

SUMAR

AVANTEXT

- 3 Valentina TĂZLĂUANU – Vișniec

SINTEZE, INTERPRETĂRI, COMENTARII

- 5 Eugen LUNGU – Sechestrații
17 Mircea V. CIOBANU – Proiecte literare basarabene. Anul 2017

ESEU

- 33 Leo BUTNARU – Jurnalul lui Vasile Vasilache (*și nu numai...*)

LECTURI

- 48 Lucia ȚURCANU – Dumitru Crudu, nuveletistul
53 Maria ȘLEAHTIȚCHI – Trilogia basarabeană
59 Nina CORCINSCHI – Alexandru Robot. Peripluri și popasuri artistice

RACURSI

- 66 Em. GALAICU-PĂUN – «В Москву! В Москву!»

DIALOG

- 73 Alexandru CORDUNEANU – Mihai CIMPOI. Chișinăul, la cumpăna „scoaterii din ascundere”

POEZIE

- 77 Marcela BENEĂ – Durerea nu încapă în tablou

TEATRU

- 81 Crista BILCIU: „Spectacolul a fost selecționat în 12 festivaluri”.
Interviu de Irina Nechit

MUZICĂ

- 88 Rodica IUNCU „Ea era cântec și cântecul era ea”, Maria Drăgan

- 96 RAFT

- 104 BREF

- 110 REVISTA REVISTELOR

SUMMARY

AVANTEXT

- 3 Valentina TAZLAUANU – Visniec

SYNTHESISES, INTERPRETATIONS, COMMENTS

- 5 Eugen LUNGU – The sequestered
17 Mircea V. CIOBANU – Basarabian literary projects. Year 2017

ESSAY

- 33 Leo BUTNARU – Vasile Vasilache's diary (*and not only...*)

READINGS

- 48 Lucia TURCANU – Dumitru Crudu, writer of novellas
53 Maria SLEAHTITCHI – The Basarabian Trilogy
59 Nina CORCINSCHI – Alexandru Robot, artistic journeys
and halts

RACCOURCI

- 66 Em. GALAICU-PAUN – “V Moskvu! V Moskvu!”

DIALOGUE

- 73 Alexandru CORDUNEANU – Mihai CIMPOI. Chisinau,
in the balance of “taking out of hide”

POETRY

- 77 Marcela BENEĂ – The pain doesn't fit into the picture

THEATER

- 81 Crista BILCIU: “The spectacle has been selected in 12 festivals”.
Interview by Irina Nechit

MUSIC

- 88 Rodica IUNCU “She was song and song was she”, Maria Dragan

- 96 SHELF

- 104 BRIEF

- 110 REVIEW

Valentina TĂZLĂUANU

A scrie ceva cu titlu generalizator despre Matei Vișniec, după ce te-ai referit la lucrări particulare, la diversele spectacole după textele sale, montate în timp, este ca o mică provocare pentru memorie. Perseverez însă în această intenție după ce am recitat o parte din piesele sale mai vechi. Ocupație oricând utilă și plină de satisfacții.

Prezența pieselor lui Vișniec pe scenele din dreapta și din stânga Prutului, faptul în sine de a fi interesat teatrele și în egală măsură publicul, nu a fost una accidentală sau de snoabă reverență – ai noștri la Paris! Poate și amănuntul că s-a născut și a crescut la Rădăuți explică parțial și frecvența sa prezență fizică la Chișinău, unde vine cu plăcere pentru a se întâlni cu oamenii de teatru și cu spectatorii. E de presupus că anumite caracteristici ale pieselor sale, la nivel de motive sau viziuni, la nivel de scriitură sau adecvare scenică (criticii au remarcat de mult teatralitatea intrinsecă a textelor sale), spun publicului ceva mai special despre om, despre viață, despre suferință sau nefericire, lucruri cu care se nutrește teatrul dintotdeauna și care îl fac apreciat, care ating coarde sensibile și dezgolesc nervi, care tulbură și pun pe gânduri.

Chiar de la primele sale piese, Vișniec a fost asociat teatrului absurdului, dar creația sa dramatică s-a afirmat într-un moment, când canonul Ionesco-Beckett își epuizase oarecum resursele de noutate. Așa că încadrarea lui estetică avea să se producă, nu doar din considerente geografice (venea din Estul totalitar și întârziat), dar și cronologic, într-un alt modul al dezvoltării teatrului și dramaturgiei. Mai mult pentru comoditatea clasificării, i s-a spus post-absurd.

Vișniec însuși, dată fiind imprecizia etichetelor care se pun de obicei scrisului unui autor și tendința generală de a-l contextualiza cu orice preț, aduce rectificări acestor grăbite calificative și atunci când este întrebat face trimitere la dramaturgia cehoviană, socotindu-l pe Anton Pavlovici drept un precursor al teatrului absurdului. Iar așteptarea din *Trei surori*, care l-a influențat în mod deosebit – o remarcabilă intuiție a zădărnicii și dramatismului vieții trăite din inerție, irosite fără rost. Proiectată într-o dimensiune parabolică, această monotonă așteptare a unei dezlegări, a unui sfârșit, a unei limite în timp, inexorabile prin definiție, pline de mister și (nu numai de asta) opace pentru înțelegerea omului comun, dar și a celui care își pune problema condiției sale precare în această lume plină de capcane, se regăsește ca motiv recurent în întreaga dramaturgie a veacului. Bref, devine o extrem de fertilă temă pentru teatru. Inclusiv pentru teatrul lui Matei Vișniec, poetul, dramaturgul, jurnalistul, absolutul de filozofie. Cel care a trecut pragul propriei limbi și propriei culturi pentru a scrie și a se manifesta în alta.

Limba franceză, va mărturisi cu o ocazie, „a disciplinat reflexul meu de a divaga, obișnuința mea de a cheltui, fără a reflecta, o bogăție lingvistică, ce, pentru mine, în România, n-avea limite”. Și tot el avea să remarce că, scriind direct în franceză, a pierdut ceva din filonul poetic, dar a câștigat în claritate, precizie, armonie. Nu însă „claritatea franțuzească” a celor mai multe dintre textele sale dramatice montate pe scene românești pare să fie punctul de atracție, ci mai curând „filonul poetic”, acel aer poematice care învăluie situațiile și personajele sale cumva abstracte, plutind într-o atemporalitate aburoasă și neliniștitoare. Caracterul poematice al pieselor lui Vișniec, poet la bază, cu mai multe cărți de poezie editate înainte de a lua drumul străinătății, se îngemănează cu o viziune a sa, suficient de sceptică, asupra lumii. Forțând nota, am putea-o defini chiar drept crepusculară.

În *Caii la fereastră*, chestiunile vieții și ale morții sunt puse, cumva grotesc, în fața omului neputincios, mototolit ori chiar strivit, cu nepăsarea ei caracteristică, de istorie. Și în alte lucrări ale autorului vom regăsi aceeași reducere-la-absurd a condiției umane, a demnității puse la încercare, a orbirii voluntare, interesate sau nu (Văzătorule, nu fi un melc!), a lipsei de reacție în fața manipulării (Spectatorul condamnat la moarte), a terorii în fața sfârșitului (Ușa).

Și anomalii trupesti sau sufletești induc personajelor sale un soi de legătură secretă cu metafizicul. Respinse de ceilalți sau vâdate pentru presupusele lor însușiri mistice vindecătoare, ele rămân niște ființe vulnerabile și, în egală măsură, încapsulate în taina existenței lor, de care însă nu sunt pe deplin conștienți. De ce au venit pe lume, purtătorii cărui mesaj indescifrabil sunt acești ciudați care fac casă bună cu vagabonzii, cu oamenii cei mai de jos, cu o lume înecată, s-ar spune, în propria ei gregaritate, dar deschisă spre mărinimie?

În *Păianjenul în rană* cei doi tâlhari, crucificați alături de Cel rănit sub coastă, aflați la capătul vieții lor, își unesc ultimele puteri pentru a opri mișcarea unui păianjen spre rana însângerată a Mântuitorului, tovarășul lor de suferință, care agoniza, părăsit de oameni și de divinitate. Omul cu o singură aripă (din piesa omonimă a lui Vișniec, a cărei metaforă este la vedere), veșted și

îmbătrânit, cu superba lui aripă albă ajunsă o amintire, își găsește adăpost între vagabonzi și borfași. Cazul Fecioarei din Ioana și focul, martiriul chistic al căreia este narat de o trupă de actori ambulanz, devine obiect de deliberare pentru bufoni. În Trei nopți cu Madox, un enigmatic ins imaginar este evocat de un barman, un paznic de far și un taxist ca apărând în trei locuri deodată. Madox este un Godot ubicuu, dintr-o lume paralelă, a cărei vecinătate rămâne suspectă până în final, când, (iarăși) în spatele ușii fatidice, personajele panicat surpriza de a se regăsi pe ele însele. Sau propriii lor dubli.

În raport cu eroii săi (mulți dintre care poartă nume generice, atunci când nu sunt exprimate printr-o metaforă sau au porecle de clovni), Matei Vișniec arborează un soi de imparțialitate cehoviană, pe care și-o asumă cu asupra de măsură. Dar nu doar la aceasta se reduce influența exercitată de scriitorul rus asupra creației sale. Cea mai evidentă este, se pare, preocuparea obsesivă pentru un motiv precum este curgerea inexorabilă a timpului, uruitul lui persistent, care înghite, fără rest, viețile omenești, iluziile și visele lor minunate, târându-le în derizoriu. O piesă a sa intitulată Negustorul de timp, este un fel de pact cu diavolul, care nu negociază suflete (din considerente de penurie a lor?), ci zile (săptămâni) de viață omenească. Ce-i drept, nici personajul cu pricina, Liviu Dorneanu, nu are în el nimic faustian.

Atmosfera specifică, încărcată de amărăciune, din teatrul lui Cehov, subtil poetică și, în același timp, persiflant-ironică, are, ca pandant, în piesele (post) absurde ale lui Vișniec un fundal sonor dens, de obicei macabru (chestie de umor negru?), care face palpabilă lumea aflată dincolo de ușile închise, dincolo de numeroasele săli de așteptare în care personajele se întrunesc pentru un scop precis (o angajare de clovn, de pildă), ori fără a ști cu siguranță pentru ce se află acolo (o ușă închisă, o așteptare a unui eveniment incert). Mai rar, ele adastă un semn, ori se precipită în căutarea unor „locuri minuscule de mai bine”. Toate însă simt această nevoie a unui „pansament universal .. care stă în fiorul uman... care este zâmbetul, gestul, persoana ca atare”.

Ce-i mai adună împreună? Dorința de a nu fi singuri. Pentru a-și spune povești adevărate sau inventate, care au darul de a le ușura... așteptarea. Sau poate se întâlnesc între ei pentru a trăi niște experiențe spirituale. Ironie însă, dincolo de acel loc al așteptării, al tăcerilor ceremonioase sau al limbușiei excesive, al replicilor fără adresă, al întrebărilor fără răspuns sau al rechizitoriilor demențiale, descoperă un spațiu invadat de „urlete, bufnituri, scrâșnete”, care îi înfri-coșează. În spatele ușilor, sălășluiește adesea întunericul sau nimicul. Proiecția propriilor lor frici materializate. Fantomele propriilor lor obsesii.

Genul de ermetism al textelor dramatice semnate de Vișniec este asociat adesea caracterului enigmatic al personajelor și al acțiunilor lor. Se datorează el intenției autorului de a camufla patetismul subteran al ideilor care stau la baza pieselor sale ori la mijloc este, de fapt, acea viziune, rațională ori halucinantă, după expresia criticului Mircea Gițulescu, a poetului?

Matei Vișniec are această capacitate de a plonja în irațional, pornind aparent de la niște premise perfect raționale. Din acest motiv construcțiile sale dramatice le este indispensabilă o componentă ascunsă. O prezență ghicită în ab-

sență, presimțirea, vagă sau deslușită, a invizibilului, a fantomaticului, a unor puteri necunoscute, indiferent care sunt ele, mesagere ale răului sau dimpotrivă, luând forme angelice, empaticе, vehicule ale unor semne (semnale) divine sau instrumente pedepsitoare. Sunt părți din acea realitate deosebită pe care o generează teatrul în însăși esența sa. Și care țintește spre alte tărâmurі. Pentru Artaud ea duce spre un „teatru al halucinației și spaimei” (deosebit de vizibil și în formele orientale ale artei scenice), pentru Kantor spre unul „al morții”.

Chiar și la o privire superficială, vom observa că teatrul lui Vișniec este străbătut în cvasitotalitatea lui de o stranie „înfiorare metafizică” (tot de la Kantor citire). Dar și de o doză bună de disimulare a ei. Efectele comice, farsa ca paleativ al prea gravului, visurile, fobiile, anxietățile irepresibile ca și demitizările de tot felul se aglutinează la Vișniec într-o formulă în care amestecul de poezie și grotesc (specific teatrului absurdului) formează osatura unei imagerii personale, în care oniricul se împletește cu fantasticul, iar evenimente ori personaje reale (istorice sau mitice) intră în realitatea schimbată a celor ficționale, acționând după regulile celor din urmă. Exemplare sub acest aspect sunt piesele Ioana și focul, Caii la fereastră sau Istoria comunismului... Într-o lucrare deosebit de „neagră” precum Recviem pe post de personaje sunt „morții Patriei”, ridicați din morminte pentru o paradă „în triumf” cu ocazia „iertării” generale. Ei sunt distribuiți pe categorii după felul în care și-au aflat sfârșitul, fiecare cu povestea și justificarea lui, încercând și nereușind să spună „cum a fost”, iar într-o grotescă paralelă, Lenin, Stalin și Troțki, morți („ai patriei”) și ei, amnezici și senili, se distrează pe lumea cealaltă, jucând cărți. Singura lor nedumerire este care oare dintre ei ar fi spus, totuși, că omul e o mașină.

În piese ca Mașinăria Cehov sau Ultimul Godot apar cunoscute personaje literare, alături de, la fel de cunoscuții lor autori reali, Cehov și Beckett. Plasați într-un fel de ficțiune de gradul doi, ei fac obiectul eternei dispute a creatorului cu propria lui creație, dar și cu postumitatea mereu imprevizibilă. Ambele texte vorbesc – nu-i așa? – chiar despre „moartea imposibilă a artistului”, cum notează Matei Vișniec în finalul „celei mai cehoviene” lucrări ale sale. În această piesă îl regăsim pe Cehov înconjurat de spectrele personajelor sale exponențiale, el însuși un spectru, mărturisind, cu scepticismu-i caracteristic: „Știu că n-am fost tandru cu personajele mele... Știu că povestirile și piesele mele sunt printre cele mai crude care s-au scris vreodată... Dar totul ține de faptul că sensul meu de orientare este dirijat de un fel de busolă morală, care îmi arată întotdeauna întunericul...”.

Se pare că de la acest peste măsură de lucid și necruțător magistru a învățat Vișniec, în anii săi de ucenicie în ale scrisului, nu doar răceala atitudinii (Să fie rece ca gheața atunci când scrie, îl sfătuiește doctorul Cehov pe Treplev, personajul său din Pescărușul.), ci și faptul că, pentru un scriitor, literatura nu este decât „o cursă împotriva morții”.

Eugen LUNGU

Spre deosebire de alte romane, cu (încă!) profil japonez, *Rămășițele zilei* este, fără îndoială, una dintre cele mai „englezești” scrieri ale lui Kazuo Ishiguro. Se pare că autorul a făcut un pariu cu sine însuși pentru a demonstra aceasta. I-a reușit de minune, redactând unul dintre cele mai plecticoase romane. Cititorul, până la un anumit punct, înoată în morga engleză de castel ca într-o masă vâscos-uleioasă („Da, domnule!”, „O voi face, domnule”, „Vă rog să mă scuzați, domnule”, „Mă tem că nu vă înțeleg prea bine, domnule”, „Domnișoară Kenton, în prezent sunt ocupat”) și tot așa, și tot așa... Majordomul Stevens, tot el și personajul narator, nu povestește, ci monologhează solemn, cu fraze scoase din rețetarul de etică pentru slugile de înaltă clasă și înaltă casă, de parcă virtualii săi cititori ar fi toți lorzi. Un fleac, un amănunt infimezimal ca valoare e morfolit în perioade lungi, cu o retorică a ceremonialelor de curte. Iată o mostră (exemple identice pot fi prelevate de pe cele mai multe dintre filele romanului): „Așa cum v-ați putea aștepta, nu am luat deloc în serios sugestia domnului Farraday în după-amiaza aceea, considerând-o drept un nou exemplu al ignoranței unui gentleman din America față de ceea ce se face și ceea ce nu se face în mod obișnuit în Anglia. Faptul că atitudinea mea față de aceeași sugestie s-a modificat în zilele următoare – că ideea unei călătorii în West Country a ajuns efectiv să-mi stăpânească gândurile – se datorează, fără îndoială, în mare măsură – la ce bun s-o ascund? – sosirii scrișorii de la domnișoara Kenton, prima după șapte ani, dacă nu punem la socoteală felicitările de Crăciun, însă dați-mi voie să-mi lămuresc chiar acum

tâlcul vorbelor. Ceea ce vreau să spun este că scrisoarea domnișoarei Kenton s-a aflat la originea unei idei înlănțuite privind unele chestiuni profesionale de aici de la Darlington Hall și aş sublinia că preocuparea pentru probleme absolut identice m-a determinat să mă gândesc din nou la amabila sugestie a stăpânului meu. Dar permiteți-mi să explic mai departe”. (Din fericire, filmul turnat după roman – regizor James Ivory, 1993 – a „scăpat” de aceste monologări protocolare; a rămas câte ceva doar în replicile personajelor, altfel pelicula ar fi sucombat în monotonie.)

Cele mai mari drame care se întâmplă la castel în primele aproape două sute de pagini este deplasarea într-un alt loc decât se cuvenea a unei vase chinezești și – fapt strigător la cer, evident! – cineva din personalul tehnic nu a frecat cu destul zel argintăria lordului. În această derulare leneșă a subiectului, regreți că nicio înjurătură nu pigmentează într-un fel ceea ce rușii numesc atât de bine: „английская чопорность”. Pe care o definește în roman însuși Stevens, invocând-o (și arborând-o!) ca pe o supercalitate – națională! – a funcției sale: „*Cei de pe continent sunt incapabili de a fi majordomi, pentru că rasa lor nu are putința stăpânirii emoționale care este doar la îndemâna rasei engleze* [sublinierile mele – e.l.]. Continentalii – și în linii mari și ceilalți, după cum veți fi de acord, fără îndoială – sunt de regulă incapabili să se controleze în momentele de emoție puternică și prin urmare nu-și pot păstra conduita profesională decât în situațiile cel mai puțin solicitante”.

Spre sfârșitul cărții, constăți că singurele personaje vii, care se exprimă normal, nu ca într-o figurație ceremonioasă, menită să ilustreze un manual de etichetă, sunt șoferul-ordonanță ce îl ajută pe Stevens și doctorul Richard Carlisle, care îi vine în ajutor protagonistului cu alt prilej. Majordomul atât de expert în tabieturile de la castel, e absolut neajutorat în viața normală – nu se descurcă în lucrurile elementare: nu știe că trebuie să toarne apă în radiatorul Fordului sau că mașina, după un drum lung parcurs cu ea, trebuie neapărat alimentată cu benzină.

Primele aproape două sute de pagini nici nu-ți permit să ghicești spre ce înclină autorul, ce pune în subsidiarul acestei proze. Primul episod-cheie care pare a sugera ceva despre ideatica romanului este conversația dintre domnul Spenser și majordomul chemat în mod expres în salonul unde lordul Darlington se întreține cu cei trei invitați de marcă ai săi: „Gentlemanul amintit a continuat să mă privească preț de câteva clipe fără a-și modifica poziția oarecum relaxată pe care o adoptase în fotoliu. Pe urmă a spus:

– Domnul meu, vreau să te întreb ceva. Avem nevoie de ajutorul dumitale într-o anumită problemă pe care o dezbatem. Spune-mi, crezi că situația datoriilor față de America este un factor important pentru actualul nivel scăzut al schimburilor comerciale? Sau ești de părere că toată povestea asta este o pistă falsă și că la origine se află de fapt abandonarea cursului aurului?”

Bineînțeles că problema îl depășește pe bietul Stevens – în cercul de competențe ale unui majordom nu intrau rezolvarea problemelor de un atare nivel. Așa că răspunsul său e unul negativ, dar pronunțat cu o gravitate de senator

roman: „– Îmi pare rău, domnule, am spus, dar nu vă pot fi de folos în această problemă”. Urmează alte câteva întrebări cu același grad de dificultate. Răspunsul, după cum era și de așteptat, e invariabil, ceea ce trezește râsetele înfundate ale înalților oaspeți ai lordului Darlington. După care, gentlemanul concluzionează: „– Vedeți, domnilor, a spus domnul Spencer, întorcându-se spre ceilalți, omul nostru nu ne poate fi de folos în aceste probleme.

Cuvintele sale au stârnit noi râsete, de data asta nesupravegheate.

Și totuși, a continuat domnul Spencer, încă mai credem că hotărârile acestei națiuni trebuie să fie luate de omul nostru aici de față și de alte câteva milioane ca el. Este oare de mirare că, îngrădiți de sistemul nostru parlamentar, nu suntem în stare să găsim nici o soluție pentru aceste atât de multe greutăți? Păi, puteți la fel de bine să cereți unui comitet al asociației tinerelor mame să organizeze o campanie de război.

Această remarcă a fost întâmpinată cu râsete sănătoase, în timpul cărora înălțimea sa a murmurat: «Mulțumesc, Stevens», dându-mi astfel posibilitatea să plec din cameră”.

Pentru moment, scena îți induce falsa părere că Ishiguro încearcă astfel să dea o replică ideii lui Lenin, ajunsă slogan (în roman, referirile la URSS sunt frecvente, și, de regulă, comportă conotații negative), că orice bucătăreasă poate conduce statul. Tentația de a citi proza în această cheie dispare însă pe parcurs, mai ales după episodul când Stevens dialoghează cu doctorul Richard Carlisle. Discuția dintre cei doi – un om-unealtă, înlănțuit de propriile prejudecăți, și altul liber, exprimându-și nonșalant propriile opinii – proiectează asupra primei părți a romanului o altă viziune, traiecul epic deschizându-și brusc alte nișe, care conduc imediat la reinterpretarea primei jumătăți a romanului. Dintr-odată presupusa monotonie capătă sens, cititorul realizând că e indusă în mod deliberat de autor, ca, de altfel, și nesfârșitele „Yes!”-uri fals-demne ale majordomului căzut într-un sclavaj autoimpus.

* * *

Trei sunt pistele ideatice ale prozei (mă refer la liniile epice magistrale). O linie de importanță globală pentru întregul roman și personajele sale e cea care deconspiră rolul ingrat al Angliei în atitudinile sale față de Germania hitleristă. În 1923, de unde își începe istorisirea Stevens, Germania, împovărată de acordul de la Versailles, plătește contribuții de război care o ruinează mai mult decât războiul însuși. Răscoala muncitorilor din Ruhr, este înăbușită de trupele franceze și belgiene cu forța armelor, foametea și haosul punând stăpânire pe întreaga țară.

Ishiguro trece peste aceste detalii istorice, ilustrându-le printr-un singur element ficțional: sinuciderea unui personaj episodic, Herr Bremann, fost ofițer neamț, inamic cu care lordul Darlington a luptat în tranșeele Primului Război Mondial, dar pe timp de pace devin foarte apropiați. Cu o patrie învinsă, ruinat material și fizic, plin de decepții, neamțul își ia zilele. Fidel cavaleriesmului și prieteniei, nobilul englez încearcă să intervină nu numai în destinul

familiei Bremann, dar al întregii Germanii: „Prin urmare, prin eforturi neîntrerupte în primii doi ani care au urmat morții lui Herr Bremann, înălțimea sa, împreună cu Sir David Cardinal, care devenise colaboratorul său cel mai apropiat în acea perioadă, au reușit să strângă laolaltă o largă alianță de personalități care împărtășeau convingerea că nu trebuia ca situația din Germania să fie lăsată să persiste. Aceștia nu erau numai britanici și germani, ci și belgieni, francezi, indieni și elvețieni. Erau diplomați și personalități politice de rang înalt, distinși reprezentanți ai clerului, militari în rezervă, scriitori și gânditori. Unii gentlemen erau ferm convinși, ca și înălțimea sa, că la Versailles nu se procedase corect și că era imoral să pedepsești în continuare o națiune pentru un război care se încheiase”.

Odată cu venirea lui Hitler la putere, situația se schimbă. Naziștii transformă pe ascuns țara într-o mașină de război funcționând pe proverbiala agresivitate teutonică. Ironia sorții – militarii nemți erau pregătiți în condiții de clandestinitate în URSS! Pe de altă parte, von Ribbentrop, în nesfârșitele sale voiajuri propagandistice (inclusiv la Darlington Hall), își pune aripi de înger și încerca să demonstreze contrariul – Germania nu e deloc un potențial agresor, cum toți înțelegeau că, de fapt, este. Deși numele lui Arthur Neville Chamberlain, prim-ministrul englez din acea perioadă, nu e pronunțat niciodată în roman, naivitatea sa în materie de politică internațională domină întreg spațiul ficțional al scrierii lui Ishiguro. În 1938, la München, marele oficial semna acordul cu Germania, care, cum își închipuiau credulii politicieni englezi, dar și francezi, asigura pacea în Europa, dar de fapt îi dezlega mâinile lui Hitler să îngenuncheze o bună parte a continentului.

Pe parcursul a mai mulți ani, stăpânul lui Stevens adună la Darlington Hall „comisii și comiții”, organizează consfătuiri secrete cu cele mai influente personalități politice ale vremii (autorul sugerează că la acestea participă și prim-ministrul Angliei), cu descinderea la castel, în mare taină, a lui von Ribbentrop. Toate acestea cu un singur scop – să permită Germaniei să nu mai respecte clauzele tratatului de la Versailles.

Lordul are conștiința că el poate influența destinele Germaniei și ale Europei întregi, misiunea sa umanitară înflăcărandu-l. „Se prea poate că istoria să se scrie sub acest acoperiș”, gândește el patetic, iar împreună cu dânsul și majordomul său. Nemții prind la curaj. Culme a obrăzniciei diplomatice, von Ribbentrop face presiuni asupra persoanelor influente, invitate de Darlington, ca acești intimi ai curții să o convingă pe regina Angliei să meargă la Berlin pentru a se întâlni cu führerul, ceea ce ar fi însemnat de fapt un *carte blanche* acordat lui Hitler, ale cărui intenții cuceritoare nu mai păreau un secret. La finalul unei asemenea întruniri, când toți cei invitați, autoflatându-se zgomotos pentru „mărețul” lor rol istoric, deja ușor etilizați de licorile nobile din pivnița lordului, se întrec în retorism, rostind toasturi măgulitoare la adresa gazdei, un tânăr senator american sparge idila și pune diplomații improvizați în fața unui crunt adevăr. Mai întâi, domnul Lewis, face un pas reverențios și, după toate legile etichetei, aduce curtenitoare omagii gazdei: „Iertați-mă, domnilor, dar nu sunteți altceva decât un grup de visători naivi.

Și, dacă n-ați insista să vă amestecați în probleme de larg interes care afectează întregul glob pământesc, ați fi încântători, la drept vorbind. Haideți să îl luăm pe amabilul nostru amfitrion prezent aici. Ce este dânsul? Este un gentleman. Nădărduiesc că nimeni din cei de față nu mă va contrazice. Un gentleman englez clasic. Cumsecade, cinstit, bine intenționat”.

Apoi americanul atacă, spunând totul pe șleau: „Cumsecade, cinstit, bine intenționat. Însă înălțimea sa, aici de față, este un amator.

S-a oprit după acest cuvânt și a privit de jur împrejurul mesei.

– Este un amator, iar astăzi problemele internaționale nu mai cad în competența gentlemanilor amatori. Cu cât vă veți da seama mai repede de acest lucru aici, în Europa, cu atât va fi mai bine. Permiteți-mi să vă întreb pe dumneavoastră, toți acești gentlemen cumsecade și bine intenționați, aveți vreo idee despre cum va arăta lumea în care trăiți? S-au dus zilele când puteați acționa sub impulsul pornirilor nobile. Firește însă că dumneavoastră, cei de aici, din Europa, nu păreți să vă dați seama de asta. Gentlemanii de genul amabilului nostru amfitrion încă mai cred că e de datoria lor să se amestece în probleme pe care nu le înțeleg. Multe bazaconii s-au spus aici în aceste ultime două zile. Bazaconii naive și bine intenționate. Aici, în Europa, aveți nevoie de profesioniști care să vă rezolve treburile. Dacă nu o să vă dați seama cât mai curând de lucrul ăsta, vă așteaptă dezastrul”.

Cred că e inutil să mai precizăm că americanul a avut dreptate. Prin romanul său, Ishiguro redeschide dosarul politicii oarbe și credule engleze din interbelic. Dunkerkul a fost ca o palmă rușinoasă dată națiunii engleze. Insularii au fost atunci la un pas de înfrângere, și doar decizia pripită a lui Hitler, căreia istoricii nu-i pot găsi nici azi o explicație plauzibilă, de a opri ofensiva tancurilor nemțești spre Dunkerk, i-a salvat de la o catastrofă. Pentru a face cât mai palpabilă această înfrângere a lordului în bunele sale intenții, romancierul îi „sacrifică” finul, pe tânărul Cardinal, pe unul din fronturile antihitleriste. După războiul în care Anglia s-a confruntat cu un inamic necruțător și perfid, germanofilia nobilului amator a fost interpretată cu totul altfel – puțin a lipsit ca lordul să nu compară în fața tribunalului, în calitate de trădător de țară! A și murit neconsolat, distrus moralmente, fiind acuzat și de antisemitism – un timp a simpatizat mișcarea fascistă a „cămășilor negre” condusă de Oswald Mosley (1896-1980), persoană concretă în politica engleză. Împărtășind doctrina acestuia, Darlington a alungat din serviciu două fete evreice – pe Ruth și Sarah.

* * *

Deschizând dosarul, după cum spuneam, romancierul nu e preocupat atât de rățăcirile și lipsa de perspicacitate a elitelor – acestea și-au luat de mult nota proastă a istoriei. Exclamația patetic-victorioasă a lui Chamberlain după întoarcerea de la München, în 1938, „Eu v-am adus pacea!”, a intrat, cred, în cartea răsunătoarelor eșecuri diplomatice, cu repercusiuni inimaginabile nu numai asupra unui stat, ci a întregului mapamond. Doar Winston Churchill

a reacționat atunci dur, deducțiile sale fiind cele ale unui adevărat vizionar: „Am suferit o înfrângere totală și fără întoarcere... veți înțelege aceasta într-o perioadă de timp care poate fi măsurată în ani, dar care ar putea fi măsurată în luni [...] Suntem în prezența unui dezastru de primă mărime... am susținut o înfrângere fără luptă, iar consecințele ne vor însoți pentru mult timp... am trecut de o piatră de hotar monstruoasă a istoriei noastre, când tot echilibrul Europei a fost deranjat [...] Și acesta nu este sfârșitul. Acesta este doar începutul notei de plată. Este numai prima înghițitură, prima sorbitură dintr-o ceașcă amară care ne va fi oferită ani de-a rândul până când o recuperare a sănătății morale și a vigorii marțiale ne va ridica din nou să luăm poziție pentru libertate ca în vremurile de demult”. Iar Hitler, care în scurt timp declanșa al Doilea Război Mondial, a răs într-un dinte: „Inamicul nu se aștepta să fiu atât de hotărât. Inamicii noștri sunt mici viermi, i-am văzut la München”.

Ei bine, Ishiguro se adresează nu atât „vârfurilor”, cât „rădăcinilor”. Întrebarea sa e destul de grea – de ce un popor crescut și educat în spiritul democrației a suportat tacit jocul de-a baba oarba a propriilor politicieni? De ce nu și-a folosit drepturile pentru a corija înaintarea pe băjbăite a acestora? Asta e a doua pistă tematică a liniei de subiect generale din *Rămășițele zilei*, linie cu un pronunțat demers etic și civic. Nu întâmplător pentru desfășurarea acestei filiații epice, scriitorul alege ca protagonist un majordom, adică pe cineva sub ochii cărora se consumă drama unei Anglii ce se joacă de-a misitul politic. După război, post factum, Stevens n-ar fi putut să îngaime derutat „Eu n-am știut”. Dimpotrivă, el e o rotiță, sigur, nu cea mai importantă, dar e o parte a mecanismului întreg.

Cetățean onorabil, înaltul servitor se confundă atât de mult cu funcția sa încât se autodizolvă în ea. Doar majordomii inferiori, reflectează Stevens, „renunță la identitatea profesională în favoarea celei personale”. Considerându-se superior, el se lipsește benevol de personalitate, statutul său fiind redus la gestul reflex de a face „aport”, darul vorbirii, specific unui om, reducându-se la monosilabilul „Da!” Stevens are ceva din reflexele unui animal de companie, mai ales atunci când face eforturi colosale ca să ghicească intențiile stăpânului, pentru a nu contrazice cumva vrerile acestuia. Cu englezul Darlington o scotea la capăt mai ușor – îi cunoștea toate tabieturile rasei. Cu noul stăpân, american cu porniri democratice, se descurcă mai greu, servitorul rămânând captivul etichetei insulare.

Personajul își creează și un cod al demnității, rigorile căruia, desigur, ignoră ființa, eul: „Și dați-mi voie să afirm acum că «demnitatea» se referă în principal la capacitatea majordomului de a nu-și abandona identitatea profesională. Majordomii inferiori renunță la identitatea profesională în favoarea celei personale, la cea mai mică provocare. [...] Majordomii mari sunt mari în virtutea capacității lor de asumare a profesiei până la identificare: ei nu se lasă clătinați de nici un fel de întâmplări exterioare, oricât de surprinzătoare, alarmante sau supărătoare ar fi ele. Își poartă profesionalismul așa cum un gentleman bine crescut își poartă costumul. Majordomul mare nu va lăsa

împrejurarea sau tâlharii să îl smulgă de pe el în văzul lumii. El îl leapădă numai și numai când dorește, și aceasta are ioc invariabil atunci când este cu desăvârșire singur. Este, cum spuneam, o chestiune de «demnitate».

În trama romanului, personajul pare a fi teleportat din clasicism, Stevens urmând mereu să aleagă „între datorie și pasiune, rațiune și sentiment”. Ishiguro creează intenționat asemenea situații dramatice, când eroul său trebuie să decidă ce face: continuă să-și îndeplinească îndatoririle profesionale, adică rămâne slugă devotată, ori răspunde obligațiilor filiale care îl reclamă urgent. În timpul uneia dintre multele conferințe, când el participă, chipurile, la „crearea istoriei”, tatăl său, William Stevens, cade subit și trage să moară. Evident, că între funcția de majordom și datoria de fiu, învinge prima: Stevens junior își părăsește tatăl pentru a umple paharele oaspeților cheflui. Romancierul insistă pe această temă, subliniind că nu e o pură întâmplare, ci e vorba de o fatalitate – profesională, familială sau a întregii etnii? – asumată benevol. Căci în condiții similare a fost pus cândva și tatăl său, în timpul când era majordom în altă casă. În virtutea aceluiași cod al „demnității” omul se lasă umilit în sentimentele sale de prostia crasă a superiorilor. De data asta situația se răstoarnă: tatăl alege între „demnitatea” de majordom și fiu. William Stevens mai avusese un băiat, Leonard, care, atingând vârsta mobilizării, e luat în armată. Fiul militar cade în Africa de Sud, în războiul cu burii. Stevens junior își amintește: „Firește că tatăl meu va fi resimțit puternic șocul acestei pierderi. Dar, parcă pentru ca lucrurile să stea și mai rău, mângâierea obișnuită pe care o are un tată în această situație – faptul că fiul său și-a dat viața eroic pentru rege și țară – a fost umbrată de faptul că fratele meu pierise în timpul unei manevre deosebit de dezonorante. Nu numai că s-a pretins că manevra fusese un atac cu totul nebritanic asupra unei colonii civile a burilor, dar în plus au apărut dovezi covârșitoare că ea fusese ordonată în mod iresponsabil, cu o serie de încălcări ale precauțiilor militare fundamentale, astfel încât oamenii care muriseră – printre care și fratele meu – muriseră absolut inutil”.

Generalul, care comisese prostia echivalentă cu crima, scapă până la urmă de condamnarea curții marțiale și ajunge un burghez prosper. Ei bine, întâmplarea face ca acesta să vină în oșpeție în casa unde slujea drept majordom tatăl lui Stevens. Numele militarului nu e deconspirat, e numit simplu „Generalul”. E inutil să precizăm ce sentimente avea față de el părintele care aduna în inimă o durere mocnită: „«Generalul» trebuia să vină în vizită pentru câteva zile și să participe la o recepție în timpul căreia stăpânul tatălui meu spera să pună bazele unei afaceri avantajoase. Cu toate acestea, domnul Silvers își amintise ce ar putea însemna această vizită pentru tatăl meu și de aceea îl chemase, ca să-i ofere șansa de a-și lua câteva zile libere pe durata șederii Generalului.

Sentimentul pe care îl nutrea tatăl meu pentru General era, firește, cel al unei uri neîmpăcate, dar el știa, în același timp, că intențiile stăpânului său de încheiere a tranzacției depindeau de buna desfășurare a recepției, lucru ce nu se anunța deloc ușor, având în vedere că urmau să vină optsprezece

invitați. Prin urmare, a replicat că, deși era deosebit de recunoscător pentru că se ținuse cont de sentimentele sale, domnul Silvers putea fi încredințat că serviciile se vor situa la nivelul obișnuit”. William Stevens îi slujește câteva zile militarului fanfaron, care se laudă cu „faptele” sale, îi spune bancuri mo-jicești, bietul majordom răbdându-i cu stoicism balivernele și răsfățul. Când pleacă, generalul, prea mulțumit de serviciile slugii, îi lasă un bacșiș gras pe care William Stevens preferă să-l doneze unei instituții de binefacere.

În consecință, și tatăl, și fiul își înăbușă pornirile firești, în comportamen-tul lor dominând nu naturalul uman, ci reflexul indus, cel de servitor. Vrea oare Ishiguro să sublinieze astfel că insularii au un cod al „demnității” foarte deosebit? Apropo, autorul păstrează în permanență ghilimelele pentru acest cuvânt care, în contextul romanului, se citește întotdeauna ca un antonim al ideii de *demnitate*.

Romancierul dezvoltă ideea, subliniind că nici Anglia profundă nu excelează în acest sens. Rătăcit într-un sătuc oarecare, manierele distinse ale major-domului îi conving pe țăranii din localitate că au de a face cu un domn din înalta societate. Măgulit, Stevens le dă de înțeles că așa ar fi, dar e deconspi-rat când pleacă din sat de doctorul Carlisle. Deducția cinică a medicului e că Stevens a „făcut” într-adevăr istoria, dar nu în calitate de decident, ci de slugă a decidenților. Cum discuția cu oamenii simpli de la țară și cu doctorul ia o turnură serioasă, în care se pune pe tapet problemă implicării fiecăruia în problemele țării, Stevens își „reactivează” propriul cod al „demnității” în care cutuma etică nr. 1 este loialitatea față de stăpân. Nicidecum față de ade-văr. El e omul mic, ce nu se implică în alte probleme decât în cele ce țin de fărăș, de cârpele de șters praful și de servitul mesei. Iată credo-ul lui Stevens: „«Acest stăpân reprezintă pentru mine tot ce este nobil și de admirat. Prin urmare, am să mă dedic slujirii lui». Aceasta este loialitatea manifestată cu *inteligentă*. Și atunci ce găsiți «nedemn» în asta? Nu facem decât să acceptăm un adevăr inevitabil: cei din meseria noastră nu vor avea niciodată căderea să înțeleagă problemele majore ale lumii de azi și cel mai bun lucru pe care îl putem face este să avem încredere într-un stăpân pe care îl apreciem drept înțelept și onorabil și să ne folosim energiile pentru a-l sluji cât mai bine cu putință”. Ce are a face că „onorabilul” lord Darlington a greșit cam în toate și a pus Anglia la cheremul lui Hitler?

Monologul majordomului continuă cu o „lepădare” biblică de tot ce a fost eroare (poate chiar crimă!) în deciziile celor care au cârmuit destinele țării: „Ce e «nedemn», ce e reprobabil într-o asemenea atitudine? Cum poate fi cineva învinuit cât de puțin fiindcă, de exemplu, trecerea timpului a dovedit că eforturile lordului Darlington au fost greșit îndrumate și chiar ridicole? În toți anii în care l-am slujit, dânsul și numai dânsul a cântărit probele și a hotărât că era bine să procedeze așa cum a procedat, pe câtă vreme eu m-am mulțumit să mă ocup, și am făcut-o așa cum trebuia, de problemele ce țineau de competența mea profesională. Iar din punctul meu de vedere, mi-am îndeplinit îndatoririle cât am putut mai bine, ba chiar la un nivel pe care mulți l-ar putea considera «de primă mână». Nu am nici o vină dacă viața și activi-

tatea înălțimii sale au ajuns să fie considerate în cel mai bun caz o regretabilă pierdere de vreme și e total lipsit de sens să încerc vreo părere de rău sau vreun sentiment de rușine în ceea ce mă privește”.

Se pare că asta e și părerea „luminatului” doctor Richard Carlisle și a țăranilor – ei vor să fie lăsați în pace ca să-și vadă de ale lor, iar destinul țării se cuvine să-l diriguiească cei mari și importanți! Doar unul dintre țărani gândește altfel, însă el trece doar ca o ciudățenie a locului, căci nimeni nu-i ia în serios afirmațiile sale. Stevens în primul rând; monologul care urmează este esențial nu numai pentru a explica ideologia protagonistului ca personaj, ci pentru a defini ideatica întregului roman: „Ar fi, de exemplu, problema afirmațiilor domnului Harry Smith cu privire la natura «demnității». Desigur că nu trebuie luat în serios mai nimic din cele spuse de el. Se cuvine să admitem, ce-i drept, că domnul Harry Smith a atribuit cuvântului «demnitate» un înțeles total diferit de modul în care concep eu această noțiune. Însă chiar și așa, analizate în acești termeni, afirmațiile sale au fost cu siguranță prea idealiste și prea teoretice pentru a fi vrednice de considerație. Fără îndoială că, până la un punct, el spune lucruri adevărate într-o oarecare măsură: într-o țară ca a noastră s-ar putea, într-adevăr, ca oamenii să aibă obligația de a se gândi la problemele fundamentale și de a-și forma păreri proprii. Însă, dat fiind că viața este așa cum este, cum să le poți cere cu adevărat oamenilor obișnuți să aibă «păreri neclintite» despre tot felul de lucruri – așa cum destul de fan-tezist susține domnul Harry Smith că au locuitorii acestui sat? Și, pe lângă că asemenea pretenții sunt lipsite de temei real, mă îndoiesc că ele ar fi măcar de dorit. La urma urmei, oamenii obișnuți pot să învețe și să cunoască până la o anumită limită, iar a-i cere fiecăruia să aibă «păreri neclintite» despre marile probleme cu care se confruntă națiunea noastră desigur că nu poate fi un lucru înțelept. În orice caz, este absurd să crezi că poți defini «demnitatea» cuiva în acești termeni”.

Iarăși ne întrebăm – aceasta e oare ideea lui Ishiguro despre „marele” activism social al britanicilor? Cel puțin atunci, în interbelic și imediat după război? Căci astăzi, Brexitul i-a arătat, dimpotrivă, foarte activi, dar la ce le-a folosit?

* * *

O a treia linie directoare a romanului traversează sfera intimității pure. Stevens rămâne și aici corigent – marotele sale dominante (obediința față de stăpân, „demnitatea” de majordom, excluderea propriului „eu” din existența sa) îl consumă până la epuizare și, evident, îl fac opac la sentimentele domnișoarei Kenton. Fata încearcă toate șiretlicurile eternului feminin pentru a-i dezmorți simțurile și a-l face să palpitate și la altceva decât la imperativul „Aport!”. Mai întâi, pentru a-l provoca în calitate de șef, se arată a fi un subaltern dificil, îndărătnic, neînduplecat, apărându-și cu înverșunare opiniile, contrariind-și superiorul cu replici gata să-l scoată pe acesta din sărite. Stevens rămâne însă imperturbabil și indiferent ca un bloc de piatră, de la

care ricoșează și bunele intenții și obrăznicile deliberate ale fetei. Atunci Kenton încearcă să-l facă gelos, aducându-i la cunoștință intențiile sale matrimoniale cu o persoană din afara castelului. Nici acest truc nu-l mișcă pe majordom din inerția sa sentimentală. Nici dramatica lor întâlnire, peste ani, când „domnișoara” Kenton e deja bunică, nu-l smulge din ataraxia sa. În genere, Stevens nu mărturisește niciodată nimic de vreo relație sentimentală, ceea ce îl face să semene mai mult cu un android decât cu un om în carne și oase. Se pare că umilitoarea condiție de eunuc, pe care și-a autoimpus-o conform codului său, nu-i displace. Scena despărțirii lor, când femeia plânge amar în autobuzul care se îndepărtează ireversibil în ploaie și întuneric, e mult mai reușită în film decât în roman. De altfel, ca și ultimul episod, creat special de regizorul filmului, fiindcă în roman nu există: o pasăre care se rătăcește sub bolțile castelului se zbate să scape de acolo. Noul stăpân al lui Stevens o prinde grijuliu și o eliberează. Când pasărea își ia zborul în înălțimi, dându-i astfel o lecție de libertate autosechestratului, Stevens, fără să-i tresară vreun mușchi al feții – un robot viu! – se retrage înapoi în uriașa casă și închide în mod reflex, temeinic, ușa castelului, de parcă ar trage o ușă de închisoare, cu gratii, care îl zăvorăște pentru totdeauna între pereții în care cutumele sunt mai greu de clintit decât zidurile.

6 decembrie 2017

PROIECTE LITERARE BASARABENE. ANUL 2017

Mircea V. CIOBANU

Editarea unor texte care se adună de la sine pe parcursul anilor nu face o politică editorială. E mai curând expresia strategiilor unor reviste de cultură. Cam așa își adună textele și subsemnatul, dacă e să dau un exemplu.

Proiectele editoriale sunt însă altceva. În primul rând, ele denotă planuri de durată ale caselor de editură, dar, totodată, ele sunt dovada unei culturi – fie și relativ, dar temeinic – așezate, care își poate proiecta strategii de perspectivă. Iar acestea, în ultimă instanță, urzesc construcții culturale de amploare.

În cele mai dese cazuri, strategiile editoriale se relevă în colecțiile de carte ori în specializarea pentru un anumit gen de carte. E vorba de proiecte în care sunt antrenați autori, comentatori, critici, designeri. Ediții care se construiesc programat, nu doar reproduc tipografic texte gata scrise, gata adunate.

Editura **Cartier** continuă editarea volumelor antologice din serialul „Cartier de colecție”. Această strategie veche și nouă, când un scriitor contemporan selectează și prezintă textele unui clasic sau al unui autor în general consacrat, poate să suscite un dublu interes față de fiecare volum, mai ales atunci când autorul selecției, alias prefațatorul, reușește o lectură foarte personală și o viziune foarte personală asupra poetului prezentat.

Cărțile din acest an sunt: Claudiu Komartin, *Maeștrii unei arte muribunde*, poeme alese de autor; Emil Brumaru, *Eu, Îngerul jongler*, poeme alese de Radu Vancu; Petre Stoica, *Singurătatea noblețele ei*, poeme alese de Marius Chivu; Nichita Stănescu, *Cuvintelor, necuvintelor*, poeme alese de Matei

Vișniec; A.E. Baconsky, *cine n-a apucat să moară nu va mai fi*, poeme alese de Al. Cistelean.

Chiar dacă în edițiile respective sunt implicați exclusiv autori români din dreapta Prutului (atât în calitate de poeți antologați, cât și de antologatori), semnalăm fenomenul ca unul cultural și editorial, care face parte din context, care creează contextul. Nu vom desfășura însă acest subiect pentru că asta ar presupune să ne extindem cercetarea și în dreapta Prutului, ceea ce ar însemna nu doar mărirea considerabilă a textului final, ci și acumularea unei informații mult mai ample, privind toate edițiile românești, pe care autorul acestor rânduri nu o posedă.

O altă temă care preocupă echipa de la Cartier e repunerea în circuit a operei *clasicilor contemporani*. Dar aici, fiind vorba de retipărirea unor texte, e un alt subiect. O extensiune a aceleiași teme o reprezintă publicarea unor antologii poetice generaționiste. Mai întâi, reeditarea proiectului din 1995 al Editurii Arc: volumul *Portret de grup*. Apoi o ediție paralelă, cu poemele recente ale acelorași autori antologați. A rezultat un fel de antologie în două ediții a optzeciștilor din interriverană. În 2016, ca un fel de continuare a proiectului, Cartier publică o antologie a șaizeciștilor, *Dreptul la nume* (antologator: Andrei Țurcanu).

Iar în anul următor – semnalez, ca să fixăm continuitatea, dar și ca nu rămână în afara cronicii acestui an – e tipărită încă o bună istorie literară în texte reprezentative, volumul *Caligrafii* (antologator: Lucia Țurcanu). Antologatoarea adună textele exponențiale ale generației 70 din poezia românească interriverană. Ziceam, cu un alt prilej, că – în planul studiului istoric (și comparatist) al literaturii – nimic mai util decât o selecție critică de texte, alături de un studiu integrator, a unei generații care știe să scrie poezii frumoase (condiția estetică fiind prima calitate necesară poeziei din toate timpurile, studiul introductiv al antologatoarei intitulându-se: „A scrie frumos”).

Este un fenomen distinct în istoria literelor românești din Basarabia această generație de poeți, caracterizată destul de exact în studiul introductiv: „«Caligraf al peisajelor sufletești» (formula îi aparține lui Mihai Cimpoi), poetul șaptezecist purcede la metaforizarea discursului, găsind în acest procedeu o formă de libertate a exprimării poetice. Pentru a evita dialogul cu cenzura și pentru a nu se angaja social-politic, acești poeți apelează la metaforă ca formă de evazionism, dar și ca modalitate de înnoire poetică și poietică, de readucere a esteticului în albia poeziei.” Jocul însă nu este unul fără riscuri, or, „marele risc al metaforizării este însă excesul decorativ și prețiozitatea gratuită. De multe ori, autorii «ochiului al treilea» cad în această capcană...” Un studiu relevant și texte ilustrativ-demonstrative la îndemână – istorie literară perfectă.

* * *

Într-un efort comun, Arc și Știința au editat câteva antologii din colecția „Literatura din Basarabia. Început de secol XXI”. O continuare – într-un anume sens – a colecției din 2004 („Literatura din Basarabia în secolul XX”),

dar, pe de altă parte, o replică acelei colecții (și acelei literaturi) dinspre noua literatură a mileniului doi. Volumele, structurate pe genuri, sunt: *Poezie* (antologator Lucia Țurcanu); *Proză scurtă* (antologator Iulian Ciocan); *Roman* (volumele 1 și 2, antologator Maria Șleahțițchi); *Dramaturgie* (antologator Irina Nechit); *Eseu. Critică literară* (antologator Adrian Ciubotaru). În opinia criticului Ion Bogdan Lefter (unul dintre organizatorii Târgului Gaudeamus), care și-a împărtășit impresiile la Radio România Cultural, lansarea colecției a fost evenimentul cel mai important al Gaudeamus-ului din acest an.

Lansarea colecției în spațiul Târgului a întrunit critici literari români de la diverse publicații și din diverse generații: Alex Ștefănescu, de la *România literară*, Paul Cernat și Dan Gulea, de la *Observator cultural*; Ion Bogdan Lefter, de la fosta echipă a *Observatorului*, actualmente de la *Radio România Cultural*, și Tudorel Urian, de la *Viața românească*.

„Antologia în șase volume *Literatura din Basarabia. Început de secol XXI*, realizată prin efortul comun a două edituri, *Știința și Arc*, reprezentate de Gheorghe Prini și Iurie Bârsa, este o colecție de parfumuri literare pentru nespecialiști, și un instrument de lucru pentru bieții critici literari (care trebuie să se informeze, în timp ce alții se delectează). Alcătuită pe genuri (roman, proză scurtă, dramaturgie, poezie, eseu și critică literară), de oameni competenți, cu o educație estetică făcută la timp, antologia ne dă o imagine asupra a ceea ce este demn de interes în literatura română de dată recentă din această (parte de) țară nedreptățită de istorie. În comparație cu literatura română din România, literatura română din Basarabia se remarcă prin entuziasmul cu care este folosită de scriitori limba română. Și printr-un anumit dramatism al reprezentării lumii. Și printr-un umor niciodată vulgar, un umor inteligent-aristocratic, care se explică fie printr-o genealogie nobilă, fie printr-o îndelungată suferință.” (Alex. Ștefănescu)

„Trebuie mult curaj și hotărâre ca să tipărești și să propui nu un volum al unei antologii de literatură basarabeană, ci șase deodată. Or, asta a însemnat și cooperarea a două importante edituri de peste Prut, o cooperare venită din buna înțelegere a doi oameni, Gheorghe Prini și Iurie Bârsa. Cele șase volume, sobre și consistente, esențiale celor care vor să studieze mersul literaturii de peste Prut în ultimele cinci decenii, cuprind prozatori, poeți, esești și dramaturgi de toate vârstele și pentru toate gusturile. O adevărată carte de vizită a literaturii basarabene.” (Ion Bogdan Lefter)

„Sper ca următoarea antologie să nu mai apară, e firesc ca acestea să fie publicate doar ca antologii semnate de scriitori aparținând, cum e firesc, literaturii române. Viitorul literaturii din Republica Moldova nu poate fi decât legat de cel al literaturii române.” (Tudorel Urian)

* * *

Printre proiectele personale de anvergură merită, desigur, amintit **Vladimir Beșleagă**, care reușește, în sfârșit, la îndemnul Editurii Cartier, să-și publice versiunea integrală a multpătimitului roman *Cumplita vreme*. Cu acest proiect

(o epopee, în esență!), Vladimir Beșleagă ne apare în ipostaza romancierului absolut. Totodată, cu aceste trei cărți (în patru volume: 328+592+576+744=2240 de pagini!), imaginea scriitorului obține dimensiunea monumentalului.

Evenimentele romanului se produc succesiv, fie în divanul domnesc sau la curtea lui Constantin Cantemir, fie în domeniile dregătoriilor lui Miron și Velicico Costin, fie undeva în codri, în anturajul cetei haiducului Corbea, fie pe urmele orfanului peregrin Gruie, înfiat succesiv ba de familia Țărălungă, ba de ceata lui Corbea, ba de Costin – un fel de fiu adoptiv al Moldovei. Dar timpul acesta dramatic și deloc luminos este filtrat, decantat, poetizat și convertit într-un timp mitic... de mintea iluministului autohton Costin. Scrierea lui Beșleagă reproduce artistic gândirea cărturarului nostru medieval, imitând cumva și stilistica vremii.

Perspectiva (narativă) este dinspre timpul de azi: „Iar drumurile erau grele, drumuri de câmp, adesea fără poduri peste văi și pâraie, așa cum erau drumurile *pe atunci*...”. Iar autorul, fiindcă e din spița povestitorilor activi, artiști ai spusului, chiar ne îmbie, ne îndeamnă să-l însoțim în această călătorie, în acest joc. Personajul este (și) un *alter ego* al naratorului. Meditațiile sunt ale unui cărturar de oricând, asupra unor timpuri deloc vesele, care însă nu pot fi schimbate. Ce gânduri bântuie o minte luminată pe vremuri de restriște!

Spre final, naratorul este contaminat total de limbajul personajelor și chiar dacă povestește din aceeași perspectivă a scriitorului anilor '80 ai secolului al XX-lea, mărturisind despre etapele adunării și scrierii romanului, el folosește cuvinte, sintagme și formule gramaticale ale „timpului istoric” reflectat. Mai mult, același limbaj îl folosește și „cetitorul”, care apare în peisaj pe ultima porțiune a romanului. Adică naratorul secolului XX e (și el) o ficțiune, mai bine zis un actor, care urcă pe scenă, alături de personajele secolului al XVII-lea, și joacă într-un spectacol metaliterar cu tema „Cumplite vremi”.

„Teatrul de umbre” (ale trecutului) din finalul romanului înseamnă o răsturnare (încă una) de perspectivă narativă. Avem aici și un dialog evocator dinspre prezent (cum ar fi: întâlnirea cu actorii după căderea cortinei), dar și o continuare a narațiunii, în fine, o ieșire dincolo de ramele istoriei povestite, cu referire la unele surse care au comentat tragedia umană ce s-a produs (decapitarea lui Miron Costin din porunca lui Constantin Cantemir).

Este aici, în această ultimă parte, o secvență de teatru, dar și proiecții cinematografice ale unor episoade scurte, comentate deopotrivă de personajele istorice & literare și de „cititor” în dialog cu „scriitorul”. Discuțiile dintre ultimii, uneori sterile, alteori testând, într-o formulă... socratic-maieutică, tehnologia facerii romanului și îndoielile naratorului în ceea ce ține de formula aleasă.

Pentru ca povestea să fie rotundă și, în același timp, una fără de sfârșit, în ultimul episod intră în peisaj vornicul Ion Neculce („o întâmplare mai mult închipuită decât adevărată”, spune naratorul), care se îndeletnicește „cu scrierea Letopiseșului Țării Moldovei [...] de acolo de unde l-a părăsit Miron Logofătul...”

Chiar dacă eu continui să cred că istoria literaturii contemporane îl va reține pe **Eugen Lungu** în primul rând ca pe un eseist, erudit comentator al fenomenelor culturale, *bestsellerule* lui sunt o continuare a meseriei sale de editor: *Poeți de pe vremea lui Eminescu*, ajuns la a treia ediție, sau *Portret de grup. O altă imagine a poeziei basarabene*, reeditată acum un an (și însoțită de un fel de anexă „la zi” a acelorași autori cu poeme scrise „după 20 de ani”), sunt antologii comentate. Opere ale unui istoric al literaturii.

La invitația lui Eugen Simion, E.L. tipărește, la București, o antologie cu valoare istorico-literară (*Antologia poezilor minori din epoca Alexandri&Bolintineanu*. Antologie, comentarii critice, adnotări și referințe critice de Eugen Lungu. Prefață de Eugen Simion. București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017; în două volume, 396+364 de pagini) asistat, după cum se deduce din caseta tehnică, de E. Simion. Ambii cercetători își continuă, într-un fel, cu această ediție vechile proiecte: Eugen Simion poate atașa antologia celebrei deja lucrări *Dimineața poezilor*, iar Eugen Lungu se poate spune că își continuă astfel proiectul de recuperare a poeziei române, începută cu *Poeți de pe vremea lui Eminescu*.

Poeții cuprinși în antologie încap între două formule-evaluări antitetice: consacrată sintagmă „poeți minori” și exaltanta apreciere a lui Eminescu: „poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”. Noi, muritorii de rând, cunoșteam despre ei doar niște informații de suprafață, unele anecdotice, altele cu valoare de etichete: „liră de argint” (Sihleanu), Bolliac „cânta iobagul” etc. Aceste monumente construite de Eminescu pe alea lui de mici clasici premergători erau și singurele eforturi recuperatoare a unor pagini de istorie literară, dar și niște mituri scurte, ca efigiile de pe monedele găsite de săpătorii în istorie. Tot Eminescu a făcut și caricaturile unor poeți din acest volum. Cât fac numai „bulbucății ochi”... ai lui C.A. Rosetti.

„Memoria culturală”, ne amintește E.L., reține neîndoielnic: „Mult e dulce și frumoasă...”, dar dacă am accesa și memoria critică, ne-am aminti că G. Călinescu îl desconsidera: „ca poet, G. Sion este nul”, iar *Limba românească* este o poezie rizibilă... În antologie urmărim și un surprinzător duel: P.P. Carp îl critică pe Sion, iar B.P. Hasdeu (necruțătorul critic polemist!) îi ia apărarea, mai și ofensându-l pe Carp („pe care [nici măcar] nu îl va critica nimeni”).

Cezar Bolliac a fost romanticul pașoptist exponențial. Nu numai *Clăcașul* (de altfel, o poezie bine articulată: „Plătim vecinică chirie/ Și pe apa care-o bem”) sau alte poeme cu tematică socială, care îi vor sugera lui Eminescu celebrul vers din *Epigonii*, îl reprezintă. Poezia sa e și intimistă, parfumată uneori, alteori meditativă (nu numai hugoliană, așadar, ci și lamartineană), poetul etalând (în poeme și în articole culturologice) bune lecturi din literatura lumii.

Celălalt autor introdus în antologie de E. Simion, C.A. Rosetti, un personaj al istoriei literaturii mai mult decât un literat, este mai curând byronian (a tradus *Manfred* și își propuse să-l traducă integral, luându-l ca model literar). Comen-

tatorii găsesc ecouri din *Manfred* în poemul lui Eminescu *Mureșanu*. Dar, spre deosebire de Bolliac, pe Rosetti Eminescu l-a detestat metodic. Iar poezia lui – se poate convinge orice cititor atent al *Antologiei* – nu rezistă timpului.

Numele lui Depărățeanu, un nedreptățit al lecturilor inerte, îl reținem doar în legătură cu parodia lui Topîrceanu la poemul său idilic *Vara la țară*. Antologia ne prezintă fenomenul pe toate palierele studiului literar-istoric. În Dosar critic aflăm opinia lui Șerban Cioculescu: „Dintre poeții postpașoptiști, Alexandru Depărățeanu a fost desigur cel mai înzestrat și cel mai cult”. De aceeași părere este și Eugen Simion, citat de antologator în prezentarea sa: „Putem spune că Al. Depărățeanu este, dintre poeții ziși minori ai Momentului Alecsandri-Bolintineanu, cel mai talentat, poate, și cel care anunță, indiscutabil, o schimbare de tonalitate și de stil în poezia românească”.

Majoritatea poemelor din această antologie sunt datate, depășite și, pe un palier comun, ele se pierd între vârfurile poeziei românești. Totodată însă, tot ele întregesc (sau înrămează) tabloul unei secvențe foarte importante a istoriei noastre literare, a dimineții ei.

* * *

Val Butnaru își încheie trilogia basarabeană, începută cu *Cartea nomazilor din B.* și continuată cu *Negru și roșu*. În acest an el își publică romanul *Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu*. Un proiect cu miză profesională evidentă. E cartea de vizită a romancierului Val Butnaru, cunoscut mai mult ca dramaturg și jurnalist. Având în vedere că în toate ipostazele autorul se prezintă foarte ambițios, trilogia devine act de identitate și probă demonstrativă.

Construit în jurul evenimentelor din 7 aprilie 2009, *Misterioasa dispariție...* trasează conexiuni cu evenimente cruciale în istoria românilor, în special a Basarabiei (1859, 1918, 1991). Una (e un prenume) Munteanu primește un straniu mesaj telefonic de la prietenul său, Teo Neamțu, care dispunea de materiale ce demonstau implicarea serviciilor secrete rusești în organizarea dezordinii de masă și a provocărilor și care dispăruse misterios după evenimentele de la Chișinău din 7 aprilie.

Profesorul de filozofie Andrei Munteanu (tatăl Unei) e fanul lui Miguel de Unamuno. Povestea legată de Unamuno deschide o altă pistă, cu încă un personaj de format mitologic (căruiua îi creșteau pene pe trup și care și-a umplut grădina cu cocori confecționați din hârtie), și mută acțiunea într-un sat de lipoveni din Delta Dunării. În provocările antiromânești este implicat un dubios „președinte al Fundației Filantropice moldo-române”, în realitate un securist, Stanislav Rusu.

Căile narațiunii se bifurcă, intră pe rol o poveste despre un drum de fier care trece prin cimitir, apoi se dovedește că Stanislav Rusu e nepotul lui William Sollioms, un britanic în serviciul (secret) al Rusiei. Excursul în trecut ne prezintă istoria celor două uniri (1859, 1918) într-o secțiune conspiraționistă, iar ca o continuare a serialului istoric, urmează unirea ratată – din cauza implicării grosolane a lui Stanislav Rusu, alias a Rusiei – din 1991.

Una Munteanu ajunge la cimitirul din Rădăuți („prin care trece trenul”), găsește falsul mormânt al lui Teo Neamțu, unde e ascuns jurnalul său și documente ce demonstrează implicarea Rusiei în evenimentele din 7 aprilie, precum și colaboraționismul politicienilor și „patrioților” moldoveni. Filmul se încheie cu un *happy-end*: o reuniune a [familiei] personajelor „pozitive”, refugiate în Ardeal.

Paginile bune sunt cele ale cotidianului, bine surprins, bine vizualizat, spuneam, din chiar primele pagini. Un deliciu, fie și intermitent, îl fac ironiile, presărate pe ici-pe acolo, demonstrând că personajele sunt vii și parcă roagă să nu fie privite prea grav și patetic (autorul însă nu de fiecare dată le aude dorința). Un alt deliciu este muzica. În răspăr cu eroina iubitoare de lirico-sentimentalele songuri ale lui Leonard Cohen, protagoniștii sunt fani ai hard-rockului (Pink Floyd, Led Zeppelin, Rolling Stones, Queen, Bob Marley, George Harrison ș.a.). Poți să aduni de un CD cu piesele invocate, le poți asculta în timp ce parcurgi textul romanului: *Another Brick in The Wall*; *We Will Rock You*, *Three Little Birds*; *Starway to Heaven*, *Angie*.

* * *

Un proiect personal se ambiționează să-l expună **Dumitru Crudu**: o cursă lungă de proze scurte, tipărind deja un al doilea volum de povestioare. Despre primul volum, care îi confirmă calitatea și chiar notorietatea de cel mai bun nuvelist basarabean la ora actuală, apărut la editura bucureșteană Univers, *Salutări lui Troțki*, a scris presa literară din țară (*România literară*, *Observator cultural* ș.a.).

Volumul din 2017, *Moartea unei veverițe*, e în directă continuare a primului: aceleași subiecte din Chișinăul eternei tranziții, plus întâmplări de război, în Transnistria. Universurile construite de Dumitru Crudu în aceste cărți sunt simplificate la maxim. Cam de aici ar veni minimalismul lui: un univers decorativ, ca în teatru (în primul act: un copac generalizat la vreo răscruce, în al doilea act, pe copac vor crește beckettian trei frunze, atât). Totul funcționează elementar de simplu, inclusiv relațiile. Autorul nu se complică și nu se aventurează în nuanțe. Maxim, creează suspansuri. Adică... scurtează și mai mult efortul constructiv.

Deși simplificat, realismul lui Crudu este umflat artistic, grotesc, altfel cum ar impresiona? Nuvelele sunt reduse uneori la dimensiunea unei snoave schematice, adică exemplare.

În comparație cu primul volum editat la Univers, *Moartea veveriței* e mult mai rarefiată. Și nu e o strategie aici (ar fi fost frumos ca după o expresionistă culegere precum „...Troțki”, să vină o minimalist-impresionistă „Moartea...”). Mai curând (e impresia subsemnatului), autorul a inclus aici ceea ce rămase în afara selecției pentru prima carte. Un fel de exerciții – construite conform rigorilor genului – din cadrul atelierului de scriere creativă sau în urma acelor experiențe de atelier.

Dacă cineva va dori să studieze evenimentele din Basarabia începutului de secol XXI cu ajutorul nuvelelor lui Dumitru Crudu, se va alege cu prea puțin. Prea puțin autentic (prea puțin document) acolo. Realitatea acelor zile era doar un pretext, nu un fundal. Îmi vine să le plasez în universurile dinamice și burlești ale lui Kusturica. Dar orice cititor care merge cu lectura dincolo de aventură ar putea să iasă din aceste cărți cu niște bune lecții de naratologie, de *creative writing*. Sau cu niște exemple bune de analizat în cadrul atelierelor de scriere creativă.

Două nuvele de proporții, una de douăzeci și ceva de pagini, alta de șase, construiesc acolada (sau: intrarea-ieșirea) pe care se ține cartea (*Moartea unei veverițe*) grămăjoară. Cineva vedea aici ideea unui roman, unele personaje călătorind dintr-un text în altul, dar e mai complicat: o dată Dumitru Crudu e naratorul, altă dată e un alt personaj; iar „Troțki” nu e doar numele inventat (întru salvare) în prima carte, ci și un fel de eponim al lui Marius Ianuș, coautorul fracturismului. Ambele nuvele de la margini de carte vorbesc despre Transnistria și despre război (deși războiul, ziceam, e prea general, prea teatral-dramatic, prea schematic, prea... „iugoslav”), ambele sunt construite cu intenție (nu doar relatând întâmplări), sunt demonstrative, explicative, ușor didacticiste, ușor schematice. Ele încearcă să surprindă datele unui univers ficțional, o stare incertă, fără perspective clare, ale unui tărâm al absurdului.

* * *

Proiectul cărții pe care **Liliana Corobca** l-a publicat în anul care s-a scurs (*Caiet de cenzor*, Polirom, colecția „Ego. Proză”) a fost, cu siguranță, gândit în timpul activității autoarei în cadrul Institutului studierii crimelor comunismului... Cunoscând această experiență, ne-am fi putut aștepta la un „document romanțat”. Dar nu a fost așa, *Caiet de cenzor* amintind mai curând de Kafka sau Orwell: „Nu e deloc simplu să înțelegi, de la bun început, ce înseamnă «o greșeală» și ce anume trebuie reproșat unui autor: că-i pesimist, că scrie fie despre ploile triste din noiembrie, fie despre frigul iernii, care te duce cu gândul la înghețul spiritual, deci lipsă de entuziasm pentru noile realizări ale patriei. Viziunea tragică asupra universului, deviaționism [...]. Ni s-a spus: atenție la culori! Prea mult alb poate însemna nimicul, înghețul etc., la fel prea mult negru – moarte, pesimism, verde – aluzie la legionari, culori fistichii, extravagante, ciudat ortografiate, gen: *fuchsia*, *beurdoux*, *beige*, *turcsoise* – ploconire în fața Occidentului, cosmopolitism”.

Narațiunea include fragmente dintr-un „caiet de cenzor”. Note de lectură și diverse reflecții paralele ale unui slujitor al sistemului. Autoarea mărturisește că ea a inventat atât cărțile care urmau să fie „cenzurate”, cât și observațiile cenzorului. În acest context, aflăm că nu comentarea unor intervenții reale ale cenzorilor pe manuscrise concrete, ci „formarea și deformarea unui cenzor” devine obiectul „cercetării” sale ficționare.

Caietele de cenzor erau locul însemnărilor, pe parcursul lecturii manuscriselor, dar includeau și meditații la temă, analize, deducții. Toate trebuiau apoi

arse. O excepție, un caiet salvat chiar de una dintre supraveghetoare, refugiată în RFG, va face subiectul acestei narațiuni. Caietul e salvat ca o posibilă garanție în cazul solicitării azilului politic în Occident, urmând niște tentative de a-l da publicității în lumea liberă, dar prevalează teama unei persecuții (agenții serviciilor secrete ale țărilor comuniste mișunau în Occident). Caietul revine în România, pe adresa naratorului pe care îl cheamă... Liliana Corobca, cercetător al arhivelor comuniste.

Cenzorul se pomenește într-un moment că, de rând cu cenzurarea textelor, începe să comenteze (în același limbaj de lemn) fenomenele ce se produc în instituție și în societate: „În colectivele de muncă există o atmosferă sănătoasă, exigentă, marea majoritatea a cadrelor...” etc. Orice pas suspect este, dacă nu taxat, atunci înregistrat în caiet.

Deși rece-distantă, eroina, pornind de la textele citite, începe să mediteze asupra propriei existențe. E una din strategiile romanului, or aici cu adevăratele viața urmează textului, nu invers. Personajul e într-un perpetuu dialog imaginar cu autorii.

Treptat, caietul de note și comentarii la textele altora devine jurnalul intim al eroinei. Iar mai apoi, „uitând” că operează pe un spațiu cazon, textul se transformă în pagini de veritabilă proză narativă, cu întâmplări nostime, cu micile aventuri ale angajatelor instituției cenzurii.

Iar și mai departe, povestea cenzurii se va transforma în povestea cenzorului, o narațiune autobiografică, dramatică și sentimentală. O panoramă a unei lumi apuse, orwelliană și kafkiană, privită cu ochii unui slujitor al regimului.

* * *

Marcel Gherman, tânăr dar/ și consecvent, își urmează un traseu care poate fi pus sub umbrela unui proiect. După ce debutase cu o carte în care eseistica, literatura SF și Fantasy (cu elemente de literatură onirică) se îmbinau cumva organic (*Cartea viselor*), fiind urmat de *Generația Matrix* și *Cer albastru deasupra Arcadiei*, volumul tipărit în 2017 (*Universuri paralele*, Editura Știința) e un fel de sinteză, adunând calitățile și experiența cărților menționate mai sus.

La modul cel mai general exprimat, cartea cuprinde într-un mod artistic pluralitatea lumilor, multiculturalismul în sensul cel mai larg, toleranța față de tot ce este numit alteritate. Volumul este alcătuit din câteva proze ce se înscriu, unele în genul *science-fiction*, altele în genul *fantasy*. Scriitura lui Marcel Gherman nu doar le împacă, ci și le privește ca pe extensiuni reciproce. Și, ca să închidem acolada sintetică, trebuie să spunem că autorul are și comentariul muzical la toate aceste istorii, o suită muzicală integrală (muzică electronică) fiind înregistrată ca expresie sonoră/ muzicală a acestui univers (pardon, multivers).

Multivers este un roman care conține în nuce mai multe genuri literare și urmează modelul prozei modulare. El are o structură multidimensională, alcă-

tuită din numeroase linii de subiect ce imită diverse stiluri literare, de la cel al romanelor lui Jules Verne, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, până la curentul *cyberpunk* și cel *postapocaliptic*. Miza centrală a romanului este de a exprima diversitatea și imensitatea universului interior, a universului imaginar și a universului real. În general, referințele literare (și culturale) nu doar că sunt prezente în aceste lumi virtuale, ci fac deliciul pe anumite porțiuni ale ei. Acțiunea romanului se produce simultan în câteva universuri paralele. *Multivers* este o încercare de a evoca imensitatea și diversitatea universului imaginar, a universului interior și a celui real, ca o viziune optimistă.

Iar romanul *Testamentul regatului Nirgalia* și colecția de povestiri *Istoriiri din tărâmul Pandava* formează un ciclu *fantasy*, pe care îl putem numi *Cronicile Pandavei*, ce are ca nucleu căutarea unei dimensiuni atemporale a vieții și istoriei. Aceste proze îmbină tehnici narrative bazate pe cele mai noi tendințe din literatură cu imaginarul filmelor, graficii și jocurilor de computer SF.

Cărți de acest gen ar putea trezi gustul pentru lecturi (lecturi inteligente) celor care l-au pierdut, în căutarea unor informații din interes pur cognitiv, pur erudit, fără a le asambla în viziuni integre, fie și virtuale. Dacă scrierile pur-fanteziste nu lipsesc cu desăvârșire din peisajul nostru, ele sunt în cvasi-totalitate parodii sau ironizări ale genurilor fantastice. Pe contrasens, Marcel Gherman cultivă insistent o proză fantastică serioasă, metodică și coerentă, din care, totuși, nu lipsesc finele ironii și referințe la scrierile anterioare. E un gen de reciclaj inteligent.

* * *

Și **Mihai Poiată** s-a prins într-un proiect personal de durată. După fulminantul și binemeritatul succes al cărții *Rock-ul, Norocul și noi*, în care reproducea, prin prisma muzicii rock/ pop din Moldova anilor '60-'70 ai secolului trecut, filmul unei epoci istorice, iată că se alege cu o dilogie la acest subiect. Or, cartea apărută în 2017 nu poate fi citită altfel decât complementară celeilalte. Cartea din acest an se intitulează *De ce au plâns ghitarele?*, Editura ARC, Chișinău, 2017, 334 pag + CD audio.

O lansare memorabilă, cu participarea muzicienilor și spectatorilor-fanilor formației lui Dolgan, urmată de un serial de emisiuni la diferite posturi TV a asigurat o bună promovare a cărții. Mai puțin cronici de carte (necesare), or la noi mai e în vogă arta/ creația [populară] orală. Dar grație faptului că nu peste tot e ca la Chișinău, avem și o cronică și nu oriunde, ci la *România literară*, semnată de Răzvan Voncu:

„... după cum a demonstrat o cercetare publicată în 2014 – *ROCKul, NOROCul & NOI*, semnată de Mihai Ștefan Poiată –, datorită apariției de-a dreptul miraculoase a unei formații rock, în Chișinăul anului 1966, cultura pop a pătruns și-n fosta Republică Sovietică Socialistă Moldovenească. Mai mult decât atât: formația Noroc a fost prima formație rock autentică din întreaga Uniune Sovietică, iar apariția ei a declanșat valul culturii pop în mohorâtul

imperiu comunist. Cu texte exclusiv în limba română și cu influențe britanice, românești și italiene, *Noroc* a trecut, în cei aproape 5 ani de existență (1966-1970), drept o formație «occidentală», cu instrumentiști talentați și inventivi, capabili să depășească handicapul unui echipament muzical anacronic și obstacolele cenzurii. Cel puțin până în 1970, când a fost desființată la ordinul atotputernicului KGB, *Noroc* a alimentat spiritul liber în provincia ocupată și a contribuit, pe palierul culturii de consum, la regăsirea identitară începută prin literatura generației șaizeci.

Prozator, dramaturg și gazetar, optzecistul Mihai Ștefan Poiată este, probabil, cel mai bun cunoscător al culturii pop din Basarabia, al legăturilor ei cu cultura similară din Europa și din România, ca și al conexiunilor ei nebănuite cu cultura «înaltă». Era, cumva, inevitabil ca, după cercetarea consacrată formației *Noroc* și rolului ei în renașterea culturală și națională în Moldova de peste Prut, scriitorul să consacre o lucrare similară regretatului lider al acestei formații, intitulată *Mihai Dolgan. De ce au plâns ghitarele?* Căci activitatea lui Mihai Dolgan a continuat, pe cont propriu sau în alte contexte, și după destrămarea forțată a trupei sale emblematice, iar evoluțiile muzicii și ale pozițiilor sale publice configurează o prețioasă istorie alternativă a culturii basarabene postbelice.

Această istorie este necesară, în primul rând, pentru a înțelege profilul cultural actual al Republicii Moldova, iar în al doilea rând, pentru a nu ne pierde speranța cu privire la șansele culturii române de peste Prut. Căci, dincolo de conformismul oficial, de compromisurile unei mari părți din literatura română care s-a scris în Basarabia, de desincronizarea ei față de literatura din țară, a existat în perioada sovietică și o viață artistică subterană, aproape necunoscută la București (ca și la Moscova, de altfel), prin care cultura adevărată a subzistat, făcând posibilă eliberarea din perioada 1987-1991. Care nu a venit numai prin personalități oficiale, ca Vieru și Druță, ci mai ales prin artiști independenți, ca Mihai Dolgan. [...]

Ca și lucrarea precedentă, *Mihai Dolgan. De ce au plâns ghitarele?* se citește cu plăcere și cu folos. Ea ridică vălul uitării de pe câteva fenomene culturale mai puțin obișnuite în spațiul basarabean, recuperând momente și contexte însemnate ale rezistenței spiritului românesc în fața agresiunii ideologice și identitare sovietice.”

* * *

Vasile Ernu își editează a doua carte din „Mica trilogie a marginalilor”, începută acum trei ani cu *Sectanții*. Volumul din acest an se intitulează *Bandiții* (a treia carte se va numi *Evreii*). Primele două par a fi un fel de anexe tematice la cartea sa de debut, *Născut în URSS*. Aceste *amintiri din copilărie* sunt povestea mediului formator, a matricei.

Fiecare capitol din *Bandiții*, după câteva digresiuni lirice (uneori impresionante, cum sunt peisajele autumnale din Bugeac sau parabola cu descoperirea unui oraș necunoscut de parcă l-ai buzunări), continuă cu o întâlnire a

autorului cu vreun reprezentant al „breslei”, încheindu-se liric, cu un „șanson”. Adevărat, unele capitole sunt integral niște digresiuni, despre „buzunare și haine”, despre tatuaje, despre „Fenea” (argoul bandiților).

Descoperim, la un moment, o legătură bizară dintre bandiți și sectanți (care ar justifica ciudata compartimentare a trilogiei). „Unchiul Andrei”, îngerul decăzut al familiei, „hoț în lege” (categorie banditească supremă), i-ar fi explicat butada: „Dumnezeu nu e fraier” (adică nu e om „liber”, *din afara castei*, descifrează Vasile, deși comentatorii spun că aici „fraier” are sensul de „naiv”, „prost”, „necunoscător”). „Argumentele” le aduce hoțul în lege: „Hristos a fost răstignit între doi tâlhari, adică între doi bandiți ca noi, nu între cărturari și farisei, pentru că el era unul ca noi, care nu se supunea nimănui, nu muncea ca voi, nu avea familie și nu respecta nicio lege” (sic!).

Deși spune, în deschidere, că „voi încerca să povestesc această lume decăzută prin ochii eroului meu, așa cum e văzută și înțeleasă de un copil”, „poveștile” lui Ernu sunt niște predici ale maturului. Nu evenimentele l-au modelat, ci el a modelat evenimentele după strategiile predicii sale.

Între personajele-naratori care se perindă episodic și pasager, „Profesorul” e un fel de protagonist. Dar, în loc de biografie, acesta (sau Ernu?) ne spune o parabolă socialistă despre muncitorul concediat pe nedrept, care dă foc fabricii, încheind: „așa a început totul pentru mine”. Într-un alt loc aflăm însă *povestea adevărată* a copilului rămas orfan: puterea sovietică – atât de dragă autorului! – i-a împușcat părinții ca „dușmani ai poporului” (iar el a crescut „prin case de copii, acele incubatoare de bandiți” – iată de unde se iau bandiții: din străduința statului sovietic!). În loc de isprăvi banditești, unchiul îi spune parabola despre Cain și Abel. Dar într-o paranteză aflăm că banda „Profesorului” fura bani de acolo de unde „se adunau mai mulți” (nu de la stat, pentru că acolo aveau „multă bătaie de cap”, ci de la întreprinzători). Bandiții copiau punctual principiul „redistribuirii socialiste”: statul împărțea bunurile produse legal, iar bandiții făceau același lucru pe sectorul umbros al economiei. Prin șantaj. Sau „racket”. Ceea ce Ernu condamnă ca semn al „dezmațului anilor '90”, în cazul bandei „Profesorului” e comentat romantic... și filosofic.

Reluând același stil ficțional-eseistic din *Născut în URSS*, cu aceeași nostalgie după „paradisul pierdut” (cartea plagia titlul unei emisiuni de la postul TV rusec *Nostalgia*), autorul nu face efortul de a construi ceva în genul unui roman cu teză, ci pune tezele sale în gura personajelor. Oricât de diferite, personajele sunt *porta-vocea* ideologiei autorului (criticii atenționau încă la cărțile de debut ale lui V.E. că personajele sale nu puteau „să funcționeze ca voci distincte”). Nu autorul empatizează cu personajele, ci ele lucrează pentru cântecul lui. Iată unul din „argumentele” masochiste ale nostalgiei: „Bunicul meu era adeptul unei *teorii* (sic! – mvc) îmbrățișate de generația lui, pe care ne-a transmis-o și nouă. Teoria lui spune că ultima mare epocă de aur a creștinismului este perioada stalinistă [...] Stalinismul ne-a oferit marele privilegiu de a muri pentru credința noastră”.

Despre mediile sociale pe care le vizează autorul există multă literatură (dar și povestiri vii). Iar latura artistică (tema e o bună sursă de inspirație) a unei Odesse marginale, banditești și exotice e fixată în extraordinarele scrieri ale lui Zoșcenko, Babel, Ilf și Petrov, Kuprin. O întreagă filozofie umanistă și un exemplu de cercetare antropologică găsim în eseuul lui Andrei Sineavski (Abram Tert) despre cântecele „blatarilor”. Iar în ceea ce ține de sistemul penitenciar sovietic e mai bine să-l citiți pe Șalamov, acum tradus și în română. Vi-i recomand.

* * *

Un proiect personal îl încheie și **Mihai Papuc**: editarea operei lui Dumitru Iov. Este, de fapt, o ramificație particulară a unui program personal mai amplu. De mai multă vreme (de câteva decenii!) Mihai Papuc coordonează aparițiile din colecția „Moștenire” a Editurii Știința, valorificând patrimoniul literar al literaturii române în ediții comentate (critice) și punând în valoare, alături de opera Marilor Clasici precum Caragiale sau Negruzzi, textele autorilor basarabeni din interbelic. Inclusiv, a basarabenilor adoptați, precum e cazul lui Iov. Eugen Lungu, prefațatorul ediției (selecția și îngrijirea textelor aparține lui Mihai și Teodor Papuc), făcea următoarele precizări: „Cazul lui D.[imitrie] Iov este unul mai puțin obișnuit. Plecărilor, de regulă, se făceau de aici încolo – pentru a fi în literatură, basarabeni treceau Prutul. Unii rupând odată cu trecutul și pașaportul cu acvila bicefală, ca un garant al ireversibilității actului. E gestul asumat de B.P. Hasdeu. Stere părasea și el un imperiu care, pentru dânsul și nu numai, se identifica amenințător cu temnițele și viforele Siberiei. Ambii aveau să se impună ca personalități marcante ale societății românești. Mai puțin cunoscutul Gheorghe Madan trecea râul clandestin într-o noapte târzie de noiembrie 1892 pentru a-l vedea pe Hasdeu. D. Iov a făcut însă calea inversă, venind din regat în Basarabia. Devenind pentru totdeauna basarabean prin adopție”.

Ediția pune în circulație opera literară a lui D.[imitrie] Iov (1888– 1959), poet, prozator, publicist, om de cultură, om politic, personalitate proeminentă din prima jumătate a sec. al XX-lea strâns legată de spațiul basarabean. În 1956 era arestat și condamnat, sfârșindu-și viața în închisoare la Gherla.

Volumul 1 se deschide cu un eseu consacrat operei și personalității scriitorului și un tabel cronologic. Urmează compartimentul „Poezie”, care reproduce unicul volum de poeme publicat la Iași în 1943, *Covor basarabean*; peste o sută de poezii publicate în periodicele timpului sub titlul generic *Carte poștală*, neincluse în volum; un ciclu de poezii inedite, intitulat *1907*. Un alt compartiment cuprinde publicistica din volumele *Moartea regelui Carol. Scrisori către un nepot* (1915) și *Basarabia și Bucovina sub noua stăpânire* (1941), precum și din reviste, în special din „Țara noastră” și „Viața Basarabiei”.

Volumul 2 are, de asemenea, două compartimente. Primul, intitulat „Proză”, cuprinde nuvelistica din volumele *În lunca Trotușului* (1923), *Amintiri și lacrimi* și *Duduia Adela* (ambele din 1932), *Privești basarabene* (1941) și

Gospodarul din Orhei (1942), precum și o serie de proze din periodice, nepublicate în volum. Compartimentul al doilea cuprinde o mare parte din „Corespondența” bogată a scriitorului.

„Aceste două volume editate de Știința, își încheie studiul Eugen Lungu, sunt cel mai frumos și mai trainic monument literar ridicat basarabeanului prin adopție D. Iov”. Urmează o Propunere de ordin culturologic: „Ar trebui însă să-și spună cuvântul și edilii de la Soroca, unde numele lui ar trebui înveșnicit printr-un muzeu, prin plăci comemorative și evident prin ridicarea unui bust”.

* * *

Victor Vasilache, scriitorul și traducătorul, fiul lui Vasile Vasilache, a moșit de mai multă vreme un proiect personal, de fapt, unul familial: să descifreze și să publice jurnalele și caietele autorului *Poveștii cu cocoșul roșu*. În acest an, ideea i-a reușit, cel puțin în ceea ce ține publicarea *Jurnalului*, pe care scriitorul l-a ținut, mai mult sau mai puțin fidel, din 1966 până în 1978.

Nu este un jurnal tipic, însemnările scriitorului fiind de natură foarte diferită, de la observații din natură și impresii fugare, la note de lectură, meditații, comentarii pe marginea cărților și a evenimentelor. Ori, în câteva cazuri: narațiuni propriu-zise. E un „jurnal de idei” în siajul lui Ion D. Sârbu (*Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*).

Apariția *Jurnalului* se datorează lui Victor Vasilache, fiul celebrului autor al *Poveștii cu cocoșul roșu*, care a adunat și descifrat manuscrisele adunate în câteva caiete. Intenția scriitorului, respectată cât de cât punctual la început, este subminată de pauze tot mai mari, de la câteva zile la câteva luni.

Sunt impresionante lecturile maestrului. Ele schimbă întrucâtva percepția operei scriitorului și a imaginii lui. Dintr-un Vasilache al mitologiilor autohtone, al înțelepciunii populare pe care se placau exoticele filosofii orientale nu rămâne prea mult. Scriitorul e abonat la artele și filosofii moderne. Sunt citați sau comentați Roman Jakobson și Raymond Radiguet (un scriitor francez, apropiat avangardei artistice pariziene); Tolstoi și Andreev; Shakespeare și Goethe; Camus și Sartre; Joyce, Proust (romanele, nuvelele, dar și *Împotri-va lui Sainte-Beuve*) și Kafka – trei nume mari ale secolului, în opinia lui Vasilache; Robert Musil și Kurosawa, Cervantes și Thomas Mann, Hemingway și Tarkovski, Dostoievski și Nietzsche...

Reținem câteva declarații principale ale distinsului prozator, de exemplu, refuzul de a se angaja, de a fi un „om al cetății”, retrăgându-se din viața publică în favoarea mesei de scris. Se întâmpla să-și depună acest „jurământ” chiar după faimosul Congres (al III-lea) al scriitorilor de la Chișinău, care solicita respect pentru limba română, revenirea la alfabetul românesc ș.a. Însă, după atacul brutal al reacțiunii (după „sforăriile” lui Bucov, cum notează Vasilache), nu a rămas piatră pe piatră din edificiul reformat („din congres n-a mai rămas decât o coadă de fum”), ștabii comuniști reluând controlul total asupra uniunii de creație și reducând eforturile câtorva scriitori cu verticalitate la sfârâiacul lui Creangă.

Deziluzionat, scriitorul e necruțător cu sine și cu colegii de breaslă: „o adunătură de deșelați și gârbovi, niște reumatici suntem...” Și, mai jos: „Mă retrag definitiv din toaia asta de clăpăugi [...] am de scris și n-am când să mă ocup de politica literară!”. Iar peste încă o pagină: „...plec de la revistă, cu o cerere cam așa: «Dați-mi drumul, că nu pricep nimica nici în literatură, nici în politică; decât să-i încurci pe toți, mai bine să te încurci doar pe tine»”.

Tot atât de riguros ca și reperele livrești, își alege persoanele cu care să comunice pe viu și despre care să ne comunice nouă, cititorilor lui (într-un loc, scriitorul notează o observație critică, chiar dură, la adresa predecesorilor, menționând „tarele generației anterioare, procentele ce le plătesc fricii”). Se rețin, îndeosebi, secvențele în care protagoniști sunt Tarkovski și Grecu.

Mihai Grecu îi ține un fel de lecție la o temă predilectă pentru plastician: nașterea operei moderne dintr-o comunicare cu materialul, când materialul dictează factura/ formula lucrării: „Ieri am avut cu pictorul Grecu aproape trei ore de discuție. E greu să spui ce-s mai interesante: Grecu – teoreticianul plastician sau tablourile lui Grecu. Din nesfârșitele sale monologuri, incantatorii, euforice: «Mă simt acum copilul-minune, nu-mi pasă de nimic. [...] Vezi aici, - uite în tabloul acesta... ceva? Sunt bule de aer, bășicuțe... Am vrut să vălurez lacul, așa cum întâmplător, într-un tablou analog (tot ochiul!), ridicând pânza în picioare, și lacul fiind nezvântat a făcut vălurile... M-a frapat – căpătasem într-adevăr „riduri” – speriat am întors tabloul de-a-ndoaselea, să se întindă lacul iar – și-atunci el a înțepenit, a înmărmurit așa! Așa am obținut, din întâmplare, jocul hazardului, ceva care poate fi revelație, descoperire... Ce vreau să zic? Materialul îmi dictează, îmi impune jocul său ghiduş de teme, culori și concept...»”.

* * *

Limba de hârtie a **Tamarei Cărauș** (Editura Cartier) se încadrează perfect în sfera preocupărilor autoarei pentru contradicții și crize de identitate. Cărțile ei anterioare anunțau intrigă și dramatism prin chiar titlul lor: *Tzara mea* crea o situație de conflict prin ambiguitatea termenilor; *Bântuiți de Derrida* dramatiza atât forma deconstructivistă de cunoaștere, cât și impactul tulburător (să zic: turbulent?) asupra cercetătorului; *Capcanele identității* scotea din zona de confort tocmai visul-scopul cercetării.

Povestea naratoarei e chiar o continuare la istoria capcanelor pe care ni le-ar întinde certitudinile. Toată narațiunea e autobiografică, deși contraforturile care susțin construcția sunt livrești. Cărțile citite cândva de autoare provoacă și declanșează mecanismul mărturisirilor, confesiunilor, fiind un pandant necesar, temperând emoțiile memoriei, structurându-le, iar pe de altă parte testându-se și... deconstruindu-se reciproc.

Eroina povestirilor, o elevă eminentă, exemplară în toate, delegată să ia cuvântul la toate careurile și întrunirile școlare, duce un fel de jurnal de perfecționistă, intitulat „Caiet de calificare culturală”. Își programează pașii autoperfecționării și-i monitorizează strâns, punctual. Conflictelor le constituie,

ca în orice poveste, devierile de la normă și penalizarea acestora.

O eternă confruntare dintre „limba mamei” (dialectală, accesibilă, caldă, nepretențioasă) și „limba maternă” (cultă, rece, pretențioasă și arogantă, cântată și studiată) face, propriu-zis, intriga centrală a cărții. O adevărată tragedie e legată de teama de calchieri (din limba rusă, în primul rând), calcul lingvistic fiind „dușmanul cel mai mare” al limbii române.

Unele pagini despre teroarea limbii și teama de imperfecțiune amintesc de Orwell (a reține: „cuvintele deveneau cuvântare”). Pe contrasens, altele amintesc de Kafka: pedepsirea perfecțiunii. Dramatizarea contradicțiilor este, totuși, exagerată. Diferențele ne fac interesanți; uniformizarea ne aduce la Orwell = limbajul de lemn ca certitudine lipsită de dramatism, e singurul care anulează contradicțiile (să fie oare el visul calmant al autoarei „limbii de hârtie”?). Adevărul e că diversitatea e firească. La fel și perfecționismul.

De reținut, ca formulă a dramatismului (al omului perfecțiunii, totuși): o greșeală de limbă e o fisură în ființă. Rețin, în exact același sens, o ironie tipic orwelliană din 1989, după „revelația” revenirii la alfabetul românesc: „atât timp cât literele erau greșite, eram cu toții creați greșit”. Este aici, desigur, un caz de patologie a corectitudinii. Ezit în a înțelege dacă e vorba, pe tot parcursul cărții, de pedepsirea ambiției sau de pedepsirea perfecțiunii.

Fantasma limbii perfecte, care o urmărește pe autoare/ naratoare e fantasma (și drama) oricărei perfecțiuni. Aici aș putea pune punct: drama este, așadar, exagerată. Numai că ea este exagerată artistic și atunci nu mai poți reproșa nimic: e construcția făcută chiar în acest scop (nu cu acest mijloc), al scrierii.

JURNALUL LUI VASILE VASILACHE (și nu numai...)

Leo BUTNARU

Pentru Vasile Vasilache scrierea jurnalului nu a ținut de hazard, de moft, de „printre altele”, ci a fost un act conștientizat, asumat și continuat chiar cu efort, cu acribie, când era cazul, precum reiese din cele constatate de I. Nagacevschi, prefațatorul, care a cunoscut caietele „de formate diferite, cu mult moloz în ele, cu scris mărunț și înghesuit, cu zeci de ștersături și corectări, cu șirurile de litere având tendința să se extindă în toate părțile, să se lățească peste câmpuri, să iasă în afara paginii”.

E o parte din diaristica lui Vasile Vasilache sau, cum ar fi zis însuși autorul: „Cum să vă spun eu, bre? E o postată din truda mea de taină”. (Colegul avea o expresie neaoșă mustoasă, care tenta pe unii din noi de a-l parafraza, imita, dar nu și de a-l continua. Vasilache nu putea fi continuat sau... stopat decât de el însuși.)

Pe 18 noiembrie 1966, apare prima notiță în viitoarea sa carte, editată, iată, peste cincizeci și unu de ani, în 2017. Ca program vag încă, scriitorul își vede rezumatele din paginile ce au a urma ca pe „o confruntare a «Eu»-lui cu lumea, cu cei de mă cunosc și... nu mă cunosc...”

Implicit, în discursul selectiv, se întrevăd și punctele de atenție ale autorului, unul dintre care ține de *portretele colegilor*, de-ai noștri sau de aiurea, primul din ele fiind al lui Ion Druță („Un talent, în care se zbat, crispat, harul și vanitatea, provocând zilnice revărsări de fiere.”). Portrete individuale, dar și colective: „Scriitorii noștri (cei de inimă!), parcă-s șapte la o pălărie... Aida-de, of, da, Doamne!... N-avem intelectuali... Niște moaște gemânde!”

Sau portrete din lumea și literatura mare: „Aseară am făcut cunoștință cu Tarkovski (Andrei – *l.b.*). Gesticulația, mișcările, comportarea – un neastâmpăr, parcă voit demonizat... Poate pentru a-și ascunde înstrăinarea față de cele înconjurătoare? Oricum, ai impresia unei agresivități silite, «forțate», «nevoite» (de la «nevoie»), pentru a-și păstra intactă o copilărie întârziată (sau poate netrăită?...)... Are un răs sticlos, nervos, o față care te izbește printr-o neconținută mișcare convulsivă; ai senzația că poartă un obrăzar din care face ce vrea, pungindu-l, desfăcându-l, unghiurile, colțurile gurii ducându-le până la ureche, străin, automat”. (Portret realizat de un maestru, ce mai!)

Ori: „Gorki reprezintă pentru literatura universală unul din cele mai rare și mai ciudate cazuri: o sete nebună de cunoaștere a hamalului, – amestecată sau mai bine zis inoculată într-un talent, căruia tocmai asta îi e contraindicat, – a dat naștere unui călugăr fanatic, care propovăduiește... beat... de tot ce-a vorbit o lume... până la el!” Superb!

Prozatorul se abate pe piste teoreticienilor, unde își expune preocupările pentru artă (literatură, cinema), relațiile dintre oameni, colegi. Astfel, în timp ce „critica literară” aservită, de uz general sau academic de la Chișinău, stivua pe raftul de bibliotecă bizarerii despre realismul socialist, omul nou, rolul partidului, atașamentul față de astea... și de celelalte, republicane și unionale, ale „literaturii sovietice moldovenești” și a bravilor ei șoimi care nu erau, de fapt, decât niște coșofene guralive, Vasilache scrie în jurnal despre unul din fondatorii și promotorii formalismului rus, răspândit năvalnic în Europa și peste ocean, Roman Jakobson, care într-un interviu din „Les Lettres Françaises” „încearcă să dezvăluie o enigmă din multele, – raportul cuvânt-creație, interacțiunea, interdependența și, totodată, contradicția dialectică dintre acestea (fenomenologia ori structuralismul în lingvistică). Arta este un adjectiv al realității, mulțumită primului, căci are tendința de verb, adică de mișcare... Ciudat ca niciodată, azi arta dă dovadă de structuralism. Au nu cumva o încătușă multavansatul scientism, au nu cumva tendința amețitoare de a abstractiza exhaustiv noțiunea «lumea» știrbește spontaneitatea artei, actul intuitiv?” Aici și în alte momente revelatorii din această spunere de sine și de alții, de lume, îl vedem pe Vasile Vasilache cel mai puțin cunoscut – scriitorul de dincolo de cromaticul său neoașism asumat cu bună știință – intelectualul timpului său, conectat la suflul și pulsiunile spirituale transfrontaliere, nu doar de dincolo de hotarele sovietice, ci și de dincolo de realismul socialist.

Sunt explicite și dureroase revelațiile psiho-sociale, inclusiv scriitoricești, deloc puține: „O obiecție, pe care aș face-o tuturor: lipsă de caracter nu numai artistic, ci și omenesc (se prea poate ca ea să fie indispensabilă!). Tarele generației anterioare, procentele ce se plătesc fricii, o trăsătură foarte dominantă într-un stat cinovnic!”

În timpuri când nu puteau exista mai multe păreri, decât cea declarată zi de zi de partidul-buldog în articolele de fond ale ziarului „Pravda”, scriitorul visează aieva în jurnalul său: „Hai să avem fiecare dintre noi câte o păre-

re!... Vor fi atunci mai multe păreri, vom fi deci mai bogați sufletește, un popor va fi mai bogat spiritual”. Reia mereu tentativele de a-și explica trăsăturile vremurilor pe care le trăiește și de a le defini pe înțelesul său care, evident, dorea să fie al mai multora: „Tendența secolului, aviditatea lui pentru rațional, de-aici pentru abstracție... O sete nebună are secolul acesta pentru dezveșmântare, pentru goliciune și spirit categoric, de unde vine și brutalitatea, linearitatea, în numele exclusivității scopului... Secolul constructivismului pune direct temei, chipurile, pe miez, dar, descărnat, fructul și-a pierdut ademenirea, acel vino-ncoa... Iar multele taine dezvăluite, cunoscute sunt însemnul bătrâneții, al cinismului pronic și al proniei cinice”.

Strădania de a înțelege secolul, dar și pe contemporanii săi: „Goliți de slăbi-ciuni, avea loc în oameni o inhibiție de încredere, care-i copleșea, așa că la început parcă le turna în vine forțe noi. Începea imediat «folosirea, aplicarea» acestor forțe în acțiuni, dar imediat omul, tot acest om, care mai adineaori era îndrăcit de atotputernic, – devenea de-odată rătăcit, căci în marginile tuturor fațetelor sale sufletești se vedea prăpastie, abis... Uluitor cum de Dostoievski a prevăzut în *Бесы* (*Demonii* – *l.b.*) molimele sec. XX, ridicate la ranguri statale, luate drept religie, legiferate”; „din omenie, în numele omeniei, mai totdeauna s-au făcut cele mai mari, masive, absurde vărsări de sânge – cruciadele, inchiziția, fascismul, comunismul”.

Sunt și unele pasaje cu întrebări fundamentale: „M-a izbit un gând: de ce arta modernă e preocupată esențialmente de MOARTE?!”

Omul sub vremi, mai ales sub comunism: „Presa noastră e permanent ocupată și preocupată de «popularizarea» politico-culturală, care în fond de cincizeci de ani continuă, sărăcind duhul. Tot mai mult și mai mult spiritul ales, blagorodnic, nobil prin natura sa și «de la natură», se izolează, «уходит в себя» (se retrage în sine – *l.b.*), cum zice rusul, pentru că... n-are încotro! În consecință o tot mai largă sărăcire a duhului omenesc, o vulgarizare a lui”. Alte opinii cutezătoare, în discordanță cu ce se întâmplă... afară, în societate, le desprindem din paginile intitulate „Tratat despre prostie”: „Fiindcă «deșteptul» e deștept! El niciodată nu e prost... uite-aici e aici! Un deștept... e deștept, tovarăși! Deșteptăciunea e activă, e trepidantă, e, dacă vreți, agresivă. Știți cine e cel mai mare prost pe lume? Dum-ne-zeu! Uite-l, ăsta e prostul cel mare? Și știți de ce? N-a dus lumea la capăt ... A pornit s-o facă, la un moment dat s-a luat nu-ș-cum cu altele, l-a distras cineva, ceva... probabil a văzut un fluture, – era primăvară, – s-a luat după dânsul și a uitat să mântuie lumea”.

Cum de-și permite Vasilache, căruia i se suspendase dreptul la semnătură și aflat în vizorul diverselor organe de băgare de seamă și interdicție, să continue a minimaliza, a sfida idealurile comuniste îmbibate de morală internaționalistă și „atitudine revoluționară”, scriind: „Referindu-ne la titlul unui roman modern: am ajuns la omul fără însușiri, la literatura fără însușiri, adică la scriitorul fără însușiri, ori la epoca fără însușiri? Iar dacă acest lucru se întâmplă, de ce se întâmplă? Există un de ce aici, pentru că am admis efectul, consecința, deci unde-i, care-i cauza?”

Să cutezi tu să spui, puțin zis iresponsabil, că: „Începutul secolului XX prevestește intrarea în vigoare definitivă, irevocabil, a pactului Faust-Mefistofel”, făcându-te a uita (bineînțeles, sfidător, provocator antisovietic!) că secolul a început cu marea revoluție socialistă din octombrie?

Cum să publici pagini referitoare la religie, existențialism, Joyce, Kafka, Freud, Musil?

Și, parcă, hazardul, întâmplarea vieții ar propune un comentariu la situație, i-ar sugera scriitorului să-l facă, acesta, pe 1 decembrie 1968, notând: „Azi mi-am cumpărat de la magazinul de mobilă de ocazie biroul fostului președinte al Consiliului de miniștri al RSSM (Rudi). Ceea ce se săvârșea la acest birou istoricește (dreptate, nedreptate...) eu sunt dator încă o dată omenește să cumpănesc și să mă rostesc”.

Paginile de nonconformism, de răspăr cu ideologia oficială, care apar în această diaristică de taină, ne îndreptățesc să tragem concluzia că, în măsura în care jurnalul unui scriitor ține de literatura propriu-zisă, cel al lui Vasile Vasilache e literatură de sertar, ce dă în vileag și lucruri destul de delicate, inclusiv cele legate de starea materială precară a familiei, în care nu se obișnuiește să se facă daruri/ cadouri tocmai din cauza lipsurilor. Vibranta și dezolanta nuveletă despre trecerea într-o casă la curte, pe care o visase, și-o dorise, însă care, de cum intră cu familia în ea, îi cășunează multiple necazuri: „În prima sau a doua zi de cum m-am instalat s-a început lupta cu «nisipul» alegoric vorbind, ca și captivul lui Kobo Abe!... Și același sentiment al zădărniceii: oricât l-ai arunca, el o să curgă neîndurător sub forma unor o mie de griji și grijulițe: s-a rupt o scândură din poartă, sunt două sau trei olane sparte în pod, iese fum, cărbunii... nu-s, copiii n-au scaune, n-au mese, e frig, se cer reparații generale, beciul se năruie; și tu din zori până în noapte trebuie să te scuturi grijuliu ca un câine ud de ploaie...

Starea aceasta a mea jalnică o mai agravează și o oarecare *cyebepue* (superstiție – *n.m*): în casa asta un altul și-a luat singur zilele, iar în casele de la țară, unde «nu ne mergea», cum zice nevasta, – de asemenea au fost sinucideri și omucideri... Fără să vrei, începi să crezi în păcat și răsplată, să te simți o ființă neapărată, nu numai neputincioasă...” Ca și mulți alți colegi, am beneficiat și eu de ospitalitatea acelei case de pe la începutul fostei străzi a Livezilor, astăzi Mateevici. Am coborât și scările aproape abrupte ale adâncului beci cu butoaie de vin bun, însă în care, până a veni noi, își pusese ștreangul de gât nedreptățitul scriitor V.R. L-am ascultat pe Vasile Vasilache în veranda gospodăriei, depănându-și impresiile despre basmele chineze, ba chiar îmi amintesc că, la un moment dat, era preocupat de celebrul narator Pu Songling și încerca să le insufle și altora interesul pentru nuvelele cu vulpi șirete (femei transfigurate) ale acestuia, găsim în urzeala subiectelor lor o filosofie mai specială.

Starea intelectualului sovietic dintre Nistru și Prut? Nevoința sa, a scriitorului, de a umbla să vândă carnea de vită a unei rude de la țară? Scena merită reprodușă, fiind una *sui generis* sovietică, adică anapoda:

„Azi dimineată, taximetristul, un ovreu:

– Eu, dacă vreu, pot să nu te ieu, că mata ai comandat taxi, așa-i? Dar ce-mi vâri, carne, așa-i?

Eu:

– Da eu te rog frumos...

– Așa-i, toți te roagă frumos, da eu răspund, uite cum e...

La bazar, la 7 dim. Întuneric... Carne, carne... M-am strecurat al doilea ori al treilea... Zic unuia care a venit al patrulea:

– Tovarâși, aici e rând, luați aminte, iată dumnealui e primul, eu după dumnealui... Dumneata după mine ești, zic lui al treilea:

– Mata ești după mine, face el serios, abătut chiar...

În mine se revoltă târgovețul, stau în pălărie, mantou. Toți tac... Adică știm noi ce știm: și într-adevăr, eu am rămas ultimul cu carnea...

Tăcut, mi-au mutat-o de-acu înăuntru, pur și simplu mi-au zvârlit-o „delicat” de pe-o masă pe alta, acolo au trântit-o peste niște găini, un hahol (ucrainean – *l.b.*) sărea să-i dea cu găina în cap lui, dar, văzând că... carnea nu-i a aceluia, s-a luat cu mine la harță, m-a făcut nebun, prost... (iar când a venit să-i ia analiza... a râs cretin... îl întreba de unde ești? He-he-he... De la he-he-he...)

Apoi Istoria cu spravca (certificatul – *l.b.*)... (3 ruble amendă). Apoi cu bacșișul... cum unul se bătea cu pumnul în piept spunând că-i căruciorul lui... Apoi chemarea, câte pe unul, unde cei doi «vetsanitari» își făceau năravurile... numai ce-l vedeai ieșind... cu ștampila lipind-o... Apoi: când mă trezesc, doctorul mă dă afară...

– Ce caută aici cumpărătorii!...

– Sunt vânzător...

Remarca:

– Dă trei ruble și na un halat...”

La patruzeci de ani împliniți, Vasile Vasilache pleacă benevol de la revista „Nistru”, organul Uniunii Scriitorilor din Moldova, convins că trebuia mai demult să se retragă „din aiureala asta locală, așa-zisa viață literară”, în care poți să te referi la trei-patru scriitori – nu mai mult, – și toți aceștia atât de disperați, atât de contradictorii, – (ori e prezent în actualitate cu «tema», dar verbu-i, stilul, viziunea, e a lui Stamati ori... nu-i nici una, nici alta...) – încât te lași păgubaș”.

De altfel, prea puține nume de scriitori, pictori, actori, muzicieni etc. au fost admise de autor în aceste pagini. Motivul e de înțeles: pe foarte puțini din contemporanii săi chișinăuieni îi considera intelectuali de valoare, rasați: „Scriitorii noștri, (cei de inimă!), parcă-s șapte la o pălărie... Aida-de, of, da, Doamne!... N-avem intelectuali... Niște moaște gemânde! Când nu mai vezi niciun chip – să hohotești demonic!...”, notează autorul jurnalului și acum înțeleg mai explicit un caz despre care se întreba, revoltat, un alt co-

leg, remarcând că, într-un articol pe care i-l solicitase revista din Moscova „Iunost” (Tinerete) despre starea literaturii în RSSM Vasile Vasilache nu amintește de... niciun coleg!

În notele de jurnal colegii de condei apar de cele mai multe ori fugitiv și, de regulă, în cazuri anecdotice: Marinat, Vatamanu, Bolduma, Cărare, Costenco... Eu unul mă mir că pe parcursul cărții nu apare și Saka, prietenul, interlocutorul în lungi discuții și partenerul de nenumărate partide de șah. [Bărbații din familia Vasilache, tatăl și cei doi fii, alcătuiau o echipă redutabilă de șahiști. La turneele de șah între scriitori, organizate de regretatul Laurențiu Ulici, locuri premiante le reveneau și Vasilache(iștilor)...]

Însă la Chișinău nu prea afla el convorbitori interesați, unul dintre puținii cu care se reținea ore în șir fiind pictorul Mihail Grecu, în atelierul căruia adăsta pentru lungi taifasuri și pe care îl portretizează în mișcare temperamentală, revărsătoare în „nesfârșitele sale monologuri incantatorii, euforice”. Grecu care, spre deosebire de alți colegi-pictori ai săi, „față de raporturi, corespondențe, amicitie, te incită, te-ațăță, nu-ți dă pace ca un ghiduşar”.

Trimiteri la multiplele, vastele sale lecturi, unele din care nu țineau nicidecum de divertisment, ci de studiu, de cercetare. Lecturi întreșesute cu propriile sale opinii: „Am citit *Cervantes* al lui Bruno Frank. O carte scrisă șmecherește, hâtru, adusă sub un unghi donquijotesc, plină de compasiune admirativă, un *Cervantes* docil, – eu îl văd, îl intuiesc un buclucaș fără pereche, obrăznicătură în fața destinului, un nărăvaș pe care până nu l-au ogoit ambițiile, nu l-a zlămăcit viața – n-au putut țâșni din el semințele”.

Din unele cărți extrage un conspect esențializat.

„Am luat cinci volume din Th. Mann, «Craii de Curtea-Veche». Tot mai mult și mai mult mă cuprinde dorul de lectură, ceva alcoolic, încontinuu, aș citi cum citeam în închisoare sau când m-am întors. Singurătatea îmi dă, îmi strecoară o plăcere de întovărășire cu cartea. Undeva ființa-mi nu-mi e făcută de lume, de dezbateri, întâlniri, polemici intelectuale... O mulțime de vești despre carte, gusturile care o încearcă și o dezleagă”.

Se știe că lecturile îi stimulează unui scriitor propriile idei, intră, implicit, în scrisul acestuia. Astfel, citând din „Caietele” lu Camus: „Timpul nu se scurge repede când este observat. El se simte supravegheat. Însă, timpul profită de distracțiile noastre. Poate există chiar două feluri de timp: acela care este observat și acela care ne transformă”, V.V. pune în paranteză: („Ah, ce se mai leagă de «cocoș!»”); sau altă remarcă – „Tot aici: Serafim de după ochiul, prin și după care se ascunde târgovețul! Am să scriu numaidecât!”, adică întrevede posibila imersiune sau întrepătrundere mutuală a filosofiei înalte cu cea a „prostimii” din romanul său „Povestea cu cocoșul roșu”.

Tot la lecturile nesățioase trimit și nenumăratele citate în limbile rusă, franceză, latină. Păcat însă că cele mai ample, cu întâmplări și dialoguri în limba rusă (întâlnirea cu Andrei Tarkovski, de pildă, sau lungile extrase din și despre Tolstoi, cele din T. de Chardin...) nu sunt traduse în românește, ca și multe noțiuni, frânturi de dialoguri, reproduse din corespondența personală și

lăsate în matricea lor slavonă, unele de-a dreptul supărătoare prin întinderea lor, ca cel de pe paginile 108-110, iar culmea... nerespectului se întinde pe 37 (!) de pagini (117-152)! (E un conspect din lecturile la zi, Dostoievski, Hegel, dar, în mare, Coranul.) Astfel că cititorul român de pretutindeni, în special cel din dreapta Prutului, este oarecum nedreptățit. Ba chiar, în întregul său, jurnalul, cu pasaje considerabile netraduse, e în pierdere. Să zicem, dă un rezultat destul de bizar neglijența de a lăsa un cuvânt străin într-o simplă frază: „Mama calcă ceva pe *рояль*”. Neglijența sau indiferența de a nu da o noțiune în românește: *pian* (cu coadă). Regretabil, însă astfel de frazeologii mixte sunt mai multe, dând impresia de macaronism lingvistic. Ba chiar așa e. Supără rusismele, de regulă cancelarisme de tot soiul, netraduse. Și când te gândești că era atât de simplu să le redresezi, fără eforturi speciale... Iar în subsolurile paginilor sau în paranteze trebuiau plasate note explicative, care ar fi făcut lectura accesibilă unui număr mai mare de cititori. Să mai fi îngăduit câteva zile cu publicarea, acest lucru îl puteau face cu brio îngrijitorul ediției Victor Vasilache și lectorul ei Igor Nagacevschi, ambii fiind și buni traducători.

E o neglijență în compoziția volumului, astfel că, în *varia*, după paginile scrise la Ialta în primăvara anului 1987 (probabil, aici e vorba de o datare greșită, apărută din neatenție) să vină, „ireverențioase” față de cronologie, notele, de loc puține, din 1966, 1968 etc.

În fond, este vorba de un jurnal pe sărite, ceea ce ne face să regretăm că Vasilache nu a avut un apetit mai statornic pentru notații, fulgurații, mărturisiri...

Dar să revenim la calitățile „fără cusur” ale jurnalului, care e consemnare, relatare, atitudine întru demnitate și verticalitate umană, intelectuală, însă, de multe ori, el e pigmentat și cu adevărate mostre de proză aleasă: „...un soare pieziș roșu-portocaliu, orbitor, o reveneală primăvărată, iute, o lihneală a văzduhului, slăjituri (Vasilache folosește și localisme, procedea la care voi reveni mai jos – *l.b.*) din verdeață, frunză, sfecla ieșită din pământ, ca din mânecă, un ciot de mână... O întorsătură apocaliptică, – o toamnă, – răsturnată printr-o primăvară, – când din înmărmurirea asta tomnatică se desprinde mișcarea, – au ieșit brusc, din pământ, furnicile, șoarecii, gândacii, au pornit orb fluturii, gângăniile, muștele, rădaștele ș.a.m.d., de parcă undeva, cineva, a electrizat ceva (scoarța Terrei, – o explozie atomică?) și s-au pornit apocaliptic toate în horă... – și de ici... moare Zaharia! Odată moare!” Cât de în spațiile sale e prozatorul-diarist!

În mai multe cazuri/pagini, jurnalul devine spațiu de laborator pentru ce scrie și va scrie Vasilache, aici el dând, uneori *in extenso*, pasaje cu personajul său Serafim/ Anghel, cel ce zice despre sine: „Sunt preocupat pe lumea asta de ce vrei, dar mai ales de idei și femei” (ca să ne amintim din nou de „conviețuirea” firească a filosofiei (idei) și neoașismului, aici sugerat de preocupările pentru... femei.

Laborator și autosupraveghere în cele legate de profesie: „Ciudat, în actul scrisului ne conduce un sentiment – (înainte de a se încununa în gând), un fluviu subteran”.

„20/XII.1966. Trei zile nicio pagină, azi 8 în șir și, pare-mi-se, inspirate!”

„Iată-s trei zile – 6 paginuțe scrise, însă un freamăt lăuntric ce mă înfioară, îmi dă frisoane, îmi tremură mâna... I-am găsit doar cheia”.

În unele pagini scriitorul este în dialog cu sine însuși:

„De ce mi se supune atât de greu Anghel? De atâta că-mi e un rod al rațiunii? Bine, dar mai în toate sunt de acord cu el!

– Cu mintea, Vasile! În fond, ești un moralist... ca orice moldovean”.

Sau:

„Aceeși grijă! În definitiv, te întreb, Vasile, ce mobil ai dat tu lui Anghel în partea I pentru a săvârși ceea ce a săvârșit? Niciun mobil, nici sentimental, nici rațional! Pur și simplu, ai parodiat câteva aparențe (mai degrabă) ale socialismului... Câteva trăsături demagogice ale politicianismului stalinist, hrușciovist. (Oricât ar părea de straniu, unul s-a continuat prin celălalt, în dauna – ha-ha! – în dauna amândurora.)” (12 august 1968)

E în jurnal o benefică dedublare ideatică și stilistică, în care alternează pagini de o subtilă estetică filosofică, elitar-literară, cu cele de pe versantul ruralismului și neoașismului, în care Vasile Vasilache a excelat. Acum însă, cu o întârziere de jumătate de secol, îl vedem virtuos și în imaginările saloane, la efervescentele simpozioane de dezbatere a ideilor secolului XX în percuții de ecou cu cele care străbat spre noi din adâncile Antichității. Se întâmplă și pasaje mixte, să zic așa, în care stilurile și ideile, de pe o parte și de pe alta, se amestecă, metisajul având și el savoarea sa: „Prostuțo... Mai departe zici, adică întâi zâmbești deștept și mai zici o dată: «Prostuțo, nu te supăra, dar...» După acest «dar» începi s-o dumirești, s-o convingi. După acest «dar» de natură aristoteliană, hegeliană, îi torni, o dumirești, o lămurești, o povățuiești... Prostia te ascultă. Marele har al prostiei, marea ei calitate e că te-ascultă cuminte, supusă, docilă, plecată, uimită, ca la urmă să exclame: – Deștept mai ești!”

Acesta părea a fi un procedeu pe care Vasilache îl aborda cu bună știință, mizând pe un efect sigur, precum în nuvela „Elegie pentru Ana-Maria” în care se citește și se comentează Kant de către omul simplu.

Sau un alt pasaj de stiluri „amestecate”, cu subtilități elitare și inflexiuni de la talpa țării:

„Am făcut Maiul-Păștele la țară. Nimic mai răvășitor și mai dezolant decât oamenii aceștia simpli jucându-se de-a v-ați ascunselea în gânduri, în vorbe, supunându-se bontonului local, codului lor etic vechi-străvechi, conformându-se momentului, circumstanțelor și celor din jur...”

...Astfel sub ochii tăi se joacă Shakespeare la orice pas sub naivitatea cea mai crasă, cu o candoare ipocrită, întâlnită doar printre aristocrații seculare... Iar privirile, privirile numai cât fac! Uh...”

Peste vremi, un jurnal poate trezi și destule regrete, inclusiv pe cele legate de proiectele jinduie de scriitor, însă care, din păcate, așa și nu au trecut de pagina în care au fost anunțate și... uitate sau abandonate din diverse motive

care se insinuează *neprogramatic* în destinul și travaliul autorului, Vasilache gândindu-se să scrie eseul „Shakespeare și literatura modernă”. Apoi doar l-a schițat, lăsându-l drept o componentă a jurnalului.

„Tratat despre prostie” și „Shakespeare și niciun sfârșit” sunt de fapt două eseuri care au rămas în jurnal, adică în manuscris, din simplul motiv că autorul lor înțelegea perfect (de trist) că, la acea vreme, ele nicidecum nu ar fi fost acceptate de vreo publicație literară, de cultură, din foarte puținele care apăreau pe atunci la Chișinău: „Cultura” sau „Nistru”. Realismul socialist, dar mai ales puterea comunistă de o stupidă ideologie reduționistă insinuată în toate nu ar fi acceptat ca cititorul care e om sovietic (și al muncii!) să fie băgat în confuzii de texte atât de... mai bine zis – texte din altă lume și pentru altă lume. Dar dacă e să acceptăm prezumția absurdă că astfel de demersuri în răspăr cu *ideile luminoase ale omului nou sovietic constructor al comunismului* ar fi fost totuși publicate în RSSM, vai cum săreau pe autor necruțătorii partinici Cibotaru, Racul, Corbu, mai tinerii înrâiți Dolgan, Senic, Botezatu, hârăitorul Hropotinschi și care or mai fi fost pe atunci, mânuind în loc de condei măciuci!

Nu s-au împlinit nici alte planuri pe care și le anunța: „Numaidecât, la prima eclipsă creatoare, trebuie să scriu ceea ce mă cearcă de ½ de an: «Despre provincialism» și apoi o recenzie la «Basmel» prelucrate de Botezatu”. (Aici, nu mi se pare firească, în acord cu sensul intenției sintagma: „eclipsă creatoare”. Poate – clipă?) Rămân uitate și alte proiecte jinduite: „...trebuie de scris ceva din istoria asta (despre un atlet de bălci – *l.b.*), căci la un moment dat am simțit o detașare ciudată față de cele din jur – îmi da târcoale un sentiment și un gând de-o povestire”. Intenția primului eseu – „aș vrea să scriu despre provincialii necontaminați de provincialism” a trecut doar în schița sumară ca variantă de jurnal.

Din păcate, la suprafață, dar și în subsidiar, jurnalul lui Vasile Vasilache oferă multe probe de surdină și abandon, lehamite și resemnare, pentru că nu-i stătea în putere unui scriitor onest și cu adevărat talentat de la Chișinău să înfrunte deschis regimul opresiv imperialist, deznaționalizator, care curma elanul, descuraja intențiile, paraliza posibilitățile și disponibilitățile de creație, în vreme ce stimula grafomani de tot soiul, agramați, coțcari înălțători de lozinci, șefuleți (secretari) de la uniunea scriitorilor, turnători așteptând cu denunțurile în gușă prin anticamerele secției de propagandă de la CC sau cele ale KGB-ului. De aceea, ajuns la Moscova sau la Ialta, Vasilache căuta a se întâlni cu personalități de atitudine în răspăr cu puterea oficială, printre care îi aminteam pe Tarkovski sau Naum Korjavin. În metropola sovietică se mai putea da semne de rezistență, având încurajarea și susținerea tacită a unor reprezentanți ai ambasadelor străine, agenții de presă de peste hotare, care relatau în Occident despre zvâcnetele de nemulțumire din Moscova, unde anumiți șefi de state și organizații internaționale luau atitudine întru apărarea libertății cuvântului, drepturilor omului în general. Pe căi diplomatice, prin oameni de cultură, editori, jurnaliști străini, de sub zidurile Kremlinului mai puteau fi expediate scrieri contestatate, ca să ne amintim de

cele ale lui Soljenițin sau de romanul „Doctorul Jivago” al lui Pasternak. Însă la Chișinău, în RSS Moldovenească, nu existau ambasade și consulate străine, nu erau acreditați corespondenți din Occident, nu veneau în turneu formații teatrale, artistice de peste hotare... În genere, prin capitalele republicilor uni-onale, de cum încerca cineva să facă un gest de nemulțumire față de pute-re, fără amânare o astfel de cutezanță era anihilată de ciclopul de tot soiul, de strădania lașă, obediență a cozilor de topor autohtone ce-și luau simbria de la partid și securitate. La Chișinău nu era posibilă circulația subversivă a „samizdat”-ului ce reușea să iasă din getto-ul său, cu care, sunt sigur, era la curent Vasilache, pe când se afla dincolo de Nistru.

Un discurs aparte din jurnal este intitulat *Ialta*, urbe proverbială în activi-tatea fondului literar sovietic, pe acolo, oploșiți în așa-zisa casă de creație, perindându-se, aproape ritualic, și multe zeci, poate chiar sute de scriitori de la Chișinău. Unii dintre ei își programau sejururi lungi, reluate din an în an, alții mergeau în acel sub-tropic blând, chiar de două ori în patru ano-timpuri, însă, din câte îmi amintesc – dar sunt sigur că îmi amintesc lim-pede – nimeni dintre ei nu a lăsat referințe scrise despre această urbe, nu a încercat să-i schițeze un portret tipologic, cum o făcea, în primăvara anului 1987, Vasile Vasilache. Frumoase, plastice, memorabile pagini. Iată un frag-ment: „Orășelul acesta se afla într-o văgăună. Din sus, de la miază-noapte, din apus, și din răsărit, îl fereau creste galbene de piatră, albicioase, sau albe-albe, ca helgea – iarna, când cădea zăpada. Iar poalele, tălpile i le spăla ma-re... Din sus, din miază-noapte, răsărit și chiar din apus, ca un căuș într-o rână, ca o albie pe-o coastă, crestele semețe, albicioase, căptușite permanent cu zăpadă, fereau orășelul de zvăpăierile continentale: geruri, nămeți, ploii torențiale, stihii și răbufniri ale naturii! Dinceace, la poale, marea i se undu-ia la picioare și, totuși, ca marea, neastâmpărată. Dar, de, ca marea, – nicio-dată nu-și ieșea din maluri, din vaduri, – deci, ca marea cumplită și blândă, cum e ea din vecii vecilor...

Așadar, din sus, din est, din vest – protecție continentală, iar de la miază-zi, marea, așa nesfârșită, iarăși protectoare.

Orășelul era, de la natură însăși, ca o binecuvântare.

...Mai în scurt, orașul acesta semăna oarecum a paradis, unde pe orice om sănătos care nimerea încoace, îl cuprindea o tristețe sfâșietoare în urma unui raționament instinctiv și, prin urmare, cu atât mai zguduitor: «Nu-mi vine să cred că toți acei care au trăit aicea au murit, ca să zic așa, forțat, constrânși de acele calamități care sunt bolile, suferințele trupești ale omului...»

Pe acolo, pe la Ialta, își căuta și găsea refugiu omul și scriitorul Vasile Vasi-lache. Omul care hălăduia, cutreiera acele versante cu chiparoși, meditănd îndelung, sau angajându-se în discuții întinse și alambicate. Ca bun cozeur l-am cunoscut și noi, aprinzându-se de la contraargumentele interlocutori-lor, dar și de la propriile sale divagații când savante, când neaoșe, plastice, poetice, după unele din care se întâmpla să constate: „Ieri parcă dăduseră năbădăile peste mine – ameișem – vorba e că discutam cu un rus: a) despre

Cehov; b) despre «pericolul galben»; c) despre evrei: «Nația mea e mai presus decât toate», – mi-a declarat o fetișcană de 19 ani, și multe altele: Shakespeare, Goethe, literatura de atmosferă, lit. de caractere, lit. antică, clasicism, etică de scriitor, și multe, multe altele – 3 ore în șir”.

La Ialta (de altfel, ca și la Chișinău) juca nenumărate partide de șah.

Uneori, vreo excursie: „Azi am vizitat «Casa Cehov». Un sentiment zguduitor de contradictoriu. Pe de o parte: universal recunoscutul Cehov, pe de altă parte: umilul, supusul, pricâjitul Cehov sub apăsarea vieții materiale, cu sunele, cu mobilă întâmplătoare, cu adunătură, cu vechituri – fecior de târgoveț și „хозяин” (stăpân – *l.b.*), cap de casă condus de femei, de capricii și necazuri insolubile: boală, resurse materiale limitate, prieteni... așa și așa...”

Și, parcă oarecât aparte și osebit de omul Vasilache – scriitorul care ca și cum nu se afla, cât și-ar fi dorit, într-un ritm firesc, dezinvolt de creație, ostracizat la Chișinău, descurajat în elanurile și intențiile, refugiat la Ialta, unde spera să-i revină posibilitățile, abilitățile de a făptui prin cuvânt. Mai curând traducea, decât se dedica propriilor sale pagini.

(Da, ca să nu fiu chiar nedrept cu scriitorii noștri afoni la fermecele orașului Ialta: pe acolo, lor li s-au întâmplat diverse cazuri hazlii, anecdotice, discuții crâncene, în contradictoriu, unele dintre care le-am fixat, la rândul-mi, în jurnal, altele chiar publicându-le. Unii dintre acești colegi, întorcându-se de la fructuoasele sejururi de te miri ce din Crimeea, aduceau la Uniunea Scriitorilor vești despre *ce mai face Vasilache* pe acolo, Vasilache care se întâmpla să se afle în blândețea acelor locuri luni la rând. Da, lună după lună, parcă însingurat, parcă în toate ale lumii venite de pe la Moscova, Leningrad, din Siberia, de pe la minele de cărbuni de unde minerii își gratulau soațele cu bilete de odihnă la Ialta, lăsându-le în libertatea și ademenelile lor... – să zic așa, în tonalitatea discretă, cuviincioasă și doar *oleacă-oleacă* aluzivă a lui Vasile Vasilache. Pentru că, sfătoasă, grijulie, Ialta îți hotărăște să nu prea fii dezlegat la limbă, să mai păstrezi și unele taine, distanțe, să faci ferfeniță niște bonuri, chitanțe de restaurant, hotel... Vorba autorului: „ici... a fulgerat o împunsătură, dincolo alta cu două sensuri, mai încolo o căutătură...” Și vorba lui Camus, pe care-l citează: „Arta are mișcările pudorii. Ea nu poate să spună lucrurile direct.”

În fine, ar fi o temă: scriitorul chișinăuian și nurii Ialtei... Pe cât a fost predispusă atenția și memoria, eu unul am reținut pentru jurnalul meu mai multe întâmplări născute ca și cum direct... literare cu unii din literații noștri: Nicolai Costenco, Anatol Ciocanu, Victor Teleucă, Ioan Mânăscurtă, Haralambie Moraru etc. Ba chiar unele deja le-am și împărtășit cititorilor, astfel împlinindu-se proverbul cu: dar din dar se face rai. Pentru ca iar să ne amintim de constatarea lui V.V. despre Ialta: „Mai în scurt, orașul acesta semăna oarecum a paradis”...)

Pe la Ialta (ai noștri parafrazau simplist: *La alata*...), ca și pe la Chișinău sau aiurea, îl încercau și tentații sau rezumate de romane erotice, în jurnal relatate la persoana a doua; persoana care se întreabă: „De ce fetele secolului

20 (a II jum.) preferă oamenii stătuți?” Și, bineînțeles, e predispus să caute răspunsul, să-l audă de la ele, tinerele. Subiecte delicate, însă nu încrâncenat criptice, pentru ca să nu se înțeleagă cine au fost actanții, în unul din cazuri apărând frământul trepidant al omului oarecât derutat: „O, și atunci, înjosit de tine însuși, de cei din jur, de însăși draga ta – respingi cu furie oarbă sângele tău, casa ta, dragostea-pălălaie, te însingurezi până la omucidere! Dar timpul, timpul, singurătatea ... Atunci lăcrămezi scrâșnind, și blestemi... Și, desigur, blestemi pe cei dragi întâi, blestemi destinul, anii... Dar nu-i de ajuns: vine după asta sentimentul neputinței, aburii furiei oarbe și ai demoniei îi duc un vântuleț de somn, ori o priveliște, ori o pereche îndrăgostită, mai în scurt o veșnică nevinovăție străină, care mai ieri a fost a ta și n-ai prețluit-o, «câine ce ești!» Pe cine să înjuri? Asupra cui s-arunci «păcatul»? Ei, și-abia atunci îți zici: așa sunt eu blestemat, ca să n-am parte de nimica pe lumea asta afară de-un orgoliu bolnav: ori totul până la dispariție, ori nimica”. E unul din alte câteva episoade similare, în care protagonistul trage concluzia că: „Știi, nu controla raporturile cu lumea prin femeie, aceasta fiind impulsul răsturnărilor. Pentru prima oară simt câte fațete capătă lumea”. Fațetele lumii, ale dragostei, ale escapadelor, revenirilor, căinței, din nou – năzuinței la... Episoade cât de cât criptate, dar nu prea mult, în jurnal, despre unele din care, la vremea întâmplării lor, au știut rudele, prietenii, colegii, binevoitorii (?), răuvoitorii, cârcotașii, jubilatorii... Pentru că, asta e, – așa e lumea... Episoade, istorii, istorioare despre care protagonistul se întreabă ce ar fi dorit, de fapt, dânsul de la ele: „Satisfacția unei ambiții de mascul? Vezi bine, niciodată nu m-aș fi dus mai departe, – mă știu, prea bine mă știu! Sentimentul autoconservării e atât de puternic, încât și lașitatea o declar aici... virtute”.

Mai memorabile – alegoriile „abătute” spre realitate, spre întâmplările autentice din destinul său, parabole „trăite „personal” ca cele a relațiilor dinte un bărbat la 40 de ani și o ființă fragilă de 19 ani... Astea, narate în „stilul său esopic-autoprotector”, cum îl formulează I. Nagacevski în prefață.

Spre partea de final, jurnalul parcă ar „degrada” în caiete de lucru, de laborator, înregistrând notațiile fugitive de subiecte rustice, relatate după spusele altora sau pe care le-a cunoscut personal și înclinate spre narațiune artistică: „Satul bolnav de răs”, „Dănilă de la Colicăuți”, „Mătușa Chira și frizerul Buium” (titlul îmi aparține – *n.m.*), anecdotică amară cu Ion Bolduma, „Ita”, „Ciulucani” de un stil oral alert, zigzagat, i-aș spune. Impresia că au intrat aici și două-trei secvențe din posibile scenarii cinematografice.

Cam mai bine de o treime din volum conține texte paralele jurnalului, diaristicii: conspect de lectură, pagini incipiente pentru posibile narațiuni. Notițe sporadice, fugitive, grabă din condei pentru viitor teme, când ar putea intra în vreo nuvelă.

Acest gen de pagini te pot duce la concluzia că, totuși, V.V. nu a avut un apetit mai statornic pentru notații, fulgurații, mărturisiri diaristice, fiind „abătut de la trebi” de scriitorul aflat în vâltorile complicatei sale narațiuni

„Povestea cu cocoșul roșu”, prima parte a căreia apăruse în 1966, iar a doua în 1986. Este aproape exact perioada în care se decisese să-și scrie jurnalul. Dincolo de care a fost mereu stăpânit de voluptatea povestirii, rostogolitoare din sorgința ei neaoșă, oarecum moralistă, ducând, pilduitor, spre concluzii cu aplecare la stările de lucruri concrete, în istorie, în societate, în destinul omului sau oamenilor. În destinul scriitorului, scriitorilor...

* * *

De ce ține cineva un jurnal?

Vasile Vasilache parcă ar schița următorul răspuns: de a-și decanta cele întâmplare „După o confruntare a «Eu»-lui cu lumea, cu cei de mă cunosc și... nu mă cunosc...” Nota chiar așa, în ziua în care a pus primele fraze în ceea ce avem acum, „Jurnalul” său editat. Jurnal autentic, necontrafăcut. Iertați-mi această aproape tautologie – *Jurnal autentic, necontrafăcut* –, însă am un grav motiv de a sublinia această aproape banalitate. Pentru că...

Dar s-o luăm pe rând. Acum mai mult timp (deja...), la Uniunea Scriitorilor din Moldova, discutam de una, de alta cu un coleg, când, la un moment dat, se apropie un alt coleg, întrebându-mă, dacă i-am citit jurnalul publicat nu demult și ce impresie mi-a produs. Ba chiar dânsul reușind să-mi spună cum, atunci, când îl scria/ ținea, din teamă de „organe”, îl tot ascundea, îl tănuia, îl...

Ce să-i faci?... Autorul uitase, probabil, că nu chiar cu mult timp în urmă, îmi spusese *cu gura lui* (ceea ce eu știam fără dubii) că, de fapt, nu a ținut un jurnal, dar... etc. Etcetera însemnând, de fapt, inventarea diverselor tertipururi de a motiva, totuși, ceea ce nu a avut – un jurnal în bună regulă, completat curent, onest, nemistificat mai apoi, peste ani.

Apare, deci, fireasca întrebare nedumerită: De ce oare autorul se hotărî să-și mintă colegii, critica de specialitate, eventualii cititori? Probabil, posteriori, o fi găsit că ar fi important să aibă la activul scrisului său un jurnal, care i-ar adăuga prestanță, soliditate, poate chiar admirație! Astfel că și-a zis să ducă lumea în eroare, să-și fenteze colegii, să-și tragă în piept cititorii.

Însă eu îi rămăsesem dator cu răspunsul la întrebarea ce impresie mi-a produs pseudo-diaristica sa, compunerea, recompunerea, potrivirea post-factum, peste ani, a vieții sale – tot ce se abate, adică, de la principiul și natura propriu-zisă a jurnalului: gen sincron, care se întâmplă, se plămuește ad hoc, când omul își pune pe hârtie impresiile, raționamentele *acum și aici*. Și astfel, aș mai adăuga. Subliniez: *astfel*, nu *altfel*, ca în cazul respectivului autor ce s-a străduit să reinventeze prezentul din trecutul depărtat. Încât, rememorându-și *pseudo-jurnalul*, el nu mai găsește și nu poate nicidecum garanta coerența unui curs al retro-întâmplărilor vieții sale, dând flash-back-uri false, incoerente și inexacte sub aspect cronologic

Și totuși, ce păreri îmi trezise acea mistificare a-cronologică, a-sincronică? Păreri contradictorii, de la bune, bunicele – la deplorabile.

E textul despre un tânăr inginer (sau, poate, arhitect, economist...) care, la cam 30 de ani, se gândește, jinduiește să se dedice literaturii. Visează, exersează, învață, chinuitor, posibilă artă literară. În felul său. Complicat, greu. Se simte acut lipsa unei pregătiri filologice, a nefrecventării umanioarelor. Chin de calfă autodidactă, nu totdeauna cu sortiți de izbândă.

Primele vreo sută de pagini sunt acceptabile, pe alocuri interesante. Țin de memorialistică, dar nicidecum, riguros-cronologic, de jurnal, precum vrea autorul să se creadă. Iar mai multe note răzlețe par a fi mai curând o conștientizare, notare a unor detalii de lectură (captatoare de citate). În fine, Dumnezeu cu ele, important că, reamintindu-și anumite lucruri, autorul dă și detalii interesante. Însă celelalte vreo 200 de pagini, sub aspect stilistic, gramatical, sunt catastrofale. Din păcate, colegul așa și nu a învățat să scrie corect românește, iar paginile de care pomenesc probabil nu i le-a corectat nimeni.

Mistificările sunt evidente. Spre exemplu, că moartea lui Petru Zadnipru pe 23 octombrie, când ea, de fapt, se întâmplase cu o lună mai înainte. Plus că nu amintește de Nichita Stănescu care, în acea vreme, împreună cu Mircea Tomuș, erau la Chișinău. Într-un loc spune ceva despre Marin Sorescu, cu care s-ar fi întâlnit la Moscova. Dă ziua de 23 octombrie, pentru ca să treacă, pe pagina următoare, tot la Sorescu, tot la Moscova, însă pe... 14 noiembrie! Să fim serioși, scriitorul bucureștean nu a stat o lună întreagă la ruși! Câteva pasaje sunt reluate, integral, la pagini diferite. Este repetitiv în tânguirile sale că, în adolescență, a învățat în rusește și, se înțelege, racilele se resimt și azi. (Dar, au trecut peste 60 de ani de atunci, putea învăța a scrie acceptabil românește, însă...) E sincer, de mai multe ori, când se referă la neputințele sale de a înainta în consolidarea unei ținute de scriitor, precum râvnește.

Îi joacă festa memoria, cota-jurnal fiind foarte puțină, dominând blocnotul, caietul, sumare și acestea, eclecticice, neconstituite în cursivitate textuală. Alternanțele de genuri pun, bineînțeles, și probleme de compoziție, dar și de credibilitate. Mai niciodată atare dificultăți nu sunt soluționate adecvat. Fisuri de regie a textului. Nu de puține ori, prea perceptibil, prea „dezgolit” efortul de a scrie, de-a articula fraza întru plasticitate, corectitudine. Clișee, banalități „topite” în fraze neîndemânaticice. În 1974 vorbește de „Arborele Eminescu” al lui David, nume pe care, nemodest vorbind, i l-am dat eu acelei stampe, în 1984. A se vedea interviul cu Aurel din iulie a aceluia an.

Pe alocuri, pare să cadă prea ușor de acord cu maximele altora. Sute de citate. Mult mai multe decât opiniile personale.

Spune că s-a întâlnit cu cutare, cu cutare (Boțu, Damian, Voznesenski etc.), însă nu reține nimic din ce au spus dânsii. Detalii de umplutură, multe. Lasă să se înțeleagă că poetul Voznesenski ar fi fost de câteva ori la Chișinău, cu el ar fi stat la taclale, rusul i-ar fi spus ceva (reproduce, inventat bineînțeles, ce i-a spus). Eu unul îmi zic că, chiar de nu ne-am fi cunoscut cu Andrei Voznesenski, sositul la Chișinău, oricum aflam, deoarece eram angajat în redacții, secțiile de literatură. Aflam, nici vorbă. Dar uită că de asta știa doar autorul de „jurnal”, nu atât misterios, cât mistificat.

Încearcă să o dea în filozofie. Însă, de regulă, ideile sunt de duzină, repetitive. Eclectismul diminuează, împuținează, spulberă jinduita ideație. Ideia și textul pe care nu-l lasă să fie pus într-o matrice firească.

Odată ce informațiile, notele jurnaliere nu au un suport documentar concret, de epoca, anul, ziua la care se referă, documentul fiind chiar jurnalul din care autorul zice că le-a extras, unele date, fapte etc. pot fi bănuite că au fost compuse și așternute pe hârtie post factum; ba chiar cu mult după perioada la care fac trimitere. Spre exemplu, fără un jurnal la zi, fără o notă fixată după întâmplarea evenimentelor, cum poate dovedi autorul că chiar s-a întâlnit cu poetul Andrei Voznesenski, cu Bella Ahmadulina, cu bardul și poetul Bulat Okudjava? Cum poate certifica indubitabil (o pagină de jurnal la zi ar fi putut fi suficientă ca să o facă) spusele lui Voznesenski, că el vine dintr-un alt domeniu în literatură? Eu unul cred că situația putea fi una inversă: Voznesenski a început-o ca tânăr scriitor, cunoscut și susținut chiar de Boris Pasternak, dinspre literatură plecând spre politehnică, spre arhitectură. A scris poezie până a deveni student la politehnică. Nu, nu e o situație similară cu cea a colegului chișinăuian, care trage jarul la turta sa.

În fine, lipsit de autenticitatea momentului, emoției, gândului ivite ad hoc, ceea ce scrie post-factum fiind aproximat pe o inautenticitate/inexactitate cronologică aproape sută la sută, textul în cauză corespunde unui cu totul alt protocol de discurs, decât cel al diaristicii, al jurnalului la zi. Oricât te-ai strădui, oricât de bună ți-ar fi memoria, după jumătate de secol nu mai poți pune ordine cronologică în ceea ce ticluiești în locul jurnalului care, chipurile, a fost scris *live*, „la timp”.

P.S. La Uniunea Scriitorilor din Moldova, când a fost lansat „Jurnalul” lui Vasile Vasilache, celor prezenți li s-au demonstrat și caietele originalului. Iar colegului care și-a editat pseudo-„jurnalul” i-am spus franc de bănuielile lipsei de autenticitate, știind că nu are probele autografului din timpurile la care se referă. Din păcate...

DUMITRU CRUDU, NUVELETISTUL

LECTURI

Lucia ȚURCANU

Anul 2017 a fost cu adevărat prielnic pentru Dumitru Crudu. Antologia *Falsul Dimitrie* (Cartier, 2014) îi este tradusă în polonă (la Editura Instytut Kultury Miejskiej). Publică volumul de poezie *Cinci poeme din Rotterdam*, la Editura Charmides din Bistrița, și cartea de proză scurtă *Moartea unei veverițe*, la Editura Univers din București. Pentru *Moartea unei veverițe*, obține Premiul „Constantin Stere” în domeniul literaturii, acordat de Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova. Iar la începutul lui 2018 este nominalizat la Premiul Poetul European al Libertății, care se acordă o dată la doi ani în orașul Gdańsk din Polonia. E un palmares grăitor, care dovedește că fracturistul rebel de altădată s-a statornicit, a fost omologat, devenind chiar unul dintre reperle literaturii române de azi.

Într-un articol recent din *Revista literară* (nr. 2/2018) – *Realismul grotesc al lui Dumitru Crudu* –, mereu exigentul și de multe ori necruțătorul Mircea V. Ciobanu, oarecum neașteptat, îl laudă pe Dumitru Crudu, plasându-l foarte sus în ierarhie atunci când se referă la cărțile de proză scurtă, „proză care îi confirmă calitatea de maestru al povestirii și cel mai bun nuvelist român din Basarabia acestui început de secol”. Sau, își atenuază criticul calificativele, „ca să nu figureze într-un text critic superlativ, am putea s-o-ntoarcem altfel: nimeni nu scrie (acum, în Basarabia) mai bine ca el”. Într-adevăr, ajuns la a treia carte de proză scurtă, *Moartea unei veverițe* (Univers, 2017) – primele două au fost *Oameni din Chișinău* (Tracus Arte, 2011) și *Salutări lui Troțki* (Univers, 2016) –, Dumitru Crudu excelează în arta narațiunii, a suspansului și a creării de personaje spectaculoase, care întruchipează tipolo-

gii umane de aici și acum. Realitatea de zi cu zi este ceea ce îl interesează în primul rând pe prozator, realitate în care își dau mâna, comicul și grotescul, angoasa și bravada, comunul și absurdul.

În recentul volum, se pare că Gogol se întâlnește cu Franz Kafka. Chiar prin fraza liminară din prima proză, *După război*, suntem introduși într-o atmosferă marcată de absurd și angoasă: „În dimineața zilei de 4 martie am ieșit din casă ca să-i cumpăr tatei un analgezic, dar, imediat cum am pășit în stradă, un tip mi-a înfipt automatul în piept și m-a îmbrâncit în magazinul de pâine de peste drum de casa noastră, în mijlocul unui purcoi de căzaci și de muncitori cu kalașnikovurile spânzurându-le de burți...” Asistăm la un arest ca în *Procesul* lui Kafka. Ulterior, în alte texte, autorul revine la această lume în care domină sentimentul precarității, nesiguranței, al fricii: „Lunea trecută, la șase dimineața, fostul șef al KGB-ului din Tiraspol alerga prin parcul pustiu și înghețat, iar după el se țineau două umbre. După un tur, tovarășul Strucikov s-a aplecat să-și lege șireturile și ciulinii s-au oprit și ei din alergat și s-au îndoit spre pământ. Cu toate că tovarășul Strucikov i-a zărit, s-a făcut că nu-i vede și a continuat să alerge” (*Glumele de la ora două*). Situațiile absurde sunt prezente aproape în fiecare proză, acestea avându-și originile, de cele mai multe ori, în banalul cotidian.

De Gogol amintesc în mod deosebit personajele. De fapt, asemenea predecessorului său, Dumitru Crudu pornește de la un detaliu nesemnificativ, de la un fapt banal, din care construiește o dramă. Antologic este personajul din *Două surori*, Jana Timofeevna, un Akaki Akakievici al lui Dumitru Crudu. Ea merge la Tiraspol, la soră-sa, să cumpere produse, pentru că acolo „hrișca era de două ori mai ieftină. Orezul de trei ori. Zahărul de două ori. Uleiul de două ori. Macaroanele de trei ori. Ceainicile de trei ori”. Sfârșitul aventurii e absolut halucinant. Revenind la Chișinău, Jana Timofeevna „a încercat să ridice geanta de pe asfalt și nu a putut. Nu putea. A scos din geantă un pachet de hrișcă și l-a lăsat pe bancă. A încercat din nou. S-a târât doi pași și a început să gâfâie. A mai deșertat pe bancă un pachet de orez și unul de zahăr. Acum nici măcar nu mai era așa de sigură că toate acestea erau chiar mai ieftine decât la Chișinău. S-ar putea să coste la fel sau să fie și mai scumpe. Dacă stai să convertești rubla lor în leul nostru. A mai lăsat pe bancă și o sticlă de ulei. Și iar a ridicat geanta de jos și a încercat să o care după ea. Dar nu putea s-o care nici acum. Da, da, la noi sunt chiar mai ieftine. Când a deschis ușa casei sale, în geantă mai avea doar un ceainic negru, pe care l-a pus la fiert pe plită. Dar așteptând să dea în clocot, a adormit cu capul pe masă. Din somn, a trezit-o telefonul. O suna sora ei din Tiraspol. Apa aproape că se evaporase din ceainicul ăla negru”. La fel ca în poezie, Dumitru Crudu practică tehnica enumerației în reluare, prin care întreprinde acțiunea de amplificare a absurdului și, în consecință, de aprofundare a dramatismului. Observăm că, în finalul nuveletei (Mircea V. Ciobanu folosește acest termen în articolul citat mai sus și cred că este tocmai bun pentru definirea generică a prozelor lui Dumitru Crudu), scenele par să se desfășoare în sens invers, producându-se un fel de rebobinare, ca în film. Aceași îmbinare de dra-

matic și burlesc, din care se naște absurdul, poate fi întâlnită și în *Ouăle din teatru*, *Limba de pantofi* etc.

Și comicul, îndeosebi cel de situații, este prezent în mai toate prozele din *Moartea unei veverițe* (excepție ar face *După război*, textul care dă titlu volumului și, poate, alte câteva), dar de fiecare dată scenele hilare lasă un gust amar. Pe coperta a patra a cărții se menționează că „narațiunea explodează de un umor nebun – de situație și de limbaj – și în același timp induce tristețe, emoție, tulburare”. E o tulburare provocată fie de conștientizarea neputinței omului de a se desprinde de rutina existenței de zi cu zi, fie de dezvăluirea unor relații afective absolut răvășitoare, într-o lume a sentimentelor banalizate. Relevantă în acest sens este proza *O întâlnire cu tata*, un emoționant recviem pentru tata, complementar, oarecum, poemelor din *La revedere, tată* (Editura Tracus Arte, 2015), realizat în forma unei istorii aparent amuzante despre naratorul care, încercând să scape de agresivul Tolea Dumitraș, se ascunde în cimitir, după crucea tatei: „Când m-a văzut ascuns, gâfâind ca un iepure sub cuțit, după mormântul tatei, după crucea albă de lemn pe care era trecut numele lui, namila și-a aruncat ghioaga pe care o ținea în mână într-un morman de crengi de sub gard și a luat-o la fugă înapoi, la fel ca atunci, în urmă cu trei ani. Fugea de-i scăpărau călcâiele. Am ieșit de după crucea tatei tremurând, fără să-mi vină să cred că Tolea Dumitraș putuse să plece fără să mă atingă cu un deget. /.../ Pe urmă i-am auzit răcnetele neomeștești din Valea Vdovcencilor, unde alerga după un alt fost coleg de-al nostru de clasă unul Colea Purujniuc, care nici el nu fusese la războiul din 1992. Și Colea fugea de-i scăpărau picioarele și striga după ajutor, dar pe el nu avea cine să-l apere”. Poemul din această proză se conține în adversativa „dar pe el nu avea cine să-l apere” din final, secvență (pe care cred că am putea să o numim convențional *poantă*) ce dă încărcătură afectivă întregului text.

În *Salutări lui Troțki*, Dumitru Crudu miza îndeosebi pe referințele la social. În *Moartea unei veverițe*, nu se renunță la social, dar, în același timp, devin mai pronunțate trimiterile la politic, din această perspectivă cartea apropiindu-se mai mult de *Oameni din Chișinău*. În o serie de proze din *Moartea unei veverițe*, micile probleme ale vieții de zi cu zi se desfășoară pe fundalul unui conflict politic – războiul din Transnistria (o temă încă puțin valorificată de scriitorii din Basarabia). La o lectură foarte atentă, mai bine zis spre finalul lecturii, se poate constata că textele *După război* (am mai amintit, e proza care deschide cartea), *La mătușa Maria*, *Înapoi*, *Incognito la mătușa mea*, *Căutând o farmacie*, *Așteptând să termine parada militară* (este ultima proză din volum, care *înramează* cartea) sunt legate între ele (prin personajele care călătoresc dintr-o proză în alta) și, deși plasate disparat, alcătuiesc un miniroman (procedeu utilizat și în *Oameni din Chișinău*) fracturat sau un scenariu de film în care grotescul, absurdul și dramaticul merg împreună, reflectând felul cum un conflict politic poate influența viața de zi cu zi a omului de rând. E de apreciat lipsa patetismului lozincard, la care ar putea predispuce un subiect atât de sensibil, îndeosebi pentru basarabeni. Dumitru Crudu este ironic, uneori chiar grotesc (ca în *La mătușa Maria*, bunăoară), asta însă nu scade din intensitatea

dramatismului. Dimpotrivă, autorul își plasează personajele în situații dintre cele mai absurde pentru a releva ideea de precaritate existențială.

Dumitru Crudu nu se referă însă numai la realitățile din Basarabia, ci prezintă drama unui târâm al apocalipsei continue – spațiul ex-sovietic. În *La revedere, noroc, te iubesc*, de exemplu, întâlnirea naratorului cu Oxana, fostă colegă la Facultatea de Filologie din Tbilisi, în prezent angajată a Securității ucrainene, constituie pretextul de a invoca momente din istoria a trei state. Iată câteva secvențe din replicile Oxanei, prin care se reconstituie istoria conflictelor din spațiul despre care vorbeam: „Zviad a fost ucis în timpul războiului civil” (e vorba de Tbilisi); „acum îndeplinesc fel de fel de misiuni legate de Donbass”; „da, sunt din Donețk”; „acum am fost trimisă în misiune în Transnistria”. Relevant în acest context este și textul *Pantofii lui Șota*, un poem în proză, de altfel, despre înflăcăratul Șota care își vinde papucii pentru a-l ajuta pe narator să-și cumpere bilet ca să poată pleca din Tbilisi, unde începuse războiul.

Șota face parte din galeria frumoșilor nebuni ai marilor orașe, pe care Dumitru Crudu o creează prin excentricele și freneticele personaje din: *Un e-mail de la Anna Areninova* (în care misteriosul personaj feminin din Petroșani, purtând un nume cu origini livrești, îl obsedează pe narator), *Camera de filmat a lui Eugen Cioclea* (unde este evocat romantismul exacerbat al „celui mai trist poet din Europa”), *La Fulgușor* (în care trei prieteni, „eu, Iurie și Aliona”, stând la o cafea decid spontan să plece la Vilnius, astfel începând peregrinările lor picarești prin mai multe orașe) ș.a. Un frumos nebun este și Dumitru Crudu, personaj ce apare de câteva ori în carte și care este privit de autorul Dumitru Crudu detașat, de la distanță. De exemplu, în proza *La Ungheni*, naratorul, mușteriu al unui bar „full de veterani ai războiului rusomoldovenesc din 1992”, îl sfidează pe „înțepatul acela de Dumitru Crudu” sau „îngâmfatul acela de Dumitru Crudu”, luând o atitudine sceptică: „Cel mai trufaș era un fost combatant, gras și chel, unul Dumitru Crudu, pe ale cărui păreri despre viață eu nu dădeam doi bani”. Am putea vorbi în acest caz de o confruntare a omniscienței/omniprezenței auctoriale de altădată, dar și de o replică dată biografismului optzecist, autorul Dumitru Crudu transferându-și numele asupra unui personaj și realizând astfel o multiplicare a vocilor. Alteori, se păstrează totuși elementul biografist, personajul/naratorul Dumitru Crudu sau Dudu având aceeași „profesie” ca autorul Dumitru Crudu: în *Tamara*, naratorul este Dumitru Crudu, „un poet moldovean” care a venit să recite poezii soldaților care apără Coșnița, iar în *Oare ce a vrut să-mi spună Victor?*, naratorul e „domnul Dudu” care scrie la deschide.md. E un joc antrenant de-a veridicitatea aici, joc pe care îl întâlnim și în prozele cu politicieni, persoane publice ajungând personaje: *După alegeri* (cu Maia Sandu), *Lacrimile lui Dorin Chirtoacă*, *Secretara lui Chiril Lucinschi* ș.a.

Moartea unei veverițe este și o carte a experimentelor narrative. Mă refeream mai sus la miniromanul care poate fi descoperit în acest volum. Pe de altă parte, Dumitru Crudu practică paralelismul narativ. În proza *După război*, de exemplu, aceleași evenimente sunt relatate de două voci, el și ea, producându-se astfel ceea ce naratologii numesc *relativizarea perspectivei narrative*.

În *Tamara*, de asemenea sunt două planuri narative, dar cu același narator, relatându-și, „suferințele” din prezent provocate de o răceală sau invocând (e un fel de halucinație retrospectivă) o experiență nefastă pe care a avut-o în timpul conflictului din Transnistria. Un alt text axat pe aceeași tehnică a paralelismului este *Papucii ăia ai mei de care am vrut să scap în tren*, una dintre cele mai bune proze din carte: pe de o parte, este vorba de un cuplu din trenul Chișinău-București, care lasă o pereche de papuci puturoși în compartiment, uitându-și totodată computerul (o istorie banală de fapt), iar pe de altă parte, este relatată istoria tragică a unei femei din Unțești în a cărei casă dau buzna câțiva soldați cu kalașnikov; legătura dintre cele două planuri trebuie căutată în cumputerul cu noile manuscrise ale personajului-narator, uitat în tren (și din această proză cred că ar ieși un excelent scenariu de film).

O formă de paralelism clasic practicat de Dumitru Crudu este contrapunctul, relevant mai ales în *Așteptând să se termine parada militară*, o proiecție în contemporaneitate a antologiceii întâlniri dintre parada domnească și cortegiul funerar din nuvela *Zoe* de Negruzzi.

Am menționat deja că din unele texte din *Moartea unei veverițe* ar putea să iasă adevărate scenarii de film. Într-adevăr, prezența dramaturgului Dumitru Crudu se resimte în mai toate prozele din carte, unele dintre acestea fiind chiar gata de pus în scenă. *Cristina și Jenica* face parte din această categorie, fiind de fapt o monodramă. Textul, alcătuit din numai șase fraze, care se desfășoară pe trei pagini, se construiește ca o tiradă, un strigăt al *vocii umane*, în care drama individuală a personajului vorbitor reflectă drama Basarabiei de azi.

Moartea unei veverițe de Dumitru Crudu este unul dintre cele mai bune volume de proză scurtă apărute în literatura română în ultimii ani. Este o carte pe care o citești în mod tradițional, de la primul text la ultimul, apoi simți nevoia să o recitești, de această dată cu mișcări de șotron, în funcție de conexiunile dintre proze pe care le-ai stabilit la prima lectură. O carte în care se va regăsi fiecare cititor, pentru că este despre noi, cei de *aici* și de *acum*.

TRILOGIA BASARABEANĂ

Maria ȘLEAHTIȚCHI

Teo trebuie să apară”, îl asigură pe cititor naratorul în finalul romanului *Trilogia basarabeană*, semnat de prozatorul și dramaturgul Val Butnaru și apărut recent, în februarie curent, la Editura Cartier. Remarca paraliterară îl anunță de asemenea că este un „roman în trei cărți”. În cele 555 de pagini, *Trilogia...* cuprinde toate romanele lui Val Butnaru, publicate ca lucrări separate în intervalul de timp 2010-2017: *Cartea nomazilor din B.* (Rao&Prut Internațional, 2010), *Negru și Roșu. 1930-2056* (Litera, 2016) și *Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu* (Cartier, 2017). Nu este lipsit de importanță că, spre deosebire de unii colegi optzeciști (Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun), Val Butnaru nu și-a propus să-și rescrie romanele, nici măcar să precizeze că ediția (prima, totuși, ca trilogie) ar conține adăugiri, revederi ale edițiilor separate în care au văzut lumina tiparului romanele. Presupun că redactările, inerente de altfel, nu au fost de natură să dea o nouă versiune textului.

Formatul trilogie al romanelor publicate anterior pune o întrebare fundamentală în ceea ce privește compoziția unei narațiuni de mari dimensiuni: în ce constă concepția epică unitară a *Trilogiei basarabene* care i-a permis autorului și editorului să prezinte trei cărți ca un tot întreg.

În primul rând, cărțile reprezintă în substanța lor epică mișcarea Basarabiei în labirintul istoriei. Ar fi vorba, așadar, de unitatea tematică a celor trei cărți, în care autorul rezolvă chestiunea concordanțelor acțiune-timp-spațiu. Unitatea lor, în sens larg (este adevărat), stă la baza acestei ample construcții epice. *Trilogia basarabeană* încorporează în arhitectu-

ra sa complexă traiectoria migrării Basarabiei în timp. Trecând prin vămi, urcușuri și coborâșuri, istoria sa conține câteva momente nodale: escapadele popoarelor nomade, vasalitatea față de turci, anexarea Basarabiei de către Imperiul rus (1812), Unirea Principatelor (1859), Unirea Basarabiei cu România (1918), anexarea Basarabiei de către URSS (1940, 1944), deportările în Siberia, independența din 1991, 7 aprilie 2009. Deși aceste momente constituie repere esențiale în destinul Basarabiei, niciunul din cele trei romane ale trilogiei *nu poate fi definit ca roman istoric*. Istoria este mai degrabă pretextul grav prin care naratorul încearcă să deslușească sensul mișcării acestei părți de românități prin labirintul unei construcții geopolitice. În spațiul Basarabiei istoria a însemnat de mai bine de trei sute de ani, dacă nu cumva și mai de demult, geopolitică.

Din alt punct de vedere, *Trilogia...* se susține pe construcția solidă a tipului de roman cultivat de Val Butnaru. Am spus în alte comentarii, au spus și alți critici că romanele lui Val Butnaru se remarcă înainte de toate prin construcție epică solidă. Nu am discutat niciodată cu scriitorul despre materialul din care își face și modul în care își instalează schelăria pentru construcțiile sale narative. Am dedus însă, printr-o interpretare oblică a câtorva replici schimbate în legătură cu felul în care intră personajele sale în poveste, că ele sunt rezultatele unor concepții bine articulate. Așadar, scriitorul va fi elaborând inițial o grilă structurală, cu tot ce-i necesar unei construcții de rezistență, osatura, cum ar veni vorba. Primul semn al unității conceptuale a *Trilogiei basarabene* este că toate trei cărțile se constituie fundamental pe o structură dramatică complexă. Autorul a urmărit cu atenție să pună în coerență, una personalizată firește, planurile povestirii. Deși extrem de dense ca scriitură, prima și a treia carte (îndeosebi a treia) nu pun probleme de parcurgere a textului. Cel mai dificil moment îl constituie, mai cu seamă pentru cititor, cel de-al doilea roman, *Negru și Roșu. 1930-2056*. Narațiunea în proza lui Val Butnaru este destul de stufoasă, dar în romanul *Negru și Roșu...* provocarea cititorului prin distribuirea aleatorie a capitolelor în cuprinsul cărții sporește ermetismul textului. Incoerența cronologică a întâmplărilor povestite instituie o altă coerență, cea a unei criptograme, care presează sensurile cărții ca într-o ieroglifă. Detensionarea și decriptarea mesajului romanului produce revelații, dar trebuie să-i găsești cheia, ceea ce nu este un lucru la îndemâna oricui. Așezat, de data aceasta, în mijlocul trilogiei, universul distopic din cartea *Negru și Roșu. 1930-2056* reprezintă axa metaconstrucției, celelalte două cărți întâlnindu-se în mesajul lui. Populate, în linii mari, cu personaje diferite, toate cele trei cărți reprezintă lumea Basarabiei.

Remarcăm totodată, cu referire la funcția personajului în spațiul romanului, că nume precum Solomon îl străbat dintr-un capăt în celălalt. În *Cartea nomazilor din B*. Solomon este consilierul, „cu privirea (...) lui rece de cobră flă-mândă”, al Președintelui, un protagonist bizar al istoriei recente a *nomazilor din B*. În *Negru și Roșu. 1930-2056*, îl găsim ca personaj din falia interbelică a subiectului. „Solomon Leibovitz obișnuia să treacă pe la Clubul Nobilimii având în buzunare, așa, pentru orice eventualitate, un teanc impresionant de

bancnote. El le dădea cu împrumut jucătorilor orice sumă de bani fără să-i oblige să semneze vreo chitanță.” În cea de-a treia carte, prototipul îmbracă masca lui „William Sollioms, un englez care devenise agent rus la încheierea Războiului Crimeii. M-am întâlnit cu el, povestește Proverbele, la Iași la începutul lui 1859. Întâlnirea ceea a schimbat toată istoria României moderne”.

Coerența personajelor în compoziția *Trilogiei...* nu este un caz unic. La o analiză mai atentă și privite într-un cadru epic comun, cele trei cărți se leagă între ele prin câteva linii comportamentale comune. Așadar, și în cazul când personajele *Trilogiei basarabene* poartă nume diferite, ele reprezintă în esență aceleași tipologii umane. Adecvând termenul la realitățile în mișcare ale epicului postmodern, am putea spune că personajele din cele trei cărți ale *Trilogiei...* sunt *avataruri* ale unor esențe umane care se reiau mereu. Unul dintre exemplele elocvente ar putea fi fragmentul de la sfârșitul primei cărți, care, fiind un citat din *Cartea nomazilor*, ar constitui un îndemn rezumativ adresat Călugărului, aflat pe moarte: „Știi că mă vezi, dar nu-mi poți face niciun semn, știu că mă auzi, dar nu-mi poți răspunde, așa că ascultă ce te așteaptă și ce drumuri vei face în locul celor care nu le-ai străbătut până la capăt. Călătoria ta va începe de unde ai sfârșit-o și-l vei lăsa în urmă pe Președintele care s-a trezit mahmur și ai să pleci la căsuța de pe Volga ca să-l împiedici pe Îngeru să omoare două femei străine, smulgându-i bumerangul blestemat din mână, iar după ce ai s-o ascunzi într-un loc sigur pe Mama Elena ca să n-o ducă la săpat canalul siberian, ai să devii mic și, târându-te prin grădina râmată de porci, ai să te urci pe prispa casei să te încălzești la soare, și au să-ți crească mâinile și picioarele la loc, și ai să te întorci în burta Mamei și, de acolo, vei călători mai departe (...)”. Mecanismul funcționează și în cel de-al doilea roman, în care naratorul urmărește istoria de secole a două familii aflate în conflict. Roșu și Negru constituie, așadar, **concordanțele umane esențiale** care au polarizat lumea Basarabiei pe întinderea câtorva secole.

Un alt element al unei compoziții epice unitare ține de faptul că cele trei cărți se constituie pe **aceeași structură a nivelurilor narrative**. În prima linie, cea în care se declanșează povestirea, intră în acțiune evenimentele istoriei recente: rivalitățile din lăuntru al anturajului Președintelui din B. și reflexele centrifuge ale lor în mediul societal și intelectual de atunci; istoria a patru colegi de clasă – Roșu, Negru, Albu, Galben; în cele din urmă, istoria lui Teo Neamțu, jurnalist dispărut misterios îndată după evenimentele din 7 aprilie 2009. Acestea ar fi punctele din care se lansează liniile de subiect ale celor trei romane. Ele se vor dezvolta, la scară „locală”, conform strategiilor fiecărei cărți, dar vor include câteva elemente magistrale comune. Unul dintre acestea este modul de raportare a istoriei recente la trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat al comunității umane reprezentate în *Trilogie...* Toate istoriile povestite se intersectează într-o construcție de tip labirint, semnificând destinul Basarabiei. Se prea poate ca segmentul de timp real cu funcție de plută navigabilă între trecut și viitor (viitor, întrucât cea de-a doua carte aruncă arcuri până în anul 2056) să constituie un deceniu, cuprinzând anii 2007-2017. În tot cazul, în *Cartea nomazilor din B.* este evocată, în prima linie a istoriei, situația

societății basarabene care a precedat evenimentele din 2009, în *Negru și Roșu. 1930-2056*, deși liniile timpului se amestecă cu de la sine putere, dar și prin voința autorului, nucleul de realitate este cel al tranziției de după 1989.

Altfel, autorul celei de-a doua cărți mărturisește (*Nota autorului*) că așa-zisa coerență a discursului din romanul său este o simplă întâmplare, sugerând cât de important poate fi rolul întâmplării în destinul unui individ sau al unei comunități, dar și consecințele ei. „După ce voi termina de scris ultimul capitol, îi spune el pe un ton amical cititorului, le voi tipări, pe toate, pe file aparte (sau voi scrie pe niște foițe doar numerele capitolelor), le voi amesteca într-un bol și le voi împrăștia pe podea. Ordinea în care le voi culege de jos va fi chiar și ordinea în care se va structura acest volum. Am avut în minte – și chiar am scris – un anumit gen de carte, dar ceea ce se va întâmpla peste puțin timp, în viitor, va modifica romanul pe care l-am gândit în trecut. O altă ordine a capitolelor, o altă succesiune a evenimentelor vor da un alt sens cărții mele”. Fragmentul citat se pare că înglobează sensul cărții. De vreme ce romanul cuprinde 126 de ani, între care un segment semnificativ de timp viitor, confesiunea autorului sugerează că *Liberul arbitru* (adică gestul de a include o ordine constituită la întâmplare), deși se manifestă ca atare la nivelul coerenței capitolelor în narațiune, de îndată ce ordinea se instalează, rolul lui se abolește. Totul capătă sens, totul se resemantizează. Dacă extindem aria de semnificație a acestei situații, deducem că tot ce ni se pare în prezent întâmplare și lipsit de importanță, conectat într-o nouă ordine, se umple de semnificație. Ceea ce spune autorul în *Nota* sa la *Negru și Roșu. 1930-2056* poate fi citit ca o banală speculație filosofică asupra relativității timpului, dacă această speculație nu ar deveni linia de bază a mesajului romanelor lui Val Butnaru. Ar trebui citit aici și un avertisment asupra responsabilității de care trebuie să fie conștienți cei ce vor să impună propria ordine. Aici este vorba de ordinea unor capitole în cadrul general al narațiunii, dar tentația de a impune o anumită ordine și în alte sisteme, și în alte spații nu se exclude deloc. Prin urmare, orice nouă combinație modifică semnificația și, odată modificată, revenirea la sensurile inițiale este cu neputință.

Trilogia basarabească conține o rețea densă de sensuri, care instituie *multiple niveluri de realitate*. Despre sensurile istoriei am amintit deja, ele constituind de fapt cadrul generos al subiectului. Romanele lui Val Butnaru includ în chip programatic în structura narațiunii câteva planuri de dublare sau triplare a liniei centrale de subiect, linii care par a fi paralele, dar care sunt de fapt sudate cu linia centrală de subiect, generând ca efect ideea romanelor. Unul dintre ele ține de lumea fabulos-misterioasă. Este ceea ce în poetica ficțiunii postmoderniste se înțelege prin absorbție sau încorporare a fantasticului. Proza postmodernistă cultivă cu prisosință fantasticul, care are o țintă bine determinată. În *Cartea nomazilor din B.* există locul plin de mister al Porții timpului sau locul în care sălășluiește Călugărul. În cartea *Negru și Roșu. 1930-2056*, Galben, care, cum povestește Roșu, „era mică de statură și fragilă. Și ea, și tot ce făcea ea, era, nu știu cum, miniatural”, în urma naufragiului din Marea Neagră, începe să crească, de la 1,46 ajunge la 1,95 metri, luând di-

mensiuni gigantice. Pe de altă parte, și naratorii se întrețin intermitent cu un interlocutor învăluit în mister, e „unul care stă aici de vreo zece ani”. În cea de-a treia carte, *Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu*, planul realității mistice este susținut de cuplul atemporal (Doamna și Proverbele), care locuiește în casa de la marginea orașului.

La alt nivel al realității românești se situează *faliile livrești* instituind un implicit dialog al textelor. Cel care se scrie – cu romanele lui Mihail Bulgakov, ale lui Liviu Rebreanu, cu eseurile filosofice ale lui Miguel de Unamuno etc. Romanele lui Val Butnaru sunt pline vârf de rețele intertextuale, astea fiind proprii în general scriiturii contemporane. Dar, într-un mod cu totul special, scriitorul le metabolizează în somatica romanelor sale. Teorii întregi sunt puse să funcționeze organic în corporalitatea epică. În acest sens, cartea a treia se deosebește prin combinarea liniilor muzicale (putem stabili o listă impunătoare de preferințe muzicale ale naratorului și personajelor) și celor de natură literară și filosofică.

Val Butnaru cultivă narațiunea cu *subiect deschis*. Romanele se termină, dar nu se încheie acțiunea personajelor. De obicei, ele sunt lăsate în așteptarea a ceva important. Sfârșitul cărții întâi, bunăoară, se așază sub semnul regândirii destinului de avatar al Călugărului, care moare ca să renască și să se împlinească: „«(...) și de acolo vei călători mai departe, peste sute și sute de ani, și ai să devii tânărul de la răscruce care a zăbovit și a cercetat îndelung linia invizibilă cate-l despărțea de tătar, dar n-ai s-o apuci pe calea greșită, urmându-ți și fărtații grăbiți, ci ai să pleci prin câmpul înmiresmat de flori de nu-mă-uita pe urmele lui Ghirai Mârza, și ai să pui mâna pe el și ai să-i tai capul, și ai să te căsătorești cu Catinca și ai să ai grijă ca fătul pe care îl va naște, copilul lui Ghirai Mârza, dar și copilul tău, acest semitătar, acest nomad pe jumătate, să crească sănătos și, când te vei convinge că, educat de tine, a pornit singur la drum, alegând calea dreaptă ce-l va aduce spre noi, și că, într-o dimineață, a început să scrie această Carte, abia atunci vei avea dreptul să mori» ... Și în dimineața în care a murit Călugărul, Președintele se trezi mahmur...” Din ambiguitatea programatică a sfârșitului primei cărți, se poate deduce totuși că cel care trebuia să vină a ajuns și „a început să scrie această Carte”, lansând punți epice spre celelalte cărți. Și în *Negru și Roșu. 1930-2056* sfârșitul oprește acțiunea în nodul continuității. Trecutul se va relansa și va deveni viitor: „Și când va părea că totul va fi pierdut, că lucrurile vor lua-o razna, că cineva a schimbat plusul cu minusul și toată istoria omenirii din ultimii o sută de ani ar putea să arate total diferit, exact în acel moment se va întoarce Roșu de la Paris. Și va fi încă o dată anul 1930”. Și scena finală din romanul *Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu* lasă subiectul deschis. Ca în cazul primului roman, punctele de suspensie se conceptualizează progresiv: „Teo trebuie să apară...”.

O temă aparte într-o posibilă interpretare a artei po(i)etice din *Trilogia basarabeană* ar ține de tipologia și calitatea celui care povestește. Naratorul unității celor trei cărți ar fi mai degrabă *regizorul-șef* al acestei narațiuni complexe (am scris și cu alte ocazii despre natura cinematografică a artei na-

native din romanele lui Val Butnaru). Mi se pare de netăgăduit expertiza cinematografică a naratorului din *Trilogie*.... El reușește să-l facă pe cititor să vizualizeze în detalii evenimentele descrise. Totodată fiecare roman în parte conține instanțele naratoriale proprii. Bunăoară, în cartea *Negru și Roșu. 1930-2056* naratorul-șef le permite, după caz, personajelor să-și povestească propriile versiuni asupra evenimentelor desfășurate. Prin urmare, Val Butnaru construiește și în cazul personajelor-naratori o distribuție la fel de complexă, ceea ce-i subliniază amplitudinea de proiectare în timp și forța de reprezentare a lumilor.

Pe parcursul eseului am sinonimizat adesea doi termeni, cartea = romanul, înțelegând de fapt că am în față o construcție romanescă bazată pe trei romane. Deși se numesc *cărți*, ele rămân în bună măsură romane ordonate într-un alt roman. Se pare că Val Butnaru, prin gruparea acestora în *Trilogia basarabeană*, încheie o etapă în creația sa de romancier. *Așteptându-l pe Teo...*, scriitorul a scris un nou roman, aflat acum în teascurile tiparului. Pentru că l-am văzut în manuscris, spun doar (în *avant première*) că este un roman de altă factură.

ALEXANDRU ROBOT. PERIPLURI ȘI POPASURI ARTISTICE¹

Nina CORCINSCHI

Poetul, prozatorul, publicistul și eseistul Alexandru Robot este basarabeianul prin adopție. Născut și format la școala modernistă bucureșteană, el și-a petrecut câțiva ani de viață și de creație (1935-1941) în Basarabia, despre care a scris memorabile pagini de publicistică și eseu. N-a fost însă un răsfățat al exegeților de aici. Posteritatea lui literară a rămas cantonată într-un volum de *Scrieri*, din 1968, în selecția lui Simion Ciubotaru, și reactivată sporadic pe genuri: poezia (Mihai Cimpoi, Alexandru Burlacu), proza (Mihai Cimpoi), publicistica și eseistica (Eugen Lungu), iar în datele mai puțin cunoscute ale biobibliografiei, de Iurie Colesnic. Este încă o receptare insuficientă, pentru un scriitor care a adus în Basarabia interbelică timbrul poeziei moderniste, cu ecoul larg al poezilor simboțiști, expresioniști, ermetici (Arghezi, Barbu etc.). Scrie primul (și poate unicul până acum în Basarabia) roman oedipian, remarcabil prin subtilitățile de analiză psihologică și abilitățile de construcție narativă. În publicistică și eseu, impune opțiunea rafinamentului stilistic, cu deschideri pentru finețurile ironiei și ale umorului.

Recuperarea lui Robot ca unul dintre reprezentanții din primele rânduri ai literaturii interbelice basarabene ține de regimul necesității și al *urgenței*. Recitirea scriitorului dintr-o perspectivă a zilei ne poate oferi într-o formulă nouă și surprinzătoare mecanismele de creație ale unui talent autentic, cu îndrăzneli remarcabile și promisiuni certe, oscilând între arbitrariul periplurilor excentrice și popasul

¹ Fragment din prefața la volumul *Alexandru Robot. Scrieri*, în curs de apariție la Editura Știința.

confirmărilor estetice. E și un prilej de a revedea basculările ciudate care se întâmplă între biografie, istorie și literatură, cu spații mereu transgresabile și influențabile reciproc.

Destinul lui Alexandru Robot este, păstrând proporțiile, comparabil până la un punct cu cel al lui Nicolae Labiș. Ambii au început să scrie foarte devreme, cunoscând imediat recunoașterea publicului și gloria unei receptări critice entuziaste și ambii au sfârșit prematur și brutal, într-o fatalitate deopotrivă a biografiei și a istoriei. În poezie, Robot are însă alt traseu decât cel al lui Labiș. Curba lui Robot este una ascendent-descendentă. Poetul a trecut prin exercițiul experimentalismului manierist, pe care l-a depășit printr-un lirism esențializat și concentrat, dizolvat mai apoi într-un mod cu totul paradoxal, la Chișinău, în timbrul strident și dogmatic al poeziei comuniste.

Poezia din *Apocalips terestru* stă sub semnul imaturității tumultului creativ al celor 16 ani, când Alexandru Robot și-a editat acest prim volum. Imediat sare în ochi o exuberanță care-și caută cele mai neordinare forme poetice pentru a se exprima. Poetul frecventa pe atunci cenaclul *Sburătorul* și experiența colaborării cu Eugen Lovinescu și alți promotori ai modernismului românesc, fără îndoială i-a influențat imaginarul poetic. Începând cu titlul plachetei, poetul își anunță miza modernistă a poeziei, căutând pentru vizionarismul radical din *Apocalips terestru*, proptelele unor șocante asocieri de imagini și cuvinte, pe care e inutil să le decripteze rațiunea.

Nu vom găsi în această primă plachetă, din cețurile de cuvinte, vreo șansă de tranzitivitate a existenței și a realului. Ce ne-ar putea spune în plan semantic „Și cucuta otrăvii frământă-n arcuiri jderi” sau „Oglinzile sărează genunchii baiaderei”, „O pleoapă surghiunește migdalii dintre suluri”? Or, de astfel de seisme imagistice și gramaticale de o gratuitate fără altă miză decât cea acustică, e plin acest prim volum. Dumitru Micu, în prefața volumului antologic *Scrieri de Al. Robot*, din 1985, se întreba dacă acești „monștri” stilistici erau produși cu bună știință și răspunde afirmativ, raportând excentrismul versului la moda timpului. O racordare la predilecția manieristă a suprarealiștilor și a ermeticilor. E clar, tânărul poet dorea să șocheze, să impresioneze auditoriul prin incifrări șocante și formule ale căror înțelegeri „se amână”, cum își ironiza el însuși mai apoi creațiile sale poetice de la cenaclurile *Sburătorul*.

G. Călinescu califică drept „falsă” teoria ermetismului aplicată de Robot și-i amendează discordanțele semantice, afirmând că pânza interioară a versului „se strânge și se încurcă precum un păr de ceas plesnit”. Perpessicius remarca, în schimb, „cadențele sugestive”, „arta sonoră”, „misterul tănuit al versului” etc., găsind senzațional acest prim volum al lui Robot, datorită faptului că la o vârstă atât de fragedă poetul reușește „să joace cu atâta dexteritate pe coarda hermetismului” și, preluând niște modele poetice, să „dea un nou timbru unor metale binecunoscute”. Nota personală însă i-o definește cel mai exact Lovinescu, remarcându-i, în *Istoria* lui din 1938, „un simț insistent al ruralului, al bucolicului, al idilicului văzut decorativ, alegoric sau simbolic, sterilizare lirică aproape totală și, oarecum curioasă la o vârstă de obicei lirică, un simț al anticului, al mitologicului evocat nostalgic, dar tot decorativ și, ceea

ce e mai important, o expresie originală cu material lexical strict personal și limitat tot cu imagini personale, cu o topică curioasă, cu elipse, cu asociații ce dau amprență hermetică micilor lui poeme”. Valoarea acestor poezii, dacă le scoatem din ecuația influențelor (multe: Voronca, Baltazar, Barbu, Arghezi, Fundoianu, Pillat, depistate de Călinescu, Perpessicius și alți comentatori ai poeziei sale) și facem abstracție de ermetismul exacerbant, stă în voluptoasa senzorialitate imagistică. „Simțul anticului și mitologicului”, remarcat de Lovinescu, se resimte în irizările olfactive, auditive, tactile ale poeziei. Aerul rece și aspru al mării, singurătatea arhaizată a insulelor, sunetele scârșnitoare ale săbiilor, aezii, arcadele, lagunele și alte toposuri ale Antichității grecești se insinuează în vers cu o ușoară aprehensiune față de amenințările civilizației care tinde să cuprindă și să acapareze spațiul auroral.

Viziunea parnasiană a poetului invocă imagini de agresivitate precreștină, de univers crud, în sens de preistoric, „umanizat” cu aerul de inocență ce adie din „gestul pur”, din „aromă caldă de prunc”, a începutului de lume. Nu doar fecioarele, ci și bacantele sau curtezanele emană castitate, chiar dacă senzorialitatea lor e de natură carnală, pofticioasă. Grația lor e în mișcare, în dansul ce transmite ritmuri de incantație tribală. Fecioarele cu „sânii calzi, cireși”, care se strecoară în acest univers, nu creează aburul intimității, ci al magicului, al vedeniilor fantastice, al misticismului oriental, al senzorialității pure, lipsită de emoție, dar instauratoare de un erotism difuz. Îngrămădirile expresioniste („cântările de goană cu brațul înstelat”, „măgarii țipă proaspeți”, „sângele din suflet”), viziunile romantice („brațul înstelat”, „turnul de lună” „gălețile cu rouă”) și cele suprarealiste („și alb își crește sclava un umăr peste mâini”), care parcă nu sunt decât influențe și împrumuturi se încheagă totuși într-o atmosferă de sonorități primare, de vedenii bizare, care aduc poezia într-o logică a unei magii personale. Prin felul în care reușește să creeze atmosferă, Robot își arată descendența din poetica lui Fundoianu, având totuși o imagistică instinctuală mai îndrăznețată în flash-urile reprezentărilor carnale, telurice. Versurile: „Fecioarele dărâmă în lanțul lor coroane”; „Se deslușesc în carne incendii animale”; „Din șolduri fecioria melodiază gravă” anunță o senzorialitate robustă, sălbatică, crudă, cu erupțiile unei corporalități agreste.

Dansul, un motiv al creației sale poetice, dar și motivul central al romanului *Music-hall*, susține resorturile unei senzorialități halucinante în insinuări erotice. „Trupul”, „masculul”, „carnea”, „gamba”, „pofta”, „coapsa”, „pulpele”, asociate dansului sau sugerând un ritm primar, capătă un relief de magie barbară, printr-o asociere cu violența: „Cetatea moare-n sânge cu săbiile pline/ Și danțul cărnii tale râvnește în bărbat”. Există, fără îndoială, o puternică influență a poeziei lui Camil Baltazar. „Șoldul cald”, „umerii lăute”, „rușine a coapselor durute” din poezia acestuia, vor surdiniză și în senzorialitatea din placheta *Sărbători trupești*: „În umeri dansul crește cu amforele pline,/ Desăvârșit din umbre ca un incest solemn;/ Și arcul dintr-o coapsă de feciorii depline,/ Cu liniile strigă pe masculi lângă semn” (*Ospăț în trup*). Dar, în locul universului cu îngrămădiri de îngeri al lui Baltazar, Robot preferă o lume precreștină, în care mișună aezi, bacante și curtezane păgâne. Poetul diver-

sifică reușit accentele, variind de la cele stridente, „cântece de flintă”, „cântările de goană”, „răsufletul nechează”, la cele languroase „golicione caldă”, „liniștea de rană a vieții”, apoi la cele exotice și magic-onirice, la „danțuri” voluptoase de fecioare, la ochiul care „culege îngeri”, la „țărmlu asiatic”, la „prințesa mea arabă”. Captivat de experimente lirice, încearcă să apese simultan pe corporalitatea și pe transparența diafană a lumii. Încă nu poate găsi reprezentări care să împace aceste două registre ale viziunii, fiind destule izbucnirile incongruente: „Vrăjmașul bea adâncul din carnea lui purces/ Și-l satură puroiul pe care îl sărută”. Pe alocuri, însă mixajul reușește, viziunea capătă miez, muzicalitatea formelor prinde gustul ideii, al imaginii cu sens: „Armură se-mpreună cu za-epitalam/ La scepstrul tău oștirea se culcă nebătută/ Și viile plesnite s-au strecurat din cram/ În pieptul tău prințesă, ca într-o alăută” (*Melodie pentru dansul pântecului*). În ciclul *Vedenii sălbatice*, exotismul devine o componentă specifică. Experiența de reporter a poetului i-a ascuțit și rafinat spiritul de observație pentru tot ce e străin și vechi, în special pentru urmele de balcanisme din mahalaua Anadalchioi, Constanța, Bazarcicul etc. De aici vedenia șalvarilor care „plesnesc la glezne de cadână”, amestecul de ciudățenii orientale, văzute șocant: „Un muezin împușcă în linia cirezii/ Și sperie cu fesul catării de la Giol” (*La satul cu tătarc*).

Viziunea teribilismului adolescentin mixează măiestrit componenta spectaculară a magiei cu cea a violenței dure. Regăsim abundente „înfățișări de sânge”, iar registrul verbal atestă diverse reprezentări ale cruzimei insinuate. Chiar dacă nu spun nimic în plan logic: „corsarii torturează oceanul prin lucarne/ și imnul răzvrătește pe cântărețul orb”, toate impun un tempou dionisiac, susținut de o bună intuiție a sonorităților limbii și de un viguros instinct poetic. Versuri ca: „Și mâinile plesnite ca un acord de harpe” sau „Și porumbei cu rană în cerul meu cum umblu” confirmă o intuiție sigură a corespondențelor dintre planul concret și abstract al imaginii, dintre văz și viziune.

Poetul se simte atras de experiența instantaneului, a fulgurațiilor lirice necondiționate de „tirania” rațiunii, de revelațiile născute *ad hoc*. Robot se încadrează în familia dadaștilor, ermeticilor, suprarealiștilor situați de Paul Cernat sub semnul „manierismului fantast”². Viziunea sa poetică e dinamizată de succesiunile fulgerătoare de imagini pe care nu le încheagă niciun alt ferment estetic decât spectacolul formelor vii, unduioase, senzual-lascive, aflate în asociații bulversante, în izbucniri frenetice de „fântână arteziană”.

Văzută în ansamblu, poezia lui Alexandru Robot sugerează reprezentarea unui spectacol desfășurat sub cerul liber. Spectacularul se configurează din viziunea pitorescului primitiv. În ciclul *Vedenii sălbatice*, predilecția pentru arhaic și bahic se desfășoară pe linia tradiționalismului modernist al lui Fundoianu în „crâmpie de începuturi”, în imagini de Ev Mediu și reprezentări de materii ale ruralului cu o vibrație telurică sugestivă. Poetul era un îndrăgostit de teatru, în special de balet. Și totuși lirica lui nu respectă disci-

² Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, Cartea Românească, 2007, p. 81.

plina mișcărilor eterate și suple ale baletului, ci mai degrabă „echilibristica” dansului tribal, în care magia este resimțită în gestul de vehemență agresivă, de barbarie preistorică, ca în ciclul *Isus și țara lui*: „A rămas un urlet și toți puii/ Cu viața-n ierburi clătinate/ Și-n răsunetul greoi al limbii iederei/ Tigva lui Cristos suna pe sate” (*Tigva de peste sat*). Poetul preia copios din lexicul arghezian cuvintele *puroi, bube, hoit, înjurătură, cocleală*, chiar și viziunea lumii „ca o năvălie”, dar le deturneză, mai cu seamă în ciclul *Veac și răzmeriță*, în expresii ale răvășirilor interioare cu irizările unor spaime de copil: „Un copil cu ochiul ca o groapă mare”.

Nonconformismul lui Robot, riscând în prima parte a creației să alunece într-un conformism al nonconformismului, e salvat de intuiția poetică sigură, care limpezește pe parcurs versul. În *Somnul singurătății*, apărut în 1936, intuițiile picturalului și decorativului iau forme tot mai plastice și mai transparente. Sesizăm o poezie și mai panteistă: „Cu setea care soarbe din câmp sudoarea ierbii,/ Beau într-un pumn o frunte culeasă din izvoare”, și mai carnal-senzuală: „Seara ca o durere prin oasele pădurii/ Trece prin răsul galben al grânelor subțiri/ Și își încurcă umbra prin fânul ud și moale/ În care-asudă jocul fierbinților iubiri,/ Când oameni calzi și aspri pătrund în fete goale”, și mai senzual-violentă: „Din cina lui un șarpe veninul îți trimite,/ Și sânilor le fierbe mireasmă de cadână”. Motivul somnului invocă o scufundare a elementelor naturii în lentoarea vieții instinctuale: „Un cerb își uită botul în apa somno-roasă/ Și-și cațără sălbatec neliniștea pe stânci;/ Țăranii dorm alături de văile adânci/ Și-o ghindă cade între suspinul lor și coasă” (*Seara ca o durere*). Voluptatea contopirii cu forțele vitaliste ale universului exultă într-un panteism de senzorialitate tactilă, amintind sensibilitatea de „suflet desculț” din poezia lui Fundoianu: „Cu pași desculți și beți de rouă/ Și cântecul bolnav de soare,/ Întinde brațele-amândouă/ și fură codrilor o floare” (*Faunul*).

Experimentul poetic devine din ce în ce mai angajat estetic. Imaginile se încarcă tot mai mult de combustia sugestiei. Viziunile întoarse anticipează ceva din poetica lui Stănescu: „Cu botul ud lătratul vine lângă câine,/ Iar pomul se desface sicriu pentru topor” (*Vedeniile unei nopți*). În poezia *Pădure*, aerul frust, elementaritatea impregnată de prospețime e creatoare de pictural, în maniera elegiacă a lui Ion Vinea: „Pădure adormită de gestul unei zâne,/ care-a băut izvorul cu amândouă mâini/ Și mi-a găsit obrazul în apele bătrâne/ Ca și copilăria pierdută prin fântâni”. Poetul diafanizează și invers, încheagă în materie viziunea diafană a naturii: „Pădure risipită, sălbatecă, amară,/ Cu cerbi care păstrează săgeata mea în piept,/ Dă-mi somnul trist al serii, să-l mângâi ca pe-o fiară,/ Dă-mi unda verde-a nopții s-o strâng în brațul drept”. Preponderentă rămâne totuși tendința de a materializa, de a da greutate imaginii, fapt care i-a sugerat lui Călinescu impresia strofelor „câzând în valuri ca niște mătăsurii grele”. Efect de destindere au, în context, umorul jucăuș și tendința de improvizare ghidușă: „Când iese din oglindă fragilă, Cio-Cio-San,/ Își face hara-kiri pe cești de porțelan”.

În *Prefață* din *Îmblânzitorul de cuvinte*, Robot își anunță crezul poetic, care nu mai este unul de natură manieristă. Accentul e transferat de pe acustica

cuvântului, pe esențele logosului: „Am îmblânzit cuvinte sălbatice, sfioase/
Și le-am suit cu cerbii pe stâncile râpoase,/ Ferindu-le de vârful săgeților bol-
nave”. E o *ars poetica*, în care „sângele” și „azurul”, carnația vie a imaginii și
idealitatea acesteia sunt puse în ecuație unică: „Cuvinte îmblânzite, tăcute,
azi vă chem/ Ca să dormiți gingașe în liniști de poem./ Din pacea voastră
simplă și-a scris un trubadur/ Cartea visată leneș cu sânge și azur”.

Lirismul se întreține din nutrienții romantici ai modernității: tânga vechiu-
lui și simțul primordialului, savorile crudului în sens de fraged și de virginal.
Pastorală mustește de senzații proaspete de început de lume: „Tălăzuire albă
ca zorile de turme/ Plecate spre o țară de fragede pășuni,/ Unde vor paște
iarba crescută pe vechi urme,/ Pe șesuri încălzite de suflet de străbuni./ În
fluierile triste-și pierd mâinile păstorii/ Și peste șoapta verde a câmpului sar
iezii./ Iar seara, când cu noaptea în traista lor vin norii,/ Stă turma și în lână
au adormit zăpezii”. Picturalul desfată privirea, notele elegiace au rezonanțe
muzicale inedite: „O despletire zveltă de iederă-n ferestre/ Întinde prin odaie
poteci de umbre verzi”. Tristețea e cvasigenerală în poeziile din acest ciclu. O
tristețe caldă, de decor intimist. O senzație de vid, de jilvăleală sufletească in-
vocă ruptura interioară, plecarea, strămutarea din rădăcini, toate resimțite la
modul metafizic: „Când intru în toamnă parcă străbat cărări natale,/ Deasu-
pra lor trec neguri și stoluri către sud./ Ce mută e absența din cuiburile goale,
/ Sunt destrămat de ploaie și sufletul mi-e ud”. Cocorii sunt mesageri ai
plecării, iar „ploile povară” – dizolvantii vitalității. Viziunea toamnei ca an-
timp al trecerii și transcenderii se înrudește cu viziunea cimitirului vechi și
umed, cu sentimentul de pribeag, de „noi putrezi călători”. Se resimte, iarăși,
nostalgia copilăriei, a ruralului din lirica antisămănătoristă a lui Fundoianu.

În această parte a creației lui Robot, se conturează pregnant presentimentul
morții: „Gropari săpați-mi groapa între amurg și zori/ Ca să străbat țărâna bol-
navă și fierbinte”, sufletul se simte cătrănit de bătrânețe: „Azi zboară corbi pe
cerul cărunt al toamnei mele”. Poezia se îngrelează de sens, iar reflexivitatea se
adâncește. Frenezia dionisiacă trece într-o stare de echilibru și resemnare apo-
linică. Sensibilitatea tristeții nu are un determinant precis, dar funcționează
ca dat al universului și vibrează într-un abur de melancolie împăcată, pe ca-
re-l depista și Dumitru Micu, dimpreună cu „durerea voluptoasă, insinuată
în reprezentări”, definind, toate, nota personală a lui Robot. În această etapă
a creației sale, poetul se complace tot mai mult în triste reverii crepusculare:
„Când miezul nopții-mi umple gălețile cu stele,/ Ascult prin somn un scân-
cet de aripă bolnavă”. Senzația de umezeală, de gol, de străin și materie grea
devine pregnantă, muzicalitatea se adâncește în sonurile elegiace. Imaginea
ca miză esențială a poeziei, e dublată în ultimile poezii de fibra trăirilor, de
emoția directă care lipsea poeziei manieriste din *Apocalipsa terestră*. Spectaco-
lul exterior din primele poezii se interiorizează. Ritmurile tribale de la început
se prefac într-o muzică elegiacă, elementele lumii se leagă între ele, viziunea e
aproape fără căderi în gol, fără rupturi de ritm și disonanțe de sens.

Plecările și popasurile poetului, ciclul călătoriilor imaginare, este de un li-
rism esențializat, viziunea e trecută prin rafinamentul expresiei. În orașele

prin care trece, poetul vede urmele trecutului, „vechi pietre, ziduri măcinate”. Pasiunea drumului, simțul ascuțit al imaginilor pitorești invocă deopotrivă talentul reporterului și al poetului: „La Babadag e viața cu fes și cu șalvari,/ Tristețea obosește și serile sunt tari”. Nostalgia lui Ion Vinea pentru „mări de ambru și umbre de alcov” se resimte și la Robot într-o imagistică modernistă a *spleen*-ului: „Eu mi-am ascuns sub haină o strună care moare,/ Și-n fumul și alcoolul tavernelor din port/ Vioara mea sau poate sirene de vapoare,/ Vor răvăși un cântec înăbușit și mort” (*Port*). Fascinat de mare, poetul scrie cu o vibrație autentică despre „fluviul întunecat și orb” și „canalul subru”, reușind să dea reprezentărilor maritime o mare forță de sugestie: „Când nopțile din deltă prin bălți adânci respiră”; „când briza mării umple balcoanele de frig”. Tot așa, evocarea Sulinei demonstrează un bun exercițiu de interiorizare a peisajului exterior, palpitul lăuntric participând la o conturare autentică a atmosferei: „Prin magazii se-aude urâtul cu pași grei./ Sunt turci prin cafenele și mateloți pe chei,/ Seara catarge negre pun doliu pe canale/ Sulina n-are parcuri și n-are mahalale” (*Sulina*).

În ciclul *Răzlețe*, Robot devine tot mai tranzitiv și mai ironic, cu irizări umorisice și efecte de poantă: „Un hotel cu perspective de azur: marea și cerul,/ Față-n față cu furtuna – camera unei femei./ Marea intră pe fereastră și se culcă-n patul ei./ Dar atunci apare soțul și constată adulterul” (*Hotel*). Poemul *Cioara* e un prilej de a-l invoca în manieră umoristică pe Topîrceanu și de-a face un surfing grațios între livresc și cotidian: „Cioara stă ca o poreclă într-un vârf de plop înalt,/ Și ca-n fabulă așteaptă vulpea – care n-o să vină:/ E la gâtul unei doamne, pe trotuarul celălalt”.

Ultimile poezii sunt afectate într-un mod penibil de ideologie. Poeziile *Cișmigiul* și *Dâmbovița* sunt impregnate de o atitudine ironic-peiorativă față de București, resimțindu-se disprețul anti burghezomoșieresc al „tovarășilor” scriitori sovietici. Ultimul ciclu *A înflorit Moldova* este o cădere liberă a poetului în dogmatismul literaturii sovietice, cu tot primitivismul ei aferent de expresie și gândire poetică.

«B MOCKBY! B MOCKBY!!»
 sau Cum ne-am dus
 să-l căutăm pe Cioclea și
 I-am găsit pe Putin

Em. GALAICU-PĂUN

Cunoscându-l îndeaproape, îndrăznesc să afirm că lui Eugen Cioclea nu i-ar fi plăcut să trăiască în Rusia anului 2017. El, care a stat la Moscova, cu mici întreruperi, de prin 1966 (când intrase la Facultatea de Matematică a Universității de Stat „Lomonosov”) până hăt în 1990, într-o primă fază (pe când era căsătorit cu fiica unui general de armată sovietic) în aceeași casă cu L.I. Brejnev, manifestându-și libertatea interioară prin gesturi de boem de mare clasă, trebuie că s-ar simți străin de spiritul autoritar care domnește acum în capitala Federației Ruse. «Нельзя!» pare să fie cuvântul de ordine pe buzele tuturor celor investiți cu – oricât de neînsemnată – putere de decizie, c-o fi vorba de patrurile polițiste de pe străzile Moscovei sau de portarii unor instituții de învățământ.

Am plecat pe urmele regretatului poet într-o zi de miercuri, 13 decembrie, cu compania «Аэрофлот», iar odată ajunși la destinație, a trebuit să facem față unei prime încercări, ca să nu zic sfidări: în aeroportul Șeremetevo, cetățenii ruși aveau vreo 5-6 puncte de trecere a controlului pașapoartelor, pe când restul – doar unul, și acela blocat. După vreo oră de stat la coadă, fără să fi înaintat deloc, i s-a făcut milă unui funcționar și ne-a permis să trecem pe unde intraseră (că tot nu mai era nimeni la coadă) cetățenii ruși. Să fi fost acesta un prim semn că în țara lui Putin totul funcționează la mica înțelegere? Răspunsul a venit în chiar prima zi de filmări, pe 14 decembrie, când am vrut să imprimăm un prim interviu la Casa Centrală a Literațiilor (*alias*

Casa Griboedov din romanul lui Mihail Bulgakov *Maestrul și Margarita*), mai exact în restaurantul acesteia – după un «Нельзя!» fără drept de apel, unul dintre chelneri s-a lăsat convins (adevărat, la vederea carnetului meu de membru al Uniunii Scriitorilor din – încă! – URSS), și astfel am filmat în Apt Залл, stând la masa la care, acum 31 de ani, în decembrie 1986, l-am cunoscut pe Eugen Cioclea. În tot acest timp, în holul Casei Centrale a Literațiilor avea loc mitingul de doliu pentru Serghei Esin (18.12.1935 – 11.12.2017), ceea ce „rima” oarecum cu misiunea echipei noastre de filmare (Violeta Gorgos, regizor; Christi Sbingu, operator; Virgil Mărgineanu, producător; subsemnatul, pe post de ghid prin Moscova & prieten apropiat al poetului) – să refacem, în sens invers, traseul „celui mai trist poet din Europa”, după ce acesta a părăsit nu doar Moscova, ci și această lume.

Înaripați de prima reușită – de unde la început ni se trântise ușa-n nas cu un «Нельзя!» hotărât –, ne-am îndreptat spre librăria «Дружба», de pe Tverskaia, locul de întâlnire al tuturor basarabenilor, aflați la studii în Moscova în anii '60-'80, în căutare de cărți românești. Enormă decepție – în locul acesteia, un magazin de lux în vitrina căruia o vânzătoare tânără arăta ca o Albă-ca-Zăpada în așteptarea lui Moș... Gerilă. Mie unuia mi s-a pus tot atunci un nod în gât, și asta deoarece pe durata studiilor mele la Moscova (1986-1989) frecventasem librăria «Дружба» mai des decât magazinele alimentare & cantinele obștești.

Pe-o ploaie cernută printr-o sită de mătase, consumând cu dispoziția noastră sufletească, am coborât pe Tverskaia la vale, spre Piața Roșie, să filmăm Kremlinul înainte ca un nou, și mai hotărât «Нельзя!» să ne stea în cale. Ceea ce am și reușit parțial, chiar în Piața Roșie, unde n-a mai funcționat carnetul meu de membru al Uniunii Scriitorilor din URSS, roșu cu ordinul Lenin pe el, atunci când trei polițiști ne-au cerut să încetăm imediat filmările.

Cum Eugen Cioclea și-a căutat mereu prieteni printre toate generațiile de basarabeni de la Moscova, la sugestia regizorului Vlad Druc am mers la ВГИК (alias, Institutul Unional de Stat de Cinematografie), situat aproape de ВДНХ (alias Expoziția Realizărilor Economiei Unionale), acum transformată într-un imens patinoar. Pe timpurile URSS, într-unul din pavilioanele ВДНХ avea loc Târgul de Carte al țărilor socialiste, iar istoria pe care voiam s-o imprimăm, înainte de a filma la ВГИК, ține de-o întâmplare din mai 1987. Zadarnic! De parcă ne-am fi aflat pe teritoriul unui obiect secret – de ce nu, chiar cosmodrom (vă mai amintiți: „Un cosmodrom în fiecare târlă/ de oi, avem,/ desigur,/ conservat./ Din câte vise ni s-au dus pe gârlă,/ iată și unul net,/ realizat”, poemul *Rampa*)?! –, interdicțiile au curs gârlă (și ce frumos ar fi sunat istoria pe fundalul unor patinatoare ce deseneau 8-uri pe gheață!), astfel încât a trebuit să ne mulțumim cu câteva *gros plan*-uri, pentru atmosferă.

Nici la ВГИК n-am avut mai mult noroc, de unde într-o primă fază ne-am bucurat de o întâmplare mai puțin obișnuită, din partea unor legende ale

cinematografiei sovietice: în fața instituției, trei magi ai marelui ecran – Ghennadi Șpalikov, Andrei Tarkovski și Vassili Șukșin, tustrei absolvenți ai Institutului – tocmai coborau din bronz, ca pentru a ne ura bun venit. Mai puțin binevoitoare s-a dovedit a fi însă conducerea ВГИК-ului – maximum ce-am putut obține a fost dreptul de a filma în holul instituției, mulțam și de-atât!

Amurgise de-a binelea când ne-am îndreptat spre căminul Institutului de Literatură „M. Gorki”, unde-am stat între 1986-1989, primindu-l de nenumărate ori în vizită pe Eugen Cioclea, și treaz, și cu chef, și în toate felurile. Cele câteva istorii pe care voiam să



le povestesc trebuiau filmate la fața locului, atât că... fața locului s-a prefăcut într-o grimasă! Abia dacă am obținut permisiunea de a intra în cămin de la o portăreasă foarte amabilă (absolventă a două facultăți, cum avea să aflu tot atunci), că «Нельзя!»-ul fără drept de apel al colegei sale, arătând ca din trupele speciale ОМОН, ne-a turnat plumb în picioare. Ironia sortii – obținuserăm permisiunea verbală a rectorului instituției să filmăm, dar cine cunoaște «синдром вахтера» din perioada URSS știe că mai degrabă trece o turmă de cămile prin urechile acului decât o persoană străină de Cerberul de la poartă. Tot doamna cea amabilă a găsit soluția – la rugămintea dânzei, am fost invitați de un doctorand, și astfel am urcat la etaj, eu cu inima să-mi spargă pieptul, echipa de filmare cu mari speranțe. În fosta mea cameră, 423, stau acum două fete, dar scorușul de după geam e același, poate mai jerpelit totuși. Mi-ar fi plăcut să filmăm anume aici istoria cu „lectura manuscrisului *Abece-Dor*”, din toamna lui 1987, dar fiind paturile dispuse altfel, a trebuit să căutăm o altă cameră, la același etaj, care să arate ceva mai... bărbătesc. Iat-o, în două cuvinte, istoria cu pricina: suntem în octombrie '87, tocmai îmi bătusem la mașina de scris manuscrisul cărții de poeme *Abece-Dor*, pe care urma să-l prezint la Editura Artistică din Chișinău. Într-o zi pică, bob sosit, Cioclea, deja „făcut” – cum însă mă grăbeam la gara feroviară Kiev, ca s-o întâmpin pe Violina, îl las în camera mea, îndemnându-l să tragă un pui de somn și promițându-i că revin într-o oră-două. Ți-ai găsit însă omul, să stea cu mâinile în sân! *Bref*, la întoarcere – nici urmă de Cioclea, în schimb pe podea stau risipite cele vreo 120 de pagini ale manuscrisului meu, fiecare

«В МОСКВУ! В МОСКВУ!!»

text fiind adnotat de-a curmezișul foii cu creionul, foarte apăsător, fie cu „Genial!”, fie cu „Excelent! Ca Cioclea”, fie cu – iertare – „Căcat!”. Mi-a căzut fața, la vederea jalnicei priveliști, dar după un prim moment de supărare, ca să nu zic furie, am strâns de pe jos foile și le-am pus la păstrare (eliminând apoi textele gratulate cu „Căcat”, nu toate însă, *mea culpa!* din manuscrisul pe care a trebuit să-l tipăresc din nou; tot Cioclea avea să scrie una dintre cele mai pătrunzătoare cronici la *Abece-Dor*, în *Orizontul*, la scurt timp de la apariția cărții, în anul de grație 1989). Or, exact acest manuscris „recenzat” urma să-l filmăm, cu povestea aferentă.

Și l-am filmat, prin bunăvoința lui Andrei și a colegului său de cameră, studenți ambii. Alte câteva istorii (bunăoară, punctul de plecare al poemului său *Regula jocului din Numitorul comun*), legate de același cămin frecventat cu osârdie de Cioclea încă de pe vremea studenției regretatului Leonard Tuchilatu, le-am filmat în sala de lectură, de la etajul 6; ne mai rămânea să tragem niște cadre ale coridorului, la fel de jerpelit ca acum 30 de ani, dar înzestrat din 5 în 5 metri cu camere video, când deodată „portăreasa-ОМОH” și-a făcut, zgomotos, intrarea în scenă, cerându-ne să punem tot acum capăt filmărilor, și amenințând că, dacă nu demagnetizăm față de ea caseta, cheamă poliția. Nici legitimația mea de membru al Uniunii Scriitorilor din URSS, nici parlamentările pline de tact ale producătorului n-au avut darul s-o potolească – de bună seamă, când la explicațiile cât se poate de politicoase ale regizoarei se răspunde sec cu «Женщина, как мне хочется врезать вам в морду!», nu prea ai ce replica.

În câteva clipe, eram deja la parter, echipa tocmai ieșea pe ușă, când din urmă m-a ajuns ultima ei invectivă, o adevărată perlă: «Урод в биологическом смысле!». De demagnetizat însă caseta, nici vorbă s-o. Cu riscul de a intra la mititica! Și cu asta, am pășit victorioși spre stația de metrou Butârskiaia, având în fața ochilor turnul de televiziune Ostankino, „singura sculă erectă a rușilor, și aia de beton” (vorba lui Cioclea).

Revelația „expediției noastre cinematografice” s-a dovedit a fi pământeanul lui Cioclea (mai exact, din Zăbriceni, satul în care viitorul poet a mers la școală în clasele a 9-a și a 10-a), operatorul Gheorghe Țiței, și el stabilit la Moscova încă de prin anii '70. În ziua convenită din timp, ne dă întâlnire la stația de metrou Tretiakovskaia, în chiar inima capitalei ruse, la doi pași de Kremlin. Ne recunoaștem din primă, fără să ne fi cunoscut înainte – mic de statură, cu ochi foarte vii, i se citește spiritul boem pe față, nedezmințit după ani. Este o alegere cât se poate de inspirată, căci ceea ce urmează să ne povestească are legătură directă cu locul – la câțiva pași de cafeneaua în care filmăm, se află (ier-te-mi-se că-i dau denumirea în original, dar n-aș ști cum s-o traduc exact) Церковь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость», singura biserică funcțională în anii '60-'70, și totodată prima în care pe-atunci încă tânărul Eugen Cioclea (mde, fiu de învățători de la țară, într-o Țară a ateismului militant, cine să-l învețe a-și face cruce?!) a intrat vreodată. Istoria merită amintită: era de Paști, după ce

s-au întâlnit, un grup de moldoveni, undeva prin preajmă, unul dintre ei a propus să meargă cu toții la slujbă. Zis și făcut – Cioclea i-a urmat, a rămas în picioare în timpul liturghiei, apoi când cineva a transmis o lumânare, s-o pună la icoană, poetul a luat-o și, neștiind ce să facă mai departe, a spus „Mulțumesc!” și și-a păstrat-o. Cu ea a și ieșit din biserică. Alte câteva istorii – mult mai picante, dar și dramatice (aia în care cineva i-a spart capul poetului, c-o sticlă de șampanie) – le trec sub tăcere, căci tot mai bine să le descoperiți privind filmul. O oră de filmări a trecut pe neprins de veste, după care Gheorghe Țiței ne conduce pe str. Большая Ордынка până aproape de Большой Москворецкий мост (pe care a fost împrușcat Boris Nemțov, în 2015, la câteva sute de metri de Kremlin), arătându-ne fostul restaurant București, în vogă în anii boemei lor de altădată. De trecut râul Moscova, îl trecem singuri, având pe dreapta cupola de aur în formă de bulb a catedralei Храм Христа Спасителя.

Ne rămâne timp pentru o promenadă serală pe celebra stradă pietonală Arbat, și regretul că fiul poetului, Alexandru, nu răspunde la telefon, după ce că, într-o primă fază, acceptase să se vadă cu echipa de filmare (ulterior, am aflat că tocmai plecase într-o misiune din Moscova).

Când, frânți de oboseală, după ce am tot cărat pe ploaie camera de luat vederi, trepiedul, luminile etc., etc., luăm linia 3 de metrou, spre stația terminus Щелковская, avem parte și de un spectacol teribil – în vagonul nostru intră un bărbat trecut de 30, cu căștile pe urechi (mobilul la care sunt conectate îi scapă în repetate rânduri din mâini, ceea ce-l face și mai nervos), într-atât de drogat, încât ai senzația că dintr-o clipă în alta îi vor sări capacele. Ceea ce nu întârzie să se întâmple. La un moment dat lovește cu pumnul până la sânge ușa închisă a vagonului, iar când un bărbat trecut bine de 50 îl ia cu binișorul, întrebându-l dacă nu cumva vrea să iasă, oferindu-se să-l ajute, acesta se dezlănțuie, mai întâi verbal (deloc întâmplător, русский мат se situează printre primele locuri în lume), apoi făcându-și curaj să sară la bătaie. Și ar fi făcut-o, dacă un alt pasager (de-ar fi să-l judec după ținută, un militar în civil) nu l-ar fi scos pe sus din vagon, fără multă vorbă. În vagon se lasă o tăcere grea, cu atât mai penibilă, cu cât la orice stație de metrou stau polițiști, câte doi-trei la intrare, verificând aleatoriu documentele. Să însemne oare că și unei mâini forte îi mai scapă câte ceva printre degete?!...

A doua zi, îl sunăm pe un alt vechi prieten al lui Cioclea, regizorul Eugen Lati, care se află însă la Tula, la filmări, așa că nu ne rămâne decât să ieșim în oraș, de data asta fără cameră, trepied, lumini etc., și astfel putem vedea și noi Moscova „la picior”, mai cu seamă că și vremea ține cu noi. De la o luni însă, iarăși suntem pe urmele lui Cioclea, de data asta chiar din punctul de plecare, alias la Universitatea de Stat „Lomonosov”, unde poetul a intrat în 1966 la Facultatea de Matematică (o vreme, a stat în aceeași cameră de cămin cu Anatol Karpov, viitorul campion mondial la șah; din mărturiile poetului,

știu că Anatol îl bătea la șah, iar Cioclea – la dame, „în toate sensurile”, nu uita să adauge Eugen), pe care o va părăsi după anul patru, în 1971, chit că fusese un student strălucit. De filmat nu ni se permite nici măcar în hol, așa că impunătoarea clădire de pe bdul Vernadski – unul din cei șapte zgârie-nori sovietici – este „prinsă” din diferite unghiuri, din față și din spate, pe-un frig tot mai pătrunzător. De pe Воробьиные Горы, locul de unde personajele lui Bulgakov își iau zborul, pe finalul romanului, Moscova se vede ca-n palmă, iar cupolele aurite par să fi răsărit ca ciupercile după ploaie, o ploaie cu petrodolari...

Și a mai fost Școala „Șciukin”, la doi pași de Arbat, pe care Cioclea a frecventat-o nu ca student, cât ca... poet îndrăgostit de-o tânără din grupa moldovenească (promoția 1985) care i-a inspirat celebrul poem *De ziua ta*, și care puțin a lipsit să-i devină soție. După atâtea «Нельзя!»-ul în serie, ne-am fi mulțumit probabil și cu exteriorul clădirii, dar se vede că există și un zeu al amozilor – portarul ne dă voie să filmăm în hol, iar când Violeta Gorgos descoperă la etaj un panou de onoare, cu grupa moldovenească, reușim să-i smulgem învoirea și pentru câteva cadre cu viitorii actori de la „Eugène Ionesco” Petru Vutcărau, Ala Menșikov, Andrei Sochircă, Nelly Deliu (alias Cozaru), Mihai Fusu, Gheorghe Pietraru ș.a. Emoționat, urc cu Christi pe scări, și iată-mă punând degetul sub numele Luizei P. (vă mai amintiți versurile: „Ah, de-aș avea vreo patru luizoni (*sic!*)/ să-mi cumpăr pâine, brânză și șosete?”); oare o fi aflat, pe unde se află ea acum în Lumea Nouă, că poetul ei nu mai este printre noi de mai bine de patru ani?! Ciudat, nu ne fugărește nimeni, din contră – studenții ne dau „bună ziua!”, așa că întârziem încă puțin în atât de primitoarea Școală „Șciukin”, mândri de compatrioții noștri care i-au trecut pragul, acum trei decenii și mai bine.

În ziua plecării, ploaia amenință să treacă în lapoviță. Filmăm o ultimă oară în stația de metrou Maiakovski, după care hălăduim ce mai hălăduim prin oraș, și iată-ne deja la aeroport, eu mai sigur ca niciodată că, dacă Moscova anilor '60-'80, i-a priit lui Eugen Cioclea, devenind un fel de cutie de rezonanță pentru vocea sa poetică, deosebit de puternică (referința la Vladimir Vâsoțki se impune), capitala de astăzi a Rusiei lui Putin (din 2000, și după toate probabilitățile – până în 2024) l-ar fi strâns de gât pe veșnic rebelul autor („Fericit c-am fost aspru la păr/ nu sunt trist c-o să mor cu chelie”, vezi *Conștiința de sine*). Nu-i mai puțin adevărat că și întoarcerea la baștină, în 1990, s-a întors într-o dramă („Vin acasă./ Mă întorc în provincie./ Mai sentimental decât toată literatura/ sovietică moldovenească,/ de parcă aș fi fost toată viața pantof,/ care, deși având limbă, abia acum s-a hotărât să vorbească”, vezi *Autobuz spre provincie*) cu final tragic pe care-l știm cu toții („Cu viața mea/ ce pot să-mpart?! Neprevăzutul doar/ mă bate./ Foștii prieteni s-au pișat/ în mine ca-n/ singurătate”, din postume), anticipat – magistral! – în poemul *Ce te mai poate încălzi*, cu care și închei aceste rânduri:

„Zece plapume din păr de cămilă
vor încerca imposibilul
și nimănui nu-i va trece prin cap
că, dacă te mai poate ceva încălzi,
de astăzi încolo,
acesta e numai pământul natal aruncat cu lopata
peste trupul tău de 1 m 79 cm lungime,
pământul natal aruncat cu lopata,
aruncat cu lopata, aruncat
cu lopata.”

CHIȘINĂUL, LA CUM- PĂNA „SCOATERII DIN ASCUNDERE”

**Alexandru CORDUNEANU –
acad. Mihai CIMPOI**

In „Război și pace”, Lev Tolstoi sugerează că *spiritul locului poate fi surprins prin contemplarea de pe o înălțime, în lumină potrivită, a imaginii de ansamblu a orașului cu tot cu împrejurimi. De pe care înălțimi ați putut surprinde Genius loci al Chișinăului? Cum ați descrie, domnule academician Mihai Cimpoi, caracterul individual al orașului nostru?*

– Am cunoscut/cunosc trei Chișinăuri – diferite doar ca întindere, ca aglomerație urbană, ca tablou etno-lingvistic, dar foarte apropiate și contopite într-o imagine unitară ca *forma mens*, ca habitat, ca biotop. Mă refer – bineînțeles – la o adânc înrădăcinată convingere că e o localitate de *marginie*, de *provincie*, nutrită și de răutăcioasa identificare pușkiniană cu *pustiul*, făcută în calitatea sa de exilat-spion (cu leafă de la Departamentul de Externe al Rusiei). Este un Chișinău ca sat sau târg cu pecetea adâncă a anonimatului descris de călătorii străini, un Chișinău negruzgian semi-patriarhal, văzut ca o staniște, ca un fief de petrecere a străinilor de toată speța. Cel de azi e, de fapt, un megalopolis întins pe o suprafață mai mare ca Parisul, cu o topografie dispusă alandala după voia mulților arhitecți ce s-au perindat și a celor aruncați în goană după spații din zilele noastre. E greu de găsit azi un loc anume din care poți face un tur de orizont, o panoramare ce să-i surprindă adevăratul profil. La începutul anilor '60 ai secolului al XX-lea era încă un oraș ce putea fi crezut o oază de tihnă câmpenească, un *otium* virgilian cu aer curat îmbibat primăvara cu miresmele florilor de tei și salcâm, iar toamna cu arome de busuioacă,

fiindcă pe lângă case locuitorii mai creșteau butuci de vie sau lăsau să se întindă loazele de viță peste galeriile dintre clădiri. Jean-Paul Sartre era întrebant insistent, în timpul vizitei la Chișinău din 1968, ce părere are despre „noul aspect” al orașului și, după un moment de tăcere, a răspuns: „Mie-mi place vechiul Chișinău...”.

– **Modernitatea urbană a Chișinăului este produsul ultimelor secole, răstimp în care s-au succedat și suprapus câteva paradigme culturale. Cum arată, în viziunea Dumneavoastră, Chișinăul actual ca topos cultural? Cum ați defini în cadrul culturii române un „discurs cultural chișinăuian”?**

– În ciuda schimbării aleatorii de paradigme, în pofida faptului că mai este crezut o localitate *de margine* și ilustrează un *marginarism* evident are un „discurs cultural” indiscutabil, întemeiat pe ceea ce numeam „întoarcere la izvoare”, la matricea stilistică firească, la un românism cultural fervent și consecvent, depistabil în literatură, muzică, în artele plastice.

– **Ați dedus, deși sub semnul unui „se pare”, marca ontologică a Chișinăului ca „închidere”, cu referire și la „orizontul închis” basarabean despre care vorbea George Meniuc. Această „închidere” („învăluitul”, „acoperitul”, „ascunsul”, la Heidigger) ființială a Chișinăului este ca și documentată istoric și literar în ultimele două secole. Are oare Chișinăul vocația „secretului”?**

– „Orizontul închis” nu are, la Meniuc, o conotație filosofică, ci cea de „marginarism”, de condamnare la ceea ce Mircea Eliade denumea „teroare istorică” și de claustrare într-un cerc destinal „blestemat” (ceva de ordinul „blestemului valah” al lui Cioran). „Secretul” este, bineînțeles, pecetea *vechimei* care „se ascunde” în zonele ce poartă și niște denumiri sugestive precum Schinoasa, Otovasca, Ceucari, Poșta Veche, Valea Morilor, Meleștiu, Sculeni, Valea Crucii, Visterniceni, Ciocana Nouă. Întâmplarea face să fi locuit, în anii studenției la Otovasca și Visterniceni în case de lut și bârne și cu poduri din grinzi prin care se vedeau, noaptea, stelele. Veneam la Universitate și pe la redacții pentru a propune câte-un articol în cizme. Anumite străzi înnoiroiate cumplit (locuiam pe stradela *A treia anonimă*...) puteau fi străbătute numai cu astfel de încălțăminte. Taina Chișinăului, pe care n-au perceput-o nici poeții, stă în această legătură organică cu Natura, observabilă și astăzi în pâlcurile de copaci cu hățșuri încă sălbatice, în izvoare, în blagiana alternare deal/vale, în stufărișul des din albia Bâcului. Această pecete a vechimii, a organicismului (filosofic vorbind) nu au putut-o șterge clădirile – cu multe etaje („flăcărilor”), nici construcțiile kitsch ale celor cu dare de mână.

– **Mitologia culturală a Chișinăului include printre temele predilecte pe cea a orașului de sub oraș, a galeriilor subterane, care ar avea o vechime de sute (mii?) de ani și ar forma o rețea extinsă cu mai multe intrări-ieșiri. Săpăturile făcute cu ocazia edificării unor clădiri în zona istorică a orașului confirmă presupuziția. Ce alte legende, istorisiri chișinăuene au suscit curiozitatea intelectuală a generației șaizeciste?**

– Chișinăul e cel care s-a impus ca așezare urbană în ultimul timp, cu istoria lui recentă. Dacă există și un Chișinău „protoistoric”, adică dinainte de pri-

ma lui atestare documentară, cu o istorie secretă, precum afirmați, ar trebui să fie desecretizată cu documentele pe tapet, precum zicea Eminescu, și nu dedusă din presupoziii și legende născocite.

– Pentru toate generațiile postbelice de intelectuali și artiști basarabeni Chișinăul, ca spațiu public, începea la Bibliotecă. Acolo era orașul în oraș, acasa de la oraș. Înainte de a fi un refugiu personal din calea orașului sovietic, era un loc de regăsire a destinului cultural colectiv. Cât Chișinău este în biblioteca dumneavoastră? Care alte locuri semnificative din Chișinăul anilor '60 au rod cultural paradigmatic?

– Bine ziceți: loc de refugiu. Este ceea ce a fost pentru mine Biblioteca Națională (pe atunci „N.K. Krupskaja”; studenții ironizau cumplit spunând „mă duc la femeia lui Lenin”). Pentru mine, ca și pentru mulți colegi ai mei, deveniți scriitori, oameni de cultură, cercetători, Biblioteca și nu Universitatea cu mulți profesori dogmatici și cu cultură sărăcuță a fost reală *alma mater*. Am fost școliți cu adevărat și de Teatrul „Luceafărul”, și de filmele românești care se proiectau în sala verde a cinematografului „Biruința” (azi „Odeon”) și de micile concerte care se dădeau înainte de filme, cu Nicolae Sulac și Isidor Burdin, și de cenaclurile conduse de Liviu Deleanu și apoi de Liviu Damian de la *Tinerimea Moldovei* și de întâlnirile cu scriitorii, cele cu Grigore Vieru, Victor Teleucă, Ion Druță rămânând memorabile, de filmele lui Emil Loteanu, singurele care rulau în românește. Biblioteca mea personală e foarte bogată în Chișinăuiana cultural-documentară, începând cu *Dictionarul geografic al Basarabiei* (1904) de Zamfir Ralli-Arbore, *De la Basarabia rusească la Basarabia românească* (vol. I, 1926) de Onisifor Ghibu la cărțile documentate ale lui Iurie Colesnic, *Chișinăul în literatură, O călătorie de la Petersburg la Chișinău* (1920) a lui Leon Donici-Dobronravov, studiul recent despre Chișinăul secolul al XIX-lea al Alionei Grati și multe altele.

– Deși literatura de limbă română din Chișinău, inclusiv a optzeciștilor, are tematică preponderent rurală, am putea distinge totuși, fără a ne aventura să vorbim de citadinism chișinăuian, o serie de opere de inspirație urbană. Cui i-a reușit, în opinia Dumneavoastră, cea mai inspirată citire a „textului” chișinăuian?

– „Textul” chișinăuian a fost citit, în cheie mitopo(i)etică, de Nicolai Costenco, Magda Isanos și George Meniuc, într-o măsură oarecare de Vera Malev în romanul despre Maria Cebotari, iar mai aproape de noi, în registru satiric de Val Butnaru și Dumitru Crudu.

– Domnule academician, locuiți în Chișinău de peste 50 de ani. Cum arată în viziunea Dumneavoastră „un adevărat chișinăuian”?

– Un adevărat chișinăuian ar trebui să arate ca un intelectual rasat, tobă de cultură și cu spirit european, în felul lui Emil Loteanu, Mihail Grecu, Alexandru Cosmescu, Igor Crețu, Gheorghe Dimitriu, iar mai aproape de noi Valeriu Matei.

– Cred că avem probleme grave de memorie culturală. Orașul istoric a fost construit de imperiul rus pentru a servi interesele imperiale rusești în zonă.

Profilul urban al burgului a fost așezat în istorie de neamțul Schmidt, italianul Bernardazzi, dar și de basarabeni Șciusev, Katz, Voitzehovsky. Ce ne facem cu acest patrimoniu construit care este distrus barbar sub privirile indifferente ale mediului nostru cultural și academic? Este oare acest patrimoniu redundant culturii române?

– Profilul urban polietnic, pluriperspectiv, mozaicat-heteroarhitectonic – de la barocul somptuos al casei Herța, elegantele căsuțe cu creneluri ale secolului al XX-lea la „corobcile” de tip sovietic și mohorâtele clădiri de fabrici din zona industrială trebuie păstrat ca document istoric al stratificărilor arhitecturale și ca semne de rezistență și supraviețuire a ceea ce numeam partea organică sau organicistă (aproape de natură) a orașului. Nemții au demolat toate clădirile de tip sovietic din Berlin. Nu suntem nemți, nu dispunem de forțe materiale să facem același lucru, dar ar trebui să avem o reală voință de a ne debarasa de mentalitatea învechită în toate domeniile, inclusiv în urbanistică.

– Ați putea invoca o culoare, un sunet, o imagine, un cuvânt ca trăsătură distinctivă a Chișinăului? Care ar fi un supranume (o poreclă?) a Chișinăului?

– Culoarea ar fi cea verde, simbolizând viul, naturalețea, organicul (de care tot vorbesc), sunetul ar fi cel al tălâncii mioritice (de care nu ne putem despărți), imaginea ar fi „zimbrul sombru și regal” sau crucea și sabia pe care o ține în contrast simbolic Ștefan cel Mare și Sfânt, cuvântul ar fi, probabil, *răbdare* (cuvânt dacic) care semnifică rezistența în fața terorii istoriei, a tuturor valurilor/ vânturilor ei. Un supranume (porecla) potrivit(ă) ar fi CHINȘINĂU.

– Care ar fi pentru Dumneavoastră, domnule academician, cea mai utopică idee reală pentru Chișinăul secolului XXI?

– Cea mai utopică, dar și cea mai reală idee pentru secolul al XXI-lea, care iată se scurge vertiginos, ar fi, cum zicea distinsul cărturar Edgar Papu, un oraș cu vocația monumentalității, bineînțeles valorice, culturale, artistice.

– Domnule academician, vă mulțumesc.

DUREREA NU ÎNCAPE ÎN TABLOU

Marcela BENEĂ

NU IROSI APA CU CIULINII

Nu irosi apa cu ciulinii
sângele – cu hârjoana
vorbele – cu tăcerea;

iarna nu da foc la zăpadă,
viața n-o irosi cu boala –
recuperează-te.

Fii nebun, dar cu mintea întregă.

PLÂNSUL

Lui Teo Chiriac

Cu plânsul tău răsunător și virgin
ai deschis ușa ferecată
a acestei lumi.

Plânsul cu lacrimi
și plânsul cel fără de lacrimi
mai grav –
în ADN elementul de bază
esențial.

Între plânsul tău omenesc
întețit
și plânsul firului de iarbă
mut
strălucesc, vinovat
lacrimile plânse de Dumnezeu.

MESAJE

Mesaj 1

Mă aflu pe un tărâm
dependent de soare
apă, sânge și moarte.
Nu sunt grăbit să-l părăsesc.

Mesaj 2

Apărat de o pelerină de carne
încerc să țin piept
intemperțiilor.

Mesaj 3

O breșă e de ajuns:
sunt mai vulnerabil
decât călcâiul lui Ahile.

Mesaj 4

Lumina este lipsită de formă.
Umbrele, apar și dispar.
Mă scufund în nestatornicie.

Mesaj 5

Acest ou nu-mi îngăduie
să ies din găoacea lui
din motiv
că nu mi-a venit încă vremea.
așteptați-mă, cu răbdarea voastră
pusă la încercare.

Mesaj 6

Și ochiul este un ou.
Închis, tăinuiește în el
imaginea lumii –
mai bună, mai rea.

Mesaj 7

Un vas răsturnat
mă varsă:
sunt o licoare irosită.

Mesaj 8

Umbra – nu mă reprezintă,
oglindea – nu-mi reflectă imaginea.
Sunt în ilegalitate?

O FETIȚĂ SAPĂ GRĂDINA

Poate fi un tablou autentic
sau un negativ
bine păstrat în memorie:
o fetiță sapă grădina
singurică, sapă o grădină imensă
pe când mama ei
zace bolnavă în casă...

Chipul fetiței e palid
măinile – obosite
palmele – cu bătăături
și bășici mai proaspete, sparte
din care curge zeama
și ustură până la lacrimi
dar durerea nu încapă în tablou
nu se înregistrează pe peliculă...

Fetița sapă încontinuu
sapă
un pământ care e negru
o îngrijorare care e neagră –
mai târziu va arunca
în țărâna afânată
grăunți de porumb,
va sădi speranțe și visuri
iar pământul nu va mai rămâne
negru și posomorât –
va veni vremea
când va prinde culoare...

O fetiță sapă grădina.

* * *

Copiii morți
ascultă poveștile altei lumi –
orfani acolo,
din timp în timp,

îi lovește un sentiment
de înstrăinare...
Pajiște verde
tristețe verde
plâns înfundat –
pe pământ nu se-aude.

DUDUL

Ce să mă fac cu dudul acesta uriaș
strămutat cu tot cu rădăcini și crengi
în apartamentul meu de la etajul 4?
Văd agudele lui dulci și mustoase
strecurându-se prin pereții de beton
și umplând bolurile adânci
de pe mesele vecinilor
speriați și consternați profund
de miracolul
ce-i vizează direct;

un dud cu o umbră dementă
ce nu se așterne
cum ar fi firesc, pe pământ,
dar urcă în sus, în sus –
nici un tavan nu-i rezistă
și, ca o proteză dentară,
se înghesuie în gura căscată
și orbitoare a soarelui...

Și eu, care credeam că cineva
are un dinte doar împotriva mea
și mă vrea terminată...

PE LÂNGĂ BALUSTRADĂ

Un cap tuns chilug alunecă în jos
pe lângă balustrada
de la scara blocului.
Stăpânul acestui cap nesăbuit
nu-și mai poate stăpâni picioarele.

Ies afară să respir aer proaspăt
alături de pământul afânat
de cârțițe, râme
și alte vietăți fojgăitoare.

CRISTA BILCIU*:

„SPECTACOLUL
PE JUMĂTATE CÂNTEC
A FOST SELECȚIONAT
ÎN 12 FESTIVALURI,
PRINTRE CARE ȘI FNT”

Dragă Crista Bilciu, ai făcut două facultăți
- la Târgu Mureș: Litere și Teatru (regie).
De ce și când ai plecat din Târgu Mureș?

- Am plecat pentru că am simțit că orașul este prea mic și prea lent pentru mine. Pentru că nu avea decât un teatru de stat și două spații independente. Pentru că viața aceea pe care o visam eu, o vedeam numai la televizor... De altfel, la întrebarea asta, de ce am plecat din Târgu-Mureș, răspund în cartea mea care urmează să apară: „Evanghelia după Lilit”. Este o epopee, pe jumătate reală, pe jumătate fictivă, care descrie cum am plecat eu de la Mureș la București ca să mă realizez în teatru și tot ce mi s-a întâmplat pe acest drum. Apar în carte (printre oameni cu aripi, cai care vorbesc 24 de limbi străine, balauri) și Silviu Purcărete, Sanda Manu, Cătălin Naum, Alexander Hausvater, Alexandru Dabija... unii cu numele real, alții transfigurați în personaje.

- La București, ți-ai găsit repede o slujbă? Unde ai locuit la început? E scumpă chiria în capitală? Te-ai adaptat ușor ritmurilor și realităților culturale din București?

- Mi-am găsit o slujbă încă înainte să plec la București: am dat examen pe post în învățământ și am luat 9,80, iar cu nota asta mi-am putut alege o școală destul de bună în București. Eram doar de două zile în oraș și habar nu aveam să mă orientez, așa că m-am dus la inspectorat cu o hartă în care,

* Poetă, dramaturg, regizoare.

cu un pătrat roșu, era înconjurat centrul. I-am spus inspectorului să îmi dea o școală în pătratul roșu, pentru că eram și studentă, la a treia facultate, de Regie de Film și TV (la MediaPro, clasa lui Dan Pița). Așa m-am gândit eu să mă integrez într-un oraș strain și printre oamenii din branșă: să fac ce știam bine să fac (școală!) și să fiu înconjurată de actori.

Chiria în București e atât de scumpă, încât banii pe care i-am strâns eu la Mureș vreme de 1 an, având 3 locuri de muncă în paralel, s-au dus în primele 3 luni. Orașul, în schimb, mi s-a părut de vis: vreo 15 teatre de stat, sute de actori independenți dornici de lucru, cenacluri literare, concerte și evenimente culturale cu intrare liberă pentru studenți... Un astfel de loc căutasem toată viața.

– În ce relație ești cu focul? De ce compania independentă fondată de tine se numește Teatrul de Foc?

– Am căutat mult timp un nume potrivit companiei mele. Pe atunci, trupa era mare, avea peste 10 membri și activa deja de câțiva ani, făceam teatru experimental. Am căutat multe zile numele, am supus la vot, nimic nu se potrivea. Atunci mi-am dat seama că știu dintotdeauna ce eram: foc. Mereu m-a fascinat focul. Focul din inimă, când iubești, și focul din creier, când crezi. Focul care purifică. Focul din care renaști. Când aveam 10 ani, Bunica mea, pe care am iubit-o de parcă am fi împărțit același suflet, mi-a lăsat moștenire un vas uriaș, de ceramică, decorat cu motive populare. În vasul acesta am îngropat, într-un ritual secret, prima mea iubire, cele mai fierbinți dorințe, lucrurile care mă dureau și voiam să le uit – le-am dăruit pe toate focului. Acum vasul mă așteaptă la Târgu-Mureș, plin de cenușă.

– Te-ai confruntat cu frigul? Poți crea când ți-e frig?

– În primii ani de București, frigul și disperarea mi-au fost tovarăși. Câștigam bani puțini în învățământ și mergeau aproape toți pe taxa de școlarizare. Stăteam în chirie într-o odaie dintr-o casă veche (foarte frumoasă, de altfel), cu geamuri crăpate, lipite cu bandă adezivă și astupate cu carton, era fosta odaie a servitorilor. Aveam o sobă de teracotă care nu prea dădea căldură, ne prăjeam în ea cartofi într-un ceain. Uneori dormeam cu palton, cizme și mănuși. Odată, într-o iarnă cruntă, am ridicat un cort mic în mijlocul odăii, pe saltea, ca să ne apere de vânt! Îmi aminteasc că scriam noaptea, cu mănuși cu degete și îmi înghețau degetele pe stilou. Dar în sala de repetiții era cald, așa că în timpul zilei eram fericită. Repetam de dimineața până seara, numai noaptea îmi era frig.

– De când există Teatrul de Foc? Care sunt avantajele unui teatru independent? De ce e nevoie de teatre independente în România și oriunde?

– Când am ajuns la București, am avut norocul să descopăr Teatrul Podul și pe dl. Cătălin Naum. Acest loc îl consider prima mea școală și pe dl. Naum primul meu profesor. Am stat 3 ani acolo și am plecat cu gândul că asta vreau să construiesc: un loc unde oamenii mătură scena împreună, mănâncă împreună, iar, când fac teatru, nu fac artă sau „entertainment”, ci sapă în

ei, sculptează în ei, caută să se dezvolte, să devină oameni. În Pod, teatrul era un mod existential. Multă vreme am crezut că teatrul de stat nu mi se potrivește: că acolo lucrurile sunt înțepenite, că acolo se vinde un fel de marfă. Eu făceam teatru independent deoarece căutam ceva viu. Acum nu mai gândesc așa, pentru că, în România, teatrul independent înseamnă nu libertate, ci sărăcie și talent irosit. Nu ai cum să faci asta mai mult de 2-4 ani după absolvire. Eu am rezistat 10 și aproape că mă dezumanizasem când am avut, în sfârșit, succes cu „Pe jumătate cântec”. Am avut succes și sistemul ne-a primit, iar eu nu am mai fugit de el.

– ***Ce spectacole a produs Teatrul de Foc?***

– Vreme de 10 ani, Teatrul de Foc a făcut numai spectacole experimentale cu intrare liberă. La început m-au interesat textele mari, care răspundeau angoaselor mele existențiale: am făcut „Cu ușile închise”, de Sartre, „Așteptându-l pe Godot”, „Hamlet”... Pe urmă, când mi s-a coagulat o echipă, am fost mai liberi și am construit mai multe spectacole bazate pe poezie contemporană românească: nu recitaluri, ci mai mult spre teatru-dans. În perioada aceea eram mai mult un laborator decât producători de spectacole: ne antrenam zilnic, făceam antrenamente fizice, vocale, citeam și dezbăteam cărți de teatru, urmăream spectacole înregistrate, jucam săptămânal și discutam mult cu publicul după. Pe urmă am avut mare succes (în afara sistemului) cu un spectacol după „Nostalgia” lui Mircea Cărtărescu, un spectacol în care 20 de actori și o formație rock live, dădeau 13 mini-spectacole care se desfășurau în paralel într-o casă pe 3 niveluri – în total peste 5 ore de spectacol. Intrau în casa aceea cam 100 de oameni care se plimbau liber de la un spectacol la altul, veneau la noi ca în pelerinaj. Dar și asta s-a terminat: am pierdut spațiul, am pierdut oamenii... Chiar nu poți face mare lucru fără bani, într-o țară în care artistul independent nu valorează mai mult decât un câine comunitar.

– ***Ați dat lovitura cu monospectacolul Pe jumătate cântec, lansat în 2017. Textul și regia îi aparțin. Deja ați luat mai multe premii. Ce premii?***

– *Pe jumătate cântec* a fost selecționat în 12 festivaluri, printre care și FNT. Textul a câștigat concursul de dramaturgie „Gala Star”, de la Bacău, în 2015, iar Anda Saltechei a câștigat cu acest rol Premiul pentru cea mai bună actriță la FITO Oradea, Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal la Fest(in) pe Bulevard și Premiul pentru cea mai bună actriță la Festivalul Internațional al Teatrului de Studio Pitești.

– ***Ai ascultat mărturisirile mai multor femei, apoi le-ai îmbinat în piesa Pe jumătate cântec? Ai inclus și amintiri din viața ta?***

– Nu așa au decurs lucrurile. De fapt, am pornit de la viața mea, de la sentimentul ratării. Mă chinuiam deja de 10 ani să fac teatru, să fac pace cu mine și să trăiesc, mă simțeam rătăcită pe toate planurile. Și așa am început să spun povestea Francescăi. Întâi cu vocea mea, nesigură și rușinată, pe urmă, puțin vinovat, cu vocea unor prietene. Apoi, când vocea a devenit prea gravă și apăsătoare, am căutat sprijin și în femei necunoscute sau în imaginație.

– **Subliniezi în acest text că, cel mai tragic pentru ființa umană e să nu-și poată împlini visele. Visele nerealizate ne rod ca un cancer. Aveai ideea asta ca punct de pornire al piesei ori ți-a venit pe parcurs?**

– Da, ratarea potențialului nostru creator și afectiv mi se pare ceva mult mai cumplit decât moartea. Nu știam că voi scrie despre cancer decât atunci când am trecut de jumătatea textului, dar poate că subconștientul meu știa. În perioada aceea sora mea era bolnavă de o formă rară de cancer, ajunsese la metastază, iar eu eram plecată la Craiova, lucram în echipa lui Bob Wilson la spectacolul *Rinocerii*. Bob construia miracole pe scena din fața mea, iar, în ureche, sora mea plângea la telefon că moare... Dar n-am avut curajul să spun povestea surorii mele singură, aici am citit multe confesiuni ale unor femei adevărate, de pe internet, și așa s-a născut Francesca. Și, deși povestea ei se oprește înainte să aflăm ce deznodământ va avea, sora mea s-a vindecat miraculos.

– **Textul are și pasaje comice, de-a dreptul savuroase. Cum ai găsit cele 69 de sinonime ale cuvântului „băut”?**

– Eram îndrăgostită-moartă (sau, mai degrabă, beată!) de un bărbat a cărui stare de normalitate era „matrafoxat”. Eu nu avusesem niciodată pe cineva în familie sau în anturaj cu astfel de patimă, așa că, dintr-o dată, mi se părea ceva teribil de romantic și de rebel. Și am început, din amuzament, ca să râd de mine și să-l tachinez pe el, să colecționez expresii cât mai pitorești ale patimii lui. Dar să știți că sunt mult mai mult de 69... Și mereu găsesc unele noi. Chiar acum câteva zile am mai auzit: „să umbli cu ochii logodiți”. Mi-a plăcut atât de mult, cred că o introduc în spectacol.

– **Ai căutat mult actrița pentru spectacolul Pe jumătate cântec? Cum ai descoperit-o pe Anda Saltelechi?**

– Lucrez cu Anda de 15 ani și cred că e – n-am să spun „cea mai bună actriță pe care o cunosc”, ci idealul meu de actriță. Cumva, pe scenă, Anda e prelungirea gândurilor mele. Am scris textul pentru ea. Am „descoperit-o” accidental: ea era studentă la Litere, la Târgu-Mureș, iar eu conduceam trupa de teatru studentesc a facultății, montam pe atunci *Richard III* în limba engleză pentru un festival. Cu trei zile înaintea premierei, mama lui Richard, o studentă mult mai în vârstă decât mine, m-a acuzat că sunt dictatoare: ea voia ca toate deciziile regizorale să fie luate democratic, prin vot universal. Eu i-am spus (dictatorial) să plece din echipă, iar ea și-a luat și prietenele, m-a lăsat numai cu Richard, în două exemplare, că aveam o idee regizorală grandioasă cu un Richard urât și rău, dublat de unul frumos și bun. Disperată, am intrat în sala de lectură a facultății și am găsit-o pe Anda cu ochelarii pe nas și o carte în brațe, o știam numai din vedere. Iar de acolo au urmat 15 ani de teatru.

– **Unde ați repetat cu Anda? E o făptură blândă, ascultătoare sau dimpotrivă? Care sunt trăsăturile definitorii ale Andei Saltelechi? E actrița ideală pentru Pe jumătate cântec? Unde își ține trofee adunate la diferite festivaluri la care a participat?**

– Știu că nu sună foarte profesionist, dar primele repetiții la *Pe jumătate cântec* s-au petrecut prin telefon. Eu, convinsă că mă ratasem, m-am mutat înapoi la Mureș, acolo am scris textul. Anda era angajată la Teatrul Odeon din București, așa că nu aveam altă cale de comunicare decât telefonul, am început să facem un fel de teatru „radiofonic”. Țin minte că mergeam pe stradă, la jogging sau la cumpărături, cu casca în urechi și în cască, ca un demon mic, Anda-Francesca. Mi-am dat seama că nu e nevoie să văd actorul ca să-l pot corecta – de fapt, parcă o simțeam și mai bine doar ascultând, mai ales că ceea ce căutam era sinceritatea, cât se poate de crudă. Pe urmă, m-am întors la București, dar Anda stătea în chirie cu o proprietăreasă care nu o lăsa să primească vizite, așa că am repetat pe ascuns la ea în mansardă, în șoaptă, era o adevărată aventură să intru și să ies. Când Anda s-a mutat, am avut și noi condiții de repetat mai normale: un dormitor, că așa e teatrul independent: teatru de apartament! Am împins toată mobila la fereastră și am încropit la perete o mica scenă. Am lucrat un an de zile.

Nu, Anda nu e o făptură blândă și ascultătoare când lucrează, ar fi trist să fie așa. Nu-mi plac actorii-marionetă, teatrul ar fi ceva extrem de plicticos fără actori-parteneri. Ce mi se pare extraordinar la Anda e sinceritatea cu care caută și cât de tare o costă fiecare „criză” profesională prin care trece. Noi așa am învățat: că teatrul e un mod de a trăi. Nu m-am gândit niciodată dacă e sau nu actrița ideală pentru Francesca, personajul din *Pe jumătate cântec*. L-am scris pentru ea, dar sunt extrem de curioasă să văd alte Francesca, în alte lecturi regizorale. Până la urmă, un text e un pretext.

O parte din trofeele câștigate stau pe peretele din camera Andei, presupun că o motivează, ea mereu a fost ușor jenată că nu a fost prima la școală, și nu a luat niciodată vreun premiu. Până acum. Unele trofee, însă, nu ne-au fost trimise încă de la festivalul organizator, deși au trecut câteva luni bune de la festivitate.

– Acest spectacol a fost invitat și la FNT 2017. Ce înseamnă pentru tine participarea la Festivalul Național de Teatru?

– Acum 12 ani, când am „fugit” de la Mureș și m-am mutat la București, era toamnă și începea FNT, iar întregul oraș era pentru mine o sărbătoare teatrală. Nu-mi venea să cred că toți oamenii aceia legendari erau vii și se mișcau în jurul meu: actori pe care nu-i văzusem până atunci decât la televizor, regizori pe care îi admiram, deși nu le cunoșteam înfățișarea. Vreme de 12 ani, nu am pierdut nicio ediție FNT, era evenimentul cel mai așteptat al anului, am văzut aproape toate spectacolele, am fost la conferințe, la lansări de carte. Datorită unei întâlniri FNT am ajuns să fac asistență de regie la dl. Purcărete. Pe urmă la dl. Bocsardi. Faptul că acum, după 12 ani, nu mai stau la ușile teatrului, ci sunt în programul festivalului mă face să mă simt un fel de cenușăreasă în noaptea balului. Simt, pentru prima dată, că fac parte din comunitatea teatrală ca dintr-o familie, mă simt eroina unei povești. Mă uit înapoi la drumul parcurs și cred că sunt foarte norocoasă.

– ***Ce alte spectacole din FNT te-au impresionat?***

– M-a impresionat decorul de la *Hamlet*-ul lui LePage, după atâția ani de teatru independent sărac, nu-mi venea să cred că sunt contemporană cu o asemenea minune a tehnologiei, părea ceva coborât dintr-un film SF. M-a lăsat cu gura căscată *Rosmersholm* al lui Zholdak, dureros de intens, atât de adevărat, încât simțeam nevoia să sar de pe scaun și să urlu, să scot un fel de urlet ancestral. După experiența Zholdak, 80% din spectacolele pe care le-am văzut oriunde mi s-au părut teatrale, neadevărate. Mi-a plăcut *În adâncuri* a lui Kordonsky, un gen de teatru după care tânjeam, pentru că, în ultima vreme, spectacolele au început să fie la fel ca și vremurile pe care le trăim: fără suflet.

– ***Care sunt șansele teatrelor independente în România? Cine trebuie să le sprijine? Teatrul de Foc din ce bani există?***

– Sunt foarte dezamăgită, cred că teatrul independent nu are nicio șansă în România. Cred că poate fi cel mult un teren de joacă pentru artiștii tineri care, la un an sau doi după absolvire, își caută drumul, experimentând. Dacă ne referim la celălalt tip de teatru independent, cel care creează „entertainment”, un teatru comercial, cu vedete, acesta are, desigur, șanse, dar pe mine nu mă interesează. Mai există unele excepții, cum ar fi Teatrul Act sau *un-teatru*, dar situația lor e specială, soluțiile găsite de ei nu sunt la îndemâna tuturor. Nu are rost să mă gândesc cine ar trebui să sprijine teatrul independent din România atâta vreme cât, la cum merg lucrurile, mai degrabă mă întreb cu îngrijorare cine îl mai sprijină pe cel de stat...

Teatrul de Foc a funcționat, vreme de aproape un deceniu, fără bani. De câte ori am avut nevoie de ceva, am făcut chetă sau am adus de acasă. *Pe jumătate cântec* arată așa cum arată tocmai pentru că nu aveam bani. Spectacolul are o oră de videoproiecții pentru că nu am avut din ce face decor și ne așteptam să jucăm în locuri improvizate, fără lumini, așa că am inventat clipuri video luminoase. Cele zece costume sunt cumpărate de la second hand și modificate sau cusute de la zero cu mâna mea. Am știut de la început că trebuie să scriu un text foarte puternic și să am o actriță foarte bună, ca să compenseze toate celelalte lipsuri.

– ***O să montezi în curând un nou spectacol?***

– Din păcate, succesul cu *Pe jumătate cântec* nu s-a concretizat în oferte de colaborare din partea teatrelor, dacă voi începe în curând un proiect nou, mă voi baza, deci, din nou, pe vreun text scris de mine și câțiva actori independenți gata să repete în orice spațiu, în orice condiții, pentru un vis. În definitiv, nu e rău nici așa. Uneori, când te lupți numai cu tine, ieși mult mai câștigat.

– ***Ce loc are poezia într-un text dramatic? Te interesează latura poetică a actului teatral?***

– Pentru mine teatrul este o poveste care trezește emoție și nu poate exista fără poezie. Trăim într-o lume tot mai lipsită de sensibilitate, iar eu nu vreau

să văd asta pe scenă. Am nevoie de poezie și de emoție, rostul teatrului este să ne păstreze umani.

– Ce știi despre teatrul basarabean? Ai fost la Chișinău?

– Nu știu multe despre teatrul basarabean, am văzut doar câteva spectacole, extrem de puține, prin festivaluri. Cunosc însă câțiva actori, care mi se par extraordinari: Igor Caras, Mihaela Strâmbeanu... Eu sunt o visătoare, nu o plimbăreață, călătoresc doar prin cărțile pe care le citesc, nici din țară nu am ieșit decât o singură dată, când eram aproape copil, așa că sunt destul de complexată că nu cunosc alte culturi decât din lecturi și de pe internet. Anda, însă, a fost la Chișinău cu Teatrul Odeon și mi-a vorbit întruna despre cum erau toți teii înfloriți și cum dimineața, când deschidea ferestra, mirosul de tei îi năvălea în cameră.

– Felicitări pentru spectacolul Pe jumătate cântec! Îl vom putea vedea și la Chișinău?

– Mulțumesc. Din fericire, spectacolul a fost inclus de curând în repertoriul Teatrului Odeon de la București, deci, are un sediu. Desigur, ar fi foarte frumos să jucăm la Chișinău, dar pentru mine activitatea asta de impresariere a unui spectacol e ceva nou, încerc să o învăț din zbor, încă nu știu cum să fac să îmi plimb spectacolul, l-aș duce peste tot. Îmi place foarte mult să văd cum reacționează diverse comunități la povestea imaginată de mine. Sper să avem noroc și să jucăm în continuare cât mai des...

– Mulțumesc pentru interviu și mult succes!

Interviu de Irina Nechit

„EA ERA CÂNTEC ȘI CÂNTECUL ERA EA”, MARIA DRĂGAN

Rodica IUNCU

Marele spectacol al muzicii populare de la sfârșitul anilor '60 – începutul anilor '70 îl va da nimeni alta decât o „țărăncuță frumoasă la chip și la suflet, fără coafură, fără manichiură”^{*} și, tot ea, o „Edith Piaf a Moldovei”, pe numele ei autohton Maria Drăgan. Încrezătoare, ea venea în viteză de pe contrasens, aducând pe scena de concert, împreună cu Orchestra „Mugurel” a Filarmonicii, cântecul autentic românesc, până atunci auzit doar la posturi de radio ascultate pe ascuns sau de pe discuri cumpărate în altă parte decât la Chișinău. În timp ce se practica, într-o veselie, folclor stilizat, cu intervenții „de sus” de ideologizare a repertoriului interpreților, cu epurări halucinante ale stilului de elementul românesc pentru a fi cât mai „pur” moldovenesc, în acest balamuc, Maria Drăgan cântă, în contralto-ul ei grav, o *Doină* ardelenescă, ori cântecele de viață ale „lelițelor” Ioanei Radu, ori cele ale Mariei Tănase transpuse pe voioșia și elanul altui glas, dar venind din, vorba cântecului, „obiceiul strămoșesc, obiceiul bătrânesc”; sau evocând din patrimoniul satului ei natal (o) *Vai, sărman(ă)a turturică*, într-un registru dramatic dezlănțuit și nuanțat în stihia melismelor, a simțirii și a electricii sentimentale a unei artiste ce nu face decât să extragă din propria ei ființă și sensibilitate presentimentul durerii, al dramei propriului ei destin. Impactul a fost atât de puternic, încât acele săli ridicate în picioare, ovațiile și marea de flori ce însoțeau de fiecare dată aparițiile ei în toată splendoarea vocii și a magnetismului ei scenic („Fantastică, extraordinară, extraordinară interpretă”, comenta Emil Loteanu, ochiul său exact care nu a dat greș niciodată, o primă filmare a sa

la Bălți a unei tinere până atunci mai puțin cunoscută: „Eu la joc, mama la joc”, jubilează, fără sfială, Maria Drăgan în fața camerei de luat vederi a romanticului regizor, eternul vânător de frumos) au surprins și au pus în gardă autoritățile atente să capteze și să lichideze orice deviere, orice „of” ce părea a fi „naționalist”. Adică românesc. Aici e miezul succesului imens și al reculului ei forțat și grăbit, al talentului intuitiv al Mariei răsarit pe un sol indentitar arid și al dramei ei de a-l fi însuflețit cu o licărire instantanee în vremuri în care curenți potrivnici au spulberat-o violent și fără milă. Odată cu desființarea Orchestrei „Mugurel”, la numai șapte ani de existență, dispăre, treptat, de pe scenă și Maria Drăgan, dispar și cele 500 de cântece, pe care, notifică etnologul Tudor Colac, le-ar fi avut în repertoriu, este dată uitării, pentru un timp, și faima ei de cântăreață de excepție a cântecului popular românesc. Însă cele 10 înregistrări, atâtea câte au rămas din cântecele ei, din gloria ei, din valul de bucurie ridicat de ea în marea de admiratori fascinați de spectacolele ei, reconstituie, son cu son, cuvânt cu cuvânt, țesătura unicat a patimilor Mariei Drăgan, a focului, a bucuriilor, a freneziei, sau a solitudinii ei fără leac, melancolică și dezolantă, ca și viața ei privată sfârșită într-un mister dramatic desăvârșit.

Maria Drăgan se naște la 23 iulie (în alte surse, la 23 august) 1947, în satul Bălăurești - Nisporeni, și, tot acolo, moare la numai 39 de ani, după ce se retrage însingurată și bolnavă de tuberculoză alături de mama sa, în casa copilăriei, „o casă mică, acoperită cu stof putred, pe jumătate intrată în pământ, pe malul unei râpe”, descrie ziaristul Gheorghe Budeanu locația refugiului ei decupată parcă dintr-un basm mistic îmblânzit cu imaginea unui îmaș din preajmă, „de unde răzbăteau glasurile ciobanilor și sunet de talangă”. Dacă mai adăugăm la acest peisaj dealurile străjuind satul, verdele pădurii și șerpuirea Prutului, unde, pe timpul URSS-ului, se afla linia de vest a hotarului imperiului, dar și o grădină de zarzavat în preajmă îngrijită, cu permis de frontieră, de câteva fete din sat împreună cu Maria („Aici cântam noi toată ziua cântecele de-acasă, iar la amiază, ne scăldam în apele limpezi ale Prutului”, mărturisește ea în interviu), avem imaginea unui spațiu ingenuu, de unde își are originea cântecul ei, urechea, instinctul, harul ei muzical – toate contaminate de melosul românesc călătorind liber, în circuit invizibil, pe ambele maluri ale râului. Ingenuitatea acestui spațiu (bineînțeles, fără postul de grăniceri) pare să se reflecte și în caracterul, în felul ei de a fi: „foarte credulă și de o bunătate rară”, își amintește Nicolae Sulac, solist și el la Filarmonică, în comentariul său, regretând faptul că ea „nici nu și-a dat seama cum lunecă în mizeria vieții de la oraș”; Nicolae Botgros, care a însoțit-o un timp în „Mugurel”, apoi cu Orchestra „Lăutarii”, atinge și el o coardă sensibilă în corelația dintre caracterul și viața Mariei: „Avea o inimă nemaipomenit de bună”, dar (nota bene!) „îi plăcea viața și a jucat fără frică pe marginile ei primejdioase.” Surprinzătoare, frenetică, uneori hazardată și stimulată de o libertate interioară aproape fără frâne, ea a fost, într-adevăr, mereu alta și mereu altfel decât tiparele existente. Se poate spune că Maria a jucat în afara regulilor de joc. Încă elevă fiind, pentru participarea

la un concurs al artiștilor amatori, ea face o alegere neobișnuită: *Pocnind din bici* peste urechile speriate ale membrilor juriului cu cântecul auzit pâna atunci doar la Radio România. Sau dacă e admisă la Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga”, unde primul cântec studiat e *Oi, tî Volga-matușka, russkaia reka*, nu-și face probleme să părăsească, după numai un an, și clasa lui Petru Stroiu, și școala cu un asemenea material didactic (are însă norocul de cursul de solfegiu și teoria muzicii cu viitoarea celebritate, la acea oră, profesorul Eugen Doga). Abandonează studiile pentru că alege (și, de presupus, e fericită) să plece cu taraful lui Isidor Burdin într-un turneu în Italia, apoi să fie angajată, la 19 ani, pe post de solistă a Orchestrei de muzică populară „Mugurel” cu toate cântecele ei de-acasă, dar și pentru că nu vroia să scape niciun concert, niciun turneu, fie în URSS, până în Siberia, sau în Ungaria, sau pe scena unui „club” sătesc din provincia basarabeană, oricât de miserabil, neîncălzit și neadecvat ar fi fost pentru un artist în costum scenic. („De acolo, din acele case de cultură neîncălzite i se trage Mariei cumplita ei boala de plămâni. E, de fapt, vina noastră că am admis să programăm concerte în asemenea condiții”, își face *mea culpa* Mihail Murzac, directorul de atunci al Filarmonicii.)

De fapt, ea nu vroia decât să cânte, cântecul devenind într-un fel o reflecție asupra propriei ei ființe. În presa timpului și în amintirile muzicienilor, colegi de scenă și nu numai, adunate de Ion Duminiță, cercetător științific al Academiei de Științe, în cartea „Maria Drăgan, cântăreață de muzică populară”, ea apare veselă și tristă, glumeață și sensibilă, dar mai ales generoasă și de o sinceritate copilărească, acum culegând brațe de flori de la admiratorii săi, „care umblau roi în jurul ei, aducându-i prăjituri și bomboane la cămin”, acum retrasă în solitudine, fără vreo preocupare că ar putea și ea să-și întemeieze o familie ori, cel puțin, că ar pretinde și ea la o locuință în Chișinău. Acest melanj, împins la extreme, de stări și sentimente se regăsește în tensiunea trăirilor ei scenice care îi alimentează, îi inspiră, îi energizează marele spectacol artistic; precum îi devastează, în egală măsură, și propria viață, în care pierde bătălia în confruntarea cu realitatea. Exigentul Nicolae Botgros, necruțător, de temut, perfecționist de legendă al „Lăutarilor” săi din care va face o bijuterie, descoperă, la acea vreme, o „Marie Drăgan (care) ne plăcea tuturor la nebunie. Ascultându-i vocea, părul ți se ridica maciucă, sala înlemnă. Noi, muzicanții, ne cutremuram pe scenă când ea începea *De la moară pân' la gară*, pierdeam controlul asupra instrumentelor, ascultând acea voce inexplicabil de profundă. Deseori se întâmpla că înmărmuream și n-o mai acompaniam, cânta de una singură. Mă cuprindeau fiorii la audiția *La fereastra casei mele*, o romanță care trece ca sângele prin vene. Ea era cântec și cântecul era ea.” Și Vasile Marin, chiar dacă concura cu Maria, pe aceeași scenă, în Orchestra „Mugurel”, are un ochi prietenos și un cuvânt cald pentru ea: „Maria nu încerca să impresioneze, ea era firească, trăia odată cu cântecul și aceasta fascina. Era înaltă, frumoasă, imposibil să nu te îndrăgostești de ea. Deși era săracă, a luat o rochie de velur negru și, când apărea pe scenă, parcă era o regină.” Sau „un fel de idol pentru spectatorii flămânzi de muzi-

ca populară românească”, recunoaște și Zinaida Julea, pe atunci și ea vedetă în ascensiune. În paralel cu viața scenică, existența Mariei împrumută ceva din lumea pasională a cântecului ei, din dezmațul simțirii, al exploziilor ei sentimentale, configurând un personaj boemic, liber și imprevizibil, și tocmai de aceea deranjant și neobișnuit, ieșind din cadrul rutinei. Fumătoare înveterată, chiar dacă avea tbc (de care, se spune, nici nu vroia să se trateze), amețită și de succes, și de consumul alcoolului la banchetele ce flancau, de regulă, finalul concertelor, ea voia să se vadă, șocând, și la petreceri în centrul atenției. În toate sursele publicate, apare o Marie insolită, care vizibil nu simte frontiera dintre spectacolul scenei și realitate, dintre vraja ficțiunii și eventuala banalitate a momentului mediocru; pentru ea, și recepția e un prilej să mai cânte o romanță, să se abandoneze simțirilor ei, iar dacă își mai condimentează episodul „așezându-se în brațele primului secretar de partid” (ce lipsă de pietate față de sacralitatea funcționarească a unei asemenea persoane!), „ea e cea care, până la urmă, încheie balul”. În colecția de legende țesute în jurul ei din șușoteli, din posibile intrigi și invidii, din false (cine știe?) zvonuri și mituri că „i s-ar fi făcut farmece”, sau din întâmplări adevărate, în care, se zice, „paharul și țigara nu lipseau niciodată”, există o componentă, la fel de comentată, a inocenței, a naivității firii ei, care, fără să simtă pericolele ori neglijându-le chiar, se grăbește să trăiască, să-și consume existența la o maximă intensitate dramatică. Un refugiu al imaginației – în cântec; al desprinderii de realitate – în drogul alcoolic; un refugiu al tăcerii ei absolute – în retragerea definitivă din scenă, ca eșec predestinat, acceptat fără luptă. Exact ca în *Doina* ei funestă, de o tristețe tulburătoare (înregistrare păstrată, din fericire, pe singura casetă editată cu 13 ani mai târziu după decesul ei): „De s-ar afla cineva/Să-mi citească inima/Ar citi cât ar citi/Și tot n-ar mai isprăvi./Inimă de-amărăciune/Neagră ești ca un cărbune./Inimă de putregai/La multe rele mă dai...”

În scurta ei biografie artistică, impresionându-l mai întâi pe Isidor Burdin, evreul îndrăgostit de folclorul românesc, care e primul ce o adoptă pentru formația lui de muzică populară, Maria Drăgan are cele peste 500 de cântece împrăștiate în concertele Orchestrei „Mugurel”(și Valeriu Negruzzi, conducătorul orchestrei, insistă asupra cifrei de sute de cântece în repertoriul ei), atâta timp cât „organele” încă nu intră în alertă și îi dau voie să cânte; apoi, după dispariția „Mugurel”-ului, ele reapar, sincopat și episodic, împreună cu „Lăutarii” anilor '75-'76, apoi în subsolul restaurantului „Beciul Vechi”, unde Maria coboară („înalță ca o statuie, subțire, dreaptă...”, o admiră jurnalista Veta Ghimpu-Munteanu), constrânsă de situația de a fi concediată de la Filarmonică să accepte orice ofertă, inclusiv formații de amatori (un ziarist, nedumerit, o surprinde cu una dintre ele pe litoral, la Sergheevka), care devin, de la un punct, singura ei sursă de existență. Cântă, un timp, alături de Ion Suruceanu, și în Orchestra de estradă „Bucuria”, dar, mărturisește ea, „să cânt muzică ușoară am învățat plângând, zgomotul instrumentelor mă dezvătea din cântec”. Periplul ei haotic se întâmplă după ce firul magic ce leagă cântecele de-acasă ale Mariei de scenă și specta-

torul ei este rupt brutal odată cu desființarea Orchestrei „Mugurel”, în lista acuzațiilor Ministerului Culturii figurând „comportamentul neadecvat și încălcarea disciplinei membrilor ei”, iar în versiunea neoficială și apropiată cel mai mult de adevăr – pentru „delictul” Mariei, al „Mugurel”-ului, în general, de a reinvia muzica românească în toată splendoarea ei. Sau, cum spune, simplu, Nicolae Sulac, în acele cântece „aflai ceva ce era interzis, ceva de dincolo de Prut”. Câteva titluri din repertoriul Mariei rămân consemnate în presa timpului (printre ele, bănățeanul *Vino, bade*, sau *Leliță Ioană* și *Foaie verde bob năut* preluate de pe înregistrările Ioanei Radu, sau cele auzite de la maică-sa, în satul natal, unde, zice ea, „toată lumea-i tobă de snoave, de povești, de cântece” – *Cine nu-i de veselie, Bine îi la șezătoare, Cioca-boca la fereastră*), împreună cu emoția și exaltările admiratorilor săi: „Doamne, ce voce mai avea moldovăncuța cea!”, exclamă ziaristul Mihai Morăraș, iar la Dumitru Blajinu, întemeietorul Orchestrei „Folclor”, găsim detalii: „Avea o voce cu diapazon larg, timbru plin, colorit frumos și, pe lângă toate acestea, o formidabilă ținută scenică”; sau, cum scrie S. Mircea, „... o voce melodioasă, puternică și simțul organic al stilului norodnic” (așa e stilul ziarului „Chișinău. Gazeta de seară”: că e mai convingător termenul provenind de la cuvântul „norod”). Sunt anii în care Maria atinge vârful gloriei sale, o confirmă și scriitorul Serafim Belicov, amintindu-și că „la insistența publicului, (ea) apărea cu trei-patru cântece peste prevederile programului, și o făcea cu drag, nu fără acea ardere interioară, nu fără acea risipă de suflet.” Aprecieri pe care Maria, cu siguranță, le merită, deși în corul lor armonios și solidar se strecoară, totuși, o voce disonantă (e a acordionistului orchestrei, Alexandru Vacarciuc), care, pe lângă „țigară și băutură”, îi mai găsește un cusur: „...așa și n-a terminat studiile, ea a rămas o amatoare cu voce specifică care nu și-a promovat din plin talentul. Maria Drăgan nu poate fi comparată cu Maria Tănase, pentru că a fost, totuși, o amatoare.” (De altfel, nici Maria Tănase nu a avut studii, dar, fără să fie comparate, fiecare a avut strălucirea sa.) Se zice că Maria era îndrăgostită de acel bărbat, bărbatul care i-a provocat o traumă de inimă albastră (avea și un cântec: „Iubirea noastră-ncet s-a stins, precum s-ar stinge o țigară...”), dar... nu din trăirile ei frenetice, din frustrările, din lacrimile, din feminitatea ei rănită prind o viață atât de frumoasă și cântecele ei? În ropotele de aplauze ale spectatorilor săi, în strălucirea scenei și a fericirii acelei clipe par să se consume și dramele ei care nu au decât o singură soluție – cântecul. Exact cum a văzut-o și a definit-o Nicolae Botgros: „Ea era cântec și cântecul era ea.”

De scurtă durată, însă, perioada de grație a Mariei Drăgan. Mereu se amintește de talentul ei în combinație cu modestia, cu lipsa totală de precauție (sau, poate, de caracter?), de sacrificiul ei devotat scenei, fără însă nicio preocupare, interes, ambiție de a-și înregistra cântecele de mare succes; de sensibilitatea ei complet dezgolită, dar fără nicio centură de siguranță, fără vreo încercare de a se pune la adăpost – un fel de a fi al ei complet lipsit de pragmatism care îi împinge viața în derivă. Mai flutură și o trenă de mister

în jurul ei, nu se știe, de exemplu, cine erau acei „tineri suspecti, cu ochelari, îmbrăcați frumos, care se învârtteau în jurul ei și o îmbătau la recepție sau înainte de concert” (rămâne și o mărturie a Mariei: „niște idioți care se țineau scai de mine și nu știeam cum să scap de ei”), cert însă e că ea cedează, se lasă dusă în voia vântului și a valurilor, cu tot cu dezamăgirile și slăbiciunile ei pe care le înecă în paharul uitării, al evadării dintr-o realitate devenită pentru ea insuportabilă. Un naufragiu sfârșind în solitudine, în satul ei dintre două dealuri, unde se retrage după ce este dată afară din cămăruța ei de la cămin și rămâne, practic, pe drumuri. E ca un text al dramei vieții ei din cântec: „Foaie verde bob năut/Tot am zis mă duc, mă duc/Dar nimeni nu m-a crezut/Dar acum o să mă creadă/ Fiindcă n-o să mă mai vadă”, un cântec-premoniție înregistrat, din întâmplare, încă la începutul carierei ei, în 1967. Un naufragiu și, totodată, un refugiu în spațiul sunetelor de tălângi, pe malul liniștit al iazului, cu priveliștea înălțătoare a dealului în apus de soare, unde nu te mai pot încolți nici intrigi, nici invidii, nici trădări, nici eventuali agenți secreți sub acoperire. Și unde se poate auzi, într-o tăcere absolută, ecoul tragic al strigătului ei de peste ani: „Lume, lume, soro lume...”

Nu vom mai putea, din păcate, niciodată reasculta majoritatea cântecelor și romanelor Mariei Drăgan, la auzul cărora, spun cei care au cunoscut-o, se oprea respirația orchestrei și a sălii, cuprinse de fluidul magic al vocii, al exploziilor ei pasionale. Pentru că nimeni, cu mici excepții comise de Radioteleviziune, nu a avut grijă și nici interes, și nici libertate să le înregistreze. Marginalizată de autorități și pierdută în propriile ei rătăciri, Maria a fost revelația momentului rămasă, în miezul secolului XX și al tehnologiilor avansate, mai mult în amintirile celor care au auzit-o și admirat-o. Mai există, oricum, acea casetă cu 10 cântece reproduse de pe fonogramele înregistrate, în anii '67 - '72, de Compania Teleradio Moldova, un proiect al Fundației „Nordul Moldovei” și al producătorului Licu Gonciar. (Câteva dintre ele se regăsesc acum și pe YouTube, cu imagini filmate pentru emisiuni sau din concerte, în care apare o Marie în elementul ei, o „Leliță Ioană” cu gâtul lung, părul bogat, bine făcută, bucurându-se de viață, ori evocând cu seninătate acea poveste despre „foaie verde bob năut/tot am zis mă duc, mă duc”, deși ochii ei mari, ușor întredeschși par să ascundă un mister ce depășește cuvântul din cântec.) Sunt cântece-oglină care reflectă mimica sensibilității ei, dar și viața însăși, cu toate condimentele ei, pe care îi face plăcere să le presoare generos în voce și în melodie, dorind parcă să smulgă această viață dintr-o existență ternă. Aci e pusă pe jăratecul patimilor în registrul grav, dramatic al vocii, în zborul expresiv al culminațiilor ei ce-ți dau frisoane în *Doină*; aci e plină de haz și de umor (*Cioca-boca la fereastră*); aci e în centrul veseliei, bate ritmul de simțire românească, liberă, descătușată, abandonată plăcerii de a cânta și a provoca un adevărat dezmaț petrecăreț (*Foaie verde de cicoare*, *Cine nu-i de veselie*, *Eu la joc, mama la joc*); aci e „sărmana turturică” purtată de nesațul contralt-ului ei în zona tragică a umbrelor - în aceste inepuizabile dimensiuni semantice, în

cea mai mică întâmplare sau episod, în toate și peste tot se revarsă sinceritatea ei profundă și o foarte specifică generozitate confesivă. Cum ar fost oare lumea sensibilității Mariei Drăgan transpusă în mitologica *Lume, lume, soro lume*, în acest cântec al ei rămas neînregistrat? Putem doar să ne imaginăm, citindu-i mărturiile din ultimul interviu, consemnat de jurnalistul Gheorghe Budeanu doar cu câteva zile înainte de decesul ei: „Când interpretam *Lume...*, să fi fost milioane de spectatori, nu se auzea nici musca. Puneam microfonul în furcă, lăsam capul pe spate, întindeam mânoaicele acestea ale mele și cântam: „C-așa-i viața trecătoare/ Unul naște, altul moare/Lume, lume, soro lume/ Cel de naște necăjește/Cel de moare putrezește/ Lume, lume soro lume...” Terminam cântecul și, timp de câteva clipe, vedeam cum lumea parcă nu-și poate veni în fire. Apoi, dintr-o dată, începea să bată zgomotos din palme: „Bravo! Bravo! Bravo!”

O străfulgerare de lumină înghițită de întuneric. Bolnavă (la moartea ei, expertiza a constatat o distrucție pulmonară extinsă), neajutorată și uitată de prieteni și neprieteni, privită cu nedumerire de oamenii din Bălăureștii ei unde își găsește ultimul popas (ce s-o fi întrebat ei: „S-ajungi de la Chișinău din nou la sapă?”), Maria, încă în floarea tinereții, își deapănă firul ultimilor ei ani lucrând ce pică: educatoare la grădiniță, „la deal”, împreună cu alte femei, socotitoare la fermă. „Mai trage și câte un păhărel, de tristețe”, nu se înduplecă să n-o critice aceeași martori. Da, e Maria Drăgan, glasul cântecului românesc când alții au tăcut, cea care făcuse din vocea ei și din simțirea ei un izvor de încântare pentru toți cei care au avut fericirea s-o audă. Acum, „o vedeau croșetând, de una singură, pe dealul satului. Spre seară începea să cânte și vocea ei răspânda o mare jale peste toată valea, spre apele Prutului” (din mărturiile nepoatei Mariei, Elena Fondor, după mărturiile consătenilor). Iată că acum și dealul, și valea, și apele Prutului, și ea în mijlocul bunătății naturii – toate sunt în plin spectacol al nostalgiei, al frumuseții niciodată pierdute. Destin cu bucurii și traume, clipe de beatitudine, reverii, extaze în cântec și o viață plină de suspansuri și necazuri previzibile (pentru ea, imprevizibile). „Talentul e un tovarăș pretențios și primejdios, iar pentru o femeie, un oaspete și mai de temut” (e concluzia lui André Maurois, admirând-o pe Lelia, puternica femeie George Sand). „Oaspetele de temut” al Mariei nu a găsit în firea ei decât prea multă naivă bunătate, suflet sincer și deschis, slăbiciunea ființei geamănă cu resemnarea care sucombă, până la urmă, în tăcere. O tăcere a solitudinii care i-a fost reper și suferință, dar care se desprinde tainic și miraculos deasupra existenței ei și cuprinde în haloul său enigmatic și vorbitor toate legendele, toate cântecele, cele auzite și neauzite, ale Mariei Drăgan.

La Muzeul Național de Istorie a Moldovei, în unul din dulapurile din sala de arhivă, se păstrează câteva lucruri care i-au aparținut Mariei: o bluză tricotată și alta de mătase artificială, o fustă maro, un set de piese de domino (oare cu cine și-o fi consumat înflăcărarea de jucătoare?), adevărta ei de naștere eliberată, în '47, de „Ministerul treburilor dinnutru a RSSM”, dantele croșetate și o splendidă broderie cusută de mâna ei (și inspirată,

cu siguranță, de intuiția ei), având o floare mare, roșie, într-un buchet de flori mai mici, pe un fundal negru. Atât. Muzeografa mi le-a arătat punându-și cu precauție mănuși de protecție, mi-a dat și mie o pereche și, consternată de interesul meu, m-a întrebat îngreșată: „Vî znaete, cito u neio bila otrîtaia forma tuberculoza?” Lume, lume, vitregă lume.

Ianuarie 2018

P.S. Cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la nașterea Mariei Drăgan, Banca Națională a Moldovei a emis, în 2018, o monedă comemorativă de argint din seria „Femei celebre”.

* Citatele din text sunt extrase din materialele publicate în ziarele și revistele ce au apărut la Chișinău în anii '60-'90 ai secolului trecut: „Femeia Moldovei”, „Viața Satului”, „Chișinău. Gazeta de seară”, „Tinerimea Moldovei”, „Literatura și Artă”, „Vocea Poporului”, „Noi”, „Mesagerul”, „Flux”, „Dialog”, „Moldova Suverană”.

Dan Coman, *Insectarul Coman*. Poezie. Editura Charmides, 2017. 104 pagini.

Volumul *Insectarul Coman* a fost distins cu Premiul Cartea de Poezie a anului 2017, decernat în cadrul Galei Tinerilor Scriitori, care s-a desfășurat la București, cu prilejul Zilei Naționale a Culturii. Poetul și prozatorul Dan Coman (n. 1975) este considerat unul dintre cei mai valoroși scriitori români din tânăra generație.

”În poezia sa, Dan Coman dezvoltă o temă identitară, care începe să prindă formă odată cu *Anul cârțiței galbene* (2003). Multe dintre poeme au ca bază un algoritm al autoreferențialității. Sinele trece prin diferite forme de descompunere și recompunere, iar percepția acestora este una elastică, reușind să aducă în același plan semnele interiorității și universul spectacular al obiectelor din jur.”

(Șerban Axinte, *Dilema Veche*)

Florin Chirculescu, *Greva păcătoșilor*. Roman. Editura Nemira, 2017. 1120 pagini.

Inclus în topul 10 al celor mai apreciate cărți prezentate la Târgul Gaudeamus, romanul lui Florin Chirculescu este o saga de mari proporții în care scene din secolul VI, legate de profetul Mohamed se îmbină cu evenimente din România contemporană. Florin Chirculescu, de profesie chirurg, s-a manifestat pe parcursul ultimelor trei decenii ca unul dintre cei mai talentați autori de SF români, iar noul său roman, la fel ca și alte două cărți recente ale sale, *Iovik* (Millenium, 2014) și *Ne vom întoarce în Muribacca* (Nemira, 2014), marchează tranziția sa spre literatura mainstream. Cu prilejul



lansării romanului *Greva păcătoșilor*, Florin Chirculescu apare pentru prima dată sub numele său adevărat, după o lungă perioadă în care a semnat cu pseudonimul Sebastian A. Corn. La începutul carierei sale de scriitor, a fost influențat de proza cyberpunk anglofonă și de călătoriile în țări exotice pe care le-a întreprins în copilărie, facilitate de meseria părinților săi.

Din bibliografia sa se remarcă, printre altele, romanul *2484 Quirinal Ave*, a cărui acțiune se produce într-o lume cu o cronologie istorică alternativă, în care Imperiul Roman a supraviețuit peste milenii, o continuare neautorizată a romanului *Dune* de Frank Herbert, pe care a semnat-o sub pseudonimul Patrick Herbert, romanul *Cel mai înalt turn din Babylon*, ce amintește ca subiect de trilogia *Matrix*, epopeea spațială *Imperiul Marelui Graal*, precum și romanul *Iovik*, despre un pictor ale cărui tablouri au o influență supranaturală asupra celor pe care-i înfățișează.



Robert Menasse, *Capitala (Die Hauptstadt)*. Roman. Editura Suhrkamp, 2017. 460 pagini.

Prozatorul Robert Menasse este laureatul Premiului German pentru Literatură din 2017. Născut în 1954 la Viena, a urmat studii de filosofie și politicologie și deține un titlu de doctorat cu o teză intitulată "Fenotipul străinului în literatură".

"Fenia Xenopoulou, funcționar civil în Directoratul General pentru Cultură al Comisiei Europene, este pusă în situația să rezolve o chestiune dificilă. I se cere să lustruiască imaginea Comisiei. Dar cum? Ea apelează la serviciile purtătorului de cuvânt Martin Susman pentru ca acesta să vină cu o idee.

...În noul său roman, Robert Menasse trasează un arc larg între timpuri, între națiuni, între inevitabil și ironia soartei, între birocrăția mărunță și marile sentimente."

(Din comunicatul de presă al Editurii Suhrkamp)

Paolo Cognetti, *Cei opt munți (Le otto montagne)*. Roman. Editura Einaudi, 2016. 208 pagini.

Romanul câștigător al Premiului Strega pentru anul 2017, cel mai prestigios trofeu literar italian. Paolo Cognetti (n. în 1978 la Milano) a făcut studii universitare de matematică și a învățat literatura americană ca autodidact. Ulterior și-a abandonat studiile academice și în 1999 a absolvit Școala Publică de Film din Milano, devenind realizator de documentare pe teme sociale.

”Pietro e un băiat de oraș, solitar și ursuz. ...Deoarece muntele înseamnă cunoaștere și reprezintă un adevărat mod de existență, acesta va deveni cea mai importantă moștenire pentru el.

...Paolo Cognetti, unul dintre scriitorii cei mai apreciați de critică și mai îndrăgiți de publicul cititor, intră în catalogul Editurii Einaudi cu un volum magnetizant și cu o scriitură matură, care explorează relații accidentale dar rezistente, posibilitatea de a învăța și de a ne căuta locul nostru în lume.”

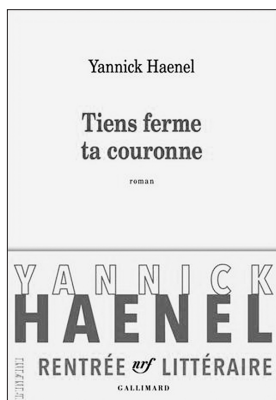
(Din comunicatul de presă al Editurii Einaudi)



Yannick Haenel, *Ține-ți ferm coroana (Tiens ferme ta couronne)*. Roman. Editura Gallimard, 2017. 352 pagini.

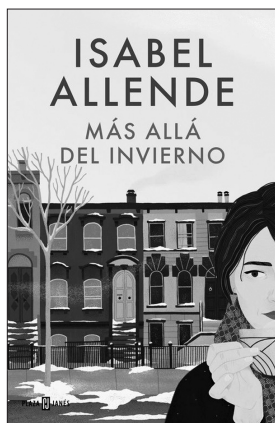
Ultimul roman al laureatului Premiului Medicis pe anul 2017. Scriitorul francez Yannick Haenel (n. în 1967 la Rennes) a făcut studii militare și este unul dintre fondatorii revistei literare *Ligne de risque*.

”Un personaj a scris un scenariu de mare anvergură despre viața lui Herman Melville: *Marele Melville*, pe care nu-l dorește niciun producător. Într-o bună zi, i se oferă numărul de telefon al celebrului cineast american Michael Cimino, legendarul realizator al filmelor *Călătorie spre pățul infernului* și *Poarta paradisului*. Are loc o întâlnire în New York și Cimino citește scenariul. Astfel începe o serie de aventuri rocamboleşti ce se desfășoară la Muzeul Vânătorii din Paris, pe insula Ellis din apropierea New York-ului și pe un lac din Italia. ...Ce adevăruri ascunde lumea filmului și a literaturii? Comedia vieții noastre este



precedată de o istorie sacră, iar autorul acestui roman se lansează în căutarea ei.”

(Din comunicatul de presă al Editurii Gallimard)



Isabel Allende, *În mijlocul iernii (Mas alla del invierno)*. Roman. Editura Plaza-Janes, 2017. 352 pagini.

Isabel Allende, nepoata fostului președinte al Republicii Chile, Salvador Allende, este considerată a fi cea mai populară prozatoare de limbă spaniolă. Romanele sale integrează elemente de realism magic și de ficțiune de suspans, iar uneori în aceste cărți se regăsesc și amănunte semiautobiografice legate de viața familiei sale. Un exemplu în acest sens a fost romanul de debut *Casa fantomelor (La casa de los espíritus)* (1982).

În 2017 autoarea a revenit cu romanul *În mijlocul iernii*, o poveste de suspans ce se desfășoară în New York. Trei personaje implicate într-un accident auto, dintre care o imigrantă cu un trecut dramatic, un profesor universitar în vârstă și colega acestuia, care a supraviețuit huntei militare din Chile, încearcă să afle o soluție într-o situație dificilă ce implică lumea interlopă. Pe parcursul romanului sunt dezvăluite amintiri ale protagoniștilor, iar deznodământul conduce spre un happy-end.

În ultimul deceniu, Isabel Allende a mai lansat cărți de ficțiune precum *Jurnalul Mayei (El cuaderno de Maya)* (2011), *Jocul lui Ripper (El juego de Ripper)* (2014) și *Iubitul japonez (El amante japonés)* (2015).



Sergio Ramírez, *Nimeni nu mai plânge pentru mine (Ya nadie llora por mí)*. Roman. Editura Alfabuara, 2017. 376 pagini.

Cea mai recentă apariție editorială a laureatului Premiului Cervantes din anul 2017 marchează întoarcerea autorului la genul romanului noir. Cartea sa prezintă o intrigă polițistă cu implicații politice, în care se regăsesc amănunte din istoria recentă a Americii Latine.

Sergio Ramírez Mercado (n. 1942) este un scriitor și intelectual din Nicaragua. În anii 70 a făcut

parte dintr-un grup de reprezentanți ai societății civile care s-au opus regimului dictatorial condus de Anastasio Somoza Debayle și și-au exprimat public susținerea față de Frontul Sandinist. În perioada 1985-1990 Sergio Ramirez a ocupat funcția de vice-președinte al statului Nicaragua.

”Inspectorul Dolores Morales a fost demis cu mulți ani în urmă din serviciul în poliția națională și acum lucrează ca detectiv particular. Marea majoritate a cazurilor sale sunt investigații de adulter comandate de clienți cu venituri reduse. Dar un caz neașteptat urmează să-l scoată din rutină: dispariția fiicei unui milionar.

Curând această investigație se dovedește a fi doar vârful unui iceberg sub care ia formă corupția și abuzul de putere ce se ascund în spatele discursului revoluționar din Nicaragua de azi.”

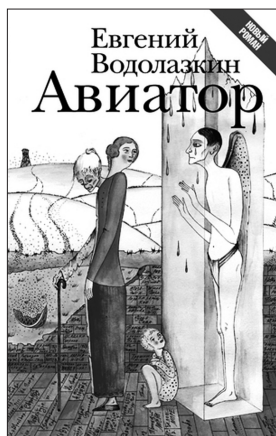
(Din comunicatul de presă al Editurii Alfaguara)

Evghenii Vodolazkin, *Aviatorul*. Roman. Editura AST, 2016 (Traducerea românească apărută la Editura Humanitas, 2018). 416 pagini.

Ultimul roman al celui mai apreciat scriitor din Rusia ultimilor ani, supranumit „un Umberto Eco rus”. Înainte de a debuta ca prozator, Evghenii Vodolazkin (n. 1964) a realizat o carieră fulminantă în mediul academic, în calitate de specialist în istoria medievală a Rusiei. Volumele sale de ficțiune, traduse în mai multe limbi, printre care și în română (*Laur*, Humanitas, 2014, *Soloviov și Larionov*, Humanitas, 2014) au devenit succese internaționale.

”Un personaj se trezește pe un pat de spital. Nu știe nici cine este, nici unde se află, nici cum a ajuns acolo. Unica informație pe care i-o oferă doctorul înainte de a-l îndemna să-și scrie toate gândurile și sentimentele care-i parvin este numele acestui tânăr: Innokentii Petrovici Platonov.

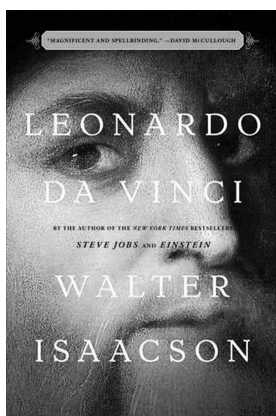
Pe măsură ce Innokentii își deapănă mărturisirile, el dezlănțuie un caleidoscop de imagini, chipuri și evenimente, urzind povestea vieții unui june din Rusia de la începutul secolului XX, marcată de turbulențele revoluției și de consecințele ei. De la amintirile din copilărie, despre verile petrecute la



vila părinților săi, când se juca de-a aviatorul cu vârul său, până la decizia familiei sale de a se muta într-un apartament comunal de la oraș și la evenimetele ulterioare, Innokentii construiește gradat o imagine colorată a vieții sale.

Mai rămâne o singură întrebare obsedantă. Cum de este în stare să-și amintească începutul secolului XX, în timp ce pe pernele de pe patul său scrie că au fost fabricate în 1999?”

(Din comunicatul de presă al Editurii AST)



Walter Isaacson, *Leonardo Da Vinci*. Studiu. Editura Simon and Schuster, 2017. 574 pagini, cu ilustrații.

Noul studiu despre marele renescentist s-a menținut 13 săptămâni în topul vânzărilor la secțiunea non-ficțiune, tipărită și ebook, prezentat de New York Times Book Review. Autorul volumului a mai lansat anterior o serie de biografii de mare succes ale unor personalități precum Benjamin Franklin, Albert Einstein sau Steve Jobs. Acest ultim volum editat în condiții tipografice de excepție dezvăluie amănunte biografice inedite din viața lui Da Vinci, preluate din documente rare, printre care și mărturisirile unui contemporan de-al său, florentinul Agostino Vespucci, un cărturar care a studiat sub îndrumarea celui mai bun filolog al secolului XV, Angelo Poliziano și a servit ca asistent al lui Niccolò Machiavelli în cadrul guvernului Florenței.

Vespucci scrie că pentru cel mai celebru tablou al lui Leonardo a pozat o anume Lisa del Giocondo, soția unui negustor de mătăsuri bogat. De asemenea, deși astăzi este apreciat în primul rând ca pictor, în scrisoarea de recomandare către condotierul din Milano, Ludovico Sforza, Da Vinci și-a oferit mai întâi serviciile pentru a construi poduri, tunuri și mașini de război, pentru ca abia la sfârșit să menționeze succint că mai poate să sculpteze și să picteze. Este relevant caracterul neobișnuit al maestrului, căruia-i plăcea să se îmbrace în roz, era vegetarian și ținea păsări doar pentru ca apoi să le elibereze, dar în același timp proiecta mașini de tortură. Este o carte care are priză printre altele și la cititorii lui Dan Brown.

Neil DeGrasse Tyson, *Astrofizica pentru oameni grăbiți (Astrophysics for People in a Hurry)*. Studiu. Editura W. W. Norton and Company, 2017. 222 pagini.

Devenită bestseller nr. 1 în Statele Unite, cartea cunoscutului profesor afroamerican se menține de mai bine de 30 săptămâni în clasamentul celor mai citite volume de non-ficțiune alcătuit de ziarul New York Times. Neil DeGrasse Tyson, la fel ca și colegul său, fizicianul Michio Kaku, este una dintre cele mai îndrăgite personalități care se ocupă de popularizarea științei, datorită cărților sale, dar și numeroaselor apariții publice. *Astrofizica pentru oameni grăbiți* se înscrie perfect în orizontul de așteptare al unei generații crescute cu serialul Star Trek și cu cărți SF, fiind de mare utilitate pentru toți cei care-și pun întrebări existențiale și cărora le place să contemple cerul înstelat.

”Esențialul despre univers, prezentat de către astrofizicianul nostru cel mai apreciat și mai îndrăgit.

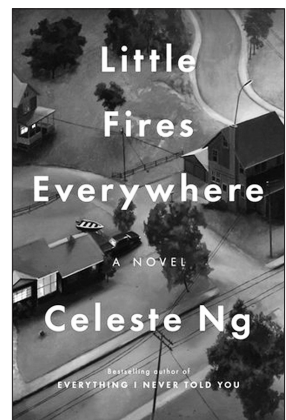
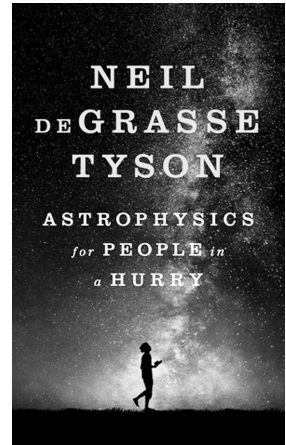
Care este natura spațiului și timpului? Care e locul nostru în univers? Ce loc are universul în noi? Nu există un ghid mai potrivit pentru a răspunde la aceste întrebări care ne lărgesc cunoștințele, decât faimosul astrofizician și scriitorul de succes Neil DeGrasse Tyson.”

(Din comunicatul de presă al editurii W. W. Norton and Company)

Celeste Ng, *Flăcări mici pretutindeni (Little Fires Everywhere)*. Roman. Editura Penguin, 2017. 338 pagini.

Conform unor publicații ca People, Washington Post sau Esquire, ultima apariție editorială a scriitoarei Celeste Ng este cel mai bun roman american al anului 2017. Celeste Ng s-a născut în 1980 în familia unor oameni de știință originari din Hong Kong, care au emigrat în Statele Unite la sfârșitul anilor 60. Romanul său *Toate lucrurile pe care nu ți le-am spus (Everything I Never Told You)*, apărut în 2014, a devenit un succes instantaneu.

Romanul *Flăcări mici pretutindeni* este o poveste de familie ce se desfășoară într-o suburbie din



Cleveland. O mamă solitară de etnie chineză și fiica sa adolescentă încearcă să-și ascundă trecutul tenebros, un secret a cărui dezvoltare provoacă un dezastru.

”În acea vară toată lumea din localitatea Shaker Heights a ajuns să vorbească despre fapta Isabellei, ultimul dintre copiii familiei Richardson, care și-a ieșit din balamale și a dat foc casei.

...Volumul *Flăcări mici pretutindeni* explorează greutatea tainelor ascunse îndelung, ferocitatea instinctului matern, precum și pericolul ce rezidă în a crede că precauția și urmarea unor reguli pot preveni dezastrul și dezamăgirea.”

(Din comunicatul de presă al Editurii Penguin)

Sergiu Vlas

Dispariția lui Neagu Djuvara

Pe data de 25 ianuarie 2018 a plecat din viață, la vârsta de 102 ani, cunoscutul istoric, diplomat, filosof, jurnalist și romancier român Neagu Djuvara. Despre această distinsă personalitate s-a afirmat că este reprezentantul unei specii pe cale de dispariție, al unui tip de oameni dotați cu o forță fizică și intelectuală de excepție, care au ridicat civilizația modernă, înfruntând cu stoicism marile provocări ale timpului. Neagu Djuvara a fost un veritabil simbol al secolului XX, care și-a trăit viața din plin, fiind martorul unor evenimente istorice dramatice, dar și al contradictoriei Lumi Noi care s-a înălțat din ruinele celor două conflagrații mondiale.

S-a născut pe data de 18 august 1916 la București, în familia unui diplomat. Tatăl său, Marcel Djuvara, provenea dintr-o familie aristocratică de etnie aromână, stabilită în Principatele Române în secolul XVIII și care a dat multe personalități remarcabile. A fost șef de promoție la Politehnica din Berlin, a servit în armata română și a murit în 1918, căzând victimă a epidemiei de gripă spaniolă. Iar mama sa, Trinca Grădișteanu, își are originile din Muntenia, fiind descendenta unui vechi neam de boieri.

Neagu Djuvara a absolvit facultatea de litere la Sorbona, ca licențiat în istorie și drept. A luptat



Foto: Radu Sandovici

în cel de-al Doilea Război Mondial, participând la campania de eliberare a Basarabiei și a fost rănit lângă Odesa. În ultimele luni ale războiului s-a aflat la Stockholm, în calitate de reprezentant al României în cadrul negocierilor de pace. După instaurarea regimului comunist în România, a rămas în exil la Paris, a făcut parte din câteva organizații ale diasporei românești și a lucrat ca jurnalist la Europa Liberă.

Începând cu 1961 a petrecut 23 de ani în Africa, în Nigeria, alături de soția sa, care a făcut parte din corpul diplomatic francez. Aici Neagu Djuvara a activat în cadrul Ministerului de Externe al Nigeriei și a predat dreptul la universitate. În 1972 obține doctoratul în filosofie la Paris, iar apoi, licența la Institutul Național de Limbi și Civilizații Orientale de la Paris.

Începând cu anul 1984, a deținut funcția de secretar general al Casei Românești de la Paris. După 1989 a revenit în patrie și a activat ca profesor asociat la Universitatea din București.

A fost decorat cu Marea Cruce a ordinului național "Serviciu credincios", precum și cu "Ordre des arts et des lettres" în grad de Ofițer. În 2012 a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității din București.

În 1997 Neagu Djuvara a vizitat pentru prima dată Chișinăul, participând la o conferință dedicată lui Constantin Noica, organizată de Facultatea de Filosofie a Universității de Stat. Prelegerea sa a fost publicată în revista *Contrafort*, partenerul mediatic al evenimentului.

Dispariția Ursulei Le Guin

Pe data de 22 ianuarie 2018 s-a stins din viață cunoscuta scriitoare de fantasy și science-fiction Ursula Le Guin. Criticul Harold Bloom a afirmat despre ea că a fost cea care a contribuit, într-o mai mare măsură decât J.R.R. Tolkien, la transformarea prozei SF și fantasy într-un gen literar veritabil.

S-a născut pe 21 octombrie 1929, în familia antropologului Alfred Louis Kroeber și a scriitoarei Theodora Kracew. Faptul că a crescut într-un mediu unde cultura și educația erau stimulate avea să determine în mare



parte calitatea scrisului său. Printre primele lecturi care au marcat-o a fost trilogia *Stăpânul inelelor*, pe care a parcurs-o cu pasiune în doar patru zile, imediat după apariția primei ediții în tiraj limitat.

Pe parcursul carierei sale literare, influența celui mai important reprezentant al genului fantasy avea să se distingă în multe dintre cărțile autoarei. După cum avea să afirme mult mai târziu, în lista autorilor săi preferați s-au mai numărat Lordul Dunsany și Cordwainer Smith. A absolvit Colegiul Berkeley, apoi a obținut titlul Bachelor Degree și

masteratul în literatura renascentistă franceză și italiană. Între 1953 și 1954 și-a pregătit teza de doctorat în Franța, dedicată poetului Jean Le-maire de Belges. Cu prilejul acestei călătorii l-a întâlnit pe viitorul său soț, istoricul Charles Le Guin.

A început să scrie de la o vârstă foarte fragedă. Între 1951 și 1961, a completat cinci manuscrise de romane, respinse de editori, din considerente că ar fi prea dificile. A publicat numeroase proze scurte, atât realiste, cât și fantastice, precum și versuri, în diverse reviste americane. În 1966 apare cartea sa de debut, *Rocannons World (Lumea lui Rocannon)*, un roman ce îmbină elemente de SF spațial și fantasy. Acesta urmărește acțiunile curajoase ale unui astronaut eșuat pe o planetă primitivă, care încearcă să distrugă niște nave spațiale ale dușmanului, de care depinde soarta unui război interplanetar. În această perioadă, pe fundalul cererii imense de proză fantasy generate de succesul seriei *Stăpânul inelelor*, o reprezentantă a Editurii Ballantine îi propune să scrie un ciclu de romane fantasy pentru adolescenți. Pornind de la câteva povestiri ce au ca decor comun un arhipelag de insule imaginar și de la o hartă a acestui ținut, Ursula Le Guin a conceput romanul *A Wizard of Earthsea (Vrăjitorul din Earthsea)* (1966), începutul uneia dintre cele mai valoroase serii ale genului. Aceste romane dezvăluie destinul unui tânăr care va ajunge cel mai puternic vrăjitor din lumea sa, precum și conflictul simbolic cu Umbra sa ieșită de sub control. În *Vrăjitorul din Earthsea* este înfățișată pentru prima dată o școală de vrăjitorie, cu mult înainte de apariția romanelor cu Harry Potter.

Volumul *The Lathe of Heaven (Tăișul paradisului)* (1971) a fost dedicat scriitorului de SF Philip K. Dick. Iar protagonistul romanului *The Dispossessed (Deposedății)* (1974), l-a avut ca prototip pe savantul Robert Oppenheimer, pe care autoarea l-a cunoscut în copilărie. Una dintre ultimele cărți ale autoarei, *Lavinia* (2008) are un subiect inspirat de *Eneida* latină.

Pe parcursul întregii sale existențe, Ursula Le Guin s-a manifestat ca o persoană deosebit de activă. A fost o feministă convinsă și a militat pentru drepturile femeilor, într-o perioadă în care scriitoarele erau marginalizate și se vedeau nevoite să-și mascheze identitatea feminină prin pseudonime masculine sau androgine, ca J.K. Rowling, Andre Norton sau Robin Hobb. Într-o apariție recentă la o universitate americană, pentru a-i încuraja pe tinerii scriitori să nu se lase dezamăgiți de avizurile și cronicile negative, a citat cu ironie mai întâi din scrisoarea unui editor care-i respinsese romanul *Dispossessed*, desființând-o ca scriitoare, iar apoi a făcut referință la elogiile lui Harold Bloom menționate mai sus. A pledat pentru drepturile scriitorilor de a fi remunerați în mod adecvat de către edituri și de a-și păstra libertatea de expresie. A afirmat că literatura nu este o marfă, iar politicile editoriale nu ar trebui să fie determinate de comercianți, ci de literați. De asemenea, a pledat pentru acceptarea prozei fantastice în mediile literare elevate. Pentru impactul deosebit al creației sale literare, Ursula Le Guin a fost nominalizată la Premiul Nobel pentru Literatură.

Cu prilejul unui interviu, a vorbit cu emoție despre cititorii săi, care i-au

mărturisit că romanele sale i-au ajutat să afle răspunsuri la dilemele lor existențiale din tinerețe.

Nu demult, Ursula Le Guin a tradus, prin intermediul versiunii spaniole, cartea *Cuadratura cerului*, scrisă în anii 70 de autorul român Gheorghe Săsărman, o colecție de povestiri fantastice despre orașe imaginare și construcții utopice eșuate. Cu ocazia lansării cărții în Statele Unite, în momentul când fiul autorului a citit un fragment din carte în română, Ursula Le Guin a mărturisit în fața publicului că apreciază frumusețea limbii române.

Premiile Oscar 2018

Ceremonia celei de-a nouăzecea ediții a Premiilor Oscar s-a desfășurat pe data de 4 martie, în Sala Dolby din Los Angeles. Printre cele mai apreciate filme ale ultimului sezon se numără producția *The Shape of Water* (*Forma apei*) a regizorului mexican Guillermo del Toro, o fantezie ciudată despre dragostea dintre o femeie de serviciu și o creatură amfibie sechestrată de o organizație secretă, într-o lume paralelă ce amintește de America anilor 30. Cea mai recentă creație a lui Del Toro a fost nominalizată la 13 secțiuni.

Acest film este secundat, cu opt nominalizări, de drama istorică *Dunkirk* a unui alt cineast foarte apreciat, Christopher Nolan, cunoscut pentru proiecte de mare anvergură, ca *Memento*, *Inception* sau *Interstellar*. Iar filmul *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (*Trei panouri publicitare la ieșirea din Ebbing, Missouri*), în regia lui Martin McDonagh și cu 7 nominalizări, prezintă drama unei

mame care închiriază niște panouri de publicitate pentru a atrage atenția asupra omorului fiicei sale. Fiecare dintre aceste trei pelicule a fost nominalizată la cel mai prestigios compartiment al Premiilor Oscar, Filmul Anului.

Se remarcă și filmul *The Darkest Hour* (*Cea mai întunecată clipă*), despre prim-ministrul britanic Winston Churchill și verticalitatea sa în momentul izbucnirii Celui de-al Doilea Război Mondial. Acest rol dificil a fost interpretat de Gary Oldman, unul dintre cei mai valoroși actori englezi de azi. *Phantom Thread* (*Firul-fantomă*) este o producție plină de stil și eleganță, despre un designer de modă din Anglia anilor 50. Filmul îl are în ultimul rol pe actorul Daniel Day-Lewis, înainte de retragerea sa din activitatea artistică.

Iar pelicula de groază *Get Out* (*Scapă*), în regia lui Jordan Peele, abordează tema manifestărilor extreme ale rasismului. Personajul său central, un tânăr afroamerican, încearcă să evadeze dintr-o comunitate de anglo-saxoni care atrag și capturează persoane de culoare, pentru a le supune unor suplicii de neimaginat.

În final, voturile membrilor Academiei Americane de Film au determinat câștigătorii celor mai importante premii. Astfel, producția *Forma apei* a fost distinsă cu trofeul pentru cel mai bun film al anului și cu premiul pentru regie. Premiul pentru rol masculin i-a revenit lui Gary Oldman, pentru prestația din *Cea mai întunecată clipă*, iar cel pentru rol feminin, actriței Frances McDormand, pentru *Trei panouri publicitare*. Oscarul pentru scenariu original i-a fost acordat lui Jordan Peele, pentru peli-

cula *Scapă*. Iar premiul pentru film străin a fost câștigat de producția *O femeie fantastică* (Chile), în regia lui Sebastian Lelio.

Film românesc premiat la Berlinală

Pelicula românească *Nu mă atinge*, în regia Adinei Pintilie, a fost distins cu Premiul Ursul de Aur în cadrul ediției 2018 a Festivalului de Film de la Berlin. Acest film îi are ca protagoniști pe actorii Tomas Lemarquis și Laura Benson și constituie debutul rizizoral al Adinei Pintilie.

O violonistă basarabeană câștigătoare a Premiului Grammy

Violonista Patricia Kopacinskaja, originară din Republica Moldova, a câștigat trofeul Grammy la secțiunea muzică de cameră, pentru CD-ul *Death and the Maiden*, realizat în colaborare cu orchestra St. Paul, Premiile Grammy reprezentând cele mai prestigioase distincții muzicale americane,

Artista s-a născut în 1977, într-o familie de muzicieni. A început să studieze vioara de la vârsta de 6 ani, profesoara sa fiind o fostă discipolă a celebrului interpret David Oistra-

ch. În 1989 a emigrat împreună cu familia în Austria, unde mai târziu a absolvit Universitatea de Muzică și Artă Interpretativă din Viena. Patricia Kopacinskaja cântă la o vioară creată în 1834 de Giovanni Francesco Pressenda.

Ediția 60 a Premiilor Grammy s-a desfășurat pe data de 28 ianuarie 2018 în Madison Square Garden din New York, fiind transmisă în direct de canalul de televiziune CBS și moderată de către actorul de comedie și solistul James Corden.

Premiul Grammy pentru cel mai bun album al anului i-a fost înmănat tânărului solist de muzică pop Bruno Mars, pentru CD-ul *24K Magic*. Același artist a mai luat și trofeul pentru piesa anului, cu *Thats What I Like*. Albumul *Tonite* realizat de LCD Soundsystem a fost distins cu premiul la categoria Dance și muzică electronică.

Premiul pentru muzică contemporană instrumentală a fost câștigat de formația Jeff Lorber Fusion cu albumul *Prototype*, Legendarul cantautor Leonard Cohen a primit un Grammy multășteptat pentru cea mai bună interpretare rock, cu *You Want It Darker*. Iar formația Foo Fighters a fost apreciată pentru cea mai bună piesă rock a anului, *Run*,

Premiul pentru cea mai reușită interpretare de muzică clasică orchestrală a fost acordat dirijorului Manfred Honeck și Orchestrei Simfonice din Pittsburgh. Chitaristul de renume mondial John McLaughlin, conducătorul formației Mahavishnu Project, a câștigat premiul Grammy pentru cea mai reușită performanță solo jazzistică improvizată. Iar albumul



Dancing on Water semnat de Peter Kater a devenit câștigătorul secțiunii New Age.

Și în sfârșit, premiul pentru cea mai bună audio-carte i-a fost acordat postum actriței Carrie Fisher, vedeta din filmul *Războiul Stelelor*, pentru autobiografia *Princess Diarist (Jurnalul prințesei)*.

Expoziție la Muzeul Guggenheim

În februarie 2018, Muzeul Guggenheim din New York găzduiește o expoziție neobișnuită a artistului vietnamez Danh Vo. Instalațiile prezentate constau în mare parte din obiecte de anticariat ce constituie niște comentarii subtile la istoria dramatică a țării sale de origine și a forțelor politice internaționale care au influențat-o. Printre exponate aflăm un set de scaune pe care, după asasinarea lui John Kennedy, văduva sa le-a dăruit lui Robert McNamara, penița cu care McNamara a semnat Rezoluția Golfului Tonkin prin care războiul din Vietnam a fost extins în timpul administrației Johnson sau scrisori despre spectacolele de pe Broadway semnate de Henry Kissinger în timpul acestui război.

Referindu-se la creația lui Danh Vo, custodele expoziției Katherine Brinson a afirmat că "...acest proiect este edificat pe o credință în capriciile nemăsurate ale vieții și pe caracterul instabil al sinelui."

Spectacole la Royal Shakespeare Company

Cea mai prestigioasă trupă de teatru britanică a anunțat programul de spectacole pentru sezonul august 2018 – februarie 2019. Printre acestea se numără o adaptare a piesei shakespeariene *Troilus și Cressida* în regia lui Gregory Doran, un spectacol după *Povestea de Crăciun* a lui Dickens, cu o regie semnată de Rachel Kavanaugh,, o montare a piesei lui Christopher Marlowe *Tamburlaine*, un *Tartuffe* inedit în regia lui Anil Gupta și Richard Pinto, precum și un nou *Timon din Atena* montat de Simon Godwyn și având-o pe Kathryn Hunter în rolul central.

Teatrul clasic rămâne în top.

Marcel Gherman

Revista literară, nr. 2/2018. Acest număr al *Revistei literare* se deschide cu două texte despre Grigore Vieru. În editorial, Arcadie Suceveanu face o analiză nepărtinitoare a posterității lui Grigore Vieru, întrebându-se provocator: „Va veni un timp când poezia lui Grigore Vieru va fi analizată în afara contextului social-istoric în care a fost scrisă, când imaginea poetului se va reconfigura din receptarea pur estetică a operei sale, desprinsă de «mitul» ce i s-a creat? Cât și ce anume din poezia sa va rezista în post-postmodernitate?”, apoi dând răspunsuri cât se poate de prudent: „Ar fi cel puțin imprudent să încercăm a răspunde acum la aceste întrebări. Ceea ce se poate prevedea este că, odată cu trecerea timpului și cu schimbarea realităților din care se hrănește mesianismul lui Grigore Vieru, o parte a poeziei sale «conjuncturale» se va retrage din circuitul viu pe rafturile istoriei (literare?), lăsând mai mult loc poeziei subiective, poemelor ce țin de «intimitatea și unicitatea sentimentului personal». Avem în vedere poeziile închinete mamei, cu siguranță cele mai frumoase din întreaga lirică românească, poemele de dragoste și cele cu tentă religioasă având o accentuată deschidere metafizică”.

În a doua parte a *Scrisorii ne/deschise către Grigore Vieru*, Teo Chiriac scrie, evocativ-confesiv, despre memorie și uitare, subliniind că salvarea noastră ca popor stă în Unire: „Suntem singuri în fața Istoriei, nene Grig! Ne-învățat ea ceva? Ne-a dezvățat ea ceva? Suntem mai singuri, mai uitați ca oricând! Doar sufletul dumitale, care de nouă ani de zile tot gustă din izvorul singurătății cosmice, doar el îmi poate înțelege frământările, mâhnirea, zbuciumul sufletesc. /.../ Pe când schimbarea triadei singurătate-moarte-uitare cu triada neam-nemurire-nemuritor, ca elemente primordiale ale existenței noas-

tre? Atunci când se va reaşeza atât în hotarele istorice, cât și în instituțiile ei democratice, va trebui să facem din țara natală o Românie reclădită pe baze noi, temeinice, o Românie cu adevărat democratică, o Românie cu vocația credinței, libertății și fericirii”.

Mircea V. Ciobanu ne propune *Partea I: Blitzkrieg* a eseului *Realismul grotesc al lui Dumitru Crudu*, în care vorbește despre „iluzia realității” pe care știe să o creeze Dumitru Crudu în cărțile sale de proză scurtă, dar și despre spectacolul lumii din aceste texte: „O lume care te delectează prin comedia ei, dar și prin tragicul ei este o lume a spectacolului (iar Dumitru Crudu este, prin excelență, omul teatrului). În acest sens cea mai palpabilă senzație este că tranziția (iar în a doua carte – și războiul, plus consecințele lui) în interpretarea lui D.C. e descrisă după un film de Kusturica, cu realități din Balcanii de Vest, filmat în Estul moldovenesc”.

Despre un alt prozator – și anume, despre Iacob Florea și cartea sa *Ceva care să-mi amintească de tine*, apărută la Tracus Arte în 2017 – scrie Grigore Chiper (*O proză lucrată centimetru cu centimetru*), realizând și o acțiune de calificare generaționistă a autorului: „Jacob Florea face parte biologic din generația 80, deși a debutat în volum spre mijlocul anilor 90. Nu este un fenomen atât de izolat: și alți reprezentanți ai generației au debutat mai târziu, unii chiar după 2000). Bineînțeles că proza lui Iacob Florea nu mai conține acel filon fantastic și totodată sarcastico-satiric (ca la Cușnarencu, spre exemplu), nu mai reproduce anumite clișee de robotizare socialistă a ființelor (ca la Vighi), de dominație a unor spații restrânse și sufocante (ca la Bittel). Proza lui se pliază pe realitățile momentului și pe achizițiile acumulate de proza română de la optzeciști încoace”.

Așa cum ne-a obișnuit, Eugen Lungu vine cu un interesant articol de istorie literară, de această dată despre corespondența lui Alexei Mateevici (*Alexei Mateevici. Monolog epistolar*), observând că „scrisorile ni-l arată pe Alexei Mateevici în dublă ipostază – de tânăr ușor afectat de romantism (are doar 24-29 de ani când le redactează), deoarece în clipele libere, mai ales pe înserat, preotul militar preferă să rătăcească byronian prin pădurile sau dumbrăvile primăvăratice pentru a admira luna și a asculta privighetorile. Fără să se arate deranjat de bubuiturile de tun. În același timp, demersul său epistolar definește un literat începător căruia nu-i scapă latura realist-comică a existenței”.

Sinteza, nr. 46, noiembrie-decembrie 2017. *Sinteza* este o revistă de gândire și cultură strategică, iar numărul la care ne referim ne-a atras atenția prin dosarul tematic *Statul Paralel al Poeziei*, autorii proiectului propunându-și, după cum afirmă Vasile Dâncu în editorial, „să arătăm câteva ipostaze ale poeziei contemporane și să arătăm câteva scene dintr-un peisaj complex, în care semenii noștri interacționează cu poezia, ca gen literar, dar mai degrabă cu practicile sociale pe care acest gen le deschide: lectură, cumpărarea de cărți de versuri, prezența poeziei în structura timpului liber”. La începutul dosarului sunt prezentate rezultatele studiului sociologic *Românul s-a născut poet. Mai este?*, care arată că „poezia este încă vie, chiar dacă poporul român

nu se bate în librării pentru volume de versuri, așa cum se bate pentru tigăile primite gratis sau cu preț redus” (am citat din același editorial). Urmează o serie de interviuri cu scriitori precum Șerban Foarță, Adonis, Ștefan Manasia, dar și studii interesante despre poezie semnate de Ioan-Aurel Pop, Ioan Pinteau, Nichita Danilov, Ciprian Rus, Ioana Bot, Ion Pop, Aurora Liiceanu, Ruxandra Hurezean, Matei Hutopilă ș.a.

Din interviuri, reținem două secvențe din răspunsurile date de doi poeți încadrabili în generații diferite, dar care au păreri asemănătoare privitor la importanța nivelului de cultură al poezilor. Ion Mureșan, bunăoară, afirmă că atunci „când ai conștiința faptului că tu cânti la un nivel superior, că faci parte din breasla truverilor, a scriitorilor, atunci trebuie să știi ce au scris cei dinaintea ta. Dacă ai conștiința scrisului, când o faci deliberat, când devii un profesionist al cântecului, al scrisului, atunci trebuie neapărat să știi toată istoria cântăreților dinainte, fiecare ce a cântat și cum a cântat, să mergi de la Homer încoace, Dante, Petrarca, pe urmă Baudelaire, toți, trebuie să ai toată istoria poeziei asumată, fiindcă altfel nu știi unde ești, nu știi cine ești. Eu nu cred în poezii inculte, geniile inculte nu mă interesează”. Milenaristul Teodor Dună e de aceeași părere, subliniind și faptul că pentru un poet este foarte important să citească și cărțile contemporanilor, mai ales ale congenerilor: „Poezia română are, uneori, un proteism, o polifonie încântătoare. Însă, cum spuneam, mai există alți mii de «versificatori» cu cărți publicate, unii cvasiagramați, care nu citesc mai nimic și, prin urmare, nu cumpără literatura celor cu care sunt comilitoni, dar par izolați în turnul de chirpici al vanității și al egolatriei zornăitoare”.

În articolul *Poe-muzica sau muzi-poezia*, Florin Dumitrescu pledează pentru poezia „în starea ei primordială”, cea care se afla în strânsă legătură cu muzica: „Da, scriu cu rimă, cu aliterații și tropi repetitivi. E o poezie care se citește ușor (datorită muzicalității), dar se scrie greu. E o poezie care pune sunetele să înfiripeze o lume a lor și îl îndeamnă pe cititor să o sondeze. Nu e inovație, e moștenirea muzi-poeziei (sau a poe-muzicii). Poezia care se scrie azi este, în mare măsură, una a referentului. E o descriere – dare de seamă a realității (fie ea și psihologică sau conceptuală). Eu însă vreau o poezie care se autogerminează, care propune înțelegerii sensuri «sonore», născute în urechea internă, în acel locaș al fapturilor noastre care ne face audibilă lectura (chiar și atunci când citim în tăcere). «Un joc secund, mai pur.»”.

Ana Druță