din șiștar”, ca un bun confrate de generație splendid însuflețit de „fiorii”

acestui contact cu elementarul, deși ar fi avut ocazia s-o facă în anii copilăriei sale țărănești. Ruptura brutală de mediul originar, în anii crâncenului regim stalinist, evocată la începutul acestor confesiuni, și transplantarea silnică, voită ca salvatoare totuși, în grădinile de asfalt urbane și la „școlile cele mari” visate prin tradiție de ardeleni, va fi înscris în subterane lăuntrice o variantă de „traumatism al nașterii” (cu corectivul imperfect al re-nașterii?) tănuțită acolo și întreținând în penumbra frustrări și sevrage cu consecințe în scrisul de mai târziu... Efortul părintesc de protejare a ființei plâpânde și vulnerabile se va fi identificat treptat cu ocrotirea, ca să zic așa, culturală, Biblioteca devenind un spațiu compensator decisiv în acest complex de împrejurări. Dar și unul, cum s-a putut vedea pe parcurs, frustrant și generator de aspirații al recuperării, și în viață, și în texte, de frăgezimi pierdute.

Fapt e că, psihanalizabil sau nu, „subiectul liric” în discuție a trăit intens – cum au observat și alții – nostalgia contactului direct cu elementarul, asociată cu un grav sentiment de deposedare, pe care spațiul restrâns și restrictiv al Bibliotecii, – „palidul spațiu” – nu-l putea contrabalansa suficient, oferind doar un precar adăpost. Cu vremea, condiția „livrescă” a poetului și a poeziei a fost asumată cu un anumit curaj, alimentat de conștiința că relația adesea încordată dintre semn și obiectul său concret și viu nu e deloc secundară, ci angajează (poate angaja) în profunzime trăirea și reflecția asupra ei, aproximând moduri de căutare a ceea ce e mai autentic în noi.

A fi trăit printre cărți și a fi simțit cultura ca experiență de viață nu cred deloc, așadar, că e „rușinos” și nici neapărat sterilizant. Poeți substanțial hrăniți de Bibliotecă au existat dintotdeauna și nu toți au fost sancționați ca handicapați ai simțirii autentice. A depins mereu, desigur, de capacitatea lor de a transmite din acest spațiu ceva cât de cât esențial despre *viața* lumii și a lor în lume. Am încercat și eu, bucurându-mă, măcar din când în când, de câte-o reușită ce nu mi dă dreptul, în orice caz, la nicio înfatuire. Epoca noastră se arată, evident până la stridență, tot mai puțin interesată *de* și sensibilă *la* universul cărții, prinsă cum e, și în chipul cel mai dramatic și adesea tragic, în vârtejul evenimentelor unei istorii necruțătoare și cinice, obligând la satisfacerea interesului imediat, care nu prea mai lasă loc decât pe spații foarte restrânse, ca de chiliile medievale, meditației „înalte”, și în care fizicul brut-realist tinde să elimine până la ștergerea completă meta-fizicul. Taxată rapid drept „elitistă”,



1992, Timișoara, cu Vasile Popovici și
Cornel Ungureanu

cultura umanistă e stigmatizată de mulți în numele consumului „democratic” al produselor spiritului, numai că acestea ajung să se degradeze îndeajuns până la presupusul destinatar, pentru a nu mai fi cu adevărat eficiente și efectiv modelatoare. S-ar părea, de altfel, că nici nu *SE* mai dorește asta. Cultura de masă, botezată a *loisir*-ului, a divertismentului, într-o societate a spectacolului generalizat, tinde să ia locul – variantă târzie a ironicului dicton antic „panem et circenses” – faptului de creație spirituală exemplar. „Noi muncim, nu gândim”, formulă a altui spirit, „primar agresiv”, pe care am auzit-o nu prea de mult în imediata noastră apropiere, îi poate fi asociată ca un pandant odios, într-o lume a tuturor manipulărilor, profitabile în fel și chip pentru cei tari și mari, facilitate de educația din ce în ce mai precară a mulțimilor ce trebuie, desigur, să trăiască înaintea de a-și putea permite să „filosofeze”... „O, cum omul a devenit concret!”, mai putem rosti o dată, cu Bacovia, obligați să reflectăm la soarta atâtor marginalizați și la propria noastră precaritate, re-umanizând, într-un fel și poezia, însă fără a neglija pierderile suferite pe plan înalt-spiritual. Știm tot atât de bine că „nu numai cu pâine trăiește omul” și că o parte esențială din umanitatea lui e condiționată de o cugetare ca aceasta. *Minimalism*, *mizerabilism* sunt cuvinte încă în circulație la cei mai tineri poeți și liber este oricine să se complacă în condiția de „aparatură înregistrată” al unor elemente de „viață imediată” epidermică, opacă la răsfrângeri de adâncime sau de înalțuri, și nu i se interzice nimănui să-și restrângă universul real/imaginar la ambianțe reziduale, crezute mai autentice. Mai autentice, poate, pentru că doar atât poate trăi în orizontul sărac și limitat a privirii mioape, pe care îl refuză altor lumini.

Nu e cazul să insist asupra acestor lucruri cu care ne confruntăm în fiecare zi, dar o rememorare a lor nu e – cine știe? – tocmai inutilă în micul și modestul context confesiv din acest loc și moment de viață scrisă. Fiindcă cel care reactualizează cât de cât aceste locuri de fapt comune ale unei anumite „doxe” actuale chiar crede că sunt importante. În orice caz pentru el, ca om care și-a împărțit viața proprie cu cele răsfrânge în cărți, experiența Bibliotecii a fost esențială și... nutritivă. Iar din reacția dintre biografie și bibliografie a ieșit ce a putut ieși ca „precipitat” liric, cu o culoare sau o nuanță măcar, specifică, în evantaiul așa de diversificat al generației „neomoderniste”. Judecățile de valoare propriu-zise nu se cade să le emită autorul acestor experiențe.

Aș mai adăuga că, „aici, printre cărți cu grijă așezate”, n-am simțit cu adevărat celebra „anxietate a influenței”. Dialogul cu scrisesele altora mi s-a părut firesc și am găsit nu o dată în ele pretexte de reflecție proprie ori de joc intertextual, însă mai niciodată gratuit, acesta, cum s-a și remarcat uneori. Formula, și ea cunoscută, a „textistenței” va fi ajuns în astfel de compuneri, la un anumit grad de individualizare, iar păcatul „livresc” a încetat, de la un moment încolo, să mă mai apese. Un mic poem de dată recentă vrea să sugereze, dimpotrivă, o stare de luminoasă, finală comuniune cu marile voci ale liricii, deloc stânjenitoare pentru scrisul propriu: „Spre deosebire de alții, poeți sau nu,/ eu mă bucur de două,/ ba chiar de mai multe ori:/ când aud, de pildă, foșnind un copac,/ rețin nu doar murmurul frunzelor,/ ci și versuri, citate, semne de exclamare,/ cu care-s prieten de mult. Unii/se amuză, răutăcioși, – așa pune/ până și printre prune și flori de măr,/ asteriscuri și referințe critice. Eu, unul,/ îi las să rădă.”

Criticul și istoricul literar va fi avut și el un rol în configurarea acestui mod de a scrie versuri. „În ținutul în care totul a fost spus”, comentând texte al unor generații diferite, cu stiluri foarte deosebite și ele, a avut timp să câștige o acută conștiință a *convenției literare*, întreținută fără îndoială și de frecventarea îndelungată a spațiului poetic avangardist. Fundamentală, relația complexă dintre trăire și expresia ei transfigurată/desfigurată a pătruns oarecum de drept și în reflecția și imaginarul poetului, cu urmări când inhibante, când de eliberare, încurajând vrând-nevrând și propria *voință de autenticitate*, care a fost a unei mari părți a poeziei moderne. Jocul dintre „pur” și „impur” în expresia lirică, dintre mediile simbolice stratificate și tranzitivitatea notației confesive, a putut fi descoperit și trăit, cu intensități diferite, pe întreg acest parcurs, cu atât mai mult cu cât zisa „obsesie modelatoare” a micului univers poetic a fost, îmi pare, tocmai aceea a raportului dificil dintre *trăit* și *scris*, cu multiplele sale variante, implicând o permanentă punere în chestiune a „convenționalului”, în accepțiunile sale, foarte diverse și ele. Dacă s-a putut constata, într-un târziu, o anumită conciliere și echilibrare dintre cele două planuri, ea se datorează, fără îndoială, și acestei continue interogații „critice” și „auto-critice” relativizante, care a împiedicat „încremenirea în proiect”, fie el cel numit „tardo-modernist”, fie cel al unui „autenticism” minimalist-tranzitiv, prea puțin exigent față de sine și de mersul lumii. Cu o nuanță de ironie, m-am autodefiniț și eu în mai multe ocazii

drept un „modernist târziu”, dar mi se pare că am interpretat această personală întârziere și ca pe un avantaj: am putut lua, pe parcursul scrisului meu și al confrăților de aceeași vârstă poetică, mici-mari distanțe, mereu benefice, rămânând totuși fidel în esență unei viziuni asupra lumii pentru care o anumită ținută spirituală a omului întreg, cu corespondentul în expresia estetică a scrisului, nu încetează să fie o condiție fundamentală.

Mai spun o dată, însă, că aceste secvențe de „critică și auto-critică”, mai mult descriptive decât analitice, reunite aici sub arcul confesiunii, sunt de parcurs – insist – cu o privire mereu relativizantă. Și, în orice caz, nu aș dori să fie citite, ca o încercare de a adăuga abuziv un soi de „plus-valoare” unei experiențe a scrisului, cu adaosul ei de „viață” rememorată, îndeajuns de conștientă de limitele ei. Am simțit, însă, nevoia ca, într-un moment de bilanț cu care am crezut că sunt dator față de generația mea, să încerc o asociere, o punte de comunicare, deopotrivă poetică și afectivă, plasată într-un context socio-cultural trăit împreună. Judecățile de pe urmă, cele emise sub ochi triumfiular, sunt greu de aproximat, dacă vor mai fi rostite vreodată. Nu uit nicio clipă că am fost contemporan cu cel puțin vreo treizeci de poeți cu adevărat foarte valoroși din splendida generație „neomodernistă”, iar această conviețuire a însemnat foarte mult în biografia mea umană și literară.

În încheiere, cred că pot relua cuvânt cu cuvânt ceea ce am scris ca succintă autoprezentare pe coperta *Casei scârilor*: „Am sentimentul, recitindu-mă, că poezia mea a fost mereu obsedată, în jumătatea de secol de când o pun pe hârtie, de tensiunea dintre scris și trăit, dintre Bibliotecă, spațiu de lectură a altora, și întoarcerea spre propriile întrebări și neliniști, abia atenuate de un scepticism fundamental și de o precar salatoare contemplație melancolică. Viața intrată în dialog cu textele și tot mai mult cu imediatul realităților agresive, afirmându-se cu dificultate și nesiguranță, printre convenții, formule, mituri, prinsă între spaima risipirii de sine și căutarea unor geometrii neconținut primejduite; dar și invers, speriată de încremenirile mutilante și ucigașe și căutând măcar provizorii soluții de eliberare. Competiția adesea dramatică dintre biologie și filologie, dintre biografie și bibliografie, dintre realul brut și figurile lui imaginare, mi se pare că rămâne vie și astăzi, sub semnul aceleiași «elegii în ofensivă». Până una-alta, trăind, citind și murind, scriem.”

¹Gh. Grigurcu, *Prefață* la volumul Ion Pop, *Descoperirea ochiului*, Editura Cartea Românească, București, 2002, p. 5.

²Vezi *Estuar*, în *Echinox*, nr. 3, 1970, p. 3.

³Dan Cristea, *Ion Pop*, „*Descoperirea ochiului*”, în *Ramuri*, nr. 6-7, 2002, p. 4.

⁴Petru Poantă, *Între cuminențele și ironie*, în *Echinox*, supliment la nr. 1-2/1974, p. IV.

⁵Al. Cistelean, *Puncte pe traseul poetic*, în volumul *Ion Pop 70*, Paralela 45, Pitești, 2011, pp. 130-131. Vezi *Mediere și exasperare*, în *Poezie și livresc*, ediția citată, pp. 53-59.

⁶Victor Felea, *Gramatică târzie*, în *Tribuna*, nr. 37, 1977, p. 2.

⁷Dana Dumitriu, *Geometria ideii*, în *România literară*, nr. 33, 1977, p. 10.

⁸Radu G. Țeposu, *Viața și biblioteca*, în *Flacăra*, nr. 43, 1985, p. 14.

⁹Al. Cistelean, *Soarele și uitarea*, în *Familia*, nr. 10, 1985, p. 2.

¹⁰Mircea Mihăieș, *Soarele și uitarea*, în *Orizont*, nr. 49, 1985, p. 2.

¹¹Valeriu Cristea, „*S-ar putea să nici nu mai murim*”, în *România literară*, nr. 9, 1986; reluat în vol. *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, pp. 159-163.

¹²Ioan Milea, *Palida cerneală a melancoliei*, în *Tribuna*, nr. 49, 1985, p. 4.

¹³George Achim, *Poezia lui Ion Pop*, în vol. *Ion Pop 70*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011, pp. 149-151.

¹⁴Eugen Simion, „*Îngerul abstract sau păzitorul de litere*”, în *România literară*, nr. 41, 1990, p. 8.

¹⁵Al. Cistelean, articolul citat, ibidem, pp. 135-136.

¹⁶Cornel Moraru, în volumul *Ion Pop – 70*, ediția citată, p. 144.

¹⁷Al. Cistelean, *art. cit.*, pp. 136-137.

¹⁸George Achim, *art. cit.*, pp. 153-154.

¹⁹Viorel Mureșan, *Cumințenia în ofensivă și ora de limpezire*, în *Ion Pop – 70*, ed. cit., pp. 156-159.

²⁰Mircea A. Diaconu, *Poetul*, în vol. *Ion Pop, șapte decenii de melancolie și literatură*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011, pp. 133, 130.

²¹Iulian Boldea, *Poezia lui Ion Pop*, în *Ion Pop – 70*, ed. cit., pp. 164-166.

²²Călin Teuțișan, *Ion Pop – logica poetică și luciditatea metaforizantă*, în vol. *Ion Pop – 70*, ed. cit., pp. 178-179.

²³Al. Cistelean, *art. cit.*, pp. 137-138.

²⁴Sanda Cordoș, *Jupuirea oglinzii*, în vol. *Ion Pop, șapte decenii de melancolie și literatură*, ed. cit., p. 142.

²⁵Alex Goldiș, *În fața mării, la marginea textului*, în *Ziarul financiar*, 12 august, 2011.

²⁶Gabriela Gheorghiușor, „*Lecții de anatomie*” a poeziei, în *România literară*, nr. 38, 2015, p. 10.

²⁷Daniel Cristea-Enache, „*Marea simplificare*”, în *Viața românească*, nr. 9, 2015, pp. 90-92.

²⁸Al. Cistelean, *Ion Pop post-integralist*, în *Euphorion*, nr. 3, 2015, pp. 58-59.

*Text preluat, cu acordul autorului, din volumul *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj, 2018.

I. Portrete, evocări

Ana BLANDIANA

Despre Misterul prieteniei

Nu îmi aduc aminte când am făcut cunoștință cu Ion Pop. Trebuie să fi fost foarte devreme după ce am venit în Cluj din moment ce oricât de adânc aș încerca să forez descopăr aceeași situație: Jean este prietenul nostru cel mai bun. Al nostru, adică a lui Romi și al meu (deci totul se petrecea după căsătoria noastră, care se hotărâse chiar în ziua în care am făcut cunoștință și în urma căreia eu mă mutasem în Cluj).

Încerc să înțeleg cum se naște o astfel de formulă în stare să reziste deceniilor, ce o determină, din ce este împletită. Romi era redactor la *Tribuna*, Jean era student, eu nu eram nimic și nici nu știam dacă voi fi vreodată ceva. Nu puteam să intru la facultate, nu puteam să public. În condițiile în care colegii de redacție ai lui Romi aveau aerul că nu vor să se compromită politic având relații mai apropiate cu noi, prietenia cu Jean a reprezentat – presupun acum – punctul de sudură cu lumea celorlalți tineri. Eram un trio (cărui i s-a alăturat și Nicolae Prelipceanu), un grup de tineri normali, veseli, care râdeam din orice, care ne întâlneam des, întotdeauna acasă la Jean – singurul dintre noi care avea o cameră a lui cu birou, bibliotecă pe un întreg perete și o canapea acoperită cu o cergă mițoasă cu dungi – unde mama lui ne hrănea pe toți ca pe copiii ei, mai ales cu niște incredibile chiftele pe care nu aveam să le uit niciodată. Așa cum n-am uitat și știu încă pe de rost poezii de atunci și de-ale lui Jean și de-ale lui Nae, ceea ce poate fi o dovadă că ne citeam reciproc manuscrisele sau poate doar că eu citeam cu jind, de mai multe ori, ceea ce ei, spre deosebire de mine, reușeau să publice. Îmi amintesc cum îl tachinam pe Jean, nefumător, pentru un vers „fumez țigări Mărășești” sau pentru faptul că era urmărit de o studentă îndrăgostită fără speranță de el. În schimb nu-mi amintesc deloc ce vorbeam în lungile ore pe care le petreceam împreună. E, desigur, ciudat și îmi pare rău pentru că, dacă aș ține minte discuțiile de atunci, aș avea cu siguranță nu numai o idee mai precisă despre natura începutului prieteniei noastre, ci și pentru că aș înțelege în felul acesta – cine știe? – mai mult felul în care gândesc tinerii de azi. Sau poate nu?...

Cred că, într-o anumită măsură, prietenii sunt la fel de misterioase ca și iubirile. Oricât ai încerca să le analizezi, atunci când sunt adevărate, păstrează în miez un sâmbure inexplicabil și sentimentul difuz nu al întâmplării, ci al predestinării. Pentru că de ce, din moment ce nu mai țin minte din acel început decât detalii și circumstanțe puțin semnificative, ceea ce n-am uitat și s-a continuat inalterat și nedegradabil în timp a fost certitudinea că Jean era prietenul nostru cel mai bun.

Nu sunt sigură că nu am mai povestit, undeva, cândva, dimineața de înviere din satul bunicilor lui Jean, prin anii '60. A fost un dar existențial pe care Jean ni l-a făcut, evident, fără să fie conștient de valoarea exorbitantă pe care o avea pentru noi, bieți copii născuți la oraș. Acel sfârșit de noapte de primăvară în curtea bisericii, unde întregul sat era așezat într-un cerc invers, aproape magic, așteptând răsăritul soarelui, mi-a rămas pentru toată viața imaginea arhetipală a datinilor ca început de lume. În aerul devenit albăstrui, cercul de oameni îmbrăcați de sărbătoare în portul din bătrâni se vedea alb, luminând aproape, iar atunci când o dungă subțire de soare a apărut de după turla bisericii, din toate piepturile a izbucnit cu un fel de bucurioasă uimire „Hristos a înviat!” și în lumina care creștea am descoperit că în fața fiecărei familii din marea roată era așezat în iarbă câte un caș acoperit cu minunate ștergere țesute cu alesături de sub care se zăreau ouăle roșii și colacii aduși pentru sfințire. Țin minte că m-am gândit cât de fericit trebuie să se simtă prietenul nostru că este urmașul direct al acelor oameni dacă noi eram emoționați până la lacrimi doar la gândul că facem parte din același popor.

În mod aproape ciudat, deși a crescut și numărul anilor trecuți și numărul cărților publicate și numărul kilometrilor așezați între noi, certitudinea prieteniei care ne leagă nu s-a diminuat. Dimpotrivă, a devenit un încurajator și tot mai necesar punct de sprijin într-o lume din ce în ce mai tulbură și mai informă. Chiar dacă au fost mai curând rare, întâlnirile erau întotdeauna prilejuri de a ne descoperi neschimbați unii față de alții și de a ne verifica astfel pe noi înșine. Și asta cu atât mai mult cu cât drumurile noastre în literatură și viață nu au fost asemănătoare.

Cu vreo zece ani în urmă a existat un moment în care ne-am îmbolnăvit amândoi de aceeași boală considerată fără speranță și în cele din urmă am reușit amândoi să o depășim. Dar în timp ce mie nu mi-a dat pur și simplu nici o clipă prin minte că aș putea să mor, Jean și-a scris cea mai bună carte de versuri, așteptându-și cu ochii larg deschiși, clipa. Am fost profund tulburată atunci când am descoperit deosebirea de esență dintre cele două linii paralele, întrebându-mă dacă nu cumva în acceptarea înfrângerii nu stă o forță mai mare decât în refuzul ei. Și am simțit meditația pe marginea comparației ca pe o definiție a prieteniei.

Aș vrea să închei acest text, oarecum ciudat, despre misterul prieteniei cu o mărturisire: cred că Prof. Ion Pop, poetul Ion Pop, Ion Pop analistul cel mai avizat al avangardei românești, Ion Pop cofondatorul și mentorul grupului *Echinox*, și înainte de toate Ion Pop soțul, tatăl, bunicul minunatei sale familii, prietenul meu Jean, este omul care, mai mult decât oricare altul, are cele mai multe motive să fie fericit. Și sunt convinsă că e și conștient de asta, pentru că nu e destul să fii fericit, trebuie să fii și conștient că ești fericit. Ar fi prea mult să recunosc că îl invidiez puțin?

Virgil PODOABĂ

In Absentia, In Praesentia

În timpul studenției mele și în anii echinoxști, pe mentorul de la *Echinox* Jean Pop, cum îl numeau franțuzit, în vremea aceea, cei din jurul revistei și, poate, și alții, nu l-am cunoscut decât indirect, din auzite, pe cale orală, mitică aș putea spune, și doar o singură dată direct, pe văzute, direct, față-n față, iar pe profesor, întrucât pe-atunci era la Paris, nu l-am cunoscut deloc.

Pe criticul și poetul sau – cum am putea spune cu egală îndreptățire acum, după apariția ultimelor sale cărți de poezie – pe poetul și criticul Ion Pop l-am văzut la față cu mult după ce am luat cunoștință de faima sa literară jună, foarte jună. Cu mulți ani mai târziu de a avea despre dînsul o idee fermă și o imagine mitică puternică, dar, evident, schematică.

E foarte probabil să-l fi văzut pentru întâia oară în anul II sau III de studii, la începutul toamnei anului 1973, sau verii anului 1974, în redacția revistei *Echinox*, din prima clădire de pe strada Kogălnicenu. La prima vedere, părea să aibă o statură mai degrabă înaltă, dar nu pentru că avea o talie ieșită din comun, spre doi metri, ci din cauza trupului filiform, suplu, însă cu mișcări adesea neîndemnatice, ca acum. Chipul îi era tineresc, foarte proaspăt, de om cu o viață curată și ordonată, privată de vicii majore, dar fără să-ți dai seama cărei vârste anume, precise, a tinereții aparținea, așa cum va rămîne pînă la marea cotitură a sănătății sale (de pe la intersecția secolelor?). Fixase o întâlnire aici cu noi, începătorii, Augustin Pop, Ioan Moldovan, Aurel Pantea, Mircea Petean, Georg Aesch, Ștefan Borbély, Gheorghe Perian și eu, cei care, împreună cu alții, Alexandru Vlad, Vasile Gogea, Vasile Crișan, Ion Cristofor și Viorel Mureșan, vom constitui echipa pe care am botezat-o 76, după anul absolvirii majorității noastre. Nu mai știu dacă vom fi participat chiar cu toții, mai degrabă nu, însă majoritatea noastră – presupun că da. Desigur, la acea întâlnire va fi fost de față și parte din echipa anterioară, pe picior de ieșire din redacție, care avea lideri studenți pe, dacă nu mă-nșel, Nicolae Oprea, Al. Th. Ionescu și Al. Cistelecan, în absența, un interval scurt, celor trei lideri Ion Pop, Marian Papahagi și Ion Vartic, toți aflați în străinătate, probabil. Nu-mi amintesc – poate, din cauza emoției difuze de a-l vedea în carne și oase pe Ion Pop și a nerăbdării incluse în așteptarea apariției sale – ce temă principală va fi avut, dacă a avut o astfel de temă, acea întâlnire, dar

sigur e că s-au discutat lucruri curente, redacționale, despre paginile importante ale numărului proximal și ale numerelor viitoare, despre rubrici și susținătorii lor și nu în ultimul rînd, desigur, despre refacerea echipei redacționale, prin lărgirea și înnoirea ei. Adică tocmai despre noi, cei pe picior de intrare în redacție. Cu care trebuie că, mai întîi, cel așteptat cu înfrigurare a făcut cunoștință, pentru ca apoi să treacă la punctele de discuție menționate. Firește, mai la început a existat o secvență în care fiecare dintre noi, mai ales cei care nu-l cunoșteam direct pe domnul Jean Pop, s-a prezentat, rostindu-și propriul nume patern.

Această secvență a rostirii numelor mă simt stîrnit s-o evoc puțin în sensul strict etimologic al termenului, de la latinescul *evocare*, compus din *e(x)+vocare*. Adică, mă simt stîrnit – firește, grazie gîndului și imaginației ațintite spre ea chiar acum cînd scriu – să o chem (*voco, -are*) să vină și să iasă afară din (*ex*) subsolul memoriei trecutului la suprafață, în lumina prezentului și s-o comentez rapid.

Nu știu alții cum sunt, dar eu, vorba Marelui Povestitor autobiografic, cînd mă gîndesc la întâlnirea aceea, iar din ea mai ales la secvența aceea, parcă simt și acum în trup un frison ascuțit, delicat, subțirel, ca de nerv inflammat. De fapt, un frison de emotivitate retroactivă. Nu știu cum o vor fi perceput alții, dar pentru mine, secvența prezentării prin rostirea numelui, a rămas o engramă indelebilă. De ce? Pentru că tocmai în ea am trăit, dar fără să-mi dau seama pe loc, un moment și am atins un punct de răscruce al existenței mele. Moment de răscruce a cărui portanță am resimțit-o atunci doar obscur, dar despre a cărui im-portanță decisivă îmi voi da seama mult mai târziu, iar cu deplină limpezime poate numai acum, cînd îl evoc și analizez de(s)-scriindu-l. Am trăit atunci, fără să înțeleg încă, ceea ce mult timp după aceea, în primii mei ani de dascălie de la școala ajutoare din Zalău, voi numi prețios, scriind despre *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda, experiență *revelatorie*, iar și mai târziu, la Oradea, simplu, experiență *revelatoare*. Sau, mai probabil, doar ceva asemănător: o experiență existențială simili-revelatoare. Am trăit atunci, prin opțiunea obscură pentru numele meu propriu, cum se va vedea mai jos, chiar momentul uneia din cele mai importante decizii existențiale în sensul jaspersian al termenilor: anume, momentul alegerii cruciale între un pseudonim, adică o mască, și numele meu patronim, așa cum e el, pe care-l port și azi. Însă cum, unde, cînd și de ce? Totul s-a întîmplat inopinat, în secvența aceea a rostirii numelor, într-o scenă fugitivă, de cîteva secunde, cel mult de un minut-două, survenită subit și petrecută

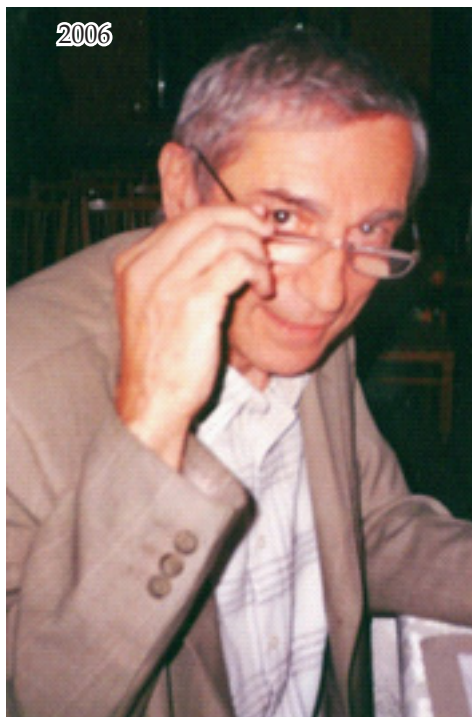
între mine și domnul Ion Pop și grație Domniei sale. E o scenă în care mâna sa de tînăr Maestru a intervenit decisiv în cursul vieții mele, poate chiar în destinul meu, determinîndu-i direcția de manifestare și așezarea în propriul vad de curgere: determinîndu-i, în fond, decursul sau desfășurarea ulterioară, pînă azi.

Cînd mi-a venit rîndul să mă prezint, la rostirea numelui meu cam caraghios, Virgil Podoabă, domnul Pop s-a oprit o clipă uimit asupra mea, a deschis ochii mai larg și, cu un zîmbet luminat pe fața sa frumoasă, mai curînd s-a-ntrebat, deloc ironic, decît m-a-ntrebat: „Dar ce nume mai e și acesta?”, a spus mirat, și fața sa a devenit subit gravă. Nu prea merge pentru un critic. Ar trebui să-l schimb, să-ți alegi un pseudonim care să sune ca un nume de critic!” – „Cum adică, să-mi schimb numele?! Cum adică, să fac așa ceva?”, l-am întrebat intrigat și m-am întrebat consternat în tăcere. Apoi, m-a podidit inspirația și i-am dat un răspuns scurt care, însă, credeam că-l va deranja: – „Păi, cu ce e mai breaz numele de Poantă decît de Podoabă?”, am spus fără mine, speriat, probabil, ceea ce îmi va fi suflat în ureche *daimon*-ul neamului greco-catolic, mîndru și firoscos, de țărani și preoți al podobeștilor din Topa Mică. Am fost șocat de păsărica pe care o scăpasem pe gură și mă așteptam să mă admonesteze pentru replica mea neruminată (?), necugetată și insolentă. Ciudat! nici vorbă însă de așa ceva! S-a uitat o clipă la mine surprins și amuzat, apoi trecut de la expresia de uimire la aceea de bună dispoziție surîzătoare, și a spus ceva de felul: – „Chiar că... nu-l mai schimba, nu mai căuta nici un pseudonim... La urma urmei, și numele tău, simpatic, poate deveni unul de ...critic sau, cine știe, de ce altceva va deveni!” – a încheiat Dînsul convorbirea cu o mină nouă. Această clipă de rîzgîndire, a unui om care știa el ce știa, a fost capitală pentru viitorul meu, care și cît va fi. Se vedea clar de pe fața sa meditativă și luminată că intuise sau chiar înțelesese ce era în subsolul obscur al ființei mele, care mă determinase să dau replica insolentă pe care o dădusem. Iar această lectură a feței sale m-a determinat să cred că alesesem bine ceea ce alesesem. În rîzgîndirea sa, tradusă în mina feței, era confirmarea Maestrului, de care aveam nevoie și fără de care cine știe în ce direcție, aiurea, aș fi putut s-o iau. În rîzgîndire, era Mîna sa invizibilă care nu era întinsă spre cineva și nu arăta pe cineva anume, care ar fi fost chemat de altcineva de deasupra lui, ca-n pictura lui Carravaggio *Chemarea sfîntului Matei* de la biserica *San Luigi dei francesi* din Roma, ci era Mîna care indica, deja din viitor, calea pe care va urma s-o apuc. În rîzgîndirea Maestrului era chemarea, bună-rea, a drumului, dar nu spre ceva transcendent

mie, ci spre mine. Grație lui, am ales atunci pe bîjbiite, în temeni generali spus, între *autos* și *pseudos*. Care se manifestă, în acest caz, în opțiunea între numele propriu și pseudonim, între, cu termenul cu care operează Platon în *Cratylos*, *onoma* și *pseudo-onoma*, între, în termeni ontici, autenticitate și alienare, între apropiere de sine și dezapropriere de sine, între mine însumi și un altul, între un început de identitate și o *persona* încă goală.

Optînd între numele cu care m-am trezit că-l am de la părinți, care pre-simțeam că e al meu, că mi-l însușisem, fiindcă în el mă simțeam în largul meu, și un posibil pseudo-nume artificial, care era al altcuiva inexistent încă, între un nume, *onoma*, care conținea deja, de bine-de rău, ceva, adică era cît de cît saturat ontic, și un pseudonim, *pseudo-onoma*, nemoștenit de la nimeni, scos din burtă, care nu conținea încă nimic, adică încă complet vid ontic, și care trebuia, vrînd-nevrînd să fie umplut cu ceva fie și artificial, m-am pus de partea lui *Cratylos*, iar pe *Hemogenes* l-am pus la o parte, și am optat atunci, în chip obscur, inconștient, dar sub mîna cu un deget iluminant a tînărului Maestru, pentru mine însumi, pentru propria mea identitate pe cale de a se naște din ceva prealabil și de a da consistență ontică unui nume primit în dar de la strămoși, nu pentru una care n-avea nici o rădăcină și în care ar fi putut intra, la o adică, orice făcătură. Și tot atunci am optat totodată pentru tema cea mai largă a vieții mele, tema autenticității, căreia i se subsumează și cea a experienței revelatoare.

În acel răspuns – cu implicații și consecințe pînă voi muri – la problema pseudonimului, care și-a găsit rezoluția în rîzgîndirea tînărului Maestru, domnul Ion Pop, se află și confirmarea eșecului meu anterior, din vremi gimnaziale și liceale, de a-mi găsi un pseudonim de poet, cum mă proiectam inițial după modelul consăteanului meu mai mare, Ion Alexandru. Pe-atunci, însă, eram un admirator și un amator de pseudonime, dar asta nu se va dovedi suficient spre a avea o relație bună cu vreun pseudonim de-al meu. Făcusem în anii aceia destule arpegii pe note onomafonice și avusesem reverii încîntătoare, mirobolante, asupra cîtorva nume proprii, între care asupra primului meu nume de botez și asupra celui de-al doilea, același cu al tatălui meu, Augustin, iar o vreme îmi semnaseam cărțile cumpărate cu pseudonimul destul de puțin artificial de Augustin Virgil, adică cu numele mele de botez în ordinea inversă față de cea din certificatul de naștere. Deși admiram extatic unele pseudonime precum Mihai Eminescu, nici acesta total artificial, ci doar sufixul patronimului, sau acela de Ion Alexandru, doar o traducere din maghiară a patronimului său real, Șandor, nici unul din cele



cu care mă jucasem, nici măcar cel menționat, care a rezistat ceva mai mult decât celelalte, nu s-a prins de ființa mea. Nici măcar pe acesta nu l-am resimțit, pînă la urmă, apropiabil. Avem sentimentul că nu are nimic de-a face cu mine, că nu e decît o eufonie străină mie, ba mi se chiar părea că-mi trădez, folosindu-l, neamul, familia, pe bunicul, pe tata mai ales, dar și prietenii care mă strigau cu numele meu. Or, de acest sentiment sîcîitor, ca un bîzîit de muscă rebelă, m-a eliberat răzgîndirea domnului Ion Pop. Fără întîlnirea aceea poate mai căutam și azi un pseudonim și nu mi-aș fi găsit niciodată, dacă el nu intervenea corectiv în ea, propria cale spre mine însumi. Dacă așa ceva se poate numi *destin propriu*, cum cred, atunci Dînsul a avut, prin acea răzgîndire, o intervenție decisivă într-al meu, fără ca eu să-mi fi dat seama atunci. Dar înțelegerea ei în plină lumină, vorba lui Proust despre aceea a experienței madlenei din casa matusii sale, am amînat-o pentru mai tîrziu, *a plus tarde*, adică pînă azi. Căci efectele unei astfel de intervenții corective se manifestă vreme nelimitată, mai ales *in absentia*, evident, a celui ce a intervenit.

Acestea fiind zise, cred că pot afirma că dînsul avea o vocație de *corrector de destine* în sensul etimologic al termenului, de la *corrector*, *-oris*, și totodată o artă eficientă prin care și-o manifesta în concret. Dacă exemplul meu nu e de-ajuns de relevant, și chiar nu este, dacă e posibil ca unii să creadă că am forțat interpretarea unei scene oarecare, și chiar e posibil, deși n-am intenționat, presupun că și alți echinoxisti pot

confirma prin exemplul lor afirmația mea. Eu însă mai pot invoca un alt exemplu, infinit mai relevant decît al meu, al unei experiențe de același fel, dar mult mai puternică decît sunt eu în stare să trăiesc, a unui mare poet român nu numai contemporan, ci dintotdeauna și de oriunde, pentru care domnul Ion Pop și-a pus la lucru vocația și a îndeplinit funcția de *corrector* de destin: echinoxistul Aurel Pantea. Cu exemplul experienței sale, la care n-am fost martor, dar pe care mi-au relatat-o alții, iar recent, foarte pe scurt, chiar poetul însuși, mă voi apropia cît de cît de imaginea lui Ion Pop *in absentia*... După o întîlnire încurajatoare pre-echinoxistă, din adolescență, cu tînărul Maestru, poetul a avut a avut în anul III de studii o a doua întîlnire, în redacția *Echinoxului*, într-o zi de vacanță românească a acestuia, poate aceeași pe care am evocat-o mai sus. O întîlnire în timpul căreia Maestru i-a citit și comentat pe loc un grupaj de poeme, dar în urma căreia poetul a trăit o adevărată „dramă”, cum s-a exprimat chiar el, pentru că dînsul a criticat nu numai poemele ca atare, ci însăși paradigma „paradisiaco-delirantă”, cum a formulat tot el, la care se racordau. Cum se face că în cîteva minute de prezență Ion Pop, un om foarte politicos, afabil și blînd prin excelență, putea produce asemenea catastrofe psihice, asemenea acte de decretație, însă urmate, de regulă, de re-creație? Pe de-o parte, pentru că avea o artă a negației într-atît de binevoitoare și de eficientă încît după criticile sale rapide și perfect țintite estetic și psihologic, vătuit demolatoare, dar demolatoare cînd era cazul, în loc să te superi pe veci pe dînsul, alergai acasă într-un suflet ca să pui în aplicare observațiile sale negative, cum mărturisesc aproape unanim scriitorii echinoxisti cu care am discutat de-a lungul timpului. Pe de altă parte, pentru că prestigiul său lucra la fel de eficient *in absentia* ca *in presentia* autorului. Ba și mai mult, parcă, *in absentia*, fiindcă, astfel, prestigiul său de cunoscător perfect într-ale poeziei mai ales, de critic hipercompetent, dar și de om just creștea și mai tare, căpătînd dimensiuni hiperbolice, mai ales în absența sa, cînd, după ce încasai critica, rămîneai singur cu tine însuși și cu textul. Într-adevăr, Ion Pop avea și *in absentia* un prestigiu imens, mitologic, pentru noi: acesta funcționa de la distanță cu o asemenea forță încît putea schimba destine și produce cotituri în evoluția scrisului unora dintre noi, cum s-a întîmplat chiar cu poezia lui Aurel Pantea, care a virat brusc, după acea întîlnire dramatică pentru el, dinspre poetica plenitudinii divine a lumii și limbajul paradisiac, după modelul celor din *Priveliștile* consăteanului său Vasile Dan, spre poetica și limbajul negativității pe care le-a cultivat pînă azi, devenind un poet unic sub soare.

Ion CRISTOFOR

Un poet cărturar

Pentru generația tinerilor scriitori care au ucenicit în redacția revistei „Echinox”, publicație care împlinește în acest an o jumătate de veac de existență, criticul și poetul Ion Pop a fost o personalitate providențială. De sub mantaua acestui ilustru cărturar transilvan vor ieși mai multe generații de poeți echinoxști, în fond foarte diverși ca formule lirice. Aproape toți acești discipoli ai lui Ion Pop vor prelua de la el modelul poetului dotat cu spirit critic, manifestându-se, prin reviste și cărți, ca harnici comentatori ai fenomenului literar. Pentru cel ce scrie aceste rânduri, modelul suprem întâlnit în cadrul Universității clujene nu a fost nicidecum severul istoric și critic literar Mircea Zăciu, și el, indiscutabil, văzut ca un respectat mentor, cât mai degrabă Ion Pop, în tripla sa calitate de model cultural – ca dascăl, poet și critic literar. Cel puțin pentru mine, cărțile sale de critică literară, începând cu fabuloasa lucrare dedicată avangardei românești, *Avangardismul poetic românesc* (1971), au constituit repere fundamentale, model pentru o cercetare laborioasă și pasionantă. Sincer, nu știu când se va mai ivi un altul pe măsura ilustrului dascăl în atmosfera de degingoladă a educației culturale de la noi.

Paradoxal este că în perioada studenției noastre, ce coincide cu apariția celei de-a doua promoții echinoxiste – între care se numără critici precum Alexandru Cistelean, Nicolae Oprea, Al. Th. Ionescu, Virgil Podoabă, Ștefan Borbély, Gheorghe Perian, poeți ca Ioan Moldovan, Aurel Pantea, Augustin Pop și alții – când ne străduiam să intrăm în literatură ca ucenici ai „Echinoxului”, Ion Pop era plecat în Franța. Dar spiritul ilustrului dascăl veghea deasupra capetelor noastre. Prin urmare, dascălul Ion Pop era nu atât o prezență fizică, cât una predominant spirituală, pe care l-am urmat mai ales prin cărțile sale, văzute mereu ca repere editoriale fundamentale în epoca tulbură pe care o traversam. În perioada plină de turpitudine a dictaturii comuniste, profesorul Ion Pop, proaspăt revenit din capitala Franței, constituia pentru noi un model de rectitudine morală, de refuz al oricăror compromisuri. Tocmai această atitudine de neacceptare a compromisurilor cu ideologia comunistă avea să ducă, în cele din

urmă, la îndepărtarea lui Ion Pop (împreună cu Marian Papahagi și Ion Vartic) de la cârma revistei studențești „Echinox”, a cărei independență nu era văzută cu ochi buni de cenzură și de armata de activiști ai partidului unic. Deși îndepărtat de la conducerea publicației ce apăruse neîntrerupt în trei limbi (română, maghiară și germană), ceea ce mi se pare în sine un miracol de supraviețuire, Ion Pop va rămâne în continuare un model al tinerei generații de scriitori. Poate pentru critic această nedreaptă decizie va avea și câteva urmări pozitive, obligându-l, odată în plus, la o benedictină retragere în spațiul securizant al Bibliotecii. Totuși, zidurile bibliotecii nu-l vor îndepărta de freamătul și dramatismul vieții din jur.

Oricât de fascinantă ar fi personalitatea polivalentă a profesorului Ion Pop, trebuie spus că autorul *Gramaticii târzii* (1977) este esențialmente un poet, matur încă de la debutul său, cărțile ulterioare reluând și nuanțând adeseori teme și motive din primele două volume. „Biata mea cuminenție” de început se metamorfozează cu trecerea timpului, devenind în ultimele exprimări ale poetului o gravă și lucidă meditație asupra propriei existențe, dar și asupra lumii și vieții ce-l înconjoară cu toată cohorta de întrebări și de spaime ale insului aflat la maturitate, asaltat de semnele unei istorii tulburi. În toate etapele devenirii sale poetice, Ion Pop se dezvăluie ca fiind de o dureroasă luciditate. Lirismul „gramaticii târzii” a poetului clujean e prin excelență reflexiv, discursul liric fiind cel mai adesea o confesiune supravegheată mereu de o luciditate camilpetresciană. Tensiunile gândirii acestui cărturar transilvan sunt provocate de excesul de luciditate, de încordarea extremă a unui spirit care privește mereu dincolo de fereastra bibliotecii. În poemele de maturitate, poetul încearcă senzația de a fi supus unei probe existențiale, de a fi „pus la zid” și supus unui experiment, ca în poemul intitulat *La zid*: „Nu știu de ce, acum,/ când stau cu spatele la mare,/ mă simt parcă pus la zid./ Oricine-ar putea vedea tot ce e în mine,/ scris pe albastrul încremenit.// Nu că m-aș simți foarte vinovat,/ dar am, așa, ca o stânjeneală,/ ca pe vremea când, recrut, eram consultat/ de-un ofițer medic, în pielea goală,/ ca să știe dacă sunt apt pentru înrolare.// Acum ar fi cam târziu să vină/ să mai consulte un bătrân, fost rezervist./ S-ar trezi, poate, spunând, ca din întâmplare,/ „Ecce Homo!”/ și m-ar lăsa așa, un pic trist, singur în multa lumină./ Apoi spre mare/ ar coborî, doar ca să se spele pe mâini,/ părăsindu-mă între apă și țărni, în paranteze/ de murmure vagi, libere, ele,/ să spună ce și cum/ va să urmeze.// Între

acele./ gândite murmure, mă aflu acum, cu urechile/ încordate./ deși știu că, oricum, într-o zi./ se va face un fel de dreptate./ Deocamdată, ca să dau semn că-s atent./ am trimis, curajoase, în avangardă./ câteva trupe elegiace./ Nu prea departe/ apare și grosul trupei./ cu albe, mari steaguri de pace.// Doar un fenomen de falsă memorie/ mă face, de bună seamă./ să cred că eu sunt acela care/ a scris cândva *Ne cheamă pământul* sau./ cu o mică, dar sugestivă modificare/ „pământul la dânsul ne cheamă”./ Așadar, niște ordine de chemare/ ce nu-mi ies din minte de la o vreme.// Va trebui să fac verificări mai atente./ Cred că sunt, totuși./ numai titluri de cărți, fragmente./ ale altora, de poeme.” Am citat mai sus unul dintre poemele semnificative pentru metamorfoza liricii de maturitate a lui Ion Pop, ce alternează cu abilitate planurile, imaginația pendulând mereu între viață și text, gravitate și ironie, între convenție și revoltă, cu o mișcare de pendul melancolic. Motivul literar al zidului, al limitelor pe care viața ni le scoate în față, va fi reluat într-un alt context, în poezia *Zidul*, cu alte conotații și interogații asupra sensului vieții, aici cu o „pendulare” de altă natură: „Bărbații aceștia cu bărbi, cu mustăți./ sub mari, umbroase pălării negre./ în negru-mbrăcați, în fața zidului./ a ceea ce a mai rămas, de două mii de ani./ din piatra de pe piatră./ Cu aceeași carte în mâini, cu capete în balans/ ca de precise pendule/ făcându-și, ore și ore./ drum printre murmure. Cu frunți/ aplecându-se, revenind./ din nou și din nou plecându-se./ ca și cum s-ar izbi mereu de ceva./ O, și te-ai aștepta să vezi/ cum le cad la picioare./ negre, mari picături de sânge.// Dar nu, – curat rămâne/ mereu nisipul bătătorit./ Dar nu, – și

știi/ că nu în piatra din zid lovesc./ ci în altă piatră, ce nu se vede./ Ca și cum nu i-ar dura/ nimic, niciodată îndeajuns./ ca și cum s-ar teme/ că nu-și vor aduce-aminte.// Știu că seara, obosiți, vor pleca spre casă./ la copiii sporovăind, precum cei pe care/ i-am văzut într-un balcon de peste tejghele/ cu lămâi și cu rodii aprinse-n soare./ balansând vreo zece picioare albe.// Dar mai știu și că se vor întoarce/ mereu și mereu în fața zidului./ mereu și mereu izbindu-și frunțile/ de celălalt zid. Și că nicio clipă/ nu vor pierde nădejdea/ că femeile lor, într-o zi binecuvântată./ vor naște pietre.”

Gravă, încărcată de neliniști și întrebări esențiale asupra propriului destin, dar și al umanității ce-l înconjoară, poezia de ultimă etapă a lui Ion Pop nu e niciodată încrâncenată. Căci se ascunde în imaginația acestui om grav și ceremonios un mic demon al ironiei, un zâmbet de om școlit, care se lasă prins, pe neașteptate, în rafinate jocuri textuale, în surzătoare montaje ironice, în scenarii ce înseninează pagina cutremurată de tragicul existențial. Deși toată opera poetică a ilustrului cărturar ardelean e una sobră, riguroasă, încheiată la toți nasturii, poezia lui Ion Pop nu refuză spiritul ludic, obișnuit să se joace cu varii artefacte livrești. Ajuns la deplina maturitate a lirismului său, omul din bibliotecă nu e un izolat, ci unul care absoarbe, cu toate simțurile, viața sub toate aspectele ei, cu o aviditate a autenticității, cu o sănătoasă „jovialitate rurală” (Gheorghe Grigurcu). Neîndoielnic, Ion Pop posedă, ca orice mare poet, instinctul de cărturar ce privilegiază mereu viața în fața construcțiilor abstracte ale imaginației, simplitatea rostirii în fața expresiei căutate.



1971, cu „echinoxistii”

II. Comentarii tematice și globale

Adrian POPESCU

Privind spre lumea italiană

Când a venit, chemat de Marian Papahagi și de Eugen Uricaru, în calitate de nou redactor-șef la revista *Echinox*, Ion Pop a găsit în principal un nucleu de studenți la limba italiană, dintre care câțiva se vor impune peste decenii ca italieniști, Marian Papahagi în primul rând. Eugen Uricaru, Marcel Constantin Runcanu, Ion Mircea, Ștefan Damian, Nicolae Diaconu și alții se vor forma în spiritul literaturii italiene. Pavese cu *Mestiere di vivere*, sau cu poemele sale, traduse cu plăcerea nuanțelor personale, sau Ungaretti ori Montale vor fi referințe familiare pentru primii echinoxști. Ion Pop venea cu prestigiul poetului talentat, coleg de generație la Cluj cu Ana Blandiana și Nicolae Preliceanu, cu autoritatea universitarului tânăr, un critic serios al șaizeciștilor, un intelectual debitor culturii franceze, un experimentat cunoscător al avangardei române și franceze, în vreme ce prin memoria unora răsunau mai degrabă terținele lui Dante. Ion Pop era bine conectat la poezia contemporană, André Frenaud, de pildă, fusese intervievat și tradus de el la *Echinox*-ul acelor ani. Dintre noi, Dinu Flămând era, cred, cel mai branșat la traduceri din poezia europeană contemporană. Dar lucrurile s-au schimbat, încet, fostul nostru asistent ne-a oferit interviurile sale excepționale luate unor nume sonore din cultura franceză contemporană, iar Marian Papahagi l-a convins că literatura italiană are mari filioane de aur renașcentist sau modernist. Ion Pop a fost trimis, apoi, ca lector român în Franța, nu în Italia, cum intenționase binevoitor un cunoscut istoric clujean, rector pe atunci la UBB, care prin funcția lui ajutase revista studenților clujeni, aflată într-un moment de dificultate, fiind aspru criticată ideologic. Ion Pop s-a dovedit și atunci salvator al imaginii revistei, reușind calmarea factorilor de decizie. A descoperit, treptat, probabil în vacanțele lui de lector român în lumea liberă, când lăsa Sorbona pentru Grecia amfiteatrelor și a templelor, sau pentru Italia colinelor toscane și a străduțele medievale din Assisi, un spirit european comun, unitar și universal, tratat cu egal entuziasm cultural. Nu se produsese încă declinul iubirii pentru Italia, el va veni, presupun, odată cu șederea mai îndelungată ca invitat la Centrul Aletti din Roma. Roadele lirice ale acestui *soggiorno* roman apar

transcrise în volumul din 2010, *Litere și albine*, dar e prima dragoste, nu una totală pentru spațiul italian. Abia o nouă ședere pe pământul dintre mări, de astă dată pe țărmul liguric, va declanșa iubirea lui totală, i-aș spune, pentru țara pe care modelând-o Dumnezeu a surâs, dacă e să-l credem pe Rilke. Peisajul marin, flora abundentă, seninătatea voioasă a majorității oamenilor locului, colocvialitatea lor mediteraneană, vestigiile unei culturi bimilenare și senzorialitatea educată, trăsături tipic italiene, vor fi asimilate liric în volumul *În fața mării*, 2011. În cartea sa, *Poezie și intelectualitate*, C.R., 1985, Marian Papahagi observa senzorializarea intelectului și intelectualizarea senzației ca specifice poeziei medievale peninsulare. Acest lucru îl va descoperi pe cont propriu Ion Pop în volumul *În fata mării*, unde versurile lui, datate zi cu zi, sunt dornice să ne înfățișeze experiența sa italiană, una mai profundă decât cea din anteriorul volum (*Litere și albine*). Abia acum, senzorialitatea tipică sudului mirific se metamorfozează în viziune poetică. Să analizăm întâi câteva secvențe din volumul *Litere și albine*, autorul folosind aici o tehnică a notației imediate pentru a descrie atmosfera Cetății eterne, combinând impresiile iscate spontan de atmosfera locului cu amintirile sale și cu fine aluzii livrești. Amestecul de natură și cultură reușește cu brio într-o serie de poeme memorabile. Astfel, avem poezia *Forum* din ciclul *Carnet roman*, unde iluminările lirice, flash-uri poetice sunt provocate de întâmplări cotidiene, transcrise elegant: „un mac înflorit exact în dreptul unei corole sculptate în marmoră/ pe un capitel în ruină... Mă simt, o clipă, frate cu ea...”. O vizită la Villa Hadriana, *Biblioteca lui Hadrianus*, evocă nu atât atmosfera augustă a reședinței luxoase, estetizante, grecizante a împăratului, cât natura ca atare, de acolo, greierii, mierla, voluptatea de a fi simplu, elementar, „cobor, provincial din greaca și din latina clasică în dialectul vulgar al unei mierle”. *Dimineți romane* este, după mine, un omagiu afectiv al lui Marian Papahagi, prietenul lui, al nostru, al tuturor, Marian evocând într-un interviu „prospețimea” dimineților romane, mai exact zilele lui de studiu la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, de lângă Castro Pretorio. Aceeași stare de disponibilitate sufletească o încearcă peste decenii poetul Ion Pop, „Sunt dimineți atât de clare și calme/ încât poți auzi ca pe niște clopoței de argint/ tresărind ding-ding sâni unei fete”. Din volumul *Elegii în ofensivă*, 2003, nu trebuie uitat poemul *Fereastra romană*, dedicat aceluiași neuitat prieten, unde versurile sunt de o mare puritate: „Mă uit la fereastra romană întredeschisă,/ la dreptunghiul de piatră prin care,/ prietene,/ va fi ieșit sufletul tău”. Tragismul din alt poem cu același ton

funebru, menționând aceeași plânsă dispariție fizică, intitulat *Passacaglia*, ar fi meritat citat și el, „Tăiat în bucăți ca prietenul de la Roma/ În odaia albă, de lângă Cimitirul Central”. *Columna* lui Traian contemplată înaintea năvalei turiștilor îi prilejuiește lui Ion Pop amintirea suferințelor dacilor cucerii. *Sarcofago degli sposi*, poem inspirat de celebra statuie de la Muzeul etrusc din Valle Giulia îi dă prilejul unei meditații aproape ironice pe tema re-compunerii „ciob cu ciob”, a „trupului pentru Înviere”. Așa cum sarcofagul antic a fost restaurat, bucată cu bucată. Vizita la catacombele romane îi trezește poetului bucuria de a fi viu – „suflu, sunt viu, moartea e moartă”. Ingenioasă mi se pare *Ora* (p.388), unde așteptarea Pontifexului Maxim la Basilica Santa Maria Maggiore de către mulțimea credincioșilor este surprinsă cinematografic. În altă poezie, tot de ritual ecleziastic, *Messa*, toată atmosfera solemnă de aici, fără a-și pierde sacralitatea, se colorează de inocenta întrebare a unui copil adresată mamei sale. Citatul, reprodus în italiană, eu îl traduc, sună cuceritor – „care din cei doi porumbei este cel al Sfântului Spirit?” Alt poem, *Siesta*, are un puseu avangardist, după „ghiftuirea” cu frumusețile muzeelor și ale ruinelor antice, ale artiștilor clasicilor și ale „velocilor futuriști”, alter-egoul poetului simte „drojdia subtilă” a suprasaturației culturale, visând, „să-l pască o vacă”. Peste ani, o carte de Ion Pop se va numi avangardist *Poezia contra literaturii*, 2001. Avangardismul nu moare ușor în stilul specific lui Ion Pop, cel care scrisese prin anii 1969, și noi îi repetam versul, „Iar peste toate-acestea, când e vânt Marin înălță zmeul” (*Lecția de citire*), un echivalent al dinescianului „capra ne dă lapte și nu știe cum”. Autoironia, marcă a liricii lui Ion Pop, de la început, de la al doilea volum, 1969, chiar de la titlul autopersiflant, *Biata mea cumintenie*, s-a tot adâncit, până la sarcasmul ultimelor sale poeme de atitudine civică. Dar mai există ceva specific, subtila deconstrucție postmodernistă, bine dozată chiar în poemele de inspirație italiană.

Altceva va domina însă volumul din 2011, *În fața mării*, anume tonalitatea gravă, o imersiune în peisaj, nu o scenografie citadină cu tot prestigiul ei cultural, istoric, religios. Aderența la peisajul real e mai marcată aici decât în volumul anterior. Sunt tot momente de grație, de revelații, de instantanee fericite, dar meditația aici este mai amplă. Începutul îl face splendida elegie care dă titlul volumului, confesiunea unui moment de regăsire și tihnită pace lăuntrică, după un sugerat zbcium, un crâmpiei de seninătate târzie, un poem de dragoste scâldat de lacrimi de recunoștință pentru frumusețea locului, a lumii. Pini marini înfățișați liric în *Pini pe faleză* (nu degeaba acel *locus amoenus* descris se numește oficial Villa

dei Pini) stau mai mult sau mai puțin aplecați spre mare. Poetul surprinde în plimbarea sa pe faleza spre Nervi, cum ni se precizează, un pin aplecat ancorat de zid, un altul vertical. Brusc scânteia inspiratoare declanșată instantaneu îl substituie în pinul vertical pe tatăl poetului, pe părintele lui dispărut, care nici nu a apucat să vadă marea, iar în pinul povârnit, pe sine – „un pic ostenit m-aplec foarte încet spre marea care mă cheamă”. Fibra tragică de aici îmi amintește de unele poeme ale lui Ion Pop din volumul lui *Elegii în ofensivă*. Splendida elegie, comprimând stări dramatice, discret sugerate, stă „sub o umbrelă metafizică” – umbrela pinilor marini. Peisajul e stare de suflet, cum zicea Amiel. La același nivel înalt, stilistic și valoric, consider poezia *Vis*, unde este evocată mama poetului, venită imaginar să-l certe pe poet pentru o vină pe care el nu o cunoaște. Versul are densitate „Știu doar atât: am auzit pentru prima oară/ o piatră vorbind, ovală,/ știu numai/ că piatra aceea îmi era mamă./ A avut/ într-adevăr un fiu, – iar acela/ a visat toată viața să-i semene”. Pietrele parcă sunt vii, mai ales cele din ciclul încheșat de Ion Pop după o călătorie la Ierusalim, *Pietre sub pietre*, din volumul *În fața mării*. Dar și în *Elegii în ofensivă*, amintiți-vă, găseam obsesia pietrelor, de la „Și poate chiar Piatra este numele meu” la „De unde până unde, nu știu,/ mi-a apărut Brâncuși și mi-a spus/ că s-a hotărât să intervină/ să mă șlefuiască” (p. 279). Toate citatele sunt extrase din antologia masivă – Ion Pop, *Poeme*, 1966-2011, Editura Școala Ardeleană, 2015.

Două șocuri, cred, au tensionat poezia lui Ion Pop, unul existențial, când în *Elegii în ofensivă* se descoperea muritor, vulnerabil, anonimizat de boală, cea care ne nivelează individualitățile, ne șterge numele, ne trece-n rândul celorlalți. Teama de pierderea numelui său comun/recognoscibil, citat ca atare în poeziile lui nu o dată, autoironic, este un motiv liric la Ion Pop. Suprema Instanță este pentru poet Geometria, invocată mereu în momentele de criză, ea este garanția că haosul nu a cucerit lumea. Într-un amplu poem autobiografic publicat relativ recent în *România literară*, poetul deplângea faptul că „ochiul din triunghiular/ de deasupra deasuprelor/ nu citește versuri”, altfel spus că ele nu au rol soteriologic. Celălalt șoc va fi provocat de frumusețea mirabilă a Italiei. Lecturile și întâmplarea revelatoare, aluziile livrești și iluminarea converg spre o poezie a trăirii prin lentila unui intelectual dornic să umble desculț pe iarba grădinilor italiene, sau să se îmbăieze în apele Golfului Paradisului. Autorul de poezie Ion Pop ar trebui analizat mai atent, mai generos, mai amănunțit, pentru că lirica sa merită, negreșit, după eseurile, critica, traducerile și interviurile lui, tratamentul cuvenit unei personalități.

Viorel MUREȘAN

Acel Nimeni alb

S-a vorbit și s-a scris mult în ultimii cincisprezece ani despre poezia lui Ion Pop. La drept vorbind, critica s-a arătat mai receptivă la cea de-a doua etapă de creație a poetului, care se deschide în 2003, odată cu volumul *Elegii în ofensivă*, prelungindu-se cu *Litere și albine* (2010), *În fața mării* (2011) și *Casa scârilor* (2015). Aici și găsim, de altminteri, exprimat deplin un eu liric ce părea mai puțin hotărât, în primele cinci volume de poezie, să se ia la întrecere cu criticul literar omonim. Tot aici, poetul se clarifică tematic, fixându-și câteva viziuni și motive, pentru a le aprofunda și lărgi, posesor acum al unei autenticități de expresie fără echivoc. Între acestea, a fost observată în treacăt, fără a se insista destul asupra ei, o anumită formă de comportament religios, care capătă consistența unei teme poetice. Cine e atent la simbolismul geometric din întreaga poezie a autorului nu poate trece indiferent la valențele mistice și magice ale atâtor triunghiuri, pătrate, cercuri, dreptunghiuri ori hexagoane. Seria titlurilor poate fi chiar mai grăitoare, începând cu volumul *Soarele și uitarea* (1985), unde apare prima Pietă. Operele așezate sub această siglă din indiferent care artă, includ, alături de cultul divin, și pe acela al milei și al iubirii. Și chiar această formă de comportament religios se consolidează în opera poetică la care ne referim. Iar acest titlu îl vor purta încă două poeme, unul din volumul *Elegii în ofensivă*, celălalt, din *Litere și albine*. Multe alte poeme își găsesc nume în vocabularul sau în frazeologia liturgice. *Iuminare, Ușile, ușile, Schimbarea la față, Pâine și vin, Ultima rugă, Icoană pe sticlă, Poeme cu îngeri, Psalm, Ce-o să facă îngerul, Dumnezeu vede, Messa, Sixtina*. Chiar gestică, uneori, poate fi tradusă printr-un sens de pietate: „Ora asta,/ când sângele în vreun potir/ zadarnic încerci să-l aduni” (*Oră*, în volumul *Litere și albine*, ediția Poeme, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015, p. 390, ediție din care vom cita în continuare). O cale mai caracteristică acestui poet de a se apropia de divinitate ni se pare a fi principiul unui panteism cosmic, al unei forțe impersonale, prezentă pretutindeni în lume și în om, de care nu erau străini nici Blaga sau Arghezi. Iar atunci, poezia cea mai „religioasă” a lui Ion Pop ar putea fi *Zăpadă pe un scaun* din volumul *Elegii în ofensivă*. Aici intuim chiar „începutul” ferm al

asumării de către poet a acestei teme, după tatonări îndelungate. Pentru că obiectul discursului liric este un lucru relevant. Scena are ca suport palpabil o gară anonimă și o zi, cam capricioasă de iarnă. În interiorul ei, ființa poetului, contemplând ninsoarea, începe să-și descopere latura mistică. Sub ochii săi, zăpada devine un simbol religios: ea declanșează procese sufletești și mentale echivalând cu o reflecție profundă, în vecinătatea viziunii: „Nu s-a întâmplat mai nimic./ Doar că lângă scaunul pe care stam./ așteptând pe peronul gării./ pe alt scaun au început să se strângă/ foarte încet, aproape temându-se./ fulgi ușori de zăpadă.// Fără contururi, fără un chip anume,/ se-alcătuia alături Cineva, –/ nu mai eram chiar singur.// Se afla – simțeam aproape temându-mă –/ foarte mult Cineva/ în acel Nimeni alb, pe care/ o clipă/ îl puteam chiar pipăi.// Fără să știu de ce, am adunat/ cu palma caldă stratul alb și rece/ ce-n pumnul strâns, firește, s-a topit, –/ n-a mai rămas din el decât un abur/ și- apoi nimic.// Dar am știut atunci/ că însuși Tu ai stat un timp pe scaun,/ că marea judecată începuse.” (pp. 301-302). Gara din poem poate fi asimilată într-un plan simbolic unei răscruci/ răspântii/ intersecții, care devine, pentru cel aflat în ea, centru al lumii. Acolo se produc mari evenimente, în cazul de față întâlnirea cu divinul, dar și cu partea necunoscută a propriului eu. Alt-fel spus, o resacralizare a naturii. Loc al epifaniilor, ce îi revelează poetului un Dumnezeu ascuns, gara este și prag de trecere din lumea văzută în cea nevăzută. De altfel, chiar iarna de afară, ultimul dintre cele patru anotimpuri, potențează forțele magice ale toposului în a scruta sfârșitul unei forme de existență și începutul alteia. În sensul acesta, edificatoare ni se pare ultima terțină. Iar cromatica tabloului, albul și invizibilul, marchează și mai apăsător ideea de trecere. Așa cum sugeram ceva mai sus, în *Zăpadă pe un scaun* ne aflăm în pragul unei viziuni, care transcende posibilitățile descrierii și exprimării directe. De-aceia, la Ion Pop numirea lui Dumnezeu se face prin parafraze, procedeu dantesc, utilizat mai frecvent în prima cantică a *Divinei comedii*, *Infernul*: „Fără contururi, fără un chip anume,/ se-alcătuia alături Cineva, –/ nu mai eram chiar singur”, sau: „Se afla – simțeam aproape temându-mă –/ foarte mult Cineva/ în acel Nimeni alb, pe care/ o clipă/ îl puteam chiar pipăi.” Poate că de aici derivă, de data aceasta, în întreaga sa poezie cu încărcătură mistică, asumarea ipostazei de damnat, chintesență de altfel, a condiției umane înseși.

Tot de inspirație dantescă ne apare călătoria mântuitoare, care capătă expresia poetică a unui

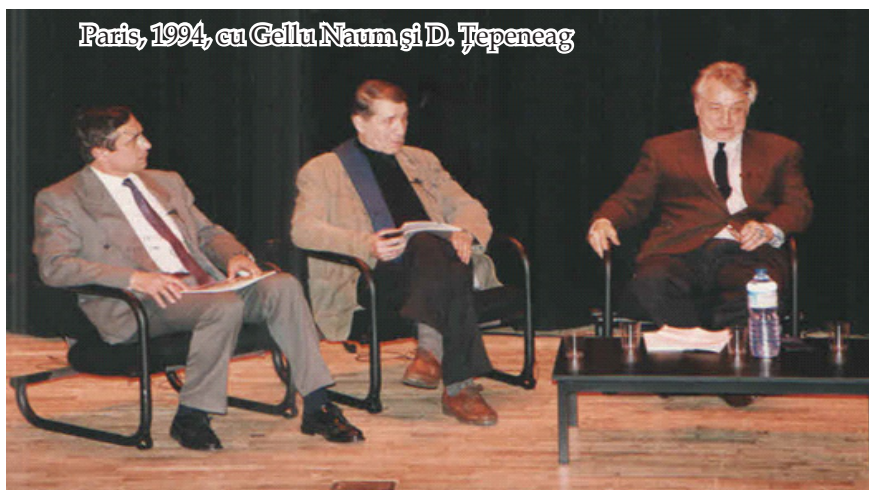
pelerin modern în ciclul *Pietre sub pietre* din volumul *În fața mării*. După o primă încercare de acest fel în *Psalmul din Elegii în ofensivă*, asistăm acum la identificarea eului poetic, prin exercițiul solemn al solilocviului, cu persoana divină a lui Iisus: „Am mai urcat cândva, sunt aproape sigur, pe acest drum,/ pe pietrele de sub pietre. Ziduri groase/ de cetate nu prea erau, căram pe umeri lemn, foarte greu,/ asudam ca acum, cred că era și sânge, –/ o amintire de spini îmi pare/ că-mi înconjoară țeasta/ cu pâlپări ascuțite, fierbinți,/ pătrunzându-mi până în creier.” (*Via Dolorosa*, p. 418). În celelalte poeme ale ciclului, care urmează acestuia, poetul se retrage în descrierea toposurilor și faptelor evanghelice. Patosul descriptiv sau narativ transformă deseori versurile în rugăciune liberă, spontană. Or, rugăciunea este și ea o formă de experiență religioasă, una dintre cele mai importante pentru literatură: „De treizeci de ani – ni se spune –/ n-a mai bătut vânt de nisip la Ierusalim./ Iar noi am nimerit tocmai în acest vânt,/ ca într-o altă, mă tem, parabolă./ Fiindcă simt dintr-odată cum chipul tău/ începe să se șteargă, încet, în timp,/ fiindcă simt că aici/ nu bate vânt, ci memorie.// Dacă mai stăm mult pe loc, n-o să mai știu cine ești,/ pe brațele tale se și depune o pojghiță argintie,/ semeni tot mai mult cu frunza încețosată a măslinilor, –/ o, de-aș trăi încă vreo patruzeci de ani,/ cred că m-aș putea hrăni doar cu mana asta./ Și-abia de-ți mai aud pașii, sendepărtează,/ se pierd în zvonul de pași de deasupra noastră,/ printre sandale și tălpi crăpate/ sub care s-a despiciat cândva marea,/ printre sandale și tălpi crăpate/ de pelerini uscați, din văzduhul bătătorit,/ sub acest soare ce încă fumează/ pe o cenușă de rug aprins.// Și-mi pare că încă e bine/ până ce vântul ne macină-n pulberi cuvintele,/ și-mi pare că-i bine încă/ până ce

argile și nisipuri/ ne duc cu ele amestecându-ne/ făcându-ne una cu vântul.// Măine, când va fi iarăși soare limpede peste pietre,/ s-ar putea să uiți că exist,/ s-ar putea să nu-mi mai aduc aminte de tine,/ să mă citești s-ar putea/ doar ca pe-un verset,/ să te văd, s-ar putea,/ doar ca pe o literă ciuruită.// Teamă mi-e că mâine ne va fi foarte teamă/ de orice cuvânt.” (*Vântul*, pp. 422-423). Marea, făcând acum parte din imaginarul autorului, e cea care îi creează „sentimentul oceanic”, despre care vorbesc psihanaliztii. Ea are numeroase atribute divine pentru a se înscrie între marile simboluri mistice ale poeziei sale.

Dar, mai mult decât orice, Ion Pop are conștiința miezului sacru din cuvânt. De-aceea, poezia sa poate descrie, ocolind riscul căderii în platitudine, fapte și întâmplări prin care Dumnezeu și sfinții popoarelor își fac simțită prezența în istorie. Trebuie amintit aici poemul exemplar *Către Inocențiu*, de la finele volumului *Elegii în ofensivă*. Poezia religioasă a autorului de care ne ocupăm aici își extrage seva și din starea mizeră a omului ca ființă în sine, ruptă de social, așa cum apare într-o parabolă a lui Iov părăsit, din volumul *Casa scârilor* și în multe dintre „elegiile în ofensivă”. În acest punct, poetul vine în atingere, chiar prin frisonul existențial, cu autori cu mare deschidere înspre descoperirea eului în păienjenitul de relații cu divinitatea creștină, precum Baudelaire ori Camus. Cea mai veche formă de poezie cultă din literatura noastră, lirica experienței mistice, are astăzi în Ion Pop un exponent dintre cei mai viguroși, tocmai pentru că își poartă pașii pe căi rar umblate.



1998, cu Viorel Mureșan și Ion Simuț



Andrei MOLDOVAN

Nu o poezie a abisurilor, ci a subteranei

Recunosc, am afirmat/ scris în repetate rânduri despre scriitorii care s-au consacrat în critica literară și în poezie în același timp, în sensul că aveam rezerve în legătură cu performanța celor două direcții dinspre un singur autor. Consideram că poetul poate să fie împiedicat de modul de gândire al criticului, de structurile logice pe care acesta le dezvoltă, venind în bună măsură în contradicție cu calitățile limbajului poetic. Aduceam chiar o serie de argumente de luat în seamă. Apariția volumului *Poeme. 1966-2011* al lui Ion Pop (Editura Școala Ardeleană, 2015), o amplă antologie structurată cronologic, m-a făcut să îmi revizuiesc opiniile, pe motive la fel de bine motivate.

Autorul este, cum bine se știe, un reputat istoric și critic literar, șef de școală literară (Echinox), cum și-ar dori orice evaluator al literaturii, cu un cuvânt, o autoritate incontestabilă în domeniu. În același timp, a debutat editorial ca poet (1966), ceea ce nu ar fi de natură să constituie un argument suficient pentru „revizuirea” de care aminteam. În schimb, întreaga sa activitate literară, de-a lungul unei jumătăți de veac, este marcată de crâmpie de viață date de vămile lirismului, nu ca răgazuri oferite sau pe care și le oferă, ci ca o explorare profundă a adevărului despre ființă și lume, prin universul atât de surprinzător al poematului. Continua căutare a formelor celor mai potrivite, a căii de comunicare poetică mai adecvate, a comunicării ființei în esențe, ducând spre o desăvârșire stilistică sunt de natură să confere valoare. Dacă nu am avea în față decât volumele sale de versuri, făcând abstracție de teoretician, istoric și critic literar, am avea desigur imaginea desăvârșirii unei personalități

poetice remarcabile, cu rădăcini în esențe intelectuale. Nu vom proceda astfel, pentru că nu ar fi onest. Așadar, nu vom putea face abstracție de faptul că poetul este și criticul literar de notorietate. Parcursul său poetic, poate tocmai de aceea, este unul al permanentelor înnoiri, al drumului spre perfecțiunea formelor.

Primele volume (*Propuneri pentru o fântână*, 1966, *Biata mea cumințenie*, 1969) relevă o maturitate poetică, în sensul că nu există semne ale unor începuturi oscilante, marcate în schimb de confesiune, uneori cu abia schițate tendințe de obiectivare prin introducerea persoanei a II-a, cu evidente ispite neoexpresioniste, cu tendințe de cultivare a simbolurilor (scaunele), sub semnul livrescului, cu o autoironie abia perceptibilă: „Până la jumătate vântul îți va fi vânt,/ dincolo – dor,/ ploile – ploi,/ dincolo lacrimă,/ în dreapta așteptarea Penelopei;/ Ulise-n stânga, rătăcind pe mări.// Tu vei avea o moarte de balanță.” (*Tipare*) Poetul se lasă furat de profunzimi blagiene (*Geologie*) nu fără o oarecare încântare, continuând să cultive un ton ușor ritualic (*Să lăudăm*). Ființa sa se definește prin obiecte din lumea pe care o locuiește (*Case*) și deseori stârnește cel puțin neliniște în tiparele valorilor consacrate, cum ar fi cele generate de legendarul Procust (*Voi avea*). Livrescul îi oferă adesea prilejul să treacă pe seama unor personalități propriile trăiri, precum într-un parnasianism reactivat (*De toamnă*).

În volumele amintite, Ion Pop, precum Lucian Blaga, cultivă miracolul, taina, ca formă de înnoire a lumii (*Muzică*), uimirea în fața unei naturi primare (*De toamnă*). Este mereu în preajma unor viziuni catastrofice, le adulmecă, dar nu se lasă furat de acestea (*Să nu iasă nimeni*). Intelectualul, omul de spirit nu admite delirul. Este bine, este rău? Aș spune că e un lucru care nu sufocă poezia, ci o potențează într-o altă direcție, mai rafinată, mai subtilă. Tendința spre esențializarea limbajului poetic se observă pe tot parcursul explorărilor lirice ale lui Ion Pop. La

un aer profetic ține totuși, ca fiind privilegiul celui care are de partea sa cuvântul, privilegiul de a vorbi deasupra celor mulți, dar pentru ei: „Pe prieteni, doar, îi întâmpinăm cu pâine și sare,/ cu-o pâine-n mâna stângă înduplecăm negrii zei,/ astupăm crăpăturile lumii cu pâine,/ lipim cu ea sticlele în loc de clei.” (*Odă pâinii*)

De la *Biata mea cumișenie* la următoarea carte de poeme, *Gramatică târzie* (1977), aveau să se scurgă opt ani, dar volumul dovedește că nu se poate vorbi de un răgaz, de o pauză în creația lirică, pentru că se înfățișează ca rodul unor căutări asidue. Poetul revine într-un tom care reprezintă și o etapă nouă, o percepere a ființei poetice care se conturează cu mai multă fermitate, se identifică cu mai multă siguranță și își trăiește drama cu o mai adâncă neliniște. Este cu siguranță freământul liric al intelectualului însingurat și înstrăinat în profunzimile ființei și ale lumii. Vocea sa poetică se esențializează, reperele sunt tot mai multe cele spirituale, nedisimulate. Domină livrescul, iar revelațiile se produc tot mai des în straturile subterane ale limbajului, de unde și titlul volumului: „Ce duc atât de greu acei bărbați/ care te poartă lin spre Valea Verde, –/ aici, pe Someș, între meri și nuci,/ aici, la Waterloo, printre azteci,/ aici, la Ypres, Gettysburg, Granada,/ în transparente, reci dicționare?// Cu un pumn de semințe vin eu de la oraș,/ fiul fiului tău, – cu o lungă,/ trudnică frază./ Pentru tine, cea adormită/ în Domnul, în veci,/ în gramatică.” (*Elegie*) Este timpul să spunem că, în cazul lui Ion Pop, între teoretician/critic și poet nu poate exista o delimitare fermă, ci mai degrabă se poate vorbi de o potecă pe care cei doi o frecventează împreună, fără să nască o competiție din aceasta.

Dacă am amintit ceva mai devreme de livresc, trebuie să spunem că el se creionează în poemele lui Ion Pop într-o gamă diversificată, cu mult rafinament și belșug creativ. Nu trebuie să pierdem din vedere reperele culturale ale inițiatului, când trimiterile la muzica preclasică nuanțează imaginea poetică (*Palidul spațiu*) sau dialogul cu personalități, ca o rescriere poetică a istoriei (*Cuvinte către Galilei*). Poetul ajunge la cristalizarea unor simboluri cu valențe multiple, precum *ferestra* (*Cândva lemnul acesta*), dar și altele, precum *casa* ca „sumă de cuvinte” (*Casa*). O atracție irezistibilă îl îndeamnă să dezvolte reprezentarea metonimică, fără să fie neapărat o noutate, dar binevenită în context, în esențializarea formelor lirice (*Elegie pentru degetul arătător*) până la o descompunere a ființei în părți care au propria autonomie, propria capacitate de mișcare și comunicare. Ai spune că autorul va ajunge la relevarea miracolelor din interiorul materiei care

alcătuieste ființele și lucrurile. Au făcut-o și pictori expresioniști precum Paul Klee.

Pentru că în subteranele poeziei totul tinde spre armonizare, oricât de profundă, se naște inevitabil și ceea ce ar putea zădărnici o esențializare fără opreliști, poate până la dematerializare, o creație a formelor absolute, o gramatică perfectă a comunicării poetice: târziu! El vine ca o natură primară în stare să copleșească, să înghită totul: „Vântu-mi va smulge, de va fi vânt, de pe buze cuvintele/ mai înainte de a fi rostite/ a șaptea oară, prepoziția, adjectivul, conjuncția/ mă vor lăsa, acoperit de participii obscure,/ în palide substantive blindat,/ limpede-n lumea fără de rană./ Lungi citate-nvățând, lungi uitând,/ în iarba verde, contemporană.” (*Voi învăța*) Se naște astfel o competiție surdă între materie și spirit. Ea merge până la a releva capacitatea cuvintelor de a naște ființe și lucruri: „Toți mă contemplă în tăcere. Văd/ cum mă-nconjur, vorbind de-o lume-ntreagă –/ se naște din cuvinte-un rar vânat –/ n-adulmecă nimic, nici nu clipește.//O rană le descopăr, rotundă,-n trupul meu, –/ cad picături de sânge la care nu iau seama./ Ci ochii lor se umplu de cercuri mari de foc,/ privind spre cercul pur ce-l scrie rana.” (*După cuvintele*)

Apropierea de teme fierbinți, precum cea barbiană a necesității unui „cântec încăpător precum/ foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare...”, se face cu mult firesc, pentru că demersul în chip de răspuns al lui Ion Pop reprezintă o ecuație diferită: „O, dacă gardul ar putea vorbi, dacă piatra,/ dacă frunza și iarba, nisipul și pasărea,/ ce tăcere îngrozitoare ar fi, ce liniște grea,/ îngrijorate, toate, de despărțire.” (*Spun sunt*) Contemplarea pentru Ion Pop ține de o anumită detașare a intelectualului, de o ușoară ținută hyperionică situându-l deasupra fierberilor cotidiene, de unde contemplă adâncurile lumii, decantează esențele, se uimește de propria sa dramă, în vreme ce iubirea devine și ea un obiect al contemplării (*Cum*). Neoexpresionismul său trece în forme mai rafinate (*Apoi*). Volumul este o experiență lirică a omului de spirit, cu subterane frământări, nu însă în lipsa unui scepticism bine temperat: „Greu e să-ți strecuri printre atâtea cronici/ țeasta istorică;/ măreață, inima se străduiește/ în mlaștina contemplativă.// Sub curcubeul de sulf/ vom visa totuși/ nemuritoare mări argintii,/ vom gândi totuși/ mări argintii și nemuritoare.” (*Mări argintii și nemuritoare*)

Gramatică târzie, un reper în creația poetică a autorului, este și semnul limpede care anunță următoarele volume de versuri dezvoltându-se un autor devorat de poezie, fără puțința întoarcerii din drum, în ciuda intervalurilor mari dintre aparițiile editoriale. Tomurile sale lirice aveau să dezvoltă prospețime,

căutări poetice care nu au lăsat loc autopastișei, explorările sale conducând spre un limbaj esențializat și tot mai profund în comunicarea poetică. Iată, *Soarele și uitarea*, volum apărut în 1985, poate și sub influența unei direcții tot mai accentuate a vremii, „forțează ieșirea în real” (Al. Cistelec). Cam de aceeași părere este și Mircea Mihăieș când afirmă că „poezia de ultimă oră a lui Ion Pop, bine asortată cu umorul abia perceptibil al textualismelor de tot felul, fixează spațiul unui dialog, când agresiv, când complice, între poem și real”.

Și iarăși, după o perioadă de cinci ani, în 1990, cu *Amânarea generală* (o formă a *târziului?*), poetul „folosește acum limbajul oralității, părăsind pentru o vreme miturile și Utopia, coboară poemul în stradă” (Eugen Simion). Un moment decisiv avea să se întâmple după mai bine de un deceniu, cu *Elegii în ofensivă* (2003), „consecință a unei altfel de asumări decât culturale a existenței” (Mircea A. Diaconu), ca o „reîntemeiere a sinelui prin refuzul de a mai accepta măști livrești”, cum afirmă același critic.

În sfârșit, cu referire la *Litere și albine* (2010), dar și la *Elegii în ofensivă*, Sanda Cordoș ajunge la concluzia că poetul „face trecerea, în spațiul poeziei românești, de la profesionalism la excelență” și că „lirica sa înregistrează două câștiguri majore: simplitatea expresiei și profunzimea experienței existențiale”. Ar fi ca o evaluare definitivă, dacă nu ar fi apărut, la scurtă vreme, volumul *În fața mării* (2011), la fel de surprinzător precum toate celelalte apariții editoriale ale sale.

Au existat voci care au pus volumul în relație cu detalii ale experienței de viață a autorului (Alex Goldiș), fie ele și mărturisite. Eu aș crede că acestea reprezintă elemente secundare, de vreme ce valoarea poetică se conturează puternic dincolo de imediat.

Prima parte a volumului mai sus amintit (cu titlul *Pietre sub pietre*) este o coborâre tulburătoare în subteranele ființei printr-o experiență poetică de natură să refacă un drum al crucii. Este întoarcerea la un livresc cu conotații biblice, din perspectiva unui „homo christi”, într-o tentativă de contopire cu divinitatea sau de asumare a esenței sacre, oricât ar părea de cutezătoare ideea, până la alunecare în *hybris*: „Mi-aduc aminte de-aceste versuri vechi/ cu un fel de melancolie,/ acum, când am ajuns, în sfârșit, pe Muntele Căpățâniilor/ pe Golgota Morții și Învierii./ Caut, caut, și văd, peste tot// numai aur, argint, aramă,/ tămâie și chipuri zugrăvite./ sub tălpi doar dale, trepte, deasupra bolți înalte.” (*Rana*) De aici, decurg deseori răsturnări semantice (*Ibid.*) învecinate cu teama de uitare. Pentru poet, desigur, drama se consumă în primul rând în cuvânt (*Vântul*), ceea ce

temperează o mereu prezentă dezlănțuire poetică și îi conferă mai multă subtilitate (*Via Dolorosa*). O aducere a miticului în contextul actual, cu trimitere la cunoscutul capitol dostoievskian (*Marele Inchizitor*) sau regândirea poetică a unor teme biblice frecventate de Vasile Voiculescu (*În grădina Ghetsimani*) sunt tot atâtea prilejuri de dialog cu lumea, de asumare prin introspecție poetică: „Răbdare au avut doar ei, măslinii –/ martori au fost la sânge și sudoare,/ martori au fost la slăbiciunea cărnii,/ la zâmbetul amar care-a urmat” (*Ghetsimani*). Ruga în singurăitate, raportul omului cu divinitatea de deasupra lumii și din sine devin astfel teme poetice explorate în profunzime.

Secvența secundă a cărții la care ne referim, purtând chiar titlul volumului, trimite la o cunoscută poezie a lui Charles Baudelaire: „Homme libre, toujours tu chéirais la mer/ La mer est ton miroir; tu contemples ton âme” (*L'homme et la mer*). Dacă poetul francez intuieste dimensiunile umane în spectacolul mării, Ion Pop contemplă un astfel de spațiu în care se naște o identitate ciudată a lucrurilor și ființelor: „Știu doar atât: am auzit pentru prima oară/ o piatră vorbind, ovală,/ știu numai/ că piatra aceea îmi era mamă./ A avut/ într-adevăr un fiu, – iar acela/ a visat toată viața să-i semene.” (*Vis*) Ființa există într-un timp al tuturor, cu vii și cu morți (*Pini pe faleză*), iar iubirea este un sentiment care străbate universul încă din preistorie (*Doi*). În tentativa de a defini marea, poetul alunecă spre o înstrăinare în abstract (*Pentru o definiție a mării*), bun prilej pentru a explora astfel misterele ei (*Am crezut*). Există teama de o cristalizare a esențelor prin ieșirea din timp, de o cotropire spirituală a unui *homo christi*: „Mi-e teamă, Doamne, ca rupând acum pâinea./ să nu mă trezesc rostind/ «Acesta este trupul meu/ ce pentru voi se frânge/ spre iertarea păcatelor.»// Frică mi-e foarte să nu cutez/ luând, apoi, paharul cu vin, și să zic:/ «Beți dintru acesta toți;/ acesta e sângele meu/ ce pentru mulți se varsă.»// Mi-e teamă, Doamne, de-o oră/ în care să-ncremenesc/ acum, când marea ne-aude/ doar cu timpanul ceresc.” (*Cina*) Ion Pop, în schimb, nu este tributar conceptelor teologice, cu toate că în poezia sa temele biblice sunt frecvente. Altfel ar fi greu de judecat puterea de devorare a mării, până la neantizare (*Senzație*). Am vorbi mai degrabă de o viziune eminesciană.

Simbol, fără îndoială, și constituind o atracție prin nesfârșirea sa, de unde și prezența tematică a morții, marea devine un reper esențial, un dat sacru, în concepția unei gândiri mitice. Nu e de mirare că poetul i se adresează ritualic, precum într-un psalm: „De mă auzi cumva, cum te-am auzit eu,/ spală-mă, totuși, apă curată și răcoroasă,/ spală-mă măcar tu,

dacă poți.” (*Spovedanii*) De luat în seamă este și faptul că ființa în fața mării, atrasă miraculos de aceasta, de universul ei potențial, cu care se identifică, rămâne o existență a pământului, printr-un permanent reflux față de imensitatea fluidă („refluxul meu”) și într-un nesfârșit dialog (*Reflux*). Intrarea ființei în timpul fără curgere, monumentalizarea ei, nu se face prin apă, ci prin pământ, prin pietrificarea viului (*Monument*).

Opera poetică a lui Ion Pop se înfățișează ca existența în lirism a unui intelectual al cărui spirit nu obosește și nu se lasă prins în tipare, ci explorează mereu noi forme poematice, în acord cu freamătul mereu al ființei. Iată de ce versurile sale nu sunt abisale, ci aparțin unei subterane în care adâncimile se ating prin inițiere.

Iulian BOLDEA

În labirintul Bibliotecii

Gramatica ființării

Poet (*Propuneri pentru o fântână*, 1966, *Gramatică târzie*, 1977, *Soarele și uitarea*, 1985, *Amânarea generală*, 1990), eseist (*Poezia unei generații*, 1973, *Transcrieri*, 1976, *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei*, 1980, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981, *Lecturi fragmentare*, 1983, *Jocul poeziei*, 1985, *Avangarda în literatura română*, 1990, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, 1992), traducător (din Georges Poulet sau Jean Starobinski), Ion Pop este, totodată, un director de conștiințe, un mentor și un Profesor a cărui subtilă și sobră „pedagogie” a modelat personalitatea a numeroși studenți, în orizontul lecturii și al probității. Profesând „lectura” poetică a lumii și lectura Cărților, într-un demers de identificare, de înțelegere și interpretare a semnelor cotidianului abstrase în metafora vie a lirismului și a textului ca instanță derivată din metamorfozele realității.

Una dintre cărțile de poezie remarcabile este *Casa scârilor* (2015). Poemele se situează între reflexivitate și autoreflexivitate în filigranul demitizării regăsindu-se efluviile unei melancolii vapoase, în care sentimentul agonal descinde deopotrivă din ironie și spirit polemic, din reveriile livrești la fel de bine ca și din contexte rafinate, desfoliate parodic de o privire suprasaturată de cultură poetică. Exemplare sunt cuvintele autorului despre propria poezie, în care sunt transpuse fantasmele și obsesiile eului, dar și dialogul permanent dintre Bibliotecă și Viață: „Am sentimentul, recitindu-mă, că poezia mea a fost mereu obsedată, în jumătatea de secol de când o pun pe hârtie,

de tensiunea dintre scris și trăit, dintre Bibliotecă, spațiu de lectură a altora, și întoarcerea spre propriile întrebări și neliniști, abia atenuate de un scepticism fundamental și de o precar salutare contemplație melancolică. Viața intră în dialog cu textele și tot mai mult cu imediatul realităților agresive”. În poemul ce dă titlul volumului, este transpusă o lecție autoreflexivă și de demnitate. Poetul sancționează „vremurile noastre atât de nevrednice”, în care domină superficialitatea, pragmatismul, refuzul deschiderii spre metafizic, reiterând, dostoevskian, postulatul cu vibrații utopice al frumuseții mântuitoare: „și, iarăși, în virtutea/ unei tot mai bătrânești inerții,/ mi-am reluat discursul, poate/ încurajat acum și de întuneric,/ reamintindu-mi cum alunecaseră ei, ucenicii,/ cam neglijenți peste suprafețe,/ închipuindu-și că pipăitul, că mirosul, că gustul/ au decum supremația universală,/ și dându-le, din contra, drept exemple/ modesta și harnica albină,/ lăudată de mine într-un poem cu faguri și litere,/ apoi discreta, mișcătoarea metafizică a furnicilor/ ce trudesc încă, inconștiente,/ la turnurile lor Babel/ («căci, să știți de la mine, nu se poate ca poezia/ să nu se deschidă, cât de cât,/ spre o palpăietoare, mică aură/ metafizică»)”.

Lecția de lirică modernă încorporează idei provocatoare (repudierea biografismului inert, refuzul cotidianului dezafectat, resemantizarea limbajului curent, corelațiile simbolice-imaginative), ilustrând corespondența dintre vârsta de acum și vârsta copilăriei, simbolizată de figura Scării („un fel de Ionuc Scărarul, –/ copil, urcam pe fușteii de lemn/ spre gura podului, către zumzete/ aurii de viespi, – se-mprăștia o lumină-n muzici/ cum pot auzi doar sfinții/ când își ascultă aureolele, –/ ori către podul șurii, înspre mireme de fân,/ aproape dormind,/ cu mii de greieri în mine...”).

Sensuri simbolice regăsim în poemul *Mâna ruptă*, în care detaliul biografic, figurația cotidianului au postura unui palimpsest în adâncurile căruia pot fi identificate deschideri ideatice, răsfrângeri ale imaginarului, sensuri ale dialecticii scris-durere, ale poeziei percepute ca traumă, fractură; revelațiile suferinței, deschiderea „către Universal” pare imposibilă: „învățând, dacă nu știam,/ că scrisul e și durere./ Cum să nu profiți, dacă tot ți-ai frânt mâna/ alunecând, bătrânel ridicol, pe o zăpadă/ de numai doi centimetri,/ să scrii un demn poem, chiar cu mâna stângă?// Cineva poate zice: lasă mâna/ așa ruptă, fără metafore, este/ mult mai concretă, mai adevărată, –/ dar noi, aștia, credem că, totuși,/ o accidentală fractură e cam prozaică și mărunță –/ am vrea să întindem mâna, fie și ruptă,/ către Universal”. Spațiu al convergențelor metafizice subtextuale, cu aură simbolică, cu frazare blajin-ironică și autoironică, poemele induc sugestia unei arheologii a ființei, a unei rescrieri revelatoare, prin care „mâna stângă” garantează o percepție mult mai

acută a realului, a vocilor trecutului, sau a promisiunilor imaginariului.

Am citit atâtea parabole prelungește irizările artei poetice înspre o reacție față de toate degradările socialului, față de declinul intelectual al lumii recente, înclinate tot mai mult spre banal și accesoriu, spre risipirea în detalii imunde, irelevante, decât spre valorile estetice autentice, ce legitimează propulsarea poeziei spre orizontul metafizic. Într-o astfel de neagră revelație a nihilismului contemporan, poetul pare un „Iov părăsit, împutit sub soare,/ răzuindu-și zi după zi rănilor,/ ca să dea de triumfi și de obelisc”, ce refuză, în numele transcendenței, poezia tautologică, cea care „tot spune lucrurilor pe nume”, repudiind interjecția sau onomatopeea, anulare de sine a poemului: „De când poezia tot spune lucrurilor pe nume,/ pentru ca nu cumva sensul să obosească/ până la capătul versului,/ de când chirurgii și-au scos mânușile/ și-ți umblă de-a dreptul prin măruntaie,/ de când interjecția și onomatopeea/ au devenit desuete eufemisme/ pentru scrâșnet și urlete,/ iar «noi muncim, nu gândim»/ poate că singurul lucru cu-adevărat/ cinstit și în pas cu vremea poetică/ ar fi să ieșim în stradă și noi, ăștia,/ pentru o ultimă, definitivă manifestație,/ și să strigăm din răunchi: «Jos cu noi!»”.

Discursul autoreflexiv, dens, concentrat, e iluminat de presimțirile agonice, de culoarea tragică a finitudinii, într-o frazare densă, simplă, naturală, care înregistrează elanul spre transcendență, spre metamorfozele nimicului sau spre paliativele speranței, alibiuri ale neantului pe care poezia îl eufemizează. Polemică, ironică, melancolică, insurgentă sau consolatoare, poezia lui Ion Pop se impune, cum zice Sanda Cordoș, prin „simplitatea expresiei și profunzimea experienței existențiale”. Punerea în abis a perspectivelor temporalității metafizice, sau a timbrului agonice imprimă poemelor lui Ion Pop un joc al perspectivelor multiple, cu voci care se întretaie, cu medieri care se refuză, un joc ambiguu al timpului și al ieșirii din timp, în care frumusețea e mântuire și detașare, iar poemul se transformă într-un „reportaj” al disputei continue dintre văzut și nevăzut. Mai mult decât semnificativă, secțiunea *Degetul lui Bach* reunește, într-o ecuație antinomică, trauma și muzicalitatea, supliciuul trăirii cotidiene și atracția armoniilor de dincolo de lume. În poemul *Un moment de slăbiciune* este vizibilă ambiguitatea viață/destin, biografie/operă, expusă cu timbru neutru, dezimplit: „Odată, totuși, după ce-și îngropase/ încă un copil, cred că al șaptelea,/ s-a așezat lângă mama îndurerată/ și i-a citit din Luther, care-și pierduse/ și el o fiică, și vorbise lângă sicriul ei,/ fericit, cu gândul la Înviere,/ însă mâhnit foarte-n adâncul lui;/ apoi, dintr-o scrisoare-a aceluiași/ către un prieten intim/ în care cutezase să spună că/ «nici moartea lui Isus Cristos/

nu poate să ne aline suferința»./ A fost, desigur,/ doar un moment de slăbiciune, –/ mai erau Lecții de dat,/ de scris Cantate și Oratorii,/ de compus Partite și Fugi,/ mai era de răspuns/ datoriiilor de serviciu.”

Un alt poem, unul dintre cele mai reprezentative, *Tocmai lucrăm*, e o exhibare a „măștii” livești, în care eul își asumă retorică ambiguității – între incizia în carnal și insertul textual: „Tocmai lucrăm la o ediție critică din Urmuz/ când am fost spintecat pentru a cincea oară –/ mai lipsea – mi s-a spus – un petec/ la sacul cu intestine./ Peste trei ore, a început și în mine/ Marea Simplificare,/ doi vestiți croitori în halate verzi/ au tot forfecat o piele demodată/ probabil ca să nu se vadă petecul cu pricina,/ apoi m-au încredințat, se pare,/ unei calfe cu mult mai puțin îndemânatică,/ îmi dau seama acum, judecând/ discutabila estetică a cusăturii./ Pesemne, atunci când se scorojește rama,/ are și pânza voie să se destrame./ M-am trezit însă și cu un fel de țevi/ altoite în vreo trei locuri/ și tot atâtea pungi pentru lichide aurii și roșii, –/ ar trebui să am un soi de mândrie,-mi spuneam,/ ca de Bărăgan irigat./ Fiind acum «compus din»/, ca bizarii eroi urmuzieni,/ mi-e mai degrabă rușine,/ chiar foarte rușine,/ când ies din nou în zăpadă și ger,/ așa de murdar, cu atâtea linii/ deplasate, cu sângele meu abia închegat/ ajuns un fel de jeg/ al fostelor geometrii.” „Oculuri metaforice”, „zumzet al conotațiilor”, „autenticitate”, sunt cuvinte recurente, ca și proiecțiile, impregnate de livresc, ale neantului, palimpseste ironice și suave ale unor trăiri minimaliste: „Să stai în soare, să stai/ până și se evaporă/ chiar și numele./ Să stai în ploaie,/ să stai, până ce/ ca o piatră spălat,/ să și se spele și numele./ Să te îngropi într-un dicționar/ până ce putrezește/ și dicționarul și numele.” Iluminate de spaime și de bucurii minore, trăind acut urgențele, vulnerabilitățile și armoniile lumii, versurile lui Ion Pop au, dincolo de naturalețe, de frazarea simplă și suplă, profunzimea tulburătoare a adevărului vibrant și frumusețea destinsă a unui dialog adâncit în sine cu tainele existenței și cu propriile adâncuri, în complicata gramatică a ființării.

Între analiză și sinteză

Demersul hermeneutic asumat de criticul literar Ion Pop este fundamentat pe o postulare duală a vocației sale, pasiunea analitică, pe de o parte, la care se adaugă o certă vocație a sintezei, a deschiderii spre o imagine unificatoare a lumii și a textelor. Poezia și critica devin soluții estetice la interogațiile asumate, dar și instrumente de clarificare a stridențelor și ambiguităților lumii. În *Jocul poeziei*, aspirația spre completitudine e corelată cu explorarea minuțioasă a fragmentului, într-un exercițiu interpretativ aplicat, de o certă mobilitate a

scriiturii. Relațiile dintre lirism și ludic reconfigurează antinomiile din care se naște creația poetică, în al cărei mecanism se conjugă necesitatea și libertatea, hazardul și determinismul. Primul capitol, cu anvergură conceptuală, *Jocul ca lume*, e o introducere în spațiul ludicului, în ale cărui structuri se înscrie și poezia, cea care conturează un raport aparte cu lumea sau chiar cu conștiința producătoare, definindu-se, înainte de toate, ca atitudine, ca re-prezentare, ca rol în care creatorul își distribuie afectele, interogațiile și angoasele.

În demonstrația eseistului, jocul poeziei are dublă postulare: ca atitudine (a poetului care se joacă) și ca efect al acelei *ars combinatoria* definitorie pentru orice operă literară. Poezia se revelează ca joc prin decuparea, în lumea necesității și a hazardului, a unui spațiu al libertății protectoare, capabil să redea ființei umane esența sa adâncă. „Jocul poeziei” presupune o eliberare de toate „convențiile” socialului, dar și de convențiile literaturii, nu mai puțin constrângătoare și neautentice. „Jocul” poeziei relativizează certitudinile, plasând trăirea sub zodia teatralității, sub însemnele bufoneriei din care nu este absentă o irizare tragică. Între „jocul lumii” și „jocul poeziei”, orice creator își resimte propria condiție ca fiind artificială, inautentică, asumându-și, însă, dramatic propriul rol, cu angoasele, efemerul și incertitudinile lui. Jocul poetic se definește, astfel, printr-o dialectică a tradiției conservatoare și convenționale și a modernismului ca protest, negare a canonului prestabilit: „Sub un astfel de unghi, «jocul poeziei» poate fi citit ca joc cu limbajele convenționalizate, într-o serie a atitudinilor de tip modernist-avangardist, deci într-o perspectivă așa-zicând evolutivă. El semnifică însă într-un plan mai larg și jocul textului, acea mai liberă sau mai reglată *ars combinatoria* care, la poeții moderni, marchează în cel mai înalt grad concentrarea atenției asupra mișcării semnificativului”.

Legăturile dintre poezie și joc sunt ilustrate mai ales de prezența unor toposuri relevante: „teatrul lumii”, copilăria spectacolul etc. Înregistrând avatarurile ludicului în poezia românească, criticul radiografiază, într-un remarcabil elan analitic, diverse reprezentări ale jocului în poezia românească modernă. De la spațiul „unui joc mecanic, în care eul poartă în permanență masca celui «jucat», a prizonierului veșnic manipulat de forțe obscure și violent-ostile” (despre George Bacovia) la „libertatea înscenărilor sale, a artei sale combinatorii, alimentată substanțial de memoria culturală, fructificată în multiplele și complexe relații intertextuale” care sunt trăsăturile poeziei optzeciste de aspect ludic, sunt descifrate diversele modalități și efecte estetice ale „jocului” poeziei românești. Subtile și riguroase, analizele lui Ion Pop ne vorbesc despre

eul liric bacovian, sub camuflajul măștii decadente, despre teatralitatea poeziei lui Adrian Maniu, despre scenografiile melancoliei lui Emil Botta, cu repetata „schimbare a măștilor”, ca și despre insurgența lirică a avangardiștilor sau a reprezentanților „Generației războiului” (Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru etc.), sau despre subtilele jocuri combinatorii ale lui Ion Barbu.

„Jocul” poeziei însumează, la Ion Pop, atitudini, afecte, efecte expresive și operaționalizări ale limbajului ce au ca efect eliberarea de convenții, deschiderea estetică, conștiința gratuității actului poetic și a teatralității: „În fața jocului lumii și a jocului în lume, jocul ca lume al poeziei e, de fapt, acel «real imaginar» care le cuprinde, sub semnul libertății neîngrădite a spiritului uman de a se cunoaște și recunoaște mereu, de-a lungul istoriei, în roluri mereu schimbate, reluate mereu”. Poezia și critica sunt, în opinia grăbită și superficială a unora, domenii estetice distincte, chiar ireconciliabile: una (poezia) e insuflată de elanul subiectivității, de o regie a afectelor, în timp ce alta (critica literară) e consacrată de reflexivitate, discursivitate, recursul la logică și intelect. Desigur, modernitatea și postmodernitatea au relativizat cu totul astfel de percepții desuete ale antagonismului poezie/ critică, promovând forme ale scriiturii în care cele două modalități literare coexistă, dialoghează, se întrepătrund. Ion Pop e exemplul viu al acestui dialog, prin stil, vocație și verva relativizării ironice, prin elanul interogativ, luciditate, forme ale reflectării lumii sau a universului interior.

Exigențele modernității

Din categoria a criticilor literari marcați de exigențele modernității, de imperativele lucidității dar și ale empatiei face parte și Ion Pop, adeptul întâlnirilor mirabile cu textul, întâlniri ce redau toate irizările universului imaginar al operei, stimulând transparența sa originală. Resursele hermeneutice ale criticului valorizează opera ca pe un univers estetic autonom și coerent, cu un desen precis și legitimitate estetică. Vocația „totalizatoare” a criticului vine din spiritul cartezian, ce nu se epuizează în concluzii, refuzând tranșanța, enunțurile apodictice sau evaluările definitive, dintr-un natural „spirit de finețe”, care surprinde nuanțele textului, forma sa originală, farmecul intrinsec. Din această exigentă artă a fixării nuanțelor, contrastelor și relațiilor rezultă și transparența lecturilor critice ale lui Ion Pop din *Pagini transparente* (1997). În *Cuvântul înainte*, criticul își precizează programul și intențiile, subliniind primatul textului, în fața conștiinței critice. „«Transparența» paginilor de față este desigur un ideal al lecturii critice înseși; a face să apară, să transpară, în

dimensiunile lor multiple, într-o cât mai pătrunzătoare lumină, lumile operelor citite, știind că actul critic nu este și nici nu e de dorit să fie, simplă transcriere, am considerat că primatul textului se impune, că opera nu trebuie coborâtă la nivelul de pretext al imaginației, oricât de mobile, a glosatorului. Ceva din culoarea cernelii și din tremurătoarea grafie, care-i vor fi fiind proprii interpretului, va lăsa, oricum, o urmă; suficiență pentru orgoliul «punctului de vedere» și al creației născute dintr-o altă creație”.

Lecturile critice ale lui Ion Pop urmează traseul dialogului cu opera, într-o dialectică a identificării și distanței: „caligrafia” personalizată, ca formă a unei ieșiri a exercițiului critic de sub tutela unei raționalizări excesive, este ilustrată în ambele secțiuni ale cărții: studiile dedicate unui scriitor, unui topos predilect sau unei orientări literare (*Adaos la o lectură din Urmuz, Dobrogea, Ion Vinea și marea, Victor Valeriu Martinescu și poezia „sincerității subversive” și „Integralismul” la antipozii*) dar și cronici literare și eseuri ce acoperă, cum mărturisește autorul, „numai o parte din peisajul mult mai larg al liricii din ultimii vreo cincisprezece ani, despre care am simțit nevoia să mă exprim”. Criticul depășește limitele strâmte ale cronicii literare, iar deschiderea orizontului hermeneutic urmează două direcții – integrarea cărții în universul imaginar al unui poet și structurarea analizei înspre o dominantă stilistică sau o anumită orientare literară. Decupând, din secvențele de istorie literară, o viziune sintetică, în care sincronia și diacronia exprimă o concepție unitară asupra modernității, Ion Pop desenează o „hartă” a actualității poetice credibilă, cu relief atent trasat, remarcabil fiind efortul criticului de a găsi caracteristicul, specificitatea fie printr-o fenomenologie a scriiturii (în analizele la Gellu Naum, Ion Horea, Aurel Rău, Nichita Stănescu, Mircea Ivănescu, Aurel Șorobetea, Virgil Mihaiu etc.), fie explicitând universul tematic, spațiul imaginar dezvoltat de alți poeți (Florin Mugur, Ilie Constantin, Gheorghe Grigurcu, Angela Marinescu, Mircea Dinescu, Adrian Popescu, Aurel Pantea, Andrei Zanca etc.). De altfel, titlurile comentariilor, seducătoare ca formă, au darul de a surprinde, în forma lor concis-aforistică, profilul unui poet, individualitatea unei anumite ipostaze lirice, modulațiile unei „voci” care se aude mai intens sau mai abstras: *Treptele inițierii* (Nichita Stănescu), *Desprinderi și întoarceri la țarm* (Ilie Constantin), *Existența rituală* (Ioan Alexandru), *Efecte de seră* (Florența Albu), *Stare de asediu* (Dinu Flămând), *Poezie și biografie* (Mircea Petean), *Manual de nostalgie* (Andrei Zanca).

Decodificarea, în grilă estetică, a sensurilor unei creații lirice dintre cele mai sugestive ale ultimelor decenii, schițarea unor profiluri lirice cu gesticulația lor caracteristică, dar și înregistrarea – subtextuală – a

coordonatelor poetice esențiale ale literaturii române contemporane – toate acestea conferă cărții lui Ion Pop fascinație a stilului, rigoare a demonstrației și expresivitate interogativă.

Exegețul cel mai important, la noi, al avangardei, prin cărțile sale de neocolit în domeniu (*Avangarda în literatura română, A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei, Avangarda românească*), Ion Pop este, deopotrivă, cel mai înzestrat hermeneut al poeziei neomoderniste. Cartea sa recentă, *Poezia românească neomodernistă* (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018) este o ilustrare peremptorie în acest sens, reprezentând o hartă cuprinzătoare a poeziei anilor '60-'70, de la gruparea din jurul revistei „Steaua”, la poezii Cercului Literar de la Sibiu, sau la marii exponenți ai epocii (Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru etc.), fără să uităm rolul revistei „Echinoc” în redefinirea climatului neomodernismului. Efortul de sinteză aplicat neomodernismului este exemplar, în vremurile noastre în care uitarea pare să se înstăpânească tot mai mult asupra trecutului nostru literar, iar Ion Pop are deplină dreptate: „Răbdarea aducerii aminte nu e cea mai evidentă însușire a omului zilei de azi, fie el și critic literar, iar noile vârste poetice par a crește dezinvolt pe un teren ale cărui stratificări geologice sunt tot mai puțin luate în seamă. Autorul acestei cărți mai crede, însă, că ele sunt importante, că reactivarea, fie și pe suprafețe relativ restrânse, a memoriei culturale, în speță poetice, e chiar vitală pentru existența creației de astăzi și din viitor”.

Cărțile de critică literară și de eseistică ale lui Ion Pop relevă, în modul cel mai convingător, efigia unuia dintre cei mai înzestrați interpreți de poezie de azi: rafinamentul, eleganța stilistică, rigoarea carteziană sunt probe decisive ale unei astfel de caracterizări.

Bibliografie selectivă

Iulian Boldea, *Critici români contemporani*, Editura Universității „Petru Maior”, Tîrgu Mureș, 2011; Al. Cistelean, *Diacritice*, Editura Curtea Veche, București, 2007; Alexandru Dobrescu, *Foiletoane*, Editura Cartea Românească, București, 1979; Victor Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980; Gheorghe Grigurcu, *Între critici*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983; Mihai Dinu Gheorghiu, *Reflexe condiționate*, Editura Cartea Românească, București, 1983; Marian Papahagi, *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994; Liviu Petrescu, *Scriitori români și străini*, Editura Dacia, Cluj, 1973; Mircea Zăciu, *Alte lecturi și alte zile*, Editura Eminescu, București, 1978; Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Eminescu, 1978.

Marius MIHEȚ

Aventura imaginației materiale

În imaginarul comun al filologului român, vocea lui Ion Pop s-a auzit însuflețită – aproape fără excepție – din zona istoriei și criticii literare. Poetul a rămas într-o nemeritată penumbră. De fapt, nici măcar atât. Mai degrabă poetul Ion Pop aducea cu un elegiac stăpânit din vreme în vreme de un hobby, nicidecum de-o structură. Adevărul este că, oricât de înzestrat pentru poezie, timiditatea și calitatea funciar melancolică ale lui Ion Pop s-au cultivat reciproc într-un proces interior transformat în acea comoditate retractilă pe care spiritele înalte le glorifică numai între patru pereți. Sau, cum e cazul lui, în fața ferestrei sau a geometriei mării.

Mai șovăitor decât cel mai sensibil dintre poeții despre care a scris, la masa poeziei, Ion Pop a preferat întotdeauna altruismul. Nu m-ar mira ca istoricul literar să se fi despărțit cândva de poetul dinăuntru, motivând slăbiciunea și prizonieratul patetic, fără șansa descoperirii unui limbaj personalizat. Se prea poate ca teoreticianul poeziei să fi inhibat vibrațiile poetului. Pe de altă parte, poezia înseamnă și să ieși la lumină, în public, cu interioritatea deschisă. Primele volume ascund întocmai ispita iraționalității și a intimismului. Preferă, în schimb, să contemple iscusit descompunerea și să se lase dominat de sentimentul alterității relative.

Neîndoielnic, o disciplină a discreției îl urmărește pe poetul primelor volume. În voia contemplației vii, el caută bucuria fluidă a banalului, ca un romantic închis cu forța la școala expresionistă. El e mai aproape de Paul Claudel prin încrederea în lucruri, suspectate mereu de încălcări simbolice. Cert e că poetul ignoră tematica destinului și elaborează sintaxe expresive, cultivate în dezordinea de moment a contemplației.

Poezia primelor etape poetice e mai mult un viciu misterios decât transfigurare. Abia în cele mai recente cărți, Ion Pop deprinde premisele la vedere ale interiorității. Și nu oricum. Ci în convingeri mistice care cristalizează impalpabilul în corporalitate. Tot în volumele din urmă citim *un meridional spiritualizat*, perfect organizat interior, un ascet stăpânind efemerul prin integrarea în ritmul unei morbideți din care face o a doua natură.

Etapa contemplației nedesăvârșite

La începuturile poeziei lui, Ion Pop face din neobișnuit o stare contemplativă. Încet, încet, banalul

se lasă inundat de alcătuirii cosmice, de extracție neoromantică, toate prinse într-o activă observație a imediatului. Cea din urmă surprinde mișcările simbolice ale materiei și limbajului în spiritul poeziei neomoderniste. Alternând, blagian, cu neliniști încântătoare. Adeseori sacrosancte. Prima poezie a lui Ion Pop nu caută să distrugă sisteme, nici nu defrișează ofensiv tradiția poetică.

Până la capăt, el rămâne un spirit senin străbătut de neliniști obligatorii, care, spre actualitatea imediată, întrupează voința unei ființe adânc spiritualizate.

Poezia nu va fi altceva decât înregistrarea gesturilor cu potențial sacru ca semn universal de recunoaștere. Totodată, există în etapa dintâi a poeziei o *spontaneitate contemplativă* cu nu mai puțină certitudine investită. Niciun moment mirarea poetului nu se justifică gratuit. Întotdeauna sinteza observației sau a contemplației transmite ceva netăgăduit.

Încă de la *Propuneri pentru o fântână* (1966), Ion Pop caută să traducă în poezie frontiera indicibilă dintre condiții altminteri impure. Trebuie spus că tot ce exprimă volumul are de-a face cu *legile sensibilității revelatoare*. Cele din urmă legitimizează în volumele mai noi anatomia credinței.

În *Propuneri pentru o fântână*, poetul idealizează situarea în istorie, anotimp și mit, ghidate întotdeauna de visare și sentiment. De aceea, el mărturisește că moartea va fi una de balanță (*Tipare*). Un echilibru, cred, între legile impuse și cele autoimpuse. Poezia din primul volum surprinde mișcarea aproape cosmică a fantazării viitorului, cu accent pe datele intimității. *Albastrul care rămâne*, de pildă, întărește ideea că poezia lui Ion Pop e la începuturile ei un *caleidoscop de fantazări senine și rătăcirii voluptuoase*. Natura se însinuează organic în individ, iar înlăuntrul ei, actul poetic se revendică din poetica privirii și din cea a reacției intuitive.

Liniile de forță din poezia lui Ion Pop datorează totul imaginației materiale. Numai imaginația materială decide mai apoi geometria spațiului și arhitectura poeziei în genere. Astfel, „cu cerul blestemat de linii drepte” (*Secetă*), nu o dată elanul scriitorului se estompează. Pentru că neputința acceptării datului, a lipsei curburii, a formei cosmice concrete, creează *zone de deteriorare spirituală*. În interstițiile ei se fundamentează știința viitoare a spiritului.

Ion Pop este *un poet al predictibilului*. De aceea, chiar și atunci când imperfecțiunea viziunii îl dezamăgește, el se mulțumește cu „spaima de-a fi prea cuminte!” (*Secetă*). La îndemână e vântul sau soarele care pot să-i dea „umila umbră a rușinii” (*Ibidem*). La Nichita Stănescu, leoaica întrupa ideea de sentiment

extrovertit; la Ion Pop – șacalul întregeste senzația de completitudine.

Bestiarul substituie geometrizări și sentimente decantate. Imaginarul poetic al lui Ion Pop evită unghiurile drepte; el vrea, blagian, curbura-corolă ce poate ascunde misterul. În fapt, poezia de dragoste înseamnă pentru poetul clujean scufundare în tradiție și, adeseori, impresia este că-l citim pe Nichita Stănescu topit în ritmurile lui Ion Pillat. Dominante sunt motivele liniei geometrice și, esențiale, *evenimentele umbrei* (*Ferestre*).

Poezia căutării și descoperirii prin imaginația materială este produsul unei rațiuni ce străbate „sălbatica liniște”, ascultând „ceva ce nu știi că-ascuți” (*Neliniștita femeie*). Fuziunile blagiene întâlnesc imagini eminesciene, cum e aceasta: „Departate sunt stelele-n cer” (*Neliniștita femeie*) sau „Iemnul care moare-n gardul putred,/ Neauzit de nimeni” (*Ibidem*).

Tânărul Ion Pop nu are ochi interior pentru imagini apocaliptice, nici măcar pentru intuiția neantului. Poezia primelor sale volume seamănă cu o stabilitate ușor mișcată.

Conștiința lui poetică se întrezărește în afara halucinației. Și întotdeauna în interiorul unei rațiuni misterioase a materialului. Pentru el, înregistrarea sufletului materiei și fotografierea felului cum spiritualizează natura întregul contingent sunt de ajuns ca să definească poezia. Iar materia lui e nichitastănesciană: „Tu, prietene care trăiești drept în lumină/ atât de drept încât copacii, văzându-te,/ se așază în linie dreaptă” (*Scaunele*) – iată imaginea unei universalități ideale.

Poezia lui Ion Pop urmează estetica imaginii și a geometriei. În această retorică a ordinii și matematicii astrale, poetul instalează o *rigoare sentimentală*, dacă se poate spune așa, în care natura își are în propria organicitate ceva pur-interiorizat: „O suferință/ fără de margini e linia/ frângându-se-n linii” (*Ibidem*).

Volumul *Biata mea cumințenie* (1969) duce la alt nivel fundamentele întâlnite în cartea de debut. De fapt, așa zice că volumul este cu adevărat debutul poetului Ion Pop. Decorul și recuzita întregii contemplații se întind în mai multe direcții. Geometria analizează obsesia marginii și a conturului, chiar și în „dunga de somn” (*Să lăudăm*), simbol blagian care centrează tot mai evident un expresionism relativizat. În dansul universal al vieții și al morții, „steaua-i nisip” (*Dansăm*), casele și tăcerile lor „nasc secrete constelații de răbdare” (*Case*), iar contemplarea materiei și conexiunile cosmice, deodată cu mișcarea organică, imprimă muzicalitate în poezia lui Ion Pop pentru întâia dată. Memoria și somnul domină

imaginarul poetic.

Obsesia geometriei se fixează acum în centri ai realității. Pe de-o parte somnul, de cealaltă – memoria trecutului și rugăciunea ca *memorie extatică*, așa zice, ce transmit sentimentul unei singurătăți a renașterii aprofundate (*Voi avea*). Din rămășițele celui de ieri, poetul angrenează o memorie ce amintește de jocurile lui Ion Caraion: „Memorie, stea în formare/ învingând lutul capului meu” (*Memorie*), iată o veghe resemnată, fără ispita incantatoriului. Dar mai aproape de Geo Dumitrescu și Ion Caraion este, paradoxal, în poetica defensivă, în care „biata mea cumințenie,/ moartea mea de zi” (*Să nu iasă nimeni*).

Mai profund se inaugurează starea de alteritate universală, la început pe linie blagiană și rilkeană, cronicizate în volumele recente. Erele negre putrezesc (*Din toamnă*) pentru că Isaac Newton, crede poetul, vede doar căderea, nu înălțarea. Subtilă și neofensivă, teleologia rămâne în diversitatea secundară.

Se poate afirma că poezia lui Ion Pop caută ascensionalul încărcat cu misterul diluat din radiografia de la nivelul ochilor; „de jos”, așa-zicând, ca și cum s-ar teme să privească deasupra. Cu alte cuvinte, totul e vedere la-ndemână, observat din vecinătatea lucrurilor banale. Prin urmare, moartea din poezia lui Ion Pop stă sub semnul imediatului. O moarte elucidată, posibilă, evidentă. Fără a fi niciodată necesitate. Cât rațiune a voiței.

Notez repede că Ion Pop nu este, de la primul la cel mai recent volum un taumaturg. Regulile lui conservă modestia recluziunii și credința neinterogată.

Revenind la căutările expresioniste, tot acum se remarcă și *geologia sentimentului*. Starea de stratificare a vieții, de închegare și căutare se revendică dintr-o vagă așteptare apocaliptică, nu mai puțin încordată. N-avem de-a face cu un expresionism în toată regula, cât de situații și imagini aflate în tensiuni înăbușite. Prevestirea și stările melodramatice domină discursul poetic.

Cu expresionismul nedefinitivat până la capăt, dar pândit-ispititor, în acest volum, poezia lui Ion Pop e mai aproape de Rilke decât de Blaga: „Noi căutăm un loc temut și singur,/ ni l-am apropiat, l-am depărta,/ când cad rășini și nu știm din ce brazi,/ și pânde reci în pânda mea și-a ta” (*Geologie*).

Senzația descompunerii aduce la suprafață nevoia unei *supraidentități*, dar, mai acut, a unei instanțe capabilă să gestioneze *miracolul mitului* („Mă lași să mor, învingându-te,/ sfinxurile, primejdia mea” (*Sfinxul*)). Comunicarea intermundană nu pare imposibilă, cât necesară (*Acele murmure*), căci destinul-ca-un-joc-de-șah (*Șah*) asimilează întâi realitatea lucrului concret (*Odă pâinii*).

Elegia geometrică înseamnă să unească fundătura destinului (*Ochiul*), a singurătății oaselor (*Noaptea ospățului*), cu valorificarea conceptului de margine: „Trebuie să existe undeva un loc/ în care se adună marginile tuturor lucrurilor/ după ce ele-au murit” și „se naște/ o nouă nemărginire” (*Trebuie*).

Idealitatea lui Ion Pop are întotdeauna plasticitate metafizică.

Oricât s-ar mișca între daimoni și analogii mitologice, Ion Pop nu pășește dincolo de miracolul învecinat, de materia ca spațiu al geometriei posibile și revelatoare: „nimeni n-o să poată trece pe pământ/ fără-acest colț de umbră-n mâna dreaptă,/ fără-acest colț de umbră peste inimă –/ firul cu plumb e-un șarpe mort în drum” (*Eclipsă*). Mereu la îndemână rămâne umbra, însoțitor al lumilor și comunicator între viață și metafizic. De aceea, după eclipsă, el proclamă, aproape profetic, cum cădem „în noi”, în picioare, ca și cum fenomenul astronomic regenerează. Idealul așa se discută în imaginarul poetic al lui Ion Pop, adică „sub sigiliul stelei” (*Tot mai puțin*), așteptând zăpada neatinsă de umbră, când poate fi singur – „eu osie a lumii mele” (*Aștept*). Debutată cu adevărat abia acum, tema singurătății nu se mai desparte de poet.

Poemele din *Biata mea cumiņenie* aduc cu o colecție de jurnale meditative, elegii revelatoare despre *experiența cosmică a interiorizării* exprimată în mișcări mici și intuiții mari, din înăuntrul și dintr-un afară mult prea îndepărtat.

Oarecare aprofundare descoperim și în următorul volum – *Gramatică târzie* (1977). Spun oarecare, pentru că tot algoritmul expresionist și viziunea geometrică adună obsesia spațiului și temeale transfigurării memoriei în tablouri poetice mai concentrate. Poetul trăiește „slaba memorie a posterității” (*Aici*) cu sângele „în scădere” (*Ibidem*), „anacronic căzând în genunchi/ în fața umbrelor” (*Vorbind*), contemplând acoperișuri și „semințele cuvinte” (*Palidul spațiu*), cu întoarceri esențiale (*Cuvinte către Galilei*). Preia de la Apollinaire sentimentul că poemele se aseamănă ca semințele, dar le îmbogățește cu nuanțe melancolice. Fapt este că noutatea volumului, chiar nedespărțit cu totul de primele cărți, stă în aprofundarea temelor inițiale. Totul se restrânge strategic în jurul cuvântului-sâmbure, într-o constantă redefinire a lumii pornind de la „o limpede margine” (*Cronică*). Singurătatea primește un bestiar largit: păianjenul este „dihană mea înțeleaptă” (*Oră*), în vreme ce lebedele sunt „pântece/ remorcate de-un semn de întrebare” (*Lebede*).

La o primă lectură, *Gramatică târzie* împinge sistemul poetic al lui Ion Pop în moda neomoderniștilor

aflați în căutarea unei soluții la criza limbajului. În fapt, poetul e aici un arheolog al poeziei moderne și premoderne. Ecourile din Whitman și, mai ales, Baudelaire, sunt evidente. Cel din urmă, însă, cel mai prezent în carnea versurilor. Cântecele, de asemenea, cu păsări ce „dărmă cu glasul lor o lume” (*Un salut pentru păsări*) se alătură cuvintelor-semințe, muritoare (*Elegie*).

În *Gramatică târzie*, Ion Pop este un martor al geometriei sentimentale, un visceral sentimental ce experimentează stări neverosimile de angoasă – aproape gratuite, fără istoricitate. Sensibilizând cu poetica privirii, atent la sunetele materiei, acoperit de geometria corolei, înregistrând recuzita universală a sinesteziilor din spatele ferestrei, Ion Pop este *un cosmic de apartament*.

Câștigă aici poezia lui Ion Pop cu adevărat definirea simbolului. El nu mai este doar o simplă, gratuită corespondență între eul profund și cel metafizic, cât o punte necesară, la vedere, realizată prin „cuvintele-lacrimă” și „vorbe-nisip” (*Cronică*), prin „cuvinte ovale”, într-o incertă singurătate („sunt în pustiu printre mari clepsidre” – *N-am văzut lei*).

Alături de preeminența limbajului și a cuvântului în cheia lui ascunsă-expresivă, Ion Pop face din motivul ferestrei o întreagă filosofie a perspectivei spațiale. Ferestrele au gratii ca să ascundă „în fericitul, surdul tărâm” (*Tăcând*), pentru că fereastra este „mormânt transparent” (*Păstrează*), prin care se poate zări, încadrat de „rama mea de sânge”, „mari fluturi mirați”; fereastra e margine ca un mormânt vegheat în care „se varsă-n tine osemintele” (*Păstrează*). Semnifica un simplu cadru spre afară, simplă observație a banalului, apoi spre contemplație și reverie onirică. Acum, însă, perspectiva se schimbă, iar forma devine în sfârșit geometrie și spațiu. Resemnificat ca mormânt – avanpost, deci, al viitorului ce se întoarce într-un prezent al coborârii în sine. Fereastra este apoi un spațiu intermediar cu viață autonomă, „ce vede creșterea și descreșterea” (*Casa*). Doar îndrăgostirea obturează înțelegerea lumii prin ea însăși: „Cum să te iubesc, cum să te pot iubi/ în fața unei ferestre, mereu/ pe tine, ce stai/ sub ochii tuturor lucrurilor?” (*Cum*). „Neiertătoarea fereastră” este așa și nu altfel pentru că numai ea, nu privirea în sine, poate „naște spațiul” (*Cum*).

Ca în primele volume, întreaga stare de contemplație activă a lumii se petrece aproape, în intimitatea lucrurilor și spațiului. *Vecinătatea îndestulătoare* face posibilă până și elegia pentru timpul pierdut. Poetul rămâne un captiv benevol al blagismului confiscat de efecte neomoderniste. El simte bezna



incontrolabilă doar în aparență, în mijlocul întunericului niciodată inert.

În spațialitatea incertă dintre simbolism și expresionism, Ion Pop absoarbe energii mărunte ce vor alimenta simboluri polivalente. El face din arheologia germinăției tocmai ce trebuie să fie, dar nu mai poate fi posibil, dar nu mai sunt: *acte fundamentale*. De la semințe, la fereastră și iubire.

Nu există cu adevărat dezordine în poezia lui Ion Pop. Nici surprize. Certitudinile contemplative sunt de dinaintea anexate unei intimități atât de încăpătoare, încât ai impresia că poetul acceptă orice. Nimic nu rămâne în afara acestei poezii ca o arcă din care nu rămâne nimeni și nimic afară. „Totul lucește în întuneric” (*Vuiesc semințele*) proclamă dostoevskian, investind în triada de care nu se va despărți în niciun volum cu adevărat: sânge-fereastră-pasăre. Important este că acum, instanța de altădată, aproape marginalizată, în orice caz improbabilă, apare în prim-plan. Fereastra își pierde sensurile amintite, pentru că revelația presupune că ea i s-a dat să-l privească (*Da, o fereastră*) prin „cuvintele fosforescente” (*Spun sunt*) și nu să privească prin ea. În fine, din toate, dar mai ales „din flăcările noastre privindu-ne, în vreme/ așa se naște, poate, Dumnezeu” (*Lângă un foc în câmp*).

Nașterea lui Dumnezeu este nașterea poeziei interogației. Ea va fi timid consolidată în etapa următoare de creație.

Etapa interogației ermetice

Primele volume nu treceau dincolo de certitudini. Nu existau, cu alte cuvinte, interogații. Totul se afla sub lupa unui aproape îndestulător. *Familiaritatea cosmică* pune numai probleme de perspectivă hermeneutică. În *Soarele și uitarea* (1985), poemele ermetice par mai apropiate cumva de imaginarul lui Ungaretti, pentru care

fuziunile dintre materie și revelație extatică se împlinesc cu stranie naturalețe. Oricum, Ion Pop se prezintă acum în mijlocul unui ermetism suspendat de interogații false.

După aproape zece ani de la debutul editorial, criticul impune poetului, pe lângă dimensiunea ludică, sobrietate ermetică. Concepția organic-contemplativă lasă locul paradoxului poetic, poate și pentru că poetul devine un mizantrop nehotărât, un revoltat adăpostit la soluțiile poeziei. Adeseori, un resemnat sceptic. Discursul e dinamic, cu inflexiuni clarificatoare, specifice poezilor din generația pierdută.

Îmi pare că Ion Pop se află în avantaj în intimitatea lui Giuseppe Ungaretti, mai mult decât a poezilor autohtoni. Mă refer aici la autenticitatea convertirii firescului în interogație tragică. Dar și la felul cum se stabilesc intimități disparate. Fals-înstrăinat de memoria proprie, ca Ungaretti, dar mult mai aproape decât și-ar închipui, Ion Pop imprimă acum versurilor agresivitate – mai evidentă decât în toate volumele precedente la un loc.

Să nu ne ferim de legitimarea unei armonizări prin violență. În această fază poetică, există un zumzet perceptibil, o alertă a prezentului tratate la marginea disprețului. Greu de crezut, dar poetul Ion Pop se vrea un fel de rebel fără cauză. Mai mult ca sigur, un indiciu că el încearcă să traverseze limbajul și pe ape tulburi.

Soarele și uitarea e partitura unui revoluționar docil, care preferă dezbaterile tragice într-o *fertilă singurătate*.

Ironic, poetul rostește cum ar răzbi, fără efort, într-o lume condamnată: „să scriem nemuritoare poeme/ despre viermi” (*Versuri de vară*). Mai mult, faptul că „se va vorbi/ despre un scaun de piatră/ pe care așteaptă Nimeni” (*Puterea exemplelor*) justifică *scepticismul imperativ*, gata să atace nihilismul.

Ion Pop se găsește la maturitatea poetică. Dar ea nu reține și metamorfoza interioară. Lipsa sincronizării îl confirmă drept un istovitor candid pe tărâmul unei poezii a deznădejdiei. Fluturii sunt „blindați” și verdele e doar „aburul/ neliniștit, al presupunerilor” (*În grădina cu fluturi blindați*). Accentul oscilează între contemplarea activă și impasibilitatea presupunerilor. Ironia crește de pretutindeni. Cum este și reacția la dispariția țăranilor din poezie sau a lui „acasă”: „Lasă cartea să se spargă de-o piatră,/ să putrezească-n glod. – Oricum va fi ordine, se va face/ rânduială în paradis./ Harnici, pricepuți filologi/ Pun virgule între greieri” (*Esenin, cu variațiuni*).

Versurile sunt concentrate și toate se supun unui ritm al timpului, unei repetiții obligatorii: „Și dansez, și dansez”, „pe când bate/ și bate/ și bate mereu/ muzical,

Metronomul” (*Dans*). Se vede bine cum poetul mizează pe sensul secund, alimentat până în final, ramificat simbolic. Alte poeme aparțin meditației ludice (Ce-o fi în mintea mărilor?/ El ne privește, poate, cu umilință/ el ne gândește, poate,/ cu un imens orgoliu” – *Un măr*). Rămas cu „zvoniul vântului” (*Apa Castaliei*), dar mai presus de toate cu sentimentul participării la o *suprarealitate de aproape*, îmbogățit: „Lucrurile de lângă, de sub,/ de deasupra pietrei,/ lucruri care,/ uitându-ne cele dintâi,/ vor fi ultimele uitate” (*Știu*).

Poetul e un nostalgic al Idealului, în termenii lui Hegel. Mai presus de toate stă epoca antichității, în care rostirea și verdictele ei au ceva superior. Legile de altădată n-au însă rezonanțe puternice în actualitate. Pe de altă parte, există și intervenții postmoderniste care nu durează (*Strofa a treia*). Iar oricâtă fascinație ludică și livrescă ar investi, Ion Pop rămâne un modernist pursânge.

Alteori, măsurile radicale ale limbajului par exagerate (*Probleme de estetică*). E aici un amestec care nu rezonează defel cu primul Ion Pop. Ludicul străveziu și umorul sorescian, fără soluție în afară de tentația gratuității poeticului. Toate pentru că el însuși nu se poate desprinde de legea unică după care funcționează imaginarul său poetic: esențele și adaptarea lor poetică. Oricât de atras în jocul relativităților, Ion Pop rescrie „în amiaza cu totul/ și cu totul/ de aur...” (*Andersen*) fără credibilitate (vezi și *Plouă-n Paris, Dictonul, Panteon*). Degeaba se caută prin alții. Nu se găsește deplin. Moda postmodernă îl atrage, dar nu-l reprezintă, indiferent ce-ar face. În texte precum *Oră*, poetul se regăsește în cel mai autentic mod cu putință, după toate *oculurile experimentaliste*: „Poezia – îmi spui –/ a tot cântat lumea asta,/ dar este vorba de a o schimba./ Și degetele-mi treci prin păr, mătăsoase,/ și știu acum/ din ce cauză ești eternă./ Lumina/ te-a așezat aici/ să mă veghezi, pe când/ împins în umbră/ mă prăbușesc încet, sub vocea ta,/ în patul de nisip/ al apei care trece și rămâne” (*Oră*).

Este cea mai pură poezie a lui Ion Pop din acest volum de tranziție. Pură în sensul amplasamentului unei autenticități personale. Poetica lui se definește prin înlănțuirea planurilor și interferența lor de adâncime. Lumina îl împinge în umbră; mai departe, eul poetic se prăbușește pe patul de nisip, al apei. Căderea din lumină în apă, ca toate stările incerte, confirmă mediile intermediare. Planurile sunt baudelairiene. Căci, la Ion Pop simbolul este și el corespondență între transcendent și eu profund, iar cel din urmă, abisul baudelairean, este pur, ca la romantici. E interogație. Nostalgie. Nicidecum impur, conectat la sinapsele inconștientului.

Eul profund străbate în poezia lui Ion Pop

condiția stratificării spațiului. Îndreptățit se simte poetul să facă rocada cu criticul, să simtă programatic și tendințele bachelardiene (*Sfatul bătrânilor*), căci, alături de apă, umbră și aer, acum focul desprinde absența „de la locul faptei”. Arareori, dar fundamentale, stări elegiace domină întregul discurs: „Dacă tot, dacă tot e să mor,/ vino, tu, sânge, prăbușește-ți cascadele,/ rostogoliți-vă, bolovani ai memoriei,/ să fie în mine/ un tunet asurzitor” (*Dacă*).

Ion Pop concentrează adevărate elegii sangvine.

E ca și cum poetul, travestit în cu totul alte întruhipări poetice, revine la vastitatea esenței dintotdeauna, cum se petrece în *Oră*, *Dacă* și alte poeme asemănătoare. Personajul este Filologul. De asemenea, hârția poetului se populează cu păsări, înmulțind chimia ascensionalului. La fel, atracția geometrică. Când ritmurile par întrerupte, dialoghează cu propria poezie (*Piramida*). Nu lipsesc nici simboluri precum piatra, lumina și, firește, umbra. Poetul spune că „rămân aici ca să-i veghez lumina./ Cândva și chipul meu va fi la fel” (*Cadran solar*), semn că dobândirea unei conștiințe fără constrângeri se alimentează din propria abundență. Suficientă.

În alt plan stagnează nostalgia geometriei – funciară în poezia lui Ion Pop, încă din primele volume. Aici, în *Soarele și uitarea*, rezistă *nostalgia ermetică* („mă duc din când în când să văd pătratul/ unui cadran solar, uitat în zid” – *Ibidem*). Corespondența primară rămâne cea între soare – sângele zilei, al vieții și apolinicului - și sângele poetului. Înfrățirea soarelui cu sângele e soluția (re)învățării: „ce e memoria ce e uitarea” (*Cântec simplu*).

Pare că tot ce face are unica sursă de contemplare-observație eterna fereastră. Poetul nu evadează, nici nu se retrage în cine știe ce locuri ascunse ale lumii. Banalul obiect transparent este ecranul lumii. Cea dintâi condiție a poeziei pentru Ion Pop.

Doar atunci când floarea de soc trimite, prin fereastra deschisă „generoasă, umilu-i parfum” (*Floarea de soc*), poetul, ca un mecanism senzorial trezit brusc, observă firescul fundamental din intimitatea esenței. De pildă, fereastra intermediază memoria care „împinge, asudând, cu un fel de sânge,/ al zilei cuib” (*Fereastra*).

Volumul se încheie sub autoritatea melancoliei. Care, triumfătoare de-acum înainte, nu va lipsi din niciun volum. De asemenea, etapa anunță devitalizarea și despărțirile – firave, deocamdată – de certitudini mărunte, suficiente cât să lumineze atitudini privilegiate.

Etapa elegiei aproximative

Cum scrie poezie Ion Pop în libertate? Întâi de

toate, primul său volum postdecembrist, *Amânarea generală* (1990), introduce cuvinte-cheie, expresive (victoria, revoluția, reacționar, marele Marș, „vremea ieșirii” etc.). În al doilea rând, recuperează poeme vechi – *În locul oricărei metafore* –, amânate sau cenzurate. Poezia se găsește într-o fază deprimistă. Indicând faptul că locul poetului e de viitor pacient în poemul-sanatoriu. Alteori, versurile au încărcătură maieutică: evidentă e *Ușile, ușile*, datat 1987: „Dar piatra pe care-o scrii/ să fie piatra/ pe care stai”.

În *Amânarea generală*, perspectiva vigilentă a interiorului materiei decide echilibrul geologic (*Munte, zăpezi*) și marchează momentul istoric („la ora de dictare, dictatorii/ au mai greșit câteva virgule” – *Saeculum*). Implicat într-un puzzle al vieții cu repetiție, poetul reînscris în destin trăiește acum întâia dată irepetabilul: „Ne despărțirăm, singuri,/ cu fețele într-un fel de aur” (*Interferențe*).

Deodată, în „apele marine ale memoriei” se scaldă și Poetul, recuperând orele de altădată cu noi dezbateri estetice despre poezie. Limpede se anunță apropierea de conceptul nou de Realitate (*Oră*), întors la reveriile elegiace din „neglijata utopie” (din *Noiembrie*). Poate, în sfârșit, să fie vocal – „să strig aici cu toată gura/ o șoaptă sfâșietoare” (*Dându-mi seama*). Reactualizează, totodată, și tema ferestrei, de astă dată cu evaluarea unei perspective derutante. „Încrăzător în dreptatea triumphiului”, poetul recunoaște în arhitectura cea mai simplă a frontierei dintre lumi „singura mea/ nesângeroasă capcană” (*Fereastră*). Altfel spus, tot ceea ce intermediază geometria materiei poate fi real și derizoriu, minciună și adevăr. Față de care, „devenind/ dintr-o dată esențială” (*Ibidem*) nu poate emite pretenții definitive. O recunoaște, carevasăzică, drept zonă poetică prin excelență, în care – n-are încotro! – trebuie să se încreadă.

De asemenea, reveniri se petrec și la nivelul influențelor. Reinterpretări personale din lirica lui Lucian Blaga observăm în teoria lucrurilor învinse, dintre care, singur creierul rămâne intact, evaluând „un fragment de inimă pătrată” (*Ibidem*). Se revarsă totul în linii și geometrii (*Descoperirea ochiului*), dar cu trimiteri clar religioase. Cromatismul simbolic (*Eu sunt galbenul*), via Rimbaud și Nichita, se impune discret în fața cititorului, poezia ținând cont de particula temporală („dintr-o dată”, „încă”, „să mai stea o vreme”, „se apropie” etc.).

În volum, sarcina istorică imprimă timpului dinamism, întâmplărilor – urgență și emoție – o pulsație diferită (Să vină evenimentele/ ca bruma” – *Să vină evenimentele*). Blocajul istoric devine și unul al poeziei (*Din februarie până-n iunie*), iar paradoxul

înălțării timpului se suprapune cu cel al căderii în moarte: „Vom crește într-o zi/ cât alții într-un an./ vom coborî/ încet” (*Schimbarea la față*).

Ion Pop nu poate gândi poezia în afara sentimentului unui timp dictat de conștiința istoricității și de propria alteritate. Nicăieri în versurile sale, Ion Pop nu se face abstracție cu totul de timp.

În același timp, el manifestă opoziție față de evaziunea totală. Când se manifestă, ea e mai mereu mimată, niciodată totală. Dacă are rădăcina într-un loc, Ion Pop preferă să trăiască până și convulsivul doar acolo. Lucrurile vor sta diferit în poemele maritime. Numai atunci, conservatorul, mult-temătorul de evaziuni nu mai opune rezistență.

Ceea ce declanșează stările poetice sunt grațiile mărunte ale observației și *reverii instantanee*. Între cele două cresc tulpinile versurilor, în amonte de sensul căutat, cel din urmă clarificat până la ultimul vers.

În *Amânarea generală* apare o galerie de personaje ce aglomerează zona autorității, a *instanței necesare*, cât în toate volumele precedente la un loc: Cineva, Corbul, Magistrul, Dicționarul, Cârțița, Realitatea, Luminăția Sa, Hornarul, Marele Toboșar, Marele Pompier, Nimicul și alții. Domină Soarele, tăcut, luminos. Creator și provocator al umbrei.

Alte poeme au artere aforistice (*Place de la Concorde*). Alteori, fereastra e percepută minimalist, doar cea a paginii, însoțind fraza în care „a explodat un cuvânt” (*Cântec simplu*). Cum se poate observa, asistăm la o prioritizare a verbalizării poeziei. Poetul scrie inflammat de momentul istoric și rezultatul nu ignoră sensibilizarea moralistă.

Bacovia și Blaga apar ca instanțe cu care analogiile merg la sigur, deschizând cortina unei abstractizări necesare („Îngerul cel Abstract” din *Pâine și vin*). Cuminecătura poetică se află la loc de cinste în poezia lui Ion Pop. Atenă la tradiție, respectând cu totul înaintașii, el face arheologie poetică acolo unde metafora nu cuprinde ideal ceea ce deja a fost integrat. Se blindează, cum zice, în carne și sânge, pentru totdeauna, pregătit fiind de numeroase fragmente de timp – amintite mai devreme. Căutările au rosturi ontologice și supraraliste, cum e „vântul din vânt” sau „Nimicul ce povestește” (*Vântul Breton*). Obligat să acționeze în concretețea istorică, poetul nu ignoră dialectica materiei.

Memoria imaginilor (supraraliste) este mai puternică decât orice. Mai puțin decât memoria lucrurilor nevăzute: patrii livești, scufundate în poet (*Reverii*), chemate în poem, sau pur și simplu repere ideatice imortalizate în muzeul unei memorii ideale –

dar false (*Cireșul*). În dispunerea melancoliei pe linia lui Nerval, pradă de-o clipă sau de-o strofă, poetul arată răni nevindecate, vizibile în „lumina dreptunghiulară”. În toate, acest volum dovedește că materia poetică se sincronizează cu momentul istoric, imaginile tihnei contemplative fac loc verbului expus la experiența schimbării.

Etapă defensivei metafizice

Elegii în ofensivă (2003) continuă tonul melancolic păzit cu neverosimilă strășnicie în ultima parte din *Amânarea generală*. Citim numeroase referințe critice și poetice, cu martori fideli, precum lumina și rănilile. De la bun început surprinde vehemența limbajului. Din nou, verbul câștigă prim-planul. Dinamismul poeziei lui Ion Pop din *Elegii în ofensivă* are aripi noi, fiind vizibile eforturile în acest sens, întrecând în energii descătușate volumele precedente. Iată, de pildă, torentul asurzitor din *Zvonuri*: „Se pare că/ aveau loc tulburări, asedii,/ că țâșneau flăcări, că se spârgea aerul,/ că tropoteau copite și ropoteau aplauze./ se risipeau pulberi, zvâcneau urale,/ se pare că/ se izbeau și valuri/ într-un fel de pietre, se pare că/ precum o morișcă sub zece vânturi/ ți se rotea capul”.

Multe și înalte referințe livrești ritmează poemele. Și-așa, însă, proiectul disimulează eșecul: „Sunt foarte, foarte dezamăgit/ că n-am dat încă/ de nicio linie pură/ să știu acum/ că nici nu voi da vreodată” (*Influențe livrești*). E timpul autoevaluărilor. Hermeneutul are nevoie de iarba contemporană, ca altădată, dar și mai mult de ceva numai al lui, original. Disperarea postmodernă curge prin sânge, neverosimil, dar obligatoriu (*Ca Demostene*).

Ca noutate, apare acum Profesorul, dublul biografic al poetului, cu reverențe tactice și revelații deprimante. Senzația marginalizării ia locul solitudinii. Cineva îl strigă „fostă Personalitate” – și imediat crede, fără pic de ironie, că a fost coleg la Litere cu Moartea însăși. După cum, întredeschisă e și fereastra odăii în care moare un prieten drag. De aici înainte, tonul elegiac e mai degrabă expresia unui individ incapabil de polemică.

Ion Pop preferă să-și contemple craterul inimii explodate decât să-și piardă răbdarea la vedere.

Om al imploziilor clasate discret, poet al peisajelor post-evenimentiale, Ion Pop tratează ironia în apocalipse mici, îngropând verbul acid în metafore. Legăturile cu cei plecați Dincolo sunt, de aceea, aproape palpabile. Visând cu „Profesorul”, aude cum „tună” privighetorile (*Vis cu Profesorul*). În această etapă a defensivei metafizice, Poezia înseamnă un spațiu

intermediar care-ți permite să vorbești despre moarte. Poezia este *acoperire indirectă*.

Pretutindeni sânge, păsări, geometrie, „cordonul ombilical simbolist” (*Oră*), vântul care nu citește din tine niciun poem (*Cântec în vânt*). Intervine, pentru întâia dată, *o criză a identității livrești*, când toate numele de personaje și celebrități dispar. Locul lor îl ia o stranie singurătate. Nemaiavând încotro să se ascundă, deznădăjduit, poetul se întreabă dacă nu cumva „Piatră este/ numele meu” (*O piatră*). Angoasa se instalează deplin. Cu toate că se străduiește s-o amortizeze. Punctul întunecat căzut în el devine „cel foarte negru”, ca și cum o lume se naște sfârșindu-se.

Micro-cosmogonia Ion Pop, în alte cuvinte, este un melancolic sfârșit-început. Procesul identificării se anunță unul al dez-văluirii: personajul Ion Pop apare aici avertizat de Brâncuși în privința cuviincioasei așteptări a Maestrului. Dumnezeu sau Moarte, Demon sau Înger, Daimon sau Inspirație, Maestrul nu mai contează, de vreme ce însuși Brâncuși vine să-l șlefuiască. Observăm, totodată, că Ion Pop dialoghează la masa spiritelor Ideale. Actuale sau trecute. Realitatea lui e vremea înțelepciunii și a spiritelor veacurilor. Pythia e tot mai aproape și se hrănește cu aerul împuținat al celui ce va muri curând. Ezităriile se înmulțesc, la fel excepțiile.

Poezia lui Ion Pop e acum vocea unui muribund în căutarea unei lumini grele, tot mai îndepărtate.

Întreg volumul este traversat de interogații ce se încheie la celălalt capăt întotdeauna cu desfășurări simbolice. Aventura ontologică presupune înțelegere a disoluției și manifestările vieții sunt cel mai adesea concretizările morții. În acest sistem, Ion Pop caută elementul comun, sudarea intrinsecă. O altă noutate adusă de *Elegii în ofensivă* e și introducerea diaristică în discursul poetic (*Mânia pietrelor*). Descrierea fenomenologică începe cu simbolul pietrei, aflat pretutindeni (fluturii se izbesc de flori ca de pietre).

Haosul invadează *existența ritualică*, cu ritmuri lente, repetitive. Nu altfel se pregătește viața.

Posedat de temeri și frici neînsemnate, Ion Pop distribuie poemelor ceva din *densitatea clipei alese*. Tăcerea sau sângele domină cadrele de profunzime (*Palimpsest*). Alteori, el se obiectivează în pacientul din sala de operație, preocupat de aneantizarea realităților și reducerea lor la un simbol puternic, de obicei visceral. Iconic. Treptat, starea bolnavului cu revelațiile trupului prozaic, pretinde sensuri ale morții și învierii ce se amplifică în *scenarii metafizice* (*Spital, Dialog, Frumos ca... Ceva nu e tocmai în ordine*); Asistentele sunt „Îngerese” din „bietul Tot”; „bietul romantic”, prin „biete tuburi”, găsește alinare în Poetele bune. Sângele

e acum amețit și palid, nemărginirile capătă limite melodramatice.

Ispitit de retorica testamentară, Ion Pop conservă tonul elegiac în pre-comprehensiuni religioase (*Poeme cu îngeri*). Brusca, versurile vor fi populate de arhangheli, îngeri și icoane, de întrezăriri și revelații onirice. De intervenții translucide. Urgia lumilor din sânge și trup se reface fragil, ca viața însăși, ce alunecă, totuși, cu vitalitate aproximativă: „din sângele meu/ simt cum urcă într-un târziu/ tăcute fulgere” (*Răgaz*).

Analogiile cu zugrăveala unei icoane nu sunt simple reverii contemplative. Dimpotrivă. Perseverența deschide hipersensibilități, nu doar de credință, cât de dragoste. În acest sens, *Cântec simplu* este cel mai frumos poem de dragoste al volumului, cu fundație nichitastănesciană: „Acum, doar acum îmi dau seama/ că fața ta rotundă/ e șlefuită, clipă de clipă./ de mici planete/ îndrăgostite de soarele tău./ pentru totdeauna./ Cât de cald este soarele încă./ și cât de tandru alunecă/ ele, pe tot mai strâmte orbite./ cum nu s-or lăsa, perseverentele./ până n-o să-l tocească de tot, –/ nimicindu-l, iubit, iubindu-l mereu./ între tandre și limpezi orbite”.

Totul stă sub semnul *revelației circumstanțiale*, clădită pe analogii. Instalată în dinamismul mișcării (vârtejul), poetul percepe astfel mai intim senzația de viață. Oricât de sărăcăcioasă, cea din urmă menține un echilibru precar dintre viață și manifestările ei neînregistrate.

Între știut și trăit, poezia lui Ion Pop caută versuri testamentar-eliberatoare, fără să le topească până la capăt în melancolie. Niciodată poezia lui nu trimite la verdict absolute, nici nu tranșează definitiv nimic. În toate, citim versurile unui melancolic cumpătat, dogorind de viață și rușinat de accesul la hipersensibilități providențiale.

Necombativ, atras de „sângele lumină” (*Cântec simplu*), Ion Pop scrie acum *poemele convalescentului*. Psalmii geometrici ai lui Ion Pop ridică la scara transcendentă simplitatea formelor. Cum se întâmplă în cel mai frumos psalm din lirica lui Ion Pop: „Cum te vei fi simțind, Doamne, Dumnezeuule, cerc cum/ ești./ cu atâtea centre peste tot/ și cu circumferințele pe nicăieri?/ (Să fii și Tu ca o piatră aruncată-n apă?)/ Cum e să nu poți îmbrățișa niciodată/ pe tine însuși, decât atunci/ când, mort, îți aduni brațele peste piept/ obosit și rotund pentru totdeauna?” (*Psalm*)

Rilkean la rădăcină, *Psalmul* mută perspectiva în zona geometricului. Prizonieratul convalescentului ce trăiește revelația captivității divine. Ion Pop concentrează viziunea întregii sale poezii: anume, concentricul (sesizată subtil și de Al. Cistelean). De la margine spre

centru, de la capătul „Nicăieri” la centrul veșniciei, de la viață la moarte și invers, centrul redevine margine și mișcare, mare și țarm, fereastră și soare, piatră și sânge, vârtejul-vertij – de care aminteam – toate angrenează *aventura unei re-cunoașteri superioare*, dincolo de care – sau în interogația căreia – crește poezia. Deloc întâmplător, în acest ciclu de poeme esențializate citim și una dintre cele mai deznădăjduite captivități: „Eu vă spun că s-a dublat soarele./ că a plesnit și catapeteasma./ dar că nu, nu veți izbândi!/ Cărămizi, mortaruri, și voi nisipuri –/ cu bieții mei mușchi, cu oasele mele/ o să vă oblig să păstrați distanța./ vă voi sili să stați drepte și neclintite/ în rama și-n marginea mea./ Ce se vede prin mine, prin mine se va vedea” (*Fereastră*).

Investigarea viitorului și a învierii aduc cu sine bilanțuri diverse: „După cincizeci de ani nu poți fi/ decât poet postmodern. E-un gând/ care mă consolează cumva” (*După*).

Ion Pop este adeseori în această etapă în rolul unui meșter contemplativ ce se străduiește să raționalizeze alteritatea. De aceea crede că poezia trădează mai multe patrii deodată, pentru a se întoarce într-una singură. Alt bilanț meditativ: „Acum vom uita din nou. Cu cât îți aduci aminte/ devii tot mai obosit. Înghesuiala, o./ îmbulzeala asta/ la coada din creier, tropăitul/ de pe timpane, bocancii/ plini de sânge, de pe retină, vuietul surd/ al tăcerilor vinovate” (*Acum vom uita din nou*). În „fabrica asta uitată de Dumnezeu” (*Ibidem*) – memoria, se petrec cele mai vinovate tăceri, cum spune poemul. Sentimentul puținătății devine copleșitor în volum. Culminând cu *Elitism*, deopotrivă epitaf și resemnare sceptică: „Ah, poezie pentru foarte puțini/ viață a mea,/ cum, tot așa./ pentru foarte puțini/ îmi va fi și moartea” (*Elitism*).

Repede căzut în resemnare, poetul cu fereastră aleasă „pat etern” (*Opus Magnum*) se evaluează cu neascunsă autoironie, ținând seamă de simetriile astrale și de sensuri deconstructiviste. De altfel, poemul are rolul unui prim epilog autocritic al volumului. Cel de-al doilea epilog, *Către Inocențiu* palpează zonele sensibile ale infra-realităților. Purgatorii ce obligă să scrii „până ce nu ne cuprinde-ntunericul”. Învierea posibilă nu poate fi în afara cuvântului scris și a patriei – paradisul și infernul poetului.

Etapa decantărilor cristalizate

Din debutul volumului *Litere și albine* (2010) revine foamea de observație și de corelare a informațiilor cu inefabilul meditației. Albina i se pare absurdă la cât de puțin trăiește, izbită de fereastră într-un zumzet ce seamănă cu muzica lui Bach, cel ce reușea

„să spargă în sclipitoare țândări/ vuietul din adânc” (*Temă cu variațiuni*). Amândoi absurzi, la fel ca poetul. Contemplațiilor artistice le răspund urgența săvârșirii lucrurilor neîncheiate. Dar se teme de *agresiunea nelalocului*. Inclusiv cu realitățile mici, ale trupului, peisajului sau banalului imediat în genere. Volumul elucidează un eu poetic matur, mult detașat de rigorile bizare și chiar de concret. Alternativa este conviețuirea cu vulgaritatea lumii ca aproape-fericire – de-ajuns și ea, chiar dacă „am împins lumina mai încolo” (*Cum stam*). Distorsionările realității nu mai sperie, nici nu invită la reacții apăsătoare. Propaganda apocaliptică are acum un aer demascator („Eu, unul./ sunt, totuși, un pic obosit și trist./ fac un pas alături./ Încep să am o vârstă. Dar încă aud./ pe când, foarte sigur./ cobor niște trepte” (*Ritmuri și zgomote*). Ușor autoironic, devotat anacronismelor, poetul detensionează și solemnă asociere de termeni.

Ion Pop nu este acum un poet al clipei istorice. În toate, el se manifestă ca un poet al decantărilor târzii, amânate strategic pentru a face loc ideilor cristalizate.

Aș spune că viața este pentru poetul Ion Pop eoul dintre două poeme. Nu altfel reacționează la evenimentul istoric, exilându-l, pentru că numai meditația versului următor contribuie la o istorie autentică. Prin urmare, metoda vieții presupune un orb ce gândește „în șoaptă/ ca nu cumva să ciobești/ vreun cristal uitat în aer, vreun pătrat/ abia născut din limpezimea zilei” (*Vreme în schimbare*). Nimic nu întrerupe procesul de metaforizare. Nu neapărat o gimnastică a minții, cum o consideră Baudelaire, metafora dezvoltă pentru Ion Pop mărunț-sentimentala dar vitală condiție a poeziei.

Toate temele poeziei lui reapar aici ca *un banchet post-operatoriu*. Convalescentul abonat la miresmele credinței poetice revizitează osatura imaginarului propriu. Calmul sacrifică orice introspecție. Dacă până și Dumnezeu „stă și se uită./ Îl vede, poate, și pe servul Ion Pop,/ cum găfâie repede, alergând,/ cum moare încet, surâzând,/ cum citește, scrie, vorbește singur” (*Dumnezeu vede*). Golit de viața din altă parte, cel scăpat de convalescență înțelege că morții îngroapă morții (*Lăsați*), că „pot fi citiți/ ca niște poeme” (*Dioptrii*) și că peste cel dispărut trebuie aruncate litere, nu bulgări de pământ.

Cu „nostalgia originalului” în minte, vizitează locuri exotice și culturale. Contemplatorul ferestrei imediate se pune în mișcare. Paradoxal, în mijlocul tumultului evenimentelor, meditația se fixează extatic: „Să fii ramă în vecii vecilor,/ în timp ce peisajul se veștejește./ în timp ce portretul pute,/ în timp ce mor încă și încă o dată/ foarte moartele naturi moarte...” (*Pieta*)

În aventura recuperării sau re-înțelegerii originalului, poetul face reverențe modelelor poetice: revin Bacovia și Nichita („Mă gândesc la tine, Nichita/ acum, când simt/ că și în mine/ s-a cam învechit urletul” – *Către Nichita*). Tot prezentul unei noi geografii conservă nostalgia unui trecut totdeauna funciar, parte dintr-o ființă care îngăduie lumea cu ancora trecutului.

Ciclul *Litere și albine* este construit pe ideea unei spirale contemplative. *Strigătul* expresionist prinde viață organică, cu geometrii improbabile, în care triumphiul e „nesimțit”. Atmosfera acestor poeme e dominată de o stare de veghe, de pândă rostită, angoasantă, cu adresări unor instanțe capabile să noteze preschimbarea rugămintilor în rugăciuni. Între margini vinovate și muzici cumplite sub Dumnezeu (*Point d'Orgue*) și reverii istorice.

Ion Pop e fascinat de poezia descompunerii, de viața limitată, cu termen de garanție, temător de cuprinderea întunericului. Versificând o stare egală, poezia lui Ion Pop e aici *metalică*: se aude în tot și-n toate strigătul tăcerii în descompunere, laolaltă cu geometria alterității.

Întoarcerea la metafora rece (*Oră*) este posibilă dacă albinele ar lucra pentru el în locul lui, numai așa, ieșit din subteranele terestrului reduționist, el poate întrebuița Viul. Așadar, fereastra îi apare „ca-ntr-un ochi al Marelui Năvod./ și nu știu spre unde mă uit, către cine./ nu pot ști câte/ spre mine se uită, nu știu/ ce văd Ele, aici, acolo/ în pătratul pătrat al ferestrei” (*Fereastră*).

E unicul poem ce instalează în perspectiva exteriorității, rotitoare, un eu vidat, debusolat și obsadat până la excitație de chimia din afara lui.

Totodată, foarte rilkean, atașat de odihna dedicată „Acelui ce-a trudit”. Ușurătate a ființei conștientă de fragilitatea unei vieți icnite, orientată după soare. Primitivă. Agonia fragilității din poezia lui Ion Pop are o curată expresivitate.

Ion Pop se înconjoară în *Litere și albine* de aglomerări senzoriale, prins într-o scenografie barocă, luxuriantă în nuclee dramatice. Să citim numai ultimele două strofe și totul parcă participă la ambiția refacerii unui centru, prin mici stihii banale, dar esențiale: calma ninsoare, laolaltă cu boarea, cu umbra, cu muzici mocnite, pulberi de lumină și luminoasă osteneală, în aur toate. Poetul nu mai poate privi o singură realitate, căci se găsește în mijlocul tuturor. Sentimentul plinar îl copleșește.

Poezia devine viața celui scăpat de mistificarea destinului unidirecționat. O redescoperă în senzații universalizate. Ion Pop e aici un înfometat după toate

viețile dintr-o viață, după anotimpurile unei ființe iluminate. Parcă tot ce scrie e acum pentru totdeauna. Iar senzația testamentară, într-o atmosferă elegiacă, anxioasă, ne însoțește până la cele mai recente poeme.

Precipitarea în fața recuperării entuziaste și a retrospectivității baroce se accelerează odată cu volumul *În fața mării* (2011). Însă densitatea de euri concentrate nu-l prinde pe Ion Pop. În scrutarea consensului universal, el caută un alibi al transferului către moarte sau spre inevitabil cu ambiția achiziționării realității complete. Nu-i reușesc, tocmai de aceea, toate poemele. Versurile au un puternic conținut diaristic, iar poetul își asumă, exagerând cu delicatețe, rolul de turist în căutarea luminii din întuneric.

Ciclul *Pietre sub pietre* duc la un alt nivel simbolic motivul pietrei de altădată. Citim versuri încărcate de tensiuni mistice. Poetul găsește liniștea miturilor creștine. Reface drumul din perspectiva lui Isus aproape reușind să uite că a murit – realizând astfel legătura cu operația dificilă. Slăbit și copleșit de slăbiciuni, se gândește la posibilul anonim al morții sale. Cu toate acestea, se deschid alte supape – ale credinței. În *Ghetsimani* aude „zumzet vechi de-albine noi”, iar de jur împrejur nu adie vântul, ci memoria, temându-se, totodată, că cele mai periculoase rămân cuvintele (*Vântul*). Poetul e încremenit „la marginea Geometriei” (*Pe piatra asta*). Tulburarea lui existențială se solidifică în imagini din materie divină (contemplă Rana, femeile vor naște pietre într-o zi binecuvântată etc.). Poetul este un turist creștin preocupat de viața din moarte.

Nu altfel se derulează ciclul de poeme *În fața mării*. Acum e rândul apelor Liguriei să urmeze călătoriei din locurile sfinte. Citim numeroase versuri splendide din perspectiva celui ce-a întârziat în fața frumuseții desăvârșite. La marginea sublimului, poetul resimte „târzia apă/ restituită apei” (*Doi*), dar o face cu optimismul unei căderi spre un altfel de cer (*Pini pe faleză*). Noua contemplare amestecă geometrii vechi și noi, stări de efuziune cu cele mistice. Ion Pop nu privește niciodată noul ca pentru sine. În depărtare, el vrea mereu să împărtășească experiențele revelatorii. Să se spovedească cuiva, inimii sau imaginației, vieții sau morții. Geometriei. *Trebuie* să aibă însoțitori sau să fie el unul, fie și numai pentru cititori. Iar „trebuie” înseamnă ca cineva să stea drept în lumea încovoiată, pentru că mai este timp până la cădere. De pildă, sedus de peisajul mirific, el visează cu mama moartă căreia îi sărută fruntea rece, plină de vuiete; aude prima dată o piatră vorbind, știe că „piatra aceea îmi era mamă”. În *Pentru o definiție a mării* operează în cuvânt: de pildă, în vuiet – din care rămân doar „v” și „t”, între ele albastrul nemișcat.

Ion Pop contemplă peisajul la întretăierea sublimului cu memoria. Nostalgiiile explodează, legăturile livrești par mai vii ca niciodată (*Oră*), sentimentele sau conceptele primesc culoare (*Nostalgii*), se teme de încremenire (*Cina*), de ființa nouă, ultrasenzorială, ce pare că se naște dinăuntru. Atenț la întregul univers ca la un test de viață și de moarte a memoriei, Ion Pop nu scrie poezie liturgică, însă sacralitatea e tot mai aprioric percepută. La suprafață, poetul se prezintă ca un nostalgic al sunetului, iar memoria vibrează accelerat pentru că sunetul e cuvânt, înainte de-a fi imagine pentru poet. Unica teamă e uitarea de sine (*Senzație*), de răni, de spaima că s-ar putea să vorbească despre el ca despre altcineva. Poetul nu vrea dedublare. Biruit de reverii, își dorește să rămână întreg și lucid, chiar în fața frumuseții nepămâtenă a mării din octombrie. Numai inima „e singura care face zgomot” pe țarm (*Octombrie*), iar raporturile dintre „gramatică și sânge” (*Spovedanii*) neliniștesc în versuri aproape psalmice. „Nu suntem niciodată, niciunul, la locul nostru” (*Reflux*) afirmă o ființă tulburată de ea însăși. Interogațiile năpădesc interioritatea, alungând fără succes gândurile despre înviere și moarte (*Obiecții importante*), despre cei plecați (mama, Profesorul), drept urmare, se lasă pradă memoriei mării, proaspăt dobândită și repede recunoscută ca esențială. Pentru că, mărturisește acest Ion Pop reabilitat spiritual în compania peisajului, marea e toată cer și astfel știe ce se petrece în mintea lui Dumnezeu (*Reflux*).



Paris 2005, cu Dinu Flămând

Sedus în fața mării ca înaintea unui tablou meșteșugit al divinității, poetul diluează viața memoriei în esențele metafizice. Seninătatea e deplină. Corporalitatea întunecată va fi învinsă. Lumina țâșnește de pretutindeni. Poezia nu poate fi decât iconică.

Etapa recentă. Post-spiritualizarea și poezia revoltei etice

Odată cu instalarea bolii și experiențele-limită (dintre viață și moarte), cu peregrinările spiritualizate și retragerile în exotismul naturii feerice, Ion Pop dă semnalul părăsirii cotidianului imediat. Însă volumul *Casa scârilor* (2015) aduce și mai mult material epic în versuri, păstrând un aer memorialistic covârșitor, cumva indecis între confesiunea neintermediată și relatarea indirectă.

În poezia cristalizărilor, volumul aduce ca noutate un Ion Pop descătușat. Exploziv pe alocuri, de nerecunoscut în multe versuri; în sensul că timidul, hipersensibilul eu poetic din volumele precedente se grăbește să acopere defulările aproape instantaneu, scuzându-se ca pentru o impolitețe. Vehemența aparține unui bolnav îndrăgostit cronic de singurătate. Răpît de melancolie care, obiectivându-se, primejduiește condiția discreției. Ca altădată în apropierea oglinzilor contemplative. E timpul, proclamă în poemul omonim, „să vă spun că mi-e scârbă, scârbă de voi./ Cei Tari și Cei Mari”, pentru că „faceți concesii alegoriei”, pentru că jigniți Geometria, Estetica și altele. Nu poate sta deoparte în fața poezilor de timp nou. În *Pentru unii, Cutare poet, O poezie tezistă, Constat* și altele, el ironizează falsa vocație poetică. Proclamă, în schimb, că trebuie respect pentru Poezie și considerație pentru Pictură și Muzică (toate cu litere mari). Descătușarea nu are nimic testamentar. Dimpotrivă, poetul la senectute reproșează tinerilor poeți limitarea simțurilor, artificialitatea, ignoranța. Încă și nelipsit de imperiul morbideții învinse, poetul realizează analogii între boli și corporalitatea înstrăinată, cu senzația că răzbună „prea multa literatură înghițită” (*Tocmai lucrăm*). Dar e mândru că poate ilustra, ironic, „realismul poetic al ultimei generații”.

Stare de acum e asemănătoare cu a unui aproape-orb ce percepe cristale uitate în aer, atent să nu-l ciobească. Ca altădată Nichita, temător să nu se lovească de lucruri. Spațiul poeziei lui Ion Pop este decorat cu ceea ce numai versurile pot șlefui la vedere, concret. Poezia e sacrul revelat e ceea ce-a fost dintotdeauna și mai mult decât atât, întrucât poetul aproape orb, ieșit din carapacea timidului retractil, vociferează și numește adevărul în care crede. Cu

adevărat, el nu se vrea neapărat un profet, cât un dogmatic înseninat ce pășește printre ruinele poeziei. „De când poezia tot spune lucrurilor pe nume,/ pentru ca nu cumva sensul să obosească/ până la capătul versului, de când chirurgii și-au scos mânușile/ și-ți umblă de-a dreptul cu unghiile prin măruntaie [...]” (*Am citit atâtea parabole*).

După cum profetul distruge cămătarii, așa și poetul nimicește discursurile otrăvite din spațiul public-cultural.

E o stare de cădere, de sentiment al excluderii, iar cel de pe margine vede cum poezia imprimă autenticitate numai acolo unde nu este. Tot el simte că urlatul, ca de atâtea ori, trebuie să tune, ca la Münch, zidurile false ale poeziei dimprejur, unul construit de falși poeți și impostori de toate felurile. Tot în *Am citit atâtea parabole*: „doar cu mine însumi rămas, mai/ aștept,/ ca într-o imorală morală a Fabulei,/ versetul care să mă fulgere/ lăsându-mă putrezind în ploaie, vag înviat în vânt, zbierând ca o/ vită ori scâncind precum un greier însingurat, incapabil să ridic/ măcar un păcat al lumii, căzut în ridicola disperare/ de psalmist ratat, de Iov părăsit, împuțit sub soare, răzuindu-și zi/ după zi rănile, ca să dea de triumphi și de obelisc/ O, Doamne, Doamne,/ ca să dea, totuși, într-o bună zi,/ de triumphi și de obelisc...”. Căutările nu încetează, deși sensul vieții înseamnă asumarea unui Iov al durerilor învinse cu seninătate. Ceea ce domină discursul cu adevărat sunt prea-plinele trăiri dictate de suferința tămăduitoare. Poetul are sentimentul, acum real – altădată parcurs detașat din cărți și exerciții intertextuale – că murim singuri. Frica de Sculptor și de cușca triumphiului, teama de amestecul neîngăduitor al realităților și de minciuna simțurilor (*Temeri*) și, mai presus de toate, persistă cutremurul că ne amăgim prin noi înșine.

Se privește asemeni unui om care lasă să cadă încet spre pământ câte puțin pământ din palmă. Poemul *Deocamdată e Căderea* lui Rilke reinterpretată de Ion Pop.

Continuă într-o senină combinatorie, revelațiile din volumul anterior. În *Casa scârilor* citim procese verbale decantate în contemplări ce amintesc de primele volume (*O albină*). Spre deosebire de starea de alarmă, de înregistrare trează a întâmplărilor de la marginea vieții, acum, în *Deltă*, de pildă, poetul ilustrează convalescența cu detașare. Totuși, tensiunea poetică este maximă. Orice gest poate părea că e mereu ultimul. Cu toate acestea, micile plăceri există. *Casa scârilor* poate fi citit ca un manual al micilor amănunte care păstrează legături fragile cu viața. În descompunerea microscopică, înțeleasă, vizibilă acum și tot mai



Cu soția, 1981, pe lacul Como, Italia

concretă, învăluit în alterități familiare (*Aștept*), poetul pricepe că realitatea e doar o „copie palidă” a lumii platoniciene (*Colegul Platon*). În finalul volumului, scurte poeme melodramatice cu iz testamentar reduc revelația la comunicare. Doar ea poate să nască, de dincolo, un mesaj poetic regăsit în vegetal. Cu cât se îndepărtează de tradiția poetică, Ion Pop devine și mai mult profetul ei.

Poemele independente din imediata actualitate conservă atitudinile ultimului volum. *Strada* (2017) cuprinde un curriculum vitae cu revederi esențiale și observații tactile, ca un exercițiu al trecerii. Dintre frontiere, „libertatea tristă” adună culorile elegiace ale unei vieți în care bălălia identificării viului de opusul lui încalcă, imperceptibil, protocoalele memoriei. În toate chemările memoriei de ieri și azi, printre „versuri nemuritoare” care-l țin în stare de veghe în preajma „ochiului triumfiular” nu lipsește aerul testamentar. Acesta domină, când abrupt, când diafan, ca un cuvânt retras și tot mai dificil de prezentat, în afară, lumii. Într-un sincron cu *Strada* se derulează și *Mergând pe jos* (2018). Este poemul melancolicului agățat de concret, de terestrul memoriei indicibile. O stare diluată brusc – așa arată acum poezia lui Ion Pop. Motorul ei. Între două stații de autobuz, poetul înregistrează ca un vizitator astral ticurile unei lumi prinse într-un veac anapoda, de care se simte tot mai înstrăinat.

Pentru Ion Pop nu există ieșiri. Totul este aici, în zidurile transparente ale melancoliei și în seiful memoriei esențializate. Un poet al gestului fragil, adânc încrustat în poezia unei lumi contemplate fără pretenția că suntem, cu toții, poeți.

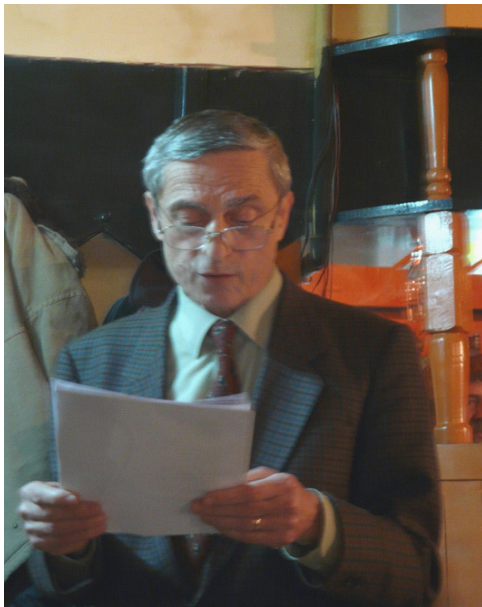
Irina PETRAȘ

Despre seninătate

Ion Pop își locuiește cu tot mai încântată de sine și fertilă dezinvoltură propriul teritoriu liric, inconfundabil și convingător. Într-o împrejurare festivă și emoționantă, obligat să vorbească despre sine, glumea, nu fără o doză de discretă/ secretă mărturisire, că i-au fost ursite dintru început două fețe și datoria de a intermedia conviețuirea lor pașnică. După *Propuneri pentru o fântână*, 1966, are loc adevăratul debut în 1969, unul dublu, studiul despre *Avangardismul poetic românesc* și volumul de poezii *Biata mea cumișenie* concurând în a recomanda, pe de-o parte, un cercetător sobru, în stare să se miște cu dezinvoltură printre concepte și să găsească cele mai nete căi de abordare a unei zone literare dintre cele mai rebele, și, pe de altă parte, un poet delicat și reticent, retras în filigrane ale unor sentimente abia îndrăznind să-și asume verbalizarea. Fără a intra, aici, în detalii, să spun doar că această „întâmplare” din tinerețe, trăită mereu la înalta tensiune a menirii asumate, s-a consolidat cu fiecare nouă carte până la a deveni marcă destinală și „înregistrată”, căci trăsătura definitorie a scrisului lui Ion Pop este tocmai dubla privire pe care o acordă textelor comentate: una dinăuntru, cu recunoașteri ale instrumentarului secret al mării poezii, alta din afară, cu disecări la rece ale aceluiși instrumentar. Oglindindu-se una în cealaltă, cele două priviri promit de fiecare dată o lectură care-și subordonează, deopotrivă, finețea cutremurată a unei stări și tăietura neșovăielnică a unui concept. În sensuri dintre cele mai variate și mai subtile, viața sa printre cărți a fost/ este o mereu reluată descriere a unei bălălii fără învinși și fără învingători: *poezia contra literaturii*. Exact cum sună subtitlul cărții sale despre Gellu Naum (*Gellu Naum, poezia contra literaturii*, 2001).

Volumul *Elegii în ofensivă*, 2003, se poate citi din două perspective: a celui care i-a fost autorului mereu (destul de) aproape pentru „a ști despre ce este vorba” sau a celui care, neștiutor fiind, se apropie de poemele sale ca simplu aparținător al aceluiși teritoriu: muritudinea. *Elegiile în ofensivă* promit din titlu o contracarare a efectului de cataclism pe care moartea ca blazon destinal îl are în cazul oamenilor. Altfel spus, elegiile atacă. Detaliile biografice, în cele din urmă neinteresante în desenul lor foarte personal – fiecare moare singur –, se încarcă, de o aproape insuportabilă manieră, cu un mesaj extrem de

personalizat, țintind violent Cititorul (fiecare cititor în parte și, cumva, numai lui și anume adresându-i-se), în chiar *moalele* privirii sale, căci versul încetează a fi *destăinuire* și se preface în *mărturie*. Aș spune, cu excelenta sintagmă a lui Liiceanu, că elegiile deprind, strofă de strofă, „*disciplina finitudinii*” – cea care îți spune clipă de clipă că ai un timp limitat, că ești *vremelnic*. Ele conțin și rara umilință exersată de filosof: „pesemne că din cauza asta literatura izbutește acolo unde filosofia eșuează. Pentru că literatura nu-și propune să definească, ci doar să *descrie*”. Imbrăncit de Pythia până în pragul *dintre*, poetul se vindecă de miopia existențială a încă-tinerității („Câtă răvășire era, era/ prin primăveri, prin acele/ zile cu-mprăștiate seve/ pe tobe verzi, răsunând/ până în inimă!”) și descrie limita ultimă: „Cât de ciudat! Pe când simțeam că tocmai se pregătește/ să cadă din trupul meu subțiat/ marea picătură de sânge,/ eu citeam o carte despre *Limitele interpretării*,/ în loc să mă gândesc,/ cum mult mai firesc ar fi fost,/ la limitele Textului.” Viața ca text limitat e cea care dictează culorile elegiilor, iar spectrul atroce al morții, mereu prezent, în fine vizibil, e relansatorul mirabil al melodiei subtextuale, hipotextuale. Firește, destrămarea e inexprimabilă și indescriptibilă, nici o „linie pură” nu se ivește din jupuirea oglinzii, însă e la fel de sigur că vorbele sunt singurul refugiu – iluzoriu și deziluzionant – la îndemână. Căderea din verb descrie, în fond, intrarea iminentă în prelunga tăcere. Iar cântecul (elegiile) e, inevitabil, un preludiu care, paradoxal, nu se încheie



Lectură la cafeneaua „Arizona”, Cluj, 2003.

o dată cu ultimul acord al volumului. El *este* încă, indefinit și înfiorat („Împrăștierea va veni doar ceva mai târziu,/ ca o destindere,/ ca o subtilă analiză a Textului, ușor deconstructivistă,/ ca o frumoasă, tandră copilărie regăsită/ după atâtea constrângeri și stavile/ ale marelui, unic Sens”). Iar forța lui e atât de uriașă în fragilitatea sa încât promite, el singur, puțina Istorie ce poate fi sperată la capătul oricărui drum de întâmplări cu sensul fragmentat („Ajuns la vorbele-acelui Ionescu,/ te descoperi, iată,/ cro-no-me-trat./ Ce alergare,/ câtă sudoare solemnă,/ ce încordată competiție/ între carne și bronz!”). Bănuiala că Moartea a studiat Literalele, căci vorbele îi sunt singura *realitate*, e ruminată în câteva poeme-scrisoare dedicate unor deja-știutori precum Mircea Zăciu ori Marian Papahagi, aceștia din nou aproape, împărțind o taină asemănătoare. Amintirea se încheagă cu o atent jucată detașare, cât să nu cadă în lacrimă pură și simplă: „...stau acum aproape nepăsător,/ destul de calm, așteptând/ călare pe-o muchie a piramidei,/ cu o mână în piatră,/ cu cealaltă în aer,/ cu un picior în geometrie,/ cu celălalt în confuzie,/ pe când în urechi îmi răsună/ tot mai aproape/ corurile solemne/ ale nisipului polifonic.” În totul, o carte frumoasă și tulburătoare.

Elegiile crepusculare ale lui Ion Pop, senine și ofensive, mi-au adus în minte cuvântul îngânat de Cioran cu gândul ultim la țara sa depărtată: „morțșoară”. Un diminutiv surdinizând spaima și propunând rimări ameliorante cu *viețișoara* Ruxandrei Cesereanu, de pildă. „Fermecător poet al dansului printre groase infolii” (Florin Mugur), Ion Pop își publică cea de-a opta carte de poeme: *Litere și albine* (2010). Orgoliul unei existențe geometrized înalt între vrafuri de cărți este subminat discret, dar constant de ecouri ale efemerului, ale impreciziei: „Un vânt uimit trecea din când în când/ prin existența mea gramaticală” „Îndepărtata, mățasoasa rumoare”, „lentele adieri prin vocale” sunt invadate periodic, chiar ritmic, aș spune, de „insolubila sare a realului”. Decupând „particularul/ cel dulce, atât de dulce la gust”, alături de „harnici, pricepuți filologi [ce] pun virgule între greieri”, știe, o vreme, că „puține vorbe mari mai poți rosti/ fără să te rănești”, dar jocul cu moartea e încă *joc*: „Și mi-a fost drag o clipă/ să pâlpâi/ în nesfârșire”.

Cele trei cicluri ale volumului *Litere și albine* – *Ritmuri și zgomote*, *Forum*, *Litere și albine* – celebrează sacadat „împrăștierea” presimțită în *Elegii*. Noul volum mai face un pas, unul memorabil, luându-l în mod evident ca punct (sau contrapunct) de *plecare*. Dacă e să-i cred pe psihologi, și-i cred cu argumente

ale experienței personale, odată cu înaintarea în vârstă sporește atenția pe care o acorzi semnelor mărunte ale viului: „O, Doamne, să fii obosit,/ ca să poți descoperi că ești viu”. Acestea sunt deopotrivă sursă a încrederii în încă persistența propriei vieți, dar și pilde ale destrămării/risipirii/împrăștierii, ca regulă firească a lumii mari și mici: „Când te văd zburând încotro, unde,/ cu povara ta mică și dulce pe picioarele aurii,/ firavă, parcă temându-te, rătăcită, –/ iată, chiar acum te-ai izbit de fereastra mea,/ și încerci să-ți revii, poate-amețită, lăsându-te-n voia/ unei la fel de firave adieri, –/ mă încercă un fel de teamă./ Nu pentru tine, ci pentru mine,/ printre atâtea baroce variațiuni, –/ încotro, unde, cum, până când –/ către tainicul Hexagon”; „Las și eu/ în juru-mi un fel de zumzet, urmez și eu/ tot felul de zigzaguri, mă risipesc/ în vorbe, vorbe, vorbe,/ flecărind despre mine/ ca în Bacovia”. Noile poeme oscilează între privirea ațintită asupra unor astfel de „polenuri” („și, iată, sunt plin de polenuri/ ca un poet tradiționalist/ de la 1900”), înregistrând cele mai firave înmuguriri („E Aprilie, au înflorit/ piersicii, prunii, caișii,/ mâine și merii vor înflori”; „Și parcă simt și eu deschizându-mi-se/ două-trei corole”), o atenție vătuită la mersul lumii („Iar veacul înaintează, înaintați./ Eu, unul,/ sunt, totuși, un pic obosit și trist,/ fac un pas alături,/ încep să am o vârstă. Dar încă aud,/ pe când, foarte singur,/ cobor niște trepte”) dimpreună cu efortul, ironizat tandru, de a ține pasul („Ion Pop,/ cum găfâie repede, alergând,/ cum moare încet, surâzând,/ cum citește, scrie,/ vorbește singur”). Dar mai ales transcrie în stanțe frânte, amar-ironice durerea, urletul, singurătatea, oboseala: „Cum, din nebăgare de seamă,/ încep să urlu/ de durere, în toiul cântecului”; „Mă gândesc la tine, Nichita,/ acum, când simt/ că și în mine/ s-a cam învechit urletul,/ sunt un biet om/ care moare încet/ printre atâtea chermeze și dănțuiri./ Și că uneori, chiar prea des,/ îmi pare că/ până și tandrețea/ a devenit doar o formă a oboselii”; „mă gândesc cu tandrețe la ziua/ când albe mâini uimite/ mă vor aduna, poate, ciob cu ciob,/ refăcându-mi zâmbetul, privirea,/ și melancolia de-acum./ Vor avea nevoie/ de multă, foarte multă răbdare/ și de nu mai puțină imaginație./ Și aproape de tot ce mai trebuie/ pentru o înviere”. Extenuarea energiei vitale poate fi degustată cu delicii de cel care, de-acum, știe: „Întins, încă, în hamacul cu ochiuri rare,/ sunt și bucuros și trist, –/ bucuria mea e a păianjenului ce crede că/ și-a-ntins plasa/ în care va cădea Marea Muscă./ tristețea mea-i a muștei celei mici,/ beată de-arginturi mai înainte/ de-a fi mâncată”. Adierea din vocale și-a

pierdut sim-fonia, e doar zvon al unui prezent aproape paralel, căci lucrurile importante se petrec acum în zona îmblânzită a „morțișoarei”: „...Și-ți pare că auzi un fel de vuiet,/ un fel de mârâit întunecat,/ de huiduieli și de fluierături,/ un fel de chicoteli,/ un fel de râsete înfundate./ Undeva, – e aproape sigur –/ se petrec Fapte”. Referință ultimă, Bacovia: „Da, Bacovia. Chiar așa./ Și cerul. Frumos,/ pur și simplu,/ e cerul, –/ senin sau mănios./ Și toate Profețiile/ îndeplinite./ Și Timpul”. Poetul se pregătește să intre în poemul exemplar: „Vine, ea,/ și distanța/ de la care/ morții pot fi/ citiți/ ca niște poeme”.

Vezi și extraordinarele poeme din *În fața mării* (2011): „Cu o piatră în mâini, lăsată-n nisip de mare/ mă gândesc la mâinile tale, mamă/ din amurgul aceluia septembrie/ în care-ai plecat, – aspre, tot mai grele/ pe măsură ce ți se retrăgeau sângele, gemetele./ Ca acum, acest val ce se liniștește, împăcat în verdele apei, curat./ De-atunci, mai grele parcă/ îmi sunt și mie mâinile/ și glasul ceva mai întunecat”; „Singuri noi doi,/ într-un târziu, pe-un țarm stâncos de mare,/ nu încă foarte bătrâni, nu prea romantici, totuși,/ cu un vuiet însă, rămas în noi,/ al anilor duși, – știm/ cât e-al nostru ori cât/ al valurilor lovind în pietre/ aici, la marea Liguriei./ (Dumnezeu sper să poată scuza/ această glorioasă comparație)./ Mi-ai spus totuși, că, pășind spre apă/ printre pini și agave-n amiazanaltă,/ ai plâns fără rușine – prea multă frumusețe așa, dintr-odată,/ pentru numai doi ochi,/ pentru o singură, biată inimă”. E de remarcat în vremea din urmă o emoționantă epicizare a poemelor, „poveștile” pe care le deapănă poetul nepunând în pericol nici tensiunea lirică, nici profunzimea viziunii.

Iată, în încheiere, câteva linii din schița de portret pe care i-o face în *Efectul Echinox* Petru Poantă: „Bunul Jean, în amiaza iuventuții radioase, abrogase ierarhia, consacrand un univers al prieteniei candidă. Avea o energie dezinvoltă și generoasă care, singură aproape, întreținea ambianța de fervori continue. Prestigiul nu emana aici autoritate, ci pedagogia subtilă a unui *amor intellectualis*. Jean apărea mai întotdeauna ușor grăbit și parcă discret apăsător de o misterioasă povară. Avea deja formată o solidă etică a datoriei, uimindu-ne mereu cu câtă grațioasă tenacitate își asuma toate muncile: de la studiul auster și obligațiile mondene, la corvoada zilnică. Sensibilitatea sa delicată, pudibonderia feciorelnică și un anume răsfăț și ingenuitate ne inspirau o afecțiune vecină cu un soi de adorație profană”...

Darie DUCAN

Ion Pop, poetul O relectură

Prin antologia *Poeme*¹, ca sumă și sinteză a activității sale poetice, criticul Ion Pop reușește ce orice critic literar ar trebui să încerce măcar: să fie și practician al literaturii propriu-zise. Cei mai mari critici au făcut-o, și nu doar până în momentul descoperirii organului critic, ci și după, precum *le Violon d'Ingres*. Poezia sa, încă de la *Propuneri pentru o fântână* (1966) e o sinteză caldă între Nichita Stănescu tributar încă atmosferei senine (chiar idilice) din poezia lui Zaharia Stancu și A. E. Baconsky (din perioada sa medie) sau chiar a Magdei Isanos (minus feminitatea). Dar, în același timp, influențele se pierd și rămâne filonul livresc, borgesian, care, cu fiecare volum, capătă substanță și chiar polemică nu doar printr-o torsionare a frazării, ci și printr-o neliniște metafizică în care poetul relaxează primejdia pentru a nu o data: „Păsări plutesc în zbor triunghiular/ pe cerul blestemat cu drepte linii./ Sparge-le, vânt! Tu, soare, dă-mi măcar/ umila umbră a rușinii.” (*Secetă*)

Cu alte cuvinte, poezia acestei perioade e una în stilul epocii, dar încă nedesprinsă complet de aerul interbelic (de final) al celei mai bune literaturi române. O anumită fatalitate indusă ca o putere a arhitecturii depășind modernismul (aproape cinetică) se întrevide în versuri încă nu polifonice, dar mizând pe o procesualitate istorică de-a dreptul, a sacralității dragostei: „Lung e drumul de la o vreme, lung,/ și tu mergând, mergând,/ când, pe o parte și alta, – ferestrele.” (*Ferestre*)

Așa cum biserica, înainte să fie lăcaș de cult, era o comunitate, versurile următoare sunt o scufundare în atavicul uman al proceselor și raporturilor definitorii, dar cu un substanțial viraj intim, erotic. Aceste efecte de credibilizare, aceste cioburi epice fac din lirica de început a lui Ion Pop o poezie încă nu de tot antiimpresionistă, dar cu tendințe destul de certe în această direcție. Acesta am spune că va deveni hramul poeziei volumelor sale mature, pline de personalitate și contrapunct. O poezie a simetriilor, a marginilor, a lumilor, a complicității aluzive dintre șerpi, râuri și linii pornește din *Biata mea cumințenie* (1969) spre a-și permite atitudinea de mai târziu. Nu e vorba aici despre o schimbare de voce, ci mai degrabă despre o tactică atent stăpânită, cu toate că nu una neapărat programatică. Poezia acestui volum e una de explicare a lumii, dar nu o pedagogie a lumescului, ci a obiectualului ca referință și spațiu locutor. *Muzică*,

Măinile sau *Șah* sunt poeme de identificare ale acestei paradigme a sinelui, aproape un *Petrică și lupul* de uz personal, de înțelegere a materiilor înconjurătoare, de încercare a funcțiilor lor. Acest uz personal e cel care le despovărează de ce ar putea să fie pedagogie, chiar și una de tip paradoxal, a postulatelor indirecte, în genul lui Nichita Stănescu (în *Laus Ptolemaei* și, mai târziu – și altfel – în *Noduri și semne*), făcându-le să își conserve interior anvergura (nedemonstrativ), dar fără să o epuizeze. Apoi, versurile cu rimă nu sunt perfecte, au câte un ritm spart de o rară tăgădnare relaxată, ca și când autorul s-ar speria de cadrul fix, previzibil, dând *impresia* de necalcul în tresăririle sale: „Cădem în dreptul unei pâini întregi,/ în mână c-un cuțit cu lamă lucitoare,/ ucenicim la miez – ce rar nimerește lama/ în rana ce nu ne mai doare.” (*Odă pâinii*)

În fond, e un calcul contextual, profund pragmatic: o odă relaxată și, mai ales, o pâine-ocean deplasează genul în epocă, instrumentalizându-l ușor subversiv, însă tot în spiritul solar al generației '60. Per ansamblu, aș spune că această poezie are privilegiul destinului și desimea de asalt a înțelegerii, dar nu a reacției sociale. De aici profundul paradox și impresia unui impresionism atrofiat. Calmul culturii acestei poezii se petrece în sine, soluțiile labișiene din *Moartea căprioarei* fiind metamorfozate cu o gravitate comparabilă, dar mai puțin expresivă ca formulare, poemul stagnând în imagine, repetiția din versul al patrulea fiind caducă. Ce ar putea vedea generația 2000 în ea e disperarea autenticistă a formulării, nu relevanța ei estetică: „Teafăr scăpat din grele ospete/ hrănite de vițelul cel mai gras,/ singur cu oasele lui mă retrag,/ cu grămada aceea de oase îndelung lustruite/ de dinții și limbile fraților mei./ Carnea lui îmi plăti întreit bucuria întoarcerii/ până la cel mai vag surâs,/ sunt sănătos, sătul și calc pe moale din nou în casa-n care mă nascui.” (*Noaptea ospățului*)

Gramatică târzie (1977) este volumul de poezie în care se simt deja accente postmoderne, moderate de spiritul livresc-borgesian, dar și (dacă nu *prin chiar*) o anumită patină romantică, prin acel *ci vino*, care peste doar câțiva ani va deveni o marcă a poeziei generației '80, prin retro-datate (a se vedea poezia lui Mircea Cărtărescu, cel din *Poeme de amor*): „Ci vino, fluture și te așează/ Pe Nebănuitele trepte, pe Struktur der modernen Lyrik./ Fii tu o târzie insignă pe pieptul/ atâtor morți frumoși, înfruntă tu/ însângerata gheară a Sfinxului, botul lui de cosmic, preistoric motan.” (*Aici*)

Totuși, atitudinea postmodernă e doar o adiere, sfinxul fiind, câteva versuri mai jos, tratat cu mitologicele poeziei vechi, precum la Șt. Aug.

Doinaş. Efortul de radicalizare face abstracție de cultura criticului, poezia rămânând o încercare de exprimare a omenescului, nu o deturnare spre cumul a vocației de critic – dacă nu e prea tendențioasă observația (cum e în cazul poeziei lui G. Călinescu). E remarcabil acest risc asumat, mai cu seamă atunci când poetul e cumva media aritmetică a poeziei timpului său, osmoza acestei poezii neînrobindu-l tributar, ci făcându-l să meargă odată cu poezia, să absoarbă istoric straturi, într-un soi de a observa de pe margine, precum un antrenor avizat. În *Soarele și uitarea* (1985) se găsește, în unele poezii, un spațiu al generațiilor și al epocilor ceva mai clar conturat (sau ilustrat?), mai puțin mitologizat și, în orice caz, cu o eleganță polemică aparte, cea a conștientizării în poezie a biografiei epocii. *Autobuzul* e o artă poetică destul de simplă, dar, în toată această simplitate a ei, mizează pe un sfârșit comun al omului și al poemului, dar și al drumului uzual, cazon. Această aluzie e o descriere aproape programatică a unei structuri specifice optzecismului, dar cu funcțiile suspendate, altfel spus o schiță antropologică. Poetul nu a căzut în excesele unui Alexandru Mușina, ci a rămas aluziv, păstrând poezia în arealul sugestiei. E și o ironie, dar și o disperare aici. S-ar putea să fie chiar mai mult autenticism și mai puțin împrumut cultural nespecific poeziei române. Autenticul constă în relaxarea de a nu teoretiza tot (chiar și în practică), de a nu explica tot, de a nu pune totul sub zodia unui tehnicism care, părând foarte înalt, poate oricând, prin schimbarea paradigmei, să devină caduc. În volumele acestei perioade, Ion Pop își păstrează grația de a nu data, cu toate că poezia sa nu e deloc opacă la realitate și chiar la ceea ce am putea numi centralism critic. Are ironiile ei și reacțiile ei solide, precum le avea, deconcertant, cu câteva decenii înainte, Tudor Arghezi: „Nu mai e la modă să scrii despre țărani./ Ultimul poet cu satu-n glas/ și-a scris ultima strofă cu sânge.” (*Esenin, cu variațiuni*)

Abia aici se vede foarte clar discernământul cultural (implicit și critic), unde, chiar citând dintr-o traducere din Serghei Esenin, poetul nu rentabilizează ideologic poezia, ci îi credibilizează dreptul de a exista dincolo de confiscări generaționiste. Nu e vorba despre o laxifiere a percepției asupra poeziei, ci a înțelegerii raporturilor dintre particular și general. Altădată, mitologiile, umorile devin standarde rurale, împământenite, lumea fiind nu *în poem*, ci *poemul*: „Când fânu-i puțin, nu scrie poeme/ în care crește iarba./ Se vor găsi unii/ să te îndrume/ ca să le uzi/ ori să le cosești.” (*Sfatul bătrânilor*)

Încercarea de împământenire a optzecismului e mai valoroasă cultural când pare eșuată, decât atunci



1971, cu Zoltán Rostás, Vincențiu Iluțiu, Olimpia Radu, Peter Motzan, Petru Poantă

când e pur și simplu preluată și impusă *tale quale* din poezia americană, prin artificii de modă, întrucât naște problematică internă, nu (doar) raport politic extern. O vedem la Ioan Alexandru, o vedem și la Ion Pop, fiecare cu specificul său și organicitatea sa literară. Dacă la Ioan Alexandru tușa e groasă și pare/ este țărănească (fiind, în imnele provinciilor, o artă conceptuală a unui simulacru medieval), la Ion Pop, această ruralizare – *din când în când* – are rolul unui extraordinar anticorp credibilizator al poeziei sale de ansamblu, o încercare de a nu o nișa, de a fi nu doar eficientă ca randament tehnic, ci și adevărată, umană, românească. Având proporția cuvenită, cred că aceste dimensiuni vor începe să conteze din ce în ce mai mult. Aluziile sociale (în plin ceaușism) sunt la tot pasul, deloc lipsite de curaj și inspirație: „Începând de mâine, câinele/ nu va mai avea coadă./ Va avea șir, sau rând./ Iar noi, cei înșirați,/ un rând/ pe care să-l citească/ Îngerul orb.” (*Dicționar*)

Amânarea generală (1990) are aceleași teme, aceleași obsesii, poezia distilându-se firesc în citadinul ei cultural, având uneori nostalgia simplității, dar și a gravității politice. Cu alte cuvinte, odată cu regimul, poetul nu și-a schimbat natura poeziei, ci a rămas constant. Biografia sa poetică fiind modestă, retrasă în spatele criticului prudent și avizat, poetul se aseamănă cumva cu Philip Larkin, dar multitudinea de asemănări (toate parțiale) fac din liricul Ion Pop un poet remarcabil și remarcat, dintre aceia care au ținut fondul bun al poeziei române în fața tuturor exceselor și modelelor. Poate criticul i-a cumințit poetului poezia, dar e foarte posibil ca astfel să fi câștigat în substanță. După anul 2000, Ion Pop scrie o poezie din ce în ce mai plină de contrapunct, *Elegii în ofensivă* (2003) fiind o carte semnificativă în acest sens. În poemul *Oră*, de pildă, se pleacă de la o superstiție foarte asemănătoare tabieturilor douămiiste, acest fapt neputând fi remarcat decât cu dificultate în epocă, întrucât substanța e livrescă,

anticipând douămiismul tardiv, școlit (inclusiv, dar mai puțin, prin anti-textualism): „Cât de ciudat! Pe când simțeam că tocmai se pregătește/ să cadă din trupul meu subțiat/ marea picătură de sânge,/ eu citeam o carte despre limitele interpretării,/ în loc să mă gândesc,/ cum mult mai firesc ar fi fost,/ la limitele Textului.” (*Oră*)

Poezia lui Ion Pop e o poezie în sine, dar e și o poezie istorică în sensul reacției la istoria poeziei pe care o parcurge autorul, așa cum mergem de-a lungul unui râu, tematica sa fiind modulară și lucidă deopotrivă. Avem de a face, iată, la o relectură, azi, cu o poezie-martor, dar și cu o poezie de reacții, deloc lipsită de temperament (cum s-ar putea crede). Puțini critici literari de anvergură au scris o poezie atât de bine înfaptă în carnea timpului lor (estetic), nuanțând lucrurile și relativizând orice exces generaționist prin reacție, ironie și un bun-simț al culturii mari, tot mai puțin la modă. În volumele sale recente, *Litere și albine* (2010) și *În fața mării* (2011) și *Casa scârilor* (2015) poezia i se simplifică prin grație și prin complexitatea unei tristeți, *altfel* intimă decât până acum (*altfel* decât polemic, de asemenea). Lirismul din aceste volume devine purificator, elegiac, chiar eminescian, într-o anumită percepție mai adâncă. Să sperăm că nu testamentar. Se află o bucurie a echilibrului și a limpidității aici care merită prețuită. Rafinamentului gratuit (pur estetic) îi ia locul adevărul, apelul la cultură nu mai e pretext de poezie, ci pretext de a camufla nostalgiile pentru a nu fi lacrimogen. Iarăși, un anticorp al mării poeziei, care știe să se scrie, să se fundamenteze durabil. Cu alte cuvinte, să își reziste. Prin această antologie putem vedea mai clar o evoluție și o constantă. Evoluția e una a istoricului (râul paralel lumii literare a practicienilor), iar constanta e cea a poetului remarcabil, matur, dar consacrat *prin altceva*. Acestea sunt cele două fețe ale aceluiși chip, ilustrând polemica atavică a scriiturii. Raportul lor e deosebit de interesant sub raport aristotelic, istoricul descurcându-se (ca linie, ca margine) în cadrul poeziei sale chiar și fără critica criticului. Ea nu strică, ci provoacă incidențele și aproape că le predă metamorfozei. Lipsa stricteții în poezie, chiar inegalitățile valorice, îi lasă lui Ion Pop toate drepturile de a fi considerat un poet adevărat și nu doar un critic literar care a făcut și poezie.

Editura Școala Ardeleană, 2015

Șerban AXINTE

Relația poetică

Poezia lui Ion Pop a cunoscut mai multe transformări de-a lungul timpului. Volumul său de debut, *Propunere pentru o fântână* (1966), este tributar convențiilor poetice ale vremii, dar punctând uneori printr-o originalitate ce va căpăta amploare odată cu trecerea timpului. În această carte pot fi întâlnite multe cuvinte cult, supraîncărcate de semnificații culturale: „Pereții casei se numeau pământ,/ Tăișul coasei tot pământ era./ La masă stă pe scaune-păduri,/ Gardul și poarta, coada de topor –/ Numele lor i-au putrezit în gând –/ Ah, toate se numeau păduri, păduri!” (*Cuvintele*). Această obsesie a numirii, a transformării lucrurilor care există în noțiuni, are în spate dorința de a transcende sensurile și de a le ordona într-un univers distinct, în care poetul își poate lua libertatea de a fi cel care conferă plusvaloare lucrurilor anodine.

În al doilea volum, *Biata mea cumișenie* (1969) sunt prezente unele gesturi ritualice ce provoacă lirismul să capete forme cameleonice menite să exprime diferite stări de a fi. În *Dicționarul General al Literaturii Române* se afirmă că primele două cărți „descriu o lume citadină prin structură, dar patriarhală prin substanță, coagulate prin polarizarea unor motive specifice: cuvântul, dezrădăcinarea, mama, sângele, elementele în genere. Totuși, o anume permeabilitate a cotidianului prozaic, nota de colocvialitate soresciană a discursului (în primul volum) și forțarea stănesciană a limitelor limbajului (în cel de-al doilea) atestă sincronizarea formulei cu poezia generației”. Așadar, poetul se situează într-o zonă de echilibru dintre conservarea unor tehnici poetice considerate de către unii vetuste și tentația inovării limbajului poetic. Și asta pentru că este un scriitor de mare cuprindere. Prin textele sale se pot întrevedea diferite vârste ale poeziei, fără însă a exista acea senzație de pasișă care ar anula emoția poetică. Ion Pop e un căutător de sensuri și de motivații lăuntrice pentru a scoate la iveală frumosul în toate ipostazele sale. De multe ori se simte presiunea limitei, a pragului dincolo de care nu se mai poate pași. Avem de-a face cu o poezie a transcendenței sau, mai bine spus, a tentativelor repetate de a ajunge la aceasta. Iată cum se încheie volumul *Biata mea cumișenie*: „Trebuie să existe undeva un loc/ În care se adună marginile tuturor lucrurilor/ După ce ele-au murit/ Puțin mai întunecată puțin mai dură/ Puțin mai oarbă mai fără auz și gură/ Se naște/ O nouă nemărginire”. Deci nu doar lucrurile finite se izbesc într-un final de o margine (își împlinesc finitudinea), ci și cele nemărginite. Există o nemărginire în ramă, un infinit captiv în alt infinit.

Soarele și uitarea (1985) aduce o limpezire în scrisul lui Ion Pop. Poemele sunt mai aerate, au o structură mai clară și sunt mai brevilocvente. Asistăm la o deschidere a imaginarului. Poetul explorează zone străine sieși până acum. Cumva, schimbarea fusese deja anunțată prin *Gramatică târzie* (1977). Textele sunt amprintate de livresc, regăsindu-se în această carte foarte multe trimiteri culturale. Poezie pentru poezie, artă pentru artă, într-un sens înalt, firește. Dimensiunea tragică pare un voal ce acoperă încet, încet totul. Poemele surprind căderea lăuntrică, migrația de la paradisul terestru la infernul terestru. Calea de mijloc e cumva o stare de așteptare.

Unele texte par adevărate arte poetice, neduse parcă până la capăt: „Mai incult decât portarul de la Casa de nașteri/ În grădina cu fluturi blindați,/ floarea absentă din toate buchetele/ îi ochește inima./ Poate că, de și-ar îngropa cartea,/ ar crește din ea o iarbă dulce,/ de nu cumva/ palide substantive,/ virgule de cenușă./ Dar nu-i deloc sigur./ Verde, în jurul lui, e doar aburul/ neliniștit al presupunerilor” (*În grădina cu fluturi blindați*).

În fața mării (2011) e un volum în care se găsesc multe trimiteri la textele sacre ale creștinătății. Poetul parcă își caută locul în povestea biblică, distribuindu-se în diferite roluri. Încearcă parcă să simtă *Via dolorosa* a fiecărei ipostaze. Nu se substituie unui personaj anume, nu-și atribuie înălțimea mistică a acestora, dar pășește cumva în arealul lor pentru a înțelege esența unor gesturi: „Apoi, se mai știe cu exactitate/ locul unde am fost biciuit, terasa/ în văzduh, pe care unul, Pilat, ar fi rostit *Iată Omul!*, foarte îngândurat și scârbit, lăsându-mă pradă mulțimii bete./ Acum, când aproape-am uitat/ că am murit, – fiindcă, iată, sunt viu –/ simt chiar un fel de recunoștință/ pentru cei care, numerotând porțile, casele,/ m-au ajutat să regăsesc Drumul./ Și, bineînțeles, mormântul meu e gol, –/ de mult nu mai sunt acolo,/ și nu sunt acolo încă. Mă clatin doar,/ amețit, împiedicându-mă-n candelă” (*Via dolorosa*).

Poemele care nu conțin trimiteri biblice au și ele o anumită religiozitate provenită din contemplație (a mării) și cugetare la condiția lucrurilor. Marea e abstractă și din acest motiv se simte o libertate a felului în care ea poate fi înțeleasă și, cu un termen mai abrupt, definită. Marea apare și ca o neașteptată formă de luare în răspăr (prin indiferența ei maiestooasă) a pasiunilor și năzuințelor poetului. Pe alocuri se simte și o ușoară autoironie provenită poate din sentimentul unei zădărnicii a propriilor idealuri: „Numai că, ajuns la țarm,/ am surpriza/ de-a nu mă mai auzi. Iar marea își vede de treaba ei,/ nu pare deloc sensibilă/ la avânturile mele romantice./ A devenit foarte anticonvențională,/ de parcă ar fi citit manifestele avangardei./ Vrea să fie, s-ar zice, autentică, tranzitivă,/ pur și simplu mare,/ și nu

pare deloc preocupată/ de problemele mele de poetică/ și de prozodie” (*Surpriza*).

Livrescul, o constantă a poeziei lui Ion Pop, atinge culmile cele mai înalte în *Elegii în ofensivă*. În cazul de față nu avem de-a face cu simple trimiteri către anumite opere literare. Se poate vorbi despre un dialog cu unele voci ale culturii. Uneori acestea devin chiar subiectele poeziilor. Așadar, este vorba despre un livresc original, miza nefiind puterea iradiantă a unor simboluri culturale/ literare, ci relația de consubstanțialitate dintre actanții acestui gen de lirică: „Cât de ciudat! Pe când simțeam că tocmai se pregătește/ să cadă din trupul meu subțiat/ marea picătură/ de sânge,/ eu citeam o carte despre *Limitele interpretării*,/ în loc să mă gândesc,/ cum mult mai firesc ar fi fost,/ la limitele Textului” (*Oră*) sau „Dar, iată, de mă opresc o clipă/ să mă uit spre începutul poemului,/ bag de seamă că numai imperfectul/ dă semne de mișcare, – cum ne învață/ de altfel, Estetica modernă,/ numai el lasă întredeschise/ două-trei uși ale Operei./ Doar imperfectul e timpul viu din trecut,/ spun toate Gramaticile:/ emană un fel de ceață,/ e mereu puțin transpirat,/ încăpățânat să înainteze” (*Zvonuri*).

Poemele din această carte degajă un aer mai relaxat. Mizele sunt în continuare foarte înalte, dar modalitatea de exprimare e mai liberă. Un poem poartă numele de *Influențe livrești*. Nu doar că este recunoscută această caracteristică a poeziei, dar se și postulează unul dintre principiile de generare a poeticității. Poezia lui Ion Pop e un cumul de ipostaze ale obiectelor trecute prin perspectiva deformatoare a instanței lirice. În acest caz, deformarea înseamnă îmbogățire. Realul din lirica scriitorului clujean are un comportament aparte. Este strâns legat de ideea de corporalitate. Gheorghe Grigurcu afirmă, într-o recenzie la cartea de față că: „rebeliunea autorului aduce o solidarizare crispată cu ființa sa somatică, reprezentând un refugiu în carnea și sângele său ca o certitudine la care n-ar putea renunța ca într-un nucleu inexpugnabil al simțământului de sine”. În carte pot fi găsite multe exemple care să ilustreze această interpretare propusă de Gheorghe Grigurcu.

Poezia lui Ion Pop reprezintă un caz de combustie interioară a lumii ideilor ce vin din afară. Scriitorul, unul dintre cei mai importanți critici postbelici, își găsește în lirica sa forma și forța de a intra în dialog cu sine, dar și cu lumea literaturii. Doar astfel reușește să dea conținut unui univers singular a cărui particularitate cea mai importantă ar fi relația fecundă ce se stabilește între toate părțile lui componente.

III. Comentarii de carte

(Eveniment editorial)

AI. CISTELECAN

O exegeză de patrimoniu

Sînt cîteva intersecții ale literaturii române în mijlocul cărora Ion Pop s-a așezat atît de temeinic încît nu se mai poate trece pe lîngă el. Cel puțin trei astfel de noduri sînt administrate exegetic de el cu atîta competență și migală încît au devenit un fel de domenii personale, chiar dacă nu și exclus(ivist)e. În ordinea interesului cronologic arătat acestea ar fi, mai întîi, arhipelagul avangardist (sinteze, monografii, ediții etc.), neo-modernismul poetic și – de această dată un nod „tematist”, nu „fenomenologic” – dimensiunea ludică a poeziei românești. Nu vreau să pară că monografiile dedicate cîtorva poeți (Blaga, Stănescu, Naum, Voronca) sau „fenomenului *Echinox*”, ori dialogurile „franceze” și traducurile, alături de consecvența asistență dedicată, în calitate de cronicar (cred că se fac 50 de ani de cînd Ion Pop duce această devoțiune), poeziei românești contemporane ar putea fi lucruri și lucrări relativizate, prin comparație cu cele închinatelor domeniilor menționate mai sus, dar cele trei îmi par mai definatorii pentru anvergura exegetică a lui Ion Pop. Altminteri, ori pe unde trece traseul exegetic al lui Ion Pop, lucrurile se așază ca pentru totdeauna.

Contraofensiva neomodernistă

Sinteza definitivă de acum (*Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj, 2018) e un adevărat monument exegetic, dar nu e deloc prima pledoarie în cauza neomodernistă (dar, probabil, va fi ultima, căci nu văd ce s-ar mai putea adăuga). Cea dintîi acțiune în forță a fost *Poezia unei generații*, din 1973, numai că sensul celor două acțiuni pare a fi contrar: în 1973, Ion Pop – și neomodernismul, care e și o cauză personală, nu doar „generațională” – era în ofensivă, pe cînd acum pare a fi, dacă nu în defensivă, măcar într-un fel de contraofensivă. Acum 45 de ani Ion Pop lansa un comando neomodernist împotriva proletcultismului, desantînd zece poeți calificați să dărîme toate bastioanele lozincarde; acum strînge o întregă armată, mobilizînd pe toată lumea, pentru a face față asaltului postmodernist și a recîștiga pozițiile de prestigiu și valoare ce păreau amenințate (oricum, negate de cîteva voci optzeciste). Argumentul cantitativ, în baza căruia unii poeții au fost „convocați” doar „ca să populeze scena”, devine însă și unul calitativ, întrucît masele înghesuite în plutoane tipologice de dimensiuni diferite constituie pînă la

urmă un argument în favoarea nuanțelor poetice și a difracțiilor atitudinale. Ca să nu mai vorbim de faptul că ele relevă amploarea ca atare a fenomenului – și vitalitatea lui nu mai puțin. Deși observațiile lui Ion Pop par toate „pozitive” (fără a și fi, numai că stilistica lor delicată, aproape tandră, poate face ca rezerve drastice să treacă drept complimente abilitate), nu există nici o primejdie de nivelare sau omogenizare – nici valorică, nici – cu atît mai puțin – morfologică (asta e chiar exclus, căci Ion Pop e un expert al nuanțelor și vibrațiilor diferențiatore). Diversitatea și denivelarea valorică dinlăuntru acestei adunări generale a poporului neomodernist îl determină pe examinator să propună cam trei clase de valoare. Procedura de clasificare, chiar dacă nu se insistă prea mult asupra ei, pare similară celei a lui Vladimir Streinu, și Ion Pop operînd cu o critică „tipologică” atunci cînd are de-a face cu poeți creatori de formule sau viziune, cu una „diferențială” cînd e vorba de „continuatori” în nuanțe ai unei formule deja validate și cu o critică „tehnică” – pur descriptivă – cînd dă peste poeți de strictă meserie. Sînt etaje exegetice vizibile în interiorul fiecărei tipologii, discriminări aproape pedant făcute.

Cele două bătălii pentru neomodernism au, firește, o bază comună de argumente, dar ea e mult lărgită în cazul contraofensivei de acum. Era, desigur, lucru fatal, căci istoria – și nu doar cea literară – a lucrat în spor de argumente (bibliografice în primul rînd, dar și în definirea individualităților și în construcția diversității). În momentul ofensivei din anii '70, Ion Pop ducea o „luptă cu inerția”, acum el trebuie să înfrunte, dimpotrivă, o adevărată efervescență a formulilor (și manifestelor) poetice. Era lucru cu spor, eficace, impunerea unui nou canon în locul celui proletcultist (în plan estetic, firește; altminteri, n-a fost deloc simplu, politic vorbind); nu mai e chiar atît de ușor de recuperat pozițiile din canon smulse neomodernismului de către postmoderniști. Și aici se concentrează argumentele – și instrumentele – de asediu ale lui Ion Pop.

Primul dintre ele e un apel la memorie, îndeosebi la memoria „poetică” în calitatea ei de prag creativ și premisă diferențiatore. Exegeza lui Ion Pop e o „reconstrucție” menită (și) să înlesnească reactivarea „stratificărilor geologice” ale poeziei, cele pe care „noile vîrste poetice” le ignoră, deși „reactivarea” lor e „vitală pentru existența creației de astăzi și din viitor”. Asta, desigur, dacă poezia nu vrea să trăiască din cicluri redundante și să facă tot ceea ce s-a mai făcut. E o elegie pe care Ion Pop a mai enunțat-o, dar cam fără efect și cu scepticismul de rigoare. În pofida acestui scepticism, reconstrucția sa e riguroasă pînă la religia rigurozității și exhaustivității, urmărind creațiile tuturor celor conscriși „pînă în actualitatea editorială imediată”. Că a recitat tot ce poeții neomoderniști au scris e, la Ion Pop, o garanție infailibilă. Și atîta ar fi fost excesiv, dar Ion Pop ține, în

plus, un dialog mereu deschis cu interpretările paralele cu a sa. Fiecare portret devine, astfel, unul saturat referențial și confruntat cu alte variante critice. Sub acest aspect, în cadrul generației sale Ion Pop e excepția absolută.

Criteriul central al operației de valorizare, cel în virtutea căruia își face Ion Pop opțiunile, rămîne *codicele existențial* al poeziei, calitatea ei de „voce a subiectului” care se destăinuie privind și-n sine și-n jur; deși nu trece peste ele – deoarece Ion Pop nu trece peste nimic –, nu-l încîntă „producțiile de text” și atît; nu poezia ca mecanism textual îi merge la inimă, ci poezia antrenată într-o acțiune de sens – emoțional sau mai mult de atît, spiritual dacă se poate – și proiectată într-o viziune. Acesta e scopul în interiorul căruia Ion Pop acceptă toate mijloacele eficiente (dar le analizează și pe cele care patinează în gol). Iar marca fiecărui poet e evidențiată prin „aproximarea” (dar de obicei prin descrierea precisă, integrală) a „universului imaginar”, cel în care sublimează straturi ori impulsuri obsesionale și care se conturează printr-un *poiesis* cît mai complex și rafinat. Sînt operații critice desfășurate simultan, astfel încît ele permit o clasificare deopotrivă „de ordin tematic” și „stilistic”, din a căror conjugare sînt scoase categoriile tipologice. Pe acestea, totuși, Ion Pop nu le marchează cu prea mult scrupul, ci mai degrabă cu o inconsecvență sugestivă, lăsînd loc lîngă „baladiști, trubaduri”, „clasicizanți”, „fanteziști” etc. și unor grupări a-categoriale („debuturi întîrziate”, lirică feminină, *Echinox* ș.a.). Una peste alta, însă, rezultă un tabel al lui Mendeleev destul de coerent pentru întreg neomodernismul.

Acuzațiile de sub care Ion Pop vrea să emancipeze neomodernismul sînt strînse toate în formula „tardo-modernismului”, formula sub care a calificat Mircea Cărtărescu aproape toată producția lirică șazecistă. Ion Pop consideră formula peiorativă (nu doar pur descriptivă) și propune – ba chiar impune – în locul ei una cu sens valorizant – neomodernism. Nu-i un simplu arțag terminologic (dincolo de faptul că numele în sine e vinovat de sensuri valorice), ci o întregă argumentare. Dezbateră e dusă împotriva celor spuse despre neomodernism de Cărtărescu și Ion Bogdan Lefter, cei doi lideri ai postmodernismului optzecist, aflați atunci în plină campanie de abilitare a postmodernismului, o campanie de urgentare, pusă sub semnul imperativ al lui „trebuie”. Desigur, „trebuie” nu e un cuvînt din vocabularul postmodernist și imperativitatea cu care pretindeau cei doi alinierea la postmodernism poate fi calificată drept un sincer reflex modernist. Numai că în toiul ofensivei cei doi (și alții, neluați acum în seamă) au scăpat și vorbe grele la adresa neomodernismului, vorbe pe care, cu vremea, le-au nuanțat destul de... radical (de nu le vor fi și regretat). Dar ele au fost spuse și Ion Pop le ia cu toată gravitatea.

Sînt două nivele la care Ion Pop duce această bătălie pentru reabilitare: unul contextual și unul valoric. La primul nivel el recompune tabloul epocii și justifică, prin înseși condițiile sociale ale literaturii române, imediat după război, nu numai „necesitatea urgentă” a operației de refacere a „șesurilor distruse”, dar și faptul că neomodernismul nu e un simplu ciclu de redundanță. „Demersul recuperator” e întregit de unul novator (nu urmat, ci dublat) – și de aici se ridică al doilea etaj al demonstrației – cel în care Ion Pop evidențiază valoarea ca atare a poeziei neomoderniste. Justificată cu argumente eficiente e și opțiunea generației '60 pentru modernismul *high* (sau/și *hard*), ca bază de pornire, în vreme ce avangardismul va fi punctul de sprijin al postmoderniștilor. Se mai adaugă acestor doi piloni ai demonstrației și argumentul „mozaicului” de formule în care s-a desfășurat fenomenul neomodernist. Introducerea la tratat – *Modernism, neomodernism* – e un capitol de istorie literară extrem de nuanțat și argumentat; o sinteză *in nuce* și în sine.

Analitica și autocritica

Despre calitățile de analist ale lui Ion Pop am mai vorbit (altădată) și nu vreau să exagerez repetîndu-mă. Profesionist al „lecturii lente”, răbdătoare și stăruitoare (și militant în favoarea ei), Ion Pop face de fiecare dată o demonstrație de excelență atît în descifrarea sensurilor și semnificațiilor, cît și a procedurilor constructive și relațiilor de afinitate cu alți poeți, indiferent unde s-ar afla aceștia pe scala istoriei literare. Memoria agilă a acesteia îi permite să refacă legături de formulă ori de expresie de care – de cele mai multe ori – poetul în cauză nici nu e conștient. Iar această memorie îi îngăduie să aibă cu adevărat un sentiment al noutății, al inovației. Dacă Ion Pop remarcă o „noutate”, putem fi siguri că ea e una absolută, căci remarcă vine pe fondul unei erudiții exhaustive a inovațiilor poetice. Există, firește, (chiar mulți) poeți care „inovează” doar pentru că nu cunosc precedentele, iar în astfel de cazuri Ion Pop documentează prompt tot palimpsestul „inovației” respective. Același lucru se întîmplă și în cazul metamorfozei unor simboluri ori a migrației de procedee. La toate nivelele analitice, Ion Pop are asigurat întreg *back ground*-ul imaginii, simbolului, procedurii etc.

Tuturor celor peste o sută (sigur peste, deși nu i-am numărat și cred că nici Ion Pop nu spune cîți sunt) de poeți, cuprinși între Cercul literar și *Echinox*, le este dedicată cîte o fișă „monografică” în care le este expus, cronologic, întreg traseul. Chiar dacă e vorba de etape „nerepresentative” (ori chiar compromițătoare, cum e cazul sezoanelor de proletcultism ale unor poeți), Ion Pop stăruie și asupra lor, din exigența unei imagini cît mai complete. Între plăcere și corvoadă Ion Pop nu alege, pune tot atîta abnegație în fiecare. O lectură,

așadar, benedictină, fără discriminări între plivit și cules flori.

Deși atașat de tradiționala critică „estetică”, nu lipsesc din tablourile și portretele lui Ion Pop referințele la context, fie el strict biografic, fie – unde e cazul – mai larg, cu ieșiri în situația socială și politică. Asta îndeosebi acolo unde avem de-a face fie cu frânturi de destin, fie cu radicale viraje poetice. Agregarea în serii tipologice (cu excepția lui Stănescu, lăsat singur) nu exagerează nici elementele comune, nici pe cele centrifugale; ordonarea se face în baza celor dintii, dar dacă există vreo șansă de individualizare, ea e valorificată în tot potențialul ei. Desigur, un indiciu al clasificării valorice e reprezentat și de dimensiunea ca atare a paragrafelor consacrate poezilor, dar judecățile sînt pronunțate și explicit. Capii de serie beneficiază îndeobște de adevărate „micromonografii”, pe cînd cei din trupele de infanterie sînt fixați ca-n insectar.

El însuși poet neomodernist, Ion Pop s-a aflat într-o mică dilemă personală: să se integreze în seria exegezelor (existau precedente) ori să lase un loc gol. A ales prima variantă, asumîndu-și toate riscurile. Dar „confesiunea” finală, deopotrivă „critică” și „auto-critică”, e un model de onestitate. Inclusiv în obiecțiile pe care le aduce comentatorilor săi și-n auto-expertiza făcută propriei poezii.

Alex GOLDIȘ

Carnația de pe scheletul neomodernismului

Cu poezia așa-zis neomodernistă s-a petrecut un lucru bizar: deși o serie a reprezentanților săi a pătruns destul de repede în canonul literar, ba chiar în manualele școlare (unde Nichita Stănescu este prezent încă de la finalul anilor '60), imaginea ei s-a osificat destul de repede. Teoria lui Franco Moretti cu privire la rigidizarea exponențială a canonului, conform căreia în economia simbolică a valorilor cei cu cultural capital însemnat devin și mai bogați, în timp ce perifericii se marginalizează și mai mult (simplu spus: „the rich get richer, the poor get poorer”) pare că se verifică în dinamica generației '60. Popularitatea unor poeți precum Nichita Stănescu, Ana Blandiana sau Marin Sorescu a pus în umbră o serie de voci lirice puternice, contribuind la impunerea unui tablou standardizat.

De aceea, impresionantul volum de aproape 900 de pagini al lui Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă**, reprezintă în primul rînd o pledoarie pentru recuperarea diversității liricii postbelice. A contribuit, ce-i drept, la această schematizare prematură

a neomoderniștilor și bătălia canonică inițiată de generația mai tânără la începutul anilor '80. Cei mai vocali militanți ai ei, care au încercat să acrediteze termenul de „postmodernism” transformându-l într-un criteriu implicit de evaluare, Mircea Cărtărescu și Ion Bogdan Lefter, au taxat scriitorii anteriori drept „tardomoderniști” sau „neomoderniști” (originea termenului e peiorativă). Împotriva lor coboară acum în arena bătăliilor conceptuale un critic recunoscut pentru „biata sa cumînțenie”, așa cum el însuși se catalogase ironic la începutul carierei. Desigur, polemicele lui Ion Pop nu pot fi decât cordiale, însă tocmai de aceea mai credibile. Fără a ridica tonul, criticul aduce câteva corecții necesare viziunii simplificatoare acreditate de tabăra postmodernă.

În primul rînd, Ion Pop are dreptate să constate faptul că atributul de anacronic, „extins asupra întregii generații '60, este strident exagerat și indică o atitudine cam... frustă față de așa-numitul progres al formulelor poetice într-o strictă dependență calendaristică ce ar decide și în privința valorii lor estetice”. Și mai oportună decât denunțarea acestui progresism mecanic este, însă, constatarea paradoxului generației postmoderne: deși ea însăși s-a definit în mod programatic prin reciclarea stilurilor și a atitudinilor poetice de la începutul liricii românești până azi, tendința asemănătoare a șaizeciștilor e respinsă drept inactuală. Caracterul inovator pe care scriitorii anilor '80 și-l arogă prin comparație cu generația anterioară, care n-ar face decât să reîncarneze stilistici interbelice, e și el relativizat: „Însăși generația '80 e încă datoare să-și recunoască predecesorii, măcar în spațiul neo-avangardist sau post-avangardist al «generației războiului» sau – dacă părăsim teritoriul național – în cel al beatnicilor americani și al textualiștilor de pe diverse meridiane”.

Cu această readucere a discursului critic



Cluj, 2008, la 40 de ani de „Echinoc”, cu Sanda Cordoș, Ion Mureșan, Alex Goldiș, Ioan Groșan

1977, Cartigny-Geneva, cu Mircea Martin, Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, Jean Starobinski



pe teritoriul comprehensiunii, al echilibrului și al respectului față de formele literare (care nu reprezintă decât rareori spații de manifestare a unor revoluții absolute), Ion Pop e în măsură să renegocieze imaginea poeziei neomoderniste în câmpul literaturii postbelice. Argumentul central e cel al complexității formulilor creatoare: priviți îndeaproape, șaizeciștii și șaptezeciștii, plasați deopotrivă sub umbrela foarte largă a neomodernismului, nu pot fi reduși la formula poeziei pure și abstrase din realitate, nici la resuscitarea *tale quale* a unor poetici interbelice. Pentru a demonstra diversitatea amănunțită a fenomenului liric investigat, Ion Pop preia frumoasa metaforă a lui Nicolae Manolescu, care privea în 1968 (în prefața antologiei poetice date la topit imediat după apariție) poezia recentă în termenii unui „muzeu imaginar” unde coexistau mai multe epoci, cu paradigmele și limbajele lor specifice. Șaizeciștii reprezintă, și pentru Ion Pop, o celebrare a recuperării vârstelor pierdute ale literaturii române, ba chiar o reinstaurare a polisemiei textului, după două decenii în care fusese redus la ceea ce criticul numește o „convenție poetică clasicizantă”.

De-a lungul întregului volum, teza așa-zisului „epigonism” al neomoderniștilor față de moderniști este deconstruită printr-o investigare cu lupa a celor mai fine mișcări de sensibilitate poetică. Ion Pop rămâne același critic al nuanțelor, interesat – pe urmele Școlii critice de la Geneva – să înțeleagă din interior fenomenul poetic. Astfel, comentatorul e în măsură să identifice la fiecare pas, deopotrivă în poetica generală a neomoderniștilor și în opera lor individuală, contaminări ale limbajului, rupturi, mutații, reconfigurarea afinităților de la o etapă la alta sau modificarea conștiinței convențiilor. E normal ca, privit cu asemenea lentile mărite, fenomenul să-

și dezvăluie aspectul caleidoscopic, niciodată supus unei singure linii directe. De aceea, majoritatea etichetelor atribuite anterior i se par lui Ion Pop nu inutilizabile, însă pasibile de a fi resemantizate: „bacovianismul” devine o categorie vie în poezia postbelică, de vreme ce e în aceeași măsură apanajul unor poeți foarte diverși precum Mircea Ivănescu, Ovidiu Genaru sau Ileana Mălăncioiu. La rândul lui, blagianismul e reconsiderat productiv, în mai multe direcții ale sale, prin Ion Alexandru sau Ana Blandiana, în timp ce expresionismul autohton e reînviat în poezia Angelei Marinescu de prezența secretă a lui Trakl și a Sylviei Plath.

În fond, Ion Pop pledează pentru stratificarea fenomenului printr-o dublă mișcare de arc argumentativ. Așa cum am arătat, criticul demonstrează că modelele interbelice sunt preluate fertile și desfigurator. Cartea ar fi rămas însă la jumătatea drumului dacă n-ar fi insistat asupra valențelor anticipative ale poeticii neomoderniste, contestate adesea nu doar de generația '80. Astfel, modelul poeziei pure, abstracte, retrase din cotidian e depășit printr-o serie de pseudopode care asigură mobilitatea neomodernismului. Nichita Stănescu e inițiatorul unor experimente postmoderne prin teoretizarea cuvintelor „metalingvistice”, Marin Sorescu descoperă în *La Liliaci* poetica „realistă” și limbajul denotativ, Dimov face trecerea dinspre onirism spre textualism, iar Mircea Ivănescu grefează tendințe ale liricii contemporane americane pe bacovianismul său substanțial. Chiar dacă multe dintre aceste afirmații au circulat în critică (unele, de la începutul receptării autorilor vizați), asamblarea lor într-o imagine unitară reprezintă un argument covârșitor împotriva opiniilor aplecate spre simplificare sau minimalizare. De altfel, toată această pledoarie ar fi meritată, probabil, dusă până la ultima ei consecință, pe care Ion Pop – din discreția caracteristică – nu și-o asumă: aceea de a contesta însuși termenul de neomodernism și, eventual, de a-l înlocui cu un concept scuturat de încărcătura negativă implicită. Demonstrația „pe teren” a criticului ar fi legitimat un asemenea demers de reconceptualizare.

De altfel, foarte atent la portretele individuale, criticul se abține de la a le „strivi” prin impunerea unor etichete și categorii teoretice. Din acest punct de vedere, contribuția lui se situează, probabil, la antipodul celui alt volum important dedicat (și) fenomenului, semnat de Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei române din secolul al XX-lea* (2007). Faptul că Ion Pop preferă unei lecturi tipologizante și taxinomice o aproximare pioasă a imaginarului fiecărui poet rezultă și din categoriile „laxe” și autosceptice în care sunt înseriați poeții neomoderniști, de la „Variațiunile clasicizante” (Alexandru Miran, Petru

Creția, Mihai Cantuniari, Eugen Dorcescu) până la „Baladiști, trubaduri, oficianți ai ritualului liric” (Tudor George, Radu Cârneli, Horia Zilieru, Dan Laurențiu) sau „Mutații în universul liric feminin” (Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Doina Uricariu, Ioana Diaconescu, Carolina Ilica). Tabloul generației ar fi fost mai coerent, probabil, dacă criticul ar fi decis să nu plaseze la un loc criteriile tematice, opțiunile formale, înscrierea în curente etc. Acestei raționalizări i-a preferat, însă, grija de a nu sufoca voci individuale. Tabloul generației ar fi fost, apoi, mai reprezentativ valoric, dacă criticul ar fi decis ca, în locul celor peste 100 de poeți, neomodernismul românesc să se rezume la 20-30. Acestei discriminări estetice i-a preferat, însă, o privire ecumenică, gata să identifice grăunțele de poezie adevărată chiar în operele unde ea este marginală. A nu se înțelege de aici că volumul lui Ion Pop are structură de dicționar: indicii valorizării sunt prezenți în numărul de pagini alocat, dar și în tonul observațiilor critice. Cartea rămâne însă produsul unui autor care n-ar adera niciodată la butada „canonul se face, nu se discută”. Dimpotrivă, pentru Ion Pop, canonul înseamnă acumulare, acoperire exhaustivă, comprehensiune deopotrivă față de reușitele literaturii și față de eșecurile ei – care au, ambele, drept de cetate. În *Poezia românească neomodernistă*, criticul n-a vrut să taie în carne vie, ci a încercat să demonstreze, dimpotrivă, că fenomenul vizat are carnație, miez, substanță.

De altfel, impunătorul volum al lui Ion Pop nu poate fi înțeles în absența unei pronunțate încărcături emoționale și morale. Pentru critic, el reprezintă o datorie mai veche față de generația '60, de care se leagă debuturile sale în critică și poezie, dar și față de fenomenul echinoxist, pe care l-a modelat, în calitate de magistrul, timp de câteva decenii. Cartea reprezintă, în mod evident, împlinirea unui proiect care traversează *Poezia unei generații* (1973) și „*Echinox*”. *Vocile poeziei* (2008), însumând reflecția de o viață asupra liricii contemporane. În loc să recicleze, ca mulți alții, contribuțiile anterioare (criticul a scris, de-a lungul carierei, despre cel puțin jumătate dintre acești poeți), Ion Pop regândește totul în încercarea de arăta că neomodernismul, cu formele lui de relief foarte diferite, reprezintă un teritoriu autonom în literatura română a secolului XX, imposibil de ignorat de aici înainte.

*Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, 868 p.

KOCSIS Francisko

Exerciții de confesiune tulburată

La prima lectură, la puțină vreme după apariție, *În fața mării* mi-a indus o falsă impresie (și pe care n-o pot risipi pe de-a-ntregul nici acum), cu care am trăit până la această nouă lectură, una neprovocată de texte, neafirmată, nerevendicată de poet, dar care s-a insinuat atât de profund încât trebuie s-o spun aici, pentru că reprezintă starea prin care am receptat poezia acestei cărți: aceea a unei călătorii compensatoare, în sens invers față de exilul latinului la Tomis, pe țărmul Pontului, dar resimțit nu ca un surghiun, ci mai degrabă ca o călătorie de recuperare a unui spațiu și a unui trecut original. Probabil că totul se întemeiază numai pe subsidiarul melancolic și tonul elegiac al poemelor și sunt singurul vinovat de configurarea acestui halo iluminat de mit, istorie și cultură. Și chiar sunt, pentru că nici o referință ori sugestie nu-l aduce în atmosfera poemelor pe Ovidiu, și totuși melancolia latinului adie în adâncurile textului, de unde aș deduce că este vorba, probabil, despre una dintre mărcile culturale trezite de memorie prin inexplicabile asocieri. Chiar dacă nu se află sub acest semn, călătoria continentalului spre țărmul liguric echivalează cu un astfel de itinerar de cunoaștere și recunoaștere, de sine și de lume.

Primul ciclu de șase poeme constituie un corpus aparte, care ar putea sta în fața oricărei culegeri de texte, ca un autoportret cu linii subțiri, diafane, o creionare a portretului spiritual asumat al creștinului care face un pelerinaj integrator, spațial și lăuntric, în geografia sacră din care se revendică. Asumarea este totală, până la identificare cu modelul, până la nivelul senzorial: „Am mai urcat cândva, sunt aproape sigur, pe acest drum/ (...) căram pe umeri lemn foarte greu,/ asudam ca acum, cred că era și sânge, –/ o amintire de spini îmi pare/ că-mi înconjoară țeasta” (*Via dolorosa*), reluare iar și iarăși a drumului parcurs cu fiecare pelerin copleșit de experiența individuală irepetabilă a apropierei de esența mântuirii, a revenirii în eternul promis prin gestul răscumpărării cu viața, nivel la care nu se putea ocoli nici îndoiala care a născut întrebarea de pe cruce, nerostită aici, dar prezentă în substanța celorlalte cuvinte care dau glas incertitudinii, nesiguranței, nevoii de confirmare: „Dar nu-i ușoară, Doamne, nici ora asta/ în care nu mai știu cine sunt, ce sunt,/ văd doar înscipții, viața mea/ e de-acum spusă și scrisă. Mi-e frică să

mă abat pe vreo uliță lăturalnică,/ aş putea urla ca o sălbăticiune, – ar fi degeaba,/ în zadar aş geme, nu m-ar auzi nimeni,/ nici măcar un câine n-ar găsi timp să adulmece/ urma mea de sânge” (idem). Prelungirea îndoielii îi aparține creatorului, poetul pune întrebarea și prefigurează finalul sceptic cu care se încheie poemul. Odată cu el, sperăm că viitorul pe care și-l profetizează nu se va împlini. Toate celelalte poeme ale acestui corpus se opresc asupra unor momente și locuri cruciale ale unui pelerinaj în spațiul de întemeiere al tradiției creștine: Grădina Ghetsimani cu celebrii măslini sub care a cerut, ultima oară, „să i se îndepărteze acea cupă/ dar să se facă, totuși, voia Sa”, unde cei ce trebuia să-i învețe pilda și credința n-au fost în stare să facă față nici veghii cerute, surprinși ațipiți la revenire, „Iar acum tac, poate erau prea tineri/ atunci, ca să priceapă tot ce a fost,/ și-s prea bătrâni acum să țină minte” (*Ghetsimani*), Ierusalimul în care „n-a mai bătut vânt de nisip” de treizeci de ani, dar vizitatorul a „nimerit tocmai acest vânt,/ ca într-o altă, mă tem, parabolă” și simte dintr-odată că-și pierde chipul propriu, „fiindcă simt că aici/ nu bate vânt, ci memorie” (*Vântul*), se integrează ca o bucată de mozaic în imaginea de ansamblu, piatra pe care „a fost întins și biciuit El” (*Pe piatra asta*), Muntele Golgotha, a „Morții și Învierii” (*Rana*) și la final Zidul, „ce a mai rămas, de două mii de ani,/ din piatra de pe piatră”, simbol cu dublă semnificație, la care se ajunge făcându-ți „drum printre murmure. Cu frunți/ aplecându-se, revenind/ din nou și din nou aplecându-se,/ ca și cum s-ar izbi mereu de ceva./ O, și te-ai aștepta să vezi/ cum le cad la picioare,/ negre, mari picături de sânge” (*Zidul*). Odată asumată această identitate, nu e surprinzător că elementele mitului fondator pot fi resimțite fizic, retrăite profund de numeroșii săi moștenitori.

După despărțirea de țărutul oriental, urmează întâlnirea cu cel occidental, căruia îi aduce „puținul/ tribut de sare, al tău, târzia apă/ restituită apei, era/ o muzică a cristalelor tale rămase/ de prin salinele Transilvaniei”, marea spre care „Am călătorit foarte mult, iată,/ putem să ne mai și oprim/ în această neașteptată muzică./ Am călătorit mult, am obosit mult,/ mai grele ne-au fost inimile decât bagajele” (*Doi*). Zăbovirea în fața mării, această limită a călătoriei, provoacă un șir de evocări nostalgice, chiar de la bun început, esențializate parcă de distanța interpusă între peisajul vuitor al întinderii de apă și origine, într-un vis care declanșează frecvențele referințe la moarte, atât de multe încât ar putea să așeze poezia sub specie mortis, dar oricât de frecvente sunt aceste referințe, directe sau sugerate, poezia nu trădează crispare, ci o împăcare plină de

înțelepciune resemnată, ca în poezia la care mă refer: „Au trecut zile de-atunci și-i încă vuiet în mine./ și tot n-am ajuns să-mi aflu vinovăția./ Știu doar atât: am auzit pentru prima oară/ o piatră vorbind, ovală,/ știu numai/ că piatra aceea era mamă./ A avut/ într-adevăr un fiu, – iar acela/ a visat toată viața să-i semene./ Mai sunt, așadar, mă gândesc./ de așteptat ape, mai e de spălat/ destulă carne,/ mai este sânge destul” (*Vis*). Această succesiune de evocări, a mamei, a tatălui („care/ n-ai văzut niciodată marea”), a prietenei, a Profesorului, dar mai ales a peisajului de acasă, în opoziție cu peisajul italic de un verde încă viu într-un „octombrie târziu”, relevă trănicia legăturilor cu mediul originar: „Mi se face dor dintr-odată/ de un tei, de-un arțar/ de un fag ori de un stejar.// Toată tristețea mea de acum/ s-ar depune, pe rând, pe frunzele galbene// și poate aş rămâne mai drept/ și mai singur în vânt” (*Oră*), simțind pe țărutul străin „un fel de vinovată nostalgie a dictaturii,/ acum când marea/ mi-a luat până și libertatea cuvântului” (*Nostalgii*) în fața mugetului asurzitor care „îți amintește că exiști” și care, printr-un efect răsturnat, aduce brusc în memorie și clipele când „inima se descoperă singură dintr-odată”, speriată de „acele cumplite depuneri de tăcere/ din mausoleele cu morți zadarnic căzuți/ în care, oricât ai urla,/ nu ți-ai auzi urletul./ Și e zgomotul acesta imperial de valuri/ ce te desființează fără nici un decret” (*Nu toate zgomotele*).

Surprinde exercițiul de confesiune tulburată a poetului când scrie despre precaritatea ființei, despre finitudine, fără a etala însă angoase expresioniste care să stârnească lamentații, reproșuri, frustrări, ni se transmite, pur și simplu, impresia unei resemnări senine, deși în profunzime se ard neliniști, temeri, este o tăcută combustie de sine: „Dar nu și nu, imaginația barocă/ nu vrea să stea cuminte, pretinzând/ că ceea ce văd eu în zare/ e numai o linie trasă/ sub socoteli cerești, sub ceva unde/ nu știu ce se adună, se scade” (*Am crezut*), simțind un fel de înfiorare în fața mării închipuite ca un imens simț al auzului: „în care să-ncremenesc/ acum, când marea m-aude/ doar cu timpanul ceresc/... vorbind despre mine cu spaimă,/ ca despre altcineva” (*Cina*)

În ciuda încărcăturii emoționale din subteranele textului, rostirea este calmă, uniformă, aproape monotonă, fără exclamații ori interogații obsesive, dovadă că poemele se nasc după calmarea impresiilor, nu sunt așternute sub imperiul lor, iar căutarea echilibrului îndeamnă la imaginarea unei „mări interioare” (*Criză*) care să ducă la decomprimarea stărilor evocate, acute probabil la momentul trăirii lor, dar resimțite a fi devenit „micile mele mari dureri”, cum zice în *Spovedanii*, deși



evocarea clipei bruschează simțurile confesorului prin tăria imaginilor în care se concentrează: „vei înțelege.../ că nu-i deloc ușor/ să-ți înmoi pensula/ în propria ta rană.../ Multe am mai îndrugat eu sub patrafirul stelar.../ Nădăjduind, desigur,/ un timid început de mântuire.../ De mă auzi cumva, cum te-am auzit eu,/ spală-mă, totuși, apă curată și răcoroasă,/ spală-mă măcar tu, dacă poți” (*Spovedanii*).

Solitudinea, liniștea și sentimentul inconfortabil de inadecvare a continentalului la peisajul marin stârnesc o succesiune de nostalgii irepresibile, ca în *Octombrie*: „E foarte multă, ciudat de multă liniște-n mare, –/ inima mea pe țârm/ e singura care face zgomot.../ În spatele meu sunt pini și măslini, iar mai departe,/ în memorie, peste munți,/ păduri de fag și stejar în toamnă”, un șir de imagini, sentimente și rememorări vin să se trezească în această „oră de rezumate”, așezate în rânduri elegiace cu grijă temperate, reduse aproape la șoaptă; singura căreia îi vine să țipe, care nu poate să tacă, e inima care „bate tare,/ cu mult prea tare”. Stările melancolice ale eului ce-și face simțită prezența în fundalul textului reverberează acut în preajmă, animând imaginile corozivei nostalgii de care aminteam: „Acum, când noiembrie/ mă găsește cu capul plecat/ pe sub crengile din memorie/ numărând încet frunze/ de fag, de stejar/ din livezi ce se destramă/ în vântul de departe.../ Spre-acel țărâm, drag mie,/ în care dafini nu vor crește vreodată,/ mă voi întoarce curând” (*Lauri*). Neavând nici o opreliște, putând părăsi oricând țărâmul acestor introspecții în sentimente definitive, unde ajunge să fie „recunoscător/ acestor nori de fum și mării acesteia de cenușă,/ pentru oferta lor sumbră/ de solidaritate” (*Oră*), așadar facilitatea întoarcerii nu face decât să agite această „iubită cerneală, melancolie a mea” (*O*

scurtă vizită) ca să mai gloseze o dată pe marginea acelor „tone de liniște, imponderabile/ baloturi de ceață și de melancolie” (*Golfo Paradiso*) prinse în cerneala care le-a desenat, le-a prins în „convenții poetice” pe care nu le lasă în urmă, ci le transferă în aducere-aminte, în viitoare evocări nostalgice: „În curând mă voi despărți de tine, mare,/ de tine, Golf al Paradisului, întorcându-mă/ în continentele purgatorii.../ Nu se va face, așadar, nici o confuzie –/ în locul meu/ nu va fi interogat, nici judecat/ altcineva” (*Pregătiri de întoarcere*). Despărțirii i se dedică un amplu și bine strunit poem care pune bucuria și amărăciunea plecării în balanța ușor înclinată spre lumina care rămâne în urmă, deși toate tonurile elegiace ne-ar îndreptăți să credem că finalul ar pune oarecare alertă în gesturi, sentimente, emoții, așteptări, dar ni se transmite un frison al atașării de spațiul unui prilej al căutării și cunoașterii de sine: „Mă îndepărtez de tine, mare,/ mă retrag încet spre continent,/ ca un reflux de pământ spre pământ.../ Știu că nu mă voi mai citi așa de atent niciodată,/ ca pe zarea ta, în această lumină/ sub care nu poți ascunde nimic din ce e-n tine,/ ca în golul în care trebuie să te refaci linie cu linie,/ fărâșă cu fărâșă,/ ca să afli cine ești cu adevărat”. Invocația din final, în cinstită manieră de altădată, nu numai că încheie în stil oracular acest întreg recurs la memorie, dar reușește să transmită fiorul metafizic parcă mereu amânat, păstrat pentru despărțire, în loc de adio: „Oricum, mare,/ în ora asta, a refluxului meu,/ te rog să-ți aduci aminte/ de ruda ta de pământ, săracă.../ Mă încred în tine, în buna ta memorie,/ a ta, care ești mai toată cer și știi probabil/ aproape tot ce se petrece/ în mintea lui Dumnezeu” (*Reflux*).

Echilibrul parcă mereu amenințat dintre poet și critic rămâne stabil, deși îl simți săpat când dintr-o parte, când din alta. Elementele unei mai vechi tradiții lirice sunt ușor temperate în pragul unui modernism ceva mai agresiv, mai vocal, dar nu dau înapoi, nu se simt amenințate de vacarmul stârnit, iar poezia își derulează propria întrețesătură de imagini și sugestivitate.

Sunt admirabile grija acordată textului, acribia organizării discursului liric, ritmul imperturbabil al versului; și să constatăm la final că poetul își este sieși critic și cenzor, dar unul care își cunoaște și își dă măsura.

* Ion Pop, *În fața mării*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011

Georgeta MOARCĂȘ

Cu Ion Pop despre splendorile artei și durerile poetului

Format în anii '60, Ion Pop este un poet pentru care memoria culturală nu poate fi altfel decât vie. Ea conferă în același timp refugiu, demnitate, salvare de sentimentul precarității în istorie. E o ipostază canonică a poetului modern care aspiră să trăiască în aerul rarefiat al Artei. Lumile sale ficționale sunt întotdeauna străbătute de ordinea și rigoarea spiritului, de figura tutelară a Geometriei. În definirea personalității poetului, făcută atât de clar, între alții, de Gh. Grigurcu sau Al. Cistelean, s-a pus mai mereu accentul pe cerebralitate și livresc, prioritară în poezia sa fiind „relația dintre artă și real” (Grigurcu, 2000: 262), „transfigurarea impresiei brute”, (Grigurcu, 2000: 262), „transfigurarea spre simbol a realității, punerea ei sub sigla unei transcenderi” (Cistelean, 1987: 54) „haloul cultural” (Cistelean, 1987: 9).

Cel puțin pentru volumele publicate înainte de 2003, timidele încercări de raportare frustră la real depășesc cu greu referentul livresc. Subiectul izolat adesea în bibliotecă este pasionat de explorarea decăderii limbajului. Interesant este că intuiția degenerescenței lumii, care funcționa mai degrabă pe premise de ordin cultural, fiind catalizată de un sentiment general al crepusculului, propriu, după Al. Cistelean, poezilor livești, se amplifică monstruos după iunie 2002, sub impactul bolii. Simplificăm, desigur, această complexă relație obsedantă dintre „gramatică și sânge”, căreia poetul însuși îi detaliază temele într-un fragment intitulat „Critică, auto-critică și confesiune (fragmente)”, publicat în 2017 în revista *Apostrof*: „Temele care m-au obsadat dintotdeauna, aceea a crizei tensionate dintre stările de spirit și semnele lor, dintre natural și scriptural, dar, mai ales, cea dintre ambigua conștiință a limitei, deopotrivă necesară și oprimentă, a neliniștii în fața dispersiei, dezordinii și risipei de sine și o precar-victorioasă geometrie interioară, și-au găsit, îmi pare, o anumită soluție, grație tocmai dizgrației în care a căzut, într-o oră patetic-decisivă, ființa amenințată, grav dezechilibrată”. (Pop, 2017)

Pus în criză, aruncat într-un real grotesc și confruntat cu situația-limită prin excelență, Ion Pop operează o transformare majoră și asupra poemelor sale. De la cotitura radicală pe care o găsim în scrisul

poetului începând cu volumul *Elegii în ofensivă* (2003), profilul său liric se definește cu tușe pe care am putea să le numim din ce în ce mai apăsat expresioniste.

Am cădea, bineînțeles, în capcana convenției culturale, subtil regizate de poet, care dispune în textele noi nu doar de izbucniri punctuale, urlete atât de incongruente la prima lectură cu personalitatea sa melancolică și retractilă, ci de o întregă constelație înrădăcinată ontologic a experienței existențiale pusă sub semnul fragilității, derutei și spaimei viscerale. Și am crede că, iată, poetul se dedă angoasei, într-o încercare de a întâlni realul și de a construi un discurs autentic în ordinea celor trăite. Dimensiunea confruntării cu precaritatea ființei nu este însă însoțită de voluptate și abandon. Față în față cu limitele propriei biologii, cu proliferarea haotică a celulelor, poetul activează resorturi spirituale multiple, toate din domeniul artei, al spiritului ordonator, încercând o salvare sui-generis. Revoltei nevăzute, incontroabile a trupului i se opune disciplina minții, a artei, în forma evocării unor contexte muzicale, poetice, picturale. Situațiile sunt adesea de natură a-l descuraja pe poet, dezagregarea corpului fiind pusă într-un contrast dramatic cu puritatea, perfecțiunea artei clasice: „Să încerc cu un pic de Mozart împotriva rebelilor?/ Să-i ameninț cu teribilul Bach?/ Bănuiesc că sunt foarte inculte/ mai toate celulele mele, –/ mă bate gândul că-n hrubele/ de sub prea înaltele, limpezi timpane,/ plebea din sânge nu știe/ decât să mormăie și să geamă.” (*Am aflat astăzi prin trimiteri la Mozart și Bach*)

Chiar dacă în ultimele volume declanșatorul poemului se află undeva în real, în relația, recuperată tensionat, cu acesta, o relație traumatică și autentică, sensul final al textului nu este dat niciodată de evenimentul pur. De multe ori punctul de plecare este abandonat rapid în favoarea unor divagații culturale, care să umple de sens ocaziile, momentele, întâmplările bizare și neliniștitoare. Intenția poetului, exprimată fără echivoc în *Casa scârilor* este de a descoperi o „tulburătoare înrudire” între realul prozaic și livresc, revenind la mai vechea viziune de a sublima concretul lumii în artă. Adevărate scenarii soteriologice sunt desfășurate, spre exemplu, în același poem care aglutinează contexte diferite ale scării – amintirile paradisiace ale copilăriei, urcușul spre „zumzete[le] aurii de viespi” sau „clinchete[le] purpurii”, alături de cele ale penitenței personale de pe Scala Sancta, modelele sacre, evocați fiind Iacob sau Ioan Scărarul, printre alții –, exploatăndu-i dimensiunea simbolică, transcendentă într-o încercare de reactualizare a sensurilor. Prin aceste



La Facultatea de Filologie, Cluj, cu Oct. Schiau, Al. Paleologu, Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Leon Baconsky

asociații, Ion Pop proiectează asupra poemului figura unui inițiat lucrând mereu la finele acorduri care ar putea salva lumea și pe sine. Poezia din volumul *Casa scârilor* glosează pe marginea înrudirilor discrete dar semnificative, ținând spre recuperarea sensului, ordinii, armoniei, spre un dialog cu transcendentul. Dar miza acestei întreprinderi este cumva prea mare, prea aproape de absolut iar energia poetului, oricâtă euforie ar degaja, nu reușește să susțină transfigurarea. Uneori proiectul inițial este părăsit, din ruinele poemului apărând proiectată umbra unui „bătrânel ridicol”, a unui „băiat bătrân”, a unui „balerin șchiop” ori a unei „paiate”.

Frumusețea poate mântui lumea, dar nu definitiv, ca în gândirea dostoevskiană, forțele ei sunt intermitente și nu reușesc să o transforme pe deplin. Este ceea ce pare a descoperi poetul în multe momente din volumul de față, expunându-și curajos propria fragilitate, asumată, și construind un autoportret opus, deloc măgulitor, dar umanizat, față de ipostaza inițială intangibilă.

Puterea salvatoare a Artei e concurată de dubiu, îndoială, ezitare, auto-ironie fină, mușcătoare, necruțătoare cu imaginea sinelui. Discursul magistral din postură catedratică, rostit într-un spațiu de trecere, saturat de sens, discursul cultural al poetului se poticnește câteodată și tot eșafodajul textului se rupe. Ion Pop contrabalansează mereu elanul spre înălțimi cu căderi caraghioase, urmate de treziri la realitatea crudă. Un spirit lucid, sceptic, tardo-modernist punctează volumul, chiar dacă poetul nu renunță nici la aspirațiile sale secrete. Extazul poate izbucni pe neașteptate, cum descoperim în poemul *Mere*, făcându-l pe subiectul contemplator să-și dorească el, muritor, mere nemuritoare: „mă ispitește totuși grozav/ o aromă care/ nu bănuisem să fie a soarelui,/ aș mângâia, o, cât de încet,/ lin,

lin, lin,/ parantezele roșii/ în care se-ascunde nu știu ce,/ nu-mi dau seama cine.// Mi-e teamă, doar,/ să nu le trezesc din somn/ în lumina acestei după-amieze,/ să nu le văd împrăștiindu-se amețite/ și izbindu-se de ramă.// Și totuși,/ ce muzică s-ar auzi în acea/ mătăsoasă/ ros... to... go... li... re!...” Prin visata contopire cu arta poetul reactivează funcția acesteia dintotdeauna, de a fi, cu expresia lui Gilbert Durand, un „generator de anti-destin”. Dar spiritul ironic-jucăuș al lui Ion Pop relativizează această încredere nemăsurată arătată Artei și Frumuseții, și construiește un scenariu invers, în care mărul îl ispitește pe eroul antic, împăratul filosof, deodată umanizat și copleșit de povara propriei corporalități (*Muzeu*). Această viziune comunicantă, a artei impregnată de viață și a vieții contaminate de artă până în cele mai obscure celule transpare în poemul *Tocmai lucrăm*, martor dureros al supliciilor unui trup palimpsest care nu-și mai poate visa transcendența. Absurdul literaturii este mimat de absurdul vieții, într-un continuum dramatic: „Tocmai lucrăm la o ediție critică din Urmuz/ când am fost spintecat pentru a cincea oară –/ mai lipsea – mi s-a spus – un petec/ la sacul cu intestine.// Ieșisem nu de mult din hățișul de manuscrise,/ un pic amețit și confuz de-atâtea/ tăieturi, adaosuri, variante,/ de-a dreptul în gerul de ianuarie: o,/ gemene Geometriei,/ (...) Peste trei ore, a început și în mine/ Marea Simplificare,/ doi vestiți croitori în halate verzi/ au tot forfecat o piele demodată/ probabil ca să nu se vadă petecul cu pricina,/ (...) Fiind acum «compus din»,/ ca bizarii eroi urmuzieni,/ mi-e mai degrabă rușine,/ chiar foarte rușine,/ când ies din nou în zăpadă și ger,/ așa de murdar, cu atâtea linii/ deplasate, cu sângele meu abia închegat/ ajuns un fel de jeg/ al fostelor geometriei.” Expunerea acestui corp atât de vulnerabil, fragmentat, mereu în pericol de a se destrăma transmite în poeme o emoție profundă. Poezia lui Ion Pop vorbește în primul rând despre recunoașterea limitelor ființei, a unei lucidități resemnate, în același timp cu o dorință puternică a supraviețuirii într-o ordine salvatoare.

Bibliografie

Cistelean, Alexandru, *Poezie și livresc*, Cartea Românească, București, 1987

Grigurcu, Gheorghe, *Poezie română contemporană*, II, Editura Revistei Convorbiri Literare, Iași, 2000

Pop, Ion, „Critică, auto-critică și confesiune (fragmente)”, *Apostrof*, nr. 9/2017

Ioan ȘERBU

The Dolly Zoom

Într-un interval rotund cules aproape aleator (1990-2000), intervențiile non-poetice ale lui Ion Pop (cronici, eseuri, interviuri, lucrări) sunt aproape de a depăși, conform *Cronologiei literare românești, perioada postcomunistă*, ordinul zecilor, pe când despre intervențiile poetice proprii e inadecvat să se vorbească la plural: e una singură, volumul *Amânarea generală*, în 1990. Nici nu e de mirare atunci că, așa cum s-a tot spus, criticul care a format și a lansat atâția poeți la *Echinox* pune în antract poetul. Pe lângă rolul de promotor al tinerilor, Ion Pop l-a îndeplinit și pe celălalt, mai ingrat, de controlor calitativ al avântului nenumăraților wannabes, pe care i-a trimis înapoi la intersecția formelor literare, în dauna GPS-ului lor scriitoricesc. Unul dintre ei, prozatorul (ex-poet) Ovidiu Moceanu, își amintea într-un interviu: „Încă nu-ncepusem să scriu proză (abia după ce-am terminat facultatea am început să scriu proză) și Ion Pop mi-a publicat poeziile chiar într-unul din primele numere, în '69 [ale *Echinox*-ului]. Dar văzând eu reacția lui și corectura pe care mi-a făcut-o textului, am zis: gata, mă las de poezie că nu-i pentru mine.” În orice caz, socoteala trebuie făcută invers, în sensul meritoriu: câți îi datorează lui Ion Pop debutul, nu blocajul, care orișicum ar fi survenit ulterior cu efecte mai contondente. Au mai fost apoi acuzațiile: din reabilitarea poetică a realului (în special în fluxul post-nouăzecist) e profitabil să transpară forța poetului, nu anvergura criticului. E probabil motivul pentru care Alexandru Mușina, într-una din reflecțiile lui obișnuite (adică obișnuit de incisive și de deranjante) l-a numit pe Ion Pop „poet mediocru”, așezându-l pe același raft cu Gheorghe Grigurcu, cu toate că o bună parte a criticii literare vedea lucrurile diferit. Oricum, încă din *late 90s*, Mușina prefera opiniile poeților (i.e. Caius Dobrescu) celor ale criticilor (i.e. Nicolae Manolescu).

Dacă mă pot baza pe taxonomia propusă de unii dintre criticii tineri, așa spune că Ion Pop dă cea mai bună lovitură cu ultimul său volum, *Casa scârilor*. Expresiile singulare de factură memorabilă care ar sintetiza la maximum celelalte volume ar fi „jocuri ale depersonalizării”, „coerențe ale concretului”, „fantezii asociative”, „expresii simplificate dar profunde ale conflictului dintre *livresc* și *vital*”, șamd. Toate se pot aplica și acestui din urmă volum care, bineînțeles, nu se reduce la nici una dintre ele și căruia i-au fost alocate interpretări ușor diferite – la rigoare, diferite chiar în cazul aceluiași critic și în cadrul aceleiași cronici. Titu Popescu remarca, de exemplu, în legătură cu volumul, că Ion Pop „pune surdină excesului universitar cât și

imaginarului apăsător”, ca exact în paragraful următor să spună ceva ușor contrar: „discursul [...] lui Ion Pop acordă deplină încredere [...] fanteziei imaginarii” și „încercătura livrescă se vede în conducerea generală a izvorului liric”. Nu-i, se poate spune, un volum ușor de pus între acolade, cu toate că e perfect invidiabil pentru ușurința, pentru fluenta, pentru șotronul ontologic pe care-l practică Ion Pop. Or, asta nu face decât să dea măsura tehnicii și îndelungatei experiențe a autorului și a comentatorului de poezie. În 2016, real impresionat de poemul fluviu care dă titlul acestui din urmă volum, spuneam că sunt rari poeții de peste 70 de ani citați în continuare – ba chiar cu admirație citați – de cei de 30, în al căror reprezentant mă erijam. În continuare cred asta: luarea în balon a vârstnicilor (termen extrem de relativ, până la urmă) încremeniți în propria formulă – un sport nu foarte elegant, deși practicat cu naturalețe – nu i se poate aplica lui Ion Pop, care știe să-și țină actualizat instrumentarul, să se înconjoare de tineri de la care să și ia ceva, în schimbul a ceea ce oferă. Ieșirea din „auster și naivitate” în spațiul liber și, de aici, fragmentar în înțeles (mai exact, într-un singur înțeles) al realului fusese deja observată de Pop încă din '93-'94 (de exemplu într-un interviu în nr. 8/1994 al *Tribunei*) în direcția preluată de nouăzeciști de la promoția anterioară și adâncită, contextualizată în noua paradigmă haotică a lumii românești. Cu toate acestea, observa criticul, poeții au rămas în mare măsură *sub-textuali*, cenzura mutându-se de data aceasta dinspre aparatul politic către câmpul extra-mundan, silind deci poezia să rămână un soi de detector al adevărilor incomode în măsură să tulbure scenariul liniștit ce trage o zi peste cealaltă. Și, sunt convins, poetul a sesizat, *pe urmele* criticului, ofertanța realului incongruent cu orice fel de teorie, pentru următoarele texte poetice ale sale.

Cu o inocență jucată pe (cel puțin) două registre – cel al unui alter-ego ce mimează naivitatea, neputând (și nedorind) să-și ascundă că știe, respectiv cel al criticului ce-și sancționează programatic propriul text, Ion Pop vorbește în *Casa scârilor* cel mai vital despre moarte. Înțelegând că nu poate descărca – cum te-ai descălța la intrare – bagajul livresc, el lasă referințele la vedere, inserându-le în construcție, dar cu patent propriu. Cele mai autentice sunt poemele care pornesc situațional: o mână ruptă, o călătorie cu trenul, ieșirea de la un curs etc. Un fapt de bun simț deci, ce îndeplinește perfect condiția ușor-identificabilului, e cizelat și condus ca un dribling reușit către trama pusă la cale de el însuși („el” în sensul absolut, de „om”). Astfel că omul, singura ființă capabilă să știe că va muri, trăiește totuși în pofida acestei evidențe și, blocată între instinctual și transcendent, înțelege că nu poate să înțeleagă unde se oprește luciditatea și

unde începe speculația (deci credința). Și drumul ăsta, construit prin concatenare, devine tot mai lăaturalnic și se înfundă, doar că, până la oprirea decisivă a oricărei mișcări, Ion Pop joacă în acest spațiu îngust și cu albele și cu negrele. Nu-i de mirare deci că reușește să demaște futilitatea oricărui concept și demers cultural operând cu paradoxalul. Adică reușind, prin stratageme de poziționare, să ironizeze și, concomitent, să afirme celebrul spirit: cultura e finalitatea tuturor societăților. Metoda prin care face asta seamănă cu iluzia creată de *the dolly zoom*: subiectul rămâne în prim-plan în timp ce decorul (*background*-ul) cultural – în care acesta se încadra atât de bine și care oferea certitudinea, sensul – se îndepărtează, lăsând loc anxietății. Universitarul, criticul, mai ales consumatorul de artă pe nume Ion Pop (sau personajul cu același nume) trăiește dilema la pătrat: cartioanele imensului ierbar încep să preseze și, cu tentă masochistă (cum e, de fapt, toată poezia care transmite un chițibuș esențial), el supraviețuiește din/ prin asumarea încărcăturii culturale, cu toate că în fața morții aceasta devine un reziduu, un șpalt. Despre asta vorbește Ion Pop. Iar discursul proaspăt, reinventat – cum s-a spus, ironic dar deloc flușturistic, tineresc dar înțelept, îi permite lui Ion Pop, iată, să spună acum, că poezia substituie gnoseologia.

Călin CRĂCIUN

Poezia ca intercesor

În volumul *Casa scârilor* (2015) al lui Ion Pop stă pitit principiul că nimic relevant nu se petrece în realitate fără să fi fost mai înainte intuit sau cuprins, deplin ori măcar vag, ca evanescență, în poezie sau fără să treacă mai devreme sau mai târziu prin mecanismul sublimării poetice. Poetul își transpune liric meditația asupra propriei existențe, contemplarea trecutului, confruntarea cu dilemele și reacțiile în fața ineditului, fie el sursă de reverie ori de angoasă, resimțind acut în străfundurile sale concurența dintre bibliografie și biografie.

Statutul de critic excepțional îi permite o perspectivă integrală asupra poeziei, fapt care îi facilitează conștientizarea riscului manierismului, al desuetudinii, un risc firesc atâta timp cât se autodeclară un „târziomodernist”. Nimic mai normal atunci decât apelul la narativizare realistă, la o poezie dusă înspre genul tinerilor, pe care, pe de altă parte, o și subminează deopotrivă prin saturația atent controlată a livrescului și prin declarații poetice polemice.

Conexiunea poemelor din *Casa scârilor* cu autenticismul și demetaforizarea în vogă de la

douămiism încoace a fost surprinsă adecvat de Ștefan Baghiu și valorizată în sensul unei evoluții a poetului:

„Ion Pop dă cel mai bun volum al său prin *Casa scârilor*. Și, poate, cel mai surprinzător volum de poezie din literatura recentă. Deși pare să aibă «de toate» (spre exemplu, poemul *Casa scârilor* e de o diversitate a registrelor rară), poetica lui Ion Pop deține, în această fază târzie, un singur lucru esențial: o autenticitate sinceră și cruntă, descoperită parcă de un debutant.” (în „Cultura”, seria a III-a, nr. 10 (566), 9 martie 2017).

Totuși, volumul cuprinde prea multe accente polemice pentru a putea afirma apoi fără risc că „toată geometria viziunii din volumele anterioare, deși își păstrează și în *Casa scârilor* locul central, este deturnată puternic de bătăliile interioare care nu mai pot fi reconciliate doar livresc” (Ștefan Baghiu, *loc. cit.*). În contradicție – e drept că vagă – cu afirmația este tocmai textul de pe clapeta a doua a cărții, în care Ion Pop vorbește despre „tensiunea” dintre livresc și biografic, despre „Competiția adesea dramatică dintre biologie și filologie, dintre biografie și bibliografie, dintre realul brut și figurile lui imaginar”, ca fiind o constantă a întregii sale creații, nu doar a ultimului său volum („Am sentimentul, recitindu-mă, că poezia mea a fost mereu obsedată, în jumătatea de secol de când o pun pe hârtie, de tensiunea dintre scris și trăit, dintre Bibliotecă, spațiu de lectură a altora, și întoarcerea spre propriile întrebări și neliniști, abia atenuate de un scepticism fundamental și de o precar salvatoare contemplație melancolică.”). În același loc, Ion Pop își exprimă convingerea că intensitatea trăirii biografiei are relevanță în măsura în care devine bibliografie: „Până una-alta, trăind, citind și murind, scriem.” Vrând-nevrând, dacă se poate vorbi de vreo reconciliere cu



2007, în Biblioteca Mănăstirii Melk, Austria

propriile „întrebări și neliniști”, aceasta nu poate fi, în ultimă instanță, pentru Ion Pop, decât prin intermediul mijloacelor de negociere ale livrescului.

Pe de altă parte, lectura volumului confirmă credința poetului în necesitatea medierii livești a actului poetic și a angoaselor. Ființarea în afara poeziei – înțelegă și ca relație cu Biblioteca – e animalică sau carcerală, cea dinlăuntrul ei e înălțătoare, eliberatoare, după cum reiese din *Mâna ruptă*, poem care trimite străveziu și autoironic la estetica argheziană: „Cum să nu profiți, dacă tot ți-ai rupt mâna/ alunecând, bătrânel ridicol, pe o zăpadă/ de numai doi centimetri,/ să scrii un demn poem, chiar cu mâna stângă?// Cineva poate zice: lasă mâna/ așa ruptă, fără metafore, este mult mai concretă, mai adevărată, –/ dar noi, ăștia, credem că, totuși,/ o accidentală fractură e cam prozaică și mărunță –/ am vrea să întindem mâna, fie și ruptă./ către Universal// Din păcate, ori poate din fericire,/ avem și o anume cultură heraldică – mai sunt steme/ cu mânuși de fier care strâng/ o sabie eternă pe veci neruginită”. În disputa sa cu „studenții” denunță drept gratuit prozaismul de dragul prozaismului și fuga de metaforă până la atingerea simplismului denotativ al unei cronici personale irelevante atunci când miza e simpla manifestare în răspăr față de predecesori, fără o motivație estetică temeinică, neînchegată pe temeiul unor deliberări în care să se fi întrebuițat și consumat până aproape de epuizare resursele ideologiilor sau concepțiilor poetice existente. Și nu o face din cazemata impenetrabilă a unui conservatorism fanatic/fanatizant, ci din convingerea că evoluția poeziei – prin ea a spiritului (uman), în definitiv – este dependentă de perspectiva *insider*-ului. Aproximarea lui de genul tinerilor este deci, în ultimă instanță, motivată de impulsul, conștientizat și asumat, al apropierei și, deopotrivă, de cel al investigației sceptice, cu iz pedagogic, după cum se observă în *O poezie tezistă*: „Discursurile Dumneavoastră,/ tovarăși, domni, excelențe,/ cutez să spun, sunt cam găunoase. Dacă-ați citi/ poeme, fie ele și «teziste»,/ ați ști că știm. Dar cum n-ați mai deschis/ cam de mult o carte,/ poezia riscă/ să nu mai poată fi pedagogică, deși libertatea vorbelor, vorbelor, vorbelor/ e, în sfârșit, asigurată; asta știți,/ cu toate că n-aveți habar/ de unde-am citat.”

Este, de altfel, recurentă în volum tematizarea diferendului dintre „noi”, „ăștia”, șoarecii de bibliotecă „târziu modernști”, amatori de metaforă și de concepte tari în poeme mustind de livresc ori intertextualitate, și cohorta autenticiștilor ce se afișează impudici și cu voluptate în „realism poetic” suprasaturat de biografism, mizerabilism și uneori chiar de habarnism. În această cheie îi recepta volumul, judicios, Gabriela Gheorghisor (în „România literară”, Nr. 38/2015).

Este vizibilă în fiecare poem, în fragmentele deja citate, cum, de pildă, și în versuri cum sunt: „Și-am făcut pe loc și o inspirată legătură (mitologică)/ între cuvântul P... și cuvânta p.../ ca în *Banchetul* lui Platon. Of, jumătăți/ de cercuri visând/ Marea, exemplara Unire!/ Ba, aducându-mi aminte cum într-o seară/ un mitocan, fără niciun motiv,/ m-a băgat Undeva,/ mi-am amintit că într-o celebră poezie/ însuși Poetul avusese nostalgia/ aceluși soi de rai. E-adevărat, însă,/ că, printr-o neașteptată asociație de idei,/ m-a apucat și spaima de ora/ din acea *diesirae*, zi a mâniei/ când Domnul Puterilor/ lămurindu-se în sfârșit,/ cu cine a avut de-a face,/ va da Ordin și El,/ să mă întorc de unde-am venit.”

Este, aici ca în întreg volumul, evident că o decență nobilă îi cenzurează impulsul licențiozității. E o cenzură inspirată însă, căci devine ea însăși poetică prin spontaneitatea construirii unui umor ultrafin și prin apelul la principiul metaforic. La fel cum istoricul religiilor descoperea sacrul camuflat în profan, Ion Pop e extaziat în fața poezicului de sub crusta aparent prozaică a cotidianului. Dar poetica mizerabilismului și cea a realismului poetic al tinerilor nu rămân aici în stare pură, nu sunt adoptate propriu-zis de Ion Pop, ci folosite doar ca ingrediente ale celei personale, căci materia lor e aici convertită, sublimată, fiind supusă unui tratament filologic întrucât, putem bănuși, păstrată strict în starea ei brută, lui Ion Pop îi pare seacă, searbădă. Literaritatea ei i se relevă numai prin primirea duhului metaforizant și prin integrarea în câmpul filologic, unde asocierile, paralelele și intersecțiile ideatice și estetice sunt irigante, necesare și inepuizabile. Firesc pentru un cunoscător al evoluției poeziei până la detaliile cele mai mici, evoluție în care radicalismul protestatar, negativist ori reformator al avangardei nu e altceva decât o verigă din lanțul dialectic, poezia sa e una care nu are anxietăți insurmontabile în raport cu influența, cum observase bunăoară Gabriela Gheorghisor. Nu altele decât teama de ridicolul rezonanței inconștiente sau neasumate, în afara controlului propriei conștiințe poetice. Influența „ultimei generații” este prezentă întrucât corespunde unei rațiuni estetice, la fel cum corespund și rezonanțele clasice, date de expresia calofilă, „cultura heraldică” și, pe alocuri, de tonalitatea incantatorie. Volumul lui Ion Pop, am putea spune, oferă și un spectacol sublim de combinatorică a influenței și a registrelor stilistice.

Temele mari ale poemelor lui Ion Pop sunt poezia însăși, moartea, destinul personal, raportarea la transcendent. Ele sunt pe alocuri camuflate de accente ludice, ironice și autoironice care nu atenuază, ci potențează, prin contrast, tonalitatea melancolică. În cotorul subțire e prezentă o densitate poetică imensă.

Niciun poem din cele trei grupaje nu e de prisos, cum nu dau impresia redundanței nici măcar fragmentele care pot fi considerate variațiuni ale aceleiași teme, unicitatea fiecăruia adăugând un plus esențial. Prin crusta de realism specific „ultimei generații” mișună valențe metafizice. Dar ele nu sunt neapărat reflexia unor certitudini, mai degrabă a speranței contrabalansate de îndoială. De aici și tensiunea ce erupe repetitiv. Poemul care dă și titlul volumului este, în acest sens, cât se poate de elocvent. „Casa scârilor” prin gestiunea subtilă a relației dintre denotație și bogăția metaforică și simbolică, pendulează între angoasa materialistă, a gratuității existenței, și speranțe metafizice, atribuind *Poeziei* rolul de intercesor.

Luciana SIMA

Scara lui Ion Pop

Un om căzut pe scări și îngerul *Melancoliei* lui Dürer căzut pe gânduri – alte două imagini mai potrivite nu s-ar fi putut găsi pentru coperta ultimului volum de poezii al lui Ion Pop, *Casa scârilor*, apărut în 2015 la Cartea Românească. Aflat și aici, ca de altfel în toată opera sa poetică, în căutarea acelei fete morgana care este geometria – cu siguranța formelor ei și cu certitudinea ordinii pe care o implică – poetul se lovește în acest volum la propriu de ea, se împiedică – mai exact – cade și, prin această experiență, are revelația fragilității și mortalității sale. Moartea e prezentă la tot pasul în spațiul acestei cărți, de la început și până la final. În primul poem, *Reviem în tren*, ni se relatează, prin cuvintele mamei sale, dispariția absurdă a unui tânăr în zilele Revoluției. Plină de referințe livești – justificate prin fosta ocupație a femeii, profesoară de Română – povestirea mamei este o încercare de legitimare a vieții și morții copilului său. Literatura pare să o ajute pe aceasta să dea sens întâmplării prin chiar punerea în narațiune a ultimelor clipe ale băiatului, ori prin simboluri de care aceasta se agață cu disperare: „dar mă gândesc, mai ales, că nu-i puțin lucru/ că băiatul meu a murit/ odată cu niște manuscrise de Eminescu/ din arhiva Bibliotecii Centrale”. Deși e istoria pur personală a altcuiva, redată nouă de către instanța poetică aproape fără nicio intervenție, finalul îi conferă poemului valoare universală și dezvăluie, dintr-un început, una dintre obsesiile din volum, frica de moarte ca frică de nimic: „mă bântuie și gândul cumplit/ [...]/ că, la a doua a Sa venire,/ s-ar putea ca dreptul Judecător,/ spărgându-i pecetea mormântului,/ să nu mai găsească-n el pentru Înviere/ decât nenorocirii ăia de adidași,/ singurii ce se vor fi dovedit

a nu fi/ biodegradabili.” Aceeași e și frica poetului, care nu-și poate nega dreptul la speranță: „Poate că, totuși,/ nu voi muri. Poate/ voi fi osândit/ la un fel de înviere” (*Degetul lui Bach*). Eternitatea, și ea un lucru care sperie, e de preferat totuși nimicului. În ultimul poem al volumului, moartea personală, devenită între timp o certitudine din sfera certitudinilor geometrice, e acceptată și așteptată. Mesteacănul, pe care eul poetic l-ar vrea plantat de către urmașii săi, și prin care el ar vrea să comunice, la momentul potrivit, ceva important de dincolo de mormânt, ia în fapt forma acestui volum și a tuturor poeziilor scrise, a tuturor versurilor care vor rămâne și vor vorbi după ce poetul nu va mai fi.

Moartea e o obsesie mai veche a poeziei lui Ion Pop, dar în *Casa scârilor* ea devine cu atât mai reală prin greutatea apăsătoare a bătrâneții. Nu mai e doar o idee, o posibilitate îndepărtată, ci devine fapt concret din clipa în care trupul își începe trădarea. Revelația dispariției e dată de un accident biografic: „Ba îmi aduc chiar acum aminte/ și că, în urmă cu vreo trei-patru ani,/ în casa scârilor de acasă,/ mi-am pierdut pentru prima oară/ echilibrul, călcând în gol” (*Casa scârilor*). Deși cade, nu pățește nimic, cum de altfel nu pățește nimic nici ceașca de „fin porțelan chinezesc”, dar senzația golului rămâne, și din acel moment se relevă existența unei unice direcții a existenței, aceea a sfârșitului: „nici eu n-am crezut să-nvăț a muri vreodată,/ n-am crezut că voi învăța moartea/ coborând niște banale scări,/ uzând de o foarte uzată metaforă,/ în ritm de poezie clasică” (*Acel refren*). Imaginea scării vine acum să ia locul central în poezia lui Ion Pop, loc ocupat în celelalte volume de imaginea ferestrei, dreptunghi ubicuu, prin care eul poetic privea lumea și era privit. Trecerea de la fereastră la casa scârilor e și trecerea de la un anume mod de a face poezia la un altul, mai angajat existențial, mai personal, mai crud cu sinele. Instanța poetică a renunțat la a mai intercala dreptunghiul ferestrei între eu și lume, punându-se pe sine acum în mijloc. Revelația morții și a decrepitudinii îi dă acestui eu impulsul de a vorbi despre tot ceea ce-l deranjează. Revoltat și scârbit, tot nu-și poate duce însă invectiva până la capăt, chiar dacă încearcă: „M-ați înnebunit, mă scoateți/ din minți, netrebnicilor,/ lichelelor,/ hoți de drumul mic, tâlhari de drumul mare,/ cărați-vă” (*Cravata lui Gellu Naum*), „E timpul, nu mă mai pot abține/ să vă spun că mi-e scârbă, scârbă de voi,/ Cei Tari și Cei Mari” (*E timpul*). O anume solemnitate intrinsecă, o demnitate dreaptă ca o linie perpendiculară îi oprește însă urletul în gât.

Pe lângă problema morții și a bătrâneții, în *Casa scârilor* se mai pune și problema poeziei, a teoriei și practicii ei. Dar asta nu înseamnă că aici vorbește criticul și profesorul Ion Pop, ci tot poetul,

singurul care știe cu adevărat ce înseamnă poezia. El își asumă în acest volum, mai mult decât în celelalte, o anume formulă tranzitivă a poeziei: „După atâtea ocoluri metaforice/ și zumzet al conotațiilor./ nu mi-a mai rămas, în tăcere./ decât să spun lucrurilor pe nume” (*După atâtea ocoluri*), nu însă fără precauții, căci e conștient, așa cum puțini sunt azi, că „Nu-i foarte ușor/ să ajungi la simplitate” (*O vară indiană*). Totodată, poetul nu poate și nu vrea să renunțe la iluzia metafizicului: „căci, să știți de la mine, nu se poate ca poezia/ să nu se deschidă, cât de cât./ spre o pâlpâitoare, mică aură/ metafizică” (*Casa scârilor*), „dar noi, ăștia, credem că, totuși,/ o accidentală fractură e cam prozaică și mărunță –/ am vrea să întindem mâna, fie și ruptă,/ către Universal” (*Mâna ruptă*). De aici și melancolia eului poetic după un anume fel de a scrie, de a citi și de a trăi poezia, pledoaria sa pentru o tranzitivitate care să nu fie expresia superficialității ori a epuizării semantice.

Ocaziile, momentele, întâmplările declanșează poeme, dar explorarea vieții cotidiene – nu prin intermediul ferestrei, ca până acum, ci chiar din mijlocul ei – nu pierde niciodată din vedere existența sacralului din spatele banalului, iar poeziile, în special cele scurte, devin meditații pe marginea lucrurilor simple, așa cum întâlnim în *Muzeu*, *O albină*, *Moment*, *Pace*, *Cântec simplu*, *Acoperișul* ori în atât de frumosul poem *Cămășile*.

Și în *Casa scârilor*, ca și în restul volumelor de poezie ale lui Ion Pop întâlnim numeroase referințe livrești, însă nici aici, ca de altfel nici în restul operei sale poetice, nu avem de-a face cu un livresc arid, cu un rezultat al formației sale de critic literar, cu ceva adăugat poeziei, ci cu un livresc intrinsec vieții, căci poetul știe că Literatura e Viață. Mai mult, lumea e privită prin ochii unui comparatist, iar realitatea e înțeleasă prin instrumentele literaturii comparate, așa cum vedem în poemul care dă și titlul volumului: „Iar la sfârșit, nu știu cum,/ m-am trezit ținându-le un fel de ciudată predică/ despre vremurile noastre atât de nevrednice,/ [...] și am încheiat într-un fel [de] disperare patetică,/ cu celebrul citat din Dostoievski/ despre frumusețea care, totuși,/ oricât de târziu,/ va salva lumea.” Întâlnim, și în acest poem, dar și în altele din volum, asocieri și analogii care resemantizează existența: „ba am vorbit chiar despre tulburătoarea înrudire/ dintre nervurile neglijate ale frunzelor/ și vasele noastre capilare”, „Unde mai pui/ că poți cuteza o măreață comparație/ cu Venus din Milo,/ regretând o clipă că nu te-ai născut/ femeie de marmură/[...]/ Și, ca într-o paranteză, nu ușor de deschis,/ simți că se-anunță, totuși/ pura și simpla, fireasca sfărâmare, o spargere/ ca de oale și de ucele” (*Mâna ruptă*). Ironia

și sarcasmul, mai prezente și mai pregnante aici decât în celelalte volume, ascund totuși fragilitatea acestui eu poetic și compasiunea sa față de propriul său trup ce se descompune de viu: „M-am trezit însă și cu un fel de țevi/ altoite în vreo trei locuri/ și tot atâtea pungi pentru lichide aurii și roșii, –/ ar trebui să am un soi de mândrie, –mi spuneam,/ ca de Bărăgan irigat” (*Tocmai lucrăm*). Decrepitudinea și degradarea fizică sunt semne ale unui haos intern care nu poate fi altfel decât înspăimântător pentru un om care a aspirat mereu la ordinea sacră a formelor geometrice. Dar, spre deosebire de geometrie ori de biologie, domenii ale certitudinii și ale datelor exacte, viața de zi cu zi ține mai mult de imprevizibil și de amorf, iar pentru a o înțelege, ori a-i da un sens cât de cât, trebuie să apelăm la literatură. Tot literatura, ne învață Ion Pop, nerenușând la tonul ușor ironic, e și aceea care ne poate ajuta să ne împăcăm cu viața și cu moartea, deopotrivă: „Dacă îmi amintesc și zicala conform căreia/ murim, fiecare, singuri,/ descopăr imediat intertextualitatea./ Reiese/ că nu am trăit chiar degeaba,/ că n-am urmat în zadar/ celebra Facultate de Litere” (73). Fiecare poem din *Casa scârilor* e în fapt o delicată și frumoasă lecție despre a fi și a muri, despre a scrie și a citi, despre natură și cultură, o lecție predată de poetul Ion Pop, un poet ce înțelege și trăiește Literatura ca Viață.

Romulus BUCUR

O carte. Două lecturi

Cînd mi s-a solicitat colaborarea la un număr omagial Ion Pop al revistei *Vatra*, în mod reflex am citit numele, trecînd peste cerința suplimentară de referire la *poetul* Ion Pop. Așa că mi-am pregătit, conștient, cărțile lui despre avangardă, mi-am schițat o bibliografie și am recitat mailul. Drept care m-am apucat să caut prin catalogul bibliotecii locale: vreo patru volume de versuri, de la începuturile creației sale. La editura unde și-a publicat antologia poetică m-am împiedicat de preț (fără să mai încerc să văd dacă e în stoc și în cît timp ar veni dacă o comand). Pînă la urmă, mi-a venit o idee, un fel de experiment critic: să iau *Litere și albine*, pe care am citit-o, despre care am scris, s-o recitesc și să scriu despre ea, fără să recitesc ce scrisesem înainte pentru ca, în final, să pun alături cele două texte.

Peisaj cu căderea lui Icar¹

Ion Pop este un universitar – ca să încep în stilul ineptelor traduceri mot-à-mot de pe Wikipedia

românească. Sau, cu un termen englez mai adecvat, un *academic* (și nu un *academician*, ca într-o altă traducere ineptă, de data asta prima versiune românească a *Canonului occidental* al lui Harold Bloom). Și, hotărât, nu un autor ce ține de academism. Avem, în persoana sa, un reprezentant al unei specii rare, altfel destul de bine reprezentate pe alte meleaguri, a poetului care îl dublează pe cărturar. Adică, un autor pentru care cultura a devenit (a doua) natură, care-și mediază trăirile, le filtrează printr-o grilă livrescă sau, într-un sens mai larg, a Culturii. Iar referirile la traducerile inepte nu sînt atît de deplasate pe cît par – e atît de ușor să interpretezi anapoda o astfel de poezie, să pui cu superioritate o etichetă așa-zicînd depreciativă, cum e aceea de livresc, opus, să zicem, autenticității...

Relativ recent, în urmă cu trei ani, am pus un pariu cu autorul, pornind de la tabloul lui Breughel evocat în titlu și de la poeziile inspirate de el, pariu în care nici una din părți nu a cîștigat (sau, dimpotrivă, au cîștigat amîndouă): domnul Ion Pop vorbea de poezia lui Auden, eu, de cea a lui William Carlos Williams. Citind acest volum², încep să înțeleg de ce.

Titlurile secțiunilor cărții sînt și ele semnificative – pentru prima, avem *ritmuri* (ținînd de cultură sau, în orice caz, de o organizare superioară a naturii) și *zgomote* (ținînd de o formă primară, neprelucrată a sunetului), pe de o parte, *Litere și albine*, elemente discrete, al căror rost, transformarea într-un (aparent) continuum, vine din organizare, pe de altă parte. Între ele, *Forum*, nu o poezie a implicării civice, cum ar sugera titlul, ci una a memoriei culturale, o filtrare a imaginii Italiei; remarcabilă mi se pare *Messa*, consemnare inteligentă a ambiguității statutului omului contemporan, incapabil să se situeze între dimensiunea sacră și cea profană a existenței.

Poezia care dă titlul ciclului se desfășoară pe două planuri, la fel de traumatizante: acela al reconstituirii intelectuale a trecutului recent și acela, paralel, al prezentului. Unul cu traume majore – „demascări”, încarcerări, torturi, crime politice –, celălalt cu traume minore „ar trimite la hărtoapele/ ori la găurile de rînd./ din asfaltul român./ Te-ai împiedicat, ai căzut./ ți-ai scrîntit sau, vai/ ți-ai chiar rupt piciorul”. Amîndouă izvorînd din lipsa de armonie. De Armonie, cu majusculă, dorită și temută în același timp, pentru că nu e vorba de o ordine firească, venită din natura lucrurilor, ci de una impusă, mecanică, absurdă: „În urechi, sunetele sunt cam aceleași./ În confuzul zgomot, în furia mlăștinoasă, e nevoie din când în când, nu-i așa,/ să se pună puțină Armonie, –/ marele Metronom, limpedele, cumplitul,/ n-o fi fost inventat degeaba”. Pentru ca în final nici resemnarea, nici încercarea de a se da la o parte din fața istoriei

să nu mai funcționeze: poetul devine o victimă, la fel cu cei cu care se identificase la începutul poemului: „Încep să am o vîrstă. Dar încă aud,/ pe când, foarte singur,/ cobor niște trepte”.

Biografismul, în ciuda tuturor aparențelor, nu poate fi decît livresc – propria viață e citită ca un text: „un fel de emblemă, foarte poetică,/ a comunicării, să-i zicem viscerale, dar și inefabile,/ dintre viață și text, drept care/ a și fost aleasă apoi/ pentru coperta cărții mele *Viață și texte*”, un text ce nu are la urma urmei altă valoare decît a existențialului investit în el: „Mă recitesc, sunt, iată, –/ atît de deștept și de inventiv, –/ ce de *ars combinatoria*,/ ce de subtilă hermeneutică,/ ce de construcție, deconstrucție!// Când nu voiam, de fapt, să vă spun/ decît/ că sunt un biet om/ care moare încet/ printre atâtea chermeze și dănțuri”.

În alte poeme, dialogul cu Bacovia (*Tempus*) sau cu Tristan Tzara (*Dumnezeu vede*) se constituie într-o poezie a reacției față de faptul cultural, care, la rîndul său, poate fi o reacție la orice – natură, istorie, altă reacție culturală etc.

Dialogul dintre poet și lume, ca în cazul oricărui poet adevărat, este inevitabil. În cazul de față, cu o lume ce și-a ieșit din rosturi, în care reprezentarea artistică a căpătat atributele unei realități dereglate, agresive, neliniștitoare: „O teamă ciudată, totuși,/ în acest început umed de primăvară –/ merele din tablouri/ au început de câteva zile să putrezească,/ ogorul din *Peisaj*/ se umflă și începe să mormăie,/ aud cum păsări pline de apă/ se prăbușesc cu zgomot-năbușite,/ încolțesc ierburi din pasta verde, verde,/ iar sângele aceluși apus de peste pădure/ se prelinge din rame,/ roșu, roșu./ Din icoane ies aburi, se evaporă/ aureolele prea fierbinți.// Să alerg pînă la prima frizerie,/ să mă tund zero,/ să caut repede foarfecele de unghii”. O lume care își vede de ale ei, mai bune sau mai rele, nepăsătoare la tragediile individuale sau colective ce se desfășoară într-un colț al tabloului: „În ce privește suferința, nu au greșit nicicînd – Bătrînii Maeștri: ce bine-au înțeles/ poziția ei umană, cum se petrece/ atunci cînd altcineva mîncă sau deschide o fereastră ori pur și simplu se plimbă-alene/.../ iar nava scumpă și fragilă ce trebuie c-a văzut/ ceva uimitor, un puști căzînd din cer./ avea altundeva de mers și și-a văzut de drum” (W. H. Auden, *Musée des Beaux Arts*) sau, ca să echilibrăm balanța, „fără însemnătate/ în largul mării/ era// o plesnătură aproape neobservată/ era/ Icar încercîndu-se” (William Carlos Williams, *Landscape with the Fall of Icarus*).

Pare că de aici își ia poetul acceptarea resemnat-ironică, transformată într-un gest firesc, a violenței ce lovește ființa umană: „N-ai deschis bine ușa, că un pumn de piatră/ izbindu-te în obraz/ te-a și umplut de

sânge./ Sunt semne că lumea se mișcă,/ sunt semne că lumea e vie,/ sunt semne că ziua începe bine”.

Tot aici s-ar potrivi și pierderea instrumentelor (luneta, microscopul) semnifică pierderea reperelor Culturii; autoironia apare sub forma naturii intervenind necontrolat în cultură „Iată cum stau, de fapt, lucrurile:/ Dacă-aș avea o lunetă, un microscop,/ aș fi, poate, ceva mai sigur/ că lucrurile într-adevăr stau./ Însă mi-am pierdut și luneta și microscopul/ .../ și eu, bâjbâind, clătinându-mă, tremurând,/ auzindu-mă dintr-odată/ cum scot sunete necuviincioase,/ atât de ascuțite, o, atât de/ nelalocul lor./ Cum, din nebăgare de seamă,/ încep să urlu/ de durere, în toiul cântecului”.

Oboseala lumii pare a se fi adunat pe umerii săi: „uneori, chiar prea des,/ îmi pare că/ până și tandrețea/ a devenit o formă a oboselii”, în timp ce pudoarea îl face să se rețină atunci când e vorba de exprimarea suferinței, prin strigăt, de pildă, oricât de insuportabilă ar fi aceasta: „Nu vă speriați. Nu vă pândește/ nici o primejdie. Puteți să treceți liniștiți pe lângă mine./ Nu are nici un rost să vă vârâți/ degetele-n urechi,/ nici să vă ascundeți/ după copac/ ori pe după zid./ Nu, nu vă fie teamă. Astăzi nu,/ nu voi urla./ Din când în când/ mai trebuie să arătăm și puțin respect/ pentru Ordinea Universală”.

Mai ales spre sfârșitul cărții putem întâlni poeme de un intens ton elegiac, poeme în care conștiința efemerului, a fragilității („– Da, da... Dar uită-te bine/ la floarea asta:/ Nu trăiește decât o zi!”) se împletește cu uimirea îndurerată ce vine din observația neputinței culturii în fața naturii: „Acum rima cheamă o rană/ ce se usucă, – dar foarte încet”.

O poezie ce înseamnă o asumare senină a suferinței, metamorfozată, probabil, în cântec: „Iată și ora/ când nici o durere/ nu mă mai doare./ O oră în care/ printre atâtea singurătăți/ nu mă mai simt singur”; „Va ploua și atunci, ca acum,/ ca acum va fi și

atunci soare,/ ceață va fi ca astăzi, ninsoare,/ vor scânci muguri,/ vor pâli frunze, o să fie fum.// În acel anotimp total,/ În acel anotimp”.

Până la urmă, împăcarea cu lumea, regăsirea seninătății: „Ca de un centru risipit/ în pulberi de lumină,/ abia mai pâlpâind, și-ntr-un târziu,/ de-atâta luminoasă osteneală/ uitând încet, uitându-se în toate,/ în aur tot și pentru totdeauna”.

Ion Pop Revisited

Primul lucru pe care l-am făcut a fost să iau din bibliotecă *Poezia criticilor* a lui Florin Manolescu³. Care se oprește la Matei Călinescu. Explicabil, de altfel, pentru că, deși aparțineau aceleiași generații, deși Ion Pop publicase deja două volume de versuri și cartea despre avangarda românească (prima ediție), nu era vorba de o epocă în care tinerii autori erau încurajați să se ia între ei în serios la nivel oficial – prețuirea se manifesta, în general, informal. Asta ca să am un minimum de bibliografie critică (nu că n-aș mai fi putut citi și alte titluri).

Apoi am recitat cartea. A fost, sper să fie vizibil acest lucru, *close reading*. Și primul lucru care mi-a sărit în ochi a fost o structurare în jurul a trei axe: organizare vs. dezorganizare, implicare/ distanță și dimensiunea simbolică.

Încă de la început, din primul poem, *Temă cu variațiuni*, această cheie simbolică e de găsit în regândirea realității imediate, asociată cu nume cu greutate universală (Bach) și locală (Bacovia), cărora li se adaugă Albina, a cărei consemnare cu majusculă îi accentuează caracterul simbolic, totul într-o încercare de resituare de sine, de bilanț, pentru că, la un moment dat, cu toții facem (sau ar trebui s-o facem) aceasta.

Natura și cultura se transformă una în cealaltă, ridicând întrebarea dacă acest proces este unul



1965, Bran, cu Ana Blandiana și Romulus Rusan

reversibil. Dacă nu cumva, în fond, natura nu este altceva decât tot un construct cultural. Dacă, din nou, trăim într-o lume pe care o culturalizăm pas cu pas, atît la nivelul istoriei, cît și la cel al biografiei individuale.

Lumea, viața, înseamnă în primul rînd violență, oricît am încerca noi s-o eufemizăm; cultura poate fi văzută astfel fie ca o legitimare (mitică, rituală etc.) a acesteia, fie ca o încercare vană de a o elimina (ori, măcar, de a o trece sub tăcere): „N-ai deschis bine ușa, că un pumn de piatră/ izbindu-te în obraz/ te-a și umplut de sânge.// Sunt semne că lumea se mișcă./ sunt semne că lumea e vie,/ sunt semne că ziua începe bine”.

Nici cultura nu mai e văzută ca o soluție; în *Aprilie* asistăm la o agresiune care scapă de sub control, (își) recapătă violența naturii (oarbă la nivel geologic, controlată la nivel biologic, dez-lănțuită la nivel uman). Soluția e mai degrabă iluzorie, și tot de ordin cultural: „E de găsît un prieten foarte singur/ e de scos o riglă dintr-un sertar, e de desenat repede, repede/ un singur triunghi”. În *Iată cum*, pierderea instrumentelor de măsură, a reperelor, e constatată pe un ton firesc: „Dacă aș avea o lunetă, un microscop,/ aș fi, poate, ceva mai sigur/ că într-adevăr stau./ Însă mi-am pierdut și luneta și microscopul”, urmată de teroarea realității, care se reduce la esențele ei geometrice, inumane, ducînd la abandonul (nevoit) al culturii: „Și eu, bătînd, clătîndu-mă, tremurînd,/ auzindu-mă dintr-odată/ cum scot sunete necuviincioase, atît de ascuțite, o, atît de nelalocul lor./ Cum, din nebăgare de seamă,/ încep să urlu/ de durere, în toiul cântecului”. *Alt cântec simplu* propune, teoretic și practic, prin folosirea versului tradițional, un proiect de organizare/ raționalizare a dezorganizării lumii, și de al cărui caracter iluzoriu poetul este primul care își dă seama: „Și totuși, știa: «Ce de lume concretă!»/ Înăuntru, pe-afară./ Pe când cercul desenat pe asfalt cu cretă/ Era șters cu o cârpă murdară”.

Poemul care dă titlul primului grupaj, *Ritmuri și zgomote*, este semnificativ din acest punct de vedere: dizarmonia lumii este în mod necesar și ironic contracarată prin Armonie (scrisă cu majusculă), echivalată mai departe cu o invenție mecanică, Metronomul (scris de asemenea cu majusculă) și terifiant prin natura sa. Ca, de altfel, realitatea vremii noastre. Doar a ei? O realitate apucată cu mînuși, percepută prin tot felul de filtre, nici unul însă în măsură să asigure protecție deplină. O lume strîmb întocmită și care nu lasă nici măcar opțiunea evitării: „Iar veacul înaintează, înaintați.// Eu, unul,/ sunt, totuși, un pic obosit și trist,/ fac un pas alături./ Încep să am o vîrstă. Dar încă aud,/ pe când, foarte singur,/ cobor niște trepte”.



Cu toate acestea, în *Puterea metaforei* putem din nou vedea încredere deplină în poezie, în puterea ei de a face ordine, de a face dreptate în lume (încredere de o naivitate asumată, ca *M-atîrn de tine*, *Poezie a lui Philippide*). Cel mai probabil, autorul e cel dintîi care știe că e vorba de o iluzie, și aici intră în acțiune *ficțiunea supremă* a lui Stevens...

Spontaneitatea e o artă, una care trebuie învățată și exersată îndelung. Un *gongfu*, cum îi spun chinezii. Ion Pop a învățat (și practicat) spontaneitatea formalului. Aici, acum, el încearcă s-o deprindă pe cea a informalului: „Deocamdată, însă,/ stă și se uită./ Îl vede, poate,/ și pe servul Ion Pop,/ cum găfăie repede, alergînd,/ cum moare încet, surzînd,/ cum citește, scrie,/ vorbește singur”.

Deltă reprezintă conștientizarea, asumarea propriei condiții poetice. Nu că acest lucru nu ar fi fost valabil de la bun început, însă aici intervine și distanțarea auto-ironică: „(ca un neomodernist tîrziu ce sunt,/ am fost foarte încântat de metaforă):/ marele fluviu aduce, nu-i așa,/ straturi mereu noi de aluviuni, muzica țarilor,/ devenite Triunghi”. Un poem de comparat cu lupta împotriva excesului modern de sofisticare pe care o duce peste o tradiție milenară, una aproape intrată în codul genetic, Seferis, în *Un bătrîn pe malul fluviului*.

Livrescul și cotidianul nu se (mai) unesc fără urme de îmbinare (*Semn de carte*), iar existențialul (încearcă să) se ia la trîntă cu livrescul: „Mă recitesc, sunt, iată, – atît de deștept și de inventiv, –/ ce de *ars combinatoria*,/ ce de subtilă hermeneutică,/ ce de

construcție, deconstrucție! / Când nu voiam, de fapt, să vă spun/ decât/ că sunt un biet om/ care moare încet/ printre atâtea chermeze și dănțuiri”.

Forum (atît ciclul cît și poemul) pornesc, neașteptat, de la sensul literal al cuvîntului; poemul cu acest titlu pare o rescriere în cheie livrescă a lui *In Back of the Real* a lui Ginsberg

Ideea de latinitate, legată de Italia, de Roma, de catolicism, ca fundamente clasice ale culturii (europene și, prin incluziune, românești) domină această secțiune a cărții. Cu o intertextualitate bine stăpînită, ca în finalul poemului *Biblioteca lui Hadrian*: „cobor, provincial,/ din greaca și din latina clasică, în dialectul vulgar al unei mierle”, unde nici mierla nu e ce pare a fi – în această oscilație între livresc și existențial, ea poate reprezenta încă o ipostază poetică a contemplării realității (ipostaziate în treisprezece moduri), ori, surprinzător, o mierlă reală.

La fel, în *Columna*, putem vorbi de mimarea naivității (sau de regăsirea/ reinventarea acesteia): „Doamne, cât trebuie să fie de greu,/ să tot încerci, de două mii de ani,/ să urci până Sus,/ cu picioarele împotmolite în marmură!”

Astfel de poezie poate provoca întrebarea dacă nu cumva diferența dintre livresc și „autentic” (ori cel puțin una dintre ele, în cazul că vorbim despre mai multe) ar fi conștiința (acută a) trăirii/ trăirilor? Sau imposibilitatea de a pune între paranteze, fie și pe moment, *exaempla*?

E vizibilă, într-o serie de poeme, o discretă dar fermă dimensiune religioasă. O credință molcomă, calmă, ardelenescă și care-și găsește împlinirea la Roma.

Coborîrea sacrului în profan, vizibilă uneori și în prima secțiune a cărții, își găsește aici locul privilegiat, în *Sarcofagul etrusc*, sau în *Messa*; aici, condamnarea implicită a coborîrii la profan, a profanării, a mimării părții vizibile, de suprafață, se îmbină, ingenios, cu o epifanie, a copilului nevinovat, care salvează totul cu o întrebare: „*Mamma* – întreabă-un copil, alături, –/ *dimmi quale, delle due colombe, / è quella / del Santo Spirito?*”

Secvența finală, cea care dă și titlul volumului, ezită între parabolă și alegorie (*Cactus*), uneori (*Strigătul*) apropiindu-se primejdios de cea de-a doua.

Rămînem cu cîte o imagine, cum e cea finală din *Pointe d'orgue*: „Căutînd, în toată nesfârșirea/ un fel de margine. O biată,/ simplă, vinovată margine,/ în muzica fără margini, în ceața năucitoare,/ în muzica asta cumplită/ sub Dumnezeu”.

În *Cîntec simplu* (și nu numai aici), imaginea care aproximează această poezie e cea a momentului cînd nisipul multicolor, așezat cu trudă și migală

sub formă de *mandala*, e amestecat pentru a o șterge; întîlnim, într-un frumos poem, ideea de ordine a universului, față de care existența concretă e accidentală, cognoscibilă doar metaforic, unde *metaforic* poate fi citit atît etimologic (adică literal), cît și (meta)textual (sau figurat): „Sferele mici și negre, care încă/ se numesc struguri, pe veranda unde/ un creier vechi se descompune-ncet, în timp ce/ mama urlă «Mamă», nu vor lăsa, strivite, ca să ne-nșele iarăși,/ să curgă, roșu, decât/ un provizoriu, metaforic, sânge.// Un provizoriu, numai, și metaforic sânge...”

Un fel de elegie e un fel de artificiu: la urma urmei, accentul pe „autentic” sau pe „convențional” e o chestiune de opțiune individuală; la fel, evaluarea acestei opțiuni devine o chestiune de preferință: „Da, știu, așa-i,/ nu e ușor să fii nimb.// Dar eu îți spun: ține-te bine,/ Cercule, cercule!...” Autorul acestor însemnări și autorul acestei cărți ne aflăm pe două maluri opuse ale aceluiași rîu, încercînd să ne întîlnim la mijloc (și să stăm, măcar o clipă, în loc, în ciuda curgerii).

Bunăoară, bucurîndu-mă de transmutarea reușită, fără rest, în cîntec: „Ora aceea în care –/ da, vinerea era, cea a Patimii,/ pe-un mal de râu,/ pe sub sălcii fierbinți.// Ora asta/ când sângele în vreun potir/ zadarnic încerci să-l aduni.// Ora în care/ fostele rugăminți/ se preschimbă în rugăciuni”.

¹Arca, nr. 3-4-5/ 2010.

²Litere și albine, Cluj-Napoca, Limes, 2010.

³Florin Manolescu, *Poezia criticilor*, București, Eminescu, 1971.



2007, cu Adrian Popescu și Mircea Martin, la Dragomirna

Nicoleta CLIVET

Poezia - un „concert din muzică de Bach“

Faima de caligraf și de poet de bibliotecă, pentru care n-ar fi cu puțință trăirea nemediată, impresia pură și dură, din pricina convertirii lor oarecum automate în formulări cu aură livrescă, îl urmărește pe Ion Pop și chiar îl precede, dacă e să ne luăm după receptarea de care au avut parte volumele sale de poezie apărute, să zicem (și nu chiar întâmplător), după 2010. Și totuși, începând cu *Litere și albine* (Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2010) se produce o ajustare a metabolismului poetic, ca urmare a confruntării cu experiențe existențiale la limită (catalogate ca fiind cam „stridente“ de gustul poetului), ce țin de registrul precarității, al neputinței, al unei posibile – și definitive – înfrângeri. Stările „mlăștinoase“ ale ființei nu pot fi trăite de un mare iubitor al Armoniei/ Geometriei decât cu maximă dificultate; îl ia cu frisoane asaltul lor, îl destabilizează profund ușurința cu care amenință și periclitează viața. Atunci când viul se malignizează, când destrămarea e galopantă, când stihiiile se dezlănțuie și lovesc „cumplit“, două îi par a fi reacțiile posibile: fie li se opun gesturi mici, de o concretețe la fel de agresivă, dar de o precizie geometrică având potențial reechilibrant (calea albinei) – „Să alerg până la prima frizerie,/ să mă tund zero,/ să caut repede foarfecile de unghii.// E de găsit un prieten foarte singur,/ e de scos o riglă dintr-un sertar,/ e de desenat repede, repede/ un singur triunghi“ (*Aprilie*); fie este aleasă calea, mai deloc uzitată până acum, a abandonului în fața stridențelor destructurante, a „urlatului de durere“: „Și eu, băjbâind, clătănându-mă, tremurând,/ auzindu-mă dintr-odată/ cum scot sunete necuviincioase,/ atât de ascuțite, o, atât de/ nelalocul lor.// Cum, din nebagare de seamă,/ încep să urlu/ de durere, în toiul cântecului.“ (calea lui Bach, în *Iată cum*)

O reconfigurare a raportului dintre „viață și texte“ traversează volumul *Litere și albine*; fără a uzurpa „textele“, „viața“ începe să capete o capacitate sporită de auto-organizare, de articulare, de semnificare. Acum, binomul „viață-texte“ se convertește poetic în perechea „albine-Bach“. Sunt, de fapt, modalități diferite de a accede la sens: cu pași mici, concreți, disciplinați, ce se opun astfel precarității și efemerului sau la modul riscant, „cumplit“, grandios și, finalmente, monumental. Ambele strategii de a ataca esența primesc girul poetic: „De aceea, încă o dată,/ vă chem în ajutor, S.O.S./ Albină și Bach. Mă bazez pe voi,/ eu, mezinul, care, din neatenție ori din

neștiință,/ tremurând, împiedicat, bâlâindu-mă./ amân și împing în ceață/ nu știu ce Hexagon./ Trăiesc/ cum și voi ați trăit. Greșind,/ dar, poate,/ cu un fel de exactitate.// De-aceea și trag nădejde/ că aș putea fi iertat. Mă gândesc, totuși, că/ până la urmă/ fără să știți ați găsit, găsiți/ și voi necunoscutele/ căi ale Domnului.“ (*Temă cu variațiuni*)

„Strigătul“ propriu, născut (ca și cel al lui E. Munch), din durere atroce și sânge adevărat, forțează „rama“ consacrată a poeziei lui Ion Pop, chiar dacă „rama“ tabloului expresionist nu pare afectată de scandalul pe care îl încadrează: „Acum mă uit din nou, rănit și palid,/ la rama lui./ Ea n-a pățit nimic.// Ce nesimțit dreptunghi!“ (*Strigătul*) „Rama“ poeziilor din *Litere și albine*, în schimb, este atinsă, în profunzime, de spasmul ce-i stă la origine, astfel că „textele“ au contururile modificate de „viață“ (și nu invers, ca până acum), chiar dacă e încă multă sfială poetică în a numi impactul și urmările momentului seismic produs de „vuietul din adânc“. Transformarea „vuietului“ în „sclipitoare țandări“, în „vitrării și-n stâlpi de piatră“, pe modelul muzicii lui Bach – aceasta este soluția la care Ion Pop visează: o poezie asemenea unui „concert din muzică de Bach“... Și nu s-ar putea zice că rămâne la stadiul de vis. Ceea ce nu înseamnă că „nobila Geometrie“ și „Puterea transformatoare a Verbului“ au fost abandonate. Asaltat, uneori confiscat, de „urlete“ și zvârcoliri, amuțit de spectacolul fragilității, poetul face în continuare apel la sacrele majuscule, doar că de această dată (auto)ironia este evidentă: întoarcerea inocentă la „nobila Geometrie“, după momentul de colaps al „strigătului“, nu prea pare nici posibilă, nici realmente dorită. Acum, Geometria se rescrie, este ea însăși fragilizată, spasmatică; „cercul“ e tensionat – „a devenit roată/ și scârțâie, Doamne, ca o roată!“ (*Iată cum*). Atâta doar că asta nu mai înspăimântă pe nimeni. „Strigătul“ nu spulberă Geometria, dar o îmblânzește, o relaxează și ajută la verificarea pe teren a autenticității seninătății îndelung exersate. O seninătate ce trece testul, dovedindu-se de esența tare a fericitei întristări: „Iată și ora/ când nici o durere/ nu mă mai doare./ O oră în care/ printre atâtea singurătăți/ nu mă mai simt singur.// Mai știu cel puțin un poet/ care spunea/ că și durerea-i lumină.“ (*Iată ora*)

Finalmente, umbra ce lovește brutal în temelia ființei nu e reductibilă doar la întuneric; ea este creatoare de ordine interioară, dacă nu mai mult, atunci măcar în aceeași măsură în care o făcea, în volumele anterioare, livrescul. Absolut firesc, această ordine aduce cu sine și o vibrație mai înaltă, captată într-o sintaxă poetică de o simplitate și o eleganță iradiante, după cum o dovedesc volumele ulterioare.

Mircea PORA

Petras...

Niciodată n-am mai făcut un astfel de lucru... Sălile pline, aplauzele prelungi, strigătele de „Bravo, Petras”, rugămintile de repetare a unor cântări, toate la un loc erau semne că nu începuse să bată nici un vânt rău, aducător de nori, de ploaie. Mă urcam pe scenă plin de energie, ca mătu când se suie-n pomi să dea atac la cuiburi, după câteva minute cu privirea și mintea devenind stăpân peste marea de capete care se așternea sub ochii mei. Orchestra o simțeam în spate gata să explodeze, să aprindă în suflete flăcări mari, capabile să lumineze și cele mai îndepărtate văi. Mă simțeam bine în costumele mele populare, cu opinci sau cizme în picioare, cu clăbăț sau pălărie pe o parte, încins pe mijloc cu un brâu ce mă și strângea, făcându-mi, însă, și un pântec subțire de fecior. Cu bagheta pregătită sau doar cu degetul arătător îndreptat spre muzicanți, era așteptat „momentul”... Și Cel de Sus îl trimitea. Totul se umplea de glasul subțire al viorilor, venite parcă de dedesupt, din pivnițe, se ridicau înalt, contrabasurile, ciupite cu tactică de corzi, începeau să șerpuiască saxofoanele, să ne umple de lacrimi, de frumos, torogoatele sau doar torogoata, regina. Și odată cu toate minunile astea pornea și vocea mea, tunet, mângâiere, dragoste, urare, regret. Toate se rotunjeau în jur. Am cântat despre bătrânețea ce ne ofilește și ne ia puterile, despre moartea care ne așează sub iarbă, sub flori, despre frumusețea dragostei, prin poiană, pe suiș de munte cu cine altcineva decât cu... „băgița?”...

Stătea întins pe pat, cu „hainele naționale” alături. Se mai sfârșise un spectacol, de data asta în aer liber, cu mult auditoriu, cu strigăte de simpatie, pe alocuri cu ropote de aplauze. A fost chiar și un „bis” viguros la „Mândra mea e bănățană”, sub scenă mai mulți spectatori au încins hore, a primit la final un buchet de flori mare cât un clopot de biserică. Aproape se lăsase întunerecul când orchestra, singură de data aceasta, a interpretat melodia fanion a folclorului de aici... „Mi-s acasă prastă tot”...

Și totuși, în ciuda acestei „recapitulări pozitive” ceva nu fusese cum ar fi trebuit. Sub aplauze, ovații, sub repetatele urări de bine, sănătate nu era exclus să se ascundă ceva neplăcut, pe față, nemărturisit. Își privi câteva clipe „hainele naționale”, inerte, așternute lângă el, pe urmă zăbovi asupra unui tablou doar cu valoare sentimentală, atârnat pe peretele din fața lui.

În fapt, era o fotografie de familie, fără zorzoane, decor, aranjament săcâitor, modern, înfățișând pe două scaune, două persoane într-o încremenire statuară, evident plecate demult din lumea asta. Bunicii săi dinspre mamă, la care ținuse foarte mult. Îi cunoscuse destul de bine, El, ordonanță în primul război, luându-l uneori cu căruța când mergea la câmp, Ea, făcându-i anumite poftă culinare, cum a fi găluștile cu prune și cartofii prăjiți în coajă. Se lăsa dus pe firul timpului, al amintirilor, al cărărilor întrerupte, cu traseu derutant, ce mult trecuse de atunci, pur și simplu „de atunci”, până imprecisă a vremii, câți, Doamne, nu mai erau, se topiseră, se făcuseră ceață, pământ și, aproape fără să-și dea seama, prinse a se învârti în jurul unui cuvânt, a unei stări, a ceva ce te lua treptat în stăpânire, te moleșea, te frământa ca pe un aluat, până ce te depunea, la capătul jocului, în nemișcare, cu capul pe o pernă... îmbătrânirea. Se smulse repede din această stare de plăcută-neplăcută visare și reveni la spectacolul ultim ce-i lăsase discret, dar fără puțință de tăgadă, un gust amar. În câteva rânduri, și de adevăr n-avea cum să fugă, își simțise răsuflarea tăiată, când trebuise la o doină și la o sârbă, dar mai ales la prima, să urce cu vocea. Registrul acut, despre el e vorba. O șubrezenie a sunetelor emise, o sfortare dincolo de artă, de a ține tonul sus, nu putuse scăpa ascultătorilor cu urechea mai fină. Ba, mai mult, perfect conștient de situație, pentru a salva interpretările, prin forțarea corzilor vocale, prin gesturi de derută exterioare, ajunsese în câteva rânduri la emiterea unor zbierete. Grămada de haine de alături, brăul, cămașa, pantalonii negri cu dungă, îl umplură de tristețe. Adevărul este că, de o bună vreme, veșmintele acelea adăposteau un trup bătrân sau pe cale de a fi calificat astfel. Și odată cu bătrânețea, rece, umedă, învăluitoare, cu ninsoarea aceea rară, neîntreruptă, care troienea, toate cele scad, se duc... Dorința-i de visare reveni, însoțită de o stare de neputință, de un fel de capitulare aproape acceptată. Închise ochii și simți binecuvântarea unei liniști ce suia parcă dintr-o vale tulburată doar de privirile Celui de Sus. Se despărțea de cele din jur ușor, fără regrete, rămăseseră în urmă nunțile la care cântase, torogoatele, sălile pline de freamăt, mesele „de după”, bogate, sfârșindu-se nu arareori cu prelungi plăceri trupești. Se afla acum, condus de o puternică mână din spate, în plin câmp, în fața unui panou care printr-o săgeată indica un drum. Sub săgeată scria clar „lăsați orice speranță, voi, cei ce veți merge pe aici”. Fără a sta prea mult pe gânduri, se pregăti s-o ia în direcția nefastă, când forța aceea puternică, invizibilă, ce-l domina, îl împinse înspre sensul contrar. Făcu astfel sute de pași tot pe un câmp, pustiu, născut parcă

din nuanțe albastre, de o netezime perfectă, până când în față, la nici doi metri, pe un fel de tăbliță, îi apăru un număr de telefon. Sub cifre scria clar, inteligibil... „sună neapărat aici”... Când își reveni din vis, din tot vâlmășagul de imagini îi rămăseseră clare în minte doar acele numere care însă nu indicau nimic precis. Nu aveau prefix, ordinea dispunerii nu conducea spre vreo rețea de telefonie mobilă și, mai mult decât atât, nici nu erau zece cifre, standard obligatoriu pentru aparatele portabile de poșete, de buzunare, ci doar opt. În sfârșit, asta era. Petras avea și el ciudățeniile lui în momentele mai neobișnuite ale vieții. Înaintea concertelor, fie mai mărunte, fie de o oarecare anvergură, stătea cu picioarele cam zece minute într-un lighean cu apă rece picurată cu oțet, având alături chipul Maicii Preciste emanând bunătate, fângăduind ajutor în momentele mai grele. Când se afla în fața unui control medical amănunțit, de teamă să nu i se găsească ceva, un început de tumoare, o insuficiență, cu o zi înainte, cam o oră cu capul plecat, se cufunda în rugăciuni, se imagina într-o biserică dând din strană răspunsuri preotului. În sfârșit, dacă urma să primească niște oaspeți, cu un anume timp înaintea venirii lor spărgea în bucătărie, prin izbire întotdeauna de calorifer, o farfurie și o farfurioară, aceasta ca un sacrificiu, ca o implorare ca lucrurile să se termine cu bine. Fosta soție, interpretă populară și ea, cu notorietate, plecată de câțiva ani de la el, îi spusese în mai multe rânduri că toate aceste fapte sunt niște prostii, dar observațiile, ironiile, sarcasmele ei nu avuseseră nici un efect. Acum, înaintea acestui telefon ce trebuia dat, conform unui ritual bine împământenit, Petras, supranumit pe ascuns și „Moșul”, se îmbracă în straie naționale, cele mai frumoase pe care le avea, căci momentele ce stăteau să urmeze s-ar fi putut să fie de o mare importanță. Așezat într-un fotoliu căruia-i spunea nu se știe de ce „bunicul”, de la un aparat fix de telefon formă cifrele văzute de nu știu câte ori în vis... Auzi, imediat după primul apel, la capătul celălalt al firului, un sunet gros, parcă din fundul pământului. Odată, de două ori, de trei ori. Urmă o pauză, pe urmă din nou același sunet, repetat de șase ori. Când se pregătea să închidă, convins că nu-i va răspunde nimeni, auzi în ureche o voce, tot îndepărtată de realitățile noastre, care-i spuse...

– Știu cine ești, de ce te temi, ce vrei să recâștigi.

– Cu cine vorbesc, sunt tot o apă, aș vrea să mă prezint.

– Fără rost, cu niște sfaturi te pot ajuta.

– Eu simt că îmbătrânesc, că nu mai pot cânta, faliment.

– În lumea de sub aparențe ai căutat să pătrunzi, dincolo de ce vezi, simți?... cunoști îndoiala?... ai căutat cărările ce duc spre marile taine?...

– Câte ceva am auzit despre astea, dar pe cărările acelea n-am umblat...

– Ce zici despre Cavalerii Mesei Rotunde, Sfântul Graal, regele Arthur, athanorul, linia ce separă lumina de umbre?

– Mă iau spaimelile când aud astfel de înșiruiți, spune-mi, te rog, ce-i cu ele?

– De tine s-a apropiat „bătrânețea”, nici nu știi ce dulău întunecat e gata să te muște. Îți va lua și vocea, sângele, tot...

– Mă poți ajuta cu ceva?... mai vreau să am putere, forță în glas, să mai cânt ca altădată. Am început de la un timp să gâfâi, să zbier în microfon...

– Doar un sfat pot să-ți dau, citește despre tot ce ți-am vorbit, memorează, gândește-te să te duci la un bal mascat. Și speră, speră cu tărie. Pentru bal notează numărul acesta și, după ce suni și ți se va răspunde, spune doar atât... „îpsilon”...

Cu adevărat, după isprăvirea conversației nu se știe, în fond, cu cine avută, se simți istovit ca după o zi fierbinte de coasă. Îl cuprinseseră mari călduri, ca în bolile copilăriei, o nădușeală alunecoasă, de neoprit, îl învălui peste tot. În astfel de momente nu e chiar atât de bine să fi singur, dar situația era imparabilă, soția îl părăsise, iar copiii, înstrăinați de el, erau demult pe la casele lor. Simțind însă că nu e vreme de pierdut, că într-adevăr „bătrânețea” își arată colții foarte de aproape, se puse pe treabă, trecând intens la lecturi. Bibliotecile publice, private, fundațiile, răsărite ca ciupercile, îi fuseseră de un imens ajutor... În câteva săptămâni reuși să înțeleagă termeni, sintagme, ca „Marea Operă”, „Zeul Crepuscular”,



Paris, Place de la Sorbonne, 2001

„Marele Secret”, „Marea Lege”, „Lirism Turbionar”, „Nunțile Chymice”, „Ars Magna”, „Autotelic”, „Primordial”. Luând legătura și cu un cunoscut ezoterist local, profesor universitar de „taine”, i se clarifică și legătura, mai bine zis o particulă din ea, ce exista între cea mai înaltă treaptă a credinței și Sfântul Graal, început să-l vadă uneori chiar înaintea lui, pe stradă, pe regele Arthur, cu un cap mare, spadă, zale, o coroană învăluită în ceață, i se păru în anumite dimineți că din adâncuri de pământ, mai exact din subsolul casei unde locuia, urcă zgomote pe care le socotea a fi o probă referitoare la lucrările „cavalerilor mesei rotunde”. Vorbea mult și aproape oriunde, dar, în special, cu doctorul Crețu, despre Tao, masculin și feminin, despre ce pare aproape și e în fond atât de departe, despre cele șapte ceruri păzite de șapte legiuni de îngeri. Ajunsesse chiar să-i spună unui țaran în piață, vânzător de ceapă, roșii, zacuscă, vinete, ardei, păstârnac, castraveți, că el și nevasta, ce-i era alături la vânzări, trebuie să-și redobândească „simțul alchimic al materiei”. În timp ce le plătea cumpărăturile, abil, căutând să nu producă iritare, le recomandă celor doi să citească mai mult, cu prioritate pe Hermes Trismegistul și pe Lordul Chandos. În sfârșit, după câteva luni bune de instruire, cu speranțe crescând în alungarea bătrâneții, în revenirea vocii, se decise să atace „balul mascat”... Rostirea în receptor, după formarea numărului indicat, a termenului „ipsilon”, avu un efect rapid, imediat. I se spusese textual, de la capătul celălalt al firului, cu o dicție impecabilă, ton amabil, dar ușor distant... „Știm despre cine e vorba, într-o jumătate de oră să fiți gata, vom veni să vă luăm”... Treizeci de minute, chiar că nu era vreme de pierdut! În ce să se mascheze?... Dar se liniști, în fond, era el însuși o mască de când începuse chinul cu îmbătrânirea, cu pierderea vocii și altele. Nasul i se lungise, semănând cu un cioc de pasăre, obrajii îi căzuseră lăsând pomeții să iasă exagerat în evidență, ochii-i priveau prin fante înguste, ca la orientali. Figura întregă i se dereglase, așa încât pentru a intra în vălmășagul unui bal mascat nici nu era mare lucru de făcut. Își trase la repezeală cu vopsea neagră de ghetete câte trei dungi pe fiecare obraz iar sub nas, cu o carioacă roșie își dresă o mustață. Se închea astfel, doar cu aceste intervenții sumare, o figură de clown trist, parcă scos din circuitul reprezentațiilor. După consumarea celor treizeci de minute acordate, în fața ușii se prezentară doi indivizi, același chip uscat, cu o expresie în cel mai bun caz neutră, cu ochelari de soare pe nas, funcționari, executanți de-o înaltă calificare și ținută. Înainte de-a intra în mașina ce urma să-i conducă spre locul de desfășurare al balului, unul dintre cei doi, care ulterior se și așeză la volan, fără

a-i cere permisiunea, i-a pus „Moșului” o pereche de ochelari pe nas. Numai că aceștia nu erau de soare, ci de tablă, astfel că pentru câteva minute Petras avu senzația unui om capturat, luat în stăpânire de cineva. Drumul a fost destul de lung, fără conversație, cu multe opriri și viraje. S-ar putea să se fi ieșit chiar din oraș, căci în ciuda suspensiei performante a mașinii, prezența unor denivelări, chiar a unor gropi, era ușor de sesizat. În sfârșit, vehiculul se opri și când „prizonierului” i se scosese ochelarii, acesta observă că se afla într-un hall uriaș cu tavanul și pereții brăzdați de jocuri de lumini. Unul dintre însoțitori, cel care pe parcursul drumului stătuse lângă el, ajutându-l să iasă din mașină, îi spuse doar atât... „Vă așteaptă spații foarte întinse, să vă bucurați de ele, vă doresc multă șansă, mult noroc”... Rămas, în sfârșit, singur după dispariția mașinii, Petras încercă să înțeleagă unde se află. Era vorba de un drum, asta o știa sigur, la al cărui capăt se afla un lucru bun, o împlinire, cel puțin așa spera. Treptat, redevenea stăpân pe sine, pe situație. Redobândirea vocii, ținerea în frâu a bătrâneții necesitau eforturi, trecerea unor probe ce prezentau dificultăți. Acum avea înaintea balul mascat, trebuia să treacă și prin el, iar după aceea va fi un altul, mai exact cel care fusese odată. Într-adevăr, hallul în care se afla era întins ca o piață cu margini nevăzute și de peste tot sufla un aer rece. Jocurile de lumini de pe pereți, de pe tavan, conduse magistral de undeva, făceau pustiul din jur și mai mare. În mod normal, gândi Petras, balul trebuie să fi început, altfel nu m-ar fi adus atât de prompt cu mașina, dar oare unde se desfășura el, unde erau veselia, amestecul halucinant de costume, farsele, surprizele, orchestrele, caracteristice unei astfel de împrejurări?... Și mai era ceva, o întrebare, altfel decât celelalte, fierbinte, chinuitoare, în fond contra cui se răzvrătise el?... mersul cui dorea să-l încetineze, chiar să-l oprească?... Auzea o voce, adânc în interiorul său, parcă glăsuia de acolo un pedagog atoateștiutor, prompt, nemilos... „Știm cu toții că sunt adversari care niciodată nu pot fi învinși. Cine se pune cu ei e sacrificat chiar mai repede decât își închipuie. Și acest „mai repede decât își închipuie” început să i se repete-n minte ca o flașnetă. Starea aceasta chiar ar fi devenit insuportabilă dacă în fața lui n-ar fi apărut, asemeni unei scene mișcătoare, un spațiu mare, fremătător, plin de felurite măști. Ce vorbărețe erau toate caricaturile acestea și într-un anume fel agresive, pornite pe rele... Vorbeau între ele, i se adresau și lui... „Vrei să nu-ți pierzi puterea, să nu sufle peste tine bătrânețea... hai, că ești comic”, îi flutura pe la nas un liliac mare, rotitor, desprins dintr-un grup modelat în forma unei aripi de avion...

„Petras, se auzi dintr-o altă direcție, eu te văd, tu nu, să te ții tare, ajuns aici nu mai poți da înapoi”... „cirip... cirip... cirip... sunt o vrabie din haos și nu mai vreau nimic”... apoi, după toate acestea, ajunse chiar în mijlocul scenei sau al pieței, ce-o fi fost. În jur, argințați, urși cu cozi mari și pălărioare ca de târg, femeiuști mărunte, fugărite, prinse, mângâiate de cavaleri solizi, dar palizi ca bolnavii de piept, pur și simplu monumente umblătoare, statui, cai și călăreți, mulți jongleri puternici, agili, elastici, parcă fără vertebre, aruncând în sus și prinzând în palme cranii, becuri aprinse, ouă, cheaguri mari de sânge. Belșug de scene ce se nășteau unele din altele. Dar cu toate, cu toți aceștia ar fi fost mai ușor, dacă n-ar fi văzut în dreptul unui arbore ce părea făcut din fum, o arătare imposibil de descris, un fel de grămadă neagră, ce avea totuși conturat un fel de cap din care doi ochi sfredelitori priveau. Se uita insistent la el, la Petras, atrăgându-l irezistibil înspre ea.

– Știi cine sunt, întrebă grămada? Trebuie să știi, răspunse tot ea, ai vrut să mă ții la distanță, Petras, Petras, să mă eviți... Am să fiu bună cu tine, o clipă, cum n-am prea fost cu alții, pe nu puțini avându-i aici, lângă tine. Fă-te că te uiți peste mine, departe”...

Departate, departate, dar cât de aproape totuși, apare o scenă, nu mare, frumos împodobită, cu o orchestră în spate, iar în fața ei, chiar el, Petras, puternic, tânăr, cântând fără oboseli, în aplauzele a sute de oameni plutind parcă într-o lumină curată, tremurătoare. Începuse cu doinele, sârbele pe la prânz și iată, că acum era seară, chiar întunec și el neobosit, sub reflectoare, sub nu știu câte reflectoare aprinse, continua. I se strigau vorbe atât de încurajatoare, era aplaudat atât de mult. Adevărate explozii, ovații, urale. Dar totul, ca un trăsnet din senin, se opri

brusc, direct, spintecat parcă de-un pumnal. Momâia umedă, cu tentacule, lăbărțată, se afla în fața lui... Zise: „Petras, nici tu nu poți scăpa, cum să-ți explic, de ce se află îndărătul meu. Am să mă dau la o parte ca să poți porni imediat la drum”... Și, într-adevăr, din spatele arătării, se deschise o cărare pietroasă, mereu mai îngustă, absorbantă de energii, urcând mereu. Câteva clipe se mai văzu pe sine, pe mai multe scene, demult, cu voce, cu aplauze, cu mișcări repezi, fără oboseli. Mai reuși să vadă și momâia aceea rezemată de un arbore, făcut parcă din fum... Apoi, drumul îl luă în stăpânire, drumul ce părea să ducă spre mari singurătăți... Curând constată că pe traseul acela nu era singur. Oameni ca și el, depărtați de bunurile lumesti, cu pași mai rari, mai apăsați, mergeau în aceeași direcție. Un fel de coșmar mișcător. Aveau în spate poveri care nu erau altceva decât faptele lor. Tot ce fusese mai înainte bucurie, tristețe, de la o clipă la alta părea să se șteargă. Orice s-ar fi putut petrece, zguduire de pământ, vijelie, amenințare de ape, de foc, nimic n-ar fi putut să conturbe mersul liniștit, mereu în aceeași direcție al acelor oameni... Bătrânețea întinsă, cu solul ei moale, mocirlos, cu codri, în care până și diminețile începeau c-o lumină întunecată. Și deasupra nori și senzația că tot aluneci în jos și nici o mână nu se-ntinde să te oprească...

După ani și ani, turiști de toate felurile, echipați, supraechipați, în vorbire cu termenii „O.K.,” „Super”, „Super-O.K.”, expediții conduse riguros de doctorul Crețu, au declarat pe diferite posturi radio, T.V., că dintre cele mai izolate stânci pe care le-au întâlnit se aude, la ore neprecise, dar se aude, un glas ce parcă nu vrea să se stingă și care trebuie să fi fost aievea cândva...



Paris, 1976

Radu ȚUCULESCU

Papanași

Marea pasiune a Paraschivei sînt papanașii. Momentele sale de adevărată fericire sînt cele cînd scoate bulgării gălbui din apa clocotită, îi tăvălește prin pesmet, apoi îi stropește cu zahăr pudră și toarnă deasupra lor smîntîină din abundență. Îi servește oricui se nimerește a fi în casă, fierbinți. Și-a făcut o faimă printre cunoștințe și e extrem de mulțumită.

Viața i s-a scurs astfel, ani în șir, ca o lungă și unică zi luminoasă, cu momentele sale de vîrf, cînd papanașii aburinzi excitau nările. Dacă nu avea musafiri, și-i pregătea pentru ea cu aceeași atenție și migală, comportîndu-se ca la un adevărat ritual. Îi mîncea încet, niciodată în grabă, apreciînd fiecare înghițitură cu cîte un oftat adînc, vibrînd a satisfacție. Uneori le adresa cuvinte drăgăstoase bulgărilor gălbui și fragezi, ca unor mici și drăgălașe ființe vii, fără de care nu concepea rațiunea de a trăi.

Era fericită Paraschiva și nu înțelegea, sub nici o formă, de ce se agită oamenii din jurul său, de ce sînt nervoși, nemulțumiți, își fac tot felul de probleme, sînt neliniștiți, spăimoși ori... de-a dreptul nefericiți. Cu asemenea papanași, cum poți să nu iubești viața? Paraschiva privea, cu nedumerire, în jur și ridica din umeri.

Într-o zi, bulgării gălbui, scoși din apa fierbinte, se întăriră pe loc ca niște ghiulele. Ușor speriată, făcu repede altă porție. Dar, de cum îi scotea din apă, se întăreau ca piatra. Paraschiva verifică cu atenție compoziția, însă nici a treia oară nu reuși. Se lăsă sfîrșită pe un scaun unde zăcu un timp, revenindu-și greu. Apoi continuă pînă după miezul nopții, cu multă înverșunare.

Umpluse întreaga bucătărie cu bulgări gălbui, tari ca piatra, în care nu intra nici furculița, nici cuțitul.

Frîntă, își trase un scaun în fața ferestrei pe care o deschise larg. Se așeză pe el și se stinse pînă spre dimineața, fără dureri, în timp ce privea afară, cu ochii lărgiți de o enormă nedumerire și uluială.

În spiritul colaborării

Doamna Cireșica Pagubă a hotărît să pornească și ea o inițiativă particulară, doar a fost întotdeauna o femeie cu idei pe care, însă, nu le-a putut pune în practică niciodată, din vina altora. Din cauza vremurilor ostile.

Viața ei s-a derulat ca un mosor de ață scăpat pe trepte. A avut, timp de 15 ani, un iubit, mecanic de locomotivă. O vizita cam o dată pe săptămîină. De obicei, ajungea la ea în apartament beat și pus pe harță. După 15 ani de conviețuire sporadică, Cireșica l-a întrebat, hotărîtă, cînd are de gînd să o ia de nevastă. Mecanicul i-a răspuns, la fel de hotărît, că mai bine se culcă cu locomotiva decît să se însoare cu ea, ceea ce a dus la ruptura definitivă.

Doamna Cireșica este o floare, ca orice femeie. Este o floare căreia apa proaspătă nu-i mai ajută să-și desfacă petalele. Dar Cireșica este o femeie plină de energie iar noua conjunctură îi oferă șanse multiple ca să și-o consume în mod constructiv. A citit ziarul *Inițiativa particulară*, apoi ziarul *Afaceri rapide*, apoi ziarul *Cum să faci un milion* și s-a convins de șansele extraordinare pe care i le oferă noul regim. A început, deci, să umble după autorizație și a obținut-o într-o lună, ceea ce i s-a părut un record absolut. Avea la CEC o sumă frumușică adunată de pe vremea cînd spera să o ia de nevastă mecanicul de locomotivă. Într-o afacere nu poți porni fără să investești, firesc, și cu atît mai bine dacă nu ești nevoit să faci împrumuturi. Ideea doamnei Cireșica a fost pe cît de simplă pe atît de genială. Și-a deschis o gheretă în stația de autobuze, lipită de cea a vînzatoarei de bilete. Firma *Cireșica* oferă sucuri naturale și prăjiturele de casă celor care așteaptă mijloacele de transport în comun, facîndu-le așteptarea mai ușoară. Pe perioada anotimpului rece va propune clienților-călători gogoși fierbinți să le încălzească sufletele și să le calmeze nervii. Inițiativa doamnei Cireșica se anunța prosperă, pînă cînd, în urmă cu câteva zile, un bărbat și-a lipit nasul de geamul gheretei și i-a rînjit. Era mecanicul de locomotivă.

– Îți merge bine, iubițel? a întrebat-o, fără altă introducere.

– Pe tine asta nu te privește, i-a replicat Cireșica.

– Ba da, i-a replicat imperturbabil bărbatul, acum sînt șofer de autobuz.

– Ei, și? dădu din umeri, ironic, Cireșica.
 – Și vom deveni parteneri, deoarece... autobuzul ar putea nimeri în gheretă, știi tu, motor hodorogit, nu există piese de schimb, bate vântul tare...

Cireșica a făcut ochii mari și-a vrut să spună: atîta pagubă! Dar cuvintele i-au murit pe buze. A respirat adînc, apoi a umplut un pahar mare cu sirop de mentă și a împachetat câteva bucăți de prăjitură cu vișine.

– Sper că n-ai lăsat vișinele cu sîmburi, cum îți era prostul obicei, a mai zis bărbatul, în timp ce-și dezlipea nasul de geam.

Uscătoria de partid

Soția mea a spălat ieri trei brațe de rufe, cu detergent de export mirosind a primavară. Mai exact, a folosit mașina de spălat „Automatic” care face numeroase operații. Dar nu usucă. Soția m-a rugat să car rufele sus, în uscătoria blocului, uscătorie aflată deasupra apartamentului nostru. M-am mirat. Era prima oară cînd își exprima o asemenea dorință. De regulă, uscam rufe pe balcon. Dacă tot le spălăm în familie, de ce să le amestecăm apoi cu altele străine. N-am comentat. Treaba soției, e sectorul în care ia hotărîri în exclusivitate. Am pornit-o pescări, cu ligheanul aburind în brațe. În fata ușii de la uscătorie, am înțepenit de uimire. Se auzeau voci puternice, răstite. S-or fi certînd vecinii din cauza funiilor! Te pomenești că nu mai am loc să-mi atîrn lenjeria, mi-am zis.



Cluj, 1978, cu Radu G. Țeposu și Emil Hurezeanu

Am deschis ușa cu sfială. Înăuntru, fum gros de țigări fine. Numeroși bărbați stăteau înghesuiți pe bănci de lemn, în scunda încăpere mohorîtă. Unul dintre ei se repezi asupra mea, ca un vultur flămînd și zbieră:

– Ce cauți, bă, aici?

– Păi, dom'le, am bîuguit eu arătînd ligheanul, am venit cu rufe.

– Tîmpitule, eu sînt tovarăș, asta în primul rînd, a șuierat el, iar în al doilea rînd, tu nu vezi că-i ședință?

În momentul acela am avut o revelație. L-am recunoscut după mutră și limbaj. Era un fost activist expert, pe vremuri, în toate domeniile de activitate, atît umană, cît și... animală, care nu apucase, în aceste timpuri noi, nici un oscior de ros, așa cum apucaseră alți foști colegi de-ai săi.

– Dar aceasta este uscătoria noastră, i-am zîmbit eu, proprietate personală...

– La naiba, a rînjit el, nu pentru multă vreme, băiețș. Tocmai dezbăteam punctul unu al mărrețului nostru program pus în slujba poporului. Adică, naționalizarea pe care o vom înfăptui în timp optim, după ce vom ajunge, iarăși, sus!

I-am vîrît ligheanul în burtă. A icnit scurt. I-am șoptit la ureche:

– Sus... adică pe acoperiș, așa-i, tovarășe? Dar ia spune, la uniforme nu v-ați gîndit?

S-a holbat la mine, roșu în obraji.

– Ai dreptate, viermișor, a replicat. De asta am uitat. Fac imediat propunerea. O supunem dezbaterilor.

Cu aceste ultime cuvinte mi-a trîntit ușa în nas. Am coborît și i-am povestit soției, rîzînd cu poftă, cum uscătoria noastră de bloc s-a transformat în uscătorie de partid și ce idei mărrețe bîntuie prin ea. Cum se țin ședințe printre chiloței și izmene. Soția nu a schițat un zîmbet. Preț de cîteva minute a curățat cartofi fără să scoată o vorbă. Apoi a șoptit.

– Va trebui să ne mutăm.

N-am îndrăznit să o întreb unde anume.

Așteptîndu-l...

Acum e o plăcere să stai în gară și să aștepti trenul. Difuzorii de presă te îmbie cu tot soiul de publicații una mai atractivă decît cealaltă. Pe prima pagina, femeii frumoase îți trag cu ochiul. În paginile din mijloc, alte femei îți

arată sinii năucitori, pîntecul fremătător, coapsele desfăcute șagalnic... Cele mai pudice își arată doar fesele. Ești copleșit de plăcere și uimire. Pînă mai ieri, asemenea forme credeai că exista doar la capitaliști. Ba se pot cumpăra și romane format de buzunar, palpitate, incitante, educative, cum ar fi *Dragoste cu forța ori Dacă te prind să vezi ce-ți fac ori Agentul Ako Sanyoko își ascute privirea.*

Tocmai mă încălzeam răsfoind o broșură puternic ilustrată și ingenios intitulată *Dacă poți... pot*, cînd aud la difuzoare următorul anunț: *Rapidul 36 întârzie necunoscut!* Din cauza căldurii interioare, crezusem că auzul meu o luase razna. Dar anunțul s-a repetat cu aceeași voce nazală și indiferentă: *Rapidul 36 întârzie necunoscut.* Țista era rapidul meu. M-am repezit la ghișeu de informații, împreună cu alți călători contrariați. Pe mine necunoscutul, în general, mă sperie și-mi produce frisoane pe șira spinării.

Duduia din spatele geamului nici nu ne-a lăsat să deschidem gura.

– Pe mine să nu mă întrebați nimic, a suierat ea, așa a trebuit să anunț, stimați cetățeni ori domni, că altcumva nu vă mai pot numi! Dacă veți aștepta o oră, sau o zi, habar n-am. Am vorbit cu stația X, abia i-am prins și nici ei nu știu mai mult decît că întârzie iar cu alte stații n-are sens să mă chinui să iau legătura, telefoanele-s date dracului, țiuie, păcăne, scot sunete extraterestre, parcă au înnebunit, nici în oraș nu poți vorbi, știti prea bine. Semnal la mobile nu avem, de ce dracu să avem!! Important e să plătim abonamentul! Rapidul ăsta a plecat din gara de pornire, asta-i sigur, dar undeva, între stații, întârzie... Pe cîmp, printre lanuri, dracu știe! Mai mult nu vă pot spune!

– Bine dar... noi ce facem? îndrăznesc să întreb, timid.

– Nu sînt agenție de dat sfaturi, îmi trîntește duduia replica. Acum sînteți liberi! Faceți ce vreți.

Măi, ce idee! mi-am zis. Ce-ar fi să deschid o agenție particulară de dat sfaturi? Aș fi primul... Da, dar pe mine necunoscutul mă cam sperie. Am cumpărat romanul *Dacă te prind să vezi ce-ți fac* și m-am așezat în sala de așteptare. Tot vine rapidul ăla pînă la urmă, mi-am zis, și am început să citesc. Dacă voi termina romanul iar rapidul nu va sosi, atunci... Atunci, oare, ce-o să fac? Dumnezeu, cît de incomodă este libertatea asta! Mai bine să ți se ordone cum să te îmbraci, cum să umbli pe stradă, cum să rîzi, cum să-ți faci

planul, cum să aplauzi și... cum să aștepti trenurile care întârzie necunoscut.

Vai, ce bine va fi!

În vagonul comun al acceleratului domnește un aer gros ca o pastă de roșii. Florica s-a descălțat și-și mișcă degetele de la picioare cu intenția de-a le aerisi. În fața ei, un tînăr slab și deșirat îi privește cu duioșie pieptul plin, dezgolit pe jumătate, împînzit de bobite mici, strălucitoare, de sudoare. Trei băieți de-o șchioapă se află alături de ei pe banchetă. Sînt blonzi, desculți, îmbrăcați doar în chiloți cafenii și maiouri de-o culoare incertă. Cel mai răsărit dintre ei crestează artistic o porțiune din banchetă, cu vîrfurile unii briceag. Cel mai mic urlă, brusc, că-i este foame. Florica scoate dintr-o sacoșă ouă, pîine, roșii, plus o bucată de salam umed. Curăță cîte un ou pentru fiecare băiat, împrăștiind cu grijă cojile pe jos. Își curăță și ei unul pe care și-l pune-n poală, pentru a putea împărți cîte o felie de pîine, una de salam și cîte o roșie. Banchetele sînt folosite drept masă. Copiii mușcă din ou, îl lasă pe banchetă ca să poată apuca roșia să muște și din ea. O mîna le este ocupată de pîinea cu salam. Din cînd în cînd, felia de salam le scapă printre degete și se întrec care să o ridice mai repede de pe jos. Florica mușcă și ea din ou și din pîinea cu salam, privindu-i încîntată.

– Oamenii blonzi, zice tînărul în timp ce destupă o sticlă cu un lichid tulbure, am auzit că-s foarte deștepți. Așa o fi... chiar dacă noi doi sîntem ceva mai șateni.

Florica îi zîmbește galben din cauza gălbenușului care i s-a lipit de buze și de vîrfurile nasului.

– Să nu-mi spui că sînt toți trei ai tăi, continuă tînărul și dă repede pe gît o dușcă, așteptînd apoi, cu emoție, răspunsul.

– Nu-i nici unul, îngaimă Florica printre înghițituri. Cum poți crede! Sînt ai lu' soră-mea, drăguții de ei.

– Că și eu iubesc copiii, exclamă, cuprins de entuziasm tînărul. Ia o dușcă, să-ți faci poftă, că-i cald al dracului!

Florica pune pîinea cu salam pe marginea geamului, bea o înghițitură, apoi se străduie să dezlipescă pîinea. Din cauza aerului greu, totul a devenit lipicios. Băiatul cel mic s-a așezat pe

bucata de ou, strivind-o. La fel păștește cel mare cu bucata de roșie.

– Sînt copii, ce să le faci, gîndește tînărul cu voce tare, dar... nu-i frumos să lăsam în farfurie!

– Chiar așa, îl secondează Florica și izbucnesc amîndoi în rîs.

Copiii adună resturile de pe banchetă, deoarece ei doresc să crească mari și puternici. Apoi Florica deschide un borcan cu compot de prune. După o masă simți nevoia de ceva dulce. Florica își vîră, cu delicatețe, degetele în borcan și împarte prune copiilor. Zeama i se scurge printre degete, pe braț, pînă la cot. Îl îmbie și pe tînăr să servească din borcan, dar mîna tînărului nu încapă în borcan, cu toate eforturile depuse. Un nou prilej de bună dispoziție.

– Eu, mai bine din sticlă, conchide tînărul.

Copiii și Florica au mîncat toate prunele, scăpînd din gură sîmburii pe jos. Borcanul în care a mai rămas zeamă așcrișoară, preț de trei degete, este așezat sub banchetă, pentru mai tîrziu. Florica aruncă o privire pe fereastră și exclamă:

– Vai, ce de grîu! O să fie multă bogăție anul acesta. Am văzut și iepuri și fazani și căprioare am văzut pe cîmp. Tu vezi ce de grîu și de bogăție? De-acu' s-a terminat cu mizeria.

– D-apoi cum, confirmă tînărul care nu reușește să vadă nimic afară, din cauza șiroaielor de transpirație ce-i împăienjenesc ochii.

– Mamă, ce bine o să fie, mai zice Florica.

– O să fie, zice și tînărul și-o ciupește de sold, apoi îi oferă, cu multă generozitate, sticla în care lichidul s-a îngroșat ca o ciorbă de mazăre.

Jocul de-a primăvara

Mă plimb pe Dragalina. În stînga mea curge Someșul. Mă opresc lîngă pescarii proptiți de balustrada solidă, din beton, construită pe buza înaltă a malului. Îi văd cum își aruncă undițele în apa spumantă, printre crengile copacilor, cu dexteritate de profesioniști. Urmăresc, cu atenție încordată, cum le saltă plutele colorate deasupra valurilor, într-o veselie aproape batjocoritoare. La adresa cui? A pescarilor ori a... peștilor? Zîmbesc. Și eu am undițe acasă. Pe malul unei ape, mai ales curgătoare, este locul unde reușesc să îmi alung toate crispările, temerile... Acum nu prea reușesc. Poate pentru că nu am și eu o undiță în mîna...

Să urc ori să nu urc? mă întreb, aproape hamletian, și îmi întorc privirile spre Dealul Cetățuiei. La poalele lui, blocuri sprijinite-n piloane de beton armat. În spatele lor, panta dealului, cu alunecari periodice. S-au făcut oarece consolidări, dar senzația unei permanete amenințări, abia perceptibile, plutește constant în aer. Nu dealul e dilema mea acum. Să urc sau să nu urc? Desigur, răspunsul este unul singur: să urc. Dar curajul?



Paris, 1992, cu Mircea Zăciu, Ion Vartic, Livius Ciocârlie Nicolae Manolescu, Vasile Igna, Gelu Ionescu

O voce-mi șoptește în ureche, pe-un ton ferm, urcă, nu mai tot sta pe gânduri!

Să fi fost pescarul ori peștele argintiu pe care tocmai îl ridicase din apă?

Intru în casa scârilor. Cîteva emoții scurte mi s-au scurs, vibrînd, pe șira spinării. Atît.

Sun scurt. Deschide și izbucnește în rîs. Ecolul, rostogolit afară pe hol, putea stîrni curiozitatea vecinilor.

Ce te-a apucat?!

Închid repede ușa. Miriam mă privește clipind mărunț, apoi abordează, pe loc, un aer nevinovat. Actriță. Mereu se crede pe scenă, îmi spun. Dar accept jocul, mă încîntă.

Am uitat să mă descalt, șoptește, o fac acum. Să mă poți îmbrățișa mai bine.

Se agață de gîtul meu. Ne purtăm prin cameră, lovindu-ne ușor de obiecte. Apoi, ea, alunecă pe un covor neverosimil de verde.

Genunchii adunați sub bărbie, părul încolăcit în jurul coapselor.

Eu, scufundat într-un fotoliu. Ochii ei mă privesc cînd cu viclenie, cînd cu duioșie.

Sîntem singuri, nimeni nu știe că ai venit aici.

Întind mîna. O mîngîi.

Ești o fată grozavă, exclam cam teatral. Miriam stă, în continuare, cu bărbia proptită de genunchi.

Azi-dimineată am fost pe pod, zice. Pe pod? Ce-ai făcut acolo? întreb. Am aruncat flori în apă și mi-am spus rugăciunea... Ce-ai spus? întreb, sincer surprins. Rugăciunea mea către apă. O spun în fiecare primăvară. Rog apa să-mi întoarcă, toamna, florile înapoi... Ei...! (Exclamație venită din partea mea). Adică... te-am mințit. N-o rog să-mi întoarcă florile... O rog să-mi trimită pe cineva pe care să-l iubesc tot atît de mult ca pe florile acelea și care să stea cu mine toată iarna, pentru că mie nu-mi place iarna, e frig și mi-e frică...

A rostit totul dintr-o suflare. Nu părea o poezie învățată pentru vreun recital. Eu ce-ar trebui să spun? S-a ridicat, s-a uitat pe fereastră. Mi-am aprins o țigară. S-a întors brusc.

N-ai vrea să fii tu cel trimis de apă, cel pe care nu mi l-a trimis încă niciodată pînă acum?

Dar știi bine că, am început eu să mă bîlbîi, nu... se poate... eu sînt...

Nu te-am întrebat dacă se poate! E foarte clar ce se poate și ce nu! Dar nu e clar dacă vrei

să fii cel trimis de apă.

Fumez. Tac și fumez. Urăsc toate cuvintele din lume. Cum naiba nu găsesc unul potrivit?!

Trebuie să-ți arăt neapărat o reproducere, spune Miriam, după un tablou minunat. De mult doream să ți-o arăt.

Răscolește prin rafturile bibliotecii, fredonînd o melodie monodică. Fumez mult mai destins. Miriam a răsturnat toată biblioteca. Acum stă îmbufnată în mijlocul cărților.

Nu-l găsesc. Mi-e ciudă. Cred că era tare frumos, zic. E pictat de un pictor naiv, ajuns celebru. L-a intitulat *Ondine*. Înfățișează o cameră prin podeaua căreia cresc numeroase plante. Iar prin ferestrele deschise intră peștișori roșii. Nostim, nu? Izbucnește în rîs. Am terminat țigara. M-am destins complet, mă simt foarte bine. A terminat cu întrebările. Sărută-mă. E în brațele mele.

Trupul ei miroase a ierburi marine, a scoici și a spumă de mare. Iar pe mine m-a apucat un dor cumplit de ierburi marine, de scoici și spumă de mare.

E primăvară...

Era primăvară. Printre cărțile împrăștiate pe podea, creșteau ierburi marine iar pe fereastră intrau peștișori roșii.

Didi și sexul

Iar într-o după-masă mă apuc eu să citesc o carte voluminoasă scrisă de un autor care îmi era cunoscut mai de mulțisor, dar despre al cărui prohab plin de ghidușii literare am aflat dintr-o revistă.

O vreme Didi a zăcut alături, uneori cu botul proptit de umărul meu drept, suffîndu-mi călduț, fără vreo intenție anume, în obraz. Cînd prohabul lui Miller (ăsta era autorul cu pricina) începea să iasă în evidență, să se răsfețe pe mai multe pagini, ciugulit (cum o zice chiar el) de diverse buze, Didi avea o reacție bizară. Ofta de cîteva ori adînc, se foia, se ridica pe jumătate, mișca de cîteva ori din coadă, apoi se trîntea, cu un mic geamăt, pe-o latură, adunîndu-și toate cele patru labe sub bot. Performanță, nu glumă, concura cu performanțele sexuale ale romancierului. Mă refer la efortul depus întru adunarea labelor într-un mănunchi, similar cu efortul eroului de a satisface vreo patru femei în aceeași seară și încăpere. După această reacție, Didi

se liniștea (spre deosebire de mine care continuam lectura) și trăgea un somn pe cinste, total indiferentă la ceea ce se întâmpla (ori citea) lângă ea.

Nu departe de blocul în care locuim, eu și Didi a mea, căteaua tricoloră, trăiește Ramses. Nu îmbălsămat ci groaznic de viu. Un tekeluș ca un parizer țărănesc, adică la fel de gros și aproape la fel de lung. Ramses e plin de sine, are o personalitate accentuată și picioare scurte, subțiri, ca niște bețe strâmbe. Asta nu-l împiedică să fie arogant, dar și pus pe farse, în timp ce-și ascunde ochii sub urechile clăpăuge. Nu întâmplător mi-am amintit de el, în timp ce parcurgeam paginile voluminosului roman.

Prohabul lui Ramses, cîine pitic, prinde dimensiuni cînd Didi își face apariția pe aleea dintre blocuri iar el se află prin apropiere. În zăpadă, Ramses lasă o urmă adîncă, în timp ce fuge repejor după Didi, ca și cum ar ara cu un plug minuscul dar învîrtoșat. Cum, adică, poate fi un plug învîrtoșat? O întrebare metafizică, demnă de prohabul lui Henry Miller și de cel al lui Ramses.

Didi se face că fuge, e o cochetărie tipic feminină. Dacă și-ar pune mintea cu piticul, nici urma nu i-ar mai afla-o. Ramses o ajunge, deci, și se postează în spatele ei. Didi are coada ridicată, precum un steag care filfîie în vînt. Ramses își ridică botul lung și ascuțit, adulmecînd ținta. O dibuiește că-i cam sus pentru statura sa, ceea ce nu-l deranjează, nu-i creează complexe. Se saltă pe picioarele din spate și, pe neașteptate, se proptește cu labele din față de partea finală a spatelui cățelei mele. După ce ocupă această poziție, e de-a dreptul mîndru, se și vede cum începe acțiunea cea plină de plăcere. Dar Didi îl lovește, brusc, cu coada, îl răstoarnă ca pe un cîrnaț uriaș, se întoarce, îl mușcă de-o ureche, apoi o pornește la goană. O goană săltăreață, ghidușă, care nu exprimă altceva decît o nesătulă poftă de joacă.

Didi e sterilizată de la șase luni și habar nu are ce-i ăla prohab învîrtoșat nici nu pricepe ce vor să semnifice tînguitoarele lătrături cu accente pseudofilosofice.

Papagali

De curînd am făcut o vizită unui prieten și nu mică mi-a fost surpriza cînd am descoperit în bucătăria sa, destul de strîmtă, cîteva colivii cu papagali pictați în cele mai năstrușnice culori.

Prietenul meu a zîmbit îngăduitor mirării mele și, pentru început, m-a invitat să iau loc.

L-am urmărit cum hrănește micile păsări cîntătoare cu salată proaspătă, cu mei și morcovi. Vîra, meticulos, salata și morcovii între gratiile coliviilor iar meiul îl scurgea într-o mică tăviță din tablă. Papagalii făceau un zgomot vesel, incitați de bunătățile primite. Prietenul meu a scos, apoi, o sticlă burtoasă cu vin negru și, știind că ard de nerăbdare să află, începu să-mi explice pe-ndetele:

– Papagalii, dragul meu, după cum bine vezi și tu, sînt păsări superb colorate, mici și cîntătoare care-ți pot însufleți zilele mohorîte. Există și papagali mai mari, dar aceia sînt destul de blegi ca să nu prezinte interes. Atîta timp cît se află în colivii, dacă-i observi cu atenție, descoperi că au ușoare urme de personalitate. Ba, există și papagali melancolici. Papagalițele sînt mai cochete și trag, din cînd în cînd, cu ochiul la vecinul din cealaltă colivie. Dacă le dai însă drumul, își pierd orice urmă de personalitate. Se înșiră toți, ca pe ață, pe bara galeriilor de la perdele și nu se mai mișcă de acolo. Nu mai fac gălăgie, nu se mai hîrjonesc, stau cuminți și abia așeaptă să fie vîrțiți înapoi. Îți dai seama cît sînt de minunate păsările astea?! Dacă ai puțină răbdare, reușești să-i înveți cîteva cuvinte. Te imită perfect și nu riști să te contrazică niciodată. Te asigur, dragul meu, că este minunat să ai papagali în jurul tău. Este liniștitor, îți tonifică încrederea în tine.

Prietenul meu a mai vorbit despre păsările mici și cîntătoare, despre intenția lui de a face diverse împerecheri cu scopul de a obține exemplare cît mai colorate care să-ți încînte privirile. De asemenea, să fie cît mai sprintene și să execute în colivii, la comandă, adevărate spectacole acrobatice, adevărate numere de circ. L-am ascultat pînă seara tîrziu, aprofîndu-l.

Apoi mi-am luat rămas bun de la el.

Am ieșit în balcon și mi-am luat zborul.

(Din volumul *Uscătoria de partid*, în curs de apariție la Editura Școala Ardeleană)

Iulian BOLDEA



Între bolgie și azur

Eseist înzestrat, cronicar literar la revista „România literară”, medic (pentru un an), doctor în filozofie, Sorin Lavric este autorul unor cărți bine receptate în mediile intelectuale românești (*Ontologia lui Noica. O exegeză; Noica și Mișcarea Legionară, Zece eseuri*). Comentând înzestrările și sensibilitatea filosofică ale lui Sorin Lavric, Gabriel Liiceanu remarcă, între altele, modul în care cultura filosofică, „școala gândirii”, a izbutit să imprime „tonul înalt” unei înzestrări literare remarcabile: „Toată ființa lui Sorin Lavric a fost retrasă strategic din lume în vederea scrisului. Scrisul a devenit acum un soi de organ, singurul prin care – după ce toate celelalte simțuri au fost absorbite în el – a mai rămas să se producă contactul cu lumea. Numai că această revărsare firească este captată și reorientată în câmpurile de forță ale unei inteligențe care a întâlnit la timpul potrivit școala gândirii. De aici tonul înalt al scrisului său. Fără ingredientul acesta al «gândirii», Lavric ar fi împărțit soarta scriitorilor talentați și incuți, care mor patetic în ograda metaforei și în sintaxă. Cultura filozofică l-a salvat de perspectiva înecului în propriile-i cuvinte și l-a învățat declinarea ideii și arta de a face ca fiecare propoziție să poarte în ea zvonul unui gând”. În același timp, Cristian Pătrășconiu are dreptate: textele lui Sorin Lavric, memorabile, scrise sub imperiul unui cult al nuanței și al profunzimii, „intrigă, instigă, cuceresc sau (uneori) enervează și provoacă”, după cum, la fel de bine, ele „convertesc, conving”.

Glasuri din bolgie (Editura Ideea Europeană, București, 2018) cuprinde peste patruzeci de comentarii ale unor „cărți de închisoare”, în care eseistul captează cazurile-limită ale unor destine tragice, descifrând „metamorfoza spiritului în condiții de exterminare”, dar

și cantitatea de „drojdie numinoasă” ce adastă în aceste texte, atunci când ele poartă pecetea unor iluminări ale spiritului: „Toate figurile despre care scriu au trecut prin închisorile comuniste sau au suferit sub regimul bolșevic. Unii au crăpat ca victime inocente, alții au intrat în pielea torționarilor. Alții au fost partizani, alții sfinți, alții martiri”. La sfârșitul cărții se regăsește un text cu caracter polemic și iz programatic, în care autorul schițează „portretul persecutorilor moderni”, în contextul destinului postum ingrat al unuia dintre cei mai importanți intelectuali interbelici, Mircea Vulcănescu. Cititor „constant de literatură penitenciară”, Sorin Lavric reușește să diminueze doza de prejudecată și de conformism în care s-a complăcut adesea receptarea acestui tip de literatură, percepută aproape exclusiv ca document, refuzându-se orice valoare estetică unor texte ce transpuneau experiențe carcerale liminale, tragice, necontrafăcute: „Niciodată nu am putut lua în serios suficiența cu care criticii literari coboară memorialistica carcerală la treapta literaturii de mâna a doua, pe motiv că, deși conține un testimoniu sincer asupra vieții, ea e scrisă prost. Obiecția lor descinde dintr-o tresărire de vanitate căreia îi lipsește condiția flerului, acea antenă cu care poți simți dacă un text, chiar dacă e scris fără talent, transmite o emoție pe care nicio ficțiune literară nu o poate mima”. Într-o epocă a relativizărilor și deconstructivismului, literatura s-a grăbit să-și refuze elanul spiritual, dimensiunea elevată pregnantă, întemeietoare și consolatoare, fapt remarcat cu limpezime și luciditate de eseist: „Trăim în epoca literaturii fără spirit, în care o bucată fictivă, dacă e cizelată stilistic, pare mai valoroasă decât o mărturie iscată de o experiență ce depășește în dramă orice ficțiune. Mărturiile din închisorile comuniste au ceva cu neputință de transmis prin cuvinte, întrucât zvârcolirea din care s-au invitat ține de o rupere irațională prin care un om trece doar în situații-limită. Și acel ceva pe care niciun cuvânt nu îl poate prinde e chiar spiritul”.

Literatura carcerală, cu asperitățile și austeritatea sa expresivă, cu limitele autoimpuse ale structurării și elaborării este cu adevărat importantă, dincolo de amprenta documentară, prin acele momente de tensiune, de asceză spirituală și de elan al desprinderii de carnal prin care se produce elevația, ruptura, glisarea într-un alt regim al trăirii. În acest fel, *coborârea* în bolgie este urmată de *înălțare*, de metamorfoză spirituală, de revelație și extaz spiritualizat. Refuzul uitării, sancțiunea etică și recompensa anamnetică, rostul recuperatoriu și elanul transgresării limitelor – acestea sunt dimensiunile și calitățile cărților despre experiența carcerală pe care Sorin Lavric le pune în lumină, cu tactul unei scriituri inspirate, cu exigență a ordinii, cu obiectivitate hermeneutică. Ceea ce surprinde cu deosebire Sorin



Alba Iulia, cu Nicolae Breban, Eugen Simion, Aurel Pantea

Lavric în cărțile comentate este iluminarea credinței, ce edifică emoțional arhitectura unor fapte surpate de suferință și de torturi, conferind demnitate unor gesturi și atitudini în aparență inerte, lipsite de relief.

Cartea lui Sorin Lavric este despre aceste „victime inocente”, despre partizani, sfinți și martiri, despre „răscolirea mistică pe care o resimți în fața ororii sublimă”, „metamorfoza spiritului în condiții de exterminare”, sau despre profunzimea gândului pe care doar suferința o favorizează. Unele dintre biografiile exemplare din cărțile comentate sunt atât de impregnate de suferință încât s-ar părea că gesturile și faptele transgresează realitatea, devin dureros de ireale, în necuprinsul concentrat al durerii: „Viața personajului e atât de neverosimilă, încât nu doar că face de rușine ideea de ficțiune, dar chiar strecoară în cititor senzația că un element incredibil s-a ascuns sub aparențele unei existențe prozaice”. Destinele eroilor sunt surprinse în medalioane biografice de maximă concizie și expresivitate, de la preotul Dimitrie Bejan (*Crucea de la Oranki*), Florin Constantin Pavlovici (*Hiperbola cruzimii*), Mihai Buracu (*Fiziologia suplicului*) etc. Pagini memorabile sunt dedicate lui Valeriu Gafencu („Sfântul fără moaște”), lui Alexandru Mironescu, un gânditor de cea mai aleasă stirpe spirituală, sau lui Valeriu Anania, cu o existență sinuoasă, „ca o înlănțuire de răsturnări, urcări și căderi, de peripeții, întemnițări și stigmatizări, de conflicte, împăcări și rehabilitări”.

În *Portretul persecutorului modern*, ultimul capitol, Sorin Lavric expune trăsăturile demonice ale celor care, prin supraveghere, intenție punitivă și teroare sfidează demnitatea și noblețea spirituală: „Persecutorul urăște atavic acele exemple de demnitate care au darul de a-i micșora influența acaparatoare. Tocmai de aceea persecutorul e cuprins de frenezie când aude de eroi (partizani), de martiri (victimele din închisorile comuniste) sau de sfinți (figuri duhovnicești cu atracție asupra maselor). Aceste figuri sunt capitalul totemic al cărui simbol îl îndispune peste măsură. De

ce? Fiindcă intuește câmpul de forță simbolică, cu precădere religioasă, ce emană dinspre aceste figuri. Un popor ce-și întreține cultul exemplarelor de demnitate are o imunitate cu care persecutorii au mult de furcă. De aceea, cuvintele acestora-eroi, sfinți, martiri-au un damf „antidemocrat” ce-l scot din minți pe persecutor, și așa se explică de ce zelul cu care caută să le anihileze amintirea atinge un prag draconic”. Între suferința cărnii și elevația spirituală, între experiența torturilor din bolgiile carcerale și promisiunile unui absolut transcendent, se situează experiența mistică pe care o trăiesc acești eroi, concentrând în propriile trăiri iluminările și extazul credinței ce răscumpără fiziologicul degradat, maxima abjecție a biologicului.

Alături de cazurile exemplare, ilustrative sunt portretele consacrate unor torționari sau atenția acordată acelor cazuri de conformism, de teamă sau de aderență la normele prestabilite ale comunității, prin care eroismul e perceput cu circumspecție, lașitate sau resentiment: „Cine merge în Vicovu de Jos, satul natal al partizanului, și întreabă localnicii din familia Motrescu va simți imediat ostilitatea sătenilor. La fel, cine merge în Sucevița și întreabă pe primul întâlnit de Gavril Vatamaniuc va fi surprins de tresăriră sumbră de pe fizionomia interlocutorului. E una din dramele cele mai neplăcute ale istoriei împrejurarea că memoria partizanilor e pătrunsă de un resentiment surd din partea oamenilor locului. Numele lui Motrescu aduce cu o rană vie de pe urma căreia amintirea suferinței nu s-a șters încă. E un revoltător paradox la mijloc: nimeni nu i-a uitat pe Motrescu sau Vatamaniuc, atâta doar că amintirea lor e încărcată cu toate furiile și urile trecutului. Ce bine ar fi fost dacă partizanii n-ar fi existat!”

Cartea lui Sorin Lavric este memorabilă din perspectiva atenției constante acordate nobleței umane, spiritului ce supraviețuiește în ipostazele cele mai degradante, demnității ce renaște din cenușa suferinței și a torturilor de neîndurat.

Diana TĂTĂRUȘ

Expresii ale imaginarului arhetipal al copilăriei în romanul românesc

Scenarii regresive, paradisuri pierdute, regăsite și (re)inventate. *Mecanismul nostalgic*.¹

Orice carte despre copilărie sau care face secvențial apel la aceasta operează o regresie. Scriind despre copilărie (autobiografic sau ficțional), scriitorul scoate din arhiva minții propriile experiențe, concepții, amintiri, emoții și idei, pe care le utilizează apoi într-o proză mai mult sau mai puțin apropiată de biografia sa. Nu relația dintre operă și biografie ne interesează în primul rând în discuția de față, ci faptul că autorul proiectează cel mai probabil (chiar și când nu își propune) o parte din propria copilărie, ceea ce face ca romanul rezultat să conțină în structurile sale un scenariu regresiv implicit sau explicit. Motivația ar sta în lăuntrica pornire nostalgică, definitorie pentru artist, dar nu numai. Prezentul e arareori satisfăcător, viitorul este incert, doar în trecut omul își poate regăsi liniștea, cum ar zice Bachelard: în spațiul familiar și familial, protejat de figurile tutelare ale celor dragi, în locurile de joacă, în bucuriile mărunte trăite cu maximă intensitate. Întoarcerea spre copilărie coincide, de regulă, cu regăsirea sinelui. Și pentru ca întâlnirea să fie una fericită, este nevoie ca reconstituirea aceluia univers să se facă în mai mare măsură prin recuperarea imaginilor pozitive. Pomeneam în subtitlu de *paradisul pierdut*, căci experiența originală este imposibil de trăit din punctul de vedere al timpului obiectiv, ireversibil, însă, totodată, acest paradis este regăsit, recuperabil, reconstituibil la nivel mental, atâta vreme cât există intenție. Și de cele mai multe ori, motivația apare tocmai pentru a opune prezentului degradat un trecut de o calitate superioară. Scriitorul privește în jur și dezamăgirea resimțită vizavi de timpul prezent declanșează mecanismul nostalgic, într-o încercare compensatorie. Întoarcerea la propriile origini îi dă sentimentul conectării cu arhetipurile și reintegrării la nivel cosmic.

Ceea ce fac în mod deliberat unii scriitori este să analizeze prezentul și să creeze ficțiuni despre copilărie exact pe principiul de antimodel. Marcați de schimbările sociale, ei aleg să contureze *anticopilării*, aflate în evident declin în raport cu acea copilărie arhetipală. Dar chiar și acolo, există insule autentice din *paradisul pierdut*, căci, indiferent de ostilitățile și schimbările la care e supusă, copilăria își găsește forța regenerativă capabilă să redobândească substratul original.

Imaginarul arcadian al copilăriei și paradisul iubirii

Cu o tradiție originată în Antichitatea elenă, sensul noțiunii de *Arcadia* a evoluat de-a lungul timpului, păstrând, totuși, liniile esențiale. Pentru vechii greci, Arcadia era tărâmul mitologic al zeului Pan, populat de nimfe și spirite ale pădurii. Sursă de inspirație pentru poeți ca Vergilius, această zonă vegetală sălbatică devine echivalentul terestru al unui paradis, cu observația că nu are nimic de-a face cu viața de apoi. În Renaștere, motivul arcadian este revalorificat și capătă conotația unui ținut pastoral, idilic și ideal, care se remarcă prin naturalețe și simplitate, făcând abstracție de structuri și sisteme sociale. Arcadia oferă prilejul trăirii plene, spontane în sânul naturii neperversitate de civilizație. Nu vom extrapola discuția despre celelalte sensuri ale termenului, întrucât ceea ce urmează să prezentăm stabilește o corelație cu accepțiunea la care deja ne-am referit. Când invocăm imaginarul arcadian al copilăriei avem în vedere niște ipostaze picturale seducătoare prin vitalismul și elementaritatea pe care le imprimă. Este vorba de niște imagini realmente romantice, în sânul unei naturi protectoare, uneori pastorale la propriu, care transmit ideea de libertate și bucurie. Asemenea imagini regăsim la Creangă, dar și la Blaga, care evocă fericirea zilelor când mergea cu găștele pe islaz. Condiționarea unei astfel de viziuni de traiul rural este doar parțială. Surprinzător, chiar scriitorii citadini prezintă dorința de a recrea un asemenea decor arcadian și astfel reînvie universul de la bunici, pe care îl regăsim în multe dintre romanele analizate (*Noapte bună, copii!*, *Captiv în epoca de aur*, *Trickster*, *Orbitor* etc). Alteori, Arcadia este regăsită, așa cum se întâmplă la Simona Popescu, în *Exuvii*, sub forma unei naturi reminiscente, situată în apropierea așezărilor urbanizate:

„Poienile cu fânețe coapte, de-un roz stins, ne înveleau, ne mângâiau brațele și picioarele, auriul lanurilor aspru al lanurilor de grâu (...) Acolo, în lan, suflam asupra macilor strălucitori, fragili, făcându-i să tremure subțirel. Umbra pădurii ne frăgezea corpurile și făcea lucrurile adânci și catifelate. Totul în jurul nostru era pufoșenie – norii și păsările, bondarii și florile; era licăr – boabele de rouă, licuricii, stelele; era respirație – respirația ierbii, a frunzelor, a pământului adânc.”²

Chiar dacă nu sunt elaborate, ci doar schițate, simpla prezență a imaginilor „arcadiene”³ spune ceva despre asocierea de substanță între un asemenea univers și copilărie. Un nepot este trimis la pășune cu vaca, alături de alți copii din sat.⁴ O fetiță merge cu bunicul la fân.⁵ Un ștregar explorează nestingherit grădina și lanul

de porumb de la bunici, minunându-se de lumina aurie.⁶ Trei năzdrăvani își petrec verile la țară, într-un sat ce pare scos din timp.⁷ Într-o mahala bucureșteană, o copilă bate maidanul nestingherită, bucurându-se de joaca afară.⁸ Pentru copilul din *Orbitor*, paradisul este casa și grădina bunicului. Toate aceste mostre de simplitate rustică tematizate în romane sugerează că există o natură arcadiană inerentă copilăriei. Într-un anume sens, se poate stabili chiar o echivalență. Copilăria, cel puțin în varianta ei *tare*, arhetipală, este Arcadia, asociindu-se cu naturaletă, libertatea, lipsa constrângerilor sociale, armonie cu sine și cu lumea. De asemenea, în varianta sa evocată, copilăria este adesea și idealizată, ceea ce o apropie și mai mult de ideea Arcadiei, văzută ca un tărâm ideal, paradiziac. În acest sens, nici măcar nu mai e nevoie de corelarea cu ideea de natură, copilăria fiind o arcadie personală, una situată nu neapărat într-un spațiu bucolic verificabil, ci în memoria fiecăruia. Copilăria ca Arcadie poate fi un spațiu anume, ca în cazul cârților lui Creangă (Humuleștiul) sau Paul Goma- *Din Calidor* (satul basarabean Mana), dar poate fi pur și simplu acel timp al fericirii pure, al libertății, al simplității care precedă convenționalismul social, cu alte cuvinte o etapă a naturaletii absolute specifică primilor ani de viață. Chiar și copiii mai puțin fericiți reușesc să-și creeze Arcadii cu ajutorul imaginației. Ei inventează mici universuri compensatorii confortabile, ca surogat pentru dezamăgirile suferite. De pildă, Arcadia Leontinei (fetița din *Pupa russa*) este jocul cu limbajul, pentru Rădița (*Fetița care se juca de-a Dumnezeu*), Arcadia e reprezentată de scenariile pozitive despre întoarcerea mamei, iar pentru un copil ca Mendebilul, Arcadia este orice poveste în sine sau chiar evadările imaginației. Din cele prezentate, constatăm că noțiunea propusă s-a redefinit, ceea ce nu înseamnă că sensul ei de bază este exclus. Dar, dacă ne vom referi, de pildă, la romanul lui Gheorghe Crăciun, *Compunere cu paralele inegale*, vom plonja din nou în Arcadia clasică (și totuși atât de reînnoită!). În paralel cu o istorie de cuplu contemporan în declin, autorul rescrie romanul pastoral al lui Longos (*Dafnis și Cloe*), rămânând fidel decorului arcadian și firului epic original. Ceea ce aduce nou în cadrul acestei povești de eros copilăresc este percepția senzorialistă accentuată⁹. Putem vorbi, în cazul acestui roman de dragoste, despre copilărie? Dar despre Arcadie? Despre fiecare, pe rând! Dacă acceptăm că prin copilărie se poate înțelege naivitate, spontaneitate, puritate, intensitate a emoției, joc, curiozitate, inițiere etc, atunci da, romanul lui Crăciun este și unul al copilăriei. Deși biologic au depășit pragul, Dafnis și Cloe sunt încă niște copii, care se îndrăgostesc în cel mai natural și sincer mod cu putință. Pentru fiecare dintre ei, celălalt reprezintă prima iubire. Manifestările

lor, adesea stângace (ca ale unui copil care, încercând să pășească, se împiedică), sunt, totodată, naturale, dezinhitate, libere. Cei doi își petrec zilele împreună, în sânul naturii, păscându-și caprele, scăldându-se, bucurându-se de momente tandre în intimitate. Dafnis îi modelează fetei figurine din lut, întruchipând nimfe sau zeități. Fiecare se delectează privind trupul celuilalt, menținându-se însă într-o zonă a neprihănirii spirituale. La jocul dragostei lor (care nu e una platonice, ideea atracției fizice chinuitoare revenind pe parcursul poveștii) participă elementele naturii cu toate bogățiile lor: apa cristalină spală și oglindește frumosul trup al lui Dafnis, pământul le oferă culcușul răcoros de care au nevoie, florile, lumina, marea albastru-verzuie le încântă simțurile. Traiul le este simplu și natural, originar, la fel ca reacțiile. Răpirea Cloei de către cei sosiți pe corabie stârnește un val de suferință în sufletul lui Dafnis, care somatizează. Reproșându-și că nu avut curajul să o salveze, tânărul păstor se îmbolnăvește realmente și își revine doar la întoarcerea fetei, eliberate prin voința zeităților. În naivitatea lor, cei doi copilandri nu și-au imaginat posibilele pericolele și probabil această experiență reușește, în mare măsură, să îi mai smulgă puțin din copilărie.

Alte iubiri copilărești, mai puțin arcadiene, mai mult „înfipte” în istorie

A iubi copilărește devine sinonim cu a iubi sincer, dezinteresat, profund, adesea platonice și chiar orbește. Prima iubire a cuiva este, în mai toate cazurile, una copilărească, în primul rând pentru că aceasta se poate suprapune temporal cu perioada biologică a copilăriei, iar în al doilea, prin naivitatea și lipsa de experiență a „iubitorului”. În acest sens, ne-a atras atenția și cartea lui Paul Goma, *Sabina*, proiectată pe fundalul Sibiului anilor staliști. Aici, naratorul este un puști la început de liceu, care se îndrăgostește nebunește de o fată mai mare, de enigmatică adolescentă Sabina. Prima reacție a băiatului este o negare dusă la paroxism a sentimentelor sale, pe care încearcă să le reprime prin căutarea unor defecte fizice ale fetei (ochelariștă cu genunchi de capră, „piele și os”, „cu picioarele ca scobitoarele”, „urâțică”, „nasolă”, „șleampătă”, „jigărită” „țoapă” etc). Pe de altă parte, pe măsură ce îi descoperă intențiile (salvarea fondului de carte Blaga¹⁰ din mâna epuratorilor), i se alătură dintr-un crez aparent comun (pasiunea pentru literatură). Această misiune îi face pe cei doi să se apropie și declanșează o mare dragoste pentru Sabina, copilă de burghezi, cu bunurile naționalizate, rămasă orfană și trăind alături de o mătușă bătrână. Cu alte cuvinte, atitudinea verbală negatoare este, în fapt, o confirmare a sentimentelor. Naratorul

bravează atât cât poate, lăsându-se copleșit de senzațiile pe care contactul cu Sabina i le creează: parfumul fetei, textura buzelor ei, feminitatea în devenire pe care o emană în gerul iernii, dar mai ales dorința ei *nobilă* (în mintea naratorului) de a salva cărțile ce urmau să fie arse. Magia ține până în momentul când, după aventura nocturnă de încărcare a cărților în saci transportați cu sania, Sabina le vinde pe toate¹¹ pentru a-și cumpăra lucruri de necesitate materială și fiziologică: lenjerie de corp (de mătase!¹²), ceai, zahăr, lămâie etc. Acela este și momentul în care află că autorul „fondului” nu era Lucian, ci un anume Liciniu Blaga, negustor ardelean și unchiul Sabinei. Adolescența decade moral în ochii băiatului. Acesta își proiectase o imagine ideală, în care Sabina era, pe lângă o seducătoare prezență fizică (chiar dacă diferită de frumusețea convențională feminină), și un fel de Beatrice dantescă, o salvatoare a valorilor spiritului, o cutezătoare care luptă pentru luminarea minții. Dacă impresia inițială este aceea de fată ușuratică, după împărțirea intenției sale, Sabina devine pentru o vreme modelul moral al băiatului, recăzând din nou în derizoriu, odată cu deconspirarea scopului ei final. După acceptarea adevărului, însă, el este capabil să îi treacă cu vederea purtarea, fiind îndrăgostit sincer. Supărarea nu durează prea mult. Ceea ce ne interesează însă, dincolo de aceste aspecte, este forma pe care o capătă dragostea celor doi, sau mai bine zis a naratorului, din moment ce nu știm niciodată suficient de clar dacă și Sabina nutrește aceleași sentimente. Pentru băiat însă, iubirea este una exaltată, intensă, nebunească, fapt dovedit prin asumarea unui risc considerabil, acela de a fi prins furând cărțile și exmatriculat din internatul și școala unde învăța. Totodată, este și o experiență a observării corporalității feminine cu o atitudine de minunare. Bucuria extatică a unei îmbrățișări în mijlocul ninsorii, un sărut care va face din gura Sabinei cea mai minunată gură, parfumul înnebunitor al fetei, dar mai ales candoarea cu care băiatul o dezbracă de hainele ude și pantofii găuriți pe fata semiînghețată și epuizată, învelind-o cu plapuma (fără să cadă pradă vulgarității), dovedesc puritatea dragostei; o iubire plină de tandrețe, dar suficient de rezervată încât să fie ferită de obscenitate, o dragoste demnă de sacrificiu, căreia naratorul i se abandonează, înălțând-o pe un pedestal. Dacă se zice că în prima copilărie, părinții sunt mitologizați, în cazul primei iubiri, se pare că iubita este și ea ridicată la rang de zeiță. Există ceva original în această dragoste, mai ales pentru că adolescentul vede în Sabina mai mult decât o fată; ea devine ideea arhetipală a feminității. Deși paradisul lui se destramă, va continua să speră că această copilă îl va căuta și dragostea lor se va împlini, replica recurentă cu mici variații din roman fiind „*O aștept! Vine ea!*”.

Paradisuri gustative: *madlene* din romanele românești

Unii din factorii declanșatori ai nostalgiei după copilărie îl reprezintă gusturile și mirosurile. Deși am amintit în treacăt în repetate rânduri despre impactul acestora asupra memoriei și asupra modului în care reactivează un complex de senzații, amintiri și stări afective, dedicăm aici un scurt subcapitol în care analizăm în special imaginile gustative și olfactive cele mai pregnante din romanele despre copilărie.

Probabil cel mai fascinant este dulcele, având în vedere frecvența imaginilor gustative dulci la care autorii recurg pentru a recrea universul copilăriei. Varietatea dulcelui livresc este imposibil de epuizat, dar o enumerare, chiar și incompletă, merită făcută spre deliciul cititorului. O fetiță iubește dulceața de nuci verzi (Ana Maria Sandu), doi frați rămân pe veci îndrăgostiți de plăcinta cu mere făcută de mama (Florian). Alți copii preferă deserturile mai elaborate, de cofetărie - Cataif, Sarailii, Carpați (Verdeș), Savarină sau aromata Mascotă cu gust de lămâie (Cărtărescu). Ele sunt consumate alături de sucul Cico și Pepsi-Cola. Un narator din *Supraviețuiri* reține prăjiturile minunate făcute de mama, în special Choux-à-la-crème. Tot aici, în nuvela *Primul amor* apar personajele copii Ben și Angelica. Cei doi se bucură să împartă gogoși glazurate și înghețată într-o plimbare semiclandestină prin București. Cozonacul și diversele plăcinte tradiționale (alivenci, plăcinte cu varză sau cu brânză) sunt de asemenea printre favorite, îmbinând mirosul plăcut cu gustul. O altă categorie sunt dulciurile de alimentară, prezente în cărțile despre copilăriile trăite în comunism. Napolitana Dănuț, bănuții de ciocolată, rahatul, ciocolata cu Scufița Roșie, lupul sau vânătorul pe ambalaj, eugenia, biscuiții (Cărtărescu) ș.a. dau veridicitate cărților, prin reînvierea unei perioade reale, dar au sens mai ales independent de ea, fiindcă, dincolo de aceasta, înseamnă nu doar transpunerea unor elemente din realitatea vremii în literatură, ci variantele uneia din cele mai plăcute senzații ale copilăriei: experiența dulcelui. Guma de mestecat, bomboanele, zahărul cubic, crema de zahăr ars sau cacaoa cu lapte nu pot lipsi din acest uriaș inventar. În absența lor, copiii se mulțumesc cu dulceața suptă din florile de salcâm (Blecher), cu mere coapte (Dan Lungu), cireșe (Creangă), vișine și mici fructe de pădure (Cecilia Ștefănescu). De unde oare această predispoziție generalizată spre dulce? Dacă ar fi să îi credem pe antropologii imaginarului, ea este, probabil un surrogat al primei dulceți degustate: laptele matern.

În aceeași linie, a arhetipurilor, pâinea ca aliment deține un loc special în memoria copilăriei, fie că este vorba de pâine coaptă pe vatră în cuptorul

bunicii, unsă cu puțin unt de casă (Călin Ciobotari) ori pâinea prăjită cu ceai, al cărei miros îmbietor îi trezește pe frații Filip și Matei (Florian). Personajul narator autobiografic din *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda, își amintește de un episod în care, mic fiind, ținea în mâini o pâine mare din care nu voia să dea la nimeni.

Fascinante și uneori inedite, așa pot fi caracterizate mirosurile și gusturile copilăriei. Aburii de ciorbă (Cărtărescu) sau parfumul mamei (Goma), deși atât de diferite, au semnificație apropiată: funcționează proustian, pe post de elixir mental, care nu numai că întinerește subiectul, dar chiar îl readuce la stadiul de copil. Reținerea și adorarea lor se datorează faptului că sunt invariabil legate de un moment fericit, de persoane dragi, de un loc special al bucuriei, ba mai mult, evocă începuturile ființei aflat sub pecetea zâmbetului și fericirii.

¹ Prin această sintagmă încerc să sugerez că există un anumit sistem de factori care declanșează sentimentul nostalgiei și, mai departe, regresia spre copilărie.

² Simona Popescu, *Exuvii*, Ed. Polirom, 2011, p 41

³ Vom înțelege prin *imagini arcadiene* acele imagini care surprind copiii fericiți în natură, manifestându-se liber.

⁴ *Captiv în epoca de aur*, Călin Ciobotari

⁵ *Pupa russa*, Gheorghe Crăciun

⁶ *Trickster*, Ovidiu Pop

⁷ *Noapte bună, copii!*, Radu Pavel Gheo

⁸ *Nostalgia*, Mircea Cărtărescu

⁹ Care se integrează întregii filosofi despre importanța corporalității susținute de scriitor.

¹⁰ Este vorba de o coincidență de nume, care va genera o mare confuzie: naratorul crede că salvează cărțile marelui poet Lucian Blaga, dar la sfârșit va afla că, de fapt, „fondul” aparține lui Liciniu Blaga, lucru care îl dezamăgește profund, întrucât și-a riscat integritatea pentru niște cărți pe care nu le considera așa de valoroase.

¹¹ Inclusiv pe cele pe care băiatul le sustrăsese pentru sine, cu gândul de a-și crea o bibliotecă personală.

¹² Fapt ce denotă gusturile fine ale fetei obișnuite cu produse „burgheze”.

Bibliografie:

A. Beletristică:

Blecher, Max, *Întâmplări din irealitatea imediată*, Editura Art, București, 2011

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, Editura Humanitas, București, 2013

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2006

Ciobotari, Călin, *Captiv în epoca de aur*, Editura Ideea Europeană, București, 2010

Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*, Editura Vizual, 1997

Crăciun, Gheorghe, *Compunere cu paralel inegale*, Editura Cartea Românească, București, 1988

Goma, Paul, *Sabina*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1991

Goma, Paul, *Din calidor*, Editura Albatros, București, 1990

Lungu, Dan, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, Editura Polirom, Iași, 2014

Pavel-Gheo, Radu, *Noapte bună copii*, Editura Polirom, 2010

Pop, Ovidiu, *Trickster*, Editura Polirom, 2009

Popescu, Simona, *Exuvii*, Editura Polirom, 2011

Preda, Marin, *Viața ca o pradă*, Editura Cartex, 2013

Sandu, Ana Maria, *Fata din casa vagon*, Editura Polirom, Iași, 2006

Verdeș, Ovidiu, *Muzici și faze*, Editura Aula, Brașov, 2004

Rousseau, Jean Jacques, *Visările unui hoinar singuratic*, Editura Paralela 45, 2007

B. scrieri teoretice:

Durand, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, București, 1999

Durand, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Editura Meridiane, 2003



Cluj, 1978, la un deceniu de „Echinox”, cu Marian Papahagi, Peter Motzan, I.M. Danciu

Anca HAȚIEGAN

Apariția actriței profesioniste: elevele primelor școli românești de muzică și artă dramatică (V)



În ultimele două episoade ale serialului dedicat elevelor primelor școli românești de teatru am vorbit despre Caliopi Caragiali. O altă absolventă a Filarmonicii bucureștene care, asemeni Frosei Vlasto, a făcut o carieră frumoasă și mai cu seamă longevivă în teatru, a fost Ralița Mihăileanu. Ea a jucat până spre finele deceniului 7 al secolului al XIX-lea, fiind specializată în roluri de subretă, apoi de mamă și, la urmă, de „duenă” (adică doică), cum scrie Dimitrie C. Ollănescu¹ în volumul *666 actori craioveni: file de arhivă sentimentală*, alcătuit de Constantin Gheorghiu, Alexandru Firescu și Ion Zamfirescu, sunt dați ca ani ai nașterii și morții Raliței – 1823, respectiv 1881². După Dimitrie C. Ollănescu, 1881 e anul ieșirii ei la pensie, dar există alte date, furnizate de către același Dimitrie C. Ollănescu și de Ioan Massoff, care arată că Ralița era deja la final de carieră pe la 1868-1873 (în 1873 încă figura ca actriță în trupa lui Matei Millo). În biografia pe care i-a închinat-o lui Millo, Massoff se referă la un moment dat la moartea Raliței, „una dintre ctitorițele teatrului românesc”³, petrecută, susține el, spre sfârșitul anului 1881. Deși intrase în școală complet neinstruită, Ralița „avea atâta dragoste și atâta zel pentru teatru”, după cum notează Ollănescu, încât „în cea dintâi piesă ce au jucat elevii școlii filarmonice (29 august 1834) a creat rolul Palmirei din *Fanatismul* lui Voltaire cu mult adevăr și pasiune”⁴. Dacă Ralița s-a născut, în adevăr, în 1823,

înseamnă că atunci când a început să o joace pe Palmira lui Voltaire ea era abia în vârstă de 11 ani – mergând, poate, pe 12. Din perspectiva noastră - abia o copilă. Din perspectiva celor de atunci - aproape o domnișoară bună de măritat... Ioan Tudor, căruia Heliade Rădulescu i-a pus numele de scenă Ioan Curie, alt elev al Filarmonicii (fiu de cojocar din mahalaua Sf. Nicoale din Șelari și preferatul lui Aristia), își amintea, în 1896, scriindu-i unui nepot, faptul că profesorul de declamație a fost cel care a confecționat „costumurile arabe și evreiești” pentru acest spectacol, după „modele antice, croind singur, din stofe bune, zugrăvind scena conform cu istoria, încât a fost adevărată minune sala Momulo”⁵. În cuvântarea dinaintea debutului ucenicilor Filarmonicii, Ion Heliade-Rădulescu a prezentat-o plin de însuflețire publicului pe „d-ra Ralița Mihalache”, protagonista spectacolului, „«care, când s-a pus în pension atunci a început și slovenirea, care în vreme de șapte luni trecute, cu cea mai mare silință și repejune, a sărit de la cetit la rola sa îndestul de grea, ca să zugrăvească smerenia, amorul cel mai înfocat, fanatismul acela femeiesc și copilăresc, și, în sfârșit, dintr-o copilărie atât de smerită, să se prefacă în eroina cea răzbunătoare a părintelui și fratelui său și a păși până la sinceritate; toate aceste greutatea s-a silit să le învingă și și-a săvârșit a sa rolă îndestul de plăcut, prin care s-a văzut că vom putea avea pe vremea viitoare o Electră, o Zairă și alte asemenea»”⁶. Ne putem întreba de ce a fost distribuită tocmai Ralița în rolul principal feminin din primul spectacol al elevilor Filarmonicii - și nu Frosa Vlasto, care era și talentată, și nici nu avea de depășit handicapul analfabetismului. Probabil exact din această rațiune, că nu avea nici un fel de pregătire prealabilă, nu venea cu nici un „bagaj”, în afară de talentul și inteligența native. Spre deosebire de colegele ei, Frosa era deja cunoscută în anumite cercuri, apucase să își exerseze și să își cizeleze puțin talentul acasă și prin saloanele prietenilor de familie – impactul pe care l-ar fi avut ea asupra spectatorilor nu ar fi fost atât de concludent din perspectiva profesorilor de la Filarmonică, întrucât nu ar fi dat lumii întreaga măsură a muncii depuse de ei. Așa, cu Caliopi pe partea muzicală și cu Ralița pe cea dramatică drept capete de afiș, ambele niște fete/femei simple, abia ieșite din anonim, fără nici o tangență prealabilă cu domeniul cultural-artistic, demonstrația trebuie să fi fost – și a fost! - extrem de puternică.

Istoricul Dimitrie Ollănescu îi creionează Raliței o schiță caracterială flatantă, de bună seamă „suflată” de tatăl său, coleg cu ea la clasa lui Aristia: „Era o grațioasă și vioaie subretă, totdeauna cu zâmbetul pe buze, totdeauna gata de a ajuta, bună camaradă, bună prietenă”⁷. Tot el reține însă și o trăsătură a acesteia – ezit să o numesc „specific feminină”, deși e evident legată de ipostaza respectivă - aflată în conflict deschis cu cerințele scenei: „Avea un singur mic cusur, iertat

de altfel fetelor tinere: îi plăcea să se îmbrace frumos, să se împodobască și să se gătească adesea mai mult decât ar fi trebuit pe scenă; dovadă imputarea ce primi de la Eliade asupra rolului din *Nevinovații* (o localizare de Winterhalder, *n.n.*), în care ieși «în corul țărăncilor cu secere în mână», având degetele pline «de inele de diamant, cât a putut să găsească pe acasă»⁷⁸. E aici implicată și o doză de ostentație izvorâtă dintr-un complex de inferioritate, legat, probabil, atât de proveniența foarte modestă a Raliței, deci de condiția ei socială, cât și de condiția feminină, devalorizată în epocă: e reflexul fetei sărace, de două ori desconsiderate de societate – și ca femeie, și ca persoană lipsită de mijloace materiale –, ca, odată ivită ocazia să se etaleze în public în alte ipostaze decât cele rânduite ei în lume (ocazia să fie văzută, de unde, până mai ieri, era invizibilă), să încerce să epateze, să ia ochii, răzbuându-se astfel pentru toate umilințele îndurate... (Nu-i vorba că și Frosei Vlasto i se imputa ostentația vestimentară – dar era și ea, de nu la fel de săracă, în orice caz... femeie!)

În punctul acesta mă văd nevoită să fac o nouă digresiune. Cochetăria actrițelor pare să le fi dat multe bătăi de cap directorilor de scenă în perioada de pionierat a teatrului românesc, când mai multe „Ralițe”, de prin mahalale, și-au părăsit – ori au luat cu ele în culise - acele și „undrelele” ca să urce pe scenă și să își croiască o altă soartă (sperând, poate, în secret, să fie remarcate de un Prinț, ca în basmul Cenușăresei). Astfel, într-o foarte interesantă piesetă într-un act compusă în 1844 de Costache Caragiali, intitulată *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* – piesetă construită pe principiul teatrului în teatru și inspirată din viața de culise a trupei de actori moldoveni pe care autorul a coordonat-o în intervalul 1840-1844 -, găsim, de pildă, următorul schimb de replici, extrem de revelator, între două actrițe și însuși Caragiali (personajele poartă numele reale ale membrilor trupei moldovene), aflat aici într-o postură ce îl amintește pe Hamlet în dialog cu actorii găzduiți la curtea daneză:

„**M-le Homiceanu:** D-le, dar eu pe diseară cum trebuie să fiu îmbrăcată?

Caragiali: Îmi pare că d-ta joci un rol de slujnică.

M-le Homiceanu: Așa.

Caragiali: Îmbracă-te ca o slujnică; numai, mă rog, nu pune mânuși glase și rochie cu corsaj, după cum obicinuiți câteodată; nu te supăra, eu n-o zic această numai pentru d-ta, ci pentru toți; ca bine-ar fi să se caracterizeze fiecare dupe rolul ce joacă. De pildă, deunăzi, dumneaei, M-me Mase, joacă un rol de bătrână și nu vroiește a-și face nici măcar un grimas.

M-e Mase: Așa, că oi fi căpchietă să mă măscăresc pe obraz!

Caragiali: Apoi atunce mai bine nu mai priimi rolurile bătrâne, că să face una din doao, adecă: de nu

te-i măscări, - dupe cum zici, - pe obraz, măscărești rolurile pe ștenă. Eu v-am mai spus că actorul pierde pe jumătate din acsia sa, dacă nu s-a figura bine, ba încă, cu vreme, ajunge chiar marionetă, fiindcă numai acele rămân neschimbate la față pentru totdeauna.

M-e Mase: Apoi lasă dar, că altă dată, când voi avea vrun rol de bătrână mă voi figura bine”⁷⁹.

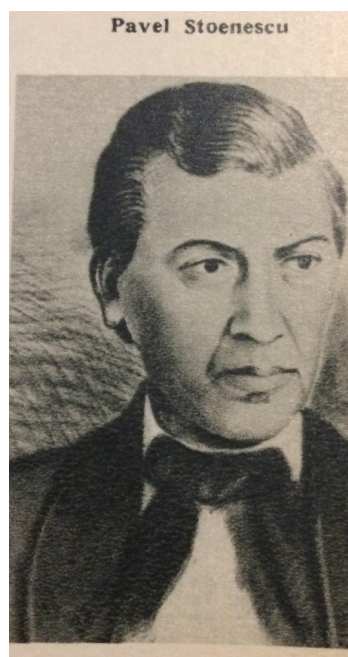
Bătălie câștigată, așadar, în cazul acesta (dar să nu uităm că avem de-a face, totuși, cu o scriere ficțională!), însă războiul era departe de a fi câștigat. În regulamentul intern de funcționare a teatrului bucureștean s-a introdus, în 1861, obligația ca actorii - de ambe sexe - să își procure pe cheltuiala proprie hainele și accesoriile de scenă pentru rolurile în civil (teatrul le asigura doar costumele de epocă), și acestea alese nu oricum, după gust, ci respectând întocmai „povățuirea regizorului”¹⁰. Pentru ca lucrurile să devină și mai complicate, „ceea ce numim astăzi cabinier, merit să ajute actorilor să se îmbrace, era un lucru neadmis de regulament: «Antrepriza, după cum nu dă servitoare, spre a ajuta pe dame la îmbrăcarea lor, cu atât mai puțin va da servitori bărbaților pentru a-i îmbrăca... Aceștia vor avea servitorii lor particulari pentru aceasta»”¹¹. Prevederile cu pricina au fost reiterate în 1877, când s-a emis un nou regulament, cu ocazia reorganizării întregului sistem teatral românesc (regulament care conținea, în plus, interdicția, ce le viza direct pe actrițe, de a-și aduce în sălile de repetiții „lucru de cusut sau de împletit”¹²!). Cu toate acestea, efectele de ordin artistic întârziu să se arate. (În schimb, s-au simțit destul de repede cele de ordin material, care le afectau în mod special pe artiste, după cum vom vedea imediat.) Astfel, în luna decembrie a aceluiași an, nepotul lui Caragiali, Ion Luca, publica prima sa cronică teatrală, plină de ecouri venind dinspre *O repetiție moldovenească* (unchiul său murise la începutul anului, în februarie, mai înainte de proclamarea Independenței României), precum și dinspre prefața lui Alecsandri la volumul de teatru din prima ediție a operelor sale complete (1875). Printre altele, el nota următoarele în legătură cu înfățișarea actrițelor ce se perindau pe scena Teatrului Național: „Încalte, artistele n-au decât trei rochii, toate de lux, de la d-na Briol spre a se costuma în orișice rol din fie orice piesă; iar chipul – tot neschimbatul și drăgălașul dumnealor chip, gingaș, vesel, bine *afistolé* și plin de inteligență artistică”¹³. Abia odată cu pătrunderea realism-naturalismului în teatru lucrurile au început să se îndrepte. Dovadă stau rândurile criticului teatral G. Ionescu-Gion, care, în 1899, într-un articol omagial dedicat artistei Aristizza Romanescu, publicat în *Constituționalul* (numărul din 15 ianuarie), o lăuda pe actriță, printre multe alte lucruri, „pentru jertfirea cochetăriei feminine, în figură, în îmbrăcăminte, în tot, pentru ca rolul să apară așa cum trebuie să fie, probă

costumul din partea finală a actului I din *Sburătorul*, în care costum, cel mai Antoine din partizanii teatrului realist n-ar fi imaginat o «sușteriță» mai galant îmbrăcată¹⁴. Dar și în cazul acesta pare că avem de-a face mai degrabă cu o excepție de la regulă – tocmai de aceea demnă de a fi înregistrată și aplaudată ca o veritabilă victorie (a actriței în detrimentul femeii...). O influență importantă în sensul deprinderii de a-și potrivi exteriorul cu personajul interpretat a avut-o asupra artistei tatăl său, actorul Constantin Dimitriad (sau Costache Dimitriade), care avea obiceiul să-i corecteze înfățișarea, mai ales la aparițiile în travesti. Aristizza Romanescu mai are însă un merit: acela de a fi evidențiat în amintirile sale din teatru (publicate în 1904), „o greșală mare, enormă, care tinde a se perpetua: nu se face nici o deosebire între cheltuielile pe cari le impune scena unei femei și acelea impuse unui bărbat¹⁵. Era vorba de cheltuielile cu garderoba de scenă, presupuse în virtutea regulamentelor invocate anterior. De aici, nu mai era decât un pas, pe care artista l-a făcut, până la denunțarea felului discriminatoriu în care se făcea plata salariilor, în dauna actrițelor, care încasau sume mai mici decât bărbații: „Sunt ridicule angajamentele de azi ale multor femei din teatru, cărora nu li se mai pot obiecta nici că sunt începătoare - și sunt cu atât mai ridicule cu cât, de multe ori, unei bune gagiste, cu o vechime de 5-6 ani, i se plătește 150 de lei pe lună, iar unui gagist de merit egal, 200¹⁶”.

Să ne întoarcem însă la Ralița: ca elevă a Filarmonicii, ea a mai creat, pe lângă rolul Palmirei din *Fanatismul* de Voltaire, rolul Lizetei, slujnica Lucindei - jucată de Frosa Vlasto - din comedia-balet *Amorul doctor* de Molière, în care cele două au demonstrat că „au multă aplecare pentru bucăți vesele¹⁷”. În opera *Semiramida* de Rossini, Ralița a interpretat-o pe prințesa Azema. A jucat și în vodevilul *Triumfu amorului* de Enrich Winterhalder, unde a avut de asemenea de cântat, făcând impresie bună în ambele spectacole, deși vocea sa nu se putea compara cu vocile Caliopei și Frosei Vlasto. Despre prestația sa din *Triumfu amorului*, s-a scris, de pildă, în *Gazeta Teatrului Național*, în felul următor: „D-ra Ralița și-a jucat rola în toată desăvârșirea și, la cântare, și de nu ajunge pe Madam Caliope și D-la Vlasto, dar espresia și vioiciunea sa răscumpără lipsa glasului, care cu toate acestea este plăcut¹⁸”.

Am văzut în alt episod al serialului nostru cum, la vreo opt ani după dizolvarea Filarmonicii, împreună cu fratele ei, Costache Mihăileanu, și cu o soră, Zinca, Ralița s-a alăturat trupei de „Diletanți români” a lui Costache Caragiali. În 1846, trupa a câștigat un nou membru în persoana lui Pavel Stoenescu (n. 1825-m. 1870)¹⁹, venit de la Craiova, care era deja soțul Raliței. Începând de prin vara anului 1848, începe să își câștige un nume în teatru și Ștefan Mihăilescu, alt frate de-al ei. Costache și Ralița au fost, așadar, nucleul unui adevărat

clan actoricesc, asemănător cu clanul Caragialeștilor și al altor familii celebre de artiști din epocă (Teodorini, Stavrescu, Vlădicescu etc.). Căsătoria cu colegi de-ai lor de breaslă le conferea actrițelor o oarecare doză de respectabilitate în ochii lumii (fiindcă se aflau, astfel, mereu sub supravegherea și tutela bărbatului), punându-le totodată la adăpost, măcar parțial, de avansurile nedorite. Aglae Pruteanu (n. Teodoru), marea glorie a scenei ieșene de dinaintea Primului Război Mondial, comparată adeseori cu Aristizza Romanescu (ba chiar considerată de unii și mai talentată), mărturisea în memoriile ei, publicate în interbelic, cum că: „frica de oameni, și de alte soiuri de protectori, m-a făcut să aleg protecția măritişului (s.a.)²⁰”. Ea s-a căsătorit, abia intrată în teatru, cu actorul Dimitrie Pruteanu, dar mariajul lor - cum poate realiza oricine doar citindu-i aceste rânduri - a fost un eşec.



În momentul în care Pavel Stoenescu a venit după Ralița în trupa lui Caragiali, ei aveau deja o fată împreună, născută în 1845, care avea să le calce cu hotărâre pe urme, făcând o carieră teatrală mai mult decât respectabilă, legată, în principal, de scena craioveană (carieră care i-a atras admirația actorilor Aristizza Romanescu, Victor Anestin sau George Ciprian, autorul *Capului de rățoi* și al *Omului cu mârțoaga*). Este vorba despre Maria Stoenescu (1845-1917)²¹, devenită Maria Petrescu prin căsătoria tot cu un coleg de breaslă - Constantin Petrescu, „bun actor din școala veche²²”, potrivit lui V. Anestin, dar inferior ca talent Mariei. Iată cum o caracterizează Ioan Massoff, în istoria sa, pe fiica Raliței: „Maria Petrescu a ilustrat teatrul din Craiova timp de șazeci de ani – refuzând angajamente îmbietoare



Maria Petrescu

la alte teatre. Puternic temperament dramatic, înzestrată cu inteligență scenică, Maria Petrescu a interpretat cu talent sumedenie de tipuri, nu numai în melodramă, în drama romantică, dar și în «comedii de salon», iar mai târziu, roluri de «mame», înfruntând de-a lungul carierei lipsuri și nevoi²³. Un viu și înduioșător portret îi creionează V. Anestin în amintirile din teatrul în care a crescut: „Frumoasă nu era, dar avea doi ochi mari, veșnic întrebători, ochi ce mereu cercetau”²⁴. Tot el pomenește faptul că era o „femeie grasă, voinică”, dar: „După ce vedeam pe Fany Tardini în vreo piesă ca «Nebuna de la șapte turnuri», «Fualdes» sau alta, o visam noaptea că aleargă să mă prinză prin coridoarele teatrelor. Maria Petrescu nu mi-a speriat niciodată somnul meu de copil, deoarece, pe cât de sălbatică părea ea în «Mama Bancal», pe atât de bună era la ea acasă. Era de o blajinețe fără margini, mamă bună, soție plină de devotament”²⁵... G. Ciprian scrie despre „coana Marița Petreasca [că] era o actriță de rasă. Câră și grasă, cu o respectabilă circumferință, n-ai fi bănuț niciodată că e în stare să vibreze cu atâta putere și ingeniozitate. Cap tăiat cu Alexandrina Alexandrescu, de la București, juca la fel de bine pe Doica din *Romeo și Julieta* și o egala pe Mița Ciucureasca în *La Frochard* din *Două orfeline*”²⁶. „Înzestrată cu o rară putere de trăire, stăpâna scena până la tiranie și, în timp ce intonațiile altora îi zbârnâiau la ureche ca o lecțioară învățată pe dinafară, accentele Petreascai te cutremurau”²⁷, spune Ciprian în continuare.

¹ Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Cristina Dumitrescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 181.

² Constantin Gheorghiu, Alexandru Firescu, Ion Zamfirescu, *666 actori craioveni: file de arhivă sentimentală*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 191.

³ Ioan Massoff, *Matei Millo și timpul său*, București, Editura „NAȚIONALĂ CIORNEI”, [1939], p. 324.

⁴ Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 180.

⁵ Apud George Băiculescu, Ioan Massoff, *Teatrul românesc acum o sută de ani*, cu o prefață de Paul I. Prodan, București, Editura Vremea, 1935, p. 48.

⁶ Apud Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 137.

⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁸ *Ibidem*. Vezi și I. Eliad, „Teatru Bucureștilor”, în *Gazeta Teatrului Național*, nr. 4, mai, 1836, p. 43.

⁹ Costache Caragiali, *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi*, în *Primii noștri dramaturgi*, ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Florin Tornea, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 189.

¹⁰ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică (1860-1880)*, vol. II, București, E.P.L., 1966, p. 207.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică. Teatrul din București în perioada 1877-1901*, vol. III, București, E.P.L., 1969, pp. 501-502.

¹³ I.L. Caragiale, *Teatrul cel Mare – Urâta „satului”*, în *Opere III. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediția a doua, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2015, p. 749.

¹⁴ Apud Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, Editura Librăriei Socec & Co, 1904, p. 362.

¹⁵ *Ibidem*, p. 326.

¹⁶ *Ibidem*, p. 328.

¹⁷ Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸ „Teatru Național”, în *Gazeta Teatrului Național*, nr. 2, 1 decembrie, 1835, p. 20.

¹⁹ Cf. Constantin Gheorghiu, Alexandru Firescu, Ion Zamfirescu, *op. cit.*, p. 308.

²⁰ Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iași, „Viața românească” S. A., [1922], p. 34.

²¹ Vezi Constantin Gheorghiu, Alexandru Firescu, Ion Zamfirescu, *op. cit.*, pp. 247-248.

²² V. Anestin, *Amintiri din teatru. Din viața artiștilor dramatici: Vlădicescu, Manolescu, Maria Teodorini, I. Tănăsescu, Nicu Poenaru, Maria Petrescu, Bobescu, Irena Vladaia, Gălușca, Hagiescu, Soreanu și alții*, București, Editura I. Brănișteanu, 1918, p. 24.

²³ Ioan Massoff, *Teatrul românesc II*, pp. 121-122.

²⁴ V. Anestin, *op. cit.*, p. 25.

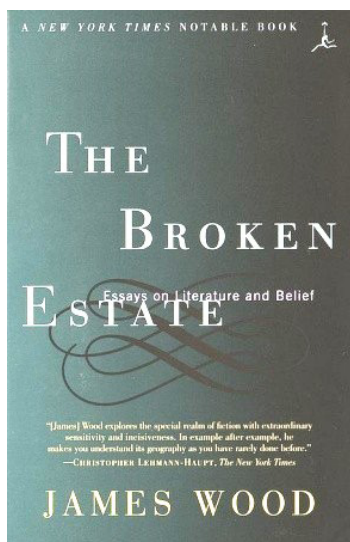
²⁵ *Ibidem*, pp. 25-26.

²⁶ G. Ciprian, *Măscărici și mângălici. Amintiri*, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 100.

²⁷ *Ibidem*.

Rodica GRIGORE

Cu pasiune, despre literatură



Născut la Durham, în Marea Britanie, în 1965, și recunoscut de majoritatea covârșitoare a celor din generația sa ca fiind unul dintre cei mai înzestrați critici literari din spațiul cultural anglofon al prezentului, James Wood s-a impus rapid și în conștiința publicului cititor larg printr-o calitate mai rar întâlnită la reprezentanții republicii literelor contemporane, și anume tratarea criticii – chiar și a celei de întâmpinare – cu seriozitatea de care beneficiază, în general, doar marea literatură. Fiind, ani în șir, titularul paginii de cronică literară la prestigiosul *The Guardian*, iar ulterior devenind senior editor la *The New Republic*, Wood se dovedește a fi, în ciuda severității unora dintre verdictele sale și în pofida respingerii hotărâte a unor titluri bine primite de numeroși dintre contemporanii săi (mai ales de către cei americani, iar aici merită amintită reacția negativă pe care el a avut-o față de unele dintre textele recente ale lui Paul Auster căruia îi apreciază, totuși, inventivitatea narativă și stilul!), un spirit echidistant, înrudit structural, oricât de paradoxală ar putea să pară această afirmație, tocmai cu Virginia Woolf. Căci, la fel ca și în cazul acesteia, activitatea lui James Wood este însuflețită de profunda – și extrem de serioasă – sa preocupare pentru cele mai complicate sau delicate probleme ale literaturii. Și, la fel cum Woolf vedea o nouă cale deschisă în fața literaturii începutului de secol XX odată cu afirmarea mișcării moderniste, Wood evaluează atent și întotdeauna responsabil efectele pe care (post)modernismul (ca și numeroase dintre orientările estetice determinate de acesta) le-a avut sau le

are în contextul lumii literare contemporane. Demersul său este caracterizat de o pasiune uluitoare a discursului critic, de o vioiciune a spiritului mai rar întâlnită și de o iubire necondiționată pentru textul scris, dublată de o profundă înțelegere față de tot ce înseamnă fenomen cultural al zilelor noastre.

S-a afirmat nu o dată că Wood ar fi cel mai aspru (unii neizvitând să-i atașeze chiar eticheta de „cel mai neîndurător și rău”) critic contemporan și că și-ar fi clădit faima pe o suită de cronici negative făcute unor apariții editoriale relativ recente ale unor scriitori consacrați. Chiar dacă afirmația de mai sus are cel puțin un anumit procent de veridicitate, trebuie să recunoaștem că, neîndurător cum este și niciodată ușor de impresionat de faima – oricât de mare – a unui autor al prezentului, tocmai James Wood a fost cel care a întâmpinat extrem de favorabil cărți ale lui Ian McEwan, Roberto Bolaño, Philip Roth, José Saramago, Graham Swift sau Peter Carey, pentru a ne limita la aceste exemple... Căci el nu respinge niciodată „din principiu”, așa cum au procedat în mod sistematic alți colegi ai săi de generație, iar exemplul lui Dale Peck e, probabil, cel mai potrivit în acest sens. Dimpotrivă, demersul lui Wood se dovedește întotdeauna a fi întemeiat pe capacitatea sa de a privi și de a evalua în mod cuprinzător literatura contemporană, mai ales proza ultimelor decenii.

Deloc întâmplător, preocupările lui de căpătâi vizează pe de o parte realismul și numeroasele sale form(ul)e artistice, iar pe de alta, religia și relația pe care aceasta o stabilește cu discursul literar din diferite epoci. De altfel, textul introductiv al volumului său de eseuri, *The Broken Estate*¹, are în vedere tocmai aceste aspecte. Subintitulată *The Limits of Not Quite*, cartea pune în discuție modul în care un discurs literar care ridică atâtea probleme în fața cititorului obișnuit, cum ar fi, de exemplu, *Sfârșit de partidă*, de Samuel Beckett, reușește, totuși, să aibă un extraordinar impact încă de la prima lectură și să-i emoționeze chiar și pe aceia mai puțin obișnuiți cu convențiile literaturii absurdului. Moartea lui Nell impresionează la fel ca și aceea a altui personaj, purtând același nume, din celebrul roman al lui Dickens, *The Old Curiosity Shop*, deși mijloacele de expresie ale lui Beckett sunt fundamentale diferite de cele ale lui Charles Dickens și de cele ale literaturii victoriene. Concluzia lui James Wood este că abilitatea lui Beckett constă în a trata relația dintre realitatea de zi cu zi și realitatea ficțională într-un asemenea mod, încât vechile convenții ale realismului să pară respectate, chiar și atunci când sunt folosite exact împotriva consacratelor scopuri realiste. De aici surpriza lecturii, dar și impresia puternică pe care cititorul o are în fața operei lui Beckett în ansamblu. Căci *Sfârșit de partidă*

ne demonstrează, spune James Wood, cum modul în care literatura reprezintă aspectele realității are foarte puțin de-a face, în perioada contemporană, cu ceea ce anterior purta numele de realism.

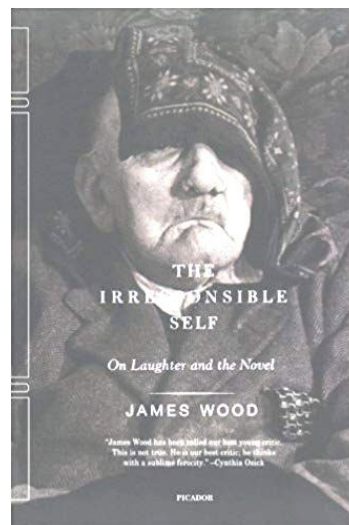
Istoria și relația ființei umane cu devenirea istorică trebuie, deci, să fie și ele altfel receptate și, fără îndoială, puse în legătură și cu schimbarea de paradigmă reprezentată de noul raport stabilit, în contemporaneitate, între domeniul religios și cel literar. La o analiză atentă a operei câtorva scriitori reprezentativi ai secolului XX, de la T. S. Eliot sau Thomas Mann la Thomas Pynchon, John Updike ori Toni Morrison, va deveni evident faptul că, în aceste cazuri, discursul literar se opune preocupării religioase, deoarece domeniul religios reclamă acceptarea unei realități date fără a pune nimic în discuție, în vreme ce literatura, de la marele modernism încoace, se axează tocmai pe preocuparea constantă de a interoga chiar și acele aspecte considerate, anterior, tabu sau foarte clar definite. Demonstrațiile lui Wood sunt întotdeauna scilicitoare și cuceresc chiar și atunci când ideile discutate sunt extrem de polemice. Dovadă, dacă mai era nevoie, că până și în perioada contemporană critica literară poate fi făcută cu pasiune – pentru a putea fi citită (și) cu plăcere.

Afirmat în fața publicului larg mai cu seamă prin cronicile de carte publicate în ritm susținut în prestigioase publicații, precum *London Review of Books* sau *The New Republic*, și consacrat în adevăratul sens al cuvântului abia mai târziu, după publicarea excelentelor volume de critică și teorie a literaturii sugestiv intitulate *The Broken Estate* și *The Book Against God*, James Wood oferă, prin colecția de eseuri intitulată *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*², nu numai un excelent studiu asupra comicului românesc, ci și o surpriză de proporții – mai cu seamă celor convinși că personalitatea criticului s-ar reduce (ori ar trebui să se reducă) exclusiv la seriozitatea judecăților de valoare și la formulările voit succinte.

Stendhal compara, se știe, romanul cu o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Iar dacă, în secolul al XIX-lea, modelul acesta era cât se poate de viabil pentru structura narativă realistă, perioada contemporană va manifesta tendința de a-l respinge, mai cu seamă din dorința scriitorilor de a se impune pe ei înșiși în calitate de etalon al lumii ficționale ori, în cel mai bun caz, din impulsul de a influența opiniile cititorilor și de a le sugera posibilele căi spre descifrarea sensurilor cărții. Din punctul de vedere al lui James Wood, aceasta ar fi greșeala cea mai gravă a prozatorilor contemporani – mai precis a unora dintre ei: și anume, incapacitatea de

a se ridica la nivelul formulei literare pe care au ales să o practice. Căci romanul, în ciuda popularității sale, nu e nicidecum o specie literară ușoară – și cu atât mai puțin una simplă... Numai că, renunțând la demodata oglindă în stare să reflecte atât cerul albastru, cât și noroiul din băltoace, mulți autori contemporani au încercat să o înlocuiască cu propria lor imagine sublimată ori să accentueze exclusiv experimentele formale, pierzând astfel din vedere tocmai conținutul. În consecință, romanul epocii noastre va fi caracterizat de un număr din ce în ce mai mare de pagini aparținând unei mulțimi tot mai mare de autori, dar va pierde din semnificații, iar personajele se vor transforma, mult prea adesea, în simple marionete menite a reprezenta punctele de vedere ale scriitorului, impuse, astfel, implicit, cititorului. Romancierul va încerca, în acest fel, să insiste asupra propriei sale superiorități, înțelepciuni sau ironii – după caz! –, iar „demodatul” realism va deveni, aproape pe nesimțite, „hysterical realism”, reprezentat de autori cum sunt Thomas Pynchon sau Don DeLillo, care, după cum se exprimă James Wood, „sint mereu nevoia să vorbească în gura mare, să țipe sau să se manifeste cât se poate de zgomotos la nivelul discursului românesc, tocmai deoarece trebuie să ascundă cât mai bine faptul că nu prea au prea mare lucru de spus și nici nu prea reușesc să învețe să asculte”...

Însă, după atâtea epoci strălucite pe care romanul le-a cunoscut de la consacrarea sa ca formă literară bine definită, ideal ar fi fost ca accentul să cadă, acum, în contemporaneitate, într-o perioadă a maturității (cel puțin presupuse...) a acestei specii literare, pe profunzimea personajelor ori a mesajului de ansamblu al textului, iar nu pe simplele experimente/ experiențe formale. Căci, așa cum știm încă de la Henry James, ficțiunea cu adevărat valoroasă nu ne învață ce să gândim, ci se



mulțumește să pună în fața cititorilor ceea ce personajele gândesc, excluzând, astfel, generalizările simplificatoare și schemele goale de sens. Proza cu adevărat valoroasă, spune tot Henry James, „are calitatea unei anumite iresponsabilități, în sensul că autorul dă senzația că își eliberează personajele de orice constrângeri, iar acestea pot deveni la fel de nesigure sau de greu de definit ca orice ființă umană reală.” Însă această calitate a fost, din păcate, pierdută aproape în totalitate de proza contemporană, de aici excesele unui Salman Rushdie sau Th. Wolfe, cei care s-au încapățânat mereu să fie la modă, uitând că, în definitiv, doar făcând abstracție de modă și de toate posibilele modele literare romanul poate rămâne (sau deveni!) cu adevărat relevant.

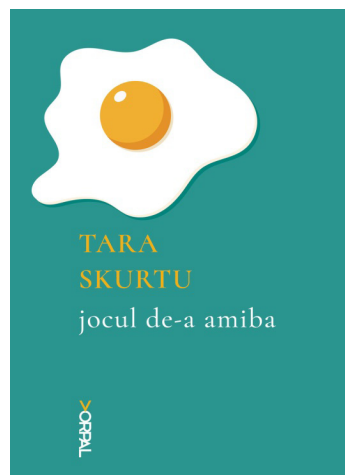
Încercând să ofere o imagine de ansamblu asupra prozei occidentale, James Wood alege, în această carte, să se raporteze la nivelul comicului, de natură, după părerea sa, să salveze romanul contemporan de căderea în clișeu sau în schematism inutil. Căci, prin intermediul comicului, cititorului i se oferă, indirect, o cheie de lectură, cu care să poată pătrunde în profunzimea universului unor autori capabili să intuiască implicațiile extrem de serioase ale râsului, precum Evelyn Waugh, cel care râde, plin de malițiozitate, de mai toate personajele sale, sau Cehov ori F.M. Dostoievski, marii maeștri ai artei de a râde împreună cu personajele pe care le creează. Mai cu seamă această a doua categorie atrage atenția lui Wood, căci tocmai prin intermediul unei astfel de strategii, marii autori au reușit să sugereze cititorilor că, oricât de atent ar citi textele pe care le au în față, nu vor reuși niciodată să cunoască destinul personajelor implicate în acțiunile cărții mai bine decât îl pot cunoaște pe al lor. Scriitorii cu adevărat mari sunt, deci, aceia care râd printre lacrimi, asemenea lui Gogol, modelul acesta fiind urmat, fie și parțial, de Joseph Roth ori de Saul Bellow. Râsul devine, astfel, aspectul care reușește, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, să salveze romanul de căderea în derizoriu și să sugereze cititorului că numai de lucrurile cu adevărat serioase se poate râde. Fie și cu (ori printre!) lacrimi.

¹ James Wood, *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*, The Modern Library, New York, 2016.

² James Wood, *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, Jonathan Cape, New York, 2017.

Mihaela VANCEA

Tara Skurtu: Un performance al memoriei între două identități



Tara Skurtu se poziționează prin circumstanțe de natură creativă și intelectuală într-un spațiu al „negocierii culturale”, un spațiu care, de această dată, nu mai este reprezentat de Statele Unite după era în viziunea lui Roland Walter (*Narrative Identities: (Inter)cultural In-Betweenness in the Americas*), ci de o cultură periferică. Tranziția identitară are loc în sens opus stilului clasic, realizându-se aici dinspre o cultură majoră spre una minoră. Tara Skurtu, lector în creație literară la Universitatea din Boston, ajunge în România pentru prima oară după ce primește bursa Robert Pinsky pentru poezie în 2013. Ulterior, scriitoarea beneficiază de încă două burse Fulbright care o aduc din nou în România unde va rămâne până în prezent. Astfel, volumul de poezii* lansat în cadrul colecției „Vorpal” și tradus de Radu Vancu și Tiberiu Neacșu are în prim plan tocmai această temă identitară. Vorbim aici de o serie de poeme ce se desfășoară cronologic pornind de la amintiri ale copilăriei în America și mergând până la momentul contactului cu spațiul românesc, moment de cumpănă identitară, dar și sursă de inspirație și îmbogățire lingvistică.

Jocul de-a amiba este, în primul rând, volumul unei scriitoare cu dublă identitate literară, cea americană și cea românească. Un volum care prin trei cicluri de poeme relevă capacitatea consecventă a Tarei Skurtu de a nuanța experiențe sociale diferite. Opțiunile stilistice variază conturând diferențele de cultură, spațiu și

timp, adaptarea la un loc sau la celălalt. Poemele primului ciclu, omonim cu titlul cărții, conturează o identitate stabilă, asumată, apartenența concretă la o comunitate și obiceiurile ei. Fiecare poem accentuează un sentiment al originii, al unui ordin și al unui regulament bine știut. Poemul de debut, *Șoricel*, anunță o atmosferă ușor copilărească: „Sufletul e un șoarece alb/ ghemuit în gura/ unui copil adormit până cască”. Textele următoare mizează pe varii aspecte al vieții de familie și din comunitate. *Indian River în Amurg*, *Rușine*, *Sacred Heart* sunt poeme ale inocenței unde legătura cu Dumnezeu, timpul petrecut cu familia, vizitele la sora aflată în închisoare, orele în cadrul școlii biblice devin fragmente de viață redată cu seninătate. Tara Skurtu are o rețetă cu doze calculate de umor, nostalgie, tragism, ironie, expunere și vulnerabilitate. De pildă, *Rușine*, poem al huliganismului la scară mică: „Peste noapte, cineva a lipit un dildo roz strălucitor/ pe Fecioara Maria din fața bisericii Sacred Heart” surprinde cu ironie agitația oamenilor vizavi de chestiunile tabu și cele ce privesc divinitatea. Asocierea Fecioarei Maria cu obiecte sexuale lezează profund tradiția religioasă, iar atacul la imaginea sacralității, triplat de furtul bebelușului Iisus și de postura lui Iosif care admiră un coș gol, scot societatea din ritmul ei obișnuit. În același ton, *Confesiune*, cea mai amuzantă poezie din volum, evocă cu solemnitate alte acte de vandalism cum e scrisoarea anonimă de dragoste care îi aduce fratelui ei o admiratoare imaginată din autobuzul școlii, lipirea mucilor pe pereții Casei Albe, bătaia cu Vikki, chicoteala în timpul rugăciunii de cină sau trupul lui Hristos dat rațelor. Toate expun o nevinovăție și simplitate de raportare la lume specifică copiilor. De altfel, fluxul de amintiri lucrează de fiecare dată în zona relațiilor de familie: „La înmormântarea bunică-mii, când mama ținea ridicată/ o poză cu samoedul preaiubit al mamei ei/ și zicea că semăna cu un ciobănesc german/ gay, nu m-am putut opri din râs”.

Tara Skurtu scrie în această primă parte texte cu umor, puternic vizuale, într-un stil inocent de rememorare a unor momente de solemnitate ratată. Statuile sfinților, Casa Albă, prescura sunt resemantizate, golite de încărcătura gravă pe care le-o atribuie societatea. Pe aceeași linie a poemelor candorii se înscrie și *Catehism*, unde ideea morții este tulburătoare, dar nu pentru schimbările metafizice pe care le aduce, ci pentru că implică

lipsa plăcerilor pământești, a celor mai simple lucruri, ca de pildă lipsa dulciurilor: „Cine-ar vrea să șopăie din nor în nor/ o eternitate, fără să vadă vreo prăjiturică/ de ciocolată toată după-amiaza? Sunt împotriva muritului”. Sigur că jovialitatea scriiturii nu e pretutindeni prezentă. De exemplu, *Poem de dragoste dimineața* este un text despre expunere, despre ratarea momentelor din frici irelevante, „E greu să spui Am nevoie de tine îndeajuns/Azi am făcut-o. Am intrat sub duș lângă tine/ de dimineață cu toate hainele pe mine. Toate clipele/ în care ne oprim doar pentru că poate/ ne simțim stânjeniți sau nepotriviti, sau ne udăm”.

Memoria devine pentru Tara Skurtu o sursă infinită de creativitate, o spațialitate prin care se mișcă asemenea unei amibe, după cum reiese din poemul central al volumului: „În curtea din față a cabanei de cercetași,/ câte o fată devenea pe rând/ amibă și le conducea pe restul./ Nu știam ce erau ambele/doar că nu erau oameni sau animale,/ se mișcau ca o mie de picioare oarbe/ înaintând ca prin melasă” (*Jocul de-a amiba*). Din experiențele de zi cu zi în tabăra de cercetași se decupează un joc preferat al scriitoarei, joc care devine definitoriu pentru întregul ciclu de poezii. Preferința pentru această figură a amibe, stârnită de imaginea unui ou în tigaie, o explică Tara Skurtu într-un mini interviu acordat platformei *The Rumpus*, în martie, 2018. *Jocul de-a amiba* era, așadar, singurul joc din tabăra de cercetași care nu presupunea socializare: „something too small to see, that it couldn't talk, and that its only job was to move”. Ipostaza amibe care se mișcă în tăcere dintr-o parte în cealaltă, schimbându-și structura, poate fi asociată inclusiv poemelor ce evocă experiențele în România, spațiu greu de înțeles și asimilat la început, dar care capătă o logică tocmai prin explorarea lui.

Cel de al doilea ciclu de texte, *Garou*, reprezintă o zonă de tranziție, cu un caracter ușor evazionist funcționează în sine ca un garou și întrerupe cronologia amintirilor prin salturi ceva mai mari în trecut, la momentul nașterii sau la vârsta de zece ani. Cele cinci poeme intervin în logica structurală a volumului asemenea unor vise lucide, anunțând cumva criza identitară din partea finală a volumului. Poetica privirii stridentă aici denotă o atmosferă onirică, aproape halucinantă cu profeții și termeni din câmpul semantic al vizualului: „privesc”, „pot privi”, „pleoape”, „a ridicat ochii”, „te-am văzut”, „să văd dacă mă vezi”, „m-ai văzut”.

În partea a treia a cărții, *Skurtu. România*, registrul stilistic se schimbă drastic în favoarea unei atmosfere mai solemne și mai claustante. Două lucruri ar fi de menționat cu privire la aceste poeme. Pe de o parte, modul în care noul spațiu acționează asupra ei; scriitoarea resimte barierele de comunicare astfel încât observația e cel mai bun instrument: „fac poze la poze cu tine”. Corpul devine „un pasager bizar/înconjurat de ziduri/ de cărți într-o limbă/ pe care n-o înțeleg”, cartea e un obstacol, limba un impediment. Familiarizarea cu spațiul necunoscut are loc printr-o poveste de dragoste, prin dependența de celălalt: „Sunt blocată în satul tău, plimbând/ o găină în lesă.” (*Scara Richter, București*). Acest iubit fantomatic, nenumit, transformă nevoia de a învăța noua cultură și noua limbă în dorința de a și-o însuși: „L-aș cita pe Pușkin, dar îl pot citi/ numai în traducere./ Vreau să te înțeleg/ îți studiez limba obscură”.

Dincolo de frustrările evidente legate de comunicarea cu celălalt, aceste poezii au în special o valoare documentară și este interesant de urmărit ceea ce alege scriitoarea să surprindă din imaginarul spațiului românesc. Sunt câteva imagini vizuale puternice care înglobează modul de asumare existențială a comunității românești. Tara Skurtu reactualizează imaginarul gastronomic, dar și atmosfera rurală a zonelor de periferie din orașele mari, aglomerația, fascinația pentru pâine: „Doi bărbați uluiți se apleacă peste/ noua cea mai mare pâine rustică/ de cartofi din lume, 96,6 kile” (*Stricat*), dar și gălăgia și structura piețelor alimentare: „am ajuns în piața din Berceni,/ verzele de lângă bordură m-au liniștit./ Piramide crenelate de varză./ verde mugurel și venoase, fiecare cap/ stabilizând cel puțin alte câteva capete/ ca o rețea de minți bâzâitoare, sănătoase,/ și scârțâiala de ceară a uneia/ când e despărțită de restul” (*Derivate, România 2013-14*). Tara Skurtu privește cu o curiozitate fantastică tot ce este nou: sarmalele, mormanul de mămligă cu brânză cu smântână, creierul pane, în fața cărora nostalgia față de „acasă” e aproape inexistentă. De altfel, ea notează și varietate cuvintelor românești, posibilitatea de a spune același lucru în moduri diferite: „Îmi spui trei cuvinte românești/ pentru love, două pentru missing”.

Jocul de-a amiba înprospătează peisajul poeziei românești tocmai pentru că vine cu această perspectivă a străineii, oferind o viziunea

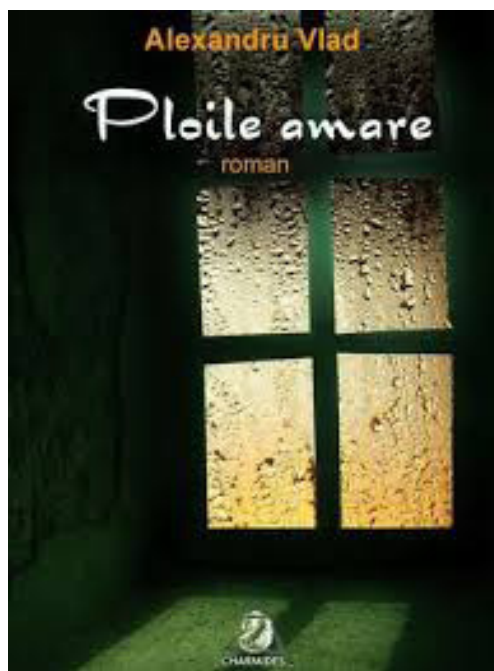
obiectivă din afară, care selectează tot ceea ce i se pare definitoriu pentru acest spațiu. Tara Skurtu are o scriitură echilibrată, cu o finețe aparte, iar tensiunea interioară a poemelor rămâne constantă, tonalitatea nu se schimbă, e ca respirația controlată a budiștilor, cu inspirații și expirații adânci, precise, la intervale egale de timp. Trăirile poetei nu sunt abrupte, ci curg natural cu toate că experiențele variază, se desfășoară cronologic, de la poeziile dedicate spațiului american, cu memorii ale copilăriei, ale vieții de familie, cu multiple interacțiuni și mai multă dinamică, la cele care evocă spațiul românesc, poeme ale iubirii adulte și ale străinătății. De departe, calitatea cea mai importantă a acestui volum este coerența și compoziția, pendulând calculat printre amintiri și sentimente, între trecut și prezent, între o identitate și o alta, între a fi acasă și a fi străin, copil și adult.

*Tara Skurtu, *Jocul de-a amiba*, traducere din limba engleză de Tiberiu Neacșu și Radu Vancu, Editura Nemira, București, 2018



Alexandru UIUIU

Alexandru Vlad și mitul modern



Plouă, încontinuu, plouă indiferent, plouă la nesfârșit și universul se închide în dimensiunile unei picături semnificative și nu am ști de ce ploile acestea sînt amare, dacă nu am încerca să credem că așa nu plouă nicăieri cu adevărat decît dacă vrea autorul. Adică numai dacă autorul dorește să creeze o realitate verosimilă, coerentă, consecventă și simbolică a cărei anvergură și profunzime să reprezinte și altceva decît pe sine.

Ipoieza noastră de lectură este riscantă, pentru că romanul *Ploile amare*, apărut la Editura Charmides, este scris de Alexandru Vlad cu mare măiestrie și cu știința atragerii realității în roman, astfel încît el mustește de personaje, situații și întîmplări care țin cu greutatea lor povestea la nivelul solului – mereu umed – nelăsînd, din interior, căi asumate de autor de interpretare parabolică sau mitologică. Se întîmplă însă, ca în cele mai bune romane ale genului, că fără nici o intenție asumată și transparentă a vreunui pasaj sau a vreunei părți, povestea reușește să transceadă propria condiție prin întregul ei. Cum, conform teoriei imanenței, despre zahăr putem spune că este alb, cristalin și dulce, dar că are și ceva în plus, întregul lui, care îl face zahăr și nu altceva, putem spune despre romanul lui Alexandru Vlad că are calitate simbolică și mitologică în imanența sa.

Scriitorul are această știință, pentru că, într-un recent articol dedicat didacticii romanului, Alexandru Vlad ne avertizează el însuși: „Cum lucrăm cu simbolurile, cu valoarea simbolică a unor pasaje? Cu multă grijă. Romanele sînt paradigme și implicit au o componentă parabolică. Aceasta trebuie ținută sub control. Parabola este un gen minor, diminuează fertilitatea percepției, aplatizează efectul, ideologizează. Lectorul își retrage, cel puțin în parte, empatia, o înlocuiește cu intelectul. Cel mai bun lucru ar fi să fixăm linia undeva la mijloc, lucru de finețe și tot atît de dificil ca aruncarea unei monezi să cadă în dungă, dar nu imposibil. Și nu trebuie să uităm că cititorul va percepe oricum romanul ca pe o parabolă a vieții – trebuie să ținem cont și de acest diez în cheia lecturii. Vom păstra pînă la sfîrșit ceva din misterul inițial. Cititorul care nu îl găsește în viața cotidiană este convins, ca noi toți, că viața îl are și îi face plăcere să-l simtă în atmosfera unui roman” (Revista *Discobolul*, serie nouă, nr.172-173-174, apr.-mai-iunie, 2012, p. 45)

Așadar autorul este preocupat să obțină mai degrabă participarea empatică a cititorului decît pe cea intelectuală, și de aceea construiește *Ploile amare* folosind carnea și viața personajelor și nu ideile unei teme asumate. Miza romanului rămîne ascunsă pînă înspre finalul lui, și ea se realizează plenar numai la o a doua sau a treia lectură, după o concentrată reflexie asupra poveștii, fiind coada evanescentă ce dă sens întregului cometei și trecerii prin noosferă a romanului lui Alexandru Vlad.

Deși putem vorbi post factum de construcție, structură și strategii narative, în roman nimic din toate acestea nu se simte. Preocuparea autorului este aceea de a convinge cititorul și nu aceea de a-i demonstra ceva, cum el însuși spune, în alt loc, în articolul mai sus citat. Așadar textul introduce lin cititorul într-un topos pluvial halucinant dar verosimil în care personajele trăiesc adaptat și transmit viața lor cu detalii și încărcătură astfel încît devenim lesne parteneri într-o poveste care ne ține aproape.

În satul cît lumea, Zaharia își face țuica la cazan, Alexandru coordonează și contribuie, alături de alți oameni, la ridicarea nesfîrșitelor diguri și piramide în fața apelor care nu se mai opresc, Pompiliu stă de vorbă cu brigadierul Brodea lîngă crescătoria de găini, amintind că și Himmler avusese o crescătorie de găini înainte de a deveni șeful poliției secrete, Îngerașul umblă din loc în loc și face rost de toate cele trebuincioase și rare, felcerul Kat este preocupat de cercetările despre timp și invențiile lui, doctorul Dănilă duce grija Liviei și se întîlnește cu bătrînul Pițula și apoi cu brigadierul Brodea, făcînd consultații și definindu-și condiția, Toma Buric păzește satul...

Apoi Pompiliu comite adulterul cu soția lui Alexandru, cu Marta, Brodea anunță că a dispărut

Îngerașul, Pompiliu ajunge la cabană, loc de taine contabile, relațiile se tensionează în triada Alexandru, Pompiliu, Martha, felcerul Kat își face radioul, Brodea povestește despre cei zece ani de pușcărie, Pompiliu continuă adulterul cu Martha și află de dispariția Ancăi, fiica Floricăi, care îl mai obsedează încă pe Alexandru, Zaharia intră iar în scenă căutând lucruri prin sat și are o discuție cu felcerul Kat, care marchează cu niște pari nivelul apelor...

În cercuri concentrice, apoi în vârtej, relațiile dintre personaje se tensionează și ajută la definirea fiecăruia, și această interacțiune întreține un mister al comunității care se cere devoalat. Dispariția Ancăi, despre care Alexandru credea că a pus în pericol colectivizarea, marchează cu misterul ei și cu o vinovăție difuză viața satului. Relațiile dintre oameni sînt fragile, relative, marcate de vinovăție și opresiune, și ele se corodează treptat, ca și solul satului bătut mereu de ploii.

O astfel de conglomerare umană, care are în temelie crima și minciuna, care nu are structură morală, principială, care nu este construită în lumina adevărului, ci în întunericul umed al spaimei, este previzibil că se va năruși.

Adevărul vine din pușcărie. Cazul Anca este devoalat cu ajutorul unor personaje care au stat la închisoare fără vinovăție, ca fiind cel al unei crime în care este implicat și Activistul venit să execute colectivizarea și Alexandru. Rememorarea relației Activistului cu Florica și Anca prilejuiește autorului pagini de istorie concretă a instaurării comunismului în România prin teroare și distrugerea valorilor tradiționale. Toate informațiile ajung să irumpă în realitate cînd o bătrînă îi spune tulburată felcerului Kat: „A alunecat pămîntul de pe mormintele din cimitir, ne-a bătut Dumnezeu! Toate păcatele astea. Mortul îngropat fără popă.” (*Op. cit.* p. 319)

Mulți oameni din sat se adună în cimitir unde, lîngă biserică, pămîntul a alunecat, dislocînd un obelisc dedicat eroilor construcției socialismului sub care felcerul Kat și doctorul Dănilă constată că se află trupul activistului și lîngă el, aruncat, învelit în ziare îngălbenite ce elogiau realizările epocii, cel al Ancăi, care poartă pe craniu urma crimei. Înspre finalul romanului aflăm și faptele care s-au petrecut în sat la moartea Activistului și a Ancăi. Crimei i s-a asociat și condamnarea mincinoasă a unui nevinovat, preotul greco-catolic

Ploile amare se opresc atunci cînd adevărul este în întregime repus în drepturi și comunitatea este absolvită de vinovăția difuză și neasumată. Rînduiala revine deasupra satului cu fiecare zi în care apele se retrag și soarele uscă întinsul. Marta rămîne gravidă și un nou început se anunță sub soarele renăscut chiar dacă sub pojghița uscată noroiul va mai rămîne multă vreme.

Sugestiile simbolice sînt oportune și fin plasate și se pare că de această dată Alexandru Vlad a aruncat

moneda și a reușit să o pună în dungă astfel încît ambele ei fețe să fie vizibile. Realitatea încărcată cazuistic și istoric este deopotrivă prezentă ca și pasajele și trimiterile simbolice care înalță această realitate la nivelul semnificațiilor perene ale sistemelor concentraționare, construite pe minciună, crimă și obnubilarea valorilor umane.

De aceea susțin că autorul a creat un mit modern care se adaugă celor care încearcă ipostazierea unei realități istorice la rangul de reprezentativitate universală. Oriunde și oricînd, în comunitățile care se vor fundamenta pe false principii, lucrurile se vor întîmpla aidoma și prețul va fi acela de a suferi amărăciunea ploilor nesfîrșite pe care Dumnezeu, în bunătatea lui, le va pune deasupra acelor oameni pînă cînd o spălare a vieții promiscue și a păcatelor va fi posibilă.

Cînd vorbesc despre mitul modern și încercarea de a-l impune prin roman, mă gîndesc la povestea aceluși hidalgo din *La Mancha* care iese din casă cu creierii uscați de prea multă lectură pentru a cuceri lumea prin puterea armelor și a faptelor de glorie, pe care Cervantes o spune fără cea mai mică pretenție simbolică, asumîndu-și cel mult pretenții ironice față de romanul cavaleresc și față de personaj. Mă gîndesc la descrierea impecabilă a vînătorii de balene și la povestea, spusă de Melville, a căpitanului Ahab pornit în căutarea balenei albe alături de care coboară în final în mormîntul mării. Apoi la bătrînul lui Hemingway care înfruntă marea și are norocul unei mari capturi, la arpentorul lui Kafka, chemat la castel.

Mitul modern este o creație rară și remarcabilă în ordinea istoriei literare. Mitul încheie un cerc, conturează o paradigmă, prinde între granițele lui o temă gravă și etern umană avînd în suport gîndul poetic că partea răspunde de întreg și îl reprezintă, că particularul și individualul duc la general și universal pe trepte succesive de semnificație.

În această ordine, romanul lui Alexandru Vlad se instituie ca mit modern al sistemelor totalitare, ilustrînd particular o realitate românească a secolului trecut ce a marcat nefast viața oamenilor.

Mai trebuie să menționez, ca și cum acesta e un lucru evident, dar care este musai a fi pomenit, că Alexandru Vlad scrie bine. Scrie temeinic, așezat, fără grabă, cu grijă pentru detalii și cu accentuarea celor semnificative. Că are puncte de lirism și altele de forță, că țesătura textului le conține pe toate și dozarea este oportună în funcție de realitatea de referință.

Ploile amare sînt o reușită matură și artistic realizată și Alexandru Vlad primenește peisajul cam arid al romanului modern românesc cu un roman exemplar sub raport structural și stilistic și care are valoare de conținut în ordinea istoriei sociale nefaste a secolului trecut.

Leo BUTNARU



„Fără să-mi fac idoli, cred că am avut un maestru... colectiv, un destin exemplar și demn de urmărit și de urmat întru proprie edificare de sine, discipolul”

Em. Galaicu-Păun: *Se știe – iar istoria literaturii a transformat întâmplarea într-un soi de mit – că, la capătul unei întâlniri providențiale cu idolul său, poetul Stephane Mallarmé, tânărul Paul Valéry a avut un fel de „șoc existențial”, care avea să-i schimbe destinul: n-a mai publicat poezia vreme de aproape două decenii, iar atunci când a făcut-o, în 1917, dând la tipar **la Jeune Parque** (într-un „fabulos” tiraj de... 40 de exemplare), devenea el însuși un maestru. Ați trăi și Dvs o astfel de întâmplare? Cine a fost „Mallarmé”-ul Dvs.? Vă rog s-o istorisiți.*

Leo Butnaru: Diferența de vârstă dintre Mallarmé și Valéry era de 30 de ani fără unu. Fac acest calcul, pentru a-mi aminti cine, la vremea debutului meu (în presă, în mai 1967), la Chișinău, ar fi putut să-mi devină, eventual, *maestru de direcție*, să zic așa. Fie și la distanță, să-mi fie, prin creația sa, exemplu, punct sau traseu de orientare. Dar nu face să-mi amintesc un astfel de decalaj de vârstă între colegii mei de debut și posibila *maeștri* ai scrisului moldovenesc-socialist-realist de atunci. Eu unul nu găseam repere pentru admirație, venerație și jind de a mă lipsi de vreun magistr. Pur și simplu, aceștia nu existau, scriitorii aflați cam la cincizeci de ani de existență fiind angajați în servirea pe cinste (partinică!) a celor ce elaboraseră așa-zisul

cod al constructorului comunismului. Iar decalajul dintre noi, cei la 17-18 ani, și colegii din generația '60, unii dintre care făceau tentative de înnoire a discursului literar dintre Nistru și Prut, era, în medie, una de cincisprezece ani. Ei bine, acei colegi se aflau încă ei înșiși într-o perioadă de formare și consolidare de destin literar, abia de-și publicaseră câte 2-3 cărți care, bineînțeles, nu făcuseră găuri în cerul literaturii române. Da, să o luăm în totalitatea literară panromânească, la vremea debutului nostru deja afirmându-se distinct mai mulți autori, pe care îi citeam, și cu care „ai noștri” ar fi concurat cu mare dificultate. Știam și admiram cărțile lui Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Ștefan Aug. Doinaș, Geo Dumitrescu, Cezar Baltag, dimpreună cu cele ale marilor nume afirmate în interbelic – Arghezi, Barbu, Blaga, Bacovia, Bogza etc., etc. Dintre aceștia, posibil să se fi găsit cineva care, dacă mi-ar fi fost dat, *la capătul unei întâlniri providențiale*, să-mi fi devenit idoli. Însă pe colegii mai în vârstă de la Chișinău doar îi urmăream cât de anevoios se maturizau, având și ei restricții impuse de cenzură, ideologia bolșevică, resimțind presiuni partinice, din păcate majoritatea din ei angajându-se deja cu trup și suflet în serviciul realismului socialist, fideli partidului unic și bulldog. Personal, simpatizam formulele ceva mai moderne ale prozodiei lui Gheorghe Vodă și Ion Vatamanu, primul dintre ei având a-mi deveni un susținător *pe față*, ajungând, să zic, filotimul meu. Îi rămân mereu recunoscător. Din păcate, însă, cu timpul, ambii au cam renunțat la prozodia, la metafora modernității.

Cred că în formarea, în orientarea mea estetică un rol de neglijat l-au avut două cărți deosebite în contextul post-dezghetului hrușciovist: „Oameni, ani, viață” a lui Ilya Ehrenburg și „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev (pe 27 aprilie 1970 notam în *Jurnal*: „Am început să-l citesc pe Ehrenburg, «Oameni, ani, viață». Prologul sesiunii de examene e destul de amenințător”). Întâmplarea făcuse ca, pe când consultam colecția revistei „Novii mir” la Biblioteca Republicană pentru o teză de curs, am dat și de numerele în care fusese publicată respectiva carte a lui Ehrenburg. Nu știu dacă aș fi citit-o, dacă nu mi-ar fi atras atenția o notă circumspectă, în care redacția lua distanță față de teme, idei, nume apărute în virtutea subiectivismului, dar mai ales a experienței și personalității autorului. Însă pe atunci Ehrenburg era considerat un clasic în viața al literaturii sovietice, uns cu toate alifiile aprecierilor oficiale, predat în școală etc., și nu putea fi stopat

chiar la fiece semafor al ideologiei pernicioase.

De ce o fi fost oare circumspect însuși redactorul-șef de la „Novii mir” Aleksandr Tvardovski, care ceva mai târziu avea să-l publice pe însuși Aleksandr Soljenițin? Curiozitatea m-a pus pe lectură atentă a acestei opere a lui Ehrenburg, în care mă captivau cu adevărat memoriile sale pariziene, viziunea sa destul de neortodoxă asupra artei occidentale, în care protagoniști apăreau Picasso, Renoir, Sézanne, Mane etc., scriitorii francezi, actorii. Ehrenburg invoca și numele unor scriitorii ruși/„sovietici” despre care nu se prea știa – Mandelștam, Ţvetaeva, Babel... Plus că, în întregul ei, ca stil, atmosferă, substanță memorialistică, dar și poetică, narațiunea emana un estetism aparte, o pledoarie pentru altfel de artă/literatură decât cea a realismului socialist.

Era manifestată prudență și față de „Iarba uitării” a lui Kataev, și acesta un stâlp de nădejde al regimului, se părea, dar care, iată, pune probleme (se subînțelegea din nota redacției „Novii mir”) ideologiei, realismului socialist. Narațiunea lui Kataev avea fler, antren, ținea mereu aprinsă curiozitatea, îi solicita cititorului chiar abilitatea de a descifra unele momente, detalii, de a ghici cine ar fi cutare personaj (Komandorul, Prințisorul, Ochi albaștri, eteronime sub care un cititor cât de cât avizat îi „depista”, respectiv, pe Maiakovski, Hlebnikov, Burliuk, Mandelștam, Esenin, Bulgakov, Bagrițki...).

Din aceste cărți ale lui Ehrenburg și Kataev un student, precum mă aflam, descoperea o lume a literaturii și scriitorilor necunoscută până la acea lectură ce părea realizarea unei șanse cu adevărat norocoase, ce-l făcea să înțeleagă că, de fapt, nu este chiar totul cum se spune în manualele de istorie sau în istoria literară din prima jumătate a secolului XX bolșevic. Era o lectură care te făcea să înregistrezi anumite disonanțe... instructive, fără de care destinul, la cei 18-19 ani ai tăi, ar fi putut s-o ia în cu totul altă parte. Din acele cărți pricepeai că există și *altceva*, totuși, în raport cu cursul ideologic și cu dezghețul hrușciovist care, din păcate, deja era stopat. (De altfel, termenul *dezgheț/ ommenel* îi aparținuse de asemenea lui Ehrenburg și tot în revista „Novii mir” fusese lansat, în 1956.)

Prin urmare, la nivelul de instruire și inițiere a unui debutant de la Chișinău, pentru mine un rol de neglijat l-a avut și „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev, pe care, de la un moment dat, o conștientizam și o

„asimilam”, în anumite pasaje cu tentă teoretică chiar o studiam, ca pe o irepetabilă prelegere captivantă, instructivă. Mai bine zis, lecțiile despre literatură pe care i le dădea Ivan Bunin, academician la 42 de ani (în Odessa albgardistă), tânărului Valentin Kataev încercam să le însușesc și eu. Printre altele, Bunin îi spunea ucenicului său ascultător: „Să scrii zi de zi, ca și cum te-ai afla la muncă, la serviciu”.

Altfel spus, dar în același sens, maestrul, profesorii întru ale literaturii i-am aflat altundeva decât printre membrii Uniunii Scriitorilor din Moldova – în bibliotecă, unul din ei fiind un profesor... colectiv, celebra revistă „Secolul 20”. Poate de pe acolo și orientarea mea oarecum „deviată” față de cursul general al debuturilor de pe atunci, prima mea carte fiind ușor „muștrată” că în ea nu se regăsea... nicio pereche de rime. E drept, în a doua carte aveam să includ și vreo 15 sonete, ca dovadă că, în ce privește stăpânirea formelor prozodice clasice, nu aveam probleme. Însă imboldul formativ al devenirii mele sigur că a fost și a rămas în volumul de debut.

La Chișinău, chiar dacă nu găseam pe cineva care aș fi dorit să-mi fie maestru, îndrumător, în sinea mea, în felul meu de a mă edifica îmi țineam să mă asemăn (...imaginar...) cu virtualii mei colegi de studenție, de debut, de generație literară din București, Iași, Cluj. Îmi dădeam seama că am avea și unele puncte de contact în ce privește citirea cărților și publicațiilor românești, însă erau inevitabile și deosebiri care ne-ar fi marcat orientarea artistică, în general, formarea, preferințele, nuanțele canonice, de stil. Eram sigur că ședințele de la „Cenaclul de luni” al lui Nicolae Manolescu sau cele vârfulite de profesorii Ovid S. Crohmălniceanu sau Mircea Martin erau de un cu totul alt nivel, temperament, registru tematic abordat, în discuții sau recitaluri, decât cenaclurile noastre chișinăuene. Acolo, la ei/ la ai mei din dreapta Prutului, era totuși mai multă libertate, dexteritate în plăsmuirea de sine a unui june poet sau prozator, decât le aveam eu într-un regim imperial-bolșevic, opresiv, deznășionalizator. Adică, trebuia să mă edific într-un mediu mai complex, mai dur până la ostilitate în comparație cu mediul cultural-artistic (bineînțeles, nici el ideal!) în care avansau în destin artistic colegii mei bucureșteni, ieșeni, băcăuani, craioveni, clujeni, timișoreni... Citeam, scriam, studiam într-un fel de cvasiilegalitate pe care mi-o impunea acea lume a răului socio-politic, rău imperialist, antiromânesc chiar. Și din acea constrângere, limitare în acțiuni îmi ziceam că trebuie să profit, implicit, de unele

avantaje culturologice și literare de care nu mă putea priva, totuși, malefica putere sovietică. Râvneam, căutam aceste oportunități ne-dragi ideologiei oficiale, încercând să le convertesc esențele în spiritul meu, în creația, în existența mea.

De fapt, mai pricepeam că trebuie să-mi creez eu însumi acele prerogative într-o societate atât de dezavantajoasă pentru buna condiție umană a unui reprezentant al ei, dar care nu făcea parte din națiunea sus-pusă (rusă), imperialist-bolșevică. Trebuia să profit, întâi de toate, de cunoașterea unei limbi de largă circulație, de legătură între alte limbi, alte literaturi, alte culturi. Să „rătăcesc” extra-ideologic, extra-realism socialism, extra Brejnev și KGB, – în marea literatură a lui Tolstoi și Dostoievski, Gonțarov și Bunin, Turgheniev și Saltîkov-Șcedrin, Cehov și Gogol. Să beneficiez de faptul că un Valentin Kataev sau Ilya Ehrenburg îmi deschid ochii minții asupra literaturii avangardei ruse, cu Hlebnikov și Maiakovski, Burliuk și Krucionîh, Mandelștam și Țvetaeva, Pasternak și Ahmatova etc., etc., unii dint-aceștia, ca și predecesorii lor, de-a dreptul geniali sau atinși de geniu. Apoi Nabokov, Platonov... Mai târziu, Erofeev (Veniamin), Șukșin... Atmosfera, entropia, să zic așa, o diversifica mult și samizdat-ul ca vârf de lance al intelectualității sovietice în lupta cu bolșevismul. Exemplele marilor disidenți de la Moscova sau Leningrad. În pofida constrângerilor, opresiunilor, – pulsațiile unei mari literaturi (Voznesenski, Voinovici, Aitmatov, chiar Druță, la începuturile sale și spre maturizare).

Pe scurt, fără să-mi fac idoli, cred că am avut un maestru... colectiv, *un destin exemplar* și demn de urmărit și de urmat întru proprie edificare de sine, discipolul. (Că, oricât de orgolioși am fi, nu am putea spune că am fost propriii noștri... discipoli...)

Em. G.-P.: *Acum, că sunteți unul dintre cei mai apreciați scriitori români contemporani, rogu-vă să-mi spune-i dacă ați avut șansa să vă caute un tânăr autor pentru a „face ucenicie” la Dvs., iar dacă (încă) nu – totul e înainte! –, pe cine dintre autori ați fi vrut să-l vedeți pe post de „tânărul Paul Valéry”?*

L.B.: S-a întâmplat că, pe la anul 3 universitar, am fost invitat de redactorul-șef al ziarului „Tinerimea Moldovei” pentru discuție, care avea să se încheie cu o angajare pe jumătate de salariu, ceea ce, pentru un student, nu era rău deloc. Presupuneam că mă recomandase cineva ca potențială persoană,

care ar putea face față sutelor de scrisori trimise redacției de cei care ticluiau în special versuri – erau mulți, noian! Pe atunci, cei de sus o țineau morțiș ca redacțiile să le răspundă tuturor „corespondenților voluntari”, printre care erau, bineînțeles, și o mulțime de grafomani, agramați etc. De acolo, apoi de la cenaclul „Luceafărul” de la „Tinerimea...”, am intrat în legătură cu mulți autori care îi cereau redacției păreri, sfaturi. Iar redacția eram... eu! Cum eram văzut de ei?... Am la îndemână un extras din dialogul dintre doi colegi, Vasile Nedelescu și Nicolae Rusu, publicat în revista „Orizont” din 1988: „– *Printre altele, la multe din ședințele «Ramurilor» (cenaclul de cândva de la politehnică – L.B.) îi aveam oaspeți pe membrii cenaclului «Mihai Eminescu» de la Universitate...*

– Eu mi-l amintesc în mod deosebit pe foarte tânărul pe atunci poet Leo Butnaru, discursurile căruia erau lungi și spectaculos de savante. Iar eu mă străduiam să-i înțeleg spusele și mă gândeam: «Strașnic deștept băiatul ista! Se vede că așa trebuie să fie un poet adevărat...»” (zice Rusu).

Nu știu dacă cineva mă consideră un maestru de la care a avut de învățat lucruri esențiale în devenirea sa de scriitor, însă deloc puțini tineri mi s-au adresat pentru a-i susține, a le prezenta grupaje de poeme în reviste sau a le prefața cărțile. În unele cazuri, chiar am făcut-o.

Apoi, cu modestia de rigoare, presupun că i-am ajutat pe unii tineri scriitori în oarecare modelare, nuanțare de destin prin traducerile din literatura universală, în special prin cele din avangarda rusă, pe care le-am editat. Cu aceeași modestie, îmi permit să-mi amintesc că, mai mulți ani, am coordonat cenaclurile literare „Luceafărul” de la „Tinerimea Moldovei” și „Perpetuum” de la Biblioteca „Transilvania” din Chișinău, frecventate de mulți tineri, unii dintre care au ajuns să-și publice cărțile.

Mi s-a întâmplat ca, uneori, alți tineri să-mi semnaleză că, un X sau un Y, mi-a „furat” texte, republicându-le sub numele lor. Numai că plagiatorii nu pot ajunge... discipoli! Discipolul presupune... disciplină și corectitudine, nu?

În continuare, sunt solicitat să citesc *computerograme*/ manuscrite de posibile cărți și să opinez sau chiar să le scriu un cuvânt însoțitor. Însă în aceste cazuri ar fi mai curând vorba de relațiile dintre un scriitor ceva mai experimentat cu mai tineri colegi. Doar atât.

* * *

Poet, prozator, eseist, traducător, exeget în avangarda literară. S-a născut în comuna Negureni, județul Orhei (5. I. 1949). Licențiat în jurnalism și filologie al Universității din Moldova (Chișinău, 1972). A activat în presa periodică, de la redactor la redactor-șef: „Tinerimea Moldovei”, „Literatura și arta”, „Moldova”. A debutat cu placheta de versuri *Aripă în lumină* (1976). În ianuarie 1977 devine membru al Uniunii Scriitorilor din URSS; în septembrie același an, cu suspendare de semnătură, este destituit din redacția ziarului „Tinerimea Moldovei” pentru promovarea spre publicare a unui eseu care contravenea liniei ideologice oficiale. În perioada 1990-1993 a fost vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor din Moldova. Din 1993 este membru al Uniunii Scriitorilor din România. Președinte al Filialei Chișinău a Uniunii Scriitorilor din România.

În traducere, unele dintre cărțile sale au apărut în Franța, Rusia, Bulgaria, Serbia, Tatarstan. Selecții din opera sa au apărut în circa 20 de limbi străine.

Preocupat de avangarda rusă și ucraineană, din care a tradus și publicat mai multe antologii sau volume de autori (Velimir Hlebnikov, Osip Mandelștam, Vladimir Maiakovski, Anna Ahmatova, Marina Țvetaeva, Boris Pasternak, Daniil Harms, Boris Poplavski, Nina Habias, Tatiana Veciorka-Tolstaia, Vera Pavlova etc.)

Distins cu mai multe Premii ale Uniunii Scriitorilor din Moldova, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din România (1998, pentru volumul de poezie „Gladiatorul de destine”; 2016, pentru „Panorama Poeziei Avangardei Ruse”), Premiul Național al Republicii Moldova (2002), Premiul Comitetului Director și al Consiliului Uniunii Scriitorilor din România (2008), Premiul „Constantin Stere” al Ministerului Culturii al Moldovei (2013). Marele Premiu al Turnirului de Poezie și Cununa de Laur de la Tomis, 2016, organizat de USR.

* * *



Casa părintească, Mireșu Mare, 1957



Mireșu Mare, 2009

Leo BUTNARU

Forța de seducție a semnelor minus

Ce de-a comedie în cioburile de zile trăite
 pe alocuri gândite
 jinduite ca filosofie, ca artă
 sau – la pretenții scăzute – dorite
 posibile texte pentru melodii
 potrivite peste mandibula colțoasă a pianului...
 Sau poate
 clapele pianului, albe și negre,
 ca niște lungi semne minus
 ale scăderii permanente din ceva
 pentru a se adăuga la altceva:
 chiar așa
 o clapă a pianului – și ea
 un semn minus ce inspiră de obicei o neliniște, o spaimă
 dar
 se întâmplă – și câte o bucurie (clapa albă)
 ce le insuflă oarece speranță celor ce zic că se trag din longevivi și
 prin urmare, se subînțelege, că dâșii au șanse să
 amâne scriere, amintiri până ajung
 la adânci bătrânețe...
 (Să vezi situație: uneori
 forța de seducție a semnelor minus este imprevizibilă – o spun
 din proprie îndeletnicire: mi s-a întâmplat ca
 de cum remarcam prin poemele, textele mele
 în genere calme
 fără stridențe retorice-n accente – deci
 când observam efemerele stalactite ale semnelor de exclamație
 mă întrebam:
 De ce mă rog
 semnele de exclamație de fapt nu ar fi niște semne minus mai speciale
 înțepate pe verticală?... Scad ceva să zicem
 dintre pământ și cer
 dintre cimitire și stele
 dintre oceane și nori...)
 În fine
 cu toate minusurile
 previzibile și imprevizibile
 poetul* merită crezut că lumea
 e totuși cel mai bun loc din câte ar exista
 sau doar din câte cunoaștem noi, pământeni
 odată ce ne permite atât de multe
 ba chiar ne inspiră pentru unele din ele. Să zicem
making the fun scene/ a juca scene comice
 oricum ai da-o simpla teatralizare

ajungând la bătrâna deja concluzie că
 pentru spiritul bietului om
 spectacolele shakespeareane sunt cum ar veni o cină copioasă
 în jinduirea de a o copia pe una regală
 (bineînțele
 pe când Lear mai era încă pe tron
 nu... etc.).
 Iar în atare caz și gen de teatru
 cu Shakespeare – cum e? Păi o scenă comică ajunge
 scenă aproape cosmică!
 adică, lumea
 chiar dacă nu e în toate minunată
 ar fi totuși cel mai bun loc
 odată ce ne permite atât de multe, ba chiar
 pentru unele din ele inspirându-ne.
 Să zicem
 and making the love scene/ a trăi scene de dragoste sau
 and making the sad scene/ a trăi scene triste în
 Lumea ca Teatru (poate – de ce nu? –
 Cosmosul ca Teatru) în care prima și ultima replică vor fi
 concomitent – întrebare și răspuns:
 A fi sau a nu fi(?)
 pornind de la Hamlet-fiul
 însă ultimul gest aparținându-i totuși lui Shakespeare-tatăl (lui
 Hamlet).
 Ultima frază rostită înainte
 de ultima fază
 conform concluziei:
 iar restul va fi tăcere – după
 parafraza parafrazelor:
 Infinita la commedia!

11.1.2018

**Referință la poetul american Lawrence Ferlinghetti (n. 1919) și poemul său „The world is a beautiful place” = „Lumea e un loc minunat”, din care și sunt extrase cele câteva versuri care vor urma în engleză și în traducere.*



Aniversare, 2011

(II)

Irina PETRAȘ

Fragmente despre traducere

Traducerile? Am s-o iau un pic mai pe departe.

Scufundate în „murmurul vorbirii”, ființele umane au despre *limbă* și *vorbitură* o cunoaștere pre-ontologică, așa cum se întâmplă cu *a fi*, *fire* sau, în cazuri alese, cu *a muri*. Toată lumea știe, cumva fără cuvinte, ce înseamnă să fii, să vorbești și, eventual, să mori. Dar o știe in-adaptat, în ruptură cu esența ultimă a acestor „realități” cotidiene. Limbajul își păstrează intact și crizic dublul aspect – el constituie, prin semne, un univers de fapte și obiecte, un referent, dar îngăduie transformarea acestui referent în semne ale stărilor de spirit și de suflet ale omului. Obiectivitatea sa se însoțește cu subiectivitatea într-un du-te-vino care e trăsătura fundamentală a ființei vorbitoare. A vorbi și a înțelege limba nu depinde de inteligența sau de volumul creierului. Depinde de faptul de *a fi om*. Omul posedă, în mod natural, o *facultate a limbajului*. Ca ființă gânditoare a inventat limbajul pentru a-și exprima gândurile, potrivit cuvinte pe o structură a competenței intelectuale deja existentă. Se vorbește astăzi despre așa-numita *mentaleză*, un soi de „limbă” încrustată în creierul uman (*lingua mentalis*) printr-o dispoziție genetică. Popoarele dețin o structură fundamentală, esențială, arhetipală de corelare a limbii cu lumea – de aceea sunt posibile traduceri –, dar e la fel de evident că există nuanțări specifice fiecărui popor în parte. Limba reflectă un mod de gândire, iar acesta este modelat de cuvinte. Rămânerea în urmă a formelor limbii face ca limba să fie conservatoare și să dobândească structuri aproape „magice”, câteodată intraductibile, în care vorbitorii se recunosc și la care țin ca la niște legitimități obscure ale eului etnic.

Un paradox al Europei poliglote: deși, de la Humboldt încolo, se crede că nici un cuvânt dintr-o limbă nu e perfect echivalent cu unul din altă limbă, că există un „geniu” al fiecărei limbi, un mod strict și rigid de „a vedea, a organiza și a interpreta lumea” (*Weltansichten*), totuși se crede la fel de puternic în posibilitatea traducerilor dintr-o limbă în alta. Walter Benjamin intuia, pornind de la acest paradox, existența unei limbi perfecte originare. Umberto Eco (*În căutarea limbii perfecte*) vede Europa viitorului nu ca pe un tărâm al poligloților – fiecare vorbind toate limbile –, ci ca pe teritoriul în care oamenii ar înțelege limba celorlalți, fără a o putea vorbi, căci ar

utiliza „geniul” european, „adică universul cultural pe care fiecare îl exprimă atunci când vorbește limba propriilor strămoși și a propriei tradiții”. Ar conta atunci (vezi H.P. Grice, *Studies in the way of words*) mai ales *implicatura* (ceea ce se comunică, nu doar ceea ce se spune) și *principiul de cooperare*, în vederea interpretării enunțului. Pentru Ortega y Gasset, enunțul nu e alcătuit doar din cuvinte. Acestea sunt o componentă a *complexului de realitate*: „...toate celelalte ingrediente ale unei circumstanțe care nu sunt cuvânt, care nu sunt *sensu stricto* «limbă», posedă o potențialitate enunțiativă și [...] limba constă nu doar în a spune ceea ce spune prin ea însăși, ci în a actualiza acea potențialitate retorizantă, semnificativă, a prejmei [...] într-o coalescență subită cu lucrurile și ființele din jur.” De aici și nestarea limbilor omenești care, deși „date”, primite aparent de-a gata de către om, se fac și se desfac permanent, „ca tot ceea ce e omenesc”. Pentru Descartes, semnificațiile confuze pe care le propun limbile diferite sunt „nori în fața ochilor”. Nu poți fi niciodată sigur că celălalt a înțeles perfect ce spui, indiferent că apelezi la traduceri ori vorbești aceeași limbă „vie”, deci nestatornică, alunecoasă. „Sentimentul lingvistic” traduce supunerea față de „limbă”, imaginarul indus de *pattern*-uri lingvistice. Wittgenstein avea dreptate: convențiile *tacite* pentru înțelegerea limbajului uzual sunt „enorm de complicate”. În fundalul „imaginilor” de la suprafață, în numele cărora au loc comunicarea și înțelegerea dintre oamenii vorbitori ai aceleiași limbi, colcăie o impresionantă „enciclopedie”, se întretes etimologii și convenții.

În urmă cu mai mulți ani, am făcut o descoperire: „*Îndoiala* e, în limba franceză, masculină!” îi scriam lui Marcel Moreau. În frază a intervenit *le doute*, așa, singular, cu genul exhibit. Până atunci, îl folosisem exclusiv în expresii: *sans doute*, *mettre en doute*... Învăluit și pudic. „*Îndoiala*” am resimțit-o întotdeauna ca pe o stare feminină: fragilă, nesigură, dar creatoare și lucidă. Era, pentru româna mea, neîndoielnic femeie. Că francezul o vedea ca bărbat mi s-a părut nu doar straniu, ci de-a dreptul absurd. M-am gândit atunci că nu poate să fie totuna cum sunt numite lucrurile de limba ta. Că ceva se întâmplă, se mișcă, deviază, alunecă, înmugurește sau se veștejește când genul se schimbă dintr-o limbă în alta. Că, pentru mine, lumea nu putea fi decât *femeie*. Tot așa, *problema*, *amintirea*, *cartea*, *primăvara*, *ziua*. Iar pentru Marcel Moreau, de pildă, toate acestea erau bărbați și cereau în jur contexte masculinizate. Când, scriind *Feminitatea limbii române*, am socotit că mă pot opri și pot da fragmentelor coerența unei provocări la discuție, am găsit un exemplar din *La poétique de la reverie* a lui

Gaston Bachelard. Ca și în cazul „științei morții” – unde descoperirea lui Levinas și a morții intravitală m-a ajutat să adaug tușa finală, să găsesc numele potrivit și confirmarea atitudinii mele –, „visătorul de cuvinte” Bachelard venea să confirme ceea ce aflasem și formulasem deja, după câțiva ani buni de lecturi și scormoniri printre cărți și cuvinte. Îmi găsisem *martorul* ideal! El își lua precauțiunea de a se numi „filosof visător”, adică unul nu neapărat supus rigorilor unui sistem, ci „visând la limba sa maternă, în limba sa maternă”. În 1960, Gaston Bachelard se întreba cu o mirare dezarmantă de copilăroasă: „E posibil să existe limbi care pun fântâna la masculin?” *Der Brunnen*-ul i se părea monstruos și diabolic. Tot cam pe-atunci aflasem, la lecțiile de germană cu *tante Adele*, că soarele e feminin în germană, iar uluirea mea nu avea margini. Învățam la școală franceza și rusa, nepotriviri „diabolice” erau și acolo, dar acelea erau limbi „din cărți”, unde se puteau petrece – pentru fetița de 12 ani care eram – orice lucruri ciudate. Germana, însă, era limba vorbită de oameni în carne și oase, de prietenii mei din vecini! Începusem să-i privesc altfel, pândind clipa în care se vor dezmetici și vor înțelege în ce greșeală se află! Genosanalizele mi-au dovedit, deocamdată pe texte poetice (însă, cu siguranță, nici proza nu se poate eschiva de la o asemenea analiză), că *feminitatea cu nuanțe androgine* a limbii române e „vinovată” de multe dintre perspectivele lirice și că tot ea face și mai greu traductibilă poezia cu toate nuanțele sale. De câte ori mi-au fost la îndemână, am făcut comparații și am cântărit ce și cât se pierde din *privirea sexuală* a românei la trecerea într-o altă limbă. Transcriu aici câteva secvențe.

Baudelaire se imaginează la picioarele Urișei ca un motan la picioarele reginei și, în ultima strofă, „comme un hameau paisible au pied d’une montagne”. În franceză, lanțul de comparații își păstrează coerența. *Poetul, motanul, sătucul*, înfățișări ale masculinului, se prosternă, omagiind-o, la picioarele feminității – *uriașa, regina* și... *muntele* sunt substantive feminine, imaginate ca atare. Traducerea românească are de depășit o dificultate. Sătucul nu e firesc să se închine muntelui, ambii fiind imaginați (la singular) ca masculini. „În poala unui munte” este o rezolvare pe jumătate. Muntele rămâne în fundal oarecum stânjenit. De asemenea, în poemul *Une charogne* – „un hoit”, „un stârv” –, nu încapе îndoială că poetul a fost împins spre imaginea violentă ce urmează de genul substantivului: „les jambes en l’air comme une femme lubrique”. Versiunile românești care traduc *charogne* prin *hoit* sau *stârv*, cum am făcut-o mai sus, dau soluții parțiale, ocolind chiar, de-a dreptul, comparația. Rezolvarea se găsea în limba română, oricât de brutal e substantivul:

O mortăciune. Ba, mai mult, mortăciunea trimite direct la lubricitatea morții, iar comparația ar fi curs de la sine. Imagini, legături subterane, perspective sunt impuse de genul (sub)conștientizat al lucrurilor. „Voici *le soir* charmant, ami du criminel;/ *Il* vient comme un complice, a pas de loup” (tot din Baudelaire) – „seara”, masculină, nu are pași de pisică, ci de lup. Mă întreb dacă *seara* (*le soir* – masculin) ar fi venit „cu pași de lup” și în cazul în care versul ar fi fost scris în românește. Iată perechi „tradiționale” la Rimbaud: „C’est *la mer* allée/ Avec *le soleil*”; „*Le Soleil*, le foyer de tendresse et de vie,/ Verse *l’amour* brûlant à *la terre* ravie”. În ultimul exemplu, amorul soarelui apelează la valențe feminine, se androginizează pentru a „ușura” relația: „tandrețe” și „viață”. Aceeași iubire „clasică” la Prévert: „*Le soleil* aime *la terre*/ *La terre* aime *le soleil*”. Și o variantă androginizată, la același poet: „le grand *soleil* paillard bon infant et souriant/ plonge sa grande *main* chaude dans la décolleté de *la nuit*”. Mâna soarelui strecurată viclean spre decolteul (feminin!) al nopții.

În poezia lui Esenin, mesteacănul are un loc privilegiat, precum teiul eminescian. Veritabil *axis mundi*, el organizează în jurul său un întreg univers – satul, copilăria, dragostele, înstrăinarea etc. Zvelt, delicat, tremurător, alimentează un motiv poetic de extraordinară pregnanță. Pentru cititorul traducerilor românești, el are aparență oximoronică. Forța sa masculină își adjucează determinări feminine – fragilitate, alint, senzualitate, șăgălnicie. Când „vântul prinde-un mesteacăn de poale/ și-l despoaie de jos până sus”, relația e șocantă, aproape perversă, iar imaginea ține de suprarealitate. Lucrurile stau așa *doar* în traducerea românească! Dacă cititorul român știe, și nu uită în timpul lecturii, că mesteacănul – *berioza* – e feminin în limba rusă, toate versurile care-l evocă își redobândesc logica și echilibrul, iar Esenin redevine ceea ce este – un poet pentru care *pământul* (*zemlia*), *râul* (*reka*), *mesteacănul* sunt feminine, satul întreg (*derevnia*) alcătuindu-se în contrapunct nostalgic cu fiul rătăcitor. Versuri precum: „Stă drept mesteacănul/ Picotind la gard”; „și mestecenii-n iaz tremurau după val”; „mărgele de mesteceni”; „Câți mesteceni cu sâni lor goi./ Ce i-aș strânge la piept în zăvoi” își recapătă firescul și clasicitatea. Ioanichie Olteanu rezolvă nepotrivirea de gen și perspectivă dintre cele două limbi recurgând la un artificiu. Comparația. *Zelenaiia* *pricesca* (*pieptănătură verde*) apare cu titlul *Mesteacăn ca o fată*. Stranițetea, ineditul personificării se atenuază dacă cititorul român își amintește că mesteacănul este o fată. Iată două strofe: „*Mesteacăn ca o fată*,/ *Pletos și subțirel*,/ *Iazul cu ce te-mbată*/ *De te tot uiți în el*?// *Ce-ți șușotesc alunii*?/

Nisipul ce ți-a spus?/ Ori vrei agrafa lunii/ în păr să ți-o fi pus?” În versiunea românească, senzualitatea indusă de scena poetică e vag perversă. Subțirelul mesteacă și pune agrafe în plete, se lasă îmbrățișat de păstorul îndrăgostit... Limba originalului, rusa, pune lucrurile în ordinea firească. Subțirică și alintată, „mesteacăna” este o fată și poate fi iubita ciobănașului.

Câteva exemple ale investirii cu sex a numelor neutre în poezia engleză: *Somnul, fiu al nopții, frate al morții* („Care charmer *Sleep, son of the sable Night/ Brother to Death, in silent darkness born*” – Samuel Daniel), poate fi și infirmieră, feminin, de vreme ce precizarea *male* lipsește („O sleep, O gentle sleep./ Nature’s soft nurse” – Shakespeare). Viața e *fratele* mai tânăr al nimicului („Oh Life, thou Nothing’s Younger brother!” – Abraham Cowley). Purtând sceptru, *iarna* este masculină („O Winter!... I dare not lift mine eyes, For he hath rear’d his sceptre o’er the World” – William Blake). Tot așa viermele („The invisible worm... And his dark secret love” – William Blake). La Henry Constable descopăr o libertate surprinzătoare: albinele au regel! („As the bird do love the spring./ Or the bees their careful King”).

În antologia *Poeți români contemporani (Poètes roumains contemporains, Écrit des Forges, EDP, 2000)* – alcătuită de mine pentru Canada, în vreme ce, pentru cititorul român, tradusesem o antologie de *Poeți din Québec* (EDP, Écrit des Forges, 1997) – versurile poezilor români au fost traduse de Ioana Crăciunescu și Alexandru Ștefănescu, iar traducerea, revizuită de Donald Alarie, Michelle Fiset și Bernard Pozier. Fiind vorba despre traduceri în franceză, răsfoiesc volumul genosanalizând. „O traducere, oricât de fidelă și oricât de frumoasă, nu poate transmite farmecul particular al limbii originalului” – subscria Laurențiu Ulici, în 1978, vechii idei a intraductibilității poeziei. O făcea în cuvântul înainte la ediția bilingvă *30 poeți români* apărută la Cartea românească. Versiunile franceze (semnate Irina Radu, Ileana Vulpescu, Romulus Vulpescu, Marina Zamifescu) sunt absolut remarcabile și de o acuratețe excepțională a transcrierii. Recitesc aici din ambele volume câteva episoade încercând să demonstrez că acel „farmec particular” al limbii române alunecă inevitabil printre degetele și celui mai virtuos traducător din cauza *privirii sexuate* a limbii noastre. Că versura originalului românesc ascunde întrețeseri ivite anume din jocul genurilor substantivelor. Că ambigenul specific limbii române înlesnește perspective interzise altor limbi, oricât de înrudite cu a noastră. Privirea nu doar sexuată, ci și personalizată a limbii române – din perspectiva ei, nu există nici un lucru pe lume care să nu fie *el* sau *ea* – creează tensiuni senzuale în teritoriul scriptural,

floruri cărora traducerea nu le poate ține isonul.

Iată: în *Nocturna* lui Aurel Gurghianu, epitetul „tradițional” preia rolul privirii sexuate a substantivului. Că umbrela e feminină în română și masculină („le parapluie”) în franceză pare să-și fi pierdut însemnătatea. Dimensiunea (mic, „petit”) și culoarea (roz, „rose”) sunt argumente suficiente pentru feminitatea „uneia” dintre umbrele, în vreme ce „mare și neagră” indică, fără putință de tăgadă, masculinul, cel care va eșua firesc, în ultimul vers, în fața unei sticle de whisky (o altă „pereche”). Senzualitatea fină, insinuantă dintr-un sonet de Dinu Ianculescu (*E-un timp grăbit ca o zăpadă*), scris anume „pentru acei ce știu să vadă”, e posibilă grație jocului genurilor și verbelor la care se dedau: „o zăpadă/ în care pasul mi-l înseamnă”, o tornadă supusă vântului, cercuri strânse în lemn și, în fine, „pe coșuri fumul suie demn/ și-n vetre moare o livadă”. În franceză, femininul „la trace” risipește aluzia cuplului, tot așa cum „la fumée” își pierde bărbăția capabilă să extenuze o livadă întreagă în varianta românească (fumul). De altminteri, multe dintre poemele volumului *O lumină de cuvinte* (1994) ar putea fi citate drept martore ale privirii conștient sexuate a poetului. Să nu pomenesc decât de lumina de cuvinte născută din „muntele părinte” și din „maica țărână”, sau de *privirile* scăpate de sub paza *gândului*, duse în *munți*, printre *arbori*, în așteptarea unor „nunți înalte”... *Cuvintele* lui Ștefan Augustin Doinaș debutează cu o visceralitate groasă, agresivă: „Se simte după mirosul de *fiară*/ și după *vântul* care dă târcoale acestor dulci *găoci*”. Până aici, franceza ține pasul. Dar nu și mai departe: „Mezalianță/ cu *spațiul* a fost aspra *răsuflare*/ care-a trecut pe-aici și s-a oprit/ uimită că întreaga *țesătură*/ a *lumii* tremură în *plasma* ei...”. Nuntirea *spațiului* – vremelnic masculin – cu *răsuflarea* e una firească „biologic”. Tot așa, răsuflarea își alătură un cortegiu de feminine care-i întăresc asprimea – *țesătura, lumea, plasma*, feminine în română, sunt în franceză masculine, iar *l’espace* și *le souffle*, masculine și ele, pot spera o cârdășie, nicidecum (vinovată) nuntire. În *Miercuri*, steaua frivolă apelează la gura unui greier pentru a mușca din „iarba ce tremură-n amurg”. Gestul erotic se împlinește printr-un intermediar masculin, greierele, ușuratic și sentimental prin definiție livrescă. *La cigale*, în franceză, feminin fiind, oprește gestul în pragul purei agresivități, pierzând pe drum nuanța erotică. În *Fântâna* lui Ion Caraion, o *grădină* cu *fructe, păsări și adjective*, toate feminine, fie pe de-a-ntregul, fie la plural, „scoate firesc fluturi, culori, pasiuni și chiar propoziții” (?), căci are darul nașterii. În versiunea franceză, *jardin, fruit, oiseau* etc. sunt toate masculine, „scoaterea” încetează a fi geneză – e doar

truc sau deposedare. *Versurile, lucrurile, elanurile*, plurale, pot fi (vezi *Rânduri pentru un eventual deces* ale lui Geo Dumitrescu) tot atâtea inițieri – femininul prelung din pluralul ambigenului le transformă în preotese. Tot așa cum nimic mai firesc decât „*visurile nerușinate* ale unui băietan”, și ele feminine, fără ecou în varianta franceză. În ediția bilingvă din 2001, mai găsim: „Grădina publică era tristă și goală;/ toamna beată își pierduse toate vanitățile”. În franceză, „*Le jardin public était triste et sans vie,/ l'automne ivre...*”. Mi se pare dincolo de îndoială că poetul a exploatat și ambiguitatea adjectivului *goală*, mânat de imaginea unei femei părăsite, despuiate, cu un accent în plus de decădere. Tot femeie e presupusă, firește, și toamna. Ambele imagini slăbesc în traducere. De altminteri, „bărbatul” grădină e acum *fără viață*, despuierea subînțeleasă nu mai avea nici un haz. „Stau zile grămădite-n coridor/ De vizitiul dus ca să se-mbete” (Leonid Dimov). Neîndoind, femininul *zilelor* a impus imaginea mutonieră; mânate de un masculin agresiv, împrumută spaima, supușenia, acceptă umiliri. Pentru varianta franceză, întâmplarea capătă o nuanță dezonorantă în plus – o grămadă de *jours*, masculini, se lasă mânați de un singur exemplar cu o autoritate, acum, precară. În *Genealogie* (Ana Blandiana), ideea de fiară din „*Visăm și noi o lume/ Sălbatic zvârcolită-n somn*” se rătăcește în versul francez cu *le monde*, la masculin. Tot așa cum *Din auster și din naivitate* își extrage sevele din feminine precum *priviri, poartă, mânăstire, caldă mantă cenușie, chilie și deșertăciune a lumii, remușcare*, secundate de androgine – *văz, trup, vis, frig, blestem, timp*. Franceza le pierde căldura, nesăbuința, neîmplinirea pe drum. Masculinele păstrează de la începuturi o doză înghețată de definitiv, de schematic, care le îngustează forța rezonatoare. La Editura Clusium a apărut o antologie de texte despre viața și opera lui Mihai Eminescu, în limba engleză, cu o sumă de texte eminesciene în ediție bilingvă. Autori, Andrei Bantaș și Mariana Neț. Jean-Boniface Hétrat credea că „Dacă Eminescu ar fi scris în una dintre limbile internaționale, ar fi fost cu siguranță numărat printre marii poeți ai lumii”. Să spun doar că mă îndoiesc. Nu numai că e imposibil de verificat – Eminescu *n-a scris* într-o limbă internațională, nimic nu poate schimba această întâmplare –, dar dacă ar fi scris într-o limbă internațională n-ar mai fi fost poet român, iar discuția își pierde obiectul.

În *Mortua est*, „cu *umezi* morminte” și-ar putea explica licența și prin nevoia subconștientă de masculin, o prelungire, o rămânere în urmă a singularului (ca gen), precum zâmbetul pisicii din Cheshire; încă agățat de masculinitatea sa singularică prin adjectivul *leneș*, întârziat în proiect. Firește,

traducerea nu-i poate face față. Eventualele latențe senzuale, voite sau nu însă oferite interpretării libere – „un *sunet de clopot în orele sfinte*” – sau procedeul, atât de frecvent la Eminescu, pe care l-am numit *androginizarea perspectivei poetice* („obiectele” lumii eminesciene invadează spațiul *dintre*, distanța, cu valențele de sex opus care fac apropierea de celălalt/cealaltă firească, ușoară, ambigenul având un rol uriaș în această mișcare, căci lucrurile numite de el își întorc o față sau cealaltă funcție de sexul celui de care se va opera apropierea), precum în „un *vis ce își moaie aripa-n amar*”, nu mai păstrează nimic din această înfiorată ambiguitate în traducere.

În „*Peste vârfuri trece lună/ Codru-și bate frunza lin*” devenit „*Over tree-tops glides the moon,/ Woods are dancing in the breeze*”, laconicul „vârfuri” capătă o precizare (de copac, „*tree-tops*”) aproape carcerală, îmi vine să spun, codrul își pierde solemn-tragica singurătate și dansează frivol, fără lina relație cu frunza arhetipală din original. Luna însăși nu mai *trece* – zvonind moartea –, ci alunecă doar cu o grație cochetă. Această *lună* căzută din eticheta unicității ei distanțe poate fi convocată în relații surprinzătoare, imposibile altminteri. Într-o poezie de foarte strictă economie prozodică, *Stelele-n cer*, farmecul declinării nu se conservă în traducere. De la „ard depărtărilor” la „*distantly gleaming*” e o cale atât de lungă. Aș citi în dativul eminescian o împlânzire a datului existențial („*Nu e păcat/ Ca să se lepede/ Clipa cea repede/ Ce ni s-a dat*” – s.m.; în engleză „*all we have got*”, am căpătat, am obținut), o dăruire tentând cu blândă disperare încă întreținerea unei relații. „*Până ce pier*” întărește această bănuială, racursul fiind evident. Dativul „*tradițional*” al negoțului (a da/a cere (a lua) ceva cuiva) se iluzionează aici că mai poate avea șansa unui schimb, a unei urme de viață. „*Ard depărtărilor*”. Arderea stelelor nu se petrece în gol, ci e dăruită prin acest rar dativ și anulează fără-de-răspunsul morții la pândă. Tot ce urmează e umbra unui răspuns – clătinarea catargelor, tremurul vaselor de lemn, drumurile de nori, mișcătoarele pustietăți și chiar „*vecinica trecere*”. Citite fără raportare la original, cele mai multe dintre versiunile englezești incluse în volum sunt foarte bune, fluente poezii – chiar *Stelele-n cer*, tradusă de Corneliu M. Popescu, veșnic tânărul excelent traducător din Eminescu.

Traduc cu plăcere fiindcă mă interesează limbile și capacitatea lor de a se oglindi una pe/în cealaltă. Imperfecțiunile inevitabile ale transpunerii dintr-o limbă în alta își au și ele farmecul lor – sunt provocatoare, te ajută să vezi mai adânc în specificul fiecărei limbi. Apoi, să citești ceva interesant într-o limbă inaccesibilă aproapelui tău și să intermediezi „*lectura*” lui înseamnă să fii, iarăși, bun-conducător-de-texte.

Cluj, 2003, cu Adrian Popescu, Eugen Uricaru, Mariana Bojan



Cel mai important – dar nicidecum singurul – moment din cariera mea de traducătoare l-aș socoti momentul Moreau. În primăvara lui '90, sosise la Cluj, la biblioteca de la Litere, un camion cu cărți, donație din Belgia. Le-am răscolit curioasă și am ales, lacomă, un braț întreg. Printre ele, Marcel Moreau, *Les arts visceraux* (peste ani, într-o revistă pentru românii din Canada, Moreau avea să povestească întâmplarea cu „Irina, cea care vede dincolo de litera scrisă”). Lucruri de o simplitate extraordinară a gândului, în sensul eliberării de orice prejudecăți, într-o limbă de o plasticitate aproape dureroasă. Am ales un fragment, l-am tradus, cu plăcerea de a descoperi româna în stare de uluitoare corespondențe, și l-am publicat în *Steaua*. După câteva luni, o scrisoare de la editorul francez. Încântat că mi-a plăcut cartea, se oferea să-mi trimită și altele de același autor. Cum de ajunsese atât de repede la ei știrea traducerii mele din *Steaua*? Mister. În 5 iunie 1991, o scrisoare de la Moreau însuși: „... Un prieten mi-a trimis o fotocopy după *Steaua* din august 1990 [...] Am multe afinități cu România – acum 13 ani eram îndrăgostit de o sculptoriță, Valentina B., personaj nesăbuit, visceral. Am și prieteni vechi, fideli, sensibili, cititorii mei *dincolo de bine și de rău*, Ștefan Fay și Voica [...] Iubesc țara dumitale, cu îngerii și cu demonii ei și cu o vibrație atât de specială care face ca *între* unii și ceilalți să se mai afle destule motive pentru a nu fi nici rece, nici călduț”. Primesc, curând, un braț de cărți. Unele mi le trimite, pentru operativitate, Ștefan Fay, de la București. Editura Libra întâmpină cu entuziasm ideea unei serii de traduceri din Moreau. Apare, în 1993, *Discurs contra piedicilor*, o antologie de texte selectate din mai multe cărți ale sale: *Gândirea mongolă*, *Artele viscerale*, *Elogiu femeii*, *Discurs contra piedicilor*, *Caiete caniculare*, *Kamalalam*, *Monstrul*, *O mie de voci răgușite*. Câștigă imediat cititori fideli printre români de toate vârstele. Urmează *Artele viscerale*, *Celebrarea femeii*,

Farmecul și groaza, *Extaz pentru o domniță româncă*, la aceeași editură Libra. Ne-am întâlnit la București, la Târgul de carte. Întors la Paris, îmi scrie: „...nu m-am înșelat. Trebuia să ne întâlnim, prin verbul meu, prin lectura ta, apoi traducerea și, în fine, complicitatea noastră, prietenia”...; „Timpul pe care mi-l consacri rupe tăcerile morții... Publicul s-a lăsat sedus de îndrăznețul tău pariu – să mă faci cunoscut și, poate, iubit. Spune Laurei tale că sunt tulburat de talentul ei – nu se putea copertă mai frumoasă și mai adevărată. Truda ta de a mă face cunoscut seamănă mai degrabă a misiune ferventă decât a ocupație profesională...”; „Cuvintele mele se nasc de două ori: când le scriu și când le traduci. Cuvintele mele sunt norocoase, iar eu fericit...” Iremediabil noptatec și subteran, cum se știe el însuși („Sunt singur în revoluția mea. Nu-mi voi înălța biserica...”), scrie cărți uluitoare cu titluri-poem: *Nuntiri de noapte*, *Mormânt pentru întenebrări*, *Compania femeilor*, *Tânăra și nebunul ei*, *Feminariu*, *Iubirea, cel mai frumos dialog al surzilor*, *Lectura irațională a vieții*, *Corpus scripti*. Îi promit un nou volum antologic. Și o lungă prefață la *Epistolarul Ștefan Fay/Marcel Moreau*, pe care tocmai l-am tradus:

Moreau a devenit un autor la care trimit aproape în fiecare text al meu. Nu e un autor ușor de tradus, jocul subtil de cuvinte e instrument predilect, când cuvintele din dicționar nu-i ajung, inventează altele. Cu atât mai încântătoare truda traducătorului. Lângă cărțile lui Moreau nu poți ațipi. Când descoperi o soluție bună pentru traducere, încântarea e fără margini. Avea, îmi amintesc, un joc cu *dieux* și *adiieux*, la care am tot gândit zile în șir. Am găsit într-o noapte soluția: *sfințiri/asfințiri!*

Foarte importante au fost, apoi, experiențele trăite prin traduceri din Michel Haar (despre Heidegger), apoi din Chesterton (*Orthodoxia*), Philip Roth (*Animal pe moarte*), Mac Ricketts (cartea despre *Rădăcinile românești ale lui Eliade*), Putnam (un tratat despre personalitatea multiplă, traducere rămasă în manuscris), Outers, De Decker, dar și cele din Mark Twain, D.H. Lawrence, Henry James (acestea din urmă apărute în Colecția mea „Bufnița”). Nu e vorba doar de contactul direct cu *viața* altor limbi, ci și de sentimentul că pătrunzi în locuri secrete, în ciudate mansarde necunoscute altora, pline de comori. Traducerea e o scormonire palpitană din care ieși întotdeauna îmbogățit.

Și, lucru deloc mărunț – affli minuni despre propria limbă.

*Fragmente dintr-un text apărut, în variantă integrală, în revista *Vatra* (2010).

Livia COTORCEA

Despre traducere și traducători

I. Dar ce este, de fapt, un traducător?

Nu știu câți dintre cei care cumpără o carte semnată de un autor străin se uită pe coperta interioară pentru a vedea și numele traducătorului. Știu însă cu certitudine că în adolescență, în perioada în care citești cu înfrigurare carte după carte, acorzi prea puțină atenție numelui traducătorului. Dacă e să vorbesc din propria experiență de cititor, trebuie să spun, totuși, că exact în adolescența în care devoram cărțile, mi-a atras atenția faptul că, citindu-l pe Baudelaire în românește, acesta se prezenta în suneri diferite, descumpănindu-mă. Constatarea m-a făcut să fiu foarte atentă la numele traducătorului care figura sub o poezie sau alta. Mai ales, mi-a relevat această diferență de son prezența în postura de traducător a doi mari poeți români: Tudor Arghezi și Al. Philippide. Aceeași împrejurare m-a trimis la original pentru a-mi verifica impresia că traducerea lui Arghezi era prea „argheziană” și că exigențele fidelității de ton și de atmosferă îi dădeau câștig de cauză lui Al. Philippide.

Am mai avut șansa ca, în anii studenției și în perioada imediat următoare, să-l întâlnesc pe străzile Iașiului pe unul din cei mai mari traducători din literatura rusă, pe cel datorită căruia Serghei Esenin devenise obsesia studențimii ieșene între anii 1958-1962. L-am numit pe George Lesnea, ale cărui traduceri din Lermontov, Pușkin și Esenin fuseseră apreciate la superlativ, între alții, și de G. Ibrăileanu. Se vedea că George Lesnea se simte bine în postura de traducător, tocmai pentru că foarte importantului aspect al unei culturi care este traducerea i se acorda atenția cuvenită. Cred că acesta este și motivul pentru care literatura clasică rusă a fost bine tradusă la noi între cele două războaie și, nu mai puțin, după 1944, deși nu totdeauna am beneficiat de traducători bilingvi, situație ideală pentru actul traducerii. Din motive, în orice caz extraculturale, s-a speculat mult timp că fenomenul acesta ar avea alte explicații. E o ofensă adusă culturii, care nu se mișcă exclusiv după barometrul politic, orice cultură avînd legi și exigențe proprii de împlinire prin asimilarea cărților fundamentale ale omenirii și prin racordarea la sistemul vaselor comunicante prin care ea se poate îmbogăți, dar și poate dărui din creația proprie.

De la speculațiile de mai sus pînă la dezavuarea limbii ruse (considerată acum, după expresia unui universitar: „desuetă” - dar cărei limbi vii, creatoare de cultură i s-ar putea alătura acest atribut fără riscul de a greși?) și neglijarea numelui traducătorilor din această limbă (dacă aceștia nu-și fac singuri reclamă!) era doar un pas. Și acest pas s-a făcut cu dezinvoltură în anii imediat următori lui 1989, în timp ce, paradoxal, cărțile autorilor ruși erau căutate și citite în mod normal. Deci, e bună cartea semnată de ruși, dar limba în care aceștia scriu e desuetă!

La aceste obstacole, de ordin moral, pe care le întîmpină un traducător din limba lui Pușkin, ca să mă refer acum la propria postură de lucrător în ale culturii, se adaugă dificultatea reală de a transla un text din limba rusă în limba română. Ca o informație pur și simplă: fiind în Italia și știindu-se că traduc din limba rusă și că nu sunt plătită altfel decît traducătorii din alte limbi (ba altfel sunt plătită, dar mai puțin sau deloc!), mi s-a arătat un nomenclator pentru uzul editorilor în care, ca dificultate, limba rusă venea imediat după cele mai dificile limbi: japoneza, chineza, hindi și araba. Dar să zicem că pe noi nu ne interesează asemenea fleacuri și că putem să nu-i plătim pe traducători sau să-i plătim cu o sumă simbolică. Cine ne poate trage la răspundere și în numele cărui statut al traducătorului?

Și asta se întîmplă în situația în care, dacă e să mă refer doar la cultura rusă, avem de recuperat enorm pentru a putea spune că sîntem la curent măcar cu cele mai semnificative momente ale ei, deși, după 1989 s-a publicat destul de mult în acest domeniu.

Ar fi de recuperat, în special, literatura exilului și a lagărelor, literatura interzisă din deceniile trei și patru ale secolului XX, precum și esențiale tratate și studii de filozofia religiei, de teologie ortodoxă, etnografie și etnologie, de istorie, cultură și civilizație rusă. Curiozitatea ne-ar fi putut îndemna să avem în limba română operele complete, necenzurate, măcar ale laureaților Nobel, începînd cu Bunin și terminînd cu Brodski și Soljenițîn. Lipsesc din bibliotecile noastre și edițiile atent alcătuite din marea poezie rusă a secolului XX. De aceste domenii nu te poți apropia fără a te pregăti și a te iniția în cultura și știința rusă luate în întregul lor, în stilul, imagistica și cultura autorului pe care-l traduci. Nu totdeauna traducătorul simte că aceste exigențe i se impun înainte de a se apropia de textul pe care vrea să-l traducă. De unde improvizațiile și edițiile de traduceri lipsite de un elementar corp de note de care cititorul român are neapărată nevoie.

Poate că traducătorul este încurajat în a proceda astfel și de faptul că, la noi, a adnota foarte serios un volum de traduceri înseamnă ... a cădea în didacticism! De o asemenea „apreciere” am avut parte personal când, în 1997, după zece ani de muncă, am scos volumul *Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov* pe care, nu din rațiuni didactice, l-am structurat în două părți: textul meu critic și antologia din creația poetică și din textele teoretice ale unuia din cei mai mari reprezentanți ai avangardei literare europene. Sunt sigură că editarea aceluiași autor în limbile germană și franceză, cu adnotări bogate de istorie literară, de istorie, mitologie, poetică etc., a fost apreciată cum se cuvine. Dar culturile germană și franceză sunt culturi care se respectă și-și respectă slujitorii.

În prezent, există și la noi destule semne că traducerea și traducătorii încep să se bucure de respectul care li se cuvine. Printre aceste semne, aș aminti politica unor mari edituri, cum este, de exemplu, Editura Polirom care și-a format deja echipe proprii de traducători (e drept, nu totdeauna aleși dintre cei mai buni, evident fiind că sunt preferați bucureștenii), precum și prezența vocabulei „traducere” în titulatura unor importante manifestări internaționale, cum este

Festivalul Internațional de Literatură și Traduceri de la Iași (FILIT). Atât editura amintită, cât și festivalul ieșean și-au propus și au realizat deja un bogat program de promovare a traducerilor și traducătorilor în și din limba română, în cazul festivalului programul fiind susținut de numeroase burse și sejururi de creație destinate traducătorilor de la noi și din alte țări. Rezultatul concret pentru cititori? În străinătate, a fost promovată, în mod susținut și la nivel onorabil, noua proză românească, iar la noi s-a tradus nu doar din literatura clasică universală, dar și din cei mai importanți scriitori actuali ai lumii, urmărindu-se, pe cât posibil, realizarea unei imagini complete a creației acestora (vezi seriile de autor apărute la editurile *Polirom* și *Humanitas* sau colecții ca *Top 10+* și *Raftul Denisei*, care oferă cititorului repere valorice sigure nu numai cu privire la autor, ci și la traducătorul acestuia în limba română).

În fața acestui tablou atât de complex reapare o întrebare pe care și-au pus-o oamenii de cultură încă de la atestarea primei traduceri dintr-o limbă în alta: ce este, de fapt, un traducător? Dacă ne gândim la felul cum a apărut în cultură Septuaginta, nu putem să nu ne gândim că traducătorul este un hermeneut în nuce. Dacă avem în vedere fie și numai ampla



Sus, cu Virgil Stanciu, în 1960, pe șantierul căminelor studentești din Cluj



inițiativă a Evului Mediu de a traduce din arabă în limbile europene cele mai importante tratate de poetică și retorică ale antichității greco-romane și alexandrine, traducătorul se relevă a fi recuperator al unor valori culturale perene. Este el și un tradittore, cum s-a tot spus de la Renaștere încoace? Sigur este că traducătorul nu poate recupera la modul absolut virtuțile poetice ale marilor capodopere din literatura lumii la tălmăcirea cărora trudește mai mult decât s-ar crede. Și asta nu pentru că ar fi un autor ratat, cum ar putea decreta unii, ci pentru că opera poetică își arată sensurile ei în mod particular fiecărui cititor. Iar traducătorul este și el un cititor, care, spre deosebire de cititorul obișnuit, își propune să transpună în limba proprie acest altfel care i se relevă doar lui la lectura unei creații literare.

Și, propunându-și tălmăcirea, el pune la lucru câteva calități pe care trebuie să le aibă și este conștient că le are: atenția concentrată asupra textului, pătrunderea în intimitatea structurii lui de suprafață și de profunzime, capacitatea de a vibra la toate semnalele pe care i le trimite discursul poetic și de a se mula perfect pe mișcarea acestuia, sensibilitatea la atmosfera și pulsul operei traduse, perceperea stilului acesteia în cele mai neînsemnate articulații ale ei și, mai ales, conștiința neștirbită de nimic că se află în prezența unui tot viu pe care are datoria de a-l menține viu.. Adăugînd la toate acestea generoasa lui dorință de a împărtăși cu alții, și într-o nouă limbă, sensuri și frumuseți descifrate de el și însumînd în persoana lui toate atributele enunțate mai sus, traducătorul se dovedește mai mult decât un cărăuș al culturii sau o simplă componentă a unui sistem de vase comunicante prin care cultura universală își poate face vizibilă unitatea. În ipostaza lui ideală, cel ce traduce se relevă a fi și el un creator, în măsura în care creator este, de exemplu, un mare pianist care interpretează pentru public o sonată de Beethoven.

La aceste îndrăznețe gînduri mă duce prezența printre traducători a unor nume de mari scriitori, între care cel al lui Baudelaire strălucește cu deosebire. Orice traducător rămîne cu dorința de a face pentru un autor tradus de el ceea ce Baudelaire a făcut la vremea lui pentru E. A. Poe, pe care, tălmăcindu-l în limba franceză, l-a impus ca pe una dintre cele mai mari valori ale literaturii universale. Că traducătorul nu se poate compara cu Baudelaire este o evidență, dar dorința sa de a se apropia de acesta este cel mai bun imbold pentru o muncă ce poate să rămînă și, de cele mai multe ori, chiar rămîne în anonim.

II. George Lesnea-traducător

A trecut mai mult de jumătate de veac de cînd, în Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, George Călinescu emitea verdictul asupra valorii de tălmăcitor a lui George Lesnea: „Tălmăcirile din Esenin sunt onorabile, însă prin alegere și constrîngere prozodică, departe de sufletul viguros al originalului, iar Demonul Iermontovian e sărăcit de marele avînt romantic”¹. Timpul scurs de la apariția Istoriei a atenuat în mare măsură judecata marelui critic care, în chiar paginile masivului tom, consemna semnificația culturală excepțională a traducerilor lui Lesnea, ce provocaseră apariția în literatura română a unei serii de scriitori prezentați, aici, într-un paragraf special cu titlul *Eseniniștii*. Era această semnificație conjuncturală sau ea are rădăcini mai adînci?

Un prim răspuns la întrebarea de mai sus îl dă chiar epoca interbelică în care Lesnea a debutat ca poet original și ca traducător. Urmărind titlurile din literatura universală apărute atunci, ecoul acestora în conștiința vremii, așa cum reiese el din presă și din critica literară, ținînd cont de personalitățile care s-au angajat în actul traducerii și al comentariilor de traduceri, nu putem să nu realizăm că perioada dintre cele două războaie a fost una dominată, benefic, de o mare „voință de cultură”. Iar George Lesnea este parte organică din acest tablou în care entuziasmul („traduceți, băieți, traduceți”) este dublat permanent de un autentic simț al valorii și al „stilului cultural”.

În al doilea rînd, nu este lipsit de importanță faptul că George Lesnea a știut să-și stabilească de timpuriu reperele pe care să-și exerseze pana de tălmăcitor. După ce, la început, a tradus din Ibsen (1923) și din Heine (1927), tînărul scriitor decide că bilingvismul său român-rus e o șansă pe care trebuie să o fructifice pentru a palpa versul și a simți respirația prozodiei cîtorva poeți ruși. Între marile nume ale poeziei ruse n-a căutat mult, un simț infailibil conducîndu-l spre acei autori și acele texte care se armonizau cu propria lui alcătuire interioară și, de ce nu, cu împlinirea pe un text străin a unei năzuințe de creație originală pentru care muza lui s-a dovedit prea modestă.

Primul poet către care se îndreaptă atenția lui George Lesnea este Lermontov, din care traduce și publică un grupaj de versuri în 1923 în „Tribuna ceferistă”, la care se adaugă Stanțe, apărute, în 1927, în revistele „Adevărul literar și artistic” și „Gîndul nostru”. Între timp, probabil că poetul ieșean s-a apropiat de Serghei Esenin căci, în 1932, îi apar în mai

multe ziare și reviste câteva tălmăciri din acest poet ce-l consacră ca pe unul din marii noștri traducători. E adevărat că, după cum s-a observat, deși în selecția pe care o face tălmăcitorul primează poeziile cu tema deznădăcinării, în nici un caz această selecție nu trebuie pusă în legătură doar cu orientarea, în epocă, a literaturii noastre spre semănătorism.

Într-un ritm demn de invidiat, Lesnea îmbracă în haină românească și dăruiește astfel literaturii române capodopere lirice eseniniene în marile reviste ale timpului: „Viața românească”, „Adevărul literar și artistic”, „Însemnări ieșene”, „Iașul literar”, „Revista fundațiilor”, „Adevărul”, astfel că, la apariția, în 1937, la Librăria Socec, a volumului de *Poeme* de Serghei Esenin, critica de referință era deja pregătită pentru a aprecia momentul ca pe un eveniment cultural.

Dincolo de argumentele estetice, ea nu a putut să nu invoce și extraordinara audiență de care se bucurau tălmăcirile lui Lesnea la publicul cititor și să nu recurgă la o comparație a acestora cu traduceri făcute de Zaharia Stancu din același autor și, uneori, din aceleași poezii. Sunt revelatoare, în acest sens, intervențiile unui mare traducător ca Al. Philippide (Un mare poet rus tradus în românește, „Adevărul” nr. 16, 1937), căroră li se alătură aprecierile unor critici importanți, ca: George Călinescu (*S. Esenin, Poeme, traducere de George Lesnea*, „Adevărul literar și artistic”, 28 martie 1937) și Șerban Cioculescu (*Însemnări despre traduceri din Esenin de Zaharia Stancu și G. Lesnea*, „Azi”, apr.-mai 1937, *Serghei Esenin și lirica noastră tânără*, „Revista Fundațiilor”, sept. 1937 sau *Panopticum – Șerban Cioculescu Despre influența lui Esenin asupra poezilor tineri*, „Facla”, nr. 3, 1937).

Comentariul pe care-l face Călinescu la apariția volumului de poezii eseniniene nu diferă, în substanța lui, de ceea ce criticul va consemna mai târziu în *Istorie*. Ne reține atenția îndeosebi constanța cu care Șerban Cioculescu a urmărit prezența lui Esenin în cultura română și a evidențiat rolul hotărâtor al lui Lesnea în împămîntenirea la noi a acestui mare liric rus, precum și în abordarea critică a acestuia. O sinteză a acestui complex de probleme în care Șerban Cioculescu situează traducerea, receptarea și interpretarea critică a lui Esenin la noi poate fi considerată intervenția lui din „Secolul XX”, nr. 10, 1965, în care citim: „Serghei Esenin a avut norocul unor tălmăciri dintre cele mai propice răspîndirii geniului său singular printre noi, între cele două războaie mondiale. Păstrîndu-și ceva din straniul lor în traducerea lui Zaharia Stancu, poeziile și poemele marelui poet rus, adaptate sensibilității celui

mai larg public în versiunea lui George Lesnea, au pătruns așadar în toate straturile de cititori de la noi mai efectiv poate decît oricare liric contemporan de peste graniță (Rilke, Apollinaire, Whittman)”.

Nu mai puțin relevaseră statura acestui adevărat fenomen care este traducătorul Lesnea Tudor Scarlat în Esenin și George Lesnea („Noua gazetă de Vest”, Oradea, 1937), Dinu Pillat în articolul *Esenin, la noi* („Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, 1958), precum și Tudor Vianu în eseu *Ride pîn-la lacrimi clopoțelul. George Lesnea, traducător al lui Esenin* („Gazeta literară”, 10 dec. 1959 sau *Jurnal*, București, EPL, 1961).

Ceea ce realizase Lesnea în ani mulți de aplecare asupra textelor eseniniene era, în principal, o refacere, în veșmîntul altei limbi, a dimensiunii clasice a acestora. E un miracol pe care la noi l-a realizat și A. Philippide cu traduceri ale lui din Baudelaire, miracol care s-a verificat pe generația de studenți căreia i-am aparținut și care, prin 1958-1962, delira, deloc semănătorist, în versuri de Esenin și Baudelaire. A adapta sensibilității publicului larg un scriitor de altă limbă și sensibilitate nu e deloc ușor, ba chiar e o minune, pe care, totuși, Lesnea a săvîrșit-o nu fără a consimți la unele trădări față de original. Ceea ce credem că a înlesnit minunea este găsirea purității de ton a originalului, e drept, în principal, pentru ingenuitatea rănită și pentru melancolica deznădejde a tinereții care, tocmai pentru că se știe trecătoare, își celebrează biruința prin creație și printr-un fast potopitor.

Că uneori Lesnea a simplificat complexitatea versificației eseniniene e prea adevărat, și, după Călinescu, A. E. Baconsky remarcă abaterea respectivă în cartea *Poeți și poezie* din 1963. Dar trebuie să remarcăm imediat că, așa cum se întîmplă în orice bună traducere, tălmăcitorul a recuperat pierderea la alte nivele ale textului, și anume, la nivel imagistic și stilistic, acolo unde sensibilitatea și tehnica lui funcționează fără greș. În orice caz, impresia de „traduceri săltărețe și facile” pe care o acuză Baconsky în cartea semnalată mai sus nu se datorează folosirii unor rime artificiale, așa cum prea des ni se oferă în traduceri aparținînd altor autori, ci unui exces de muzicalitate a versului acolo unde, în original, acesta cunoaște sincope și frîngerii la nivelul ritmului și al melodicii.

Pentru a ilustra ceea ce afirmăm aici, vom cita trei strofe din Cîntecul cățelei, în versiunea George Lesnea, Lucian Blaga și Ioanichie Olteanu:

Lesnea

Spre ziuă, sub căpița de secară,
Pe auriul snopilor plecați,
Căteaua, în vifornița de-afară,
Fătase șapte cățeluși roșcați.

Blaga

Într-o dimineată, lâng-un pătul de
ierburi aurii, o cățea puse șapte mici
pui ruginii.

Olteanu

Când se rupe ziua de noapte
într-un ocol, pe grinji uscați
Căteaua a fâtat șapte
Căței roșcați.

Diferența dintre cele trei versiuni este evidentă, iar judecata, asupra lor a funcționat de fiecare dată când, pentru ediții nou plănuite, redactorii au ales tălmăcirea lui Lesnea.

Și totuși, fidelitatea față de structura ritmică și prozodică a originalului rămîne o problemă pe care, între alții, a încercat să o soluționeze Ioanichie Olteanu cu ediția lui critică din care, în 1981, a apărut primul volum, *Ceaslovul satelor*, cu variante proprii pentru poezia de inspirație biblică și itinerantă ce depășesc valoric versiunile lui Lesnea. În aceeași intenție, traducătorului transilvănean i se adaugă mai târziu moldoveanul Emil Iordache, cu cartea lui de comentarii și de traduceri din 1998, *Serghei Esenin: Omul și Poetul*.

Dar nici George Lesnea n-a dovedit că, pentru el, a-și adecva condeiul poliritmiei și rafinamentului prozodic eseninean este o imposibilitate. Tălmăcirile lui din poemele Omul negru, Pugaciov și Inonia pot oricînd convinge pe un cititor pretențios și dornic de a simți modernitatea lui Esenin, pe care o putem ilustra fie și prin acest scurt fragment din primul poem:

Un om negru
Plimbă-un deget pe o carte ticăloasă,
Și, ca peste-un mort călugăr,
Mormăindu-mi din abis, îmi citește viața unui
zurbagiu,

De patimi roasă,
Împlîntînd în suflet groaza Și umplîndu-l de plictis.
Un om negru,
Negru, negru!

Un poet pe care foarte tînărul Lesnea l-a tradus a fost și Mihail Lermontov. După încercările din 1923, semnalate mai sus, se pare că a intervenit o pauză, cel puțin în publicarea versiunilor la poemele acestui romantic al cărui lirism poate îmbrăca, cu o rapiditate derutantă, tonalități de satiră, meditație metafizică sau rugăciune. După aproape unsprezece ani de la primele lui tălmăciri din Lermontov, îl întîlnim pe Lesnea în paginile revistelor cu traduceri în fragmente din capodopera acestuia Demonul. Forța ideatică a acestui poem, ușurința cu care versul lui te pune în transă, cufundîndu-te în netimp dar și convocînd întreaga splendoare de forme, de culori și de sunet a lumii reale, toate și-au găsit în Lesnea un interpret pe care creația lui originală nu te lasă să-l bănuiești. De aceea, publicarea integrală a Demonului în 1939 în revista „Însemnări

ieșene” a stîmit entuziasmul, deloc exagerat, al lui Șerban Cioculescu și al slaviștilor Petru Caraman și Al.Zacordonet, care au taxat momentul ca pe un „eveniment cultural” în literatura română. Traducînd și poemul *Mîiri* în 1953, în „Iașul literar”, G. Lesnea adăuga la comorile de literatură universală, pe care traducători iluștri le ofereau atunci culturii noastre, o nouă capodoperă a poemului romantic european, înlesnind studii de literatură comparată, în general, și cercetări ale luciferismului/ demonismului eminescian și lermontovian, în particular.

Bătaia ca de metronom a ideii-pasiune în rima masculină, rară în limba rusă, păstrată de original de la un capăt la altul, este unul din mijloacele care susțin avîntul romantic al poemului Demonul, pe care Călinescu nu-l vedea săracit de George Lesnea, deși traducătorul n-a putut realiza exact această componentă esențială ritmică a originalului. Intervine aici și spiritul limbii române care acceptă mai greu unele constrîngeri prozodice, spirit căruia traducătorul i s-a supus prea mult. Ceea ce trebuie remarcat însă, în favoarea lui Lesnea, este că, traducînd poemul lermontovian, el n-a încercat să-l adapteze la universul eminescian, cu tot ceea ce presupune acesta, ci a ambiționat să refacă pentru cititorul român lumea stranie, lermontoviană, ca lume distinctă în concertul de voci poetice de la noi.

Deși în critica noastră expresia „Esenin și Lesnea” a devenit un loc comun ce consfințește nivelul valoric al tălmăcirilor din autorul Omului negru, paradoxal, poetul ieșean a fost premiat oficial în două rînduri, pentru traduceri din Pușkin. Cam de prin 1945 Lesnea publică din lirica marelui clasic rus traduceri care, în 1947, vor alcătui volumul A.S.Pușkin, Poeme tălmăcite din original de George Lesnea. Este prima selecție mai amplă din creația lirică pușkiniană la noi, importantă nu numai prin calitatea traducerilor, dar și prin imaginea completă pe care o oferă asupra întregii creații lirice a poetului rus. Între poeziile importante pușkiniene prezente în volum: *Către Ovidiu*, *Demonul*, *Țin minte*, *Drum de iarnă*, *Poetul*, *Ancearul*, *Floarea*, *De trec pe strada zgomotoasă*, *Stăpînirea lumii*, *Monumentul* etc., multe dintre ele în premieră în limba română, altele venind în urma unor tălmăciri ce se cereau înlocuite. Acest nucleu tare al liricii pușkiniene, identificat de Lesnea pentru cititori, a constituit baza ediției A.S.Pușkin, Opere, din 1954, vol. 1.

În plus, Lesnea a înlesnit circulația fără precedent la noi a unor texte lirice străine, inspirînd, prin valoarea tălmăcirilor lui, muzica ce s-a compus pentru poezia *Floarea* și pentru poemul *Șalul negru*. Destinul elegiei-romanțe *Șalul negru* pe solul culturii române ar merita comentarii mai întinse, vizînd fenomenul inedit pe care-l reprezintă, nu atît în planul sursologiei, despre care s-a scris destul, cît în cel strict poetic. Ineditul ar consta, pe de o parte, în preluarea de către Pușkin, așa cum ne anunță și subtitlul poeziei, a unui „cîntec moldovenesc” și „transformarea” acestuia dintr-un text folcloric într-o poezie cultă, pe de altă parte, în traducerea ei de către Lesnea în limba din care a fost preluat textul, după modelul intonativ și chiar ritmic al romanței populare de tip lăutăresc, cu păstrarea, totuși, a regimului de poezie cultă.

Aceeași ureche fină percepe în original și transpune în limba română complexul de voci și intertextualitatea Pușkin-Ovidiu din elegia *Către Ovidiu* din care nu putem să nu cităm:

Te mîngîie, Ovidiu, tu lauri porți, măreț!
 Vai, eu pierdut în gloată, voi fi un cîntăreț
 Necunoscut de tineri, cînd vremea s-o prelinge,
 Și, jertfă-ntunecoasă, talentul meu s-o stinge
 În viața cu o slavă apusă prea curînd!..
 Dar dacă despre mine vreun strănepot, aflînd,
 Veni-va de departe, mînat de o scînteie,
 Lîngă cenușa-ți sacră de urma mea să deie,
 Din beznele uitării veni-va umbra mea
 Și, recunoscătoare, alături o să-i stea;
 Cu drag apoi de dînsul o să-mi aduc aminte...
 Prin lume o legendă va merge înainte.

În 1946, anul cînd Lesnea a fost premiat pentru traduceri din Pușkin, apăruse și o tălmăcire a laureatului din creația poetică a rusului – *Povestea țarului Saltan*. Această tălmăcire a fost urmată în 1948 de poemul *Poltava* și, în 1949, de *Țigani*, cel din urmă poem prilejuindu-i lui Lesnea o recreere în altă limbă care cu greu ar putea fi depășită.

Din 1951, revistele „Iașul nou” și „Viața Românească” încep să publice fragmente din romanul în versuri Evgheni Oneghin, în versiunea lui Lesnea. Cine cunoaște romanul în original, acel joc derutant, dar plin de grație, al vocii auctoriale în raport cu vocile personajelor, sistemul complicat de narațiune în narațiune (multiplele sertare în care se ascunde nu doar sensul, ci și firul esențial al acțiunii), sutimile și miimile de ton cu care operează narațiunea și ironia pușkiniană, ar putea spune că e imposibil să traduci această operă în oricare din limbile pămîntului. E suficient să spunem că, atunci cînd s-a încumetat să transpună capodopera pușkiniană în engleză, Nabokov a simțit nevoia să elaboreze, pentru uzul cititorului străin, un corp de Not de aproape o mie

de pagini. Dacă romanul a ieșit cîștigat din acest apendice imens, e o altă problemă.

Lesnea s-a apropiat cu mai multă simplitate de textul pușkinian, și e de mirare că cea mai modestă faptă a lui de traducător a fost răsplătită cu un premiu, premiu cu care, de altfel, literatura noastră îi era demult datoare pentru tălmăcirile lui anterioare din Esenin. Oricum, traducerea romanului Evgheni Oneghin era impusă nu doar de plănuita ediție de Opere a marelui clasic rus care începe să apară în 1954, dar și de exigențele culturii noastre, care năzuia să-și încorporeze cărțile fundamentale ale lumii. În acest sens, transpunerea romanului pușkinian rămîne un act cultural major, consemnat ca atare de Al. Philippide, și el mare traducător din literatura rusă, în articolul Evgheni Oneghin de Pușkin. Traducere de Lesnea, apărut în „Viața Românească”, 11 nov. 1954.

Cine urmărește presa literară a timpului își dă seama că G. Lesnea n-a renunțat la bucuria de a fi traducător pînă în ultimii ani ai vieții. Și-a revăzut și revizuit tălmăcirile din Pușkin pentru ediția bilingvă de Versuri, din 1974, ca și pe cele din Esenin pentru volumul de Poezii și poeme, apărut la Editura Minerva în 1976.

Socotind anii care au trecut de la apariția în presă a primei traduceri și pînă la publicarea ultimului său volum de tălmăciri, putem spune că poetul ieșean s-a dedicat îndeletnicirii de traducător jumătate de veac, investind în ea nu doar muncă și talent, dar și generozitatea rară a celui ce vrea să împărtășească și altora frumusețea pe care a descoperit-o.

Datorită lui Lesnea, Pușkin, Lermontov și Esenin au devenit accesibili cititorului român în versiuni care, pe de o parte, dau seama destul de exact de adevărata dimensiune și natură a creației lor, și care, pe de altă parte, adaugă moștenirii lui creatoare un capitol în care puterea lui de a intui și de a interpreta chipul interior al unor genii de altă limbă și din altă cultură a cunoscut temeinice și stăruitoare izbînzii.

III. Serghei Esenin. Cosmosul și satul

(*Ceaslovul satelor* în traducerea lui Ioanichie Olteanu)

Întîlnirea lui Serghei Esenin cu limba română a fost, o împlinire fericită, prilejuită nu atît de circumstanțe exterioare și minore, prin care de atîtea ori se explică infuzia rapidă a poeziei lui în spațiul nostru de cultură și sensibilitate, ci de reala afinitate a traducătorilor noștri cu lirismul eseninian. Este cel puțin paradoxal a afirma acum, după ce epigonismul zgomotos eseninian s-a epuizat și după atîtea decenii de familiarizare cu poetul rus, că impactul fertil al poeziei lui este poezia română din deceniul al patrulea s-ar datora „debitului plebeian al poetului din Reazan”^{2 3 4} și sfîrșitului său tragic „aureolat

de lumina violentă a tragediei?” Dacă limbii și culturii țintă s-ar reduce la atât de puțin, cum ne putem explica atunci audiența de care se bucură în aceiași ani la noi poezia lui Ch. Baudelaire, atât de rafinată în aristocratismul ei ideatic și expresiv? De bună seamă, rațiuni mai profunde care țin de însuși procesul devenirii poeziei pot fi cauză unică a unor fenomene ce par flagrant contradictorii.

Martor sensibil și avizat al istoriei pătrunderii poeziei lui Esenin în literatura română, Lucian Raicu se apropie de acest fenomen cu perspectiva profundă pe care i-o asigură impresionanta lui cultură poetică și estetică, precum și cunoașterea literaturii ruse. În prefața la volumul lui Serghei Esenin, Poezii și poeme din 1970, criticul avansează câteva propoziții-ipoteze critice ce surprind atribute de substanță ale lirismului eseninian. Polemizând deschis cu imaginea îngust - idilică pe care i-au creat-o poetului rus nu atât traducerea lui Z. Stancu și G. Lesnea, cit comentariile câtorva critici și admirația fanatică a unor poeți de mina a doua și a treia, Lucian Raicu insistă, cu argumente convingătoare, asupra necesității de a vedea în Esenin „un mare poet al modernității” (XI), un spirit grav „dotat cu nebănuite antene pentru cuprinderea și problematizarea epocii” (XII), un poet. care scrie o „poezie zguduitor existențială”, nutrită de chinuitorul sentiment al „dificultății de a trăi” (XIII). Este evident că acest mod de a-l citi pe Esenin vizează nu numai o revigorare a criticii, prinsă parcă în inerția binecunoscutelor formule: Esenin poet țărănist, Esenin - poetul huligan, Esenin - cântăreț, prin excelență, al satului și naturii, dar și imperativul traducerii în limba română a acelor opere care să pledeze convingător pentru imaginea pe care ne-o propune criticul.

Noua versiune a lui Serghei Esenin în limba română, realizată de Ioanichie Olteanu, răspunde tocmai acestui moment de valorificare a poetului rus la dimensiunile lui reale. Bun cunoscător al literaturii ruse și pasionat traducător din mării ei poeți, Ioanichie Olteanu este și unul din cel mai activi și eficienți propagatori ai valorilor literare ruse și sovietice la noi. Muncii lui neobosite îi datorăm tălmăcirii din O. Mandelștam, A. Tvardovski, E. Bagrițki, E. Evtușenko, L. Martînov, volumul *Steaua cîmpului* de Nikolai Rubțov, numeroase articole, comentarii, note privitoare, cu deosebire, la poezia rusă contemporană. Prin complexitatea, prin efortul pe care l-a necesitat și realizările ei de cea mai diversă factură, ediția în trei volume a operei lui Serghei Esenin, aflată acum la primul tom, ne apare ca o încununare a acestei activități care durează de decenii. Ea se detașează, prin câteva calități remarcabile, din tot ce cunoaștem pînă acum în domeniul traducerii și editării lui Esenin la noi.

Mai întii, nu este greu de văzut că ediția îngrijită de Ioanichie Olteanu își propune să fie și este o ediție științifică. Notele, comentariile privitoare la Alte traduceri din Esenin, Indicele alfabetic al poeziilor după titlurile

și tilcurile din original oferă cititorului și specialistului informații bogate, argumentate și riguros controlate după surse autorizate.

De remarcat, apoi, că este pentru prima oară cînd un traducător își propune să acopere prin tălmăcirii toate perioadele activității creatoare eseniniane, să ne ofere o imagine cit mai completă și fidelă a multiplelor disponibilități tematice, intonaționale, ritmice, formale, care fac din creația poetului rus un teritoriu greu abordabil. Acestui scop îi slujește și structura de carte pentru care a optat traducătorul: volumul I - poezia de la începuturi pînă în anul 1920; volumul II - poezia anilor 1921- 1925; volumul III — poeme dramatice, articole și eseuri, corespondență, fiecare volum, la rîndul lui, fiind structurat prin dispunerea cronologică a materialului. Evident, deci, că Ioanichie Olteanu nu se apropie de Esenin numai ca traducător (ceea ce n-ar fi fost puțin lucru), dar și ca documentat comentator și îngrijitor de ediție, cu toate obligațiile ce decurg din această calitate.

Semnificația de veritabil act critic, implicită oricărui traduceri, se explicitează în cazul lui Ioanichie Olteanu în comentarii și note care, vrînd parcă să prevină o posibilă contaminare de entuziasm cu textul eseninian, nu de puține ori devin obiectiv-aride și în oarecare discordanță cu textul sau perioada comentată. Așa de exemplu, chiar de nu ne-ar fi spus-o în prefață, modul de a traduce poeziile scrise de Esenin pînă în anul 1917 ne arată că, din punctul de vedere al lui Ioanichie Olteanu, perioada aceasta se caracterizează prin „aspru releveu etnografic” prin și cultivarea „unui ideal de euforic ascetism itinerant” (p. 5).

În realitate, cele două formule enunțate de traducător și comentator nu fac decît să numească două dintre multiplele semne din alfabetul poetic pe care Esenin îl descoperă și ordonează acum într-un ritm extrem de rapid. Grila pentru descifrarea acestui alfabet ne-o va da însuși poetul în eseu *Cheile Măriei* din 1918: „Pe strămoșii noștri îi tulbura taina genezei. După ce au încercat aproape toate ușile care duc la ea, ne-au lăsat multe chei și șperacle pe care le păstrează memoria limbii noastre în tainițele ei”. 3 Între cheile deschizătoare de taine poetul amintește regionalismele și cărțile sfinte ca semne ale cuvîntului primordial și mijloc universal de pătrundere în esența realului empiric. Alături de aceste sfinte semne pune satul ca hieroglifă în textul tainic al universului. Lumea fizică și cuvîntul fiind consubstanțiale (în discuția din 4 ianuarie 1918 cu A. Blok poetul afirmă: „cuvîntul este și el natură”), pătrunderea în profunzimea diacroniei și întinderea sincroniei lingvistice, în straturi lexicale ascunse sau uitate de limba curentă, echivalează, pentru Esenin, cu găsirea tainelor pierdute ale lumii fizice.

Prin urmare, dificultatea maximă pentru traducătorul poeziei perioadei de început o prezenta alegerea, dozarea și găsirea de corespondențe pentru

elementele dialectale, arhaice, uzuale, investite de Esenin cu altă semnificație decât cea a etnografismului. Pentru multe situații, Ioanichie Olteanu a găsit soluții care proiectează sensurile textului dincolo de suprafața lui etnografică, respectând, în același timp, unitatea stilistică și tonalitatea originalului. Reușite indiscutabile sînt, în acest sens, foarte multe poezii, majoritatea apărute pentru prima dată în limba română: „Ce-ar mai fi viața fără să te cînt?/, Nu-i vînt ce bîntuie-n dumbravă. Cununi doar ție îți ofer, De ploaie lutul mai mustește, Tot mai scăzulă-i ziua, O, Rusie, îndrăznește”. Dar nu de puține ori, din dorința de a păstra „culoarea locală” a originalului, traducătorul încarcă textul cu un lexic neadecvat, după părerea noastră. O primă neadecvare la original ar fi încălcarea principiului de accesibilitate a textului, principiu care a constituit pentru Esenin o preocupare majoră. Se știe că numeroasele reeditări de plachete și, mai ales, pregătirea ediției de autor în cursul anului 1925 au fost pentru poet prilejuri de a reface multe poezii, de a renunța la un număr mare de expresii și cuvinte de coloratură regională. A păstrat din materialul lexical regional și arhaic elemente cu o conotație mitică și poetică bogată, cuvinte pe care limba le-a ascuns în expresii idiomatice de largă circulație, sau forme mai deosebite, al căror radical, însă, este bine cunoscut tuturor vorbitorilor ei. În spațiul limbii ruse, deci, menținerea regionalismelor și arhaismelor, ca și înțelegerea lor, este justificată și garantată de un context și un subtext pe care le-am putea numi „fondul principal al culturii” naționale.

Ceea ce propune traducerea românească pentru acești termeni nu se situează totdeauna sub regimul semantic și poetic profund al originalului. Așa se întâmplă cu termenul „kovîl” (neghină, colilie, pănușiță, negară) pentru care Ioanichie Olteanu preferă traducerea „fișcă”. „Kovîl” este iarba stepei, devenită în poezia populară rusă simbol al singurătății și tristeții. Acestei semantici poetice a originalului îi corespunde în limba română sensul cuvîntului „negară”, dezvoltat de poezia noastră populară într-o bogată gamă de metafore. În plus, Esenin a fost foarte atent la sonul cuvintelor și, după cum mărturisește, și-a exersat urechea ascultîndu-i pe țărani vorbind în graiul lor dulce și muzical. Oralitatea este o componentă a muzicalității versului eseninian, un atribut remarcat de Blok cu prilejul primei vizite pe care i-a făcut-o poetul din Reazan: „versuri proaspete, curate, muzicale, lexic bogat”*. Dar oralitatea la Esenin nu este de esență „plebeiană”⁴⁵, ci efectul unui rafinament armonic. Pentru acest motiv, cuvîntul „fișcă” preferat de traducător:

О, сторона ковыльной пущи.
Ты сердцу ровностью близка,
Но и в твоей таятся гущи
Солончаковая тоска.

Уж не сказ ли в прутнике
Жизнь твоя и былъ
Что под вечер путнику
Зашептал ковыль? 7

O, stepa mea cu fișcă deasă,
Tu cu oblimea ta ne furi,
Dar și pe tine te apasă
Tristeți de smîrc și sărături, (p. 105)

Dar nu-i tot acest cuprins
Doar un basm amar
Spus de fișcă seara
Tristului drumar?
(p. 49)

ni se pare impropriu. Introdus în șirul ritmic al versului și strofei, el sparge strident unitatea lor melodică blinda-melancolică;

Același efect îl are asupra traducerii opțiunea lui Ioanichie Olteanu pentru termeni de circulație restrînsă și cu o structură fonetică „exotică”, atunci cînd trebuie să ofere corespondențe unor cuvinte rusești uzuale: „naves – comarnic (streașină, umbrar); „pastuh” – ciurdar (păstor); „kuri” – galițe (găini); „tarakanî” – șvabi (gîndaci); „holmî” – dîlme (dealuri, coline) ele. Nu de puține ori, cititorul care n-a avut șansa să se familiarizeze cu dialectul pe care traducătorul îl cunoaște atît de bine este nevoit să apeleze la dicționarul limbii române.

La acestea se adaugă faptul că pentru cititorul român care nu are cunoștințe despre cultura și civilizația rusă rămîn indescifrabili termenii care numesc practici tradiționale sau personaje ale mitologiei populare ruse și care au fost păstrați în forma lor originară de textul românesc: „Semik”, „cupalnița”, „vidma”, „Lesnoi”, „Domovoi”. În același context, vrînd să refacă tonalitatea vetustă a unor secvențe, Ioanichie Olteanu apelează la formații curioase și necaracteristice limbii române, cum ar fi: „veniți, voi făpturi zglobii la nutremînt”, „har mirelnic de pace”, „cu un semn starover”, „rai primăverin”, „rai aprelin” sau „tu cu oblimea ta ne furi”. Obsedat parcă de, pericolul căderii în „cursivitate” și în „virtuozitatea metaforică plasticizantă” (*Alte traduceri din Esenin*, p. 301), caracteristice, după părerea lui, traducerilor lui G. Lesnea, Ioanichie Olteanu ocolește muzicalitatea, fluența și plasticitatea chiar acolo unde ele sunt o dominantă a originalului. Efectele acestui efort de a „moderniza” versul lui Esenin:

Разбуди меня завтра рано.
О, моя терпеливая мать!
Я пойду за дорожным курганом
Дорогого гостя принимать.

Так и хочется под песню свеситься
Над водою, спихивая день ...
Но спокойно светит вместо месяца
Оградившийся на облаке тюлень

Trezește-mă-n zorii zilei,
Măicuța mea cicălită des!
Dimineața pe dunga movilei
Unui scump musafir în cale-am să-i ies (p. 1. 85)

Să stai cu ochii pierduți în jos,
Beat de cîntece și-mbrîncind ziua cu cotul...
In locul lunii dintr-un nor gros
O focă-și scoate pașnică botul.

se fac simțite la nivelul ritmului și melodicii. Ritmul eseninean, dozat cu mare finețe în secvențe a căror diferență metrică este aproape insesizabilă, la Ioanichie Olteanu, cel mai adesea, devine ritm sincopat, construit prin succesiunea unor structuri metrice care nu se supun nici legilor versului liber, nici rigorii versului de factură clasică. Dacă în unele cazuri, soluția ritmică a traducătorului slujește bine nivelul semnificației poetice, rămîn totuși situații cînd cele două nivele ale textului par a veni în discordanță.

Cu multă precauție se apropie traducătorul și de imaginile exuberante și îndrăznețe bazate pe expresionismul culorii, imagini preferate de poetul rus. Vom încerca să comentăm trei soluții imagistice propuse de traducerea românească pentru imagini ale originalului construite pe expresionismul culorii:

Пойду по белым кудрям дня
Искать убогое жилище
В зеленый вечер под окном
На рукаве своей повешусь⁶

De-asupra unei sihle dese
În nemișcare și mister
Mieluță bălă, luna iese
Să pască iarba de pe cer. (105).

Pe-amiaza bălă de pe lac,
În vreo colibă neștiută (p, 103)
Și-ntr-un crepuscul de venin
Am să mă spînzur cu centura (103)

За темной прядью перелесниц
В неколебимой синеве,
Ягнёночек кудрявый месяц
Гуляет в голубой траве. »

„Amiază bălă“ ni se pare un echivalent foarte palid și banal pentru „belie kudri dnja* (cirlionții albi ai zilei) care cumulează semnificații multiple: senin, tinerețe,

vitalitate, intimitate; „crepuscul de venin” explică ceea ce adjectivul de culoare în expresia „zelionij vecer” (seară verde) ascundea, sugerind doar; în sfîrșit, în ultimul exemplu adjectivul de culoare „goluboj” în expresia „golubaja trava” (iarbă albastră) formează împreună cu substantivul „sineva” (boltă albastră, albăstrime) un spațiu al fuziunii departelui-aproapelui a cărui semnificație este oarecum estompată de renunțarea traducătorului la adjectivul de culoare în favoarea nimirii directe a acestui spațiu: „cer”. Bineînțeles că „iarba de pe cer” este o soluție imagistică bună pentru originalul „iarba albastră”, dar nu cea mai bună dacă ne gîndim ce importanță acorda Esenin imaginii poetice înțelese ca vizualitate.

Nereușite în transpunerea imaginilor de acest fel se observă mai ales la traducerea pieselor pe care le cunoaștem deja prin tălmăcirile lui Z. Stancu și G. Lesnea. Afirmatia noastră n-a fost generată de preferința necondiționată pentru traduceri amintite. La o comparație, Ioanichie Olteanu se dovedește a fi, nu de puține ori, realizatorul unor versiuni superioare, cum este cazul cu poeziile *Nu-n zadar a fost furtună*, *Spovedania unui huligan*, *Inonia*. Și totuși, după lectura întregului volum, stăruie impresia că ultimul traducător al lui Esenin se apropie timid de zona de suavitate, muzicalitate și frăgezimi a poeziei acestuia. Pentru justificarea acestei observații, trimitem la transpunerile adjectivelor „rozovii” (roz) și „nejnii” (gingaș), pe care Esenin le investește cu o bogată conotație poetică. Dintre acestea, din lipsă de spațiu, alegem un exemplu

Салым соком ягоды на коже
Нежная, красивая была.
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Proaspătă ca fraga timpurie,
Adorabilă erai pe rind,
Înserarea mea trandafirie
Splendidă zăpadă luminind.

Rezultate notabile obține Ioanichie Olteanu în traducerea marilor poeme vizionare și a poeziei profetizînd epoca „musafirului de fier”, chiar dacă în comentariile pe care le face pe marginea acestei poezii se plasează în afara semnificației ei. Calificînd marea „plîngere” esenineană drept o „lamentație resemnată” și căutîndu-i cauza doar în „înlocuirea unei tehnici sau a unei orînduirii cu altele” (Note, p. 299), Ioanichie Olteanu contrazice nu numai textul poeziei pe care o traduce magistral, dar și explicația atît de clară pe care Esenin însuși o dă acestui fenomen cînd comentează poezia *Săririndar*. „Regret foarte mult – scrie, poetul – că istoria trece printr-o epocă dificilă de anihilare a persoanei ca *făptură vie* (s. n.), epocă lipsită de glorie și de vis”. Comentatorul traduce fragmentul de mai sus

(vezi p. 29S), dar, tentat de o comparație între poetul rus și Eminescu, comparație care ni se pare ne semnificativă, uită să-i extragă sensurile. Spre aceste sensuri care depășesc cu mult semnificația „resemnării“ sau semnificația socială conduc poemele *Octoih*, *Venirea*, *Schimbarea la față*, *Inonia*, *Pantocrator*, care propun imaginea unui poet de o forță vizionară nebănuită, cântăreț al marilor ruperi și dislocări ce modifică deopotrivă microspațiul conștiinței umane și uriașele alcătuirii cosmice. Imaginile giganteste, ritmurile rostogolite cu impetuoșitate, puterea suverană a cuvântului care profetizează, provoacă, plînge și cântă, toate par să convină traducătorului, care dă în transpunerea acestor poeme adevărata sa măsură. Ioanichie Olteanu se mișcă firesc în spațiul versului liber, pentru care, de altfel, își mărturisea preferința în prefața la volumul de versuri al lui Nikolai Rubțov. Neîncătușat de regulile prozodiei clasice, textul traducerii se eliberează de inadvertențele pe care le înregistra transpunerea poeziei de iubire, a spovedaniei lirice, a delicatelor miniaturi animaliere sau descriptive.

Chiar de-ar rămîne la primul ei volum, transpunerea în limba română a poeziei lui Serghei Esenin pe care ne-o oferă, cu eleganță și pasiune, Ioanichie Olteanu depășește cu mult semnificația unui act de cultură. Prin noul traducător putem să-l cunoaștem pe Esenin mai bine în ceea ce face din el unul din cei mai mari poeți ai secolului. Prin el putem să asistăm la pasionantul dialog pe care limba română îl poartă cu un text poetic de mare virtuozitate expresivă și semantică. Așteptăm cu interes celelalte două volume promise și ne gândim cu nostalgie la o ediție Esenin, sugerată discret de Ioanichie Olteanu, ediție care să cuprindă cele mai bune traduceri apărute la noi. Din această posibilă ediție versiunile ultimului, traducător al lui Esenin nu vor putea lipsi.

IV. Din isprăvile lui Emil Iordache

Imaginea pe care cititorul român o are acum, la începutul secolului XXI, despre literatura rusă este încă departe de tabloul real pe care aceasta îl prezintă în sine, dar și raportat la momentul actual. După lungi și anevoioase recuperări ale unor epoci întregi, deformată de o receptare obtuză, restrictivă sau chiar de-a dreptul represivă, după asimilarea unor importante zone ale fenomenului, realizate dincolo de granițele Rusiei sau în bolgiile lagărelor, literatura și cultura rusă în întregul ei ne provoacă la o rapidă luare la cunoștință și transpunere în limba accesibilă consumatorului mediu de cultură de la noi. Specialiștii români în rusistică au încercat, dacă nu să țină pasul cu acest proces (ceea ce, practic, e imposibil), măcar să restituie, fără complexe și bazîndu-se pe propriul simț al valorii, ceva din fluxul continuu prin care cultura și literatura rusă își întregesc imaginea și-și confirmă

ritmul unei existențe și al unei deveniri miraculoase și paradoxale. Nu de puține ori, cititorul român este chemat să judece singur noile valori care i se propun și să le găsească acestora un loc între valorile culturii universale, dar există și cazuri cînd rușiștii români și-au însoțit gestul de transpunere în limba română cu valoroase și pertinente excursuri de istorie literară sau comentarii de poetică a operei, care să facă mai lesne de identificat autorul și cartea care au pătruns în limba română.

Între rușiștii de care vorbim se remarcă, de fapt se detașează la modul absolut, Emil Iordache, traducător, critic și istoric literar afirmat și în spațiul românisticii ca autor de poezie și de proză, dar și ca un critic de finețe. Sînd în față cu teancul de cărți publicate de criticul și traducătorul ieșean și consultînd anul apariției acestor cărți, nu poți să te gîndești decît că acesta și-a pus cizmele miraculoase din poveste pentru a cutreiera – cu o viteză pe care doar harul autentic și o putere uriașă de muncă susținută de acest har și-o poate permite – tărîmul culturii și literaturii ruse căruia nimeni nu-i refuză atributul „vast“.

Trecînd de la epocă la epocă, de la un domeniu al culturii la altul, de la un univers scriitoricesc la altul, Emil Iordache se întoarce din această călătorie năzdrăvană cu căușul palmelor plin de mierea înțeleșurilor cu care își ispitește cititorii cînd în traduceri, cînd în comentarii, sau în amîndouă deodată. Pentru a ieși cu oarece clarificări din acest iureș care se cheamă Emil Iordache, ne vedem nevoiți să izolăm din el cîteva detalii și să le descriem, înaintînd spre isprăvi pe care le considerăm de maximă valoare.

Traducătorul Iordache abordează, cu egal firesc, grație și răsfaț, care nu-i stă rău nici lui nici textului, atît proza cit și poezia. Îl vezi cu textul străin în față și-l simți cum cîntărește cuvintele pe un talger de mare finețe, cum le încearcă greutatea specifică, confruntîndu-le cu alte cuvinte, înrudite sau nu, cum scotocește prin lada de zestre a limbii române după podoaba potrivită și cum își ațintește auzul la foșnetul sintaxei. În final, transpunerea lui îți oferă senzația respirației unice, a aceluia ritm ascuns în care cititorul este îndemnat și ajutat să descopere deliciale scriiturii originalului care se numește Pușkin, Gogol, Lev Tolstoi, Dostoievski, D. Merejkovski, Al. Blok, Serghei Esenin, Iosif Brodski și Daniil Harms. Cu versiunile din Esenin și Pușkin, numele Emil Iordache se alătură numelor unor tîlmăcitori consacrați despre care s-a vorbit mai sus. Uneori el propune versiuni noi la poezii cunoscute cititorului român, alteori, traduce în premieră versuri de mare valoare și necunoscute celor care nu stăpînesc limba rusă.

Nu e un secret că Emil Iordache îl știa pe dinafară pe Serghei Esenin și-ți putea recita din el la orice oră a zilei.. Acest lucru spune multe despre iubirea pe care ieșeanul i-o purta poetului din Riazan cu care, personal, îl vedem

înruddit în mai multe privințe. Acestui poet i-a consacrat el câteva cărți pînă cînd a realizat volumul sinteză, din 1998, Serghei Esenin. Omul și Poetul. Cartea aceasta ne oferă material biografic întemeiat pe date de arhivă și comentarii asupra vieții și creației poetului rus, care ne conving că, la noi, eseniniana a ieșit din faza sa „romantică” pentru a inaugura abordarea lucidă a acestui răsfațat între poeții străini traduși în limba română.

Pe baza unui material de arhive de ultimă oră, Emil Iordache reconstituie atmosfera culturală și politică în care a evoluat Esenin, oferindu-ne astfel o imagine mai complexă a omului și creatorului și un răspuns polemic implicit la zisa gorkiană despre poetul din Riazan ca organ al naturii. Cu un minim de material verbal și fără morgă academică, cu o atentă selecție a detaliului semnificativ, Emil Iordache conturează în tușe ușoare, dar percutante, portretul spiritual al poetului rus, revalorificînd, din perspectivă poetică și semiotică, zone întregi din creația eseniniană pentru care resemantizarea tradiției biblice și evanghelice, pe fundalul mereu vizibil al Rusiei profunde, a fost modalitatea predilectă de gîndire și de expresie a sinelui și a lumii. Nu putem să nu cităm din cartea despre Esenin două secvențe pe care le-am ales pentru frumusețea lor și pentru fericita exprimare a opiniei critice despre care vorbeam mai sus: „Toată natura pare o biserică a cărei boltă este acoperămîntul Maicii Domnului, aproape placentar, creînd senzația de confort creștin, voluptuos; este o lume ca o apă, în care sufletul, inima se incastrează perfect” (p. 95) și fraza ce caracterizează volumul *Schimbarea la față* (1918), în care întrevădem, într-adevăr, o schimbare spectaculoasă la față a poeziei eseniene: „Brusc, poalele maicii Domnului se ridică de pe cupolele bisericilor și, cu un fel de entuziasm disperat, tînărul poet descoperă Cosmosul, citit de pe un pămînt filtrat prin Apocalipsă”. Alături de aceste secvențe critice, să punem splendida traducere din poemul *Iepe corăbii*, care vine să le întărească semnificația: „Dacă lupul urlă la o stea,/ Semn e cum că-i cerul ros de nori./ Rupte burți de iepene alba nea/ Pînze-ndoliate de mari ciori”. Avem aici o imagine cutremurătoare în oglinda creației a unei realități din Rusia postrevoluționară în care moartea și putreziciunea deveniseră spectacole „normale”, așa cum relatează destule documente de epocă. Între aceste documente se află și mărturia celui mai bun prieten al lui Esenin, poetul Anatoli Marienhof, pe care Emil Iordache o publică în 2002 la Editura „Junimea” sub titlul *Serghei Esenin, așa cum a fost*.

Cele câteva referințe pe care le-am făcut pînă acum la câteva din multele „munci” ale lui Emil Iordache atestă deja un program bine articulat. Acest program este impus de multele exigențe ținînd deopotrivă de calitatea traducerii, care trebuie să dea seama cît mai fidel de original, precum și de completarea petelor albe din tabloul

culturii și literaturii ruse pe care are a-l contempla și judeca cititorul român.

Pentru a împlini prima exigență, Emil Iordache nu ezită să reia opere deja traduse la noi, fie măcar și pentru că a descoperit în versiunile anterioare românești, de altfel valoroase, improprietăți de ritm discursiv, de sens și de timbru, pentru scene și secvențe pe care le consideră esențiale în corpul operei. Iată-l, așadar, traducînd Anna Karenina, Idiotul sau opera completa a lui Gogol, stimulat de gîndul că cititorul român trebuie să simtă frisonul stării de delir ultralucid cu care Anna Karenina se îndreaptă spre moarte sau blîndețea cristică a discursului lui Mișkin pus în contrast-frățietate cu vorbirea „lumească” a lui Rogojin din romanul dostoevskian. Ce să mai spunem de Gogol, din care ține neapărat să împărtașească cu cititorul savoarea și eclatanța perioadei, precum și jocul subtil cu fonie și sensul cuvintelor, joc grav și plin de ironie pe care avangarda l-a adoptat imediat, declarîndu-l pe autorul Mantalei maestru și sursă inepuizabilă pentru exercițiul ei poetic, dar și pentru alte experimente, între care cele filozofice și filologice, care au dat rezultate memorabile în cultura rusă de la începutul secolului XX.

Pentru cealaltă parte din program, consemnăm, din lista lungă de traduceri, câteva nume de autori care îi datorează intrarea în cultura română exclusiv sau și lui Emil Iordache: D. Merejovski (cu câteva traduceri, aceea din Evanghelia necunoscută și Rusia bolnavă fiind reușite la superlativ), Andrei Platonov (traduceri de povestiri și de romane, însoțite de studii introductive consistente, menite a-l impune și la noi pe acest mare și ciudat scriitor), V. Nabokov (cu soluții de finețe în versiunea citorva texte, între care Glorie, Mașenka, Ada sau ardoarea, și cu gîndul la o integrală a autorului Lolitei în limba română), Boris Pasternak (cu *Doctor Jivago*, premiat de Uniunea Scriitorilor din România, cu versuri și poeme sau „memorialistică”) etc.

În sfîrșit, trebuie amintită una dintre cele mai semnificative isprăvi ale traducătorului și comentatorului Emil Iordache: Daniil Harms, Mi se spune capucin, carte apărută la Editura „Polirom” în 2002. Volum consistent de cinci sute optsprezece pagini, cartea cuprinde schițe, scenete, fragmente, „povestiri”, o piesă de teatru. Ea ne prezintă un segment important din creația scriitorului oberiut și un moment esențial din existența avangardei ruse, esențial prin implicațiile lui istorico-literare, poetice și estetice. Acesta este motivul pentru care vom zăbovi mai mult asupra respectivei cărți.

Ducînd la limită trăirea gogoliană a straniului existenței umane, Daniil Harms renunță la „implicarea” tonală și stilistică a autorului Însemnărilor unui nebun pentru a contempla de pe pozițiile altui regn parcă tabloul umanității și al mizeriilor ei. Deși Declarația - manifest a mișcării, pe care acesta, alături de A. Vvedenski și alții, o

inaugurează în 1927, ține să se detașeze ritos de futurism, fenomenul dezestetizării și dezumanizării artei anunțat de declarația respectivă, își află expresia (uneori genială, cum e cazul cu Velimir Hlebnikov) exact în direcția dezavuată, înainte de a deveni principiu creator al mai târziei direcții OBERIU. Se conturează astfel o continuitate și o legitate în ceea ce contemporanilor (chiar și celor mai plini de perspicacitate și mai bine intenționați) li se părea a vedea doar ceva haotic și aleatoriu. E drept că ieșirea la rampă în 1927 a lui Daniil Harms și a colegilor săi de la OBERIU era departe de a dori să spulbere aceste impresii, și nu putem vedea în asta doar o tactică a protagoniștilor de a se impune cu orice chip.

Cum o dovedesc textele din *Mi se spune capucin*, precum și studiul introductiv substanțial semnat de Emil Iordache, oberiuții trebuiau să forțeze relația cu cititorul care, după două decenii de avangardă, încă nu se lăsase convins să părăsească vechile și comodele lui relații cu arta.

Cu atât mai insistent va fi în acest „atac” la cititor Daniil Harms. Acestui scriitor părea să-i fi fost hărăzit un ochi cu o structură anatomică alta decât aceea a ochiului uman, precum și o capacitate de distanțare pentru care singurele forme de relief vizibile în cultura rusă rămâneau culmile înzăpezite Pușkin și Gogol. Prin urmare, cu Daniil Harms, suntem puși în fața conștientizării unui dat natural al genialității, pe care scriitorul a știut să-l valorifice, construindu-și o imagine de autor și un univers care corespund perfect înzestrării.

În studiul său introductiv, pus sub semnul unei expresii harmsiene: Vitele nu trebuie să rîdă, Emil Iordache reface cu subtilitate și cu veritabilul său talent al portretizării procesul de genială adaptare a scriitorului Harms la aceste haruri ale sinelui. „Minunîndu-se” și „minunîndu-ne” de spectacolul pe care-l oferă scriitorul oberiut într-o epocă în care îndrăzneala de a fi „altfel” se plătea cu lagărul, împușcarea sau internarea într-un ospiciu, Emil Iordache deapănă strania „poveste” a omului și a creației acestuia în pagini de mare densitate ideatică și de expresivitate evocatoare.

Aceste pagini se grupează în trei părți, vizînd: biografia și psihologia creatoare (*Privind un om*), epoca cu grozăviile dar și cu miracolele ei artistice (*Cine pe cine a meritat*) și, nu în ultimul rînd, opera cu mecanismul ei poetic pus sub semnul ludicului (*Jucătorul sistematic*). În fiecare din secvențele amintite mai sus, ne întîmpină atribute specifice stilului lui Emil Iordache: rapiditatea crochiului, acuitatea și finețea analistului, expresivitatea verbului și ironia îndrăgostită a autorului de instantanee critice. Considerăm specifice aceste atribute ale discursului critic iordachian tocmai pentru că ele ne întîmpină și în volumele *Cărțile pe masă*, *Literatura orizontală* sau în profundele și încîntătoare Variatiuni pe marginea

subteranei și în alertele studii și eseuri din volumul *Persanul cu nas de argint*.

De regulă, Emil Iordache se ocupă de doi eroi – omul și opera – și ne vorbește despre acești eroi ca un scriitor care se gîndește să ne dezvăluie secretele altui scriitor. Așa procedează el în cazul lui Gogol, Dostoievski sau Nabokov. Tot astfel va proceda și în cazul lui Daniil Harms, unul dintre cei mai încifrați și dificil de citit și de tradus scriitori, asupra căruia a poposit cu rezultate remarcabile pana lui de traducător și de critic. Trimișîndu-vă la volumul *Mi se spune capucin*, o mostră de virtuozitate a traducerii unui text străin în limba română, nu putem să nu cităm și fragmente din discursul critic eclatant ce însoțește această traducere: „Cît privește lumea interioară a acestui om ... Ei bine, aici el se exprimă destul de vag și cel mai adesea nu aflăm decît că este genial. Chiar se lamentează pentru că este nevoit să poarte pe umeri această povară. Insistă să nu i se mai acorde atîta importanță, dar ți-ai găsit! Genialitatea iese ca untdelemnul deasupra apei”; „Harms ratează succesiv tentativele de a deveni literat. Miracolul nu se întîmplă, Harms rămîne Harms. El este ca un regizor năzuos, prin fața căruia se prezintă pretendenții la roluri, iar el îi refuză pe toți. De fapt, n-are nici scenariul gata. Este un autor incorigibil de scurt-metraje („întîmplări”), de cuprindere mică. (...) Harms este făcătorul de minuni din Bătrina, care toată viața lui n-a făcut nici o minune. Doar că a scris altfel decît predecesorii săi, și asta, la drept vorbind e tot”. Da, e tot ! Și-n acest tot e cuprins și Emil Iordache într-un reușit autoportret.

V. Un mare poem al literaturii universale în limba română

Hotărît lucru, Ilinca Ilian a ales să provoace condiția de traducător care, dacă nu este asumată cu ambiție creatoare și cu pasiune, îți oferă pe deplin libertatea de a alege pentru tălmăcire texte care să nu prezinte dificultăți notabile de descifrare a sensului și, mai ales, de recreere a stilului și a fizionomiei textului ca atare. Dacă, din bogata listă de traduceri pe care le-a realizat socotești doar trei titluri: *Șotronul* de J. Cortazar (2004), *Moștenirea Matildei Turpin* de Alvaro Pombo (2012) și *Altazor* de Vicente Huidobro (ultima în colaborare cu poetul Adrian Bodnaru, 2012), înțelegi că hispanista timișoreană dă curs, cu îndrăzneală și talent, propriei convingeri, exprimate într-un interviu publicat anterior în revista „Contrafort”: „o scriitură te cheamă, te alege, de parcă te-ar ști”. O „chemare” care implică, din partea celui chemat, obligația de „a răspunde”, și nu oricum!

Traducînd poemul lui Huidobro, Ilinca Ilian nu numai că înscrie în cultura română o reușită certă de transpunere, deci și de lectură, dar ne face atenți și la unul dintre marile poeme ale literaturii universale. Căci, deși

cronologic și prin manieră, aparține creației de avangardă, poemul *Altazor* însumează toate datele pentru a fi o operă perenă. Mai mult, publicarea acestei opere a poetului și prozatorului chilian este ideală pentru a dovedi că, deși a trecut la postavangardă și postmodernism, cultura lumii e departe de a fi asimilat creația, mai ales cea literară, a unei epoci plasată parcă prea grăbit în experimentalism pur și, ceea ce e mai grav, atribuită unui trecut de nefrecventat altfel decât din rațiuni de istorie literară.

Înscris într-o biografie creatoare nu lipsită de excese narcisiace, dar și de lucidă regizare din partea subiectului ei, alături de *Cantos* de Ezra Pound și de *The Wast Land* de T. S. Eliot (la care s-ar mai putea adăuga poemele rusului Velimir Hlebnikov *Poetul*, 1919 și Zanghezi (1921-22), deși poartă amprenta unor căutări și trăiri personale, poemul *Altazor* se dovedește a fi, în primul rând, un seismograf sensibil al stării de umanitate din primul sfert al secolului XX și, probabil, de totdeauna. Această stare a fost descifrată cu subtilitate de Nikolai Berdiaev care, în eseuul său din 1914 *Criza artei*, observa că, la început de secol XX, substanța lumii se pulverizează și că umanitatea, care este congeneră acestei substanțe, trebuie să-și găsească noi repere în relația ei cu divinitatea, cu universul și cu sine. Nu e de mirare că artiștii epocii s-au văzut pe sine ca argonauți care au a face legătura dintre tărîmuri cunoscute și spații necunoscute folosind diverse căi și instrumente de navigat dintre cele mai curioase. Între acestea, deși nu lipsește clasică navă, prevalează avionul, aeroplanul sau parașuta, ca tot atâtea metafore de cunoaștere și cucerire a tuturor dimensiunilor spațiului și timpului. Nu mai puțin, obiectele semnalate se propun ca modalitate a limbii de a realiza prin sine și dincolo de sine, pe toate palierele și în multiplele ei funcții ei, momente de maximă rezonanță cu esența lumii, în fonicitate, dar și prin cufundarea în tăcere.

Iată cum, după îndelunga practică a literaturii de a introduce în text vocea cititorului în calitate de constructor al acestuia, avangarda inițiază tentativa de a insera textului chiar starea de uimire tăcută a cititorului cu care vrea să se confunde atît autorul, cît și discursul său. Un mod de a se conecta, de fapt, la cuvîntul divin atunci cînd, precum Huidobro, așa cum pe bună dreptate observa Octavio Paz, scriitorul năzuiește să pună cuvîntul în starea în care acesta să nu semnifice, ci „să fie”.

În această explorare, solicitată de dorința unanimă de înnoire a limbajului poetic, dorință generată, la rîndul ei, de un nou „sentiment al vieții”, s-au angajat toți artiștii avangardei, fiecare în manieră proprie și cu mijloacele proprii. Cum ne-o dovedește substanțialul *Studiu introductiv* al Ilincăi Ilian și însuși poemul *Altazor*, Vicente Huidobro vizează constant cuvîntul eliberat de semnificația lui lingvistică, „cuvîntul pur și atît”. Este vorba de un limbaj „fără imagine, curățat de zorzoane” un

limbaj oarecum identic cu „cuvîntul în sine”, cum îl numea rusul Velimir Hlebnikov în 1911, cel din urmă punînd, totuși, acestei opțiuni o bază lingvistică și poetică solidă, identificată în multele lui eseuri, articole și cărți privitoare la teoria limbajului poetic.

Dar se poate obține și folosi „cuvîntul pur și atît”? E posibil oare să se realizeze „murmurul simplu al frazei fără/ Cuvînt”, cum preconizează Huidobro? Poetul chilian e conștient că, pentru a încerca această „curățare” a limbii de depunerile pe care i le-a adus funcționarea ei ca limbaj, timpul, istoria și transformările pe care i le-a imprimat creația literară anterioară e nevoie să se „deregleze” rimbaldian însăși alcătuirea ființei umane: „să rupi a venelor înmănunchere” și să se renunțe la toate legăturile pe care ochiul și gîndirea le-a stabilit cu lumea interioară sau exterioară: „Lanțuri de privire ne leagă de pămînt/ Rupeți, rupeți atîtea lanțuri”.

În fapt, teritoriul neexplorat din spatele reprezentărilor pe care le repudiază creatorul avangardist este chiar propriul „continent” de sensibilitate și ființă, componente ale marelui univers, realități care, dacă găsesc modalitatea de a fi autentice și descoperă expresia acestei autenticități, se înscriu firesc în substanța universală, sporind-o și menținînd-o. Cei mai mari creatori ai avangardei au înțeles acest lucru și au cultivat „întoarcerea” la substanța universală pe care au vizat-o în felurite feluri, pregătindu-ne pentru o perpetuă „așteptare” și „uimire”. Iar acest gest de pregătire nu infirmă ci confirmă cuvîntul care, în forma lui uzuală sau reconstruită de voința creatorilor, rămîne, cum spune Borges (care și el a frecventat căutările avangardei) tot „un simbol împărțășit”, adică partea „tare” a limbii și a limbajului poetic. Căci, așa cum afirmă același Borges, referindu-se la Mallarmé și Joyce, „ceea ce un inovator e în stare să modifice este lipsit de importanță”, „importante” rămînînd, înțelegem noi, cuvîntul, povestea și starea poetică.

Este ceea ce ne sugerează și poemul *Altazor*, purtîndu-ne prin „istoria” unei ființe și a unei sensibilități care nu ezită să se etaleze „a nu” și să se propună, cînd cu un orgoliu narcisiac, cînd cu umilință, ca fiind exponențială pentru întreaga condiție umană. În acest sens, nu este întîmplătoare intertextualizarea cu nietzscheanismul pe care o consemnează prompt Ilinca Ilian, dar și cu vitalismul bergsonian care, și el, s-ar cere identificat în interpretarea poemului huidobrian pentru conturarea cît mai cuprinzătoare a celui nou sentiment al vieții despre care vorbeam la început. Și ni se pare că esența acestui sentiment stă în intuirea depărtării omului de viață prin decizia lui de a se înstăpîni asupra vieții tocmai pentru că, așa cum o mărturisește poetul chilian, de o bună bucată de vreme, în lume s-a instaurat „groaza de a fi”, starea de „suferință” și de „spaimă”: „Continuă din durere în durere și din enigmă în enigmă/ De la durerea pietrei la durerea

plantei/ Fiindcă totul e durere (...) Durerea de a fi insulă/ Spaimă subterană/ Spaimă cosmică (...) Durerea e singurul lucru etern”.

Ființa și sensibilitatea ardentă a hispanicului se dovedesc cât se poate de adecvate trăirii și exprimării la cote de exasperare și de extaz a acestei stări care conturează fizionomia unei stări poetice, pe cât de personalizată, pe atât de de-personalizată tocmai prin forța trăirii extazului și exasperării în „durere”- „suferință”, prin voința poetului de a trăi și a crea, de a se lăsa străbătut de universul – tunel pentru a deveni el însuși „o prevestire”, alături de acest tot –univers. Doar așa putem înțelege de ce, după ce le cere poezilor să facă să înflorească trandafirul în poem iar nu să-l cînte și după ce-și propune să se identifice cu obiectele lumii, autorul poemului nu le lasă să vorbească cu limba proprie, precum o făcuse, printr-o curajoasă și rafinată logotehnie, în 1922, Velimir Hlebnikov în poemul său Zanghezi. Prea puțin dispus la de-personalizarea discursului său poetic, poetul chilian vorbește tot el în numele obiectelor: ” Acum sunt o tufă de roze și vorbesc într-o limbă de tufă de roze/ Și zic/ Ieși roză roșirozie/ Ieși roză e ziua ”, realizînd, e adevărat, uimitoare metafore de sugestie fonică și coloristică.

Și totuși, răspunzînd exigenței exprimate de autor cu privire la poem în Prefață: „Trebuie să se scrie într-o limbă care nu e maternă/ Poemul e un lucru care va fi”, splendidele metafore și comparații huidobriene, însoțite de ” scurtecircuite în fraze” și de „cataclisme ale gramaticii”, tind să se deplaseze dinspre spațiul prea personalizat al orgoliosului și egolatrului creator spre dorita impersonalizare. Pentru aceasta, cum pertinent observă traducătoarea, poetul folosește procedeele expresive ale limbii franceze pentru a inova în limba spaniolă și invers. Bilingvismul devine astfel un bun punct de plecare pentru a vorbi într-o „limbă care nu e maternă” și pentru a testa puterile ” magice” ale cuvîntului, mai ales în cînturile VI și VII, unde pare că ni se propune un joc pur lingvistic cu sunetele, silabele și cuvintele, realizîndu-se sugestia pură a creației în sine. Un gest poetic greu de realizat dacă nu ai intuiția și conștiința clară că, așa cum afirma vechea teorie sanscrită a limbii, cuvîntul nu este doar alcătuire încheagată de sunete și sens, dar și vibrație energetică.

De aceea e posibil ca impresia de gratuitate și de ilizibilitate pe care aceste încercări încă o pot lăsa cititorului actual să nu mai fie valabile pentru lectorul celei de a doua jumătăți a secolului XXI. Ceea ce putem observa acum, alături de Ilinca Ilian, este bogăția și varietatea modalităților de a investiga magia limbii în toate componentele ei, precum și persistența autorului chilian ca, la data publicării poemului său, 1931, cînd ecurile unor astfel de experimente se stinseseră, să se mențină în credința că astfel de experimente își au un rost, și încă unul esențial.

Pînă la aceste încercări limită însă, după splendidul Cînt II, al iubirii, realizat, s-ar părea, într-un limbaj perfect accesibil și tradus în limba noastră în tonalitatea și curgerea lui ardentă, cînturile IV și V le oferă cititorilor un regal al „căderilor” „îngerului sălbatic (...) În plantațiile (...) de reguli/ Poet/Antipoet/ Cult/Anticult ”. Adevărată trecere spre ne-inteligibilul și incantația pură din ultimele două cînturi, VI și VII, respectivele cînturi se structurează, în principal, ca un adevărat și fastuos elogiu adus ochiului, rozei-ocean și muzei, un elogiu talmăcit impecabil de Ilinca Ilian și de poetul Adrian Bodnaru, dispuși, și ei, să pună la încercare limitele limbii române.

Nu putem încheia aceste considerații scurte asupra unui moment esențial al nașterii în limba noastră a unei creații poetice autentice, venind dintr-un spațiu atât de depărtat geografic, dar atât de apropiat temperamentului nostru poetic, fără a cita măcar cîteva fragmente, semnificative pentru virtuozitatea traducerii, dintr-un poem pe care l-am vrea întreg aici: ” Iată-mă aici pierdut între mări pustii/ Singur ca o pană căzută dintr-o aripă de pasăre noaptea/ Iată-mă aici într-un turn de gheață/ Încălzindu-mă doar cu amintirea buzelor tale marine/ Cu amintirea desfătărilor și a pletelor tale/ Scipitoare și dezlănțuite ca șuvoaiele munților/ Ți-era scris să fii oarbă de ți s-au hărăzit asemenea mîini?”(II); ” Eu îmi iubesc ți iubesc și iubesc ochii/ Ochii cu propria lor combustie/ Ochii ce joacă pe ritmul unei muzici interne/ Și se deschid cum se deschid ușile asupra crimei/ Și ies din orbită și se duc la-nîmplare ca niște comete sîngeroase/ Ochii care se împlîntă și lasă răni greu de vindecate/ Atunci ochii nu se-nchid ca scrisorile/ Și sunt cascade de dragoste neistovite/ Și zi și noapte se schimbă/ Ochi pentru ochi „(IV); „La oriziliera cordizontului/ Viorîndunela și rîndoloncelul/ Desprinsă azi din lunoare/ Se năpustește-n galop/ Vine năpustindu-se rîndunica/ Vine năpustindu-se rîndunciripa/ Vine năpustindu-se rînduridica/ Vine rînduchina/ Vine rînduclima/ Vine rîndurîsul/ Rînducopila/ Rîndurotirea/ Rîndulira/ Rîndubriza/ Rîndustriga/ Vine năpustindu-se rînduziua/ Iar noaptea își strînge ghiarele ca leopardul” (V).

1 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1982, p. 940.

2 Vezi Ioanichie Olteanu, Prefață la Serghei Esenin, Ceaslovul satelor, Cluj-Napoca, Dacia, 1981 p. 7.

3 Id. p. 7.

4 S. Esenin, *Klinct Marii*, în *Sobranije socinenij o V-i lomah*, voi. IV. Moskva, 1968, p. 183.

5 A. Blok, *Zapisntie knijkl 1910 — 1020*, Polnoje sobranije socinenij, M. 1965, v. 8, p. 567.

Maria ZINTZ

Expoziție INGO GLASS, GYÖRGY JOVIÁN – Constructiv – Distructiv (I)

Septembrie 2018, la Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești de la Porțile Bucureștiului” – Mogoșoaia, curator – Maria Zintz

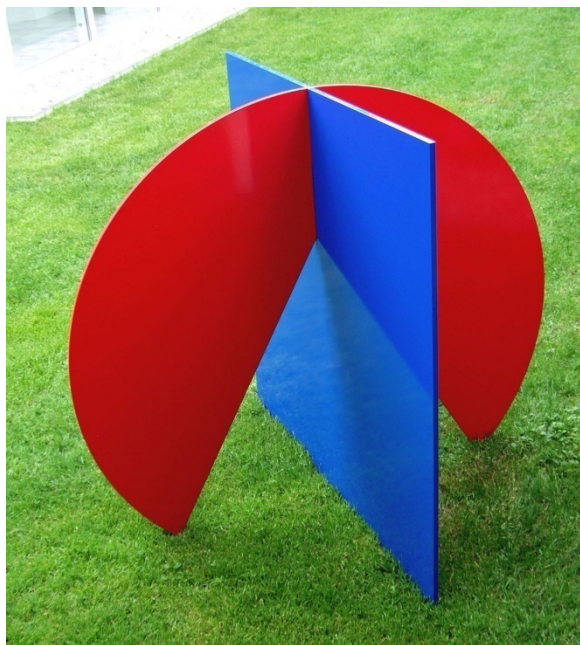
Doi artiști europeni care se bucură de o mare recunoaștere valorică, INGO GLASS și GYÖRGY JOVIÁN, pe care îi leagă o prietenie de peste 40 de ani, ne propun expoziția *Constructiv - Distructiv*. Oricât de curios ar părea la o primă vedere, ei au în comun nu numai o mare admirație pentru civilizațiile lumii, dar și o atitudine critică în fața catastrofelor provocate de indiferența ori agresivitatea oamenilor, ce pun în pericol sau distrug ritmul datorat perpetuării firești a naturii, cel al vieții și al construcțiilor înălțate de-a lungul timpului. Pentru că ritmul unei mișcări regulate și continue se poate opri și, ieșind de pe orbita lui, se rostogolește dramatic în spațiul și în timpul existenței, iar ceea ce rămâne devine de neînțeles, haotic, absurd. Expoziția a fost deschisă în 2017 la Szép Három Galeria din Budapesta.



Ingo Glass alături de Forța principiului feminin triangular

Când a plecat din România, la începutul anului 1979, din cauza unor critici la adresa politicii de îngrădire a libertății de exprimare și de mișcare care au avut repercusiuni nefaste asupra sa, INGO

GLASS era un sculptor apreciat ce avusese șansa de a fi fost deja autorul unor lucrări monumentale. Născut la Timișoara în anul 1941, a absolvit în 1967 Institutul de Artă „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, specializarea Sculptură. A ajuns la Galați, unde și-a adus contribuția la dezvoltarea Muzeului de Artă Contemporană, între anii 1967-1971. Era o perioadă mai permisivă, artiștii aveau mai ușor acces la informații despre arta apuseană, iar în România erau aduse expoziții valoroase de artă contemporană din Europa și chiar din SUA. Artă abstractă începuse să fie promovată cu succes și în România de câțiva artiști apreciați, iar Ingo Glass, chiar de la începutul activității sale creatoare, a fost adeptul artei abstracte, dar pornind de la forme și structuri ale artei medievale occidentale, dorind să confere un sens profund lucrărilor sale, în special celor monumentale. A avut în vedere turnul bisericilor, arcurile construcțiilor romanice, arcul ogival al bisericilor gotice, într-un sens al înălțării spirituale, marcând în lucrările sale și efortul, tensiunea acestei ascensiuni. Unele lucrări chiar purtau titluri ca *Turnul*, *Clopotniță* etc. Sunt idei creatoare care au rămas constante prin prezența arcurilor, a fragmentelor de arc, a triunghiului și în lucrările ulterioare acestei etape, și așa putea spune chiar până în prezent. A realizat la Galați mai multe lucrări monumentale, dintre care o amintesc pe cea realizată în anul 1976, *Septenarius*, (Proiect dunărean I), din oțel lăcuit, preponderent în roșu, amplasată pe malul Dunării. De la o distanță oarecare, această formă abstractă pare un animal ciudat, un uriaș miriapod, dar el conține un sens constructivist al efortului de transformare, incluzând între alte elemente arcul, forma turnului, exprimând tensiunea, dinamismul mișcării. Ingo Glass nu era un ascet, dar era adeptul căutării sincere a adevărilor pure ale formelor, în căutarea neîncetată a valorii. El făcea ca acele forme să devină sensibile și active, într-un țesut complex de relații, să le dea o existență intimă și în același timp afectivă, deschisă – simboluri ale unei cosmologii perpetue, lăsând ca spațiul, locul, golul, să participe la expresivitatea lucrărilor, într-un sens al deschiderii. Până la plecarea sa din țară, Ingo Glass a fost între anii 1972 și 1973 asistent universitar la Universitatea de Arhitectură „Ion Mincu” din București și între 1976 și 1979 referent cultural al Casei de Cultură Germană „Friedrich Schiller” din București, realizând în această perioadă mai multe lucrări de artă monumentală.



Echilibru II

În economia spațiului catalogului nu e posibilă prezentarea activității sale creatoare, atât de bogată după ce a ajuns în Germania, la München, dar trebuie observat că Ingo Glass a continuat să fie adeptul constructivismului abstract. În anul 1987 a creat *Alpha și Omega* (Proiect dunărean II) în Ungaria, la Dunaújváros, din oțel, unde, pe lângă arcul ogival, apare cercul tăiat, triunghiul tăiat, în ideea deschiderii, dar și ideea aspirației spre înalt, folosind culorile de bază: roșu, galben și albastru. De-a lungul timpului a lucrat numai în metal, preferând oțelul, în ultima vreme, aluminiul. Ideea care îl interesa încă de la primele lucrări, aceea de a te invita să îndrăznești, nu numai să meditezi, ci și să acționezi, să trăiești minunata aventură a vieții, va fi păstrată și în perioadele următoare. *Piramida Soarelui*, realizată din oțel în 1991, la Galați, prin deschiderile din interiorul ei te invită să pătrunzi, să călătorești (și nu numai fizic). De altfel, după 1990, Ingo Glass a revenit des în România, realizând aici mai multe monumente, dintre care amintesc: *Deschidere*, *Monumentul Martirilor Revoluției din 1989*, la Timișoara, în anul 1992, *DADA*, Monument aniversar a 100 de ani de la nașterea lui Tristan Tzara, ridicat la Moinești în anul 1996, și *Monumentul victimelor anilor 1941-1945* de la Lugoj, în 1999.

După 1998 putem vorbi despre o nouă etapă în creația sa, perioada concret geometrică – forme și culori de bază –, în anul 2003 fiind prezent cu o expoziție personală la Muzeul de Artă Contemporană din București, vernisată de Dan Hăulică, în prezența

familiei regale, a reginei Ana a României. A expus în numeroase țări, fiind considerat unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai artei concrete, realizând monumente în mai multe orașe din Europa (în special în Germania), preferând să lucreze în continuare în oțel lăcuit în culorile primare. În timp ce studia cu rigoarea ce-i este caracteristică direcțiile artistice europene din primele decenii ale secolului al XX-lea, pentru a sublinia locul și rolul lui Constantin Brâncuși, a cărui operă constituise subiectul tezei sale de doctorat cu profesorul Raoul Șorban, a fost interesat de formele și culorile primare: pătrat, cerc, triunghi, respectiv roșu, albastru și galben, mergând pe urmele lui Kandinski. Doar că Ingo Glass consideră că pătratului îi este potrivită culoarea albastră, triunghiului culoarea galbenă, iar cercului culoarea roșie, nu atât pentru a-l contrazice pe Kandinski care, știm, era convins că, pentru a fi dinamizat, pătratul trebuie să fie roșu iar cercul albastru.

Ingo Glass a început să creeze lucrări sculpturale folosind doar formele și culorile de bază, calculând cu exactitate raporturile formale dintre plin și gol – care niciodată nu este de fapt un gol, ci o deschidere, permițând o întrepătrundere a formelor primare –, într-o varietate uimitor de expresivă. Într-o lume în care manifestările iraționale, distructive se înmulțesc pe zi ce trece, Ingo Glass transpune societatea, lumea în planul abstractului, propunând astfel o salvare, chiar o sublimare într-o experiență care se dorește purificatoare, armonioasă, pentru ca privitorul să uite că lumea reală este plină de contradicții, de cruzime, artistul intenționând să compenseze dizarmonia realului prin raporturile formale și cromatice, prin dinamica pe care o exprimă. Oamenii pot găsi astfel o cetate ideală, o *renovatio* care face din artist, așa zice, un clasic. El opune lumii alterate, amenințate, lumea structurală, consistentă a formei, o propunere de salvare, un proiect ivit din constatarea unei stări de pericol. Sunt structuri care, de la plinătatea formelor primare, devin chiar fragile prin decupări și intersecții, dar în momentul în care formele se intersectează, începe să pulseze viața, iar perceperea faptului coloristic capătă sens într-un spațiu organic complex, creat prin alăturarea formelor – un spațiu în profunzime, ce ține de cosmos. Aș spune că Ingo Glass a observat că arta lui Kandinski reflecta o contemplare activă, bucuria vieții. Și în lucrările lui Ingo Glass suntem părtași la o aventură interioară, pentru că imaginile se succed și se combină, se cheamă una pe alta, apare raportul dintre forma perfectă și ceea ce aparține de microcosmos. Fiecare construcție are o nouă reprezentare a sa, deosebită atât formal, în „trăsături”, cât și în raporturile cromatice.

Forța cromatică se prezintă cu puritatea și claritatea caracteristică unei neprejudiciate percepții. Fiecare culoare are o valoare expresivă deplină doar atunci când este încadrată într-un sistem de relații cantitative, prin fragmentări, intersectări ale formelor, ele ajungând să devină stări, emoții, trăiri, loc privilegiat. Prin această naștere de forme abstracte, în același timp mereu diferite, reinventate, cred că Ingo Glass vrea să reînnoiască totul pentru a putea păstra ceva important. Sunt forme în spațiu ce par în devenire și în relaționare continuă – ceea ce îmi arată că uneori semnele și culorile fac aluzie la o realitate cosmică, într-o permanentă mișcare, fiind matrițe de imagini ca virtualitate a oricărei situații spațiale posibile. Se pune și problema raporturilor tonale, a luminii ce are legătură cu sensurile expresive, cu individualizarea spațială.

În creația lui Ingo Glass, formele abstracte primesc astfel și o existență fenomenologică. Cele trei forme geometrice fundamentale (triunghi, cerc, pătrat), în tonalități diferite de la o lucrare la alta, în funcție și de fragmentările și intersectările lor, își creează o lume proprie, în care suntem atrași și noi. Artistul le angajează în „real”, dar caută și descoperă mituri adânci ale conștiinței colective, simboluri religioase, ale sacrificiului, ale morții și reînvierii. Ingo Glass dorește ca formele sale, păstrate în culori primare, puternice, în care un rol deosebit îl au tonalitățile din combinații, datorită luminii, să devină mai sensibile prin raporturi complexe de relații. Se creează o existență intimă, afectivă, munca artistului începând dincolo de aceste date, prin atenta lor elaborare și decantare. Pentru Ingo Glass arta nu a însemnat de altfel niciodată o reprezentare figurativă ci construcția internă, arhitectura imaginii, cu forțele ei centrifuge și centripete. Aceste lucrări nu implică deci o reprezentare detașată, ci păstrează dinamica gândurilor și a emoțiilor artistului. Chiar dacă sunt reprezentări spațiale pure, ele conțin simboluri descifrabile, uneori nedescifrabile, ce aparțin intimității sale. Din desfășurarea energiei interne a formelor-semne, din intersectările și tăierile operate în formele de bază rezultă forța semnificațiilor, Ingo Glass clarifică progresiv motivele tainice ale „acțiunii”, apar simboluri care pot influența conștiința, datorită și vitalității cu care se manifestă. Născute dintr-o invenție – un act exclusiv al minții umane –, formele se multiplică în configurațiile cele mai diverse. Din forme-obiecte absolute se nasc practic infinite forme ce intervin în spațiu, într-o continuă schimbare a configurațiilor, ele nefiind deci speculații abstracte.



Poarta spre Serbina

Remarcăm poetica limbajului pe care și-a pus pecetea sensibilitatea lui Ingo Glass, datorându-se și calităților timbrice ale celor trei culori primare, vitalității lor, expresivității ce contribuie la ritmul spațio-temporal în succesiunea formelor. Culorilor li s-au eliminat toate reziduurile și primesc carate de puritate rară, mai apropiată de esență. Și chiar dacă mă repet, Ingo Glass caută o identitate de valoare fenomenologică și un substrat spiritual pentru formele create de el, pentru a transmite dimensiunea nelimitată a posibilului. Tonalitățile de culoare se schimbă odată cu modificarea condițiilor de lumină, dar și prin tăieturile operate, oblice, curbate, verticale, într-o măsură mai mare sau mai mică, prin raporturile formale.

Ingo Glass, deja cetățean de onoare al orașelor Lugoj și Timișoara, a primit această distincție înaltă în șapte septembrie a. c. și din partea orașului Moinești, unde autorul a ridicat o lucrare monumentală, sculpturală, dedicată lui Tristan Tzara și mișcării *dada*. De altfel, Ingo Glass este autorul unor numeroase lucrări sculpturale înălțate pe malurile Dunării – de la Galați (România) și până în Ungaria sau Germania, lucrări care se remarcă prin formele lor elansate, geometrice, multe având la bază cele trei forme și cele trei culori primare.

Alexandru NEMOIANU

„Biblioteca din Alexandria”

În veacul al III-lea i.d.Chr. în Alexandria din Egipt a fost întemeiată o bibliotecă ce avea să devină vestită. Biblioteca din Alexandria adunase toate scrierile importante ale vremii și ea însemna în fapt centrul viu al civilizației omenești din acea parte a lumii. Așa ar trebui înțeleasă semnificația tuturor „bibliotecilor”: centre vii ale civilizației și simboluri ale căutării omenești întru Adevăr. Sub dinastia Ptolemeilor și pînă în veacul al VII-lea d.Chr. acea bibliotecă avea să devină cea mai vestită din lumea mediteraneană. Ea a înflorit pînă în anul 642 d.Chr. cînd califul Omar a hotărît incendierea și distrugerea ei. Motivația lui a fost că acea bibliotecă cuprindea informații contrare Coranului. Probabil că acea incendiere a fost cea mai mare crimă împotriva culturii din lume. Dar acea incendiere are și o valoare de avertisment. Fără vigilență și fără voința de a supraviețui, asemenea crime contra culturii pot fi repetate.

Lumea în care trăim străbate o vreme crîncenă. Această lume este bîntuită de spaime, îndoieli și haos. Este o lume stăpînită de una dintre cele mai teribile ispite, ispita „binelui universal”. O ispită fără teme, fără criterii, bazată exclusiv pe închipuire. Închipuirea fiind singurul lucru pe care îl poate oferi negativitatea pură. Cauza acestei stări este „globalismul” cu orice preț care generează doar impostură, parazitism și violență. Încă mai grav, acest „globalism” și-a alcătuit propria ideologie, propria dimensiune spirituală, cea a „neo-multiculturalismului” care așază semnul egalității între valori, decretează relativismul absolut, chiar și între bine și rău. În acest sistem anapoda există doar două excepții. Două excepții care sunt atacate cu furie: creștinismul și identitatea națională. Acest „globalism”, întemeiat pe o ideologie a ateismului agresiv, vulgar, încearcă să înlocuiască un întreg mod de gîndire. Mai rău, un relativism nimicitor este promovat. Noțiuni fundamentale, noțiuni care au definit existența umană sunt vulgarizate și caricaturizate. Să privim doar cazul „familiei”, locul în care se alcătuiește identitatea fiecărui om. Familia este tratată de acești atleți ai răului ca număr socio-economic, cu un conținut la voia instinctelor celor mai dubioase. Iar această violență promovare a instinctelor produce un lucru înspăimîntător: banalizarea păcatului. Este bine știut că orice stare de păcat sau, hai să-i zicem, „pasională”, fie ea drog, elitism, erotism, se produce în creștere și în

cicluri repetitive și în final va genera plictiseală. Starea pasională este impostura unui dat omenesc: căutarea finalității, și finalitatea nu este alta decît Dumnezeu. Atunci cînd ne adîncim într-o stare pasională, vom căuta să o facem tot mai intensă, pînă la sfîrșitul ei, care este fie epuizare fizică, fie sinucidere. Că este așa ne-o dovedește sinistra epidemie a „jocului” „Balena Albastră”. Ce altceva decît cursă satanică este acest joc? Ce altceva decît „alternativa” necuratului la Credința în Dumnezeu? Tot ce este rînduială, bună-cuviință este marginalizat. Aceste două rele, globalismul și neo-multiculturalismul, alcătuiesc noul „imperiu”, cu mlădițele lui otrăvitoare, „uniunile” și „comisarii”. Instituții care caută să mărginească identitatea națională și care atacă orice formă care ar sprijini această identitate. Este oare firesc ca instituțiile naționale să fie atacate de către „comisari”, iar o anume „societate deschisă”, concepută de cutare financiar „dêjà” internaționalist, să fie elogiată?

Între timp tradiția și învățătura din veac au fost îngrămădite în „biblioteci” insalubre și așezate cît mai marginal. Mișcările migratorii, promovate activ de către „globalism”, au generat focare de incendiu în care cei mai amenințați sunt copiii, femeile și „bibliotecile”. De fapt „bibliotecile” Europei fumegă și mai este doar foarte puțin timp, dacă și atîta, pînă ce vor arde vîlvătaie, așa cum a ars Biblioteca din Alexandria.

Va fi cineva vinovat?

Videat Deus et Judicet!



1977, Cartigny-Geneva, cu Jean Rousset, Jean Starobinski, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, la Colocviul Marcel Raymond-80

Daniel PIȘCU

Observație-în sprijinul cuiva, pentru ceva...

Puteam-imperfectul se potrivește perfect.

Fiecare vârstă are tenebrele ei.

Un șofer de autobuz pornește mașina mai întâi, apoi semnalizează și se asigură în oglinda retrovizoare, și numai după aceea pornește.

Rozmarinul - curcubeul mental.

Spa..., dotat cu spațiu și cu ceea ce te spală.

Baraca-îți baricadează interiorul, ferindu-l de intemperii.

Pază-Pace!

Verde-din adevărurile naturii natură și a celei umane.

Copaci, arbori, pomi - cu pace, cu ocrotire de sub pălăria cu boruri, cu poame, cu roade.

Trenul te trage, te duce de ici, colo.

Ierburi, plante copaci „tot mereu întineresc”.

Și florile?- Și Florin, și Florina, sunt și ei prezenți în bătaia vântului.

Flu-flu-în bătaia vântului!

Medieval - între valuri.

Pârâul pârăște râul, fluviul îl laudă, marea îl proslăvește.

Voiesc, deci exist.

Plasă-plasată la locul potrivit. Să țină ce trebuie.

Defileul defila și el pe firul apei, iar apa defila pe firul defileului.

Breji sunt locuitorii din Breaza? Onești, cei din Onești?

Caracter - a căra acțiunea într-un anumit fel.

După o conversație con-juncturală, unul din inter-locutori s-ar dezice cât se poate de repede. Ca-n tren. Sau, ca în taxi.

Se disloca un loc al locutorilor.

Roșu ca macul sau ca racul... Totuna e.

Teii! - ce Dumnezei minunați!

Plopii! - ce perdele de ploi!

Salcâmi - cam ce sălcii masculine!

Evita Peron evita peroanele?

Terasamentul - mintea ce-ți stă pe pământul terasei, pământului casei.

– Ia zi-i! Bună! Salut! Iasu!

Bogdan HANU*O epistolă (o parodie aproape...)*

cu hărțile aranjate pe masă, hărți mult rămase în urma
noilor prospecțiuni geofizice, pline de hașuri și curbe de drepte greșite,
încerc să-mi regăsesc busola, precum și-ar căuta turma
un elan rătăcit din Nord și pe nesimțite
mă invadează amintiri
din peregrinarea mea în Franța, până în buricele degetelor,
care de care mai picante, din vremuri frumoase, pline de împliniri,
parcă înțepate cu un cuțit în memorie, ușor
asimetrice, totuși, că încerc să mă vindec de simetrie,
ea mi-a fost ca a doua natură, însă
mi-am dat seama că dacă vreau să pun piciorul în poezie,
simetria e ca o gheară și trebuie scoasă
din enunțul poetic, că altfel crește concentric
și înlătură toți tropii din vers,
lăsând cuvintele goale de estetic,
deci, inutile în poeticul demers –
sper că voi fi în formă
și voi ști să șlefuiesc asimetric cuvintele de acum,
iar cu experiența mea în investigarea structurilor de platformă,
îmi voi croi până departe în poezie drum!

în lectura lui **Lucian PERȚA**



2013, Lansare Antologie Echinoc German, cu Irina Petraș, Virgil Mihaiu, Ioan Mușlea, Mircea Petean