

*Revistă trimestrială
de artă, cultură și civilizație*

SUMAR

Avantext

- 3 Valentina Tăzlăuanu - Emil Loteanu și idealismul generației

Sinteze, interpretări, comentarii

- 8 Eugen Lungu - Haiduci, privighetori și rațe
20 Mircea V. Ciobanu - Basarabia interbelică. Modele culturale și artistice (2)
34 Maria Șleahițchi - Romanul optzecist și cronotopul spațiului urban

Lecturi

- 44 Andrei Țurcanu - Romanul condiției umane între echivocul ontologic și *imago dei* (1)
53 Lucia Țurcanu – Portrete de la Auschwitz

Racursi

- 59 Al Cistelecan - *Sang d'encre*

Memorii

- 65 Leo Butnaru - Starea de debut(ant)

Jurnal

- 82 Aliona Grati - Roma în șapte zile. Scurt ghid de emoții și păreri (2)

Poezie

- 93 Vasile Iftime - Îngeri în oglindă

Traduceri

- 97 Juan José Millás – Bărbatul care pleca noaptea de acasă.
Traducere de V. Buzilă

- 100 **EVENIMENTE**
102 **RAFT**
105 **BREF**
110 **REVISTA REVISTELOR**

SUMMARY

Avantext

- 3 Valentina Tazlauanu – Emil Loteanu and the idealism of his generation

Synthesises, Interpretations, Comments

- 8 Eugen Lungu – Haiducis, nightingales and ducks
20 Mircea V. Ciobanu – Interbellum Basarabia. Cultural and artistic models (2)
34 Maria Sleahitichi – The novel of the '80ies and the cronotope of the urban space

Readings

- 44 Andrei Turcanu – The novel of human condition between the ontological equivoque and *imago dei* (1)
53 Lucia Turcanu – Portraits from Auschwitz

Raccourci

- 59 Al Cistelecan – *Sang d'encre*

Memories

- 65 Leo Butnaru – The state of debut(ee)

Diary

- 82 Aliona Grati – Rome in seven days. Short guide of emotions and impressions (2)

Poetry

- 93 Vasile Iftime – Angels in the mirror

Translations

- 97 Juan José Millás – The man who left home by nights.
Translated by V. Buzila

100 **EVENTS**

102 **SHELF**

105 **BRIEF**

110 **REVIEW**

EMIL LOTEANU ȘI IDEALISMUL GENERAȚIEI

Valentina TĂZLĂUANU

In ultima sa monografie, *Emil Loteanu, splendoarea și prăbușirea visului romantic*, criticul și filmologul Ana-Maria Plămădeală îl definește pe cunoscutul regizor, la a cărei creație a revenit deseori pe parcursul anilor, ca aparținând unui „demers neoromantic”, iar generația lui cinematografică și literară o vede și își argumentează aserțiunea ca fiind una dintre cele mai idealiste. Pe măsura perspectivei din care a fost elaborată cartea este și această descriere a omului și artistului: „Fire impulsivă, de o spontaneitate și o dezinvoltură unice, generoasă și egocentrică în același timp, temperament furtunos, minte sclipitoare, de o fantezie exuberantă, Emil Loteanu a fost ostatele celei mai ispititoare ambiții – să cucerească lumea. Totul era pus pe altarul acestei pasiuni arzătoare. Când lumea nu-l accepta, artistul, ca un veritabil romantic, o blestema și o călca în picioare...”.

Mulți dintre cei care l-au cunoscut pe Emil Loteanu îl vor regăsi cu siguranță în acest portret, ca și în întreaga monografie a autoarei, în care analiza critică sau digresiunile teoretice sunt rivalizate de o admirație nedisimulată pentru obiectul cercetării. Romanticul Loteanu este privit tot prin prisma unei viziuni romantice (neoromantice), de aici aprecierea multora din filmele sale în termeni sublimați. Într-un preambul lămuritor Ana-Maria Plămădeală își

explică abordarea prin intenția de a urma o idee a lui Witold Gombrowicz în legătură cu critica care trebuie să fie la fel de emotivă și intens exprimată precum fenomenul artistic pe care îl interpretează. Eterna dilemă a criticului-artist, confruntat cu propria subiectivitate și capacitate de ficțiune atunci când trebuie să emită judecăți de valoare! În această privință opiniile rămân încă împărțite. Un lucru e cert. Formele criticii înclină să fie la fel de variate ca și cele ale literaturii sau ale artelor propriu-zise. Din ce în ce mai mult acestea tind să se contamineze reciproc și să se inter-pătrundă, producând genuri hibride, care îi pun în dificultate pe criticii dornici să le clasifice.

*Cu toate acestea, spiritul critic, uneori suficient de incisiv și direct, nu lipsește în această lucrare de proporții. Nu voi intra prea adânc în subiect, lăsând specialiștilor branșei prilejul de a se pronunța asupra încadrărilor estetice pe care le face autoarea. Ceea ce mă simt dator să spun, nu doar ca voce din public, este că un artist de talia lui Emil Loteanu, care a marcat o perioadă fastă din cinematografia noastră, merita privirea exhaustivă a unui filmolog. Cu atât mai mult, cu cât acesta l-a cunoscut pe regizor încă de la începuturile sale de cineast. Un amănunt biografic emoționant, reținut în familia cercetătoarei, care locuia atunci la Moscova, este lectura scenariului ce a stat la baza filmului **Așteptați-ne în zori**, primul lungmetraj al regizorului. Dar mi-a părut relevantă și mărturisirea Anei-Maria Plămădeală privind atașamentul ei personal la reperele generației lui Emil Loteanu, alta decât a ei, sau influența pe care „ideile, aspirațiile, iluziile, obsesiile și speranțele șaizeciștilor” le-au avut asupra formării sale ca personalitate. Poate și din acest motiv nu ezită să le reproșeze, la un moment dat, „inocența periculoasă, de-a dreptul sinucigașă” care le-a nutrit creația și viața, „spiritul utopic”, „pierderea legăturii cu realitatea imediată, când epoca fascinantă a apus”. Consecință a aceluiași idealism înălțător, dar și păgubitor în confruntarea cu realitățile oricând pernicioase.*

M-ar tenta, în spațiul restrâns al acestei rubrici, să mă opresc puțin la acele idealisme ale generațiilor care, indiferent de veșmântul pe care-l îmbracă, rămân mereu aceleași în fondul lor fantasmatic originar. Fiecare generație vine cu o identitate mai mult sau mai puțin distinctă, mai mult sau mai puțin asumată, mai mult sau mai puțin vocală. Fiecare din ele își proclamă părelnică sau reala supremație asupra alteia, se revendică ca precursorare sau, dimpotrivă, se anunță ca demers rebel în raport cu generația anterioară. Fiecare dispune de idolii și profeții ei, ale căror principii sunt considerate, până la un punct, sacrosancte. Ca apoi, într-o dialectică la fel de implacabilă, să se vadă puse la îndoială de următorii nou-veniți pentru a se regăsi peste o generație sau două în prospețimea lor renăscută.

Nu toți artiștii au însă norocul unor monografi care să le urmărească viața și creația cu atâta fidelitate și pasiune precum o face autoarea noastră. Ana-Maria Plămădeală se dovedește nu doar un bun cunoscător al filmelor regizorului. Ea încearcă să decanteze resorturile intime ale personalității celui considerat drept „exponent exemplar” al generației sale și care „a revigorat mitul visului romantic”. A existat acest mit (și în ce forme?) până la filmele poetice pe care le-a produs tânăra cinematografie moldovenească, au contribuit aceste pelicule (și în ce măsură?) la configurarea unei școli cinematografice naționale sau Emil Loteanu face, în realitate, o figură aparte în contextul altor cineaști autohtoni și care trebuie privită ca atare?

A fost perceput, la noi și în alte părți, ca un creator de poeme cinematografice, sedus de încărcătura metaforică a decorurilor rustice, de frumusețea pajiștilor montane, de muzica cu ecouri adânci în folclorul românesc, pentru care avea o ureche specială. Om al periplelor el însuși, și-a întruchipat neliniștile în periplele dramatice ale personajelor din filmele sale, în visele lor de fericire mereu neîmplinite, în credința vagă că-și vor regăsi într-un sfârșit, în tărâmurile hărăzite de destin, fărâma lor de ideal.

*Prăbușirea - inevitabilă? - a visului romantic, idee conținută și în titlul cărții, face din Emil Loteanu un personaj excepțional care și-a încheiat viața oarecum ostatec al acestei excepționalități într-un timp deloc predispus să o accepte. Odată cu trecerea anilor, utopia demersului său artistic, inadecvarea la realitatea (inclusiv cea artistică) în transformare îl face cu deosebire vulnerabil. Trădarea (sau pierderea) idealului romantic au fost provocate, consideră autoarea, și de orientarea regizorului spre filmul cu tentă comercială. Din perspectiva acelor valori (neo)romantice inițiale, succesul sau insuccesul la public al unora dintre ultimele sale filme își pierde din relevanță, încetând practic să mai conteze. Este o explicație pentru momentele de derută sau pentru așa numitele crize de creație ale cineastului, ce au urmat adesea triumfului, dar și pentru multele contestări la care a fost supus din partea criticilor în primul rând, dar și a unor confrăți de meserie, care nu i-au putut ierta modul – insolit ori prea slobod? -- în care s-a apropiat regizorul, venit dintr-o parte, de niște figuri mari pentru cultura lor precum Cehov în **Dulcea și tandra mea fiară**, Gorki în **Șatra** sau celebra balerină Ana Pavlova în pelicula cu același nume.*

Atentă la modul în care funcționează „structura paradoxală a gândirii artistice” a lui Loteanu, cercetătoarea este interesată atât de „analiza mitic-arhetipală” a filmelor regizorului, cât și de mai obscura lor

latură psihanalitică. Iată de ce primul compartiment al cărții, „Filmul ca împlinire a visului”, este o incursiune în complexa împletitură de mituri (de sorginte romantică) care alimentează întreaga creație a regizorului: mitul eternei revoluții, mitul eternei reîntoarceri, mitul eternei libertăți, mitul eternului feminin, mitul geniului. Iar în cel de-al doilea, „Filmul ca fenomen al metacreației”, sunt puse în relief multiplele ipostazieri ale alter-ego-ului creatorului, implicit, natura, eroul liric, muzica, poezia. Cuprinderea acestora din urmă în paradigma artei cinematografice face legătura cu acea premisă a „idealității absolute” din demersul romantic care l-ar defini, în viziunea autoarei, și pe poetul Loteanu.

Dar mă întorc la idealismele care intră în garnitura aproape obligatorie a oricărei generații. Ca șaptezecistă ce mă număr, poate aș avea ceva de spus despre idealismul, ca și despre conformismul, șaizecist. Căci și acesta, trebuie să recunoaștem, a fost prezent în peisaj. Frontierele dintre generații sunt permeabile și foarte convenționale. Cu mulți dintre ei am lucrat în aceleași colective redacționale. Cu cei mai importanți am colaborat de-a lungul anilor. Despre unii am scris ocazional. Pot spune că șaizeciștii au trăit și și-au scris lucrările mai importante sub ochii noștri admirativi sau sceptici, după caz.

Spre deosebire de cineaștii neoromantici (Ana-Maria Plămădeală îl include pe Emil Loteanu într-o categorie mai generală a cinematografeii sovietice a anilor șaizeci alături de „sedușii de mit” Tarkovski, Abuladze, Șenghelaia, Paradjanov), în literatură șaizeciștii noștri -- și mă gândesc la expresiile lor cele mai caracteristice— au manifestat o atitudine estetică și etică care disimula oarecum ficțiunea romantică. „Reabilitarea esteticului” după perioada proletcultistă a început cu ei, dar formulele în care acesta se propagă vor arăta cu siguranță altceva. Romanele lui Busuioc, Vasilache, Beșleagă sau Saka, cu tonalitatea lor ironică sau chiar parodică, anticipând alte curente, la modă (la noi) peste vreun deceniu sau două, par mai curând să ia în răspăr mitologia și idealismele ostenite ale timpului. Iar baladescul romantic, din creația lui Druță are ca pandant un explicit palier demistificator pentru realitatea istorică prea des schimbătoare în care le este dat să trăiască personajelor sale.

Și șaptezeciștii, ca generație, s-au orientat diferit. O parte au aderat la moștenirea șaizecistă, cu bunele și relele ei, cu emulația „dezghețului”, dar și conformismul căldicel al stagnării, cu aripa ei romantică de toate nuanțele și reversul ei realist până la pierderea oricărei identități. Altă parte s-a situat mai aproape de tabăra

optzeciștilor, cu aripa ei postmodernistă, cu spiritul ei estetizant și oarecum rebel, cu ambiția de a-și formaliza și pune în valoare o mișcare literară similară celei general-românești, dar care a mers uneori înaintea scrierii operelor propriu-zise. Încât ne putem întreba: este ea o generație cu program? Are ea un avantaj în plus prin această propensiune teoretică, mai accentuată la unii dintre ei sau avantajul ei de bază este cel al vremii în care se manifestă?

Despre idealismele sau absența acestora la generațiile următoare, nuanțate de realitățile diferite care vin peste noi cu pași repezi, se va scrie cu siguranță mai târziu. Deocamdată între tinerii oameni de creație și „bătrânii” care i-au precedat pare să se fi instalat o, explicabilă, zonă de răceală. Se zice că sunt mai pragmatici decât noi și astfel își fac vizibilă deosebirea.

Sau e și aceasta o formă insolită de manifestare a unui idealism ce își așteaptă comentatorii.

HAIUCI, PRIVIGHETORI ȘI RAȚE

SINTEZE,
INTERPREȚĂRI,
COMENTARII

Eugen Lungu

George Meniuc și-a încercat condeiul în toate genurile, devenind ceea ce numim astăzi *scriitorul total*. În generația sa era, fără îndoială, un poet redutabil. Nuvelele sale au intrat și în uzul didactic, dar nu au prea uimit, în schimb romanul *Disc* are și azi un statut aparte – de proză eseistică. A fost protagonistul eseului la noi, un timp într-o singură copie exemplară, deși azi *Marea Neagră*, considerată capodopera sa, ca de altfel și alte bucăți, dau vădite semne de oboseală. A scris și publicistică pertinentă. Avea și un deosebit har de traducător: *Cuvânt despre oastea lui Igor* e un fenomen de limbă română, în primul rând.

Prin *Rața și răzuștele*, *Floarea-soarelui* și-a probat până și în dramaturgie. Un exercițiu în plină maturitate creatoare, despre care critica a preferat să tacă asurzitor. A provocat în schimb atenția ironică a celui mai important dramaturg de la noi – Ion Druță.

Titlul *Rața și răzuștele* programează din start cititorul pentru ceva infantil, o bagatelă fără nerv dramatic și fără profunzime, exact ca măcăițul și mersul legănat al respectivelor păsări de curte. Suratele lor, găștele, au ceva mai multă personalitate, iar sonorul lor găgâitor se bucură de faima istorică de a fi salvat Roma. „Eroism” aviar care le-a băgat în istorie și literatură, ca să nu pomenim aici doar de fabula lui Donici. Cum poți emblematiza însă o rață?

Nu știu dacă Ion Druță a citit piesa lui Meniuc, dar nu a scăpat nicio ocazie de a pune în dreptul

ei un strivitor semn de întrebare. Ori de câte ori venea vorba despre Andrei Lupan. Iar Druță a scris mult, cu dragoste plină de respect despre agronomul nr. 1 al literaturii basarabene. Dar și cu discretă ironie pentru fixațiile și ciudățeniile lui Andrei Pavlovici. Autorul *Frunzelor de dor* reia periodic în paginile dedicate lui Lupan un episod în care Meniuc și măcăițoarele lui domestice sunt scrutați cu multă condescendență. Inclusiv în recenta sa apariție editorială de la Cartier, *Grădina Domnului* (2017).

Paginile despre Andrei Pavlovici din acest volum sunt intitulate cumva epopeic – *Lupaniada*. Titlul conține, de altfel, și o (involuntară?) doză de ilară arhaitate. Amintirile despre Lupan, binefăcătorul și susținătorul permanent al lui Druță, iau aici dimensiunea unui volumaș de memorii (circa 140 de pagini). Evident, rațele lui Meniuc sunt iarăși dezarhivate și împinse pe scenă. Episodul e remarcabil prin felul în care memorialistul, fără să angajeze un infim epitet negativ la adresa piesei și a autorului ei, reușește să transmită cititorului totala sa inadeziune față de textul dramaturgului. Aș zice chiar un ușor dispreț.

Lupan era pe atunci președinte al Uniunii Scriitorilor și nu avea o impresie tocmai bună despre *Frunze de dor*. „Ce v-a plăcut acolo? –, făcea el supărat. – Cum se regulează mâțele noaptea în salcâm?” Așa că Druță, ofuscat, îl cam ocolea. O întâlnire întâmplătoare pe o alee a Parcului „Pușkin” îi pune însă față în față. Druță abătut. Președintele, de asta e președinte, ca să știe ce necazuri au scriitorii săi. Tânărul îi expune scurt problema: revista *Nistru* îi refuză publicarea primei sale piese, *Casa mare*. La care Lupan, îmbărbătându-l, îi zice că și George Meniuc are o piesă bună care a fost respinsă chiar de Ministerul Culturii. După care îl îndeamnă pe dramaturgul-novice să citească un alt novice (*Rața și rățuștele* era una dintre primele încercări dramatice ale lui Meniuc).

Nu trebuie să fii mare psiholog, ca să pricepi reacția mai tânărului Druță (să fi avut treizeci de ani?) față de seniorul Meniuc. Iată-l pe Lupan făcând trafic de influență în favoarea *Rațelor*...: „Dumneata cât ai să mai stai pe aici?”, îl întreabă el pe Druță.

„ – O zi-două.

– Nu mai mult?

– Nu.

– Vezi, poate faci cumva și treci pe la revistă ca să citești piesa lui Meniuc. Se numește *Rața și rățuștele*. Spune-le celor de la *Nistru* c-am zis eu să-ți deie șpalturile, te-așezi colo pe-o bancă și cât e de citit o piesă?

– Ții dumneata atât de mult s-o citesc?

– S-o citești neapărat, pentru că, între noi fie vorba, s-a hotărât. E în toi pregătirea Decadei literaturii și culturii moldovenești la Moscova. Cu ce ne ducem? *Codrii* lui Ciobanu încă nu s-au tradus, căutăm în mare grabă traducători. Două ansambluri, *Joc* și *Doina*, atât avem la sigur, dar, fără teatru, Decada nu ține. Guvernul a finanțat numai două spectacole, unul după piesa lui Bucov, altul, cu piesa lui Darienco, dar textele-s subțiri, slăbuțe și, până ce s-or opinti și or sclipui ei acolo, *Rața și rățuștele*, țupa-țupa, o să iasă primele la Decadă, o să facă ravagii, ține minte ce-ți spun...

Vai, ciudățeniile celea înflăcărate ale lui Lupan! La Moscova, *Rața și rățuștele* nici nu a ajuns, cele două spectacole au suferit eșec, rămânând cu sălile goale, în schimb, *Casa mare*, refuzată la Chișinău și publicată în traducere la Moscova, a fost primită și apreciată cu un entuziasm la care nimeni nu se aștepta”.

Aflu acum din arhive că Teatrul „Al. Pușkin” (în Chișinău totul era Pușkin: și teatrul, și parcul, și strada, și...) a prezentat în cadrul decadei de la Moscova, care s-a desfășurat între 27 mai și 5 iunie 1960, mai multe spectacole, printre care *Dunărea zbuțuită* de Em. Bucov și *Când se coace poama* de P. Darienco. (Așa, *subțiri și slăbuțe*, vorba președintelui, astea răzbăteau totuși!) Din delegația de scriitori făceau parte, alături de incontestabilii A. Lupan, Em. Bucov, B. Istru, P. Cruceniuc, P. Darienco etc., și dramaturgii-*outsideri* George Meniuc și Ion Druță. *Rațele...* n-au mai făcut *țupa-țupa!*...

* * *

Până la urmă, piesa lui Meniuc a fost publicată în *Nistru* (nr. 9, 1959), adică înainte de începerea decadei. Nu știu dacă a fost montată vreodată, știu însă că spectacolul ar fi avut cel mai răsunător fiasco pe scena teatrală moldovenească. Fiindcă pur și simplu piesa nu ar fi fost înțeleasă de publicul spectator. *Rața și rățuștele* e o comedioară burlescă din care lipsește hazul în varianta lui *hard* moldovenească, adică un umor cras ca pe ulițele mahalalei. Dimpotrivă, umorul se vrea unul fin, un ludic la nivel conceptual-estetic, înțesat de referințe intertextuale – din Biblie, Eminescu, Cehov, Cervantes, Coșbuc, Goethe ș.a. –, dar și de maxime latine. Linia de subiect e greu de urmărit, deoarece aceleași personaje – un director de cămin cultural, Hariton Brăguță, și Dragomir Schirliu (ce nume!), regizorul cu care Brăguță conlucrează – se teleportează în trecut, luând ambii alte înfățișări. Primul evoluează ca haiduc din secolul al XVII-lea, iar al doilea apare în postură de mare boier din același secol. Conflictul piesei e aproape insesizabil deoarece clanul Brăguță are de cealaltă parte a baricadei un inamic mai mult imaginar decât real. E

cineva care a provocat tabăra Brăguță, deoarece a scris și publicat un articol critic la adresa directorului și a regizorului. Autorul articolului a semnat cu un pseudonim – Parfene Mereacre, ceea ce face misterul și mai greu de pătruns. Directorul și acoliții săi știu că acesta locuiește undeva pe malul Nistrului și mai scrie și versuri. Complicii îl caută de zor ca să se răzbune, dar îl află abia în final, pamfletarul fiind de fapt o femeie. Pe scurt, antagonismul e de ordin estetic – directorul și regizorul readuc în repertoriul teatral al căminului cultural o piesă răsuflată – *Rața și rătuștele* –, veche de vreo treizeci de ani, de care actorilor li s-a strepezit dinții, dar pe care Brăguță o reia din frică față de nou: „În artă, spune el, trebuie să mergi, băiețică, fără riscuri prea mari”.

Din conținutul piesei lui Meniuc nu aflăm mai nimic despre „capodopera” *Rața și rătuștele* preferată de Brăguță, nostimada titlului ne dă însă de înțeles că e o prostioară fără șarm dramatic, care se împletește, lucru greu explicabil din conținut, cu o temă fals-eroică: haiducia. Căci la un moment dat, echipa directorului, întoarsă parcă printr-o manevră *SF* în secolul al XVII-lea și deghizată în haiduci, intonează în stil parodic-vitejesc un imn grotesc dedicat căpeteniei lor, Păunașul Codrilor: „Ești cloșca cloștilor, iar noi –/ puișorii tăi!/ Ești rața rațelor, iar noi –/ rătuștele tale!” Antagonismul și inflația verbală sunt vădite – pe de o parte, Păunaș, pe de alta – cloșcă și rață.

În desfășurarea subiectului, timpurile alternează, personajele trezindu-se când într-un secol, când în altul, o chestie încâlcită, un talmeș-balmeș din care nu pricepi mare lucru. Cam asta era piesa lui Meniuc!

Întrebarea se iscă instantaneu: cum putea Lupan să recomande o asemenea bufonerie? Mai ales că Druță are cele mai înalte păreri despre instinctul teatral al lui Andrei Pavlovici: „În ciuda originii sale țărănești, arta teatrală a fost totdeauna una dintre cele mai mari pasiuni ale lui Lupan. În anii de după război, când teatrele din Chișinău făceau primii pași, el era deja prezent în sală și nu-mi închipui să fi fost în repertoriul teatrului moldovenesc ori al teatrului rus din Chișinău vreo montare pe care Andrei Pavlovici să nu o fi văzut. Chiar dacă spectacolul a fost reprezentat o singură dată, chiar dacă nici nu s-ar fi ajuns la premieră, oprit fiind la repetițiile generale”. Să-l lăsăm acu în pace pe Lupan-dramaturgul, cu „faimoasa” lui *Lumina*, din care am învățat expresia „înmaripată” „Aicea este-o *razniță!*” (ier-te-l Dumnezeu realismului-socialist, dacă acesta mai există cumva!) și să ne întoarcem la Lupan-omul pasionat de teatru. Druță nu ne spune, dar Andrei Pavlovici nu a fost nicidecum un simplu spectator. Dimpotrivă, s-a arătat a fi și un aprig comentator în presă a repertoriului

și a calității spectacolelor prezentate la Chișinău. În 2017, neobositul Iurie Colesnic publica în ziarul *Timpul* (numerele din 28 iulie și 4 august) un amplu articol intitulat *Omul dintre viață și destin...*, un elogiu adus memoriei lui Andrei Lupan. Ca să demonstreze implicarea energică a scriitorului în adevărata bătălie pentru formarea unui repertoriu național pe scenele din Chișinău, Iurie Colesnic citează masiv un articol semnat de Lupan în ziarul *Cultura Moldovei* din 24 martie 1957. Atitudinea critică a iubitorului de teatru transpare deja din titlul pe care îl pune în capul notelor sale: *Întâlniri triste: repertoriu, literatură, regie*.

Abia după ce parcurgi textul articolului, piesa lui Meniuc devine clară și explicabilă. Deoarece referințele critice ale lui Lupan iau în *Rața și răfuștele* forma unor personaje, acțiuni și replici care reflectă același fenomen despre care scrie publicistul. Teza generală a articolului e că ambele teatre – și cel moldovenesc, și cel rus – din capitala RSSM ignoră atât dramaturgia clasică națională, cât și creația dramaturgilor contemporani. Lupan spune asta fără echivocuri: „...ruperea teatrului de dramaturgia clasică și sovietică moldovenească, în general de literatura moldovenească. Acest lucru îl recunosc și actorii, și conducerea teatrului. Aceasta a devenit una din pricinile rămânerii în urmă a teatrului. Această ruptură își pune amprenta pe activitatea întregă, pe spectacolele care, cu toate stăruințele actorilor talentați, vădesc lipsa unei culturi literare serioase, lipsa unei limbi literare, a simțului valorii literare. Aceasta ar trebui să alarmeze în gradul cel mai înalt conducerea artistică a teatrului, care este datoare să găsească pricinile situației și să-i pună odată capăt”. Or, în piesă Brăguță tocmai asta și face – s-a cantonat în vechi, montând *Rața și răfuștele*, o piesă „bătrână” de treizeci de ani. Nimeni nu mai știe cine e autorul arlechiniadei și ce s-a făcut cu acesta, spectacolul se joacă însă nesmintit, până la sațietate. Un simplu calcul ar trebui să pună în gardă cititorul: în 1957-1959, segmentul temporal cuprins de Meniuc în scrierea sa dramatică, puterea sovietică nu avea în RSSM mai mult de 12-14 ani. De unde se iau cele trei decenii în care Brăguță nu se desparte de „capodopera” sa? Nici Lupan, nici Meniuc nu pomenesc nicăieri nimic despre Transnistria sau Tiraspol, dar aluzia este clară pentru toți. Despre lupta lui Andrei Pavlovici cu falanga proletcultistă transnistreană scrie și Druță în memoriile sale pe parcursul a mai multor pagini. Consemnează acest moment și Colesnic în comentariile la articolul lui Lupan: „La Chișinău vegheau vigilent [...] cerberii veniți din RASSM, adică de la Tiraspol. [...] Ideologia transnistreană, ura lor pentru tot ce e basarabean și românesc trebuia combătută și înlocuită cu valori veritabile”.

Ținta criticii lui Lupan sunt regizorul teatrului rus din Chișinău

Evgheni Vengre (n. 1902, Poltava – d. 1983, Chișinău) și regizorul teatrului moldovenesc Victor Gherlac (n. 1915, Grigoriopol – d. 2007, Chișinău), respectiv și montările acestora. Transnistreanului îi revin cele mai aspre critici: „Regizorul teatrului, tovarășul Gherlac, continuă să trâmbețeze răsfolosita versiune a lipsei unui repertoriu național. Versiunea aceasta e însă nu numai neadevărată, ci și păgubitoare. Ea tinde să permanentizeze ruperea teatrului de literatura și de dramaturgia națională. Complăcându-se în postura aceasta, tov. Gherlac ține și teatrul nostru de stat la nivelul înapoierii sale personale”. Lupan vine cu detalii și argumente: „Anii din urmă ne-au convins că regia teatrului [...] trece cu încăpățânare la spectacolele de vodevil și de operetă. Aici concepția regizorală se evidențiază mai ales prin punerea în scenă a dansurilor ori prin efecte, uneori de adevărată clounadă. Dacă am urmări totalul spectacolelor puse de teatru în ultimii ani, am vedea pe deplin demonstrată anume dragostea aceasta fără rezerve pentru ieftin și ușor, în paguba artisticului și a culturii scenice”. În opinia criticului, spectacole de prost gust sunt mai multe: „Nu vrem să discredităm opereta ori vodevilul ca atare, dar afirmăm că teatrul moldovenesc prin menirea sa trebuie să fie dramatic; regia nu face bine că-și găsește permanent refugiu în montajul coregrafo-muzical. Nici astăzi tov. Gherlac nu ne făgăduiește altceva. Dacă spectacolele de mare greutate ideatică și de valoare artistică apar în scenă cu greu, apoi spectacolele de tipul *Haiducii*, *Trembita*, *Volinâi veter*, *Roza vetrov*, *Dorogaia mamocika*, *U opasnoi certî* ș.a. se țin lanț. Trebuie pomenit aici și cazul de rușinoasă amintire cu haltura numită *Mărioara*, strecurată de un oarecare Belâi în contabilitatea teatrului cu ajutorul bacșișurilor”.

Dacă remarcați, primul în acest șir al rușinii figurează spectacolul *Haiducii*. Piesa a fost montată inițial la Tiraspol, iar când Gherlac a trecut ca regizor la „Pușkin”, spectacolul a fost exportat și „reanimat” pe malul drept al fluviului. Abia acum începem să intuim că Brăguță e creat după un prototip (posibil!) transnistrean, deoarece se spune că directorul a „fost coborât cu hârzobul din cer” (în alt loc e poreclit „hârzobar”), ceea ce înseamnă că era adus de undeva și pus în fruntea instituției pe care o conducea. Începe a se desluși ceva și în ceea ce privește atracția acestuia pentru tematica haiducească. Iar ceea ce nu ne spune Lupan, ne sugerează Meniuc: de aici cei treizeci de ani de când Brăguță se tot fâțâie cu *Rața și rătuștele*, care e de fapt o piesă despre hoții de codru! Sigur, cele trei decenii sunt totuși o hiperbolă. *Marea enciclopedie sovietică* dă drept dată a primei montări a spectacolului anul 1937, la Tiraspol (Teatrul „Pușkin” a fost înființat în anul 1933 în orașul-capitală a RASSM)¹:

¹ Teatrul Național „Mihai Eminescu” (în URSS – „Pușkin”) a fost înființat, de fapt, la 10 octombrie 1920, la Chișinău, dar propaganda sovietică, din considerente ideologice, eluda existența teatrului în interbelicul românesc.

„Героико-романтический спектакль «Гайдуки» Ром-Лебедева (1937), насыщенный музыкой и танцами, ярко театральный по форме, положил начало музыкально-драматическим постановкам” („Spectacolul eroico-romantic «Haiducii» de Rom-Lebedev (1937), înviorat de multă muzică și dansuri, într-o expresivă formă teatrală, a pus începutul reprezentațiilor muzical-dramatice”). Or, A. Lupan, tocmai asta și reproșă spectacolului chișinăuian în reluare: o falsă etnografie, inclusiv „punerea în scenă a dansurilor... prin efecte, uneori de adevărată clounadă”. Articolul imputa regizorului transformarea unui teatru dramatic în teatru de operetă specializat în vodeviluri frivole! Criticul nu dă numele autorului piesei după care era fabricat spectacolul. Nu-l pomenește nici Meniuc, deși ne oferă câteva amănunte despre cine și când a fost creată *Rața și rățuștele* (citește *Haiducii*). Evident că e vorba de un străin care n-are habar de adevărata istorie a locului: „BRĂGUȚĂ. Vreo treizeci de ani în urmă, într-o vară, un ziarist deștept a făcut popas pe meleagurile noastre. Ascultând pătăranii și legende prin satele moldovenești, a scris o piesă. A scris-o mai mult în șagă, decât în serios [...] Și ce crezi? Piesa a fost pusă în scenă. Din an în an a cules aplauze. Azi e aproape clasică, e verificată pe gustul spectatorilor [...] Ce-i drept, autorul a plecat pe urmă în alte zări, nici numele nu-i știm. Opera lui, deși anonimă a rămas. SCHIRLIU: Norocul nostru. BRĂGUȚĂ. Învățam la școala primară când am văzut-o pe scenă. Și ce crezi? Nu și-a pierdut nici azi din prospețime. E actuală. SCHIRLIU: Da, știu, e din viața haiducilor. Se dezvăluie cu multă măiestrie lupta norodului în veacul al XVII-lea, când cu mijloace puține se câștigau mari biruințe, ceea ce e nespus de important”. (Într-un limbaj aluziv-ironic, Meniuc subliniază în cele câteva replici gusturile vetuste ale lui Brăguță și retorica bombastică cu care se opera în epocă atunci când se evoca „tema” consacrată luptei de clasă a „norodului”.) Autorul piesei era Ivan Ivanovici Rom-Lebedev (n. 1903, Riga – d. 1991, regiunea Moscova), cântăreț, actor, dramaturg care a tranzitat Transnistria. Era de origine romă, de aici și pseudonimul *Rom* din componența numelui. A interpretat cântece și a scris despre viața Țiganilor „moldoveni și români”, cum se consemnează în enciclopedii, în „palmaresul” său figurând și piesele *Cântec despre Ursar*, *Haiducii* etc. În ultima, Gherlac a intervenit ulterior în text, astfel devenind coautor. Și-a asumat și regia spectacolului, tot el interpretând și rolul lui Costache. Nu vom afirma cu siguranță că acest om de teatru i-a servit drept prototip lui Meniuc, în orice caz Brăguță apare în piesă în dublă ipostază: cea de director al căminului cultural „Dumbrava Roșie” (denumire deloc întâmplătoare!)

și în rolul unui haiduc din sec. al XVII-lea. În ton cu ceea ce critica Lupan în spectacolul Teatrului „Pușkin” (clounadă, excесе coregrafice, falsuri istorice), Meniuc prezintă grupul „răzbunătorilor norodnici” ca o ceată care se dă în spectacol: din când în când aceștia cântă și dansează aiurea, suflă teatral în bucium, ghioaga Păunașului Codrilor e din „plastmasă”, el însuși e un veleitar, costumația „fraților” e scoasă parcă dintr-un muzeu. Haiducii nu par oameni vii, ci niște marionete propagandistice decupate parcă dintr-o proastă carte de istorie, dar care trebuie să corespundă unui etalon ideologic: „Nu se așază pe jos, fiindcă ȋtării și cămășile ce le poartă sunt albe ca zăpada. Toți ca unul îs proaspăt bărbieriți”. În acest episod, de fapt o piesă în piesă, Meniuc își bate pur și simplu joc de „sacra” temă a haiduciei: „Luna zâmbește mălăiață. Exact ca în veacul al XVII-lea. Până a zbura cu racheta în cosmos, ne trebuie o explicație mai largă, cum scâlta luna cărările, în trecut. Una de alta se leagă. Contemporaneitatea lămurește trecutul. Trecutul lămurește contemporaneitatea. În privința trecutului de preferat sunt haiducii. Chipuri și icoane cristalizate pe veci”. Scena e o parodie clară la spectacolul montat la Chișinău. Sunt ridiculizate și gafele de regie, mai ales retorica și tonalitatea emfatică specifică temei: „CRAINICUL. Vine Păunașul Codrilor, groaza boierilor, urgia domnilor, fala pădurilor, mândria cântăreților”. Ultima expresie bate iarăși în tipicul șablonard al temei și al erodării ei prin uz cultural-literar de cea mai joasă speță. La fel și această urare a haiducilor. „Trăiască Păunașul Codrilor, salvarea literaților!” (aluzie la autorii piesei montate de Brăguță).

Că e vorba de spectacolul de la „Pușkin” nu încape nicio îndoială. La un moment dat, Meniuc precizează cu aceeași fină ironie: „În sfârșit, apare și Păunașul Codrilor. E tare, tare obosit de drum, dar trupul uriaș rezistă. Zdravăn, un munte de om. Îți amintește de Ureche-artistul (nu de Ureche-cronicarul) [e vorba de actorul teatrului Eugeniu Ureche, 1917-2005; după cum îmi sugerează Iurie Colesnic, E.U. a jucat în spectacol rolul central; *nota mea, e.l.*] lat în spete, înalt, sfarmă bolovani de piatră și frânge paltini, cum ai frânge chibritul”. E iarăși un apropou la hiperbolizarea nefirească a haiducului ca tip social și încărcarea lui cu toate virtuțile, atât în istorie cât și în artă. La fel de nefirești arată și cuvântează ciracii Păunașului. Iată ce iese din gura unuia numit neaș Gruia, vorbind ca un adevărat strateg, cu ample cunoștințe de istorie antică: „Or, savanții constată că oastea în retragere are cele mai multe pierderi. Țineți minte Hanibal, când s-a retras din preajma Romei, a mâncat bătaie de i-au curs peticile...”

În articolul său, Lupan invocă și problema limbii împănată de calcuri din rusește: „Artiștii joacă piesele, le învață nu în nuanțe cristalizate ale limbii literare, dar în ștampurile bucvaliste ale unora și acelorași traducători ad-hoc. Dar aceasta este destul pentru a compromite pe cei mai buni și mai talentați artiști. Dacă am urmări traducerile impuse scenei teatrului nostru, am găsi o sumedenie de replici, închegate amorf, inexpressiv, fără simțul înalt al culturii literare și strălucirea de cristal pe care o are limba literară. Multe sunt de-a dreptul analfabete, caraghioase. Pilde? În orice spectacol tradus, câte vreți”. Autorul articolului citează în continuare mostre imposibile de incultură lingvistică din spectacolul *Trei privighetori*. Evident, și *Haiducii* era o piesă tradusă din limba lui Ivan Ivanovici Rom-Lebedev. Tradusă încă în Transnistria, în limbajul „specializat” al *Plugariului roș*. (Ce e drept, nici lui Andrei Lupan, autorului articolului, nu i-ar fi stricat un redactor calificat! Dar, mă rog, timpurile!) Și această observație critică privind limba spectacolelor e transfigurată artistic de Meniuc în piesă: „MUȚUNACHE. De ce vorbești așa? LARISA. Iac’asha!” Urmează remarca dramaturgului: „Larisa e îmbrăcată foarte simplu și chiar sărac. Limba în care vorbește trebuie să fie simplă și chiar săracă. Asta cadrează, cică...”

Ne-am oprit în cele de mai sus la câteva aspecte care derivă din articolul lui Andrei Lupan și pe care George Meniuc le metamorfoza artistic într-un subiect dramatic. Similitudinile dintre realitatea deconspirată critic și ficțiunea piesei realizată în cheie parodică sunt însă mult mai multe. Pe unele nici nu le bănuim, deoarece nu suntem în posesia tuturor amănuntelor ce țineau de viața scenică a momentului. Tandemul Lupan-Meniuc le cunoșteau însă și, cum am spune astăzi, au lucrat în echipă. De aici și atașamentul lui Lupan pentru piesa confratelui său.

Despre intenția parodică a lui Meniuc vorbește și subtitlul piesei: *Escapadă în doi timpi și trei mișcări*. Adică ceva nesperios, care se dezavuează din mers! *Timpul unu* e o piesă în piesă, un *mise en abyme*, e adevărata *Rața și răuștele* (citește iarăși: *Haiducii!*), damblaua fals-artistică a lui Brăguță, exprimând mania acestuia pentru trecut. *Mișcarea nr. 1* și celelalte elemente ale piesei lui Meniuc țin de contemporaneitate. Captivi ai secolului al XVII-lea, Brăguță și echipa sa rămân orbi nu numai la realitate, dar sunt corijenți și în ceea ce ține de conceptele estetice contemporane: Păunașul Codrilor e declarat de un personaj „inadvertență estetică”.

Comedia parodică a lui Meniuc ataca într-un fel și tema haiduciei, una dintre cele mai adorate și mai frecventate teme ale realismului

socialist. Jafurile armate pe potecile codrului erau oferite astfel drept manifestări ale luptei de clasă. Tâlharul Kotovski nu era eroizat drept *ultimul haiduc*? Nu ar trebui să ne mire deci că piesa lui Meniuc a fost mult timp obstructionată. Eroarea dramaturgului a fost însă de a păstra pentru parodia sa aceeași denumire cu cea din fantezia lui Brăguță – *Rața și rățuștele*. Titlul, în bătaie de joc față de „aportul” dramatic al directorului de la „Dumbrava Roșie”, se răsfrânge însă asupra întregii piese, producând confuzie în percepțiile cititorului: unde începe linia de subiect a piesei-fantomă și cum o detașez de cealaltă? Titlul omogenizează cele două subiecte și se reflectă negativ asupra piesei lui Meniuc. Fiindcă infantilismul estetic pe care a vrut să-l dezavueze la Brăguță și Schirlui prin denumirea anodină se strecoară în întreaga parodie. E deci bățul cu două capete care se întoarce ca un bumerang împotriva lui Meniuc însuși. Cine putea lua în serios o creație dramatică purtând un asemenea titlu?

* * *

Prin anii '80 ai secolului trecut, un ziarist îl întreba pe George Meniuc la care lucrare a sa ține cel mai mult. Scriitorul a răspuns prompt, fără a-și lua o pauză de gândire: „*Rața și rățuștele* (așa cum a apărut prima dată în revista *Nistru*, nr. 9, 1959)”. Piesa a trecut, de fapt, prin câteva avataruri. O variantă din 1947 a fost făcută „pierdută” prin culoarele Ministerului Culturii. După eroice eforturi de câțiva ani, Andrei Lupan o descoperea. Piesa tipărită de *Nistru* e o nouă variantă (aproso, Gheorghe Meniuc, cum era atunci obligat să semneze scriitorul, deoarece prenumele *George* părea prea burghez-românesc, era redactorul-șef al revistei). În această variantă, Brăguță este directorul unui teatru profesionist, și nu de amatori, cum apare într-o redacție ulterioară, iar Margareta, actriță, e sora lui.

Suntem înclinați să credem că e cea mai proastă variantă dintre toate și nu prea înțelegem atașamentul lui Meniuc pentru versiunea respectivă. În primul rând, în piesă apare un cuplu de moșnegi (poporul!), Toma și Grăchina Rață, personaje de un ridicol absolut. Și Andrei Lupan își numise un personaj Grăchina, în *Tărăboi*, poemul ca literatură („Cum, n-o știi?! Pe Grăchina lui Tănasă?! Una grasă, cu-o diseatcă de copchii”). Ei sunt reprezentanții norodului care îi spun lui Brăguță adevărul verde-n în ochi. În al doilea rând, piesa avea o *концовкэ* (Lupan adora termenul!) în cel mai cras spirit proletcultist! În final, în fața directorului claustrat în secolul al XVII-lea, defilează colhoznici sovietici, muncitori ai unei brigăzi a muncii comuniste, studenți, învățători, medici, grăniceri, betoniști, zidari și mulți alții,

într-un cuvânt, reprezentanții actualității, care își revendică dreptul de a fi eroii unor piese și ai unui teatru care ar merge în pas cu viața. Bănuim că e un final impus dramaturgului de cenzură, căci ulterior nu a mai fost reluat niciodată.

Această versiune din *Nistru*, dar cu un alt final, textualist – pe scenă se montează piesa unui dramaturg numit Gheorghe Meniuc, cu un personaj Brăguță, care e desființat scenic, în timp ce adevăratul Brăguță privește consternat din sală la dublura lui scenică –, va fi inclusă de scriitor într-un volum apărut la Literatura Artistică: *Răvașul ploilor*, 1986. În varianta respectivă, gazeta care îl critică pe Brăguță se numește *Cultura* (în celelalte se numea *Buciumul*).

Cu finalul care îl expuneam în prima parte a acestor note – Brăguță ajuns director la fabrica de covoare –, versiunea pe care o credem cea mai reușită și mai unitară artistic, *Rața și rățuștele* apare în volumul *Ultimul vagon* (Cartea Moldovenească, 1965) și – amănunt decisiv! – în cele două volume de *Scrieri*, echivalând cu un bilanț scriitoricesc (Cartea Moldovenească, 1970). În baza acestei variante am și făcut comentariile pe marginea piesei.

Și piesa (prin atitudinea zeflemitoare față de haiduci), și politica culturală a redactorului-șef al revistei *Nistru*, în paginile căreia apăreau frecvent materiale despre scriitori și oameni de cultură români, au deranjat rău forurile partinice din republică. Chiar în același număr din august 1959, unde era publicată piesa, apărea și o cronică la o carte editată în România.

Așa cum explică Vladimir Beșleagă în *Conștiința națională sub regimul comunist totalitar (R.S.S.M. 1956-1963)*, un studiu de o inestimabilă valoare documentară, într-o lună se convoca Plenara CC al PCM (22-23 septembrie 1959) în cadrul căreia inchiziția partinică l-a acuzat pe Meniuc de toate „păcatele” posibile. Dacă vă amintiți, pe timpuri, congresele și plenarele CC-ului erau la fel de importante pentru lumea comunistă ca și liturgiile papei în **Piața Sfântul Petru** pentru catolici.

A doua zi după forul partinic toate ziarele publicau absolut aceeași informație despre hotărârile plenarei. Márquez rămânea stupefiat când vedea la Moscova un chioșc de presă tapisat de sus până jos cu *Pravda*: „Pe prima pagină, un articol pe opt coloane. Am crezut că izbucnise războiul, scria el. Titlul spunea «Textul complet al raportului despre agricultură»”. Ceea ce însemna că în ajun fusese o plenară consacrată agriculturii.

Mi-amintesc și acum șapourile mari, negre, culese cu bold – litere grase ca niște șobolani bine nutriți. De regulă, această fumigație partinică

nu schimba starea lucrurilor, dar importante erau pentru unii inși deciziile ce urmau după sacrosancta sintagmă *укрепление кадров*. Ceea ce însemna un singur lucru ușor de ghicit sub eufemistica expresiei – cineva urma să fie demis și altuia îi surâdea norocul să mai salte o treaptă în ierarhia politică sau de stat.

În cadrul acelei plenare din septembrie 1959, de o perfidie greu imaginabilă a fost „confratele” Em. Bucov, care i-a adus învinuiri grele și absurde lui George Meniuc. Redactorul-șef a replicat tuturor ferm și cu demnitate, apărându-l și pe Vasile Coroban, alt „delincvent” ideologic. A urmat adunarea de partid a Uniunii Scriitorilor, unde scenariul inchizitorial s-a repetat. „Tovarășii” l-au demis pe Meniuc din funcția de redactor-șef.

În paginile aceluiași studiu, V. Beșleagă prețuiește mult curajul civic al colectivelor redacționale de la *Cultura Moldovei*, *Chipăruș* și, evident, *Nistru*, care au sfidat directivele partinice și au promovat cultura națională și exponenții ei.

* * *

Piesa combătea programatic nu numai o temă răsuflată și prost tratată, ci și un fenomen amplu în cultura RSSM de atunci: îndepărtarea de adevărata istorie și de principiile artei naționale, ideologizarea până la refuz a literaturii, triumful prostului gust indus de venetici și adaptarea mimetică a localnicilor la falsul și kitsch-ul de împrumut. Dramaturgul nu și face iluzii în ceea ce privește reușita demersului său – în final, Brăguță, alungat cum se vede dintr-o funcție de director, se cocoloșește în alta. E acum șeful cel mare al unei fabrici de covoare, unde cultivă același gust perimat și îndoielnic noilor săi ucenici. E un final care demonstrează că George Meniuc, scriitorul care renunțase la tot ce era aluviune ideologică în opera sa, nu da doi bani pe viitorul realismului socialist.

Prin ironia fină, limbajul intertextual de înaltă cultură, un amestec, uneori ingenios, al faliilor de timp, George Meniuc aplică în respectiva scriere aceleași tehnici care își vor afla maximă relevanță în capodopera dramatică a lui Aureliu Busuioc *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul*.

5 martie 2018

Basarabia interbelică. Modele culturale și artistice (2)

SINTEZE,
INTERPRETĂRI,
COMENTARII

Mircea V. Ciobanu

La 26 martie 1918, în ajunul votării Actului Unirii Basarabiei cu România, la Chișinău, în Casa Herța, susține un concert George Enescu, asistat de violonistul Socrate Baronzi, dirijorul și violoncelistul Jean Bobescu, cântăreața Anastasia Dicescu. Prin acest eveniment (deși colaborarea lui Enescu și a altor personalități culturale din România cu basarabienii, inclusiv cu Anastasia Dicescu începuse mai devreme), arta și cultura românească participă la evenimentele epocale, altfel spus, înfăptuiesc (de fapt: reconfirmă) ideea unității naționale. Nu înseamnă deloc că a doua zi după Unire toată literatura și arta din provincie devine integrată în cultura românească sau cultura românească devine – cel puțin – predominantă. Dar începutul este pus.

Adevărat, o expoziție de artă plastică a artiștilor basarabeni are loc la București pentru prima și ultima dată în 1922. În schimb, au loc mai multe expoziții la Chișinău. Pe acest teren, ca și pe cele ale altor arte, evoluția nu e deloc liniară și ascendentă. Anticipând, am putea să spunem că abia în ultimul deceniu românesc al Basarabiei se produce o explozie de evenimente culturale pe toate direcțiile: literatură, artă plastică, muzică, teatru. Până atunci, în plan strict cultural, eforturile administrației românești s-au coagulat mai ales pe problema alfabetizării populației, fenomen, de altfel, remarcabil.

Nu a existat atât o stagnare artistică, cât o mișcare browniană. Pe un anumit segment,

Chișinăul devenise foarte rusesc, în urma masivelor emigrări ale artiștilor, intelectualilor, proprietarilor speriați de teroarea bolșevică. Boema artistică nu putea să nu fie influențată de această împrejurare.

Pe de altă parte, un paradox îl constituia evoluția sinuoasă a artiștilor chiar la nivelul artei înalte. Școliții în Rusia Alexandru Plămădeală, Eugenia Maleșevschi, Șeer Cogan sau Lidia Arionescu-Baillayre se vor impune ca artiști plastici români (fie în arta academică, fie în cea modernă), iar artiști care au studiat la București, Paris, München, Bruxelles vor deveni mai târziu promotori ai artei socialiste, sovietice (Lazar Dubinovschi, Claudia Cobizeva, Moisei Gamburd ș.a.). Nu e prea departe de acest paradox nici literatura: poeții cu școală rusească din vechiul imperiu (Ion Buzdugan, Pan Halippa – dar și prematur decedatul Alexe Mateevici) vor fi patrioți români fără rezeve, pe când mai tinerii, cu școală literară românească Nicolai Costenco, Bogdan Istru sau George Meniuc (bineînțeles, în virtutea unor cruciale răsturnări geopolitice) vor fi „autohtoniști”, „regionaliști”, ca s-o sfârșească trist, cântând ode partidului unic din URSS.

O trăsătură distinctă a fost diversitatea de stiluri, una năucitoare, dar explicabilă. Mai întâi, fiindcă – la modul cel mai general – Basarabia a trecut în acești ani de la statutul cu consecințe inevitabile a unei margini de imperiu, deznaționalizată, cu majoritatea populației analfabete și educație patriarhală cvasigenerală, la cea de provincie a unui regat, iarăși, lipsind de la marile festinuri. Pe de altă parte, paradoxal, dar primele semne ale modernizării artei (plastice, în primul rând) sunt aduse – ca și tradițiile artei academice, de altfel din est, de la Sankt Petersburg, Moscova, Kiev, Odesa. La Școala de Arte Frumoase din Chișinău a existat o permanentă dispută între tradiționalistul Alexandru Plămădeală și modernul Auguste Baillayrd. Aceeași situație (și, iarăși, pe același teren, al unei și aceleiași reviste: *Viața românească*) o vedem în literatură, în confruntarea nedeclarată dintre tradiționaliștii Buzdugan și Halippa și modernii Meniuc, Istru, Costenco, Robot.

În muzică (muzica clasică) e puțin altfel, Vom vedea mai jos cum soprana exponențială a Basarabiei interbelice, Maria Cebotari, avea să fie exemplară în clasică (Mozart), dar și interpreta preferată de Richard Strauss pentru extramodernele sale opere.

Dar să le luăm pe rând. Când vine la Chișinău, Leon Donici era deja un cunoscut al cercurilor literare și al saloanelor Sankt Petersburgului. Inclusiv (pe lângă cercurile literare și filosofice din care făceau parte

Dmitri Merejkovski, Zinaida Ghippius, Andrei Remizov, Andrei Belîi sau Leonid Andreev), în cele ale artiștilor, vocea sa baritonală fiind apreciată și de Fiodor Șaleapin însuși. De altfel, dacă e să-l credem pe Donici, tocmai lui Șaleapin îi datorează scriitorul și artistul permisiunea bolșevicilor de a reveni la baștină (în loc de a fi arestat și eventual executat, ca dușman fățiș al acestora).

La Chișinău scriitorul e de regăsit, previzibil, în cercurile artistice. Își tipărește textele în „Sfatul Țării”, dar și în alte publicații (românești și rusești), fiind și aici vizibil inclusiv în grupurile artiștilor. Este cunoscut un timp și ca artist de operă. Montează la Opera basarabeană spectacolele *Sadko* de Rimski-Korsakov, *Traviata* de Verdi, *Faust* de Gounod, l-a interpretat pe Bartolo din *Bărbierul din Sevilla*, pe sacristanul (un rol pentru bas) în *Tosca* lui Puccini sau pe Alfio din *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Face parte din direcția Teatrului Național din Chișinău, i se montează câteva piese.

Dar Chișinăul va fi prea mic pentru el, după un centru cultural cum fusese Petersburgul. Precum va fi mic și Bucureștiul (în care va reuși nu doar să publice la prestigioasele reviste literare, ci și să fie prezent la ședințele cenaclului „Sburătorul”, condus de E. Lovinescu, sau la șezătorile revistei „Gândirea”, alături de Topîrceanu sau Păstorel), retrăgându-se în scurt timp într-un centru cultural pe potriva staturii sale: Paris. Nu înainte de a reveni pe un timp la Chișinău, unde participă la serile-spectacol ale scriitorului emigrant rus Arkadi Avercenko.

Pentru Leon Donici, inițial, revenirea la Chișinău era o adevărată salvare de urgență bolșevică („Slavă domnului că m-am născut în Basarabia...”). Este un mediu în care se adaptează ușor. Mai dificil a fost cazul emigranților ruși, care au fost nevoiți să se adapteze fie într-un mediu lingvistic nou (România), fie și în unul religios deosebit (Franța sau alte țări). Având în vedere apropierea geografică, spirituală, și chiar socială (până la puciul bolșevic ținutul dintre Prut și Nistru făcând parte din Imperiul Rus), în Basarabia interbelică au trăit un timp diverși artiști ruși, fugari de teama persecuțiilor noului regim.

Unii dintre ei au fost legați cumva, biografic, de Chișinău și anterior, precum Petru (Piotr) Leșcenko (e aproape cazul lui Donici), aici doar exploatându-și șansa, inclusiv cu excapade de durată în Franța sau la București. Sau chiar să pară a fi legați genetic și biografic, dar făcând carieră de artist-emigrant într-un mediu nostalgic rusesc, precum s-a întâmplat cu cântărețul de estradă Aleksandr Vertinski.

Alții, precum celebra cântăreață de operă Lidia Lipkovskaia, fiind basarabeană de origine, dar cu o carieră fulminantă la Sankt

Petersburg, la faimosul Teatru „Mariinski”, apoi participând la turneele pariziene – „Sezoanele ruse” – ale lui Diaghilev, pe parcursul carierei producându-se alături de Șaliapin, Sobinov sau Caruso – alături de ultimul producându-se la Boston și Chicago, în *Rigoletto* și în *Traviata*, venind aici și stabilindu-se în capitala Basarabiei pentru restul vieții, după dezlănțuirea războiului civil în Rusia Sovietică. A predat la Conservatorul „Unirea” din Chișinău și, ulterior, la Conservatorul de Stat din Chișinău, printre discipolii ei fiind cântăreața Tamara Ceban și compozitorul Alexei Stârcea.

Talentul ei a fost apreciat de Rimski Korsakov, Stanislavski, Meierhold, Kacialov, dar și de scriitori precum Aleksandr Kuprin. Poetul Igor Severeanin i-a dedicat câteva poezii, inclusiv aceasta: „...Идем назад по Маршалковской,/ Что солнышком накалена,/ Заходим на часок к Липковской:/ Она два дня уже больна.// Мы – в расфуфыренном отэле,/ Где в коридорах полумгла./ Снегурочка лежит в постели/ И лишь полнеет от тепла...// Лик героини Оффенбаха/ Нам улыбается в мехах,/ И я на пуф сажусь с размаха,/ Стоящий у неё в ногах. // И увлечен рассказом близким/ О пальмах, море и сельце,/ Любуюсь зноем австралийским/ В игрушечном её лице.” Trimiterile la rolurile interpretate (Alba-ca-Zăpada/ Снегурочка în opera omomimă a lui Rimski Korsakov, rol pe care îl interpretase fiind încă studentă, la invitația personală a compozitorului; Olimpia din *Poveștile lui Hoffmann* a lui Offenbach).

O altă celebră soprană basarabeană, pe care o pomeneam la începutul acestor rânduri, Anastasia Dicescu, descindea dintr-un vechi neam de boieri din Țara Moldovei, cu bune tradiții artistice în familie. A studiat arta muzicii la Sankt Petersburg, la Conservatorul din Odesa, la Academia de Muzică din Roma. A cântat în *Traviata*, *Bărbierul din Sevilla*, *Aida*, *Rigoletto*, *Faust* ș.a. A fost directoare a Operei basarabene, profesoară la Conservatorul (particular) „Unirea” din Chișinău, și la Conservatorul Național din același oraș, solistă a Operei din Cluj, profesoară la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București. A pus bazele „Societății Muzicale Române” din Basarabia. Ziarul *Sfatul Țării* îi surprindea evoluția la Iași, în *Faust* de Gounod și în *Rigoletto* în următorii termeni : „O demnă tovarășă a succesului a fost domnișoara Anastasia Dicescu, care se impune tot mai mult cu darul natural al vocii d-sale, ajutat de un joc de scenă de o rară finețe. Pilda d. Dicescu poate sta cu mândrie în fața celui mai sever și cultivat public”.

În acest mediu, amestecat lingvistic și cultural (dacă nu un mic Babel, atunci un mic Istanbul – plin de emigranți din URSS), viața artistică a pus în evidență câteva personalități importante, unele de talie internațională. În vara lui 1936, Alexandru Robot, proaspăt basarabean, ia un interviu Mariei Cebotari:

„Una din camerele hotelului LONDRA din Chișinău. Seara intră în ferestre, împingând dinspre parcul Soborului tenebrele care se lovesc de plușul roșu al fotoliilor în care s-a scufundat.

D-na Maria Cibotaru este asaltată acum de întrebările noastre și, sub avalanșa lor, caută să-și disciplineze amintirile și impresiile.

- Cum regăsiți Chișinăul natal după o absență de câțiva ani?

- Evident, s-a transformat. E mai mult asfalt, mai multă verdeață.

Găsesc peste tot locul elemente noi iar viața urmează un alt ritm. Am plecat din Chișinău acum 8 ani, luând căile străinătății. De atunci fac anual câte o vizită dar numai pentru câteva ore.

- Dar ce a determinat de astă dată vizita D-voastră la Chișinău?

- O întâmplare tristă. Boala gravă a unui frate m-a determinat să mă întorc în țară cât mai repede cu putință. Dar, până să sosesc la Chișinău, fratele a decedat.

/Căutăm să alungăm din dialogul nostru această impresie funebră/:

- Ați mai acordat interviuri?

- Da, am fost intervievată în Germania, în Austria, în Lituania.

Pretutindeni ziariștii mi-au pus aceleași întrebări ca și D-voastră. Mi-au redat biografia, bineînțeles, cu exagerări. Un ziarist mi-a oferit chiar titlul de Cântăreață a Basarabiei.

Primul rol

D-na Cibotaru se întoarce la primele ei încercări, de debut. A cântat prima oară la Berlin, fără să știe încă limba germană. I s-a dat să cânte partiția Mimi din *Boemia*, un rol fără prea multe cuvinte. Debutul a fost plin de trac, de nervi, de emoții. A urmat mai apoi angajamentul la opera de stat din Drezda. După aceea a cântat la marile festivalurile muzicale de la Szalsburg.

Actualmente D-na Maria Cibotaru cântă o stagiune la Drezda și opt spectacole la Berlin. Pentru noiembrie viitor este anunțată în programul Kovent - Gardenului, la Londra.

Dialog Richard Strauss:

- Care e compozitorul D-voastră preferat, stimată D-nă?

- Interpretez cu predilecție rolurile operelor lui Richard Strauss,

care reprezintă muzica modernă. În *Femeia care tace* am avut un succes care se datorește afinităților pe care le am cu rolurile din operele lui Richard Strauss. Dar nu mă rezum la atât. Operele italiene moderne constituie și ele un repertoriu preferat. Din muzica rusească îl prefer pe Ceaikovski, din repertoriul clasic cânt în *Madama Butterfly*, *Rigoletto* etc.

Turneele

- În turneele D-voastră ați avut prilejul să observați mentalitatea diverselor popoare. Cum ați fost primită de publicul țărilor unde ați cântat?

- Peste tot am fost primită cu căldură, entuziasm. În Austria publicul are o dezvoltată educație muzicală. La Berlin își manifestă entuziasmul fără nici o restricție. Și tot astfel la Riga sau la Praga...

Și partenerii...

- Care sunt partenerii preferați?

- Am cântat cu Gilli care e un mare cântăreț, deși e un om scund și gras... Am cântat și alături de Kipoura, orgolios în fiecare gest, în fiecare notă...

...Analizând cazul ei, D-na Cibotaru își exprimă convingerea că orașul ei natal, Chișinăul, e bogat în elemente muzicale de valoare, dar căroro le lipsește în genere reazemul necesar ca să se realizeze...

Peste ocean

Proiecte, perspective?

Voi pleca în America. Oceanul îl voi traversa la 6 decembrie. Dar în octombrie voi face un turneu în Suedia. Și-un secret: voi apare într-un film...

...Pe scările hotelului revizuiam toate amintirile și impresiile acestei fiice a Basarabiei, a Chișinăului, cea care s-a întâlnit față-n față cu gloria ca într-un capitol de roman.”

(Chișinău, Gazeta Basarabiei din 6 iunie 1936)

Maria Cebotari, celebra soprană din interbelicul european, s-a născut la Chișinău în 1910. A cântat în faimoasa Capelă Metropolitană din Chișinău condusă de Mihail Berezovschi, a studiat la Conservatorul „Unirea” din Chișinău. S-a produs în spectacole de operă la Chișinău și București. A luat lecții de canto la Berlin. În 1931 se produce în rolul Mimi din opera *La Bohème* de Giacomo Puccini la Opera din Dresda. A cântat, inclusiv, pe scena Operei de Stat din Berlin (*La Bohème*, *Madame Butterfly*), iar apoi a fost angajată ca solistă permanentă a Operei de Stat din Viena, unde a rămas până la moartea sa.

Herbert von Karajan a apreciat-o enorm, ca pe una dintre cele mai mari artiste cu care i-a fost dat să colaboreze în lunga sa activitate artistică. A cântat sub bagheta celor mai mari dirijori, precum Arturo Toscanini, Clemens Krauss, Karl Bohm, Wilbert Kurtwangler. precum s-a produs în opere de Mozart, Ceaikovski sau Verdi. A fost una dintre sopranele preferate (alături de româncea Viorica Ursuleac și ceha Maria Jeritza) ale lui Richard Strauss, evoluând în *Salomeea*, *Ariadna în Naxos* sau în *Der Rosenkavalier*. A fost prima interpretă a Amintei în opera lui Strauss *Die schweigsame Frau* (*Femeia tăcută*). O fotografie de epocă o surprinde alături de Richard Strauss și de dirijorul Karl Bohm în ziua premierei, la Drezda, în 1935 (de altfel, opera, scrisă pe motivele unui nuvelist evreu, Stephen Zweig, în scurt timp a fost interzisă de naziști). A jucat în opt filme, turnate în Germania sau Austria, alături de vedete ale cinematografului de atunci, inclusiv alături de soțul ei, Gustav Diessl.

„Pianul a înlocuit în curând, în saloanele boierești, pe scripcarii țigani, scria Gheorghe Bezviconi în eseuul său *Muzica în Basarabia*. Încă din primele decade (= decenii – *mvc*) ale secolului trecut (al XIX-lea – *mvc*) găsim pe boieri dansând în sunetele pianului, în casele Krupenski, Masvrogheni, Stamati, Millo, Ralii și altele. Atunci apar la Chișinău și primele trupe teatrale germane, franceze și italiene, venite de la Iași.”

Și mai departe: „Din familia boierilor Cuza se trage cântăreața cu renume mondial Valentina Cuza, născută la 1868, cât se pare, la moșia părintească din apropierea satului Molodova din județul Hotin. [...] Dintr-o altă familie de moșieri basarabeni se trage elevul compozitorilor N. Rubinstein, Liszt și Ceaikovski, renumitul pianist Alexandru Ziloti, născut la 1863. Mama pianistului Ziloti se trăgea din nobilii Rahmaninov, urmașii direcți ai lui Ștefan cel Mare, neam din care făcea parte și marele pianist Serghei Rahmaninov. O altă rudă a familiilor Ziloti, Cuza, Ralli și Kazimir este Andrei Iliășenko, compozitor din Bruxelles, care a obținut mari succese prin baleturile sale: *Au foret vierge* și *En Bessarabie*. Nu putem uita nici pe Mihail Sicard, urmașul moșierilor din Vadul-lui-Vodă, elevul lui Massar la Paris și al lui Ioachim și Bargiel la Berlin, care a scris muzică simfonică și de cameră. Născut la 1864 și decedat la 1939, la Chișinău, renumitul bas Alexandru Petre Antonovski a reputat succese mari pe scenele teatrelor rusești...”

Cea mai legendară pare a fi biografia lui Alexandru Ziloti, dar totul e adevărat: discipol al lui Piotr Ilici Ceaikovski și bun prieten cu Ferentz List, emigrând după puciul bolșevic în SUA. A fost ginerele

lui Pavel Tretyakov, fondatorul galeriei de artă din Moscova („Galeria Tretyakov”). Mama lui într-adevăr provenea din familia Rahmaninov, marele compozitor rus fiindu-i verișor și, un timp, discipol, atunci când acesta era profesor la Conservatorul din Moscova (1889-1891). A organizat (o află de la Iurie Colesnic), la Petersbrug, „Concertele A. Ziloti”. În cadrul acestora, Ziloti l-a prezentat amatorilor de muzică din Rusia pe tânărul și puțin cunoscutul pe atunci viorist și compozitor român George Enescu. La 10 octombrie 1909, Enescu a interpretat un concert de W. A. Mozart, a dirijat un concert de J.S. Bach, avându-l ca solist pe A. Ziloti, și a prezentat „Rapsodia română”. Intuiția nu l-a înșelat pe A. Ziloti, care în premieră l-a prezentat în Rusia pe un geniu al muzicii universale.

A dat concerte și în Basarabia. Alexandru Boldur, în studiul său *Muzica în Basarabia* (1940), nota: „La artiștii din Chișinău mai în vârstă s-a păstrat o amintire foarte frumoasă în urma vizitei lui în 1903 pe la Chișinău. Fiind invitat să onoreze cu prezența sa producția elevilor Școlii particulare de muzică Gutor, el, împreună cu violoncelistul Verjbilovici, cu care concerta de obicei, au venit și au ascultat cunoscutul cvartet vocal din *Rigoletto*, executat de elevii: E. Luci, A. Frunză, O. Timofeev și I. Madan. Execuția plăcându-i foarte mult, Ziloti a rugat să fie repetat cvartetul și, așezându-se la pian, l-a acompaniat cu mare însuflețire. Pentru elevi, cât și pentru școală, atenția din partea artistului a fost o adevărată sărbătoare și încurajare”.

Viața artistică a Chișinăului interbelic nu e doar un tărâm al nostalgiilor și al tradiționalismului. Aici cresc și promotori ai artei moderne (spuneam că Maria Cebotari, prin apropierea ei de Richard Strauss, demonstrează o deschidere spre modernismul muzical al interbelicului european). Mai mult: spre deosebire de literatură, mult mai tradițională (deși nu exclusiv tradițională, dacă ne amintim de experiența petersburgheză a lui Leon Donici, de începuturile lui Costenco, Meniuc sau Istru, dar și de Robot) în domeniul muzicii, dar mai ales al artei plastice, Basarabia interbelică cunoaște suflul modernității.

O artistă neordinară în tot parcursul ei formativ și al creației este Milița Petrașcu. Născută la Chișinău în 1888, ea studiază arta plastică și filosofia la Sankt Petersburg, cunoaște cercurile artei moderne ale grupului „Valetul de caro” („Bubnovii valet”) Ilya Mașkov, pe Piotr Koncealovski ș.a. Studiază la München, expune acolo, îi cunoaște pe Kandinski și alți emigranți ruși, dar și artiști plastici reformatori.

La Paris studiază și lucrează în atelierelor lui Bourdelle și Matisse, îl cunoaște pe Apollinaire și pe Brâncuși, care îi va fi multă vreme mentor. La București e apropiată grupului de la revista ”Contemporanul” și este în miezul acțiunilor avangardei artistice românești.

Participă la mai multe aventuri artistice ale avangardei, inclusiv la unele provocatoare. Cu ocazia venirii liderului futuriștilor italieni Marinetti la București, în 1930, artiștii ies să privească o sondă în flăcări, la Moreni. Ion Vinea cumpără un butoi de păcură, dându-i foc, ca să privească lumea prin flăcări. Marinetti cumpără și el un butoi și o pune pe Milița să picteze acest efect al „focului purificator”. Milița Petrașcu își va aminti mai apoi: „M-am umplut toată de păcură, dar a fost frumos. Am desenat din păcură pe pământ soarele, luna și stelele. Dar toate ardeau la fel. Atunci Vinea a zis: Asta e esența! Rugul!... Marinetti râdea ca un copil. Dar a fost și scandal, au venit pompierii de la sondă, ce mai, ne jucam cu focul!”

Dar Milița Petrașcu a fost permanent urmărită (alături de demonul modernității) de îngerul clasicității. Și a fost nu doar o fire boemă, ci și una mondenă, prezentă în saloanele aristocratice. Henriette Yvonne Stahl descrie salonul Miliței în comparație cu altele tocmai cu accentul pe ecumenismul artistei, care avea un orizont estetic mai larg decât alții: „Voi încerca să descriu diferența de atmosferă ce există, de pildă, la Milița Petrașcu față de salonul Irinei Procopiu. Aici, la Milița Petrașcu, domnea mai multă originalitate, mai multă fantezie. Milița știa să primească orice categorie de oameni, de aceea acest salon căpăta un iz de originalitate”.

Cella Delavrancea, ea însăși critic, scriitoare și artistă de o sensibilitate deosebită, surprindea nu numai efectul (expozițiile), ci și procesul, actul creației: „Când începea un portret, analiza modelul cu atenția minuțioasă a unui medic. Mi-aduc aminte cum, înainte de a poza la dânsa, a venit de mai multe ori acasă la mine, dimineața pe când făceam exerciții de tehnică la pian. Sta pe divan cu un caiet de schițe, eu la game și preludii de Bach. După un timp, îi auzeam zglobiu, râsul scurt. Nu i-am văzut schițele niciodată. Dar capul de bronz de la muzeu, care mă reprezintă, e o lucrare remarcabilă. A prins expresia de mirată așteptare care mă caracterizează. A fost singurul artist plastic în fața căruia n-am căscat mereu și cu lacrimi irepresibile, ca bietele fiare când le privești după zăbrele. Cu Milița mă simțeam pe altă zonă a vieții, ca pe un nor, plutind într-un eter de incantații. Îmi stimula inteligența și fantezia până la exces” (citez după studiul Ioanei Vlasiu la volumul Milița Petrașcu din colecția Editurii Arc „Maeștri basarabeni din secolul XX”).

Cu o biografie de legendă (nimeni nu știe cu siguranță ce e adevăr și ce e mit în biografia artistei), Milița Petrașcu e prezentă – deja indiscutabil – în cataloagele unor expoziții prestigioase și în lucrările sale. A avut expoziții personale la Paris (1927, Galeria Briand Robert, împreună cu pictorul Georges Valmier); la București (1933, Sala Ileana, împreună cu pictorița Merica Râmnicănu; 1941, Sala Jean Feder, Calea Victoriei; 1958, Sala Dalles; 1967, Sala Orizont; 1970, Biblioteca Municipală); Londra (1969). A participat la prestigioase expoziții colective, precum Salon des indépendants 1919, Paris; Exposition d'art roumain. Congres de la Presse Latine, 1927, București; Expoziții Internaționale Contemporanul 1924, 1930, 1935, București; Bruxelles, Amsterdam, Haga, Exp. de artă românească 1930; Exp. națională de artă futuristă 1933, Roma; Paris, pavilionul românesc al Exp. Universale 1937; Bienala de la Veneția 1938.

Se va „reîntoarce” la Chișinău (postum) cu bustul lui Bacovia de pe Aleea Clasicilor și își va face reședință eternă la București, cu busturile lui Sadoveanu, Goga și Tudor Vianu la Muzeul Literaturii Române, cu un bust al lui Odobescu, dar și cu bustul lui Brâncuși în parcul din capitala României care poartă numele marelui gorjean.

Un pictor, scenograf și grafician foarte interesant a fost Theodor Kiriakoff. A studiat la Școala de Arte din Chișinău, în atelierul lui A. Baillayre și Al. Plămădeală, dar și în atelierul lui G. Pojedaev, unde exersează schițe de costum teatrale. Face călătorii de studii în Franța, Germania, Belgia, Italia. A lucrat scenograf la Teatrul Național din Chișinău, inițial împreună cu A. Baillayre, apoi devine pictorul principal al Teatrului din Iași (*Chirița în provincie*, *Frații Karamazov*, *Burghezul gentilom* al lui Molière, *Ploaia* lui S. Maugham). Face scenografie pentru Teatrul de operă și Balet din București, dar și pentru spectacole montate în Franța, Cehoslovacia, Bulgaria și Germania. Este autorul emblemei Societății de Arte Frumoase din Basarabia (1927). Cunoscutul regizor Ion Sava, care montase și la Teatrul din Iași, surprinde admirabil locul scenografiei executată de T. Kiriakoff : „Odată cu ridicarea cortinei la fiecare spectacol, înainte de orice truc de tehnică regizorală, înainte de orice vorbă rostită de actor, spectatorul simțea un glas. Era glasul artei lui Kiriakoff, anticipând ideea autorului dramatic.” Este un cunoscut grafician (foarte expresiv, chiar expresionist, ciclul *Bestialités*), acuarelist (între 1930 și 1936, Kiriakoff pictează, în acuarelă, un memorabil ciclu pe motivele *Apocalipsului*), ilustrator de carte din epocă. Ilustrează (în originale și expresive acuarele) *Poveștile* lui Creangă și realizează xilografuri pentru *Covor basarabean*, cartea lui D. Iov, *Amiralul*

oceanului de Felix Aderca și *Taras Bulba* de Nikolai Vasilievici Gogol.

Lidia Arionescu-Baillayre (1880 - 1923) a fost o cunoscută pictoriță postimpresionistă basarabeană. A studiat la Academia Imperială de Arte din Sankt-Petersburg, sub îndrumarea lui Lev Dmitriev-Kavkazski. Printre colegii de academie (Filonov, Avilov, Apsit, Dobujinski, Kuprin ș.a.) l-a avut și pe renumitul maestru Auguste Baillayre, care din 1907 îi devine soț. A fost membru al primei, în istoria capitalei ruse, Asociații a artiștilor-experimentatori și inovatori ai Petersburgului „Uniunea tineretului”, caracterizată de critica franceză (vezi, d.e., Jean-Claude Marcade. *L'avant-garde russe*, Flammarion, 2007) drept „un groupe d'artistes russes appartenant à l'avant-garde». Printre membrii marcanti ai grupului erau Vladimir Burliuk, Kazimir Malevici, Pavel Filonov, Vladimir Tatlin, Natan Altman – fiecare dintre ei nume de reverință în avangarda artistică rusă. Iar printre cei care se expun alături de ei sau participă la diverse manifestări artistice îi regăsim pe Marc Chagall, Vassili Kamenski, Alexei Krucionîh, Velimir Hlebnikov, dar și Mihail Larionov (născut la Tiraspol, impresionistul și fovistul, iar mai târziu fondatorul „rayonismului”, refugiat din Rusia după puciul bolșevic, stabilit la Paris, colaborând cu Serghei Diaghilev la montările „sezoanelor ruse”).

În 1918, revine la Chișinău împreună cu Auguste Baillayre, după ce reușise să-și expună lucrările la Petersburg și Vilno. Continuă să expună și la Chișinău. Muzeul de arte al Moldovei păstrează și propune vizitatorilor de azi azi un impresionist „Portret de femeie”, dar și celebrul ei portret („Portretul soției”) realizat de maestrul Auguste Baillayre.

O temă aparte ar fi artiștii basarabeni emigrați în alte țări, precum ar fi cazul lui Antoine Issue (relativ recent a avut un vernisaj la Muzeul de Artă din Chișinău), care a frecventat Școala de Arte frumoase din Chișinău, iar în 1923 emigrează în Belgia și studiază la Academie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Mai apoi începe o aventură franceză: „À 23 ans, il s'installe définitivement à Paris. Il travaille dans l'atelier de Wlérick et Arnold, où il rencontre ses amis Pignon et Dayez. Il fréquente également l'Academie de la Grande Chaumiere . Il découvre à Paris la liberté de peindre, la liberté tout court. Il peut enfin être lui-même. Il participe activement à la vie artistique de Montparnasse. Il se lie d'amitié avec Michel Kikoine, Mane-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch et bien d'autres. Il fréquente régulièrement les cafés du carrefour Vavin aux terrasses du Sélect, du Dôme, de la Rotonde ou de la Coupole où se forge l'esprit de l'Ecole de

Paris et où il retrouve ses amis artistes, ainsi que des galeristes, critiques et marchands d'art. Ses premières expositions, notamment à la galerie de la Jeune Parque, en 1929, sont saluées par la critique. On pourra lire à son sujet: «l'exubérance, la turbulence et la joie de peindre en toute liberté sont son apanage.» Selon le même auteur, il fait partie des «gentils fous bien sympathiques avec leur fauve peinture éclaboussée [qui apportent] une vraie jeunesse [à la peinture].» À propos de son exposition en 1930, Mounesseau écrira dans l'Écho de Paris: « [...] Irisse [est un] jeune peintre qu'il faudra suivre [...] Sa peinture [...] violente, emportée, brutale révèle un véritable tempérament de coloriste [...]. En 1931, il se produit dans une exposition-vente dite «le petit tableau» à la galerie Katia Granoff et une autre, en 1932, à L'Archipel avec Raoul Dufy, Friesz, Mané-Katz, Picasso, Pougny, Utrillo,, Maurice de Vlamineck, entre autres.” (după Wikipedia).

În cinematografie ne-am remarcat în general pe alte platouri, în lipsa unei cinematografii autohtone acasă. Ca actriță, Maria Cebotari jucase în piesele *Azilul de noapte* de Maxim Gorki și *Cadavrul viu* de Lev Tolstoi, în spectacole de revistă. S-a produs în opt filme, turnate în Germania și Austria, între care: *Fata în alb*, *Cântec de leagăn*, *Visul doamnei Butterfly*, *Inimi tari*, *Maria Malibran*. A jucat în filmul româno-italian *Cătușe roșii* (sau *Odesa în flăcări*).

În interbelic, Lewis Milestone, celebrul regizor, născut la Chișinău în 1895, lua două Oscaruri succesive, în 1927-28, pentru *Doi cavaleri arabi* și în 1928-29 pentru *Nimic nou pe frontul de vest* după romanul lui Remarque, tipărit cu doar un an mai devreme. A avut o activitate absolut năucitoare, fiind într-o permanentă stare de inspirație. Citesc la Mihai Ștefan Poiată, care s-a preocupat de această personalitate, despre ceea ce a urmat celor două Oscaruri: „În anul următor, 1931, la competiția pentru «Oscar», filmul său *Prima pagină* (*The Front Page*) este nominalizat la secțiunile Cel mai bun film, Cel mai bun regizor și Cel mai bun actor (Adolphe Menjou). Deși în 1935 este realizată prima ecranizare după romanul *Revolta de pe «Bounty»* (*Mutiny on the „Bounty”*) de Charles Nordhoff și James Norman Hall, cu Charles Laughton și Clark Gable în rolurile centrale și Frank Lloyd la pupitrul regizoral, deși acest film câștigă «Oscar»-ul la secțiunea Cel mai bun film, după aproape trei decenii (în 1962), Lewis Milestone insistă să realizeze o nouă ecranizare. În versiunea acestuia, rolurile centrale sunt interpretate de Marlon Brando și Trevor Howard. Filmul va fi

nominalizat pentru „Oscar” la șapte secțiuni (Cel mai bun film, Cea mai bună realizare cinematografică, Cea mai bună scenografie, Cea mai buna editare de film, Cea mai bună muzică originală, Cea mai bună coloană sonoră, Cele mai bune efecte speciale), dar nu câștigă nici unul.

Nu se învrednicește de «Oscar» nici cea mai recentă ecranizare, din 1984, realizată în Marea Britanie de Roger Donaldson, avându-i ca protagoniști pe Anthony Hopkins și Mel Gibson. Dar în anii care au precedat *Revolta de pe «Bounty»*, L. Milestone s-a aflat mereu în vizorul membrilor Academiei de Arte și Științe Cinematografice. În 1940, filmul lui *Despre oameni și șoareci (Of Mice and Men)*, după romanul omonim a lui John Steinbeck, concurează cu celebra *Diligență* a celebrului regizor John Ford, dar competiția este câștigată detașat de *Pe aripile vântului* (Cel mai bun film, Cel mai bun regizor – Victor Fleming, Cea mai bună actriță – Vivien Leigh, Cea mai bună actriță într-un rol secundar – Hattie McDaniel, Cea mai bună realizare cinematografică, Cea mai bună scenografie, Cea mai bună editare de film). Acest episod nu-l descurajează pe L. Milestone și în 1947 *Dragostea stranie a Marthei Ivers (The Strange Love of Martha Ivers)* este nominalizat la secțiunea Pentru cel mai bun scenariu.

[...] Despre valoarea și autoritatea lui Lewis Milestone ne vorbește faptul că au acceptat să se producă în filmele sale vedete pe prima mărime, legende ale filmului american: Gloria Swanson în comedia *Fine Manners (Maniere elegante, 1926)*, Gary Cooper în *Betrayal (Trădarea, 1929)* și în *The General Died at Dawn (Generalul a murit în zori, 1936)* Ingrid Bergman în *Arch of Triumph (Arcul de triumf, 1948)*, Gregory Peck în *Pork Chop Hill (Colina coastei de porc, 1959)*, Shirley MacLaine și Frank Sinatra în *Ocean's Eleven (Cei unsprezece prieteni ai lui Ocean, 1960)*, Marlon Brando în *Mutiny on the Bounty (Revolta de pe Bounty, 1962)* etc. Dar L. Milestone nu a fost doar un „profitor”, ci și un descoperitor de vedete, anume el fiind cel care l-a lansat pe Kirk Douglas (în filmul *The Strange Love of Martha Ivers, 1946*)”.

Un alt deținător de origine basarabeană al statuetei Academiei Americane de Film, I.A.L. Diamond e născut la Ungheni, România interbelică. A fost de patru ori nominalizat la Oscar și o dată l-a luat, în 1960, pentru scenariul filmului *The Apartment*. În Basarabia antebelică și interbelică s-au mai născut cunoscuții cineaști americani Samuel Bronston, Joseph E. Gershenson, actrița argentiniană Laura Hidalgo, producătorul francez Jacques Roitfeld, regizoarea rusă Kira Muratova,

dramaturgul sovietic Alexandr Ghelman. S-au manifestat pe terenul mare al artei românești basarabeni Tamara Buciuceanu, Stela Popescu, Lucian Pintilie, Colea Răutu, Iurie Darie...

Nimic nu trece fără să lase urme. Avem, datorită Basarabiei interbelice, un ținut mult mai românesc decât era până la 1918 și cu un alt nivel de cultură. Avem artiști și oameni de cultură care își trag obârșia, direct sau indirect, de acolo. Șansele sunt altele. Depinde de fiecare, dar e mai simplu acum să-ți depășești condiția de marginal, de provincial. Arta modernă nu mai este o bizarerie îndepărtată. Primi artiști moderni ai RSSM sunt descendenți direcți ai artei interbelice: Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Seghei Ciocolov, ca și scriitorii George Meniuc, Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc.

Pe de altă parte, semințele descendenților basarabeni s-au perindat prin lume. Fiul dramaturgului Aleksandr Ghelman, Marat Ghelman e unul dintre cei mai cunoscuți galeriști de artă contemporană din Rusia și Europa; un pictor originar din Tighina, Aleksander Savco (Savca), cu un tată care și-a petrecut tinerețea la București și a slujit în timpul războiului în Armata Română, expune la Moscova provocatoare panouri de artă contemporană, cel mai cunoscut fiind *Guernica-2*. Fiul artistului de balet și coregrafului de la Chișinău Vitalie Poclitaru, Radu, acum e unul dintre cei mai cunoscuți coregraf de balet modern din fostul spațiu sovietic.

Pe un – se pare – alt palier, tocmai citeam ceva despre designerul vestimentar (*fashion designer*) Ludmila Corlăteanu, care confecționează, azi, costume *haute couture* pentru starurile holliwoodiene Nicole Scherzinger, Tyra Banks, Darby Stanchfield, Victoria Summer, Kate Dennings. Forțând nota, am putea spune că și acest fenomen se datorează, să zicem, faimoaselor școli de arte și meserii din interbelic. Doar că povestea e despre altceva: în interbelic începuse să se lărgască spațiul nostru de afirmare. Azi, el nu mai are, pur și simplu, limite spațiale. Minte de-ar fi, talent de am avea...

ROMANUL OPTZECIST ȘI CRONOTOPUL SPAȚIULUI URBAN*

SINTEZE,
INTERPRETĂRI,
COMENTARII

Maria Șleahțițchi

Labirintul urbei. Pentru scriitorii generației '80, oricare ar fi matricea literară de manifestare, viața este percepută ca un imens labirint. Revalorificarea labirintului cu profundul lui înțeles arhetipal intră și în paradigma narațiunii optzeciste, dar, spre deosebire de simbolistica altor ideologii artistice, aici labirintul își pierde semnificațiile mitice prin trivialitatea dominantă a cotidianului. El este demetaforizat, demitizat, desacralizat, banal și tranzitiv. Pentru optzeciști atât timpul, cât și spațiul iau iremediabil forma unui labirint. Orașul este prin excelență un spațiu labirintic, iar în postmodernism imaginea lui este resemantizată adesea. A. Stasiuk, Iu. Andruhovîci, M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun, Val Butnaru redimensionează semnificația arhetipală a labirintului, punându-l să funcționeze la diferite niveluri ale textului narativ. De regulă, în epicul optzecist el devine matrice structurală.

Varșovia lui A. Stasiuk apare cu labirintul căilor de mișcare. Personajele caută în inima lui spațiul protector, răsturnând prin aceasta 'arhetipul, întrucât personajul mitic căuta să iasă din labirint, mântuindu-se de angoase și claustrofobie. Paweł, protagonistul romanului *Nouă*, visează că o urmează pe Zosia în adâncul protector al labirintului: „Era sigur că îl ducea undeva, că încearcă să-i arate drumul, că îl duce

* Fragment din studiul *Romanul generației '80. Poetica genului*.

într-un loc sigur, în adâncul labirintului, unde nu avea să-l mai găsească nimeni” [1, p. 217].

Spre deosebire de romanul scriitorului polon, în *Moscoviada* lui Iu. Andruhovîci labirintul este suplimentat de semnificații crepusculare și claustrofobe. Atmosfera apocaliptică a fost remarcată de comentatorii romanului. Criticul ucrainean Olexandr Boicenko insistă pe această dimensiune în eseu *«Московиада» Юрия Андруховича як мономіфологічна меніпсія/„Moscoviada” lui Iuri Andruhovîci ca menipsee monomitologică* [2]. Atât formele temporalității, cât și structura spațiului din roman ar merita un studiu aparte. Acțiunea romanului se desfășoară în spațiul închis al capitalei imperiului sovietic, reprezentată printr-o luxuriantă hiperbolă. Moscova „e orașul celor o mie și una camere de tortură. Avanposturi de-ale Estului în vederea cuceririi Vestului. Ultimul oraș al Asiei, de ale cărui coșmaruri bete au fugit în panică monarhii sleiți de puteri și germanizați. Oraș al sifilisului și al huliganilor, al basmelor preferate cu nenorociți înarmați. Oraș al imperiului bolșevic, al monstroaselor clădiri cu nenumărate etaje ale comisariatelor poporului, ale tainicelor galerii subpământene, ale aleilor interzise, oraș al lagărelor de concentrare, în care vârfulurile unor giganți împietriți țintesc către cer. Cei care populează pușcăriile din partea locului sunt atât de numeroși, de parcă ar alcătui o adevărată națiune europeană. Oraș al monogramelor săpate în granit, al spicilor de marmură și al stelelor în cinci colțuri de mărimea unui soare. Orașul acesta nu e în stare decât să înfulece, oraș al preascărboaselor curți interioare și al șipcilor strâmbe de gard în străzi dosnice acoperite de puf desprins din plopi și purtând nume atât de despotice: strada «Grădina Supusă», strada «Dugheana Pușcăriei», strada cea nouă a «Călăului», strada «Măciuca și Ciomagul», ca și mica străduță «Cimitirul din Octombrie». Oraș al pierderilor” [3, p. 97-98].

Labirintul Moscovei este proiectat în 3D: a) *labirintul universului uman* (Otto von F. se mișcă printre prieteni, adversari, iubite, securiști, orașeni euforici, depresivi, nobili decăzuți, boschetari, scriitori, cetățeni sovietici, cetățeni străini etc., etc., într-un vârtej uman năucitor, de aceea și pare adesea că se află în afara firii sale.); b) *labirintul Moscovei orizontale* (O parte a labirintului include orașul de la suprafață, cu lumea confuză și debusolată. O lume răscolită, depresivă, alcoolizată, decăzută, în care dragostea este devorată de obscena goană a instinctelor după voluptăți sexuale, amestecate cu discuții asupra istoriei, politicii, libertății popoarelor, despre naționalism și șansele de eliberare națională.); c) *catacombele Moscovei* (Imaginea terifiantă a spațiului din romanul

Moscoviada este cea a catacombelor.). În catacombele imperiului se tăinuiesc autorii experimentelor sociale, istorice și politice asupra popoarelor-cobai. Ei sunt acei care instituie noua ordine în societățile răscolite. „Acestea sunt catacombele, din care își trage originea imperiul și în care se retrage atunci când i se apropie sfârșitul. De aceea și trebuie să se afle pe aici orașe întregi, nu numai haremuri și camere de tortură. Depozite pentru nenumărate contribuții aduse de membrii de partid.” [3, p. 152] Aici Otto își va întâlni „șeful” de la KGB, convingându-se că a fost urmărit fără încetare și că cei de la serviciul secret al imperiului sovietic i-au cunoscut traiectoria de mișcare în toți acești ani, luni, zile, minute – până în cel mai mic detaliu. Revelația adevărului va depăși așteptările. Otto află că până și în cercurile restrânse ale organizatorilor Mișcării de eliberare națională, KGB-iștii își infiltraseră oamenii lor (Sașko, cel care îl convinsese prin șantaj să semneze angajarea ca agent de informare, este, la moment, conducătorul celei de bază a Societății *Taras Șevcenko* pentru conservarea limbii ucrainene. Între timp devenise și poet, deci confrate de condei al lui Otto). Otto este reținut de serviciile de pază ale catacombelor (labirintul subteran al Moscovei) – intrase din greșeală în zona de transport al guvernului, iar aflarea lui acolo era asimilată „terorismului și încercării de răsturnare cu forța a puterii de stat” [3, p. 166]. Adevărul dezvăluit grație coborârii personajului în catacombele Moscovei apropie romanul lui Iu. Andruhivici de cele ale basarabenilor C. Cheianu, Val Butnaru, autori care explorează aceeași istorie marcată de aceleași cataclisme.

Un alt maestru al construcției labirintului în sfera epicului este scriitorul M. Cărtărescu. Atât în romanul *Travesti*, cât și în *Orbitor*, labirintul este stratificat pe mai multe planuri: *cel de la suprafața urbei*, *cel din subterana ei* și *cel dinăuntru individualului*. Bunăoară, personajele din romanul *Travesti* locuiesc mai mult în subterana conștientului. De acolo încearcă să-și recupereze identitatea. Subconștientul iese, insinuant, la suprafață prin obsesii, halucinații și onirii, relevându-se naratorului în imaginea labirintului. „Subteran, subteran, îngână naratorul, – cuvântul ăsta ne fascina. Dedesubt se aflau gnomii, blajinii, morții, nenăscuții, precum și dublul fiecăruia dintre noi. Căutarea trebuia să se întoarcă spre pământ, să dea în lături humusul plin de râme și cârțițe ca să găsească Intrările” [4, p. 78-79]. Imaginea e dintre cele preferate de M. Cărtărescu, ea fiind atestată și în nuvelele anterioare apariției romanului. Criticul Ioana Pârvulescu semnala, bunăoară, prezența obsesivă a „subconștientului citadin”: „Canalele subpământene, subsolurile blocurilor, grotle sunt reprezentarea plastică

a ceea ce am numit *subconștient citadin* creat de Mircea Cărtărescu” [5, p. 5]. În pânza narativă a romanului *Travesti* „subconștientul citadin” se adâncește înaintând spre zonele ancestrale ale memoriei, unde arhitectura interioară a labirintului este și mai sofisticată. Visul labirintului interior îl chinuiește pe Victor. Ușile se deschid greu, iar cea din urmă, deschisă cu cel mai mare efort, îi va revela propria sa imagine, prima imagine a sinelui, fetița aceea mică purtând cosițe, care este el. În primul său roman, M. Cărtărescu elaborează o formulă narativă inedită, care va deveni *un brand*, o marcă inconfundabilă, *un blazon* și *un sigiliu* totodată. Ea se constituie din *sondarea subconștientului*. De aici încolo prozatorul va reprezenta în romanele și povestirile sale fantasmemele, halucinațiile, fantasmagoriile unui narator identificabil cu sine însuși. „Sinuoasele subterane ale conștiinței proprii și – aici e de fapt noutatea absolută, afirmă I. Pârvulescu, – un subconștient citadin al unui București la fel de viu, de crud și de inocent ca și celelalte personaje cărtăresciene.” [5, p. 5] Se poate urmări descrierea lor în paralel: copilul ori adolescentul e prins în vis ca-ntr-o mlaștină, cu himere, spaime și plăceri, trecând prin „canalele” copilăriei în care constante le sunt „violența (până la sadism), sexualitatea (ca tabu și chemare cu delicii intuite), naivitatea (până la sfințenie)” [6, p. 14], constată T. Olteanu. Chemarea erotică și cea mistică, ludicul și tragicul sunt în trupul copilului. El însuși e pe jumătate cufundat în propriul subconștient. Efortul maturului e de a se înțelege pe sine, de a deconspira himera propriului labirint, de a evada din subconștient.

În labirintul subconștientului se mișcă și personajul Mihai Loghin din romanul *Avionul mirosea a pește* al basarabeianului Nicolae Popa. Efortul de a reface traseul fals al crimei de care este acuzat este asemenea ieșirii din labirint, urmând firul lăsat în memoria sa de femeia iubită.

Lumea viscerală. În coerența lăuntrică a construcției narrative postmoderniste, structura labirintică a universului urban (dar și a subconștientului personajelor) se îmbină, la un nivel mai larg, cu cea a lumii ca loc visceral. În romanul lui A. Stasiuk universul, cu cele câteva înfățișări esențiale: 1) viscerele spațiului urban; 2) viscerele gării/gărilor; 3) spațiul eviscerat. În legătură cu cea de-a treia înfățișare, proiectată de autor ca un nucleu imaginativ, se află ideea golirii lăuntrice a ființei. Lumea trece printr-un dezolant și depresiv proces de abandon visceral. Pe Jacek nu-l părăsește nicidecum senzația că au devenit ei înșiși, el și Paweł, locuri devastate, în care colcăie și se zbârlește propria zădărnici. Văzută ca o secvență dintr-o curgere fără

început și fără sfârșit, rece și cinică, urmându-și calea, lumea evadează din viețile indivizilor înfrânți, dependenți de stupefiante, depresivi, goniți de hoți, afaceriști ratați, care își pierd munca, banii, adăposturile. Echilibrul, liniștea, visele sunt iremediabil pierdute, iar ființa umană trece printr-o degradantă alertă a ratării. „Lumea părea că se târăște undeva, dar nemărginirea ei semăna cu interiorul unei cutii albastre” [1, p. 224]. Totodată, când omul pierde tot, este încercat de un fel de libertate totală, manifestată mai întâi ca o eliberare de frică. Pentru personajele din romanul *Nouă* chiar singurătatea se lasă cumva coruptă, deoarece Pawel învățase să o alunge printr-un truc de magician: numărând bani.

Deși luminile sunt crepusculare, iar atmosfera postapocaliptică, oglinzile și-au păstrat funcția arhetipală – cea a reflecției. În suprafețele-oglinzi se reflectă esențele acestei lumi. Naratorul le simte mereu prezența, deloc întâmplătoare, în decor, ele inițiind de fapt un cod, prin care lumea romanului își conjugă semnificațiile. Oglindile dau impresia unei existențe multiplicată din diverse unghiuri de reflecție. „Suprafețele mari de sticlă dublau lumea ca o oglindă spre partea cealaltă” [1, p. 224]. Lumina este cadaverică, umbra lumii este multiplă și difuză totodată, creând o atmosferă apăsătoare, depresivă, de totală ilaritate a ființei umane: „Lumina gării așternea pe toate fețele o culoare cadaverică. Fiecare siluetă arunca o umbră multiplă, difuză” [1, p. 224].

Cronotopul crepuscular. Reluând definiția lui Mihail Bahtin, care înțelegea prin cronotop contopirea „indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret” [7, p. 294], constatăm că acest element esențial al construcției epice are un rol esențial și în romanul lumii postapocaliptice. Cu câteva excepții (*Martorul* de V. Gârneț, *Cubul de zahăr* de N. Popa, *Ploile amare* de Al. Vlad, *Pastorala* de Gh. Postolache), care cultivă, parțial și într-o structură combinată, universul rural-urban, orașul este locul în care se desfășoară acțiunile din romanul optzecist.

În romanul *Nouă* al polonezului A. Stasiuk spațiul este dilatat, reconstituit cu lux de amănunte. Lumea stă așezată în Varșovia, naratorul dând cititorului nenumărate indicații de mișcare prin oraș: denumiri de străzi, de sectoare, linii de tramvai, numere de autobuze, de răscruci de străzi, de denumiri de hoteluri, cafenele, restaurante, cinematografe, magazine, pasaje, gări, aeroporturi etc. În acest sens romanul *Nouă* se aseamănă cu romanele rus-francezului A. Makine, ale ucrainenilor Iu. Andruhovîci și O. Zabujko, ale bucureșteanului M. Cărtărescu, ale basarabenilor Gh. Postolache, N. Popa, Em. Galaicu-Păun. Detaliile toponimice și topografice au menirea de a localiza timpul și spațiul, de a reînvia o atmosferă și o lume, care iată, în 2014, nu mai este. Or,

spunea A. Stasiuk, pe el lumea care nu mai este îl interesează cu asupra de măsură. Abilitatea tehnică de creare a spațiului, iar romanul *Nouă* este un roman al spațiului înainte de toate, are impactul scontat asupra cititorului polonez. „Oamenii nu își doresc lucruri imaginare, este convins naratorul, îi atrage numai ceea ce au văzut mai înainte. Și periferiile îndepărtate și melancolice, colibe din Wygoda” [1, p. 55]. Cu toate acestea, pentru un cititor neinițiat în configurația urbană a capitalei Poloniei, spațiul se încarcă de virtualitate și solicită iminentul efort al imaginației, care poate fi mai productiv decât cel al simplei recunoașteri a locului.

Structura cronotopă a romanului include mai multe imagini cu semnificații reconstitutive ale unui timp și ale unei lumi dispărute. Imaginile olfactive, bunăoară, contribuie esențial la activarea memoriei personajelor. „Era un miros fierbinte, afumat, constată naratorul, adulmecând aromele și miasmele timpului și spațiului în care se mișcă Paweł. Nici neplăcut, nici plăcut, doar pregnant. Avea legătură într-un mod indescifrabil cu lespeda neagră și aspră a scărilor, pe care nu era chip să aluneci” [1, p. 57].

Tot așa cum imaginile prezentului scăldate în luminile neonului le chemau pe cele ale trecutului lui Paweł: „Era Vinerea Mare și avea unghiile murdare. Observase asta atunci când îi întinse bancnota. Această imagine îi revenea în minte în ritmul neonului roșu, și, odată cu ea, și altele. Îl invadeau din trecut, din locurile unde fusese, iar timpul se împletea cu spațiul” [1, p. 164].

Carnavalescul și bufonada. În cartea sa *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса* teoreticianul rus M. Bahtin a dat una dintre cele mai exacte și persuasive interpretări filosofice a lumii carnavalești: „Într-adevăr, carnavalul nu face diferență între interpreți și spectatori. El nu cunoaște rampa nici măcar în formă conceptuală. Rampa ar distruge carnavalul (ca și viceversa – nimicirea rampei ar distruge spectacolul teatral). Carnavalul nu se contemplă – el se trăiește și în el trăiesc toți, deoarece ca idee el este al tuturor. Pe timp de carnaval nimeni nu are o altă viață decât cea carnavalescă. Din el nu ai unde pleca, or carnavalul nu cunoaște granițe spațiale. Pe tipul carnavalului se poate trăi doar după legile lui. Carnavalul poartă caracter universal, aceasta-i o stare specială a întregii lumi, a renașterii și înnoirii ei, la care contribuie toți. Acesta este carnavalul

ca idee, ca esență, care este percepută rapid de toți participanții săi” [8, p. 12]².

Mimetismul de gradul doi al romanului postmodernist aglutinează panorama unei lumi carnavalești prin însăși busculada și amestecul specifice epocilor de tranziție. Timpul tranziției constituie și pentru romanul optzecist din spațiul ex-sovietic și post-socialist reperul obiectual, realitatea-model, în sensul strict operațional în construcția, cu variabile recognoscibile, a romanului. Exemplar în acest sens ni s-a părut romanul lui Iu. Andruhovîci *Moscoviada*. Replici carnavalești, ba chiar un univers reprezentat prin uzul carnavalescului este specific și unor romane semnate de autori basarabeni: *Sex & Perestroika* de C. Cheianu, *Țesut viu. 10x10* de Em. Galaicu-Păun, fiecare din acești trei autori topind la temperaturi diferite amestecul de realități cu ficțiunea. Ei forjează construcții cu totul deosebite din aliajul carnavalescului, retrospectivității pretins-autobiografice asupra unei istorii care se îndepărtează de noi, dar ale cărei secvențe mai dăinuie în memoria unei bune părți a cititorilor din aceste zone. La cealaltă parte impunătoare de cititori, mai tineri, ajunge ecoul acelor vremuri, în formulă narativă, cinematografică, de studiu istoric etc.

Paradigma romanului optzecist include ludicul, carnavalescul, panorama, parodia etc. – care servesc atât ideii de viziune asupra lumii, cât și compoziției romanului, inclusiv tehnicilor de elaborare și funcționare sectoriale ale romanului ca structură narativă. În spațiul carnavalescului și al bufonadei este greu, dacă nu cumva imposibil, să desprinzi personaje bine conturate. Nici nu ar fi cazul, de vreme ce autorul pune în mișcare grupuri de indivizi-măști care și formează personajul-colectiv. Am putea distinge în construcția romanului lui Iu. Andruhovîci o serie de personaje-generice, precum ar fi, bunăoară, tipologia tânărului scriitor sovietic, în care intră o serie de figuranți – scriitori și scriitoare venite la Institutul de Literatură *Maxim Gorki* (Iura Golițan, Arnold Șpaț, Roitman etc.). Institutul reprezintă de asemenea, în mic, o URSS, prin structura polietică a cursanților.

² Citatul în original: «В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками».

Tot așa se prezintă și tipologia intelectualului sovietic – bărbat sau femeie – racolat de KGB. Și KGB-istul Saško cumulează seria de angajați ai securității imperiului etc. Naratorul se percepe pe sine și pe ceilalți din jurul său ca făcând parte dintr-o colectivitate unificatoare și nivelatoare. Sunt cu toții niște „avortoni nefericiți. Și de compătimit, cu mișcări necoordonate” [3, p. 57], constată el. Ceea ce îi ține la un loc pe indivizii aceștia, diferiți totuși, este „zidul” („Căci ce altceva, în afara zidului, te leagă de uzbekul de dincolo de acest zid?” [3, p. 58], îl întreabă naratorul pe Otto von F.). Deasupra tuturor personajelor, realiste, onirice, suprarealiste, absurde, schematice, colective, generice domină Imperiul. Fără îndoială, Andruhovîci este marcat de Perestroika lui Gorbaciov și discursul romanului cadrează cu semantica tipică a discursului anti-imperial. Asistăm la *deconstrucția imperiului* și aieva, și în spațiul românesc. Roman postmodernist cu acte în regulă, *Moscoviadei* i s-a recunoscut de criticii din diverse literaturi statutul de *roman deconstrucțiv*, în care se atestă „deconstrucția imperiului, deși calitatea și profunzimea deconstrucției sunt recunoscute ca reprobabile. Desigur, afirmă Oleksii Tolociko, această temă, pe bune stătea la suprafața textului, iar atunci când lucrarea se scria și tipărea, se mai percepea ca fiind apriori de genul calităților artistice. Dar de atunci n-a trecut puțin timp și din această perspectivă romanul nu ar fi trebuit să arate atât de unilateral și propagandistic. În afară de asta, am fost preîntâmpinați doar, că el este din cercul jocului postmodernist cu textul. Vom fi fiind noi atât de naivi ca să percepem decorațiile anului 1991, în care are loc acțiunea, drept sens al piesei?” [9], se întreabă retoric același critic, care sugerează că acuitatea tematică și mesajul anti-imperial al romanului au rămas și azi de certă actualitate. „Imperiul năpârlea asemenea unui șarpe, nutrind însă aceleași închipuiri totalitare cu care se obișnuise, mimând schimbările legislative și un nou mod de viață, improvizând pe tema ierarhiei valorilor. Și, în speranța ca, în acest fel, să poată adopta o nouă identitate, imperiul flirta cu libertatea.” [3, p. 35-36]

În acele timpuri discuțiile despre putrefacția imperiului trec de la bucătărie direct în agora, identificată cu barul sau cafeneaua, unde la nenumărate halbe cu lichid gălbui tulbure stau intelectualii, scriitorii inclusiv, în nesfârșite dezbateri bahice, polemizând printre ciocnirea halbelor și sughițuri, despre capitularea balaurului cu o sută de capete.

Istoria acordă o șansă rară celor din marginea imperiului și „marginalii” nu ezită să o valorifice. La ordinea zilei stă naționalismul republicilor unionale, care, cum va descoperi atât naratorul, cât și Otto, și acesta era un produs al ecuațiilor KGB-ului, care, spre a nu scăpa situația de sub control, a modelat el însuși trezirea conștiinței naționale și a infiltrat în interiorul

propriei creaturi agenții săi cei mai de nădejde. Până și femeia iubită a lui Otto, Galea, îi intrase sub piele cu misiune. Mai puțin verosimil și mai mult romantic pentru o kgb-istă, Galea își ajută iubitul să evadeze din labirintul catacombelor. În drumul său Otto întâlnește diferite personaje ameteite, reale și ipotetice totodată, niște constructe de coșmar sau instrumente dintr-o farsă tragică, mânăta din loc în loc de câțiva *păpușari dibaci*. Personajul are conștiința că se mișcă „prin coridoarele unui labirint, în jurul tainicului său centru. Seamănă cu un meandru antic” [3, p. 185]. Centrul meandruului se află în Sala de conferințe. Constituit în maniera unui spectacol cu măști – aici artizanul centrului de coșmar al lumii sovietice –, imaginarul fantasmagoric al lui Andruhovîci concurează *Infernul* lui Dante, scenele din romanul *Maestrul și Margareta* al lui Bulgakov și atâtea alte opere de un grotesc repugnant. Finalul se mișcă spre un *crescendo* carnavalesc debordant. „Prezentând *Moscoviada* la emisiunea *Omul care aduce cartea*, Dan C. Mihăilescu spunea: «Plutim exact pe tradiția lui Leonid Andreev și Mihail Bulgakov. Totul este demonizat, totul este cariat, singurul lucru bun pe care îl putem face este ca prin perdeaua de vodcă să stăm de vorbă cu dracul»” [10]. În prezidiul conferinței la care se dezbate despre viitor stau câteva figuri simbolice pentru întreaga istorie a imperiului rus-sovietic-rus: *Omul cu ciorap negru pe cap* – Șeful cel nemuritor; Dzerjinski; Ioan cel Groaznic; Lenin; Minin-și-Pojarski; Suvorov; Ecaterina a II-a. Protocolul reține și masca lui Anatolii Ivanovici, omul de stat și poetul (Lukianov, cel din anturajul lui M. Gorbaciov, unul dintre organizatorii puciului din august 1991). După lungi și absurd-suprarealiste dezbateri decizia este una: imperiul este nemuritor, iar *Ciorap negru* predică ca din amvon: „STATUL trebuie să meargă mai departe. [...] Trebuie să extirpăm corpul bolnav dinăuntru! Să-i trimitem pe toți acasă și să coborâm cortina. Vă dăruim de voi nădăjduita, iertați-ne cuvântul, independență. Și vă învățăm cum să câștigați referendumuri. Căci un referendum este un mijloc ideal de a manipula oamenii, de a le oferi iluzia că ar urma să hotărască singuri asupra propriei sorți. Vă învățăm despre iubirea de STAT. Iar asta înseamnă iubirea de: violență, înșelătorie și corupție. Vă asigurăm libertatea deplină de a vă prăbuși în hău. Așa că dați-le republicilor deplină libertate, iertare, independență. În toată povestea asta, păstrăm ceva și pentru noi” [3, p. 218]. Deși sala se află în întuneric, Otto simte că este arhiplină. Indicațiile sunt comunicate unei armate întregi de angajați ai KGB-ului, care plecau în țările lor de origine, republici ale URSS-ului, spre a organiza independența și suveranitatea noilor state. Premonițiile lui Iu. Andruhovîci s-au dovedit în timp cu adevărat profetice. Anume acesta a fost mecanismul „independenței dăruite”, nu câștigate.

Referințe bibliografice:

1. Stasiuk A. Nouă. Traducere din polonă de Cristina Godun. București: Rao, 2010. 288 p.
2. Бойченко О. «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна меніппея. <http://www.rastko.rs/rastko-ukr/sua/2/bojc-andrmosko2.html>.
3. Andruhovîci Iu. Moscoviada. Traducere din limba ucraineană de Dragoș Dinulescu. București: ALL, 2009. 246 p.
4. Cărtărescu M. Travesti. București: Humanitas, 1994. 175 p.
5. Pârvulescu I. Secretele lui Mircea Cărtărescu. În: România literară, nr. 37, 20 septembrie – 5 octombrie 1993, p. 5.
6. Oltean T. Mircea Cărtărescu în olandeză. În: România literară, nr. 13, 3-9 aprilie, 1996, p. 14.
7. Bahtin M. Probleme de literatură și estetică. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982. 598 p.
8. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, II-ое изд. Москва, Художественная литература, 1990. 543 с.
9. Толочко О. Критика на романы Юрия Андруховича «Рекреации» и «Московиада». <http://andruhovych.info/kritika-na-romany-yuriya-andruhovicha-rekreacii-i-moskoviada/>.
10. Tibenco L. Pinguinul Mișa și sexul ucrainean. În: Observator cultural, nr. 336, 2006. http://www.observatorcultural.ro/Pinguinul-Misa-si-sexul-ucrainean*articleID_16063-articles_details.html.

Romanul condiției umane între echivocul ontologic și *imago dei* (1)

LECTURI

Andrei Țurcanu

Trei ceasuri în iad, „unul din puternicele romane ale literaturii române” [1], după Mircea Tomuș, și „cel mai tulburător roman al obsedantului deceniu” [2], după părerea lui Dan Brudașcu, rămâne deocamdată ca și cum inexistent. Atât pentru cititori, cât și pentru exegeții literari. Nu poți să nu fii de acord cu același Dan Brudașcu, care susține: „Este regretabil că istoricii și criticii literari români încă trec sub tăcere meritele excepționale pe care le-a avut romancierul Plămădeală”. „Romancierul Plămădeală” e chiar Mitropolitul Transilvaniei, Antonie Plămădeală, cu numele său mirean Leonida Plămădeală, născut în Stolnicenii Basarabiei.

Ar exista mai multe explicații pentru tăcerea de neiertat care însoțește această operă de la apariția ei, în 1970 [3], până în prezent. Este, probabil, un gen de pudoare exagerată față de o scriere „profană” a unui înalt prelat bisericesc. Deși aceasta a fost comisă, după propria mărturisire, într-un moment pe când (nu din voia sa) „era civil” și lucra „ca muncitor la Fabrica de Mase Plastice”. Ar putea fi la mijloc și circumstanțele nefaste ale momentului elaborării și publicării romanului. Împrejurările concrete ale vremurilor și-au pus amprenta, mai întâi, asupra formulei artistice adoptate de autor,

apoi, după retragerea din librării a cărții, asupra receptării și încadrării ei firești în contextul real al literaturii române.

Proiecția alegorică a totalitarismului de tip sovietic asupra celui nazist din Germania este în epocă un subterfugiu de creație. Îl regăsim și la scriitorii din Basarabia, nuvela *Păienjenis* de Vlad Ioviță, de exemplu. Era un procedeu subversiv care la timpul respectiv credita, printr-o tacită complicitate dintre autor și cititor, o atitudine de rezistență anticomunistă. Peste ani însă, impactul deconspirativ al unor asemenea proiecții a slăbit și nu a mai avut forța persuasivă inițială. Și, în sfârșit, ca să termin cu supozițiile, conul de umbră care a cuprins romanul Mitropolitului Plămădeală, ar putea să fie și „lucrarea” demonică a acelor forțe care au înțeles caracterul subversiv al scrierii și au interzis-o și care mai apoi, după revoluție, tot ele cu prăjina sus, și-au continuat „opera” într-o terfelire vulgară și o tabuizare agresivă a numelui distinsului ierarh.

Primul care a remarcat talentul viguros al fostului „uneltitor împotriva siguranței Statului” (aceasta era sentința standard pentru toți indezirabilii politici) a fost – după aceleași mărturisiri târzii ale Mitropolitului Antonie din *Amintiri despre scriitori* [4] – Gala Galaction. Tot acolo citim că Geo Bogza, care a citit romanul în manuscris, entuziasmat, nu s-a mulțumit doar cu o declarație patetică („sunt gata să mor pentru dumneata”), dar a acceptat să-i fie, într-un fel, nașul literar, dându-i o recomandare pentru editură. O recomandare a lui Geo Bogza cântărea greu în epocă, atât de greu încât a putut să adoarmă (pe o clipă) chiar și ochiul întotdeauna treaz al cenzurii comuniste din 1970, deși mai târziu autorul, în spiritul învățăturii christice a Dumnezeului nemuritor din om, admite și altceva. Cenzorii, crede dânsul, au trăit și ei în acest „iad”, dar în sufletele lor au mai păstrat „resturi de omenie”. O supoziție care, din păcate, pare să fie infirmată, între altele, și de zidul de tăcere ridicat în jurul acestei cărți despre veșnicia celor „trei ceasuri” ale iadului totalitar.

În articolul *Suntem niște morți fricoși, doamnă...* [5], scris pe urmele primei reeditări a romanului de după căderea comunismului, Nina Negru remarca „experiența esențială a autorului, trăită între 1949 și 1968”, o experiență comună cu aceea a altui mare basarabean, Paul Goma, atrăgând atenția însă asupra unor atitudini artistice diferite, la acești doi scriitori, față de același material biografic. În *Trei ceasuri în iad* nu vom regăsi dramatismul torturii nemijlocite, suferința umană concretă, fizică, insuportabilă. Ochiul din scrierile lui Goma, neîndurător, fără iertare, de o cruzime la limită cu paroxismul, ochiul

victimei maltratate care a jurat să nu uite nimic, să se răzbune, este substituit, la Leonida Plămădeală, de privirea unei transcendente imanente, de un ochi care se uită la lume prin grila unor trame narrative care încapsulează dramatismul unei experiențe umane de două milenii. Goma vine cu ceea ce Monica Lovinescu numește c-un titlu de carte „etica neuitării”, o etică prin excelență justițiară, inflexibilă, atroce, un răspuns simetric arbitrarului și ferocității torționare.

Romanul lui Leonida Plămădeală este și el un rechizitoriu al totalitarismului, dar subiectul nu se desfășoară pe terenul realist al mărturiilor directe și, evident, nu este animat de etica imperativă a „neuitării”. „Experiența totalitară, de o neagră originalitate, chiar dacă și-a înscris rezultatele în cotidian, e cu atât mai greu să fie descrisă cu uneltele realismului cu cât nu se poate spune totul despre ea” [6]. În locul eticii imperative a „neuitării” (etica victimei agresată cu violență, la Goma) regăsim aici, după formula lui Mircea Tomuș, „omul, în esențialitatea sa de suflet și conștiință”, omul aruncat de forța împrejurărilor în iadul totalitar și „evaluat în prețul său de pasiuni, sentimente, afecte, aspirații și, împreună cu toate și deasupra tuturor, de iubire” [5]. *Trei ceasuri în iad* reprezintă periplul inițiativ al unei scoborâri pe diverse trepte ale existenței umane și sociale și o mișcare în mai multe cercuri ale supliciuului ca experiență a căutării adevărului și efort al regăsirii și înțelegerii de sine. Într-o societate totalitară, „esențialitatea de suflet și de conștiință” a omului are semnificația unei experiențe profund dramatice, este o încercare traumatizantă, cu infinite scindări, dedublări și refulări interioare, cu pierderea identității și *plasarea în incertitudine și aleatoriu*, cu prinderea și prăbușirea omenescului în capcana terorii generalizate. Agresiunea brutală, neîntreruptă, metodică, vizând toate nivelele de conștiință și de comportament, face ca discrepanțele personalității umane să se multiplice și să se adâncească în mod dramatic, fără putință de recoagulare ori de revenire la unitatea primordială, a firescului. O cumplită nepotrivire se instituie între înfățișarea corporală și conștiința de sine, între chipul străin și identitatea interioară, profundă, între cuvinte și sensurile lor, dezacord care afectează totul: sentimente, reacții, aspirații, relații interumane, mediu comunitar.

Artistic, această experiență de infern e recompusă prin forța unei extraordinare verve dialogice cu ascendențe patristice, care străbate întreg romanul de la un capăt la altul. E o putere care se identifică atât la nivelul deliberărilor spirituale și psihologice, a controverselor și dezbaterilor de idei, a disputelor existențiale și delimitărilor stilistice a vocilor-măști, dar care se descoperă și la nivelul structurării romanului, a tramei narrative, desprinsă, scrie Mircea Tomuș, „din simplitatea de granit a marilor texte tradiționale”.

„Marile texte tradiționale” sunt Evangheliile, scrierile Sfinților Părinți, texte ale călugărilor anonimi, precum este și parabola celor „trei ceasuri în iad”, reprodusă, de altfel, și de părintele Cleopa într-o lucrare omiletică despre „chinurile iadului”. Pe baza unor topoi narativi ușor recognoscibili se clădește, parabolic, o construcție temeinică, fără prisosuri arhitecturale, cu imprevizibile reluări sau puneri în suspensie a firului narațiunii, cu nuanțări de detalii și aprofundări de semnificații ale unor fapte și întâmplări deja relatate, cu reveniri pentru a reface traseul narativ dintr-un unghi de vedere nou. Astfel, secvențele din care se încheagă acțiunea romanului au mereu în subsidiar încărcătura unor parabole biblice, capacitatea de iradiere ideatică a unor cunoscute pilde din tradiția creștină sau, pur și simplu, valoarea de scene-simbol. Structural, ele se adună pe spirala trunchiului narativ ca verigi ale întregului, într-o succesiune de contrapunct, cu insolite întredeschideri sau închideri imprevizibile de orizonturi. Dincolo de acestea se profilează omul prins în chingile sistemului totalitar, disputa sa contorsionată, dramatică, acerbă cu sine, cu semenii săi, cu destinul, cu Dumnezeu.

Romanul începe cu un epizod care trimite la reprezentările simbolice ale motivului biblic *Stabat Mater Dolorosa*, la imaginea Maicii Domnului îndurerată după coborârea fiului ei mort de pe cruce. Ca un camerton, care parcă vine să anunțe schimbarea aspectului fizic al fiului ei pe care-l credea mort, și înfățișarea doamnei Katerina Adam, mama personajului principal, suferă în numai câțiva ani o prefacere radicală: „Bătrâna doamnă neconsolată își desăvârșea de la o zi la alta un spate încovoiat de bătrână nevolnică”. Figura ei, care odinioară părea alcătuită dintr-o „suită de arcuri de cerc și elipse”, numai după câțiva ani de la dispariția fiului ei Anton, tânăr profesor de istorie, pasionat etnograf, care plecase și nu se mai întorsese dintr-o călătorie de studii pe urmele unor legende din nordul țării, era de nerecunoscut. Doliul a făcut-o să se ascundă sub o veșmântărie neagră și ponosită „care îi dădea aerul halucinant, stătut și îngust, al bietelor bătrâne habotnice”. Durerea a afectat-o până-n străfunduri. „O vijelie cumplită iscată din senin, ca vârtejurile din toiul verii, în care credința populară îl vede pe Diavolul, care se înșurubează în văzduh și care culege și mistuie în înălțimile pustii tot ce întâlnește în cale, îi atinsese inima și fusese dejuns ca s-o smulgă din rădăcini, s-o veștezească și să-i dea aerul acesta de doamnă bătrână, cu mult mai devreme decât s-ar fi convenit.” Moartea fiului „ca o cangrenă a unui mădular al trupului ei, înainta într-înșea, o cucerea zi de zi, ceas de ceas”.

Ceea ce se distinge în suferința doamnei Adam este *excesul*. Nici un argument de consolare nu o atinge. Respinge avertizările alarmate ale unor foști prieteni ai lui Anton. Aceștia bănuie în durerea ei neconsolată

și în înverșunarea cu care ține doliul după fiul pierdut un sindrom clinic. Departe de a fi un banal „sindrom obsesiv”, precum i se sugerează, suferința doamnei Adam, cultivată cu obstinție, conștient, depășește prin profunzimea motivațiilor datele superficiale ale psihologicului, atingând pragul unor abisuri ontologice. „Cu cât suferea mai adânc și mai sistematic, iubea mai mult. De fapt, se străduia să nu-și piardă iubirea.” Sentimentul de iubire, pe care îl întreține și-l stimulează o durere statornică, este însăși Viața care acoperă neantul, învinge moartea. „Era felul ei de a lupta împotriva timpului care șterge, împotriva uitării care alină și care îi întoarce pe oameni la o cuminenie plată și searbădă, sentimente pe care nu le voia și care o pândeau ca s-o jefuiască. Iubirea aceasta, exact în felul acesta excesiv, acoperind cu ea locul care fusese Anton și care acum era gol, care era GOLUL, o salva de acea singurătate de limită care argumentează și decide fapta sinucigașilor”. *Excesul* o scoate pe doamna Adam din contingenta psihologicului și a platitudinii, o rupe din cotidian și istorie și o aruncă în alte ritmuri de existență, atemporale, cosmice, sugerate magistral de căderea neobișnuită, solemnă, cu inflexiuni de cadențe latine, a cuvintelor și a frazei. Viața acestei Mater Dolorosa: „*Se scurgea în ritm de car mortuar, a cărui țintă e cimitirul și care, în drum spre el, nu schimbă cadența și nu se precipită. Nici când plouă, nici când ninge, nici când e furtună, uragan, apocalips din aer și guri de tunuri, nici când pierde drumul, nici când înnoptează, niciodată, niciodată. Procesiune funerară în urma unui sicriu care nu mai ajunge la cimitir, pe un drum în cerc închis, sau în linie infinită, ca într-un blestem. Pe ultimul drum se merge încet, cu pas întârziat, pentru că fiecare pas e ireversibil și pentru că morții, și numai ei, nu trebuie să se grăbească.*”

Imaginile existenței împietrite în atemporalitate și a drumului fără o finalitate expresă, „în cerc închis, sau în linie infinită”, vor mai apărea pe parcursul romanului. Deocamdată, să remarcăm semnificația lor de cronotop al suferinței și iubirii materne, sentimente care o scot pe doamna Adam din determinările fizice și istorice ale realului și o plasează în ritmurile veșniciei și ale infinitului. Revenirea la cadrul concret al orașului se produce în capitolul următor, într-un mod aparte, violent, halucinant. De la viziunea de părăsire de către ființa umană a realului și situare a acestuia în ritmurile eternității, romanul trece aici brusc la o imagine a omului antitetică. E aruncarea și abandonarea lui în cotidian, rătăcirea perplexă într-o realitate străină, ostilă. În capitolul inițial doamna Adam se însingurează pentru a fi cât mai aproape, prin durere și iubire, de amintirea fiului ei dispărut, Anton Adam. În secvența următoare a romanului, un călător buimac coborât din tren în gara pustie a orașului este în situația

unui rătăcit fantasmagoric, copleșit, strivit de necunoscutul care-l asaltează din toate părțile, din interior în primul rând, din propria memorie care nu vrea să-i dea vreun indiciu de orientare privind propria persoană, și din exterior, unde nu recunoaște nimic. Deruta în fața acestei nemărginiri de necunoscut îl izolează și îl însingurează într-o inerție psihosomatică la limită cu absența. În figura sa toate poartă însemnele unei rigidități nefirești, mecanice. „Fața lividă de mască tragică”, mișcărilor de automat, „cu pași mărunți, fără să-și îndoie picioarele”, mâinile atârând inerte pe lângă corp, costumația impecabilă contrastând cu figura sa de robot trimit mai degrabă la o prezență ireală. Rămas singur pe peron după plecarea trenului: „Părea un naufragiat amețit, căzut din văzduh în mijlocul unui deșert fără puncte cardinale, un aruncat dintr-o altă lume, căruia nu i se potriveau nici aerul, nici lumina, nici spațiul nostru. Primul om ieșit din sânul materiei, neantul abia modelat, căruia tocmai i s-a suflat viața în nări înainte de a fi învățat să se folosească de ochi, de urechi, de mâini și de picioare, n-a arătat altfel”. Asocierea cu imaginea primului om modelat de Dumnezeu avansează mai departe într-o serie de supoziții: „Putea fi omul neterminat al lui Rilke, scăpat pe pământ, din greșeală, din mâinile bunului Dumnezeu, în joacă făcut, când a rămas cândva singur acasă, fără voia și priceperea ochilor și a minții Creatorului, ocupat tocmai atunci cu altceva. Formă neizbutită, făcută pe jumătate”.

Încet-încet, într-o gradație liturgică a devenirii dozată cu simțul sigur al unui ritm narativ în crescendo, spectrul uman cvasi-mecanic prinde viață, se preschimbă în om adevărat. Transformarea are caracteristicile unei geneze primordiale. Senzațiile, reacțiile, gesturile celui care „devenea om” sunt adânc spiritualizate printr-o trimitere simbolică, în subsidiar, la temele biblice ale Facerii, izgonirii din Rai și regăsirii lui Adam pe pământul străin și arid. Ieșirea din absență și inerție și anunțul prezenței sale în realitate se produce treptat, prin efortul titanic al ruperii de somnambulism inițială și intrării în zona conștiinței de sine. Trezirea vine din interior, din infinitul unor străfunduri tulburi, amețitoare, ca o muzică originară, și este surprinsă în frazarea unei remarcabile incandescențe ritmice: „Încă de la plecarea trenului percepușe, mai întâi slab, apoi din ce în ce mai tare, o muzică infernală, cosmică, amplificată ritmic și catastrofal ca o petrecere a nebunilor, o muzică pe care și-o reprezenta undeva într-un centru adânc din creierul care se deștepta treptat, ca pe o orchestră alcătuită dintr-o mie de planete metalice, în formă de roți dințate, angrenate într-un sistem de *perpetuum mobile*, care se învârteau nebunește într-un univers despre care nu știa nimic, care era încă amorf, pe care nu și-l reprezenta și în care nu se situa în niciun fel. Se amplifică și el odată cu zgomotul care, prin nu se știe

ce mecanism interior, îi stăruia în creier, deși trenul plecase demult, și astfel, ca într-un proces de creație, se realiza pe sine, se dimensiona, se împlinea, devenea”.

La haosul senzațiilor auditive, a zgomotelor răvășind adâncurile firii sale, se adaugă ciudățenia percepțiilor vizuale răsturnate. Să remarcăm, primul contact vizual conștient cu realitatea este „o coloană de soldați, în marș, echipați de război”, pe care el îi vede „cu capetele în jos și cu picioarele în sus”. E și aceasta o invenție a doctorului Murnau pentru a-și struni pacientul în stările sale excesiv emoționale! De la senzații confuze și reacții nesigure, ezitante, conștiința trece treptat la percepții concrete, exacte. Elementele realului se individualizează și se identifică prin numele ce-l poartă. Personajul-fantomă află, în procesul în care ia cunoștință de sine, că-l cheamă Peter Gast și că se găsește în orașul D. Numele nu este întâmplător. Spre deosebire de personajul dispărut, *Anton Adam*, în care autorul a incifrat numele său ecleziastic Antonie și numele biblic al primului om, acest nou Adam („om nou”, în terminologia totalitaristă) trimite, printr-o traducere în română a lui *Peter Gast*, la o caracteristică structural-identitar primară și la o identitate socială de intrus. „Peter” nu e altceva decât „piatră”, iar „Gast”, tradus din germană, înseamnă „oaspete, musafir, *venetic*”. Și toponimul D. nu este arbitrar în roman, litera „D” (delta) din alfabetul grecesc simbolizând *adevărul*.

Dar momentul adevărului, clipa când el își amintește totul, nu are nici pe departe, cum ne-am fi așteptat, semnificația unei împliniri, valoarea recunoașterii și regăsirii de sine. O realitate tulbure, înfricoșătoare prin nefirescul neconcordanțelor ei oribile, prin absurdul unor stări de fapt pe care, de obicei, se sprijină conștiința și se configurează identitatea umană, îl torturează din străfundurile memoriei și-l derutează. Actele și înfățișarea îl dau drept Peter Gast, dar memoria este în întregime a lui Anton Adam. Un chip și o biografie auzită de la doctorul Murnau și confirmată de actele sale și o memorie, și tot ce ține de aceasta, care „infirmă biografia celui din acte”. Rătăcit între cele două identități, personajul e cuprins de o frică paralizantă. „Sufletul lui nu e în situația de a alege. Sufletul e cu totul al celui din amintirea sa, al celui care recunoaște acum orașul. Nu e departe de a spune „Sunt sigur” și e convins că va spune-o dintr-un moment într-altul”. Dar, pe de altă parte, „îi e teamă să nu fie silit să admită că i s-a întâmplat ceva monstruos, mai rău ca o moarte, ceva ce nu i s-a întâmplat niciunui om de când lumea”. *Monstruosul* care îl tulbură atât de mult este greșa de memorie a muribundului Anton Adam în corpul amnezic al lui Peter Gast, pe care, din asigurările doctorului Murnau, acesta a realizat-o „de dragul științei”. Deși realitatea e alta, lui Anton Adam i s-a făcut un transplant de

înfățișare din cadavrul lui Peter Gast, aluzia la scientismul marxismului totalitarist este destul de străvezie. Probabil, în contextul dat, nici numele acestui doctor experimentator, modelator de chipuri și identități umane, creator de „oameni noi” să nu fi fost ales întâmplător. S-ar putea admite că numele i-a fost sugerat romancierului de cunoscutul regizor expresionist Friedrich Wilhelm Murnau, autorul unor filme de genul *Nosferatu*, *o simfonie a groazei* și *Faust*.

Cei trei ani de zile cât a durat experimentul demonic al transplantului sunt în amintirea resuscitată a personajului ca trei ceasuri în iad – o înfinită suferință fizică sfârșind cu o dramatică ruptură și derută ontologică, o conștiință dedublă cu două identități, una fizică și alta interioară. Noua combinație umană, poartă pe parcursul romanului, în momentele teribile de incertitudine identitară, numele de Gast-Adam. „Operă” a unui demiurg diabolic care concurează cu Dumnezeu, partea sa de *creatură*, aceea care ține de aspectul pur fizic, este o antiteză a originalului. Anton *Adam*, văzut la început în planul narațiunii prin ochii mamei care-și amintește de el, are un chip uman, exterior și interior, perfect, „natura anticipase într-însul un model al unor perfecțiuni viitoare, spre care se tot stilizează de veacuri materia și spiritul”. O primă portretizare a lui Peter *Gast*, după prezentarea sa de la început în registrul biblico-simbolic al omului „aruncat” în prezența ostilă a contingentului, e făcută tot prin viziunea doamnei Adam. Înfățișarea *musafirului* i se pare „neobișnuit de aspră și încordată. Nu inestetică, dar nici frumoasă. Cam geometrică, în stilul portretelor cubiste, alcătuită din dreptunghiuri, pătrate și triunghiuri, care erau nas, gură, bărbie, frunte, obraji”. De la gară, Peter Gast venise mai întâi la doamna Adam, *acasă, la mama sa*, în centralitatea identității lui Anton Adam, pe care o resimțea cu întreaga sa ființă ca fiind propria identitate. Aici spera el să regăsească certitudinea unității sale originare pierdute. Credea că *mama*, doamna Adam, va recunoaște în el pe fiul său, împrăștiindu-i îndoielile confirmându-i adevărata identitate, aceea care nu a fost atinsă și falsificată de bisturiul modelator al doctorului Murnau. «Mama mă va recunoaște!» își zise convins, sperând că ea va fi proba decisivă și sfârșitul coșmarului acestuia de trei ani.” Dar mama vede în el un *Anti-Anton* care îi provoacă repulsie și frică.

Altădată, întâlnirea celui ce se știa Anton Adam cu „lucrarea” lui Murnau – noua sa înfățișare de Peter Gast – nu a fost mai puțin șocantă nici pentru el, tocmai prin contrastul care se deschidea. Portretul său fizic se nuanțează, în acelaș sens al monstruosului: „O gură urâtă, asta mi-a sărit în ochi înainte de orice. Gura cu buze mari, răsfrânte, cu dinți cabalini și cu maxilare musculoase. Acum m-am mai obișnuit, dar închipuie-ți cum a fost atunci! Individul din oglindă era antipodul meu, și asta îi înzecea urâtenia.

Exact Anti-Anton, cum a spus mama. Ai fi zis că un sculptor s-a străduit să prindă exclusiv *expresia plastică a funcțiilor biologice umane*. *Omul care mănâncă!* Nu-mi semăna deloc”. „Învierea din morți”, căci acesta e sensul revenirii la starea de conștiință a lui Anton Adam după somnul anesteziec de trei ani de zile, înseamnă o „schimbare la față” în negativ. Dincolo de trăsăturile geometrice, grosolane, biologizate ale chipului, „omul nou” creat e un *echivoc* ontologic și un *captiv* tragic. Identitatea sa fracturată și conștiința de sine scindată este încercuită strâns și supravegheată atent de puterea inflexibilă al cărei proiect este și care l-a modelat. O putere *multiplă*, ubicuă, ca orice putere nefastă, totalitară. Momentul când personajul cu identitatea de Peter Gast ia pentru prima dată cunoștință de sine e și momentul primei întâlniri cu această mulțime demonică. De față era toată protipendada Reihului adunată să vadă „opera” lui Murnau, așezată într-un semicerc care făcea în jurul său, împreună cu semicercul din oglinda cât peretele din față, „un cerc închis, negru”. E un cerc de o irealitate halucinantă prin închiderea absolută sugerată de jumătățile sale simetrice, cea reală și jumătatea răsfrântă.

Referințe bibliografice:

1. <http://www.lumeacartii.ro-carti/trei-ceasuri-in-hiad/973-86769-1-6.html>
2. [https://neamulromanesc.wordpress.com/%E2%96\\$BCatitudini/dan-brudascu/](https://neamulromanesc.wordpress.com/%E2%96$BCatitudini/dan-brudascu/)
3. Leonida Plămădeală, *Trei ceasuri în iad*, ed. Eminescu, București, 1970 (ed. a II-a, 1993, 303 p. și ed. a III-a, 1995, 303p.).
4. <https://antonieplamadeala.wordpress.com/antologie-de-cuvinte-de-neuitat/amintiri-despre-scriitori-fragmente/>
5. Nina Negru, *Suntem niște morți fricoși, doamnă...//* Literatura și Arta, 16 iunie 1994, p. 8.
6. Monica Lovinescu, *Etica neuitării*, Humanitas, București, 2008, p. 203.

(va urma)

PORTRETE DE LA AUSCHWITZ

Lucia Țurcanu

Școala poloneză a reportajului are o tradiție cum rar se întâlnește în altă cultură, fiind cunoscută în lume în primul rând prin cărțile lui Ryszard Kapuściński. Autorul supranumit „împăratul reportajului” („cezarul reportajului”) a devenit celebru prin *Cesarz* (1978; trad. în română – *Împăratul*, 1991), *Szachinszach* (1982; trad. în română – *Șahinșahul*, 2009), *Imperium* (1993; trad. în română – *Agonia imperiului*, 1996), *Heban* (1982; trad. în română – *Abanos*, 2002), *Podróże z Herodotem* (2007; trad. în română – *Călătorind cu Herodot*, 2008). Mai tinerii Wojciech Tochman, Mariusz Szczygieł, Jacek Hugo-Bader, Lidia Ostałowska, Paweł Smoleński, Andrzej Stasiuk continuă, urmând cumva modelul magistrului, să ofere cititorului un punct de vedere original asupra lumii, scriind reportaje de creație cu subiecte referitoare la cele mai controversate zone ale globului, la marginalii lumii etc. Dovadă a performanței în această direcție a literaturii polone este și faptul că, în anul 2009, Premiul pentru Literatură al Uniunii Europene a fost acordat unei cărți de reportaje, *Gottland* de Mariusz Szczygieł (trad. în română – 2014).

Datorită traducerilor excelente ale Cristinei Godun, în spațiul românesc a pătruns și Andrzej Stasiuk, cu două cărți de reportaje-jurnal de călătorie despre Europa de Est, inclusiv

România și Basarabia – *Jadąc do Babadag/Călătorind spre Babadag* (2004/2007) și *Fado* (2006/2010). Apoi a fost tradusă, de asemenea de Cristina Godun, Lidia Ostalowska (1954-2018), jurnalistă, în ultimii ani, la *Gazeta Wyborcza*, ale cărei volume *Cygan to Cygan* (2000; *Țiganul tot țigan*, Editura Arc, 2011) și *Farby wodne* (2011; *Acuarele*, Editura Ratio et Revelatio, 2016) pot fi luate drept model de cei care își propun să scrie reportaj de creație pe probleme sociale, „spinoase și incomode” (minoritățile naționale, marginalii ș.a.): amestec de document, amintire și confesiune, personaje urmărite în toate vulturile existenței lor, raportare a individualului la social-politic. Toate acestea fac să se estompeze hotarul dintre faptul real și ficțiune, discursul publicistic căpătând uneori o expresivitate și o percutanță cum numai un text poetic le poate avea.

Despre *Țiganul tot țigan*, Ryszard Kapuściński nota cu admirație: „Cât de neobișnuită este lumea țiganilor, despre care scrie atât de răscolitor Lidia Ostalowska! Câte destine excepționale se desfășoară aici, câte istorii uluitoare. Aceste minunate reportaje, scrise cu pasiune și pline de umanism, pun în lumină o realitate misterioasă și fascinantă, care te absoarbe de la primele pagini ale cărții”. Cu aceeași pasiune este scris și volumul *Acuarele*, cartea Auschwitzului, a mării tragedii la care au fost condamnați evreii și țiganii în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, dar și a dramei trăite de cei care au supraviețuit, nereușind să se adapteze pe deplin la viața de după lagăr sau fiind folosiți pentru a lustrui imaginea marelui salvator – URSS.

Acuarele este despre Dina Gottliebova, o evreică din Brno, studentă la Academia de arte frumoase, care, în 1943, ajunge în lagărul Auschwitz-Birkenau. Aici, la comanda lui Josef Mengele, doctorul lagărului de țigani, pictează portretele țiganilor asupra cărora se făceau experimente și scapă astfel de camera de gazare. După 27 ianuarie 1945, supraviețuind teribilului „marș al morții”, Dina ajunge la Praga, apoi la Paris, unde îl întâlnește pe Art Babbitt, desenatorul care a colaborat cu Walt Disney și a pictat *Albă ca Zăpada*, „filmul pe care Dina îl văzuse de șapte ori înainte să ajungă la Auschwitz”. Cei doi se căsătoresc și pleacă în America. Pe 28 iunie 1973, Dina Gottliebova intră din nou prin poarta de la Auschwitz, de această dată, invitată să confirme paternitatea portretelor de țigani, pe care muzeul le-a achiziționat de la Ewa Krcz, o altă supraviețuitoare a lagărului, înfiată, imediat după eliberare, de o familie de polonezi. Acum începe o altă dramă a Dinei. În încercarea eșuată de a-și recupera acuarelele, ea trebuie să stea din nou față în față cu Auschwitzul, retrăind momente pe care timp îndelungat le-a ascuns

adânc în memorie, și, totodată, să confrunte sistemul birocratizat până la absurd și de un cinism terifiant.

Lidia Ostałowska urmărește soarta protagonistei, dar și destinele altor copii ai Auschwitzului, cu tenacitatea unui jurnalist de investigație, studiind peste o sută de surse bibliografice și îmbinând mărturii și confesiuni ale victimelor, comentarii ale istoricilor, secvențe din procesele-verbale ale Tribunalului de la Nürnberg. Este însă și un prozator rafinat care știe să transpună artistic informațiile documentare, empatizând cu personajele, dar, în același timp, nefiind moralizatoare (este marele risc la care te expui atunci când abordezi un astfel de subiect). De fapt, o carte-reportaj nici nu poate fi o carte de atitudine sau de analiză. Autoarea apelează la mai multe unghiuri de vedere, lăsându-l pe cititor să-și facă o concluzie, iar îmbinarea de descriere, narațiune și dialog fac din *Acuarele* un reportaj de creație prin excelență.

În cele cinci capitole ale cărții sunt descriși cinci ani ce au legătură, direct sau indirect, cu viața Dinei Gottliebova: 1937. *La Hollywood, înaintea Crăciunului*; 1943. *La Birkenau, pe o altă planetă*; 1946. *La Paris cu Remus*; 1973. *De la Hollywood la Oświęcim și înapoi*; 1999. *La Zayante Creek, pe malul pârâului*.

Neașteptat, începutul ne introduce în lumea Furerului prin referința la desenele animate, sugerând că teroarea a fost cumva învățată de o generație întregă și de la nostimele personaje Walt Disney: „Europa. Cu două zile înainte de Crăciun și cu o zi după premiera din Statele Unite [a filmului *Alba ca Zăpada*], ministrul Propagandei Reichului, Joseph Goebbels, notează în jurnalul său: «I-am dăruit Furerului douăsprezece filme cu Mickey Mouse. S-a bucurat nespus, comoara asta l-a făcut foarte fericit».

Mickey e simbolul unei puteri străine, dar și ceva foarte familiar. În anul 1906, când a apărut primul film de desene animate, *Humorous Phases of Funny Faces*, Hitler avea șaptesprezece ani. James Stuart Blackton îi îndemna în film pe fumători să lupte cu viciul. Patru ani mai târziu, un tânăr regizor pe nume Władysław Starewicz a experimentat la Kowno cu insectele. «Când am încercat să filmez lupta cărăbușilor masculi pentru cărăbușul femelă, am constatat că, după ce am aprins felinarele, cărăbușii au încremenit. Așa că mi-a venit ideea să-i adorm pe cavalerii mei. Le-am rupt picioarele și antenele de pe trup, apoi le-am prins înapoi la locul lor cu ajutorul unor sărmulițe foarte subțiri. Pe urmă am îmbrăcat în costume și cizme cu carâmbi păpușile acelea meșteșugite din cărăbușii anesteziati și le-am pus în mână florete.»

Starewicz le-a filmat cadru cu cadru. «Se mișcă, se mișcă de parcă ar fi vii!» Așa a apărut prima animație cu păpuși.

Dar spectatorilor le plăceau mai mult poveștile desenate. Chiar și cele mai vechi: un câine a mâncat atât de mulți cârnați, încât a crăpat. Acțiunea primelor desene animate era simplă și așa a rămas convenția. Eroii sunt striviți, alungiți, aruncați de la înălțime, înecați, prăjiți, tocați și bătuciți cu ce se nimerește. Bang, zbang, oh, uh! Și nimeni nu moare.

Hitler adora filmele acestea, armata lui a crescut cu ele”.

Referința la *Albă ca Zăpada* va deveni leitmotivul cărții (și liantul între cele trei vieți ale protagonistei (până la Auschwitz, în lagăr, după Auschwitz), fie că este invocat desenul de animație, fie că se descrie spectacolul jucat în sectorul copiilor de la Birkenau-Auschwitz, în care „prințesa și piticii ajung în lagăr”, fie că ni se spune că scândurile de la Oświęcim pe care a fost pictată o scenă din poveste, ca decor pentru spectacol, „ajung cine știe unde” după eliberare, fie că este amintit, în legătură cu a doua vizită a Dinei la muzeul de la Oświęcim, când avea cincizeci de ani, finalul nemilos din basmul fraților Grimm, când maștera trebuie să-și pună în picioare „conduri înfierbântați până la incandescență și dansează până cade lată la pământ” (iar aluzia la lupta Dinei cu sechelele Auschwitzului este evidentă: „Dar oare strigătele mașterei care dansează o bucură pe Albă ca Zăpada și o fac să dea uitării trecutul, ca să îi poată zâmbi în fiecare dimineață soțului ei? Sau poate pumnalul vânătorului îi bântuie amintirile și tânăra soție se trezește dimineața cu ochii încercănați, plânge fără motiv și nu ascultă ce i se spune?”), fie că sunt citate titluri de articole despre Dina – *Coșmarul Albei ca Zăpada, Albă ca Zăpada la Birkenau*. Lidia Ostalowska realizează, plastic și expresiv, trecerea de la basm la realitatea teribilă și invers, obținând un paralelism care scoate în relief tragismul.

Cu același scop este folosit și contrapunctul, autoarea lăsând să se dezvăluie, prin introducerea unor scene sau imagini cu totul contrariante, cinismul mai-marilor din lagăre. Bunăoară, una dintre confesiunile lui Wilhelm Brasse, „fotograful care documenta etapele succesive ale noimei și experimentele pe gemeni”, e cu adevărat zguduitoare:

„Copiii de care avea nevoie doctorul Mengele erau tratați ca niște obiecte de mare preț.

La Zigeunerlager, Mengele a organizat pentru ei o grădiniță în spatele barăcii 31. Cândva acolo stătuseră căruțele ȝiganilor, dar nu mai rămăsese nimic din ele. Din baraca 31 făcuseră sală de club. Pereții de lemn au fost vopsiți, iar deținutul Leon Turaliski – pictor polonez,

poreclit Kolorek – le-a împodobit cu scene din basme. Nu s-a mai păstrat nimic, doar putem să ne imaginăm ce a fost acolo. *La afine, Povestea călătorului Jan*, piticii din pădure? Kindergarden a ieșit chiar foarte bine în fotografii. Copiii mănâncă pâine cu unt, iar afară îi așteaptă groapa cu nisip, leagăne, scări de cățarat și un carusel. Doctorul le împărțea copiilor țigani ciocolată. Aveau încredere în el, îi spuneau: unchiule.

Îi selecta pe rând. Erau material viu pentru experimente”.

Alteori, scenele comice (și, poate, absurde pentru cititorul de la începutul secolului XXI), relatate pe fundalul tragismului general, ne dezvăluie relațiile dintre deținuți, încercarea multora de a-și refula frica prin refugiul în activități ce le aminteau de viața de zi cu zi a unui om obișnuit (liber, de fapt): „La KL Auschwitz-Birkenau sesiunile fotografice aveau loc zilnic. Deținutul Józef Siwek l-a pictat pe Alfred Skrzypek, criminalul sectorului.

– Skrzypek mi-a cerut să-i fac portretul în care dorea să fie cu păr pe cap și cravată. L-am rugat ca în timp ce-mi pozează să nu se miște timp de o oră. «Idiotule, io stau». Când i-am terminat fața și i-am pictat și cravata, i-am spus că își poate mișca deja capul. Dar el mi-a zis din nou: «Idiotule, io stau». Și a continuat să stea nemișcat, fără măcar să clipească. Am terminat. Uitându-se la portret, a spus: «Minunat, cel mai bine ți-a ieșit cravata»”.

Lidia Ostałowska studiază evenimentele legate de destinul acuarelelor pictate de Dina Gottliebova până aproape de zilele noastre și, odată cu aceasta, face un portret al lumii de după Auschwitz, cu angoasele iremediabile ale victimelor, cu indiferența multora care nu știu și nici nu vor să știe ce a însemnat cu adevărat Auschwitzul, acceptând convențiile, cu cinismul sistemelor și regimurilor politice. Referindu-se la ziua eliberării, de exemplu, autoarea remarcă: „27 ianuarie 1945. Sâmbătă, ora trei după-amiază. Un moment de liniște, un moment fără nume. Drumul spre Wodzisław nu devenise încă un «marș al morții», Josef Mengele «îngerul» ei, iar lagărul «fabrică». Încă nu se stabilise că termenul «kapo» se scrie cu «k» și nu cu «c». Încă nu ne atrăsese atenția asupra «criminalității care mocnește în cultura germană». Nu au evidențiat paradoxul: «totalitarismul stalinist a redat libertatea deținuților regimului hitlerist». Un băiat evreu cu șapcă strâmbă și mâinile ridicate, un bătrân cu steaua lui David, un buldozer care împingea cadavrele în groapă, munți de păr și ochelari, poarta și șinele de tren de la Brzezinka... Lumea ar fi observat asta mai devreme, dacă ar fi vrut”. Impresionează scena în care sunt citate articole din ziare despre cum se construiește socialismul pe ruinele Auschwitzului. Din cărămida, fierul, scândurile de aici se

asamblează, de fapt, un alt lagăr, mai mare, cât o țară: „«Rămășițele de la Oświęcim pentru reclădirea țării» – a titrat ziarul «Echo Krakowa». Bilanțul: «La Andrychowo au fost expediate 29 vagoane de cărămidă, fier, tablă, șine de cale ferată, lemn cocs; la „Kabel” în Cracovia, trei vagoane de fier; pentru Camera Meșteșugarilor din Cracovia – cinci vagoane de fier și tablă; la Varșovia 65 vagoane de fier; cărămidă, tablă și șine de cale ferată, pentru Uniunea Lemnului – 13 vagoane de lemn»”.

Cartea Lidiei Ostałowska nu este numai despre una dintre cele mai mari tragedii ale umanității, ci și despre felul în care aceasta e folosită ca formă de manipulare în interese politice: „Procurorii sovietici din comisia pentru investigarea crimelor au început de la mistificări. Au socotit că la Auschwitz-Birkenau au fost uciși patru milioane de oameni, au adunat actele găsite la fața locului și le-au dus la ei acasă. Polonezii au preluat teritoriul și memoria lui, dar nu au pus sub semnul îndoielii numărul victimelor, întrucât cifra aceea uriașă de cadavre abătea atenția lumii libere de la Gulag. Și nici nu au mai reluat investigațiile, când în Occident istoricii au declarat că în lagăr a pierit «numai» un milion de oameni. Întrucât, cu cât e mai mare groapa comună, cu atât e mai bine pentru politică. Osemintele și cenușa erau (și mai sunt încă) doar unealta politicii”.

Scris excelent și tradus la fel de bine, acest volum amintește în ce se poate transforma umanitatea când se lasă stăpânită de orgolii, ipocrizie, indiferență, eschivare. La fel ca în *Țiganul tot țigan*, Lidia Ostałowska transmite un mesaj umanist clar, punând în lumină probleme pe care nici până azi nu am reușit să le rezolvăm. Iar felul în care investighează și își construiește discursul, cu siguranță, poate fi de învățătură pentru orice jurnalist.

Al. Cistelean

Orestie în vârful căreia e înfipt un cap de Christ romantic: acesta e Emilian Galaicu-Păun pe stradă. Dar nici trestia, nici chipul christic, îmbinate într-o hieratică dezinvoltă, nu rămîn o strictă emblemă civilă, pur stradală. Din contră, ele participă profund la poezie, atît la structura tematică a acesteia, cît și la dialectica și freatica viziunii. Pe primul nivel, realul și corporalitatea (adusă în poziție privilegiată, ca victimă a unui vampirism textual) sînt explorate în metodă simbolică, în vreme ce sacralitatea e consacrată în metodă realistă (ba chiar cu un fel de exasperare sarcastică atunci cînd atinge deplina alienare); pe al doilea, ele se contopesc într-o scriitură corporală a iluminărilor sau într-o scriitură iluminată a senzațiilor. Iar cele două scriituri se împletesc, la rîndul lor, pînă la indistinție, într-un fel de țesătură deopotrivă densă și lăbărtată în care impetuozițiile sînt administrate de migală iar somațiile gravității ultime de o conștiință a artefactului și jocului. Ca asumare existențială, programatică și structurală în egală măsură, poezia lui Galaicu-Păun e una maximalistă, pornită să releve – nu fără peripeții frivole și ele asumate și chiar duse pînă la exultanță ludică –, epifania morții și să „deslușească” „înțelesurile” din „liniștea de mormînt” a cuvîntului. Ar fi vorba, așadar, de o poetică hermeneutică, angajată în deslușirea semnelor ascunse în cuvînt, dar nu

într-un cuvînt indiferent la real, cum este cel propus de Hermogenes, ci într-unul care conține legic realul, după pretențiile lui Cratylos. O poetică, prin urmare, încă ontologizantă, ultimă rămășiță romantică în cultura post-modernismului, pe care, de altminteri, Galaicu-Păun o profesază la vedere, de nu chiar cu ostentație (nu numai prin dopajul intertextual, ci și printr-un post-avangardism domesticit, dar care încă mai are gustul aventurii experimentaliste, folosind textul și ca pe un câmp de joacă ori de experiențe formale). Chiar și emblema sub care-și pune poemele – cea de *Arme grăitoare* – păstrează, mizînd pe ambiguitatea formulei, alături de sensul heraldic, de sublimare simbolică și cifrare a realului, sensul de acțiune: poezia e participare, nu doar gratuitate, joc și, implicit, deresponsabilizare ontologică. Dimpotrivă, e un limbaj tare, salvific, merit măcar să cenzureze fatalitatea morții, cea care-l „caută” pe poet „cu mînă” „de moașă”. Acesta e miezul iradiant – și inexorabil, de fapt – al poeziei lui Emilian Galaicu-Păun: coincidența dintre naștere și moarte, inseparabilitatea, indistinția lor. E un nucleu imperativ de angoasă pe care nici poezia nu-l poate desface, întrucît și ea e doar expresia (nu leacul) lui: „poezia-i ca moartea în patul de nuntă și nașterea-n patul de moarte”. Imn și bocet deopotrivă e, așadar, poezia: bocet cînd imnifică și imn cînd jelește. E o ecuație oximoronică în care contrariile nu doar se contopesc, dar și trec unul în locul celuilalt.

Nucleul acesta central reverberează apoi în toate straturile poemelor, făcînd din ele un sistem contorsionat de echilibrare și armonizare a contrariilor. Și în primul rînd între vertijul imaginativ și tehnica de gestionare a fulminanțelor prin intermediul migălirii lor. Galaicu-Păun mizează pe o stihialitate dezlănțuită a imaginarului, descărcat în ample tensiuni expresioniste în care revelația are concretețea imediată a spasmului, iar spasmul are gramatica diafană – și atroce totodată – a misterului. Iese astfel o poezie de înalt voltaj și de ample convulsii – sau cutremure – atît ale ființei, cît și ale limbajului; o poezie parcă abia scăpată din teroarea viziunii și care răsfrînge în pagină o panică vag controlată a propriei furori imaginative. Căci poezia lui Emilian Galaicu-Păun dintr-o astfel de furoare cu fond romantic își trage principiul vizionar și chiar reporturile de cotidian, inserțiile brutale de real și inflamațiile sarcastice exprimă la el o condiție de febră profetică; nu sînt simple transcripții, ci inducții violente de angoase iar realul, oricît de imediat, se proiectează, de fapt, nu ca notație, ci ca ipoteză și ipostază imaginative, ca epifanii entropice.

Discurs eruptiv, baroc, expansiv în temele sale și de neoprit în avalanșele sale imaginative (și nici din jocul inter-referențial),

încercînd să cumuleze în sine toate valențele unei stări, condiții sau simbol (lucruri care, la el, fac întotdeauna un nod inextricabil), pe criteriul unei „exhaustivități” vizionare (ale unui vizionarism „hermeneutic”), poezia lui Galaicu-Păun pune – cel puțin în aparență – în contradicție principiul expansivității vizionare și al elanului extensiv al scriiturii cu acela al profunzimii și esențializării. Și, firește, nu le-ar pune în contradicție dacă nu le-ar folosi simultan, dacă n-ar încerca să pacifice două poetici ce par a se exclude tranșant. Numai că Emilian Galaicu-Păun „esențializează” chiar în vreme ce se întinde și se lățește peste tot și, totodată, se lăbărțează chiar în clipa în care conține dramatic viziunea. Nu pe rînd, nu alternativ, ci cu una și aceeași mișcare, exasperînd astfel barochismul prin fulgurații și justificînd concentrarea prin explozii discursive în lanț.

Principiul acestei sinteze imposibile e un soi de oximoron structural al viziunii, dispusă să-și trăiască exclusiv contrariile și să-l releve pe unul prin celălalt. Același principiu al „sintezelor imposibile” operează și la nivelul propriilor „abilități” constructive, manevrate în așa chip încît să facă un drastic contrast între electricitatea vizionară a unor secvențe și artizanatul de detalii (dus pînă la jocuri intertextuale, decompoziții subtile și aranjamente savante), între stihialitate și migală. Explozia incontrollabilă pare astfel ținută în loc de inteligența subtilităților, iar febra viziunii pare a se răci sub efectul pasajelor de literat abil. E vorba, desigur, de două ritmuri vizionare, de două viteze ale viziunii, una fulminantă, cealaltă artizanală; dar și aici, nu de viteze sau ritmuri aplicate pe rînd e vorba, ci de acțiuni simultane, care se agresează una pe alta; sau, în cel mai rău caz, viteza lentă, de migăleală, nu constituie decît premisa de demaraj a ritmului eruptiv. De regulă însă, Emilian Galaicu-Păun înaintează cu ambele viteze deodată. Nu e de mirare că are nevoie de adevărate autostrăzi textuale, late pe cît de lungi, și de o orchestrare amplă a textelor. Și nu doar a textelor în sine, ci și a volumelor. Poate că tocmai electricitatea angoasei definitive din miezul poeziei impune o evidentă repetitivitate (de nu chiar circularitate) a temelor, dar nu e mai puțin adevărat că de o structură simfonică premeditat urmărită e vorba. Sînt motive care unesc (contopesc de-a dreptul) poemele, sînt simboluri transversale, care străbat mai toate poemele, sînt versuri care se îngîna unul pe altul de la poem la poem. Asta ca să nu mai punem la socoteală și topica deopotrivă contorsionată și pedantă, menită și ea să ritualizeze scriitura și să asigure levitațiilor brutale ale imaginației un climat de lentoare textuală, de recital liturgic.

Contradicția funciară dintre hieratism și barochism, dintre decantarea esenței și producția de detalii se rezolvă printr-un fel de vampirism diacronic al viziunii. Deși pare extensiv și expansiv, principiul scriiturii e, la Galaicu-Păun, unul extrem de restrictiv. Cărțile sale se înghit una pe alta, fiecare din ele absorbind esențialul din cele precedente (nu neapărat reluând texte, ci reluând, în alte dimesiuni vizionare, aceeași rețea de simboluri și aceeași problematică a condiției). Numai neputința de a scrie direct cartea ultimă, cartea „esențelor” sau „cartea cărților” l-a determinat pe Galaicu-Păun să se apropie de ea prin aproximări succesive. Căci, altminteri, viziunea sa constituie un proiect piramidal, iar expansivitatea scriiturii nu e decât efectul pervers al contracției vizionare și al densificării implozive a semnificațiilor.

Elanul spontan al imaginației spre stihializare e contrastat – și relativizat – pe de o parte de o stilistică a notațiilor procesate în simbolic și, pe de altă parte, de o imaginație „intertextuală” – nu doar de o memorie nemiloasă care erupe permanent citate și referințe. Fiind vorba de o poezie care nu s-a consolat cu regimul de gratuitate, cea a lui Galaicu-Păun își transformă cerneala în sânge – și sângele în cerneală, firește (vezi și poemul-manifest *sang d'encre* din capul volumului *Arme grăitoare*). În plan confesiv, ea e un vampir biografic (dar nu un exhibiționist). Materia cu care se nutrește e chiar biografia poetului, cu destule secvențe filmate în direct și cu prestații de real brut. Uneori chiar excesiv în imediatetea lui, dar fângăduindu-i poetului o anume fervoare de prelucrare simbolică a unor gesturi domestice (euforii senzuale ori chiar sexuale transformate în orgii simbolizante, în turniruri alegorice ori doar analogice, totul pe principiul ridicării la simbol a oricărui gest și detalii). O lectură simbolică/simbolizantă a realului face, de fapt, Galaicu-Păun, chiar și acolo unde notațiile concrete se îngrămădesc în stive groțești (în ample poeme ale disperării morale și existențiale, ale mîniei vituperante și ale denunțului).

Dar „realul” lui, oricît de consistent, e – întotdeauna – deja culturalizat, deja formalizat, deja semnat. El intră numaidecît într-o procesare alegorizantă și într-o schemă articulată, într-o structură simbolică. Iar cum acest proces nu poate fi oprit, cum realul e într-un elan ireprimabil de simbolizare, poemul rămîne să transcrie împletirea, suprapunerile, contopirile; el e punctul de convergență a cît mai multor elemente – și cît mai disparate aparent – venite, de-a valma, din biografie, din memorie, din cotidian, din imaginație, din bibliotecă, din abilitate. Efervescenta acestor „surveniri” îl pune pe poet în situația de a le administra ductilitatea simbolică, de a le capta pe o direcție și de a

le armoniza potențialul de sens. Se naște astfel o scriitură cumulativă, arborescentă, al cărei rost e să lege într-o unitate de sens registrele de proveniență diversă, strident centrifugale: „cînd va fi să dau colțul, întîmple-se tot așa cum se imbrică, în schelele/ de la trei ierarhi, lemnul cu fierul. – eu n-am să dau colțul niciicînd, cîtă vreme/ rotunjimile ei scot, sub mîinile mele de disc-jockey, muzica sferelor./ – tot așa cum se iau, pînă-n pînzele albe (de nuntă), rugina cu cariul. – din toate/ cel mai bine o prinde formula de unde n-am, dau!, cînd, în brațele mele, mă ia-n-tre/ paranteze. – așa cum fac roata băieții și fetele, prinși după umeri/ de mijloc, la horă,/ ca un brîu de la trei ierarhi.” etc., etc. (vezi: *(po)em în carne și oase*). Precum sugerează titlul (nu singurul cu acest rost), nu cu un simplu poem avem aici treabă, ci cu însuși Emilian, în carne și oase. Și cam așa e, căci aceste *Arme grăitoare* vor să fie o transcriere a poetului însuși, prins între biografie și destin, adică între întîmplare și scriitură. Toate – dar toate literal – se absorb la Galaicu-Păun în scriitură; inclusiv dragostea, amorul, văzut/trăit fie ca lectură, fie ca scriitură. Dar lectură și scriitură rescrise, fără febră emoțională (necum corporală), ci doar cu febră simbolică. Această procesare în simbol – ori doar ridicare la simbolic – face din poezia lui Emilian Galaicu-Păun o apoteoză a realului. Indiferent cît de grotesc ar fi acesta, cît de repugnant ori traumatic, poezia îl ridică la o valență simbolică. Denunțurile lui Galaicu-Păun sînt, de fapt, imnuri; nu neapărat, la prima vedere, ale realului, cît ale puterii de transfigurare a poeziei. Dar odată aplicată această putere, odată exersată eficiența ei, se înalță și realul pe care ea-l agresează.

E o inmnicare prin simfonizarea unui bocet existențial. Nu degeaba *Strigătul lui Munch* traversează cîteva poeme, uneori în direct, alteori doar prin ecouri. Simfonia acestui țipăt o scrie Emilian Galaicu-Păun.

(Prefață la ediția engleză a volumului
Arme grăitoare – Canting Arms, de Emilian Galaicu-Păun,
în curs de apariție)

STAREA DE DEBUT(ANT)

MEMORII

Leo Butnaru

Nu există precizie în identificarea, retro, a momentelor în care a prins a te bântui gândul la literatură, la poezie. Chiar așa zis: la literatură, la poezie, pentru că poți avea gânduri... literare, poeticești, fără să fii atras de literatură sau poezie ca expresie – a ta pentru alții, ca scriere a lor, prin modificare, potrivire, stilizare. Astfel că acele prime imbolduri pot fi oarecât identificate, dar mai curând presupuse, potrivite. Poate ieși din asta un pasaj autobiografic frumos, la unii – destul de... mustos. Însă, important e totuși că, oarecând și oarecum au existat acele momente ce-ți dădeau fiori întru creație, poeticești, îmboldindu-te (literar spus: impulsionându-te) să scrii, să-ți croiești pârtii de versuri sau de proză înșiruite în rândurile celor dintâi pagini ale tale de pre-debutant sau debutant mai răsărit, mai de luat în seamă.

În ce mă privește, cu oarece exactitate, poate că chiar destul de multișoară exactitate, cred că misteriosul prim-impuls de a potrivi versuri mi s-a întâmplat în toamna anului 1964. Numai că nu aş putea numi cu aceeași precizie și locul: sau că în livada unei case de la numărul 28 al străzii Krutaia (Abrupta) din Chișinău, sau în patul din acea casă, spre un miez de noapte, înainte de somn. Sau poate în clasele școlii medii nr. 11 „Ion Creangă” din capitala RSS Moldovenești, unde ajunsesem de-a dreptul amărât că, într-o școală dintr-un sat de pe Răut, Chițcani, eram nedreptățit la note, pe multe

din care eu mi le-aș fi vrut maxime, însă pe care profesorii neospitalieri din acea localitate mi le dădeau *înapoi*, mi le scădeau cu cel puțin un punct. Tristă și nici pe departe exemplară îndoielnica lor pedagogie fără niciun Dumnezeu...

Da, la Chișinău am fost adolescentul care trăia... imprevizibil, „neplanificat” o copilărie de... scriitor care tindeam să ajung... Junele îns care își purta prin locurile mai ferite ale orașului tristețile itinerante de adolescent aflat în grea perioadă de desprindere de sat și de integrare urbană. Conștient sau fără a realiza acest fapt, novicele ce eram încerca să-și stimuleze posibilele întâmplări „de creație” sau chiar evenimente ale spiritului său avid, neliniștit, ce l-ar conduce spre o mai bună cunoaștere a tainelor îndeletnicirii/ profesiei jinduite, cea de scriitor, care ar fi vrut să i se întâmple, în mod... accelerat, abundent, conform naturii sale.

Acum bineînțeles că mă ispitește și întrebarea, dacă, rămânând la Negureni, la Răut, aș fi început să scriu versuri. Cred că da.

Numai că pe acolo, la țară, în modestele biblioteci din Negureni și Chițcani, sigur că ar fi evoluat altfel adolescentul care a găsit curajul să se „transplanteze” din satul sovietic moleșit, adormit, indiferent și speriat de fantome în orașul ceva mai liber, mai dezinvolt, mai curajos în cele existențiale. Astfel, încetul cu încetul, în vălmășagul reacțiilor de la școală, dar mai ales al vălmășagului stradal, cotidian, începea să priceapă cât de pernicioasă este ideocrația utopică, partocartația comunistă în melanj inevitabil cu șovinismul și imperialismul rusesc.

Probabil, acolo, pe lunca Răutului, mai amânat, totuși, ar fi venit timpul, după anumite acumulări, când tânărul sau relativ tânărul om, creator, ar fi fost tentat să înainteze... în sine, să încerce a se ghici, a se surprinde în procesul de iscare și formare a ideilor care duc la apariția și formarea unui text literar, fie poetic, fie prozastic.

Fiind elev, neofit în oraș, trimiteam texte la redacții. Unele din ele erau remarcate și chiar... elogiate la „Tinerimea Moldovei”, ceea ce – avea să-mi spună odată Ștefan Lozie – îl supărase nu se știe de ce pe mereu și oriunde supraveghetorul Arh. Cibotaru. Iar 5 mai 1967 ar fi data la care am fost pentru prima oară înscris, ca debutant, în registrele neoficiale ale literaturii, dar oficiale ale presei: mi se publicau două poeme în ziarul republican „Tinerimea Moldovei”.

Apoi, ajuns student la jurnalism și litere, de asemenea grație anturajului, am început să... dibui, parcă ceva mai lucid deja, încercând să aplic alte principii de raportare la cuvânt, față de cuvântul destul de terfelit în banalitățile versificațiilor realist-socialiștilor de la Chișinău,

dar și din întreaga Uniune Sovietică. Bineînțeles, cu anumite excepții, cu anumite îndrăzneli de a trece pe pistele poeziei europene moderne, cum se întâmpla printre unii poeți din țările baltice. Mai puțini, dar existenți, totuși, și prin Georgia, Armenia.

Cred că am simțit nu repede, ci brusc, se poate spune, din primul meu an de studenție, diferențierea de manifestare față de averea, mai bine spus – față de spuza de cultură literară cu care venisem de la țară (unde mă întorsesem după un an de studiu la Chișinău), eu reușind a mă conecta avid la alte registre de lectură, cunoaștere, la alte spații estetice spre care îmi orientam plăpânde tentative de creație, dându-mi deja clar seama de delimitările acestora de pășunismul în oarece melanj cu ideologia oficioasă, pernicioasă. Încercam să mă încadrez în modernitate și nutream dorința de a fi sincron cu cei de o seamă cu mine, debutanți în dreapta Prutului, pe care îi cunoșteam din „Luceafărul”, „România literară”, „Contemporanul”, alte reviste care erau, mi se părea, destul de generoase cu semenii mei româno-transfrontalieri.

Cu ajutorul Domnului și al muzelor, începusem a mă iniția în literatura lumii, înaintând încetul cu încetul în imensitățile ei, cea din Estul Moldovei, studiată la cursurile universitare, trezindu-mi tot mai multe și acute semne de întrebare, încât, de la un moment încolo, am prins mai curând dragostea față de cel depărtat, decât față de cel apropiat. Adică încercam să înțeleg scriitorii de peste mări și țări, cărțile cărora nu le mai întâlneam până atunci, la 17-18 ani (Witman, Paund, Jimenes, Montale, Apollinaire, Ritsos, Elytis, Dsenos, Trakl, Celan, Rilke, Lorca etc., etc.), în timp ce sentimentele și interesul pentru „apropiații” chișinăuieni de pe axa Lupan–Istru–Cibotaru–Boțu etc. îmi erau în continuă scădere, până la – deja! – persiflare, parodiere.

Între cei „depărtați” și cei „apropiați” se aflau, firește, „intermediarii” literaturii noastre române autentice, despre care nu se vorbea la cursurile universitare de la Chișinău – Barbu, Bogza, Blaga, Arghezi, Bacovia etc., pentru a se ajunge la Sorescu, Stănescu etc. Și deci am temei să consider că perioada mea de formare între debut și situația de tânăr scriitor cu ceva contur recognoscibil s-a întâmplat tocmai în mereu creșterea ca intensitate a „dragostei pentru cel depărtat”, îndepărtându-mă tot mai mult de „cel apropiat”. Ba chiar, față de unii troglodiți ce erau scriitorii încercam o adevărată repulsie. Antiteza era firească și venea exact în linia remarcii lui Nietzsche că: „Înșuși dezgustul dă aripi și puteri, ce simt izvoarele proaspete”.

Era perioadă de neofit în oraș, când ispitele sunt mari, irezistibile, și tu, cu puțină ta experiență de viață trebuie să spui da sau nu posibilei

aventuri, excentricități, revoltei, care-ți puteau fi și utile, însă care se puteau întoarce împotriva-ți. Plus că, – știți dumneavoastră! – la această vârstă cam ești chinuit de micile succese publicitare care ți se par, totuși, inferioare speranțelor tale de adolescent nerăbdător și maximalist.

Eram la vremea încercărilor, pe care le faci tu, dar și încercărilor la care ești supus, inerent, de condiția ta de scriitor în formare; vârsta maturizării harului de creator care îți oferă impulsuri esențiale pentru arta ta ce ar putea ajunge să se contopească deja indisolubil cu existența ta de om și de artist. Arta întrupată în destin.

Dar ar trebui să amintesc și ceva „paralel” poeziei: cu foarte puțini bani la îndemână, un adolescent venit la oraș e încercat și de stări psihice deficitar-existențiale, zise și depresii. Doamne ferește ca aceasta să ducă la oboseala de a fi tu însuși, cum citisem undeva. Trebuie să te încăpățânezi a-ți face curaj în fața vieții, să-ți alungi ispititoarea frică ce ar putea degrada în lașitate.

Arabii au un proverb excelent: „Oamenii seamănă mai mult cu timpul lor, decât cu părinții”. Astfel că debutantul care am fost semăna cu ceea ce se întâmpla, ca mișcare de idei, cultură, dar și represiune ideologică, în Chișinăul anilor '60. Dar și cu mișcarea studențească din Franța anului 1968, pe atunci eu însumi fiind student la anul doi universitar. Cu zguduirile din Cehoslovacia, când tinerii alde noi se autoincendiau, protestând față de invazia sovietică în țara lor. Semănam cu cei din ghetoul samizdatului din URSS, cu exuberanța poetică a generației lui Voznesenski... Semănam cu astea și atâtea altele eu, cel care eram în regimul conștiinței, timpului și spațiului interioare, secrete, ale unui tânăr de la jurnalism relativ informat, cu timpanele sensibile la vocile radiourilor occidentale.

În anii 1968-1969, prin căminele noastre studențești se auzea și Tom Jones cu melodiile sale de protest, în una din ele existând și memorabilul refren la care ne făcurăm atenți: „Cât timp trebuie să mai trăiască omul/ Pentru ca să devină liber?” Cântărețul întreba și din partea noastră, a acelor cărora nu le era permis să întrebe despre mai multe lucruri care se întâmplau în comunism. Erau atenți la atare întrebări mai ales viitorii scriitori încă studenți, care începuseră deja a vedea și a interpreta altfel realitatea socială, imperialismul ruso-sovietic, decât ar fi dorit oficialitățile universitare, ca să nu mai vorbim de *măhărimea* troglodită din CC-ul antinațional. În instinctul unora dintre noi, studenții, ce făceam parte dintr-o categorie nu prea numeroasă de cetățeni curioase și neliniștite, neliniște ce trecea, treptat, în nemulțumire, în care se trezea ca și cum predestinat acel ovidian *Mitimur in vetitum semper*,

cupimusque negata – Năzuim mereu la ceea ce este interzis și dorim ceea ce ni se refuză.

Pe la anul trei sau patru de studenție, mi s-a propus să mă angajez pe jumătate de salariu la secția artă-cultură a ziarului „Tinerimea Moldovei”. De aici încolo, parcă, am început să pricep mai limpede că poetul, oricât de visător și cu capul în nori ar fi el, nu poate evita totuși proza utilitară a vieții cu angajările ei și oarecare leafă încasată. În toate acestea bineînțeles că apăreau destule impedimente care făceau ca spiritul și dorința lui de a se modela, de a se constitui scriitoricește, de a se orienta în jinduitele perspective, să-și scape sieși ca posibilitate de conștientizare și consolidare.

Și, permanent deja, obsesional (îmi aduc perfect aminte acele stări!) – implicațiile euristice personale și deducții pe bază de similitudini – vezi, citești la alții, după care „scotocești” în propria ta fire, să te dumirești, dacă e posibil, cam ce înzestrare ai tu pentru poezie, vei fi în stare să dai ceva de, cel puțin, valoarea nepieritoare a unor metafore drept „stropi de eternitate”, precum le numise cineva și pe care le culegea cu grijă până și celebrisimul deja Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (îți treceai în carnet numele deplin, lung al acestui scriitor carismatic, cunoscut, de fapt, ca: Borges), care pescuia, să zicem, metaforele folclorului nordic: barba – pădurea fălcii; brațul – piciorul omoplatului; vulturul – cocoșul morților; berea – valul paharului; inima – dura ghindă a minții (ce unificare rațiune-simțire!); corbul – pescărușul urii; spada – vâsla sângelui; limba – vâsla gurii; sângele – berea corbilor... Spuneți și dumneavoastră de nu e superb! Menționez aceste lucruri, pentru a recunoaște că și atunci, demult, la debut, și acum, în plină maturitate, sunt fascinat de metafore, le caut, le admir și mă războiesc cu cei care crâcnesc împotriva lor. Dânșii nu o fac decât din neputința de a le găsi; ura lor e de fapt semnul recunoașterii capitulării față de unele din supremele cerințe ale artei: afirmarea prin metaforă, pe care, pe drept cuvânt, precum spuneam, cineva a numit-o „strop de eternitate”. Metafora este cel mai indestructibil element al artei, poate că e și liantul ei *sine qua non*.

Concomitent cu metafora, sau prin metaforă, mergeam în linia poeziei cu oarece calități raționale, pe altă pistă decât sentimentalismul liricoid cam generalizat pe atunci în Interriverania, în cenacluri și gazete. Raționalul, gândul, ideea sunt de neevitat în artă, inclusiv în poezie, pentru că, precum remarca Jean Burgos, noi „ne prefacem a crede în forța vie a imaginilor, dar, de fapt, raționăm tot asupra forței ideilor”. Încercam să înțeleg, să studiez, să creez poezia ca pe un câmp

de forțe: ideea, sentimentul, rigurile formei, stilului, tensiunea dintre emoție și dorința de cumpănire „la rece” a rezultatelor.

Cu modestia și ne-pretențiunea de rigoare, aș putea să-mi trec în cont – paralel învățaturii pe care o asimilam la facultate – studiile libere de poetică. Studii destul de intense, programatice, chiar dacă ar fi fost ele mai mult intuitive decât metodice, pe care le simțeam oarecum imperativ necesare.

Studiam de sine stătător filosofia de până la împelițările ideologice ale marxismului, dar mai ales ale leninismului. Frecventam pildele și subiectele mitologice, pe cele religioase, acestea de până la înrăitul ateism, care, la universitate, ni se preda ca materie obligatorie, cu consecințe în matricola de note, iar aceasta, cu verde sau roșu la acordarea bursei studentești. Apoi, odată cu înaintarea mea în maturizare... studentească și de debutant în literatură, presupuneam, cu grija de a nu mă face, totuși, auzit, că generația '60 nu prea dăduse, nu prea dădea reprezentanți care, pe lângă harul lor, să fie și excelent sau doar temeinic pregătiți intelectualicește, ba chiar se întâmpla ca vreunul din aceștia să ne someze, ba chiar să ne înjure în cenecluri pe cei care ne afixam bruma de învățătură acumulată deja la universitate, dar mai ales prin studiu autodidact.

La ziar, eram și un cronicar începător care mă dădeam cu timide și, poate, complezente păreri despre vreo carte sau alta, uneori, din păcate, nu din cele mai indicate de a fi luate în seamă...

Poezia lumii o citeam oricând și oriunde. Lecturile din poezii lumii (din unii deja traduceam) îmi deschideau mai multe șanse în descoperirea unor viziuni, abordarea unor teme, ispita unor noi metafore, oarecum de altă factură și cromatică decât mi le putea oferi versificațiile ce predominau în lit. moldovenească, o parte din care era „a secretarilor” de pe la USM.

Dar, bineînțeles, mă acapara nu doar poezia. O parte din numele autorilor frecvențați de mine, din titlurile cărților pe care le-am citit, le regăsesc în jurnalul meu de student. Spre exemplu, în vara anului 1971 – Simone de Beauvoir *O moarte ușoară*, Stendhal *Roșu și negru*, Juan Rulfo, nuvele, Leonid Leonov, eseuri, Alexandru Robot, poemele și publicistica, Moravia, *Povestiri din Roma*, Voltaire, *Povestirile filosofice*, Domenico Rea, proză, Benvenuto Cellini, viața pictorilor, *Măicuța-glie* și *Adio, Gulsari* de Aitmatov,

De regulă, lectura cititorului (de rând...) e una afectivă, distractivă; lectura scriitorului (în special a celui în formare) – una implicit programatică, de studiu.

Pe măsură ce înaintam spre debut, ajuns la ziar, unde deja mă întâlneam relativ des cu scriitori afirmați, mă apropiam, cum s-ar zice, de Uniunea Scriitorilor, înțelegând că cei de la pupitrele puterii culturale oficiale, inclusiv funcționăria organizației scriitoricești își creau legături sus-jos-pretutindeni, când cu lingușirea, servilismul, când cu informații „utile” despre cutare sau cutare coleg care e un potențial nemulțumit de starea de fapt generală. Aștia, vechilii puterii ideologice, ajungeau în angrenaje fals-valorice, pe pistele promovării de sine, cocoțându-se pe treptele iremediabil teșite ale realismului socialist.

Ca și aceștia, nu prea mulți scriitori reușeau să se opună bizarelor ingerințe ideologice, preceptelor constrângătoare, programate partinic care făceau ca spiritul omului de creație să nu mai fie ce ar fi trebuit să ajungă în virtualitatea intelectului, originalității sale ca dat nativ fortificat prin achiziții spirituale, studiu; în virtualitatea și virtutea preferințelor, chibzuințelor conștiente firești ale unui program de edificare de sine ca om de creație.

Prin urmare, la o vârstă la care ceea ce s-ar numi ideal (se mai numește azi?...), ceva care, precum se știe, de obicei e de neatins, totuși, – sau ceea ce ar fi proiecție de scop relativ îndepărtat, am debutat și eu. Apoi aveam să-mi scriu câteva cărți în acele timpuri, în care uniunea scriitorilor era forțată să devină o instituție primitiv-standardizată, strânsă în chingile ideologicului, realismului socialist, dacă ne gândim la ce li se cerea condeierilor să scrie ca servi obedienți ai puterii. Libertatea de creație era sublimată, lumea scriitoricească fiind „diriguită” prin inocularea și însușirea unor norme socio-comuniste aberante.

Dintr-un posibil Ego în deplină forță de creație, originalitate și demnitate, comunismul făcea uneori altceva, orice virtuală personalitate de creație ajungând un... micro-ego terorizat de supușenie și spaimă. Un micro-ego greu de identificat până și sub puternicul microscop al psihanalizei (sănătoase).

Sper că, în măsura în care se putea, totuși, m-am opus înregimentării și cântării în falset la drapelul cu secera și ciocanul pe el, ținând să fiu un autor (auto)crescut în cultul valorilor vieții în libertate, cel puțin a celei interioare, cât mai vastă; a valorilor literare, artistice universale, și nu a servilismului ticălos față de bolșevismul opresiv.

Din cauza neînregimentării mele sigur că mi s-au făcut nedreptăți și atunci când am fost scos din pâine de la „Tinerimea Moldovei”, și atunci când mi se repartizase, în sfârșit, o casă de la Uniunea Scriitorilor, însă după care decizia a fost anulată, pentru ca unul dintre secretari, L. D., a considerat că e mai pe cale să i-o

repartizeze unei dactilografe. Iar până atunci un alt secretar, A. B., i-a oferit o garsonieră fiului său. De fapt, acei secretari mereu se contrau în nedeslușita problemă între ei, care e al doilea, imediat după primul, Boțu, și care este al treilea, iar șmecherul de prim-secretar la scriitori lăsa deliberat intriga deschisă, știindu-se astfel, implicit, venerat – nu? – odată ce ceilalți doi țineau morțiș să se alinieze imediat în urma și umbra sa. În fine, au fost cazuri și necazuri, cărora a trebuit să le fac față, ba chiar pentru depășirea cărora „mă înarmasem” cu o concluzie cvasi-optimistă a lui Gheorghe Bezviconi: „În muncă să ne răzbunăm față de orice încercare sau răutate omenească. Capacitatea nu poate să nu triumfe. Va veni o zi, care va fi a noastră, chiar dacă va întârzia”. Munceam, conștient că sunt net superior celor „norocoși”, agreeți de secretarii scriitorilor sau cei de la partid, de bicisnicii diriguitori de pe la edituri.

ACUM 50 DE ANI, POET ROMÂN DEBUTANT ÎN URSS

Fiind oarecât precaut în acest misterios domeniu al apariției și evoluției unui tânăr scriitor, aș zice că în formarea, dar mai ales în orientarea mea estetică *ne-sovietică*, un rol de neglijat l-au avut două cărți deosebite în contextul post-dezghetului hrușciovist: *Oameni, ani, viață* a lui Ilya Ehrenburg și *Iarba uitării** a lui Valentin Kataev (pe 27 aprilie 1970 notam în *Jurnal*: „Am început să-l citesc pe Ehrenburg, *Oameni, ani, viață*. Prologul sesiunii de examene e destul de amenințător”.) Întâmplarea făcuse ca, pe când consultam colecția revistei „Novii mir” la Biblioteca Republicană pentru o teză de curs, am dat și de numerele în care fusese publicată respectiva carte a lui Ehrenburg. Nu știu dacă aș fi citit-o, dacă nu mi-ar fi atras atenția o notă circumspectă, în care redacția lua distanță față de teme, idei, nume apărute în virtutea subiectivismului autorului. Însă pe atunci Ehrenburg era considerat un clasic în viață al literaturii sovietice, uns cu toate alifilele aprecierilor oficiale, predat în școală etc.

De ce o fi fost oare circumspect însuși redactorul-șef de la „Novii mir” Aleksandr Tvardovski, care ceva mai târziu avea să-l publice pe însuși Aleksandr Soljenițin? Curiozitatea m-a determinat la lectură atentă a acestei opere a lui Ehrenburg, în care mă captivau cu adevărat memoriile sale pariziene, viziunea sa destul de neortodoxă asupra artei occidentale, în care protagoniști apăreau Picasso, Renoir, Sézanne, Manet etc., scriitori francezi, actori. Ehrenburg invoca și numele unor

scriitori ruși/„sovietici” despre care nu se prea știa – Mandelștam, Țvetaeva, Babel... Plus că, în întregul ei, ca stil, atmosferă, substanță memorialistă, dar și poetică, această carte emana un estetism aparte, o pledoarie pentru altfel de artă/literatură decât cea a realismului socialist.

Era manifestată prudență și față de *Iarba uitării* a lui Kataev, și acesta un stâlp de nădejde al regimului, se părea, dar care, iată, pune probleme (se subînțelegea din nota redacției „Novîi mir”) ideologiei, realismului socialist. Narațiunea lui Kataev avea fler, antren, ținea mereu aprinsă curiozitatea, îi solicita cititorului chiar abilitatea de a descifra unele momente, detalii, de a ghici cine ar fi cutare personaj (Komandorul, Prințșorul, Ochi albaștri, eteronime sub care un cititor cât de cât avizat îi „depista”, respectiv, pe Maiakovski, Hlebnikov, Burluiuk, Mandelștam, Esenin, Bulgakov, Bagrițki...).

Din aceste cărți ale lui Ehrenburg și Kataev un student, precum mă aflam, descoperea o lume a literaturii și scriitorilor necunoscută până la acea lectură ce părea realizarea unei șanse cu adevărat norocoase, ce-l făcea să înțeleagă că, de fapt, nu este chiar totul cum se spune în manualele de istorie sau în istoria literară din prima jumătate a secolului XX bolșevic. Era o lectură care te făcea să înregistrezi anumite disonanțe... instructive, fără de care destinul, la cei 18-19 ani ai tăi, ar fi putut s-o ia în cu totul altă parte. Din acele cărți pricepeai că există și *altceva*, totuși, în raport cu cursul ideologic și cu dezghețul hrușciovist care, din păcate, deja era stopat. (De altfel, termenul *dezgheț/отменель* îi aparținuse de asemenea lui Ehrenburg și tot în revista „Novîi mir” fusese lansat, în 1956.)

În fine (de etapă), debutantului în literatură, dar și în... lectură serioasă i se oferea sugestii pentru conturul unui nou sistem de coordonate estetice, artistice, filosofice orientative întru urmarea și consolidarea destinului său încă fragil de poet ispitit de modernitate.

(Alte extrase din *Jurnal*:

„28.XII.1969. Revista *Secolul 20*, nr. 1-2, 1967. În bună parte, dedicată lui Picasso... Articole semnate de André Breton, Gertrude Stein, Ilya Ehrenburg”.

„27.II.1971. Îl citesc pe Ehrenburg. Extraordinar. Câtă lume, câți oameni... Pomenește și de un basarabean, pictor. O carte la care poți reveni oricând”.

„2.III.1971. La ora de catedră militară, locotenent-colonelul Danilov mă dădu afară. Motivul: aveam pe masă volumul *Liudi, godî, jizni (Oameni, ani, viață)* al lui Ehrenburg. Închis. De cum intră, gradatul

dă cu ochii de carte. «E bună, dar, înainte de toate, datoria!» zice, ridicând acest volum și izbindu-l de masă. Eu tac. El însă mai ia o dată cartea și iar o izbește de masă. Eu, nedumerit: «Tovarășe locotenent-colonel, oare astfel trebuie să ne comportăm cu cărțile?» O, Zeule Marte! Ce explozie de nervi! Colegii încremeniră, gradatul strigă: «Ne ucit' ucionnîh!» (Să nu-i înveți pe cei învățați!!) Dar, s-a cam potolit. Pentru că m-a expediat afară pe un ton obișnuit, nu răstit”.)

Dar, iterez, la nivelul de instruire și inițiere a unui debutant de la Chișinău, pentru mine un rol de căpetenie a avut și *Iarba uitării* a lui Valentin Kataev, pe care, de la un moment dat, o conștientizam și o „asimilam”. În anumite pasaje cu tentă teoretică, chiar o studiam, ca pe o irepetabilă prelegere captivantă, instructivă. Mai bine zis, lecțiile despre literatură pe care i le dădea Ivan Bunin, academician la 42 de ani (în Odesa albgardistă), tânărului Valentin Kataev încercam să le însușesc și eu. Printre altele, Bunin îmi spunea ucenicului său ascultător: „Să scrii zi de zi, ca și cum te-ai afla la muncă, la serviciu”.

Mă mai gândeam atunci la varianta românească a titlului *Ierbii uitării*, reieșind din efectul ei inițiativ. El ar putea fi și *Iarba fiarelor*, acest nume stând și pe o carte de eseuri pe care o publicase la Chișinău George Meniuc. E multă poezie în legenda cu iarba fiarelor, care se mai numește și a filosofilor (la București, studentul Meniuc fusese coleg la filosofie cu Geo Dumitrescu); iarba fiarelor, care se întrupă din picăturile de sânge căzute pe pământ din buricul lui Iisus răstignit. Planta e de forma unei inimi și are efecte miraculoase: poate înmuia fierul, oțelul; poate deschide orice lacăt, încuietore, ba chiar și Poarta Raiului. Omului îi oferă codul de a descifra și înțelege limba animalelor, păsărilor, plantelor. Cum poate fi găsită? Se târăște un lacăt prin iarbă, care se deschide la atingerea cu iarba fiarelor. Lanțurile și opritorile cailor, legați noaptea să pască, dacă ating iarba fiarelor – se desfac. Aruncată în râu, ea plutește contra curentului apei. Dacă puii lor ajung în captivitate, pentru a-i elibera, iarba fiarelor este adusă de ciocănitore și grangur, arici și jder. Apoi zice folclorul (la anul întâi și doi universitar chiar aveam un curs special despre creația populară orală): „Dar la beci ce mi-și găsea?/ Lacăt mare cât plosca./ Tudorel ce mi-și făcea,/ Iarba fiarelor c-avea/ Degetul cheie puneă,/ Lacătul că-mi deschidea/ Și-n beci, mări, de-mi intra”.

Iar Ivan Bunin (soția de a doua îl numea: Ioan), care avea să devină laureat Nobel pentru Literatură, numele căruia fusese interzis în Rusia sovietică mai bine de cincizeci de ani, îi dădea lecții și sfaturi despre arta scrisului debutantului Valentin Kataev, vorbindu-i și de eterna

prezență a poeziei în toate ale lumii vizibile și invizibile. Mă fascina însuși textul memorialistului/ prozatorului/ poetului Kataev, stilul de o plasticitate rar întâlnită la *realist-socialiști*, densitatea metaforelor aparte, dar și a metaforismului general al narațiunii care, din pasaje mai restrânse sau mai întinse, emana o stare poetică *sui generis*. Mă surprindeau epitetele create ca și cum ad hoc, unora din care nu le puteam găsi echivalente românești, ca, să zicem, acestuia: *музрово-абрикосовый цвет* (*tigrovo-abrikosovii țvet*). E un dublu epitet ce nu se lasă tradus, decât... „povestit”, fiind vorba de *o culoare ce le îmbină pe cele a blâniei tigrului și a caisei coapte*. Era aici deja ceva din ce aveam să aflăm mai târziu despre *verbocreația* avangardiștilor ruși, despre care tot de la Kataev aflăm pentru prima oară, din acea *Iarbă a uitării/ a fiarelor*”. Amintind de Aleksandr Blok, mare poet care trecea și el prin criza simbolismului, memorialistul întredeschide intrarea în culisele apariției akmeismului, egofuturismului, futurismului, cu manifeste gen „O palmă dată gustului public” sau titluri de publicații ca *Luna pierită*. În scenă apare intempestivul Vladimir Maiakovski, care avusese lecturi poetice și în Odesa unde locuia Kataev, dar și la Chișinău. Tânărul Kataev admira metaforismul maiakovskian, revenind în câteva rânduri la poemul care îl fascinase cu: – „*Dar voi/ nocturne ați putea cânta/ La flautul/ înaltelor burlane?!*” sau, în special, la „Portul” (1912, pe care și eu aveam să le traduc deja la începutul secolului XXI): „*Cearșafurile apelor erau sub pântecul curbat./ Le sfâșia un dinte alb întru-nmulțirea valurilor./ Era urlet de trâmbiță – de parcă s-ar fi turnat/ amor și pohtă cu arama goarnelor./ În leagănele intrărilor bărcile stau lipite/ de mamelele mameilor de fier, forjate./ În ale vapoarelor urechi asurzite/ ard cerceii de ancore nemișcate*”.

Astfel se făcea că de la Kataev mi se întâmpla să iau prima lecție despre avangardismul literar rus, fenomenologie care, încetul cu încetul, avea să se înstăpânească în destinul meu de scriitor, dar și de traducător.

Cred că și aceste două cărți, ale lui Kataev și Ehrenburg, mi-au trezit pasiunea pentru eseistica și exegetica literară care conlucrau în firea mea cu poezia de pretutindeni, dar mai ales cu cea românească. În primii mei ani de studenție apărea colecția editorială „Luceafărul”, dar și altele, care, cu timpul, ajunseseră renumite: „Cele mai frumoase poezii”, „Poesis”, „Orfeu”. În „Poesis” au apărut, în acei ani, Rubén Dario [am la îndemână volumele respective și, cu titlu de exotism, dau și costurile lor, în bani sovietici sau românești; așadar, Rubén Dario

(24 copeici), Georg Trakl (22 cop.), Bertolt Brecht (24), Paul Celan (62), Arthur Rimbaud (33), Emily Dickinson (14,50 lei românești), Eugenio Montale (8,50 lei), Alain Bosquet (53 cop.)...]

Iar în în ce privește traducerea poeziei universale politica editorială sovietică se întâmpla un lucru paradoxal. Pe cât părea a fi de restrictiv realismul socialist, inclusiv în prozodie, încurajând versificațiile „încheiate la toți nasturii”, tradiționale ca formă și, de multe ori, plicticoase în conținutul lor, cu atât mai eficient și mobil/abil, parcă în contrasens, părea să fie un mare contingent de traducători, care aduceau în arealul cultural sovietic, în special prin intermediul limbii ruse, mari poeți ai lumii. Editurile lansaseră multe colecții, cum ar fi fost „Maeștri ai artei traducerii”, „Poezia lumii”, „Poezia Americii Latine”, „Poezia europeană”. Existau colecții din poezia clasică a Japoniei, Chinei, Vietnamului, Coreei, Indiei etc. Lecturile în baza colecțiilor editoriale românești amintite mi le extindeau prin cele din cu adevărat democratica activitate a traducătorilor lui Aragon, Jiménez, Eluard, Apollinaire, Neruda, atâtor celebri autori italieni, germani, englezi, americani etc. Ba uneori citeam în paralel traducerile românești și cele rusești, comparându-le, dar și studiindu-le, aș zice.

Am avut șansa ca, la Biblioteca Republicană din Chișinău, să descopăr și să citesc ca într-o transă a... modernității spiritului revista „Secolul 20”, căreia îi datorez mult în autodidaxia mea. Pot spune că revista „Secolul 20” a fost unul din marii mei magiștri.

Prin urmare, scriitorul-debutant, student la jurnalism și filologie, avea posibilitatea să descopere literatura lumii, estetica, filosofia. Eram la curent cu presa literară, culturală din URSS, dar și cu cea românească, biblioteca universitară și cea republicană fiind abonate la „România literară”, „Luceafărul”, „Contemporanul”, „Secolul XX”, „Magazin istoric” etc., etc. Plus mai multe publicații franceze, italiene sau poloneze. Această situație mă ajută – cum ar fi zis Nichita Stănescu – să mă obișnuiesc cu interiorul poeziei, fiind benefică începuturilor mele literare ce simpatizau cu formulele artei moderne. Unele din noile inițieri în sfera literar-artistică extra-cursuri universitare încercam să le aplic în intervențiile mele la cenaclurile literare „Eminescu” (Universitate), „Luceafărul” (ziarul „Tinerimea Moldovei”), „Miorița” (Biblioteca Republicană), cel de la Casa Municipală a Tineretului. Ba chiar, pe atunci, se țineau ședințe de cenaclu și la Politehnică, Medicină. Efectele? Unele din ele pot fi deduse din, să zicem, următoarea secvență de dialog, pe care doi

colegi, Vasile Nedelescu și Nicolae Rusu, îl avuseră într-un număr de revistă „Orizontul” din 1988:

„– *Printre altele, la multe din ședințele «Ramurilor» (cenaclul de cândva de la politehnică – L.B.) îi aveam oaspeți pe membrii cenaclului «Mihai Eminescu» de la Universitate...*

– Eu mi-l amintesc în mod deosebit pe foarte tânărul pe atunci poet Leo Butnaru, discursurile căruia erau lungi și spectaculos de savante. Iar eu mă străduiam să-i înțeleg spusele și mă gândeam: «Strașnic deștept băiatul ista! Se vede că așa trebuie să fie un poet adevărat...»" (zice Rusu).

Notele de până aici pot duce pe cineva spre întrebarea: Cum crezi că ai debutat tu, în anii șaptezeci ai secolului trecut, în stânga sovietizată a Prutului, în comparație cu cei de o generație cu tine din București sau Iași?

În sinea mea, tindeam să mă asemăn (...imaginativ...) cu virtualii mei colegi de studenție, de generație literară din București, Iași, Cluj. Îmi dădeam seama că am avea și unele puncte de contact în ce privește citirea cărților și publicațiilor românești, însă erau inevitabile și deosebirile care ne-ar fi marcat orientarea artistică, în general, formarea, preferințele, nuanțele canonice, de stil. Eram sigur că ședințele de la „Cenaclul de luni” al lui Nicolae Manolescu sau cele vârfuite de profesorii Ovid S. Crohmălniceanu sau Mircea Martin erau de un cu totul alt nivel, temperament, registru tematic abordat, în discuții sau recitaluri, decât cenaclurile noastre chișinăuene. Acolo, la ei/ la ai mei din dreapta Prutului, era totuși mai multă libertate, dexteritate în plâsmuirea de sine a unui june poet sau prozator, decât le aveam eu într-un regim imperial-bolșevic, opresiv, deznaționalizator. Adică, trebuia să rezist și să mă edific într-o lume mai complexă, mai dură până la ostilitate în comparație cu mediul cultural-artistic (bineînțeles, nici el ideal!) în care avansau în destin artistic colegii mei bucureșteni, ieșeni, craioveni, clujeni, timișoreni... Citeam, scriam, studiam într-un fel de cvasiilegalitate pe care mi-o impunea acea lume a răului socio-politic, rău imperialist, antiromânesc chiar. Și din acea constrângere, limitare în acțiuni îmi ziceam că trebuie să profit, implicit, de unele avantaje culturologice și literare de care nu mă putea priva, totuși, malefica putere sovietică. Râvneam, căutam aceste oportunități nedragi ideologiei oficiale, încercând să le convertesc esențele în spiritul meu, în creația, în existența mea.

De fapt, mai pricepeam că trebuie să-mi creez eu însumi acele prerogative într-o societate atât de dezavantajoasă pentru buna condiție

umană a unui reprezentant al ei, dar care nu făcea parte din națiunea sus-pusă (rusă), imperialist-bolșevică. Trebuia să profit, întâi de toate, de cunoașterea unei limbi de largă circulație, de legătură între alte limbi, alte literaturi, alte culturi. Să „rătăcesc” extra-ideologic, extra-realism socialism, extra Brejnev și KGB, – în marea literatură a lui Tolstoi și Dostoievski, Gonțarov și Bunin, Turgheniev și Saltîkov-Șcedrin, Cehov și Gogol. Să beneficiez de faptul că un Valentin Kataev sau Ilya Ehrenburg îmi deschid ochii minții asupra literaturii avangardei ruse, cu Hlebnikov și Maiakovski, Burliuk și Krucioniņ, Mandelștam și Țvetaeva, Pasternak și Ahmatova etc., etc., unii dint-aceștia, ca și predecesorii lor, de-a dreptul geniali sau atinși de geniu. Apoi Nabokov, Platonov... Mai târziu, Erofeev (Veniamin), Șukșin... Atmosfera, entropia, să zic așa, o diversifica mult și samizdat-ul ca vârf de lance al intelectualității sovietice în lupta cu bolșevismul. Exemplele marilor disidenți de la Moscova sau Leningrad. În pofida constrângerilor, opresiunilor, – pulsațiile unei mari literaturi (Voznesenski, Voinovici, Aitmatov, chiar Druță, la începuturile sale și spre maturizare).

Nu știu dacă am fost un norocos și ca poet-debutant... călător, însă pe la 17-18-19 ani trăiam înfiorătorul sentiment al străbătătorului de distanțe mari, de mii de kilometri, prin aer, pe ape, cu trenul, avionul, vaporul. S-o fi „insinuat” ceva în poezia mea din cele trăite? (În destinul meu, sigur că da.) Respectivetele trăiri mi-or fi „reglat” optica imaginației, fanteziei? Bineînțeles, acele metamorfoze pe care le impun conștiinței tale, sufletului tău navigarea, străbaterea de distanțe fabuloase nu puteau să mă lase pe mine același, românaș dintre Nistru și Prut, inclusiv a românașului care scria deja, publica poeme, eseuri. Chiar dacă eram în URSS, pe a șasea parte a globului pământesc, eu călătoream, de fapt, în diverse țări (zise: republici unionale), familiarizându-mă cu tezaurul național al diferitor popoare. Cunoșteam orașe minunate și atât de diferite – Riga, Tallin, Vilnius, Kiev, Odesa, Minsk, Dușanbe, Tașkent, Samarkand, Kazanul tătäresc, Habarovsk, bineînțeles Moscova și Leningrad etc., etc.

Și astăzi se întâmplă să discut cu colegi de-ai mei din București, Iași sau din Paris (Bujor Nedelcovici) despre marea (în momentele în care era, totuși) cinematografie a regizorilor de genul și geniul unor Tarkovski, Danelia, Loteanu, Žalakevičius, Șukșin, Koncialovski, Reazanov, Mihalkov, Gaidai, Bondarciuk... Dar ce filme aveau georgienii!

Celebrele teatre din Moscova sau Leningrad, din Țările Baltice, Gruzia, Armenia... Unele dintre ele aveau turnee și la Chișinău. În

altele am intrat chiar acolo, în sediul lor național.

Unele din renumitele muzee din lume, ca să amintesc fie doar de „Pușkin” din Moscova și Galeria Tretyakov, Ermitajul din Leningrad, de Lavra Pecerska din Kiev...

Fel de fel de lanțuri muntoase și fluvii grandioase, de la Bug la Amur, „trecând” peste Volga, Don, Nipru etc.

Marea Baltică, Siberia, Orientul Depărtat, în poală cu ghețarii Oceanului de Nord, atâtea altele din nespus de întinsa, până la lăbărțare, URSS, ca variante-evantaie geografice și etnice, ofereau poeziilor un registru tematic, metaforic... necuprins, inclusiv teme cu... taiga și păstori de reni, șamani și *Republica Autonomă Evreiască* de la hotarul cu... China; cu diversitatea asiatică osebitoare mult de europenism; Orientul Depărtat, dar și Orientul Mijlociu (...în timp ce spre Orientul Apropiat, ca și cum spre pământul făgăduinței, plecau colegii noștri semiți de ieri-alaltăieri...). [În prima mea carte, apărută în 1976, am și poeme intitulate: „Metamorfoză în apropiere de Baku”, „Muntenii” (dedicat lui Rasul Gamzatov), „Noapte în Leningrad”, „Întâlnire cu viforul” (dedicat poetului și arhitectului Andrei Voznesenski)...]

O, să am pardon! – Nu, nu îmi doream acele... – avantaje? privilegii? – acele vastități și puneri pe gânduri... Nu! Însă, odată ce situația rămânea de neschimbat, nu pot să nu-i fiu recunoscător Spiritului Suprem că m-a îndrumat ce să fac în acele împrejurări (și... împrejmuiți cu cortine de fier), cum să beneficiaz de esențele lor ca om și tânăr scriitor.

Repet: sigur că aș fi vrut să fiu împreună cu colegii mei de generație care frecventau cinaclurile lui Manolescu, Crohmălniceanu, Martin... Colegi-semeni care scriau la curajosul „Dialog” ieșean sau la elitistul, mi se părea mie, „Echinox” clujean, la „Familia” în care debutase Eminescu...

Însă, odată ce n-am avut posibilitățile lor, le-am folosit pe cele pe care mi le sugera destinul, nemulțumit de puterea sovietică, de imperialism.

În pofida cortinei de fier de la Prut, dacă nu erai ispitit de tentațiile de avansare nomenclaturistă, puteai să-ți pui la cale tu însuși propriile șanse de a uni fenomene într-o sinteză intelectuală personală, ținându-te la curent cu ceea ce întâmplă în literatura română, în cultura română în general.

Probabil, tot de șansele norocoase a ținut și faptul că studiul la jurnalism și filologie te ajută să urmezi o formația umanistă care te învață și cum să ajungi un cititor bun, cum să-ți câștigi controlul asupra

practicilor tale de lectură, beneficiind cât mai mult de pe urma lor ca viitor scriitor. O astfel de formație este una generoasă, nu egocentrică, îndemnându-te spre deschideri comparatist-interdisciplinare, spre istoria ideilor, mentalităților, creativității etc. Formația umanistă e poate cea mai eficientă care duce de la informare – la formare. De la informație – la formație.

Dacă nu spun vorbe mari, totuși, cred că tocmai formația umanistă m-a... întrupat în literatură și a... întrupat literatura în firea mea, în destinul meu. E o intercomunicare interior-exterior ca o infinitate de forme de cunoaștere și de izvodire a unor noi imbolduri ego-epistemologice în diversitatea existenței și filosofiei date omului. De aici, grație literaturii, am ajuns și în sfere entropice foarte „diferite” de ea, literatura. Chiar și filosofia, muzica, artele plastice, chiar și împătımirea de computer, internet etc. le-am abordat și grație literaturii, cu „metodele”, tactica și strategia ei, cu plasticitatea stilului și metaforei literaturii. La rândul lor, spațiile informațional...-existențiale spre care m-a îndemnat literatura (ca *modus vivendi* spiritual, mental, socio-comportamental) mi-au sugerat multe stări și pricopsiri literare, teme, subiecte, metafore. Astfel că ceea ce gândesc, scriu și găsesc de cuviință să mărturisesc e ceva ce se întâmplă ca stare literară de predestinație-creație, ca filosofie a existenței mele în corelație cu alții, întru alții, dinspre alții. Atât cât îmi este dat a semnifica ceva din ale existenței umane, cosmice, și așa însemna și eu ceva, în fantastica ei spațio-temporalitate ca o fugă de valuri în permanentă ruinare și reîntrupare; în taina diferențierii/dispersării și iarăși-întrupării.

Era timpul modelării de sine ca june scriitor și a înaintării din treaptă în treaptă, cu riscurile de rigoare, un atare risc dând și peste mine în septembrie 1976, când am fost scos din pâine de la ziarul „Tinerimea Moldovei” pentru promovarea spre publicare a unui eseu, în care era pomenit și munteanul pro-unionist Grigore Alexandrescu, prieten cu moldoveanul pro-unionist Mihail Kogălniceanu...

Însă, în pofida riscurilor, șicanelor pe care le adunai, îi știai, îi cunoșteai pe Soljenițin, Voznesenski, Ahmadulina, Evtușenko etc. concomitent cu atât de fireasca pentru tine cunoaștere a lui Stănescu, Sorescu, Ursache, Romanescu etc. Citeai „Literaturnaia gazeta”, revistele „Novii mir” sau „Inostrannaia literatura”, însă, spre fericirea ta, aveai acces și la publicațiile românești, de care aminteam mai sus. Adică, aflându-mă în cuprinsul aceluia conglomerat politico-etnic peștiș, de multe ori discordant cu el însuși și cu cele pe care le înglobează, mi-am dat seama că trebuie să profit de el în formarea mea ca

profesionist al scrisului, în primul rând... chiar scriind. Traducând. Poate, intuitiv, de acolo a pornit și imboldul săteanului adolescent ce prinsese a se orășeniza să țină un jurnal, începând cu anul 1969, pe când era student la jurnalism, anul trei („Student pe timpul rinocerilor”, 2000).

Apoi comunicarea/ corespondența cu colegi din Țările Baltice, Ucraina, Rusia... Prietenia cu unii dintre ei, debutanți colegi de pe atunci, cu care ne întâlneam la festivaluri ale tineretului de creație din ex-URSS. Cu unii dintre ei ținem legătură până în prezent. Să zicem, Antanas Joninas, poet cu care ne-am întâlnit, în 1976, în Tadjikistan, actualmente el fiind președintele Uniunii Scriitorilor din Lituania, academician. Ne vizităm reciproc, punem la cale fapte literare româno-lituaniene. Sau Leons Briedis din Riga, pe acest amic leton cunoscându-l încă din studenția noastră, el făcându-și studiile la... Chișinău. David Muradian din Armenia. Țin legătură cu vechii/tinerii mei prieteni ucraineni și ruși, pe care i-am cunoscut pe la sfârșitul anilor șaptezeci, secolul trecut, astăzi colaborând la traducerea mai multor antologii, ei fiind generoși, ajutându-mă.

Deja în perioada debutului oarecât avansat, adică după ce publicasem unele texte, încurajatoare prin însuși faptul că îmi fuseseră publicate, mintea înfierbântată îmi era plină cu titluri de cărți și de ardoarea dorinței de a le scrie cândva. Probabil, acea ardoare era un fel de motricitate care mobilizează. Nu doar mă pune la muncă, ci mă și învăța cum să o fac. O stare care devenea un *modus vivendi* de „pe mine mie redă-mă” în libertatea dumnezeiască a intimității (...extra-sovietice) a scriitorului, ca un continuum; un mod de alege, de opțiune voluntară.

Întâmplările și faptele debutului îmi deschideau noi piste de intrare, ca lector, dar și ca poet, în misterioasele împărății ale literaturii universale înfățișate, în special, în modernitatea, experimentalismul și filosofia ei cu totul diferite de cele despre care ni se spunea la cursurile de la jurnalismul și filologia universitară chișinăuiană. În măsura în care nu riscam să iau o notă care să-mi amenințe bursa studentească, mă eschivam de la „plenitudinea” unor anoste cursuri superficiale, tendențioase, stupid ideologizate, și rătăceam prin libertatea de expresie a lumii ca literatură, istorie, filosofie, angrenaje ideatice captivante, respirații la zi cu scrisul românesc, care, la începutul anilor șaizeci, își recăpăta stilistica și dezinvoltura din interbelic.

Prin anii 1968-1969 se întetiră represaliile pe „frontul

ideologic”, fiind închis și raionul de carte românească al librăriei „Meridiane”. Cehi, polonezi, nemți (democrați!), cubanezi etc. – poftim, însă români – *net, nelzia!* / (*nu, nu se poate!*). Cărțile românești le puteam procura oriunde în altă parte a Uniunii Sovietice, numai nu și în RSS Moldovenească... Apelam la „Cartea prin poștă” unională, la cunoștințe și prieteni din Cernăuți, Moscova, Kiev, Leningrad, Odesa, ba chiar, în unele din aceste orașe, organizam „desanturi” de „rechiziționare” a literaturii în limba română. Contra cost, firește. Iar dintre coletele (memorabile!) primite de la Moscova a fost și cel cu setul (negru!) din cinci mari poeți europeni, în ediție bilingvă: Quasimodo, Lorca, Ungaretti, Eluard, Apollinaire, cărțile cărora – uimitor! – (mi) s-au păstrat până în prezent și la care, mai ales în junețe, am tot apelat, slavă Domnului.

În fine, de la debutul în presa republicană, adică „serioasă”, pe 5 mai 1967, până la apariția primei mele cărți au trecut 9 ani, bineînțeles, cu un stagiul de amânare a manuscrisului în sertarele editurii, vreo 2 ani...

* În Rusia, *iarba uitării* se mai numește și *iarba pierderii* (*померяй-трава*). Se zice că, în pădure, cel care călcă pe iarba uitării sau se rătăcește, sau i se întâmplă ceva ciudat, care îi modifică starea conștiinței. Ar fi și simbolul iluziilor înșelătoare, dar și floarea îndrăgostiților timizi.

Roma în șapte zile.

Scurt ghid de emoții și păreri (2)

JURNAL

Aliona Grati

Colina Capitolini reprezintă centrul și sufletul religios al Romei antice. Urcăm faimoasele ei trepte și ne pomenim în piața proiectată de Michelangelo. Acum, aici stau ridicate trei palate auri de o rară eleganță, cândva însă colina găzduia templul *Triadei Capitolini*, construit de regii etrusci în cinstea zeilor Jupiter, Iuno și Minerva. În vremea lui Domițian, acesta constituia templul oficial al statului roman spre care se îndreptau cortegiile triumfale ce străbăteau mai întâi *Calea Sacră* prin *Forumul Roman*. Clădirea centrală, sau *Palatul Senatului*, actualmente primăria orașului, proiectată de același neobosit Michelangelo, are în față o fântână arteziană cu două sculpturi enorme ale divinității Nilului și Tibrului de o parte și de alta. În centrul pieței se înalță copia statuii ecvestre din bronz a lui Marc Aureliu, al cărei original se află în unul dintre muzeele care o flanchează. Se presupune că supraviețuirea acesteia se datorează faptului că a fost confundată mulți ani cu statuia împăratului Constantin. În stânga *Palatului Senatului*, este instalată grațioasa sculptură în bronz a lupoaicei hrănindu-i pe frații Romulus și Remus, al cărei original se află de asemenea în muzeu. În spatele palatului se văd pereții fostului cândva *Tabulariu* al Romei antice, în care consulul Catulus adăpostea legile și tratatele de stat. De aici se deschide o altă panoramă a *Forumului Roman*. Deasupra palatului, se înalță turnul-clopotniță având în vârf statuia patronului Romei antice și o cruce din aur.

Colina Capitolină, cea mai mică din cele șapte, are o istorie zbuciumată. Aici a fost cândva locul de execuție prin împingere de pe panta colinei a criminalilor politici, în acest loc a fost asasinat Caesar de către Brutus și însoțitorii săi. Însă tot aici, în 1341, Francesco Petrarca și-a primit cununa de lauri pentru *Canțonierul* său. Felul cum sunt înghesuite clădirile construite în diferite epoci vorbește de asemenea despre o istorie în straturi compacte și reciclări multiple. Coborâm treptele lui Michelangelo și urcăm altele, din imediata proximitate, care duc spre *Biserica Fecioarei Maria* aflată pe punctul cel mai înalt al colinei. În Antichitate, aici era locul templului zeiței Iuno, soția lui Jupiter, protectoarea femeilor, a finanțelor și patroana orașului Roma. În curtea templului, se bătea moneda romană. Legenda spune că găștele zeiței au salvat Roma de invazia galilor. Templul actual a fost construit din rămășițele templelor anterioare. Biserica este renumită și prin faptul că are cel mai vechi altar creștin. Potrivit legendei, împăratul Octavian August a construit acest edificiu în cinstea lui Isus Cristos, a cărui naștere i-a fost prevestită de o sibilă. Intrăm pe ușa laterală și privirile ne sunt atrase de tavanul reliefând forme greoaie de cruci poleite în aur cu imaginea Maicii Domnului în centru. Încăperea bazilicii este mai mare decât ne așteptam, având de ambele părți porticuri foarte frumoase. Pereții sunt decorați cu chipul Maicii Domnului ținând copilul în brațe.

Coborâm scările și mergem în josul străzii până la *Teatrul lui Marcellus*. Acesta este ultimul teatru ridicat în Roma imperială și păstrează de la origine două rânduri de coloane toscane și ionice (al treilea, distrus, era corintic). Temelia este pusă de Caesar, dar Augustus este cel care o încheie, el dându-i și numele ginerelui său mort prea tânăr. În spatele peretelui, acolo unde ar trebui să fie cava cu treptele pentru spectatori, orchestra și scena cu decorul de fundal, stă o clădire construită mai târziu, în care locuiesc oameni. În fața a ceea ce a mai rămas de la teatru, stau înșirate bucăți de coloane, altele câteva de la un templu al lui Apollo au rămas în picioare. Priveliștea construcției hibride e dezolantă. După căderea Imperiului Roman, teatrul antic a fost blamat de propovăduitorii creștini și dat uitării, disprețul lor pentru arta antică a travestiului stă imprimat în felul combinării nepotrivite a elegantelor coloane teatrale cu zidurile insipide ale casei, de la geamurile căreia flutură sfori cu rufe colorate.

O luăm îndărăt, ridicăm dealul spre piața Veneția. În dreapta noastră, pe altă pantă a dealului Capitolini, se ridică, având proporții giganteste, monumentul *Victor Emanuel II*, primul rege al Italiei unificate. Încă de pe scările bazilicii *Fecioara Maria*, remarcasem copioasele picturi murale

din interiorul porticului uriaș cu două rânduri de colonade din marmură albă. Din același material alb imaculat sunt confecționate statuia Romei și reliefulurile reprezentând orașele Italiei. La baza monumentului, stă mormântul unui soldat italian și arde focul veșnic păzit de soldați. Pe fundalul ruinelor Romei antice și medievale, această formă arhitecturală a pateticului în stil modern constituie o notă contrastantă.

Mergem în sus pe Corso, admirăm *Palatul Venetia*, una din construcțiile Renașterii. Din balconul acestei clădiri, Mussolini se adresa mulțimii cu ocazii importante, spre exemplu, în 1940, când a declarat război Angliei și Franței. Suntem în căutarea Panteonului, intrăm în bazilica iezuită Sf. Ignazio de Loyola apărută în drumul nostru. Cromatica interiorului este foarte plăcută, pereții și coloanele îmbină marmora albă și roșie. Pe pereți, sunt fresce reprezentând scene din viața sfântului, menite să marcheze triumful misionarilor iezuiți. Atenția ni se transferă din nou pe tavan care, deși e plat, este decorat cu o frescă enormă astfel concepută încât să creeze iluzia de boltă înaltă.

Pe măsură ce ne apropiem de *Panteon*, numărul oamenilor în jurul nostru se mărește, iar în piața templului, ne simțim deja împinși spre intrare de un șuvoi viguros de curioși. Panteonul este cea mai îndrăzneată și strălucită construcție a arhitecturii romane și cea mai conservată în timp clădire, păstrându-și acoperișul original. Construcția finală este realizată de împăratul Hadrian și este dedicată tuturor zeilor antici. În 609, este transformat în biserică (*Santa Maria Rotonda*) și acest fapt îl salvează. Trecem pe sub porticul din față, coada de oameni se mișcă lent și am timp să observ fiecare detaliu. Chiar dacă aveam ochiul obișnuit deja cu proporțiile megalomane ale arhitecturii romane, coloanele din marmură, grinzile și căpriorii din lemn negru care țin acoperișul porticului, ușile din bronz mi se par de o mărime inimaginabilă. Intrăm, înăuntrul rotondei e capabil să înghită mii de oameni. Frumoase sunt cele 16 coloane din granit roz și gri, aproape toate originale, panourile policrome, podeaua, nișele pardosite cu marmură albă, sculpturile deasupra mormintelor lui Rafael sau Victor Emmanuel II, dar nimic nu se compară cu celebra cupolă. Intradosul ei conține cinci rânduri de casetoane care erau cândva acoperite cu bronz. Papa Urban al VIII-lea jupoaie bronzul de pe ele și îl folosește la baldachinul lui Bernini din bazilica Sf. Petru. La baza inelului ce ține cupola se văd șapte mari nișe semicirculare și rectangulare, încadrate de coloane și pilaștri, destinate cândva statuilor marilor zei. În cea mai mare, din fața intrării, se afla cea a lui Jupiter. Ne oprim în mijlocul rotondei și privim cupola, prin fereastra largă din centrul ei lumina pătrunde și mângâie uniform

întreaga încăpere. Am citit undeva că atunci când plouă, picăturile cad pe marmora de pe podea, oferind un adevărat spectacol plastic și sonor. În ultima zi a șederii noastre la Roma, avea să revenim aici pentru a nu uita niciodată senzațiile trăite.

Revenim pe Corso, o traversăm și înaintăm spre *Piața Trevi*, spre renumita fântână arteziană situată în cartierul Quirinale. Nici numărul mare de oameni nu reușește să acopere panorama acestui monument grandios din secolul al XVIII-lea, dar al cărui plan are la bază concepția lui Bernini. Grupul de sculpturi voluminoase formează cu fațada *Palatului Poli* și cu apa curgătoare a fântânii un tot întreg înfățișând un țărnm stâncos de mare agitată. De sub nișa centrală a clădirii, iese figura enormă și viguroasă a lui Neptun într-un car de luptă în formă de scoică, tras de doi căluți de mare. Unul din ei este nărăvaș, altul liniștit, ambii simbolizând stările fluctuante ale mării. Statuile care îl flanchează pe Neptun reprezintă abundența și sănătatea perfectă. Deasupra fântânii, sunt câteva basoreliefuli, una dintre ele fiind fecioara în numele căreia a fost numit apeductul lui Agripa, *Acqua Vergine*. Turiștii aruncă într-o veselie monede în apă ca spiritul fântânii să îi ajute să mai revină la Roma. Mitul aduce orașului un profit simpatic, se zice că serviciul comunal scoate anual de la fundul fântânii peste un milion de euro.

Mergem pe străduțe înguste spre *Piața Spania*, care își are numele de la ambasada Spaniei, situată în apropiere. Ne umplem sticlele cu apă din fântâna arteziană în forma unei bărci ce stă să se scufunde, proiectată de omniprezentul Bernini, și urcăm cu mult efort splendidele trepte spaniole în stil rococo ce ocupă aproape tot tabloul înrămat din ambele părți și de sus de palate ruginii, crem și muștar. Urmăm exemplul celorlalți și ne așezăm pe una din trepte, la umbră, dar nu stăm mult, din cauza câtorva tineri de culoare care ne bagă sub nas sticle cu apă înghețată, strigând într-o limbă ciudată: „cvotăr, cvotăr”. Piața este renumită și prin faptul că era locul preferat al unor scriitori și compozitori celebri: Keats, Sheley, Byron, Goethe, Liszt și Wagner au locuit un timp la Roma. Nu departe de aici, se află apartamentul lui Keats. Biserica franceză din vârful scării, *Sfânta treime*, are două suple turnuri gemene. Trecem pe lângă impunătoarea *Villa Medici*, fostă închisoare care l-a avut prizonier pe Galileo Galilei, acum sediu al Academiei Franceze, și coborâm pe un drum lăturalnic care ne duce în josul scărilor, de unde o luăm iar în sus.

Piața Poporului este foarte largă, fiind împrejmuțată, în partea de Nord, de zidul Romei istorice. Aici, pe timpuri, aveau loc execuții publice. Ne atrag privirea două biserici-gemene, intrăm în ele pe rând.

Santa Maria Miracoli și *Santa Maria in Montesanto* se deosebesc puțin atât pe exterior, cât și pe interior. A doua își are un specific de conținut, fiind numită și „biserica artiștilor”, pe motiv că, la serviciul divin de aici, se adună artiști plastici și compozitori. Ne apropiem de obeliscul egiptean din centrul pieței, pe el sunt înscrise informații despre activitatea faraonului Ramses al II-lea. Obeliscul este foarte vechi, având 3200 de ani, și e adus la Roma din Heliopolis de împăratul Octavian Augustus încă prin anul 10 î.Hr. A stat ani buni în *Circus Maximus*, apoi, în secolul al XVI-lea, a fost mutat aici de către papa Sixtus. Din gura celor patru lei din preajma obeliscului curge apă sclipitoare. În marginea pieței, stă o altă fântână arteziană, ce înfățișează o scoică enormă peste care tronează sculptura lui Neptun ținându-și în mână tridentul. Zeul mării este însoțit de doi tritoni și doi delfini. Se spune că, atunci când tritonul cânta din goarna lui de cochilie, stârnea furtuni groaznice pe mare. Privind din susul pieței, de lângă poartă, vedem cu claritate ideea proiectului urban: dinspre *Piața Poporului* pornesc ca niște raze cele trei străzi principale ale orașului istoric. Pe mijloc, dintre bisericile gemene, începe Corso, care ține până în *Piața Veneția*. În stânga străzii Corso, pornește strada Babuino ce duce în *Piața Spania*, în dreapta, strada Ripetta care conduce spre *Mausoleul lui Augustus*. Ieșim prin enorma poartă din travertin cu sculpturi, privim zidul înalt pe dinafară și intrăm pe gura metroului. Grădina Vilei Borghese ne rămâne pentru o altă zi.

Începem o nouă zi a călătoriei noastre cu *Piața Republica*, aflată pe dealul Viminal. Aceasta se deosebește de altele prin cele două grandioase palate semicirculare cu porticuri, proiectate în stil neoclasic de Gaetano Koch. Pe piață, circulă transport, de aceea admirăm *Fântâna Naiadelor* de la adăpostul răcoros al porticului. În centrul piscinei, se înalță un grup de sculpturi din bronz compus din trei tritoni, un delfin și o caracatiță, pe marginea ei, sub jeturile de apă, se zbenguie patru naiade din bronz, reprezentând Nimfa Lacurilor, a Râurilor, a Oceanelor și pe cea a Apelor subterane. În cealaltă parte a pieței, se vede un zid roșu și o intrare concavă în el deasupra căreia e scris *Bazilica Sfânta Maria a Îngerilor și Martirilor*. Intrăm pe ușa nu prea mare într-o încăpere neașteptat de gigantică. Biserica aceasta este construită după proiectul lui Michelangelo pe ruinele *Termelor lui Dioclețian* și este închinată îngerilor și sclavilor care au murit la construirea lor. Se zice că un preot sicilian o fi având aici o viziune cu îngeri, fapt ce l-a determinat pe papa Pius al VI-lea să înalțe un edificiu religios. Construcția inițială a lui Michelangelo a fost de câteva ori modificată și mult lărgită de alți arhitecți celebri, printre care cel mai cunoscut Luigi Vanvitelli. În

secolul al XX-lea, fațada bisericii a fost demolată, pentru a expune zidurile originale ale termelor antice. Ruinele băilor din cărămidă roșie pot fi văzute și în spatele bazilicii. Printr-o ușă din interiorul bisericii se intră în *Muzeul Termelor lui Dioclețian*. Istoria spune că băile se întindeau pe o arie de 14 hectare de pământ, Dioclețian lucrând la ele 15 ani. Zidurile sunt din cărămidă foarte trainică, fapt care le-a făcut rezistente la multiplele invazii și jafuri. Un timp, acestea au servit drept cariere pentru materialele cu care se construiau palatele și bisericile din Roma. Încăperile băilor au fost utilizate ani la rând ca fabrică de ulei, spital, ospiciu, închisoare, oficiu poștal, sediu pentru facultate etc. Abia în secolul al XX-lea, au început restaurările care au descoperit o lume incredibilă cu piscine, băi cu aburi, săli somptuoase de agrement cu sculpturi și mozaicuri, săli de sport, biblioteci, biserici și teatre.

Bazilica actuală repetă amplitudinea construcțiilor lui Dioclețian. Arată copleșitor, având o boltă de 29 de metri, susținută de coloane corintice de 17 metri înălțime cu diametru de 1,60 metri, opt din acestea au aparținut fostelor terme, celelalte fiind imitații. Pereții, capelele, bolta sunt decorate cu picturi ale măștrilor Giacomo della Rocca, Giovanni Odazzi, Francesco Trevisani și Antonio Bicchierai. Băiatul se declară înfrânt „de-atâta marmură”, se așează pe unul din lungile scaune și începe să scotocească în telefonul mobil. Privirea îmi stă țintuită pe desenul enorm în culori vii de pe absidă a lui Andrea Procaccini cu figurile celor patru evangheliști. În dreapta văd o orgă enormă ca o casă cu nivele din lemn roșu, plasată direct pe padiment. Mă miră faptul, căci sunt obișnuită că acest instrument somptuos să stea pe perete, undeva la înălțime.

Înainte să apară muzeele, rod al orgoliului statelor puternice de a-și etala bogăția, statuile și picturile au umplut palatele cezarilor și bisericile ale căror ctitori au ținut să acumuleze cât mai mult patrimoniu artistic. Tradiția se păstrează, iar această biserică expune un număr enorm de sculpturi din marmură și bronz în stil clasic și modern. Ceea ce formează specificul acestui edificiu este interesul acordat științei, de departe cel mai interesant obiect expus aici reprezintă pendulul din fier al lui Galilei. În centrul bazilicii, în podea, sunt imprimată compoziții colorate din marmură înfățișând un meridian decorat cu semne zodiacale, realizat de astronomul Francesco Bianchini. Printr-o gaură în peretele fostelor terme, soarele se reflectă pe linia meridianului confirmând măsurările calendarului gregorian.

Următorul obiectiv pe care ne-am propus să-l vizităm este parcul vilei Borghese, dar mai întâi mergem să vedem Piața Barberini cu

renumita fântână a Tritonilor. O luăm în sus pe colină pe lângă ruinele termelor, parcurgem câteva străzi mai mici sau mai mari, întâlnim în cale o bazilică cu o fațadă discretă, nemarcată în harta noastră. Intrăm în ea, are o încăpere mai mică, dar nu cedează în opulență. Spațiul mic face ca obiectele din jurul nostru să pară mai multe, mai voluminoase și mai expresive. Marmură policromă combinată cu plăci de un albastru de metil, aur din abundență, cupole cu picturi bombastice, înecate în vapori și culori. Pe aticul auriu, îngeri mulți din marmură albă își întind aripile a zbor, aproape că li se aude fâlfăitul. Pe altarul din față, pictura minusculă a Maicii Domnului este aureolată de raze mari din aur. Privirile ne sunt atrase de cele două morminte situate de partea dreaptă și stângă a bazilicii, având deasupra nișe adânci și spațioase, acoperite cu baldachine enorme din piatră ornată. În nișe, sunt sculpturi din marmură albă. Una dintre ele reprezintă grupul statuar al lui Bernini, *Extazul Sfintei Tereza*, arătând-o pe sfântă cuprinsă de spasmele celui mai frumos orgasm religios din lumea artei după ce este pătrunsă de lancea unui înger zâmbind răutăcios. Deși beția aceasta de ornamente aurite cu îngeri ochioși nu se potrivește gustului meu, trebuie să recunosc că rămân fascinată și nu-mi rup ochii de la obiectele din jur decât atunci când mă scoate din sărite sforăitul unui om de culoare lungit pe una din băncile din apropiere. Aflu mai târziu că biserica *Santa Maria della Vittoria*, pe care tocmai o descoperisem, întâmplător, dar în deplină logică a dispunerii minunilor de aici, constituie triumful stilului baroc.

Urcăm pe o colină, apoi coborâm pe niște străduțe având portocali pe o parte și pe alta. Ne oprim în fața unei vitrine care expune *spaghetti* în vase frumoase, ca pe flori. Alături, la un geam deschis, un tip își demonstrează dexteritățile, preparând la o mașină de mână tăiței care ajung mai întâi în niște castroane cu apă fiartă, apoi în farfuriile clienților de la măsușele din marginea străzii. Suntem în *Piața Barberini*, în plină amiază, soarele arde cu putere și părăsim cu greu umbra pereților caselor, pentru a vedea din apropiere *Fântâna Tritonilor*, creație a aceluiași Bernini. Patru delfini susțin o scoică în care stă un triton, o zeitate marină greacă, fiul lui Poseidon, înfățișând un om cu coadă de pește. Acesta suflă într-o cochilie din care țâșnește jetul sclipitor de apă. Urcăm iarăși o pantă, în vârful ei dăm de un gard înalt în spatele căruia se află ambasada Americii. Reușesc să fac o fotografie înainte ca unul dintre soldații din preajmă ambasadei, de lângă un camion, să mă admonesteze.

Parcul foarte mare al vilei Borghese cuprinde întreaga colină Pinciană (care nu face parte din cele șapte ale Romei antice). Zidul de

apărare a orașului, construit cândva de împăratul Aurelian în jurul celor șapte coline, îl taie în două părți. Intrăm în parc pe *Poarta Pinciană* și o luăm pe alea care duce spre *Vila Borghese*. De aici este vizibil un segment mare de zid cu creneluri perfect executate, construit din beton acoperit cu cărămizi, ale cărui turnuri se înalță la distanțe egale. Se zice că înălțimea la care au ajuns construcțiile de pe timpul lui Aurelian nu depășea 8 metri, iar, în secolul al V-lea, Flavius Honorius adaugă de două ori mai mult. În Evul Mediu, o parte a zidului a fost distrusă, iar în Renaștere, acesta a fost parțial restaurat. Parcul mă nedumerește cumva prin delăsare, nu are poiene cu iarbă verde, nici straturi cu flori, iar aleile cu moloz stârnind praf amintesc drumurile noastre de țară. Parcurgem distanțe bune în speranța să găsim locuri mai amenajate. Peste tot se plimbă bătrâni, unii imobilizați în cărucioare, dar cu toții secundați de badante de diferite naționalități. Pe ici, pe colo, doarme întins, fie pe o bancă, fie pe iarbă, câte vreun străin sleit de puteri, cu tot cu geamantanele pregătite pentru drumul lung al speranței.

În preajma vilei Borghese, lucrurile par mai îngrijite, în spatele clădirii este amenajată o mică grădină în stil rococo, cu tufe decorative formând tot felul de figuri, cu o fântână arteziană pe centru, având și un număr mare de sculpturi pe tema abundenței vegetative. Oarecum într-o parte, împrejmuit cu un gard mare, se întinde o grădină cu porticuri și straturi cu tot felul de soiuri de flori exotice. Nu intrăm în clădire, căci găsim pe internet fotografiile tuturor picturilor și sculpturilor expuse în galeria de artă aici, având autori pe Caravaggio, Rafael, Veroneze, Corregio, Rubens, Tizian și Cesare da Sesto ș.a. Umplem sticlele cu apă din fântânile din față și ne adâncim în parc. Pe un lac plutesc, ca din basme, bărci, rațe sălbatice și lebede. În luciul apei se oglindesc pavilionul elegant și sălciile grațioase din preajmă. Coborâm pe alea care ne duce spre poarta *Pieții Poporului*, trecem de cealaltă parte a zidului. Urcăm mai multe scări ca să ajungem pe platforma *Napoleon*.

De pe platforma de vizualizare a colinei Pinciane se vede ca în palmă *Piața Poporului* și totodată se deschide o panoramă impresionantă a Romei. Deasupra acoperișurilor roșii se înalță cupola strălucitoare a bazilicii Sf. Petru din Vatican. O briză de aer rece dinspre piață ne face bine și de dă forțe pentru a ne continua drumul prin acest sector al parcului. Dăm de un obelisc asemănător cu cel egiptean, având inscripții în latină. Aflăm de pe placa explicativă că este ridicat de împăratul Hadrian în cinstea iubitului său, tânărul grec Antinous. Mai spre stânga, găsim o instalație tehnică foarte interesantă. Un mare orologiu de apă se înalță în mijlocul unei rotonde cu stânci și plante exotice deasupra unei

fântâni arteziene. Chestia se numește *hydrocromontru* și e invenția inginerului italian din secolul al XIX-lea Giovan Embriaco. Traversăm zidul orașului pe un pod enorm ce trece pe deasupra lui, lăsându-ne să-i apreciem grosimea, și ieșim din parc prin poarta prin care am intrat. Remarcăm o gură de metrou pe care e notată stația Spania. Ne mirăm, întrucât, după calculele noastre, aceasta se află la sute de metri de aici. Descoperim înăuntru o pasarelă subterană, destul de nouă, care ne duce tot mai în jos pe pantă, apoi, pe lungi scări rulante, adânc sub pământ până la stația de metrou Spania.

Pentru ultima zi alegem un traseu care pornește de la *Bazilica Sfântului Paul*, un edificiu legendar aflat în afara zidurilor în partea de sud a Romei. Intrarea pe teritoriul bisericii este bine păzită și toți vizitatorii trec printr-o poartă cu detector de metale. Grandoarea construcției este comparabilă cu cea a bazilicii Sf. Petru, dar ne pare mult mai mare, poate din motiv că e mai puțin animată. Intrăm într-o curte cu grădină în mijlocul căreia se ridică statuia uriașă a Sf. Paul. De o parte și de alta a grădinii, se întind două porticuri cu coloane corintice masive din marmură albă, unele netede, altele în volute ornamentate, cu arcurile și aticul acoperite cu mozaicuri în culori albastru, roși, auriu. Pereții de sus ai bazilicii sunt decorați cu mozaic, predominant auriu, reprezentând apostoli. Parcurgem culoarul lung al porticului din stânga, pereții și podeaua sunt pardosite cu plăci din tuf de culoarea cafelei cu lapte. Ne impresionează porțile mari din bronz cu scene din viața apostolului Pavel.

Încăperea este foarte mare, în formă de cruce. Aticul deasupra celor două porticuri expune portretele tuturor papilor pe care i-a avut Roma (portretele ultimilor doi papi sunt intens luminate, semn că sunt în viață) și picturi cu scene din viața sfântului. Facem un ocol, admirăm absida cu mozaicul aparținând unui artist venețian: pe fundal auriu sunt reprezentate figurile în odăjdii de un albastru cuceritor a lui Isus Hristos și ale apostolilor săi Petru, Paul, Andrew și Luca. Bazilica a fost înălțată de împăratul Constantin asupra a ce se consideră mormântul Sf. Pavel. Clădirea actuală este a treia la număr, ruinele celorlalte pot fi văzute într-o parte a bisericii, unde sunt lăsate descoperite după săpăturile arheologice. În grădina de lângă biserică, stau mai multe fragmente de coloane, pilaștri, statui vechi din marmură. În porticul din partea dreaptă, se află o expoziție de sculptură modernă folosind ca material trunchiuri de copaci colorați în roșu și galben.

Ne-a rămas de cutreierat colina Aventin și o luăm într-acolo pe strada Ostiensia. Picioarele nu ne dor, sunt, pe semne, resemnate după

atâtea ore de exploatare intensă și ne propunem să parcurgem pe jos distanța până la *Piramidi*. Pe partea stângă, râul Tibru face o curbă spre Vest, îndepărtându-se de noi. Trecem prin preajma unui stadion modern și pe lângă sediul Crucii Roșii din Roma. Un alt simbol al Romei antice, *Piramida Cestia*, se înscrie în zidul orașului vechi nu departe de porțile *San Paolo*. După modelul piramidelor egiptene, acesta are rolul unui mausoleu în care este înmormântat un magistrat pe nume Gaius Cestius Epulo. În spatele piramidei, adică în partea interioară a orașului vechi, se află cimitirul, unde sunt înmormântați poeții englezi Shelley și Keats, și pictorul rus Briulov. O astfel de piramidă mai există și în Vatican. În Evul Mediu, se considera că în ele sunt înmormântați Romulus (în Vatican) și Remus (aici). Porțile au două turnuri cilindrice cu creneluri roșii ca din basmele cu prințese, trecem prin ele și ne continuăm drumul pe strada *Marmorata* care ne duce, de-a lungul zidului, până pe malul Tibrului.

De acolo, decidem să mergem în sus de-a lungul fluviului. De partea dreaptă, deasupra zidului care împrejmuiește colina Aventin, pe panta în terase, se văd construcții foarte vechi în ruine, câteva biserici elegante, o grădină cu portocali și mai multe alei cu turiști. Rămân într-o parte turnul rectangular al bazilicii de lângă „Gura Adevărului”, *Teatrul Marcello*, *Sinagoga*, *Palatul Spada* și intrăm pe o străduță în *Piața Farnese*, ca să vedem fântânile ei cu căzi imense de granit aduse aici de la *Termele lui Caracalla*. Apoi căutăm *Piața Campo dei Fiori* („câmpului de flori”). Aici, cândva spațiu deschis în fața *Teatrului lui Pompei*, au fost arși pe rug, pentru ideile progresiste, eretice, filosoful Giordano Bruno și teologul Marco Antonio de Dominis. Acum, pe această piață se întind tarabe comerciale cu flori, nuci, semințe, miere, dulciuri, condimente și tot felul de legume. Deasupra lor se înalță monumentul lui Giordano Bruno, marcând locul execuției. Pe pedestalul monumentului, sunt basoreliefuri cu cele trei scene esențiale din viața filosofului: discursul de la Oxford, declararea sentinței și arderea pe rug. O luăm spre *Piața Navona* și, când să traversăm strada Vittorio Emanuele, descoperim o altă biserică. Intrăm în *Sant' Andrea della Valle*, îi admirăm pereții extrem de auriți, cu ornamente din abundență. Ne încântă tavanul și cupola cu picturi în stil baroc preamărind virtuțile sfintei.

Piața pietonală Navona are forma unui elipsoid, păstrând cumva prototipul fostului cândva stadion al lui Domițian. Arena este transformată în forum, iar băncile amfiteatrului sunt înlocuite de clădiri: palate și biserici. Locul păstrează și disciplina clasică prin simetria pe care o respectă în orice element. Drept în față se ridică maiestuos *Bazilica Sfintei Agnesa*. Domul pe centru susținut de un atic cilindric cu ferestre mari și cele două

clopotnițe suple din părți cu coloane din marmora albă oferă construcției un aspect aerian. Culoarea albă și cifra trei a elementelor se repetă în ansamblul fântânilor arteziene. *Fântâna celor patru râuri* este situată pe centru (proiect de Bernini), simbolizând, prin viguroasele figuri umane, cele mai importante râuri ale lumii: Nilul (Africa, al cărei cap nu se vede, căci nu se știa de unde izvorăște), Gangele (Asia), Dunărea (Europa) și La Plata (America). Pe centru, stă un obelisc egiptean care este turnat în Egipt încă pe timpurile lui Domițian. Celelalte două, *Fântâna Maurului* și *Fântâna lui Neptun*, conțin grupuri de statui din marmură albă cu tritoni, nimfe și îngeri. Apa țâșnește din abundență spre bucuria numeroșilor turiști care s-au retras aici pentru a se salva de arșiță, a admira artiștii stradali sau a bea cafea în una din numeroasele cafenele. *Palatul Braschi* găzduiește *Muzeul Romei*.

La un capăt al pieței, la umbră, stau grupuri de soldați cu ochii umblând în toate părțile. Ceva mai departe, sunt două camioane militare și o ambulanță. Trebuie să spun că Roma ne-a întâmpinat înarmată. Toate piețele aglomerate de turiști sunt supravegheate de grupuri cu efective de cinci-zece militari cu mitraliere. În *Piața Veneția*, aceștia sunt în număr mult mai mare, ascunși în autobuze, gata să intervină în situații care ar intimida viața orașului. Molima terorismului a înfricoșat Europa în așa măsură încât guvernele au renunțat la discreție, plasându-și soldații în mijlocul cotidianului pașnic. Din fericire, liniștea nu ne este afectată în niciun fel și noi putem să ne deplasăm liber oriunde ne propunem. Totuși, ideea că avem nevoie de protecție militară ne atenuează cumva euforia. Ultimul edificiu în care decidem să intrăm este *Panteonul*. Ne lăsăm din nou, pentru un timp, vrăjiți de pereții rotunde și de cupolă, ieșim, căci oboseala ne dă de știre.

Astfel au decurs cele șapte zile ale călătoriei noastre pe orizontala geografică a Romei și pe verticala ei temporală imemorială. Fără doar și poate, acestea au constituit pentru noi, cei care am ieșit fără a spera din închisoarea unui regim narcisiac, momente de grație. Reconstituirea de față este o expresie a gratitudinii pe care o port compatrioților mei plecați în lume, rude și prieteni, care ne-au fost gazdă și ne-au oferit posibilitatea de a vedea aieva acest reazem al eternității.

ÎNGERI ÎN OGLINDĂ

Vasile Iftime

ÎNGERI CU BATERII

În biserică se împart aripi
cel mai albastru cer icoana
din vârful crucii ca de pe stâncă
planăm deasupra mormintelor

Doamne
dacă mamele noastre s-ar fi iubit cu un avion
cu un tren
ne-am fi născut cu elice în loc de suflet
răsucim cheia și zbârrr până la porțile raiului
și u-uuuuuu până în gara edenului

dacă sângele mare inima far
Avraam ar fi pășit peste valuri
Noe ar fi aruncat ancora

pe vreme de apă limpede peștii se scaldă în cer
Hristos întinde năvodul

în biserică se împart aripi
visăm cât să încălzim cuibul
fâl-fâl din vârful crucii în clopotniță
fâl-fâl înapoi sub streășina casei
Acarul a schimbat macazul
sub pragul bisericii nod de cale ferată
în ziua a șasea

ÎNGERI ÎN OGLINDĂ

După liturghie pământul este mai reavăn
săpăm trepte în inimă

pe lângă tine într-un picior trece iluzia
scara electrică duce la porțile raiului
certitudinea cerșește crucile drumului
până la Dumnezeu se poate
cu ascensorul

escaladăm spinarea unui greier într-o sămânță de cânepă
funie împletită în șapte rugăciunea
Taborul pe umerii Everestului
pentru fiecare prăbușire aripi

până în pragul casei îmi ține inima plină
tovarăș de drum îngerul
samarteanca scoate apă
candela mironosiței se aprinde
singură

corbii nasc corbi

flori de cireș sub porumbei de zăpadă
în miez de zi
miezul de noapte coborând din ou

CÂNTUL OMULUI SLOBOD

Poetului Imre Horváth

Dezlegați caii și lăsați-i să zburde singuri
în scaldătoarea oilor Domnul a semănat aripi
slăbănogul pământului precum melcul
ia patul pe umeri și merge
pentru orice vis un loc la fereastră
crucea este o casă de moravuri
sub grinzile cerului cea mai solemnă răstignire

dezlegați caii și lăsați-i să zburde singuri

cu ultima trăsură Ilie s-a înălțat
cu prima Birjarul cerului face cărăușie
suntem îngeri pursânge
verticala inimii omului singur Golgota
din spițe cioplim cruci
Doamne cercuri vom urca la tine
cercuri

jăratec în palma Stăpânului

dezlegați caii
cremene în ieslea Bethlehemului
sânul Neprihănitei ardere de tot
cine nechează o singură dată primește foc
cine se bâlbâie primește furtună
suntem îngeri postmoderni
punem în icoane lanterne
orbim vulturii
smulgem aripi
zburăm

potcoave desperecheate în hergheliile cerului

HRISTOS TOAMNA

Vă spun vouă
nu-i sângerau rănila
am fost acolo
am pus degetul apoi am crezut
era singur
Eli Eli Lama Sabactani
paharul plin de furtună imita însetarea fântânilor
sulița despica coastele precum toiagul lui Moise Marea Roșie
coroana se înrădăcina în tâmplă
spinii creșteau dincolo de asfințitul soarelui
atunci am înțeles pentru prima oară
la început frunzele se scutură de pe cruci
când eram copil
în curtea bisericii
am auzit multe povești

nu le-am crezut (erau fără semne în podul palmei)
bătrânii satului
lângă monumentul eroului necunoscut își aminteau pe sărite
cum glonțul a găurit cămașa pusă la uscat pe un băț deasupra tranșeei
cum din pânza plină de vânătași curgea sânge
cum sângele s-a așternut sub tălpi
brazdă de fân cosită toamna târziu
bătrânii satului beau rachiu din același pahar cu îngerul
apoi se întindeau cât le era umbra de lungă
sub cruci

ÎNGERI ÎN OGLINDĂ
despre o astfel de toamnă vă spun vouă
la început
frunzele se scuturau din icoană
bunicul dus de mână
în luna octombrie a urcat la cer
eu aruncam cu pietre după porumbeii de spumă
dincolo de streășina bisericii

DUMINICA FLORIILOR

Sunt cea mai punctuală ființă
să nu întârzi în vis dorm cu ceasul la mână
mă întâlnesc cu cineva care-mi place
aseară am cules liliac alb din grădina abatorului
s-a luminat la față fereastra
până în zori patul cruce festivă de duminică

SUD-EST cultural
sunt cea mai milostivă ființă
un țăntar mi-a înfipt trompa în lumina ochilor
ca pe un sirop cu lămâie îmi soarbe așteptările
fericiți cei ce avut ce vedea și au crezut
zboară sângele pe geam legat la ochi
dragostea nu are nevoie de aripi
doi câte doi îngerii polenizează grădina
când visez sunt mai bogat cu un Dumnezeu

cimitirul cea mai încăpătoare sală de așteptare
tic-tac tic-tac deasupra mormântului

BĂRBATUL CARE PLECA NOPTILE DE ACASĂ

Juan José Millás

”Merg cu ochii deschiși ca să prind orice mișcare ireală, dar totul e realitate”. Așa își explică Juan José Millás căutările sale „ireale”, între cronică și literatură, umor, ironie și fantezie debordantă. Textele de ficțiune, parabolele în stil oriental, fabulele și obsesia sau ipohondria de care suferă personajele sale sunt unele din nenumăratele forme și mijloace pe care le folosește scriitorul. Juan José Millás este unul dintre cei mai cunoscuți autori spanioli care a trecut frontierele Spaniei, iar talentul său literar este recunoscut cu numeroase premii și succese de vânzări.

In acea zi, întorcându-se beat acasă pe la patru dimineața, găsi în lada de gunoi din curte un manechin gol de bărbat. Îi veni o idee absurdă și-l duse acasă unde-l ascunse în debara.

În următoarea noapte, în jurul orei la care obișnuia să iasă la un păhăruț, soția sa îl privi cu reproș, el însă îi spuse că nu va pleca nicăieri. Furtuna parcă se calmă și priviră amândoi o emisiune la televizor până la ora unsprezece și jumătate, apoi se duseră în dormitor la culcare. Când respirația femeii intră în ritmul somnului profund, luă manechinul și-l puse alături de ea. Femeia se foi puțin și cuprinse mijlocul

manechinului fără să se trezească. El se îmbrăcă liniștit, ieși în stradă, bucurându-se de libertatea ce o identifica cu cea din tinerețe. Respiră profund și porni în direcția localurilor preferate. Se simțea în al nouălea cer, greutatea culpei părăsindu-l definitiv. La al doilea pahar își aminti de manechin și simți în inimă o împunsătură de gelozie, dar se gândi că în general, era în avantaj, avea un fel de dublură a sa, care-l ajută să evite certurile conjugale, provocate de preferința sa de a ieși noaptea la agape.

Totuși, în acea zi, se întoarse acasă un pic mai devreme, pe la două și jumătate. Se duse încetișor în dormitor să vadă dacă totul e în ordine, și o văzu pe soția sa, strângând în brațe manechinul. Cu grijă îi dădu la o parte mâinile și luă manechinul din pat. Înainte să-l ducă în debara, intră cu el în camera de baie. Îl puse pe veceu. Și în timp ce se spăla i se păru că fața înlocuitorului său exprimă satisfacție, ceea ce nu văzuse la el când îl luase de la lada de gunoi, dar atribui această percepție efectelor paharelor luate. Ascunse manechinul și se culcă alături de soție care instinctiv îi cuprinse mijlocul.

În următoarea zi ea îi pregăti un dejun excelent, de parcă în acest fel îi mulțumea că se lăsase de obișnuitele ieșiri la petrecerile nocturne – motiv al discordiei ce-i tulburau relațiile conjugale. Situația deveni mai relaxantă odată cu manechinul, însă el nu se mai bucura ca înainte. Amicii săi de pahar îl vedeau tensionat și amărât, și chiar începuseră să-l evite, ceea ce îl făcu să bea singur, cântând cântece de inimă albastră și dragoste nefericită. La ora plecării și a ultimului pahar era cuprins de o specie de fobie și dădea fuga spre casă. Intra încet, își scotea pantofii și pornea în vârful degetelor direct la ușa dormitorului unde rămânea câteva clipe cu toate simțurile tensionate, vrând să perceapă ce se întâmplă acolo, apoi smulgea manechinul din brațele soției și se ducea cu el în camera de baie. Era sigur că pe fața acelei păpușe se produceau schimbări imperceptibile. Manechinul cu fața înăcrită din primele zile care încerca să schițeze un zâmbet, acum zâmbea cu adevărat. Acel corp rigid se ameliorase în general, de parcă toate necesitățile, de orice natură ar fi fost ele, erau satisfăcute în acea casă. Bineînțeles, că de fiecare dată când privea păpușa era beat, ceea ce putea fi o sugestie produsă de alcool. Se gândi să se confrunte cu el față în față, la lumina zilei, dar nu avu doza de curaj necesară.

Treceau zilele, dispoziția soției sale se îmbunătățise notabil, în timp ce el alunecă într-o tristețe iremediabilă. Începu să se simtă rău, avea dureri de care până atunci nu suferise. A doua zi după escapadele nocturne avea remușcări și se simțea inutil, sentimente necunoscute de

el până atunci. Se gândi că îmbătrânește și că trebuia să-și modereze obiceiurile, dar aceste gânduri îl întristau și mai mult, simțind că tinerețea și dragostea trece.

Așa că într-o noapte, ca de obicei, veni acasă beat, și după ce duse manechinul în debara se culcă în pat. I se păru că cearșafurile nu erau ca întotdeauna, erau reci, și căută pe dibuite corpul soției ca să facă dragoste, dar simți un contact dur. El îi atinse sânii și mâinile lui dădură de două boluri fără gurgui, avea sentimentul că îmbrățișează un manechin. Pentru o clipă fu cuprins de groază, dar imediat își recăpătă prezența de spirit și nu deschise ochii. Adormi turtit de greutatea alcoolului și a doua zi, trezindu-se, gândul că soția sa avea și ea înlocuitoare nu-l părăsi. Dimineața constată că nu se mișcă, crezu că murise, după gradul de rigiditate și frigiditate ce demonstra corpul ei, făcut parcă dintr-un material dur, atingerea căruia îi evoca cartonul sau guma. Se ridică din pat ca ars, cu o groază atenuată de mahmureală, se îmbracă și se duse să ia manechinul din debara. Îl puse alături de corpul femeii și imediat ambele manechine începură să se miște în pat, de parcă se căutau unul pe altul. El le înveli cu o cuvertură, ieși din casă, și dispăru printre traficul de mașini fără să fie curios cine era acel om.

Traducere din spaniolă de Valentina Buzilă

Expoziția „Contribuția marilor personalități românești la realizarea Marii Uniri”

În perioada 11 iulie - 11 august 2018, Filiala Chișinău „Mihai Eminescu” a Institutului Cultural Român, în parteneriat cu Consiliul Județean Argeș și Muzeul Județean Argeș, a organizat o expoziție dedicată contribuției marilor personalități românești la realizarea Marii Uniri. Evenimentul a avut loc în spațiul Galeriei la Rond, situată în preajma monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt. Este a patra expoziție de acest tip organizată în cooperare cu autoritățile acestui județ. În cadrul ceremoniei de deschidere, Directorul Filialei ICR Chișinău, acad. Valeriu Matei a evocat dificultățile insurmontabile pe care le-au înfruntat reprezentanții generației Marii Uniri pentru a realiza idealul național. La rândul său, Ion Mînzîna, vicepreședintele Consiliului Județean Argeș, și-a exprimat deschiderea în a sprijini în continuare astfel de acțiuni. Amintind de istoria tensionată a poporului român, acesta a ținut să menționeze că românii au avut de trecut din agonie în extaz și din extaz în agonie. Un alt participant la eveniment, Cornel Popescu, Directorul Muzeului Județean Argeș, a afirmat că statul național român și un nucleu de elite intelectuale au existat întotdeauna, chiar și în cele mai primejdioase clipe din istorie. Iar scriitorul Vitalie Ciobanu, redactor-șef al revistei *Contrafort* a salutat inițiativele de cooperare transfrontalieră la nivelul administrației locale. Rememorând o serie de episoade mai puțin

cunoscute din perioada ce a culminat cu Unirea de la 1918, el a propus realizarea unui serial cinematografic care ar iniția publicul larg în istoria românilor.

În cadrul expoziției au fost prezentate fotografiile de arhivă legate de mari personalități istorice, precum regele Ferdinand, regina Maria, imagini cu familia Brătianu în refugiu la Iași după căderea Bucureștiului în timpul Primului Război Mondial, portrete ale soldatului și militantului Ion Mihalache și ale generalului Constantin Christescu, unul dintre artizanii victoriei României în acea conflagrație.

Bookfest Chișinău 2018

Între 29 august și 2 septembrie 2018, la Chișinău s-a desfășurat cea de-a treia ediție a Salonului Internațional de Carte Bookfest. Urmând succesul edițiilor precedente, în acest an au fost prezentate peste 50.000 de cărți ale unor edituri din România, precum și alte câteva zeci de mii de volume lansate de edituri din Republica Moldova. Cititorii basarabeni au avut prilejul să procure la prețuri promoționale cele mai noi apariții editoriale românești, ce acoperă toate genurile și categoriile de vârstă.

Evenimentul este rezultatul unui efort concertat din partea unui șir de instituții de pe ambele maluri ale Prutului, precum Ministerul Educației, Culturii și Cercetării din Republica Moldova, Institutul Cultural Român și Filiala Chișinău „Mihai Eminescu”, Uniunea Editorilor din Republica Moldova și Uniunea Editorilor din România.

„Lectura în limba română este nu doar o datorie culturală, dar și una istorică și identitară”, a declarat Ministrul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova, doamna Monica Babuc. La rândul său, directorul Institutului Cultural Român, doamna Liliana Țuroiu, a afirmat că „...Chișinău e o capitală în care autorii români nu au nevoie de traducere, așa cum autorii de limbă română din acest spațiu nu au nevoie, la vest de Prut, de traducători. Nevoie au, și unii și alții, de cititori, iar ediția a III-a a Salonului Internațional de Carte Bookfest este un binevenit prilej de apropiere între actorii pieței de carte și public”.

În cadrul Salonului au avut loc numeroase lansări de carte ale unor autori de pe un mal și altul al Prutului.

Marian Voicu, Ioan Stanomir, Valentin Naumescu, Sabina Fati, Vitalie Ciobanu, *Vin rușii! 5 perspective asupra unei vecinătăți primejdioase.* Editura Humanitas, 2018. Antologie de proză și eseu.

Culegerea *Vin rușii!* conține câteva texte semnate de autori din România și Basarabia, care, la fel ca într-un *think tank* strategic, meditează asupra civilizației ruse contemporane. În volum este prezent și scriitorul și criticul literar basarabean Vitalie Ciobanu, cu proza-eseu intitulată *Când m-am născut, rușii veniseră deja*, în care își evocă copilăria petrecută sub regim comunist, cu grotescul și alienarea provocată de cultura realismului socialist. Spre final, autorul reflectează asupra dezavantajelor și beneficiilor legate de contactul cu cultura rusă.

„...Spaima de ruși a înlocuit de mult în mentalul românesc frica de turci sau de tătari. De fiecare dată, năvălirea sau ocupația s-a numit protectorat sau alianță. Doar că, spre deosebire de alții, rușii veneau cu gândul de-a rămâne. Dincolo de raptul teritorial, de jaf, de crime, ocupația rusească mai avea un rezultat – și cel mai important: scotea la lumină, pune laolaltă și aducea în frunte tot ce era mai netrebnic și mai venal în societate. Tuturor vecinilor mai slabi marele imperiu eurasiatic le-a aplicat același tratament.

De trei decenii, lumea noastră aspiră la valorile civilizației occidentale – democrația liberală, drepturile omului și libertatea individului. Rusia propune acum alternativa: societatea închisă, în care statul, iar nu individul, este supremul scop, «democrația» dirijată, iliberală, simbioza dintre puterea politică și religie, post-adevărul, adică minciuna susținută fără scrupul, militarismul, xenofobia, protecționismul și autoritarismul unei puteri stăpâne pe viața oamenilor. În încercarea ei, se sprijină pe vocile resentimentului și urii, pe care le susține oriunde le găsește. Cele cinci perspective din această carte ne povestesc trecutul și deslușesc prezentul, pentru ca viitorul să nu ne mai surprindă.”

Pe 1 septembrie, în cadrul Salonului Internațional de Carte Bookfest 2018, a avut loc o lansare a volumului, la care au fost prezenți Vitalie Ciobanu și Marian Voicu.

Marian Voicu, *Matrioșca mincinoșilor. Fake news, manipulare, populism.* Editura Humanitas, 2018. Studiu.

Marian Voicu lucrează de peste 20 de ani în televiziune și radio, ca moderator și producător. Timp de zece ani a realizat documentare pentru TVR despre comunitățile românești – de la istroromâni și aromâni până la românii de peste Bug și cei din Federația Rusă. Este primul jurnalist român care a filmat în Sudan, Uganda și Siberia.

„Cartea de față vine în momentul potrivit. Țările europene și societățile lor trec printr-o fază de dezorientare, uneori chiar de dezbinare. *Fake news* reprezintă termenul-cheie, o unealtă puternică în mâna celor care râvnesc să slăbească sistemele democratice de tip occidental. *Matrioșka mincinoșilor* propune cititorului o interpretare critică a unei epoci tulburi și îi înlesnește înțelegerea mecanismelor mediatică și politice care stăpânesc lumea de astăzi. Cartea se bazează pe o vastă bibliografie internațională și ajută cititorul român să plaseze dezvoltările politice din România într-un context mai larg. Interpretarea impresionează mai ales prin anvergura analizei și prin spiritul civic – cel mai bun antidot împotriva forțelor iliberale.“ (Oliver Jens Schmitt)

„Cartea lui Marian Voicu este o demonstrație impecabilă, pasionantă și minuțioasă. Ea oferă imaginea unui moment istoric și reconstituie modul în care Rusia lui Putin poartă un război împotriva Occidentului și valorilor sale, exercitând totodată un control totalitar

și asupra propriei societăți. Nimic nu este inocent sau întâmplător în această elaborată operațiune de manipulare globală. România este, la rândul ei, parte din acest nou război subteran, în care luciditatea devine o formă de patriotism. Textul lui Marian Voicu reactivează, în acest univers de clone și minciuni, busola simțului critic.“ (Ioan Stanomir)

Fake news au devenit motorul unei noi realități, expresia unei noi epoci – cea a postadevărului. Campaniile de *fake news* sunt gândite pentru a semăna neîncredere și confuzie, pentru a adânci faliile socio-culturale folosind tensiunile etnice, rasiale și religioase. Studiile științifice demonstrează că expunerea la *fake news*, dezinformare sau teorii ale conspirației duce la alterarea percepției și luarea unor decizii în consecință. Dieta informațională zilnică este din ce în ce mai dificilă – ce e adevărat și ce e fals în jur? Cine e arbitrul adevărului? Fiecare poate crede ce vrea, își poate construi realitatea pe care o dorește, din informațiile pe care le selectează. Suntem alimentați cu *fake news* care ne sunt livrate de motoare informaționale uriașe. Rețelele sociale au devenit rețele ale radicalizării sociale, iar știrile *fake* se răspândesc asemenea unei bacterii sau unui virus, infestând corpul social sănătos. (Marian Voicu).

I.C.

Festivalul Internațional de la Edinburgh

Între 3 și 27 august s-a desfășurat o nouă ediție a Festivalului Internațional de la Edinburgh. În mod tradițional, la fel ca și în alți ani, capitala Scoției a găzduit o serie amplă de evenimente teatrale, muzicale și coregrafice de excepție. În ziua de deschidere a fost prezentat concertul *Cinci telegrame*, care a îmbinat performanța Orchestrei Simfonice BBC cu proiecții vizuale și materiale de arhivă legate de corespondența unor soldați din timpul Primului Război Mondial. Acest eveniment a fost organizat cu ocazia Anului Tinerilor, marcat în Scoția, și a centenarului sfârșitului Marelui Război, fiind realizat de compozitoarea scoțiană Anna Meredith în colaborare cu compania 59 Productions.

Pe 8 august publicul festivalului a avut prilejul să se delecteze cu o nouă interpretare a operei *Siegfried*, din Ciclul Inelului de Richard Wagner. Pe



parcursul a patru ani, organizatorii Festivalului de la Edinburgh și-au propus să prezinte întreaga tetralogie wagneriană, cu participarea unor soliști de operă de înaltă clasă. În recenta adaptare au evoluat soprana Christine Goerke, în rolul valkyriei Brunnhilda, tenorul neozeelandez Simon O'Neill și bas-baritonul Iain Paterson, în rolul misteriosului și atoateștiutorului Rătăcitor.

Iar pe data de 9 august Orchestra Simfonică BBC Scoția și Corul Festivalului de la Edinburgh au interpretat *Simfonia Mării*, semnată de Vaughan Williams, unul dintre cei mai mari compozitori englezi ai secolului XX. Acest concert a fost conceput ca un omagiu compozitoarei scoțiene Thea Musgrave.

Dintre numeroasele evenimente culturale ce au alcătuit programul Festivalului de la Edinburgh din acest an se mai remarcă și spectacolul *În așteptarea lui Godot*, în care compania de teatru irlandeză Druid a încercat să rămână fidelă față de textul beckettian original, introducând în același timp și unele inovații îndrăznețe. Regia este semnată de Gary Hynes, laureat al premiului Tony.

Festivalul de Teatru de la Avignon

Între 6 și 24 iulie s-a desfășurat ediția a 72-a a Festivalului de Teatru de la Avignon. Prestigiosul eveniment, găzduit anual de localitatea franceză care cu secole în urmă devenise refugiul papalității în exil, a fost fondat în 1947 de către actorul și regizorul Jean Villard și prezintă în mod constant o panoramă a actualității teatrale mondiale. Pe lângă spectacolele incluse în programul oficial, în mod tradițional au loc și numeroase reprezentații *off-stage*.

În 2018 în cadrul festivalului au fost prezentate 224 spectacole în 40 de săli. Au fost vândute 120.000 de bilete, iar evenimentele cu acces gratuit au întrunit 42.000 de spectatori.



Spectacolul *Dincolo de pădure se află lumea*, cu o regie și după o piesă semnată de Ines Barahona și Miguel Fragata (Portugalia) este o poveste cu o călătorie inițiativă al cărei protagonist, un copil afganez, trăiește drama

migrației care afectează astăzi continentul european.

Tragedia *Thyestes* de Seneca, în regia lui Thomas Jolly, are ca subiect o crimă atât de odioasă, încât până și soarele și-a întrerupt călătoria pe bolta cerului, atunci când a văzut-o. Este un simbol al cruzimii umane, întruchipat de Atreus, cel care l-a determinat pe fratele său Thyestes să-și devoreze propriii copii, ca pedeapsă pentru faptul că acesta a comis o relație interzisă cu soția lui Atreus. Thomas Jolly este un regizor de mare succes, apreciat pentru montarea piesei shakespeariene *Henric al VI-lea* prezentată în cadrul ediției 70 a Festivalului de la Avignon. Alături de compania sa de teatru La Piccola Familia, regizorul este pasionat de explorarea istoriei și a naturii umane prin intermediul artei dramatice.

Spectacolul coregrafic *Grito Pelao*, în regia tinerei artiste Rocio Molina, originară din Sevilla, are ca temă fobiile, angoasele și speranțele relațiilor materne și filiale.

Iar expoziția *Sunt toți cei care mă ascultă*, Jeanne Moreau, o viață în teatru, reconstituie biografia celebrei actrițe care i-a inspirat pe Marguerite Duras și Jean Genet și a întruchipat idealul femeii libere și pline de voință. Evenimentul a fost realizat de Laure Adier, scriitoare, jurnalistă, producătoare pentru Radio France și biografă a Margheritei Duras.

Festivalul de Teatru de la Tbilisi

În luna septembrie, capitala Georgiei urmează să găzduiască o nouă ediție a Festivalului Internațional de Teatru. Evenimentul a fost inițiat în 2009, de către Primăria orașului Tbilisi, pentru a promova imaginea uneia dintre cele mai vechi metropole din lume. Festivalul include o secțiune internațională, un compartiment dedicat teatrului georgian, precum și o serie de ateliere și expoziții.

Din program se distinge spectacolul *Brodski / Barâșnikov*, realizat după versurile laureatului Premiului Nobel Iosif Brodski. un *one-man show* interpretat de celebrul balerin Mihail Barâșnikov, în regia lui



Alvis Hermanis de la compania Teatrul Noua Rigă. În acest spectacol, Barâșnikov va recita câteva creații poetice ale vechiului său prieten, explorând pe această cale lumea interioară a marelui scriitor.

Spectacolul *Tigrul și leul*, în regia lui Data Tavadze, evocă represiunile staliniste din anii '30, în urma cărora au fost lichidați o sută de scriitori georgieni. Autorii încearcă să distingă ce se întâmplă atunci când statul exercită un control total și nimicește orice formă a libertății de expresie. La origine au stat câteva povești de viață reale, ale unor personalități precum Tizian Tabidze, Olga Okujava, Mihail Javakișvili și alții. Personajul central, Paolo Iașvili, comite un act de suicid în semn de protest contra statului sovietic, chiar la sediul Uniunii Scriitorilor din Georgia, în fața unui tigru și a unui leu împăiați, care se păstrează și astăzi în această clădire. Piesa este semnată de Davit Gabunia, iar în rolul central evoluează actrița germană Anitshka Anagerlinde Dodenhoff, de la compania Staatstheater Karlsruhe. Spectacolul a fost finanțat de Institutul Goethe.

Compania Tiger Lillies prezintă spectacolul muzical *Palatul bântuit al lui Edgar Poe*, în care un trio de actori-soliști introduc publicul în lumea fantasmagorică a autorului *Corbului*, pe fundalul unor proiecții vizuale multimedia. Din trupa Tiger Lillies fac parte regizorul de origine franceză Paul Golub, artistul vizual american Mark Holthusen, dramaturgul Peder Bjurman și compozitorul Martyn Jacques.

Un moment inedit este și spectacolul *Arte marțiale în dans*, realizat de compania chineză ZhaoLiangART, o demonstrație de Tai Chi și scrimă pe fundal muzical. Conform autorilor spectacolului, se consideră că unele forme ale dansului modern au evoluat din discipline de luptă arhaice.

Zilele Teatrului Polon la Klaipeda

În iunie 2018 orașul Klaipeda a găzduit cea de-a doua ediție a Festivalului Theatrium, un eveniment care prezintă actualitatea scenei teatrale lituaniene, precum și spectacole ale unor trupe prestigioase din diverse țări. În acest an, în cadrul festivalului au fost organizate Zilele Teatrului Polon, pe durata cărora trei trupe din Polonia și-au prezentat spectacole inspirate de metoda lui Grotowski.

Compania Nowy Teatr din Poznań a participat cu spectacolul *Veți fi mulțumită, doamnă sau Ultima nuntă în satul Kamyk*, în regia Agatei Duda-Gracz, care explorează tema puterii unei comunități de

a se regenera și de a-și perpetua existența prin intermediul tinerelor generații.

Aceeași trupă a mai prezentat și spectacolul *Chemarea lui Cthulhu*, în care regizorul Michał Borczuch și-a propus să adapteze nuvela omonimă a faimosului autor american de proză fantastică și horror H.P. Lovecraft. Motivele apocaliptice și cele ale monștrilor care sălășluiesc în subconștientul uman rămân foarte actuale în lumea de azi, la mai mult de o jumătate de secol după ce a fost scrisă proza despre înspăimântătorul demon Cthulhu. Pe întreaga durată a spectacolului, într-un colț al scenei este plasat un bust al lui Lovecraft, al cărui nume este scris cu spray-ul, ca un omagiu adus acestui maestru al imaginarului. Un alt spectacol al lui Michał Borczuch, intitulat *Apocalipsa*, s-a bucurat de succes la ediția precedentă a festivalului Theatrium.

Iar trupa condusă de compozitorul Juliusz Slowacki a oferit un spectacol muzical inedit, cu titlul *Casa sunetului*, în care spectatorii înșiși sunt invitați să interpreteze muzica, utilizând patruzeci de instrumente sub îndrumarea actorilor și realizând astfel o nouă formă de comuniune între scenă și public.

Festivalul de Teatru de la Sibiu

Între 8 și 17 iunie s-a desfășurat cea de-a 25-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Pe durata sa, 3300 de artiști din 73 de țări au prezentat 525 de evenimente pe 73 de scene, care au întrunit aproximativ 70.000 de spectatori în fiecare zi. Actuala ediție a avut ca temă *Pasiunea*.

Printre participanți s-au numărat personalități precum celebrul regizor de teatru și operă Peter Sellars sau regizorul David O'Hare, nominalizat la premiul Oscar, regizorul, autorul și actorul nipon Hideki Noda, Wajdi Mouwad, Ioan Holander, Mihail Barâșnikov și Isabelle Huppert.

De asemenea, a fost organizat un simpozion pe tema *Teatru și arhitectură*, în cadrul căruia s-au întrunit unii dintre cei mai importanți arhitecți specializați în edificarea spațiilor scenice.

Marcel Gherman

B
R
E
F

Contrafort, nr. 5-6 (273-274), mai-iunie 2018. Se pare că problema maculaturii în literatură interesează vara aceasta și *Contrafortul*, și *Revista literară*. În *Contrafort*, Maria Șleahițchi scrie despre o antologie de literatură pentru copii la care lucrează, făcând următoarea constatare: „Prima impresie este că în ultimii șaptesprezece ani s-a publicat un număr exorbitant de cărți pentru copii. Am în lista mea peste șapte sute de titluri și nu cred că am ajuns la capătul ei. Este clar că în acest gen, ca în nici un alt gen literar, există o înspăimântătoare supraproducție de carte. Scrie cine vrea, cu sau fără vocație, scrie ce vrea, publică cum și unde poate. Cartea pentru copii este un produs mai special, care implică literatura ca artă, jocul imanent al vârstei, o anumită, de regulă implicită, notă educativ-formatoare. Este cel mai căutat produs și, comparativ cu alte genuri de literatură, se vinde bine. Mai toți părinții (exceptându-i pe cei săraci cu totul) vor ca odrasla lor să aibă acces la carte. Iar cartea pentru copii este adesea înainte de toate un obiect viu colorat, apoi un text bine scris. Mai mult decât atât, domeniul s-a transformat din artă în industrie dominată de legile pieței. Constat că există o adevărată industrie a cărții pentru copii, iar proprietarii acestor întreprinderi, oameni de afaceri, totuși, știu că aici se află o bună sursă de venit. N-aș vedea nimic îngrijorător în asta, dacă acești industriași ai produsului cultural s-ar îngriji de calitatea textelor, de gradul de artă pe care îl conțin”.

În interviul realizat de Vitalie Ciobanu cu criticul de film Irina-Margareta Nistor, cu ocazia inaugurării la

Chișinău a proiectului ICR „Centenarul Filmului Românesc – 100 de ani, 100 de filme, 100 de orașe”, se face o trecere în revistă a filmului românesc de la începuturile lui până în prezent. Bunăoară, aflăm lucruri interesante despre două filme clasice ale cinematografiei de la București: „Întâi de toate, *Pădurea spânzuraților* corespunde într-un totu ideii de centenar, pentru că se întâmplă chiar în timpul Primului Război Mondial. Al Marelui Război, cum se numea pe atunci, în speranța că nu va exista și un al doilea. Este ilustrația ideală a unui roman clasic al lui Liviu Rebreanu, ecranizat de un alt Liviu, Ciulei, și care este făcută cu atâta măiestrie, încât din punct de vedere cinematografic pare atemporal. /.../ Pelicula care a intrat în competiție la Cannes în 1965, când președinta juriului a fost Olivia de Havilland (Melanie, din *Pe aripile vântului*), secondată fiind între alții de Rex Harrison din *My Fair Lady* și de scriitorul francez André Maurois, i-a adus lui Liviu Ciulei premiul pentru regie, în condițiile în care a fost la concurență cu Sydney Lumet, Antonio Bardem, William Wyler sau Pierre Etaix. /.../ *Reconstituirea* avea să schimbe definitiv stilul în cinematografia românească, iar Lucian Pintilie va influența, masiv, întreg noul val național. /.../ La 5 ianuarie 1970 filmul apare pe marile ecrane /.../ Din păcate, cenzura a fost una acerbă, iar după ce Nicolae Ceaușescu l-a văzut la Neptun, a ordonat să înceteze orice difuzare a sa. Filmul a fost retras după numai patru săptămâni, în care a rulat în cinematografe mărginașe, la București”.

Antrenant este și interviul pe care Ana Rapcea îl ia Tatianeii Țâbuleac, după apariția romanului *Grădina de sticlă* (Cartier, 2018). Iată, spre exemplu, ce răspunde prozatoarea când este întrebată dacă crede în efectul terapeutic al scrisului: „Literatura ia mai des forma cititorului. O carte va fi în primul rând ceea ce s-a înțeles, nu ceea ce s-a scris. Motivele pentru care un scriitor decide să scrie pot fi total diferite de ale omului care citește. Nu cred în efectul terapeutic al cărților, cred însă în marea bucurie de a citi. Un text care îl poate vindeca, cum spui tu, pe scriitor îl poate debusola pe cel care îl citește. Cred mult în sentimentul de haită, pe care eu una îl trăiesc de fiecare dată când citesc o carte bună. Pentru mine asta înseamnă lectură – apropierea de cei cu care mă asemăn”.

Cum ne-am obișnuit, găsim multe cronici și articole bune despre cărți și în acest număr al *Contrafortului*, semnate de Grigore Chiper, Mircea V. Ciobanu, Vitalie Ciobanu, Adrian Ciubotaru, Alexandru Tabac, Aliona Grati, Nina Corcinschi, Alex Cosmescu, Marcel Gherman.

Revista literară, nr. 7/2018. Editorialul semnat de Mircea V. Ciobanu, *Lección Cârlova*, se încheie cu un *memento* adresat celor care scriu maldăre de cărți, dar, implicit, se pare, și tuturor celor care scriu: „Vasile Cârlova a scris doar cinci poezii (dintre care două au fost tipărite postum). Dar romantismul

românesc e de neînchipuit fără contribuția sa. /.../ O paradigmă poetică pentru secole, nu doar pentru timpul său. Cât e de simplu să fii model, cât e de simplu să fii identificat cu poezia însăși. Trebuie să scrii cinci poeme exemplare. Nici mai mult, nici mai puțin. /.../ Un *memento* pentru cei care bat «la porțile de bronz ale literelor» cu maldăre de maculatură. Dar ce zic eu, maldăre de maculatură, asta-i învechit. Cu maldăre de opere complete, în copertă de piele, cu toată dovada imposturii în față”.

Și Liliana Armașu propune un poem pe aceeași temă, în excelentul grupaj *Pe muchie – Îndemnul unui colecționar de cărți unice pentru grafomani*.

În articolul *Viața în tipare livrești*, Arcadie Suceveanu insistă asupra unei dominante a poeziei lui Lucian Vasiliu: „...inventatorul unei mitologii lirice personale, botezată de el însuși *monadologie* (de la *Mona-Monada*, cartea sa de debut, apărută în anul 1981) și patentată ca atare de istoria literaturii contemporane. *Monadologia* este un mit ce a crescut și s-a extins în timp de la o carte la alta, un tărâm enigmatic prin care mișună enigmatice personaje /.../ Lucian Vasiliu a devenit astăzi unul din iluștrii profesioniști ai corporației ludice, poet (re)cunoscut al experimentelor insolite și al «absurdităților calculate» (Eugen Simion), preocupat să toarne viață în tipare livrești și mitologia cotidianului – în simboluri culturale”.

În acest număr al *Revistei literare*, Eugen Lungu publică partea a doua a captivantului eseu *Vânători împărătești*; Mircea V. Ciobanu continuă comentariul cărții lui Alexandru Mușina *Eseu asupra poeziei. Teoria și practica literaturii (Teoria și practica poeziei moderne. Partea II [„Practica”])*. Este foarte interesant și răspunsul lui Teo Chiriac la ancheta realizată de Emilian Galaicu-Păun *Maestri și ucenici*, în care îl citează, atunci când se referă la autorii tineri, pe Aureliu Busuioc, cu o secvență din tableta *Educă-ți azi, magistre...*: „Ucenicia literaților depinde (și voi veni cu o banalitate!), pe de o parte, de prezența talentului la învățăcel, și, pe de alta, de voința de a îngurgita și digera mii de pagini, dar și atunci cu rezultatul de unu la mie produs superior. Talentul ține la sigur de sfera geneticului, el nu înțelege ca la instalatori sau la pompieri școala lui «fă ca mine». El combină mii și mii de elemente descoperite sau inventate ca până la urmă să emită prețiosul și nu întotdeauna unanim acceptatul nou”.

Cronicar