

8/210

■ August 2020  
■ Anul XVIII

# Cafeneaua literară



FLORIAN DORU CRIHANĂ

supliment

**ARTE  
POETICE**

**JAMES MUILENBURG - Critica de formă  
și nu numai**

**SCOTT B. NOEGEL - Meșteșugul „literar”  
și puterea performativă în Orientul Apropiat  
antic. Biblia ebraică în context**

# Liviu POPESCU

## Până la un punct

Liberi pe șoselele minții  
ne opream doar când apărea punctul  
și pe acela îl împărțeam pe din două  
și-l făceam gumă de mestecat  
cu aproapele:  
rudă prin alianță  
până la o nouă adoptare  
a stării de fapt

dar ce te faci când somnul  
te ia cu binișorul în așternutul sigur  
și în controlul tău  
intră un tanc cu șenile?  
îți spui că va fi un ultim atac  
la care va trebui să rezziți  
inima ta va înțelege:  
va alunga spin cu spin  
din iubire,  
va îmbrățișa aerul piramidelor  
dintr-o privire plasată cât mai sus,  
la un pas înapoi de ea  
vei fi tu.

## Urme

Acolo se sapă prăpastia:  
loc de pupat și udat marginile  
pentru câinii luciferici  
după o ploaie nebună  
bezna e și ea cu cenușul din ea  
împrăștiat în iluzii  
când nu știi să alegi  
din șiragul de nume și urme  
din toate stările propovăduitoare  
cu accent pe ziua de mâine  
ghidul de dimineață are o privire fixă  
în toate întrebările ce vin pe nepusă masă  
zborurile dărâmă pe rând câte o fereastră  
nu mai avem ce privi  
cântăm aleluia din tot pieptul  
și aroma pătrunde obișnuit cu ace de brad  
învăluire de-o șchioapă  
în preajma fiarei ucise  
cu ochii din doi cărbuni abia stinși  
în parte cuceritori  
pe dinăuntru învinși.

## Cu cucuveaua pe umăr

Să se stingă toate lămpile  
dar să rămână aprinse în mucle de țigară  
ai spus la ultima analiză  
cea din care nu ai putut să-ți scoți  
în nici un chip frica de moarte  
în focul acela apa morții te așteaptă  
e o ultimă baie binecuvântată  
cu cucuveaua pe umăr  
sunt locuri în față sau în spate



totu-i să înțelegi:  
nodu-i făcut crepuscular  
intri în el  
când aluneci nu-i deal nu-i vale  
doar o undă cu șoc  
un aleluia pe mai multe voci  
egal cu ceața ce ai lăsat-o în urmă  
când ai trecut prin ea  
în chip de duh  
și umbră.

## Căderea în spațiu

Era o răcoare bine asimilată  
deschisele cărți aveau filele smulse  
de vântul căderii în spații  
cu umbre de stânci  
venea o aromă cu însemnele zilei  
pe față: materie sus pusă  
lângă nas și privire  
poate mai mult  
o presimțire  
gen să te uit-să mă uiți  
anii toți își adună flamurile  
cât mai sus  
de neatins cu prăjina  
la pas de voie și de nevoie  
lângă focul proaspăt de adunat fântâni  
toată adunătura de îngeri e-n nimb  
pe lângă atâtea vieți  
cu-amurgul somnolent  
strivit de stânci  
gen să te uit-să mă uiți.

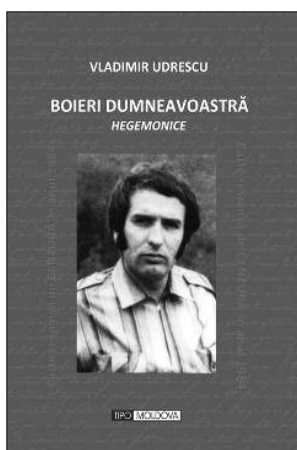
## O nouă zi în bolul alimentar

Pâine cu slănină în trend de zile mari  
foamea-i pe apucate rânduri - rânduri  
cirezile cu porci sparg zidul sonic  
petrecerea începe, urletu-i integru  
(de la cuțit în jos gâtul e un punct luminos  
ușor de străpuns)  
grohăituri ca rupte din țâțâni  
răstoarnă o nouă zi  
în bolul alimentar.

# O carte-victimă

Există victime nu doar în rîndul oamenilor, ci și în cel al cărților. Este cazul celei pe care ne-o prezintă acum **Vladimir Udrescu\***. După ce, în 1971, cenzura i-a stopat apariția unui volum de versuri care figura în planul ferm al Editurii Cartea Românească, tentativa de-a edita un nou manuscris la aceeași casă editorială, în 1984, l-a înspăimîntat pe redactorul și prietenul său, Mircea Ciobanu.

Iată cuvintele pe care i le-a adresat cu acest prilej: „Vrei să intrăm amîndoi la zdup? Cum să trimit mai departe o carte cu un asemenea mesaj? Cum să-i dau drumul la Cenzură, cînd am mai trecut printr-o experiență similară, în ceea ce te privește, cu un alt volum al tău, deși acela nu avea un tîlc politic așa de păgubos, ci unul cam mistic? Atîta îți spun: nu mă băga în belele!” Deoarece în marasmul propagandistic amplificat către finele „epocii de aur” ceaușiste, tînarul poet își îngăduia a lua atitudine într-o modalitate insurgentă, nemiînțilnită pînă atunci în versuri, împotriva regimului abuziv.



\* Vladimir Udrescu:  
**Boieri dumneavoastră.  
Hegemonice,**  
Ed. TipoMoldova, 2018,  
354 p.

Într-adevăr, cum ar fi putut apărea o asemenea scriere ieșită „din rînd”? Erau ani în care vechii slujitori ai „liniei” oficiale, de felul lui Eugen Jebeleanu, Geo Bogza, Nina Cassian, pozau într-un soi de „reciclare”, alături de noul schimb al celebratorilor „liniei”, de tipul Adrian Păunescu ori Corneliu Vadim Tudor. Cu plină demnitate, Vladimir Udrescu se situa la o distanță astronomică în raport cu acești autori.

Atitudinea d-sale era una de semeție (anti)revoluționară, o lamentație-protest, o recuzare acuzatoare: „Și eu am trăit între paranteze. Și eu am/ Fost limbă legată. Fără/ Însemnătate la elogiile zilelor/ Jumulite și înfulecate/ Cu fulgi și oase și tot. Cu o pompă/ De foraj se scoteau măselele/ De minte – numai cariile se tratează/ (Nu-i așa, domnule doctor?) - / Ca și cum o scorbura ar mai emite/ Raze X; ca și cum mugurii de primăvară/ Ar fi în stare să explodeze pe mormîntul/ Iluziilor pierdute” (*Fără anestezie*). Poetul își asumă istoria contemporană cu o trăire pasională, precum o biografie colectivă pe care o personalizează dramatic.

Trimiterile la ideologizarea obligatorie beneficiază de o dureroasă transparență fără echivoc: „În aceste adieri ale memoriei își face/ Azi culcuș alarma. Are siluetă filiformă/ De zeitate hrănită cu vorbe parșive/ Pe malul apocalipsei, sudoarea ei/ Măsoară decepția nemuritoare./ Într-un flagel luminescent se înghesuie/ Triumfurile și agoniile, la căpătîiul/ Dogmei veghează un veac ampolos./ Gloria ce ți-e dată cîrtește în pîlpiurea/ Unui felinar orb, iar paznicii picotesc/ Lîngă



macazuri: demult privirile lor sunt/ Limbi în orologiile unui timp/ Inexistent” (*ibidem*).

Pretutindeni, secvențe ale unei decepții generalizate, ale unei îndurerări ardente, ale unor existențe mutilate: „O ideologie îndelung scîlciată are/ Și frunza frăsinelului... Urmăritorii,/ Ceasul de față îl declar nul/ În numele marelui absent: viforul/ De mîine, inclemența epifanică – viitorul. (...) Îmi mai rămînea să contempul;/ Cu-o privire polară să rad coeziune/ După coeziune. Viața la o margine/ De hudiță-a-ntîmplării încă/ Adulmecă. Spiritul a deprins/ Arta gravitațională a istoriei. Și,/ Printre lozinci, fandează, ciuruit de alexie” (*Curs de anexiune*). Abia ocolind numele proprii, indicarea cu degetul a vinovaților, Vladimir Udrescu frămîntă o materie inflamată, un aliaj însîngerat de referințe naturiste, istorice, confesive. Viziunea pe care o oferă se află exact la antipodul festivismului totalitar al glorificării cîrmacilor taxați nu o dată drept „geniali”, fapt ce submina evident teoria funciară a comunismului care se proclama impudic drept puterea supremă a maselor. Ca și o aluzie la ronronul ancilar al literaților de serviciu: „Se auzea ca o rană a unei aporii/ În fiare. Se-auzea precum viespile/ Înțepînd universul. Se-auzea ca și cum/ O sămîntă de aer ar fi incendiat/ În dogma cea nouă cîteva/ Versuri cu versul” (*Sfîrșit de săptămîină*). Nu e cruțată falsă estetică a unor tendențiozități de vînzare, în marginea căreia bardul își revendică onoarea unui izgonit: „În mîna cu arginții jurați/ Poemul străbate orașul devastat de/ Mărite urale. Răvășițele turme coboară/ Și ele din pictura/ Naivă a galeriilor cu/ Peștii înotînd la fereastră.// De-abia acum un recviem pentru somnul/ Textelor dogmatice se-ngîna-n/ Surdină. Ești tu alungatul din/ Oaste?” (*Recviem*). Condeii d-sale ascuțit nu ostenește a grafia metaforic teribilele însemne ale cedării: „Simt deja/ Rana din pieptul osînditului/ Ce se va naște/ Pentru a biciui oceanul de cuvinte/ Duhnind/ Ca ziua de azi” (*ibidem*). Ca și: „Sentimente negre la scara/ Unu pe unu și legi ale dizertației/ Despre poeme cu coadă de cal,/ Înjurăturile schimbului trei/ Devenite benzină și răsuflare și catharsis/ În tramvaiele preistorice” (*Călătorie cu cer senin*). Ca și: „Dar ce zgomot se aude: viermele de mesaje,/ Dezmiertatul drăgăstos și politic,/ A ros erupția de tîlcuri contemplatoare? Și suferă de indigestie” (*Lecție de filozofie*). Așadar, o temperamentală energie topită într-o expresie marcat personală.

Perspectiva tremolată de indignare se extinde atît pe orizontala istoriei, cît și pe verticala imagisticii, țîșnind spontan din cotidian: „Surghiunit în cuvinte, ești un oraș/ Înzăpezit - / Un secol negru n-ar fi în măsură/ Să te ardă pe rug./ Ai putea opri cruciadele/ Să nu mai exporte extazul/ În podișurile asiatic, / Mamele să nu mai facă negoț cu istoria” (*Cronică de familie*). Deopotrivă contrafăcute, sacralitatea și

civismul răspund la apel: „În poziție de tragere, un/ pergament însemnat cu fierul/ Roșu murmură cîntece de duioșie,/ Iar proiectul de buget/ Verbal va fi depășit pe cap/ De armonică asfixiere. Cum nu/ Știi că legea injectării/ Aplauzelor cu parafină sfințită,/ Cum nu poți ațipi la umbra/ Unui monument civic?” (*Proiect de buget verbal*). Nu o dată, un joc al proporționării între mare și mic, între departe și aproape, precum o comensurare a anomaliilor, o exasperată revelare a ceea ce a ajuns să reprezinte viața curentă: „Se naște un maniheism din spusele tale/ De parcă un bivoli uriaș/ Ar înghiți apa unui fluviu; vîrsta ruginește într-o ispită/ Fornăitoare. (...) Sunt morți și clamori, dar/ Singele istoriei explodează/ În axiome./ Și spuma de cal/ La porțile paradisiului promis” (*De s-ar ști*). Unele comparații au răceala justițiară a unor sentințe. Altele girează o melancolie, o imposibilă revenire a unui trecut sufocat de cel mai inuman prezent cu putință: „Ți-aș da lira de aur: du-mă/ În regatul Pulcheriei! Pînă la urmă/ Viața e și ea tragere la țintă – tînjind/ Îndelung, la ceremonii, lumînările/ Plîng. Umerii tăi albi, melancolie./ Taie respirația: un palat întreg/ Se face scrum într-o clipită. Cine/ Să-ți domine trupul ciudat, privirea/ De laser!// O, unghiile pătrund adînc/ În carne – sugrumat de o vocală/ A dorinței, te întorci/ În copilăria dinaintea/ Nașterii” (*Scîlpiri de stilet*). Adesea revolta revine nu doar aidoma unui factor contrastant, ci și ca un nostalgic suport al normalității afective, al ființei care nu acceptă a-și aliena condiția: „Nici nu știi că pielea ta/ E o armură din întîmplare:/ Privești bolta ca un trup de fecioară/ Frunzele clipocind într-un vers,/ Rama ochelarilor unei adolescente/ Prin care vîrsta i se scurge-n univers” (*Scăpări din vedere*). Cheia expresivă cea mai adecvată a înregistrării deingroladelor sociale n-ar putea fi însă decît absurdul: „Nu-i nici o minunăție să-mblînzești/ Șerpii de casă: puil de curcă/ Bine dresat cîrîie/ Prin venele îndopate/ Cu politicie prin balcoane./ La primării se aprind/ Candelabre – se citește decretul asupra/ Valorificării părului de purice” (*Ropot de aplauze*). Nu mai puțin dezaxată apare interminabila logoree a puterii totalitare care propunea utopii grosiere și umfla baloanele unor dubioase succese: „Pe tava goală a prelegerilor despre/ Frumosul obez, gloria varșă ceștile cu/ Cei amar. Vai, cum în fiecare/ Săptămînă melodia este imorală și de la stînga la dreapta se îngrașă/ Cazurile omagiale. Cuvintele cad și se/ Sting în indiferență precum petalele/ În criptă; o puberă/ Din colonie rămîne gravidă/ În urma unor prelegeri/ Despre viitor...” (*Cazuri omagiale*).

Date fiind astfel de înfățișări ale realului, sarcasmul poetului e compact. Un sarcasm cu un resort deopotrivă individual și public, d-sa rostindu-se, după cum am menționat mai sus, prin forța lucrurilor, inclusiv în numele cetățenilor cu vocea interzisă (aici neexistînd ceea ce se cheamă îndeobște tendențiozitate; un suflu al firescului, o îndubitabilă organicitate înlătură supoziția unei tactici extraneae actului poeticesc): „Și dac-ar fi să mor în această/ Dimineață națională/ Ca o bivoliță pe malul Târlungului/ Și încă ar însemna că aerul/ De sub păsări rămîne/ O cucerire mondială./ Nu cred însă că viața se poate/ Răsuci ca prâsnelul și nici fiarele/ Noptii n-or să știe/ Că pîndite sunt de războiul/ Proletar” (*La margine de bivouac*).

La un moment dat, următoarea profeție pe care viitorul a validat-o: „Deznodămîntul:/ Vin furtunile apocaliptice peste pajiștile/ Cu flori smălțuite; pe canale se refugiază/ Sumbrul corupt – o singură diligență/ Mai hurducăne spre moravurile/ Geometrizate ale unei epoci/ În dezagregare./ Și replica aceea ca o femeie/ Mitrăliind noaptea cu sîinii ei/ Muzicali – o replică din care ai putea/ Crea o lume ca-n Ziua Judecării/ De Apoi” (*Epocă în destrămare*). Lucruri care în acei ani triști păreau a ține de fantastic au dobîndit confirmarea unor tragice evoluții politice, asigurînd implicit cota unui sacrificiu, cel al poetului Vladimir Udrescu. Sacrificiu întrupat azi în cartea de excepție a cărei lectură nu poate a nu-ți stărui în memorie, pe care am încercat a o comenta. Nimic nu ne oprește să-l aliniem pe Vladimir Udrescu poetilor reprezentativi ai timpului în care a fost osîndit la o producție de serrar.

**Gheorghe GRIGURCU**



## Victoria MILESCU

### Patria dintr-o nucă

Ei mi-au furat patria

au dus-o departe, cu tot ce avea în ea:  
munți, păduri, râuri, câmpiile, marea  
aurul, argintul, uraniul

au luat cu ei și locuitorii de-a valma  
m-au luat și pe mine

mă ascusesem degrabă într-o nucă  
am ajuns nu știu pe unde

auzeam vorbe străine, hohotele de răs  
ale unor oameni din altă lume  
unul dintre ei scotocind prin patria mea  
lăsată undeva la ușă, afară  
a găsit nuca

unde stăteam cu genunchii la gură

a zdrobit-o cu pumnul, cu sete

era o nucă mare, frumoasă

s-a holbat, și-a dezvelit dinții

ridicînd în palmă creierul meu terciuit

care nu și-a mai amintit nimic

nu mai știa în ce țară a trăit

ce limbă vorbea

ce cîntece îi cânta mama cînd îl legăna

să adoarmă, să crească mare, voinic și viteaz

o, cîntece, voi ați zburat

odată cu păsările noastre măiestre

și nu mai aveți unde să vă întoarceți...

# Radu Ulmeanu sau Re-fondarea Cetății



Sintagma *Ab Urbe condita* e o expresie latină (prescurtat și *a.U.c.*, sau *AUC*), care înseamnă „de la fondarea Cetății”, adică a Romei: anul 753 î. Ch. sau, pe latinește, DCCLIII AVC. Titus Livius a scris o carte cu acest nume, *Ab Urbe condita libri*, în timpul domniei lui Octavian Augustus. *Ab Urbe condita* al lui Radu Ulmeanu e un volum de poezii/de poeme, apărut la Editura *Grinta*, Cluj-Napoca, a.c. – 2020. Radu Ulmeanu e un poet consacrat și bine situat în contemporaneitatea poeziei române, la cei 74 de ani ai săi. A urmat studiile la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj. Este profesor de Limba și literatura română și director-fondator al Casei de Editură *Pleiade*, al revistelor de literatură *Pleiade* și *Acolada*, precum și al revistei săptămânale de divertisment *Arena* din Satu Mare. A debutat cu o pagină de poezii (*Radu Ulmeanu: O dimineață frenetică*) prezentată de Geo Dumitrescu în revista *Contemporanul* (1966). Debutul editorial e marcat de volumul de versuri *Patinoar*, apărut la Editura *Cartea Românească*, în 1979. A colaborat la revistele *Contemporanul*, *România literară*, *Viața Românească*, *Luceafărul*, *Tribuna*, *Pleiade*, *Acolada*, *Dacia literară* ș.a. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România. Alte volume de versuri: *Un domeniu al meu*, Ed. *Cartea Românească*, 1982; *Astrele negre*, Ed. *Albatros*, 1983; *Sintagmele nopții*, Ed. *Eminescu*, 1987; *Sonete din Nord*, Ed. *Eminescu*, 1990; *Ce mai e nou cu Apocalipsa*, Ed. *Helicon*, Timișoara, 1997; *Climatul fulgerului. Poeme regăsite*, Ed. *Dacia*, Cluj, 2001; *Laptele negru*. Antologie de versuri în selecția autorului, Editura *Brumar*, Timișoara, 2008; *Prăpastia numelui*, versuri, Editura *Pleiade*, Satu Mare, 2009, precum și romanul *Chermeza sinucigașilor*, apărut în același an și la aceeași editură.

Volumul *Ab Urbe condita* prelungește un univers poetic distinct în lirica actuală și se deschide cu un autoportret (*Cauza*). De fapt, un volum de poezii e în sine o scriere despre sine, adică despre trăirile (în sensul cel mai larg și mai extins al termenului) personale, surprinse în ipostaze emoționale și de reflecție diferite. Spre deosebire de multe volume de poezii ce se scriu astăzi și care nu au niciun fel de ancoră temporală, cu pretenția de a fi „artă pură” (de fapt însășări de metafore căutate, adică vizibil forțate), cum nu au nici conținut, adică sunt complet „lipsite de idee” (pentru a prelua o formulă consacrată încă de la Argehi și Ion Barbu și recognoscibilă în cunoscuta formulare eminesciană, dar nici măcar atât, pentru că nici nu mai „sună din coadă”), poezia lui Radu Ulmeanu comunică într-o temporalitate actuală și despre un spațiu emoțional de proximitate.

Pretenția unora de a ieși din determinările cotidiene e de atâtea ori echivalentă și cu ieșirea din sfera atât de pretențioasă a poetului, și cu lipsa de smerenie față de cuvântul care semnifică numai într-un context coerent, indiferent de logica pe care o poate căpăta, fie și numai în interiorul acelei opere. E de fapt diferența ce trebuie făcută între *text* și *operă*, în sensul delimitărilor pe care le face Eugen Coșeriu, referitoare la *Lingvistica textului*. *Ab urbe condita* e un volum unitar și stă sub zodia titlului care dă, din capul locului, o posibilă cheie de lectură. Poeziile cuprind două constante repere: cetăținul și

contemporaneitatea, văzute, perspectivă subiectiv, adică filtrate de o personalitate cu ochi puternic catalizator. De aceea, poezia devine rezultatul, este efectul unei singure cauze: sinele constructiv, *făcător*, poetul având acel orgoliu necesar oricărei *faceri estetice*: „Sunt cauza cauzelor / și regalul regalelor / și sâmburele nimicului / și calea pierzaniei // Pentru mine însumi sunt nemuritor / pentru câinele vecinului – un biet infractor / pentru îngerul ce trece în zbor razant deasupra casei mele / sunt ghimpele de trandafir / în care își zgârie tălpile // De fapt, îmi dau seama că nu sunt / decât cauza propriei mele existențe / pe cale de-a se curma / la fiecare adiere de-o pleoapă”. (*Cauza*)

Radu Ulmeanu nu rămâne însă numai în cetăținul actual, ci coboară și în „istoriile” mai îndepărtate, în cetățile de altădată, în lumea eroilor lui Homer, spre *Cetatea lui Priam*, către o *Elenă* „pe care o strânge noaptea în brațe” și care „privește încrucișat în oglinda ochilor mei / cu ochiul morții spre ochiul strălucitor / pălpâind / al vieții mele” (*Cauza*). Pentru a înțelege mai bine dimensiunile emoționale ale lumii de azi, era necesar un minim reper comparativ cu esența *Cetăților* glorioase și spirituale ale trecutului. Și pentru că istoriile se leagă adesea de o cauză eternă – dragostea –, era firească o trimitere la eroii lui Homer, la o *Elenă* provocatoare, reprezentare a femeii ispititoare, pentru iubirea căreia se nasc și se prăbușesc civilizații. E vechiul „păcat” al iubirii, care nu-l pierde doar pe cel îndrăgostit, ci care prăbușește și întreaga cetate, și istoria, și lumea. Dragostea nu mai pare a fi numai sentimentul ce construiește, ci și o emoție distrugătoare. Prăbușirea unuia înseamnă gloria celui care nimicește dragostea, cea care devine prilej de dispute istorice, epopeice. Și totuși, dragostea este, rămâne atotînsoțitoare: „Doar dacă privirea ta ar străpunge clădirile orașului / și vocea mea ca trompetele din vechime / ar dărâma Ierihonul / m-aș putea apropia de tine // care ești hotarul între lumină și beznă / delimitarea între viață și moarte / liniștea dintre copil și somnul lui / înainte de-a adormi // Așa cum și eu legănat cândva // aș vrea să mă legene trupul tău / gura ta să mă sărute / brațele să mă cuprindă” (*Ce greu*). Poetul se cuprinde și de altă dragoste, dincolo de zidurile istorice ale cetăților precreștine (mărețe și prin măreția omului), ca în temutele tragedii ale Antichității, și pătrunde cu privirea în clădirile orașului, încercând „cu vocea”, adică prin Cuvânt, să dărâme Ierihonul și să se apropie măcar de hotarul ce desparte lumina de întuneric. De aici versul conclusiv „Logosul divin înseamnă iubire.” (*Principiu*). De altfel, referirile la un Dumnezeu („Cel de Sus”) atoatefăcător și iubitor sunt permanente, această dragoste zămisliitoare trecând în sufletul și mintea poetului, la rândul lui ziditor din această zestre inițială a iubirii divine: „Stau și mă cutremur de stelele ce intră-n vârtej / lăsate de Dumnezeu să alunece din mâna lui sfântă” (*Stau și ascult*); „Și-aș

vrea să-ți spun că te doresc enorm / cât mintea, gândul, visul nu cutează / acum că încă păsările dorm / și doar lumina Domnului e trează” (*Aș vrea să-ți spun*); „Iisus te prinde de mână / Iisus te ține în brațe / și-i auzi inima bătând / cu urechea lipită de pieptu-i [...] // și mă rog Lui, disperat/ Dă-i Doamne liniște și putere / dă-i o stea sclipitoare...” (*Iisus te prinde de mână*); totul însă se plătește la „intrarea pe poarta strămtă a lui Dumnezeu” (*Să scriu un poem*), cu condiția de a răspunde la eterna întrebare: „Unde stă Dumnezeu mângâindu-și barba albă între degete?”, cu reprezentarea tradițională, cuminte, umană a „Celui de Sus”, ca în poezia *Poveste*. Ultimul poem al volumului leagă simbolic cele două constante: titlul poemului este *dragostea*, cuvânt cu care încep și prima, și ultima structură prozodică a poeziei, iar ultimul cuvânt este *Dumnezeu*. E vorba însă de o dragoste degradată în *noua cetate*, „scâlciată la vremea coronavirusului”. De aceea e nevoie de o reconstrucție ori o *re-fondare a Urbei, a Cetății* și de un nou timp istoric, creștin – *Ab Urbe re-condita*: „dragostea... / este totuși pasărea ce cântă ziua și noaptea / fără vreo gelozie, fără invidie / cu ochii rotunzi deschiși către Dumnezeu”.

În *Acasă*, *Urbea* devine *Orașul* care pare lipsit de orice perspectivă, într-un univers care se îngustează și apasă. Asupra individului și a cuplului nu se mai revarsă imaginea unui cer



*deschis* spre toate constelațiile, ci doar „o rapidă luare în vedere a întregului sistem / bătut în cuiele unor străvechi constelații”: „o tragică lumină ne copleșește / prăbușindu-se pietrificată peste oraș // Ne locuim pe noi înșine după cum ne povestim, / la nesfârșit, propria deriziune, istorie / și ne murim cu împuterniciri speciale / viețile răvășite într-o lume iluzorie”. Observația e esențială, de vreme ce poetul trăiește drama pierderii iremediabile a vieții cetății, în și *pentru cetate*, într-o cauză comună, scrisă și nescrisă, apărarea *acelei Cetăți* în care omul se simte solidar cu ceilalți. Fiecare trăiește *orașul* în propria poveste, „derizoriu” și, de fapt, în afara unei istorii asumate – „o iluzie”. De aici, sentimentul necesității revenirii la acel *acasă* comun ori, dincolo de viață, alături de „femeia de pământ”, singurul „înger în preajmă” și „aluat pentru pâinea întregului viitor”: „Pace vouă, pace vouă, pax vobiscum, / oameni îngurgitați de planeta văskoasă, / pace mie, pace și ție, iubito, / am băut un pahar de stele, ia-mă și du-mă acasă...”.

*Urbea* străveche, *Cetatea*, nu e numai un loc al solidarității umane, ci și al depozitării spiritualității străvechi, fie prin numele eroilor celebri, ca *marele Alexandru*: „De ce mă inundă apa acestui sărut / valul sărat al oceanului tandru /

fără sfârșit și fără-nceput / ca imperiul marelui Alexandru” (*Ziua a șaptea*), fie prin amintirea unor valori spirituale, trăirea prin cultură: „măcar pentru o oră / să ne scaldăm în așternuturi și-n frumuseți / ar mai trebui adăugată biblioteca din Alexandria / și operele a nenumărați poeți”. (*Nu-mi cere să-ți spun*). La celălalt capăt, ca în poezia *Sângele istoriei contemporane*, e lumea mizerabilă, „gata oricând la o nouă delatune / noi presiuni, noi șantaje, amenințări”. Poetul simte nevoia să renunțe la limbajul poetizat, metaforic, încărcat tropic, pentru a exprima direct o revoltă încă vie, neestompată de trecerea timpului, pentru că e încă activă, prezentă, dureroasă. Limbajul nu se poetizează complet nici atunci când se dorește ca expresivitatea să se amplifice, reproducând formule cotidiene încărcate de năduf: „Răbufnesc tot felul de lumini și umbre de prin dosare / răbufnesc beznele pestilențiale / din cămășile roșii, verzi, brune, / ale celor care ne-au urmărit o viață întreagă / ne-au notat o viață cele spuse între prieteni sau cunoștințe / despre odiosul regim al Preacurând Împușcatului // Ne urmăresc și acum zâmbetele străambe / ale celor cocoțați în vârful ierarhiei din nou.”; „Lichele mai noi peste lichele mai vechi / și, în curând, noi apelanți la mereu noi lichele / apărute dintre mai vechi apelanți, filosofi sau poeți.” Radu Ulmeanu, poet al *Urbei*, țintește vârful lichelismului, la *poeți și filosofi*, riscând, ca în toate epocile, să fie alungat din *Cetatea* unde „au înflorit iarăși crini carnivori!” Norocul însă vine din ereditate, pentru că, așa cum mărturisește, „... în familia mea / bărbații mor pe la 94-96 de ani” (*Poem bombastic*). Emoția sublimată în prezent nu mai face nicio diferență între elementele funcționale ale limbii; vorbirea mentalității cotidiene e transcrisă direct în textul literar. Dictaturile devin însă „culori”, sunt, așa-zicând, cromatice, după culoarea uniformelor sau drapelurilor. Ideologiile sunt „îmbrăcate” cromatic, simbolic: *roșu, verde, brun*. Totul însă („sângele negru al istoriei contemporane”) curge pe străzi, „într-o săngeroasă deriziune a valorii umane”, și beți, „ca la o vodcă mică între cheflii / să bem la nesfârșit poșirca imundă / drept consolare, pe drumul spre abator.” Când limbajul se purifică *poietic*, autorul nu spune mai puțin decât atunci când dă frâu liber revoltei imediate.

Sunt și câteva texte scurte, de un vers, cel mult două. Ca în *Octombrie*, poem într-un vers, care amintește, ceva mai trist („Moartea se chinuie să îmbrace hainele ruginii ale toamnei.”), de imaginea din poezia *Octombrie* a lui Minulescu: „Octombrie, curtezana pală, / cu obraji fardați și buze supte, / coboară ultimele trepte”. Poemul are 19 silabe, și dacă ar fi avut 17 și o altă dispunere, ar fi fost un *haiku*. *Senectute* e tot un fel de definiție: „Tăvăliri în smârcurile memoriei”, ca și *Septembrie*, în două versuri, în care se păstrează această impresie de condensare extremă, axiomatică. Câteva poeme nu sunt numite [\*\*\*], și, în *Cuprinsul* volumului, sunt notate după primele două cuvinte ale textului [*Visele cioplese; Imensitățile toate; Numai umbre*]. \*\*\* [*Numai umbre*] esențializează ipostaza poetului care caută să cuprindă lumea mereu relativă, mereu schimbătoare, în mod rațional: „Numai umbre pe fața văskoasă a realității”. Un singur vers, cât o poezie, obligă la exprimare metaforică, pentru a prelungi și adânci semnificațiile. Un *Poem* sună astfel: „Încet, încet, trupul meu se pregătește de moarte.” Și alte poezii transmit această obsesie, care nu este a unui disperat, ci a unui om care are conștiința marelui dar primit de la *Cel de Sus*, care „a zis”, ca în *Sfânta Scriptură*, și *asa a fost, așa s-a făcut*: „Imensitățile toate / să fie fardate cu noapte / ... / în ziua fără apus.” Un fel de geneză continuă, dumnezeiască – în eternitate... Uneori, rar, poemele sunt *exerciții de rimă*, dar nu sunt rimări gratuite,

ci semnificative, *căutate* în sens pozitiv, chiar dacă, la prima vedere, dau impresia de întâmplare. Și alte texte sunt numite *poem: Poem matinal, Poem bombastic, Să scriu un poem*. Radu Ulmeanu cultivă așadar o specie literară pe care o numește ca atare, în același sens în care Bacovia numea o serie de poezii *Plumb...*, Arghezi, *Inscripție...*, sau Nichita Stănescu – *Cântec*.

Timpul, o altă temă cultivată de poet, și care dă poeziei sale o necesară dimensiune elegiacă, e și o altă obsesie (Nicolae Ciobanu îl considera pe Ulmeanu un *elegiac modern*): „Corabie / care mă duce încet către moarte.” Un *alt Timp* pare că dă târcoale, dar încă nu îndrăznește să se numească *final*, deși cuvântul e prezent, „perpetuum” fiind numai *mâine*, „de la facere la apocalipsă”: „piatra colțuroasă a morții” (*Spânzurat de numele tău*). Și poezia e definită. Pentru Radu Ulmeanu, e un moment fast, o bucurie pe care o dă singurătatea (însingurarea), un fel de *scriere cu sânge* (acea *homeografie* nichitiană, „scrierea cu sine însuși” a poetului): „Poezia vine ca o duminică fastă / o primăvară întârziată în care inimile de gheață / încep să se topească și picură / broboane de sânge însingurat” (*Poezia*). Poezia devine o călătorie *Prin lumea iluziei*, iar numirea a trei repere poetice remarcabile nu e deloc întâmplătoare: „A fost sau n-a fost să fie, dar el își schimbă mereu numele / când Dante, când Shakespeare, când Eminescu [...] // Exilat, urmărit, contestat, bolnav și nefericit / lumina în jurul lui precum stelele prăbușindu-se în sine / radia frumusețe, înțelepciune, lumină și beznă în tандru amestec // Nălucă de înger, demon cu fața arsă de fulgere // trecând cu un pas șovăielnic prin lumea iluziei / intonând blesteme homerice, murmurând cuvinte de dragoste”.

Entuziasmul (ca și revolta) produce enumerări intelectualiste, puțin prețioase, dar explicabile la un *poet al Cetății* care simte realitatea fără să o structureze excesiv poetic, lăsând limbajul cotidian să izbucnească expresiv și amestecat cu formulările figurate. Nu trebuie însă confundată calitatea expresivă a limbii cu funcția sa poetică, contextuală. *Orașul* contemporan e receptat cu ochi critic, fiind un fel de prăbușire a cetății tradiționale, pentru că nu mai are un ideal comun nici în interiorul, nici în afara lui; nu mai are o cauză, ci se topește, fără „destin” și conștiință de sine și de lume, în plin hazard, în derizoriu, ca în *Cabinet medical*: „și la wc jetul a fost destul de puternic / pentru a întreține iluzia unei fericiri domoale / cu gustul de miere al fructului din pomul cunoașterii / ce ardea încă încet, fumegând”, ori ca în *Nu se vede nimic ciudat în oraș*: „copiii sunt la școală, oamenii lucrează / pensionarii și alți rătăciți umblă de colo colo pe străzi // Astăzi s-au sistat zborurile din și către Italia [...] // Îți faci cumpărăturile și te îndrepti spre casă / îți speli mâinile cu săpun numărând cele 20 de secunde / recomandate de medici / și te așezi la masa la care îți scrii poeziile direct pe calculator...”; în *La pas*: „La pas, la pas, pe culmile progresului / țări lovite ca de ciumă / de viruși / de corupție / de prostie // Nici nu mai știi care e cel mai grav flagel...”; sau ca în *Trompete*, unde *totul* s-a prăbușit: „Dumnezeu nu se mai arată la față / îngerii s-au încuiat în primul bordel.”

Radu Ulmeanu are simțurile acutizate de impactul realului cotidian, dar pe care îl privește în comparație cu lumea trecutului, prin simboluri culturale. În *Mă uit* – Mozart și Beethoven, în *Tors* – Brâncuși, în *Prin lumea iluziei*, deja citații Dante, Shakespeare și Eminescu, în *Lacrimă* – Palas Atena, în *De când te cunosc* – Caribda și Scyla etc. Există însă, chiar dacă din ce în ce mai îndepărtată, o oarecare speranță: dragostea și respiritualizarea Cetății. Așa e poezia „atâtei lumini”: *Iisus te*

*prinde de mână*. În manieră poetică, Radu Ulmeanu e un *istoriograf, un cronicar al prezentului imediat*, al începutului de mileniu III, „un destoinic exemplar al secolului XXI”. (*Nu se vede nimic ciudat în oraș*), situat între „dragostea scâlciată la vremea coronavirusului” și „totuși pasărea ce cântă ziua și noaptea / fără vreo gelozie, fără invidie / cu ochii rotunzi deschiși către Dumnezeu”.

Tema iubirii e mereu în atenția lui Radu Ulmeanu; dragostea e și singura soluție de salvare, deși ar părea singurul lucru *ciudat* în orașul în care *nu se mai întâmplă nimic ciudat*, adică nimic demn de luat în seamă. Așa sunt poeziile *Femeia, dragostea* („Stau spânzurat de numele tău / avid cum sunt de iubire”), *Intri, Abur, Numai, Fără tine, Cu un suspin* („de n-ar fi ea Una / de nu i-ar înflori macii roșii pe buze, / de nu mi-ar reteza capul cu un suspin”), *Dedicație, Răsărit, Am început să mă uit*. Dragostea și oricare alt sentiment, până la cel al timpului și istoriei, sunt privite adesea cu ironie estompată, pentru a împiedica instituirea acelei detașări romantice cultivate atât de stângaci de o serie de poeți, și mai ales de poete, sau de excesiv, defulat și desuet, uneori vulgar, erotism contemporan. *Osânda iubirii* e pe muchie de cuțit, în așa fel încât o putem citi în dublu registru: „Pe când sirena cântă mut / te cheamă iar cu surle și chimvale / să te îneci la sânul neînceput / și-n raza lunii dulce te prăvale”. (*Ca o osândă*)

Uitarea e și ea o temă, pentru că e suprema pedeapsă a ființei umane. Dar nu este doar uitarea întâmplărilor și chipurilor din trecut, nici cunoscuta uitare de sine, ci ștergerea conștiinței proprii existențe, adică suprema, totala uitare, ieșirea din prezent, un soi de *delirium verbalis* continuu, inconștient, o ultimă manifestare a simțurilor, ca în poezia *Doar cuvinte*: „Aripile mele întinse / se zbat inutil, / de șindrilă, de puf singuratic // În loc de săruturi / cuvintele îmi umplu gura.” Volumul curge, și nu întâmplător, între poezia *Cauza* și poemul *dragostea* (cu minusculă), adică de la „cauza propriei existențe” a poetului, la „dragostea scâlciată la vremea coronavirusului / este totuși pasărea ce cântă ziua și noaptea / fără vreo gelozie, fără invidie / cu ochii rotunzi deschiși către Dumnezeu”, adică spre *cauza cauzelor*.

Poet al realității filtrate emoțional și reflexiv în total echilibru, poet al reevaluării poetice, spirituale a *Cetății*, Radu Ulmeanu e un *cântăreț al Urbei* (titlul volumului *Ab Urbe condita* vrea să însemne, credem, o *re-fondare a Cetății*, fie ca spațiu al unei cauze comune, fie ca vocație „imperială”, cuceritoare în sens civilizator, cu legi scrise și nescrise, o *Cetate* glorioasă prin aspirații și spirit), pe care o vede prăbușită, desacralizată, lipsită de idealuri comune, dar *pe care încearcă să o revitalizeze prin luciditate și oferirea unei cauze*: dragostea față de un spațiu comun, bine definit și activ, dincolo de bolile trupului, de crispările false ale sufletului și de prăbușirea spiritului. Nu întâmplător, conclusiv, poezia de pe ultima copertă definește un *poet al Urbei și o poezie ancorată în contemporaneitate, ce poate deveni, ca trăire și mentalitate, un document de epocă – Ab Urbe re-condita –*, așa cum alte generații au cultivat o poezie a ruralității trăite sau retrăite, cu emoțiile adiacente în spațiul tradițional și, de aceea, etern: „Ce vară târzie, ce toamnă prelungă / morții, cu privirile, din pământ / vor să ne-ajungă // Ce stea delirantă, ce lună aiurea, / în copacii pădurii un zeu / izbește din greu cu securea // Ce viață trecută, ce nimb de iubire / aureolă / dincolo de fire”. – *Vară târzie*.

Lucian COSTACHE

# Visul – o iubire de la fereastră

Cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, mi-a picat în mână un volum colectiv, care aduna în paginile sale creațiile câtorva poeți formați în jurul Cenaclului Sind, găzduit la vremea aceea de biblioteca primitoare a Casei de Cultură a Sindicatelor din Pitești.

Unul dintre poezii a căror poezie era cuprinsă în acel volum (*Despărțirea de cotidian*, Editura Paralela 45, 1997) este Liviu Mățăoanu, un poet al cărui nume a rămas strâns legat de perioada Cenaclului Sind – un capitol important al poeziei tinerilor argeșeni.

Nu am avut ocazia să le mărturisesc *sindiștilor* că am fost prezentă, o singură dată, într-o seară de toamnă, la una dintre faimoasele lor întâlniri. Îmi place să cred că m-am pierdut printre ei, în însuflețirea cu care își apărau poezia, plini de contradicții, într-o atmosferă vie, curată. Mi-a fost răsplătită curiozitatea. Pe atunci frecventam un cenaclu de factură clasică, onorabil, dar simțeam nevoia unei variații de culoare și intensitate poetică.



La sfârșitul anului trecut, **Liviu Mățăoanu** a reeditat la **Editura Eikon** unul dintre volumele sale de început, **Umbra personajului** (apărut prima dată în 1999, la Editura Paralela 45).

Poemele, ori mai degrabă poemul – deoarece așa l-am perceput, ca pe un lung poem care conține o „lungă visare” –, dezvăluie și protejează în același timp, în nervurile nenumărate ale visului, în țesătura lui cețoasă, o stare lăuntrică complicată, o nesfârșită alunecare a umbrelor și a luminii, o tensiune a așteptării mascată de simplitatea și curățenia imaginilor, de minuțioasa așezare în pagină a textului:

„doi: (...) visul este o iubire de la fereastră / visul pierdut într-o cameră / cu fereastra închisă. noaptea se preface în zi / azi în mâine / eu în tu/ femeia în bărbatul ei/ vino – să fii singur / pierdut printre lucruri / într-o cameră cu fereastra închisă e și mai trist.” (*câteva încercări pentru a mă înțelege*)

Reflexivă, melancolică într-o anume măsură, poezia lui Liviu Mățăoanu este scrisă într-o tehnică și o disciplină a textului care-i sporesc echilibrul. Sunt și punți mobile, schimbări de ritm, tablouri fluide, variante ale *ferestrei* (ea însăși un personaj, un fel de ronde-bosse într-un peisaj crepuscular), cu nesfârșitele sale apariții, închipuirii, priveliști cunoscute sau nu, iar la răstimpuri, tăcută, oglinda transfigurează realul în imaginar:

„când îți lipsește oglinda / nu poți să te compari cu tine însuși / și atunci cauți disperat să te vezi lângă alții / să îi ai



lângă tine / și tocmai atunci treci pe lângă ființa ta / cum treci pe lângă o umbră.” (*tu*)

Se simte în poezia din acest volum o stare de plutire, acel *vague à l'âme* care nu diminuează luciditatea analitică: un chip ca o umbră lunecătoare, un contur în bezna străzii, o pâclă neagră, labirinturi, zgomotul porților, mișcarea lentă a mâinilor, umbra unei păsări albe:

„prin somn / într-o pâclă neagră/ încercam să găsec un obiect pe care/ ea îl pierduse;/ lumina se revărsa în linii lungi/ pe brațe vegetale la fel de lungi / întinse/ unele spre altele / cerând parcă/ tocmai acel obiect./ și-atunci / de ce să nu mă trezesc?” (*un început de gând*)

Plutirea fantomatică a gândului, a visării, lipsa frontierei dintre mișcare și nemișcare, căutarea identității în straturile ei cele mai profunde, conștientizarea vulnerabilității sunt susținute cu o intensitate calmă, cu un exercițiu poetic rafinat:

„s-a făcut seară / scriu:// dincoace de sticla ferestrei / ideile s-au topit într-o masă/ de cuvinte / într-o imagine în care eu / aflat la țarm / stăteam/ și priveam orizontul; o singură iubire nu poate fi suficientă/ cu un singur gând nu poți să gândești – cu un singur gând poți/ să gândești când celelalte gânduri sunt deja risipite în aer/ o singură iubire este suficientă când celelalte iubiri sunt deja/ fictive. atunci ești singur și îți privești ființa transparentă/ atunci ești singur / și te privești în oglindă și nu vezi nimic/ și te privești în oglindă și nu vezi nimic / atât de singur ești/ și strigătul tău de bărbat se aude și risipește păsările.” (*odihna*)

Felul în care Liviu Mățăoanu își urmărește demersul poetic în acest volum, continuitatea, fluiditatea, capacitatea de vizualizare, grija pentru coerență, în ciuda senzației de alunecare, mă duc cu gândul la o compoziție cinematografică de artă, filmată în ralenti, un exercițiu de captare a magiei, a emoției, de fapt o introspecție profundă, o eliberare și o regăsire de sine.

Adaug la finalul comentariului un fragment dintr-un poem care deschide pentru cititor o perspectivă mai largă asupra felului în care Liviu Mățăoanu își explorează visul:

„(...) aceasta este o oră / în care luneci / dintr-o parte / în alta a camerei pe care o locuiești / și părăsești o idee/ despre moarte pentru o idee despre femeie; aceasta este o oră/ pe care altădată o așteptai privind strada / în lung / de la fereastră / și nu știai că ea nu mai vine / și nu știai că nici în ziua următoare nu mai vine / nici în cealaltă / nici în cealaltă / nici în cealaltă / nu știai că propria ta singurătate/ deja te cuprinde / și nici că visul deja ți-a trecut prin vedere.” (*tu ești / este și ea*)

Liliana RUS

# ARTE POETICE

■ Nr. 78

■ August 2020

Cafeneaua  
literară

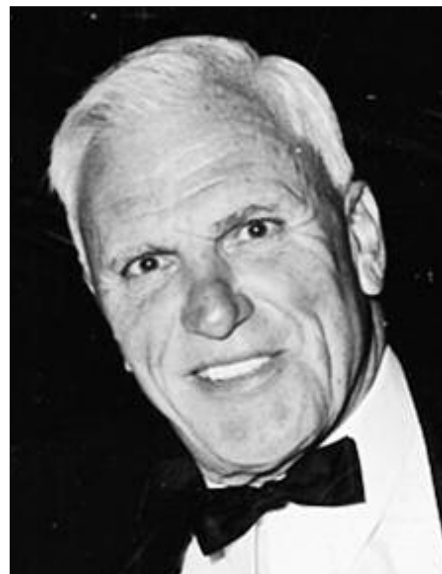
## JAMES MUILENBURG

### Critica de formă și nu numai \*

(Fragmente)

Impactul criticii de formă asupra studiilor biblice a fost profund, comparabil doar cu influența ulterioară a criticii istorice așa cum a fost elaborată de Julius Wellhausen acum aproape un secol. Inițiatorul și părintele său spiritual a fost Hermann Gunkel, care a fost mulți ani profesor de Vechiul Testament la Universitatea din Halle. Importanța contribuției sale la exegeza biblică se explică în parte prin faptul că se ajunsese într-un impas al criticii istorice în special din cauza exceselor analizei surselor; pe de altă parte, se explică prin extraordinarul său discernământ și sensibilitatea literară și, nu în ultimul rând, prin influența pe care diferite discipline academice au exercitat-o asupra sa. (1).

Din fragedă adolescență el citise cartea lui Johann Gottfried Herder - „Vom Geist der Ebräischen Poesie” (1782-1783) („Spiritul poeziei ebraice”) - cu emoție crescândă și care l-a făcut să aprecieze nu numai calitatea mentalității antice orientale, atât de specifică operei lui Herder, ci și, mai ales, felul variat și deosebit cu care a fost exprimată în cărțile sfinte ale Vechiului și Noului Testament. Apoi au fost marii săi contemporani: istoricii Eduard Meyer și Leopold von Ranke, asiriologul Heinrich Zimmern, egiptologul Adolf Erman și, poate cel mai important dintre toți, Eduard Norden, ale cărui cărți: „Antike Kunstprosa” („Proza artistică antică”, 1898) și „Agnostos Theos” (1913) au anticipat propria contribuție a lui Gunkel prin recunoașterea categoriilor stilului și aplicarea lor la cărțile Vechiului și Noului Testament. Trebuie menționat și bunul său prieten și asociat, Hugo Gressmann, care, în studiile sale detaliate ale tradițiilor mozaice, a folosit cam aceleași metode ca și Gunkel (2) și, mai semnificativ, a scris două volume monumentale despre „Altorientalische Texte und Bilder” (1909, 1927), depășite astăzi doar de manualele lui James B. Pritchard (1950, 1954). Pentru epoca în care



a trăit, Gunkel deținea o cunoaștere extraordinară a celorlalte literaturi ale Orientului Mijlociu Antic și s-a folosit de formele și tipurile lor, tipul lor de discurs și de caracteristicile lor retorice pentru descrierea și interpretarea textelor biblice. În plus - și acest lucru a contat! -, Gunkel deținea o profundă cunoaștere psihologică, influențată în mare măsură de cartea lui W. Wundt - „Völkerpsychologie” („Psihologia popoarelor”), care i-a fost de mare ajutor în portretizarea tiparelor și temperamentelor spiritelor naratorilor și poezilor biblici, dar și a evreilor obișnuiți cărora li se adresau cuvintele lor. Nu exagerăm dacă afirmăm că Gunkel n-a fost niciodată depășit în capacitatea sa de a zugrăvi spiritul care animă autorii biblici, iar el nu a ezitat nici în cursurile, nici în seminariile sale să se inspire din evenimentele istoriei contemporane sau din experiențele oamenilor obișnuiți pentru a explica sensul profund al unei pericope.

Nu este nevoie să expunem în detaliu beneficiile și meritele metodei critice de formă. Totuși, trebuie să amintim nu numai trăsăturile sale distinctive, ci și numeroasele sale contribuții de seamă la monografia, comentarii și teologie, pentru a aprecia mai bine rolul său în cercetarea biblică contemporană. Scriind în 1940, Profesorul Albright a observat că „cercetătorul Orientului Mijlociu Antic descoperă nu numai că metodele lui Gunkel și Norden sunt aplicabile, ci că sunt și singurele care pot fi aplicate” (3).

Prima și cea mai evidentă realizare a „Gattungsforschung” (cercetarea speciilor literare) constă în faptul că a adăugat o corecție foarte necesară criticii literare și istorice. În lumina recentelor evoluții, este important să amintim faptul că Gunkel n-a respins niciodată această metodă, după cum demonstrează comentariul său la *Cartea Facerii*, ci mai degrabă a afirmat cu tărie că era insuficientă pentru a răspunde celor mai presante și normale întrebări ale cititorului. În primul rând, aceasta n-a fost capabilă să alcătuiască o istorie literară a Israelului, deoarece datele necesare unei astfel de întreprinderi fie lipseau, fie, în cel mai bun caz, erau puține. În afară de asta, metoda izola Israelul prea tare față de mediul său etnic și cultural, așa cum era reflectat în monumentele literare ale popoarelor Orientului Mijlociu. În plus, prezentarea credinței Israelului prin metoda dominantă istorico-critică era prea simplu interpretată și concepută prea unilateral. Nu mai puțin, exegeza și hermeneutica sa nu au reușit să pătrundă adânc în textele relevante.

Al doilea avantaj al metodei critice de formă era că aborda problema genului literar reprezentat de o pericopă. În eseu său programatic despre literatura Israelului din al doilea volum al cărții „Die Kultur der Gegenwart” („Cultura prezentului”), de Paul Hinzenberg, Gunkel a realizat o schiță admirabilă a numeroaselor tipuri literare reprezentate în Vechiul Testament, și multe din contribuțiile la prima și cea de-a doua ediție a cărții „Die Religion in die Geschichte und Gegenwart” („Religia în istorie și în prezent”) poartă amprenta metodei sale critice. Aici a fost influența sa cea mai puternică și salutară, pentru că studentul trebuie să știe ce fel de literatură citește el, cărei categorii îi aparține și care sunt trăsăturile sale caracteristice.

Al treilea merit al acestei metode este preocuparea de a descoperi funcția pe care genul literar trebuia să o îndeplinească în viața comunității sau a individului, să afle cum era folosită și la ce ocazii și s-o aplice, atât cât se putea, în mediul său concret social sau cultural. De o importanță deosebită, în special în lumina evoluțiilor ulterioare ale exegezei Vechiului Testament, era accentul pus de el pe proveniența orală a genurilor originale din Israel și din afara sa, la celelalte popoare ale Orientului Apropiat. În sfârșit, legată de discuția noastră anterioară, este comparația tipurilor literare cu alte exemplare din cadrul Vechiului Testament și apoi, în mod semnificativ, cu reprezentanți de același tip din

literaturile înrudite. O astfel de întreprindere în privința comparației eliberează Scripturile din robia provincialismului.

Reflecțiile privind metoda criticii formei apar peste tot în studiile despre Vechiul Testament de la începutul secolului, deși trebuie să adăugăm că metoda respectivă a fost ignorată de numeroși exegeți ai Vechiului Testament. Astfel, în opera sa fundamentală privind „Introducerea în Vechiul Testament” (1941), R.H. Pfeiffer de-abia o menționează, în mare opoziție cu introducerile lui Otto Eissfeldt (1934), Aage Bentzen (1948), Artur Weiser (1948) și George Fohrer (1965), toți aceștia dedicând mare parte din lucrările lor acestui subiect.

De asemenea, în multe comentarii, tipurile literare și formele sunt rareori menționate. Pe de altă parte, au existat numeroase comentarii, ca acelea din seria „Biblischer Kommentar”, unde sunt analizate destul de amănunțit. La fel de semnificativ este rolul important pe care l-a jucat critica formei în hermeneutică. Și în teologie a influențat nu numai forma și structura expunerii, ci și înțelegerea naturii teologiei biblice, ca în lucrarea lui Gerhard von Rad, care se bazează pe ipoteze critice asupra formei (4). Multe lucrări au fost dedicate studiilor detaliate ale anumitor genuri literare, precum dreptul israelit, lamentația și bocetul (cântecul funebru) (5), narațiunea istorică (6), diferitele tipuri de profeții evreiești (7) și literatura sapiențială (8). Într-un mod complet diferit, metoda este prezentă în studii ale formulării legământului (9), procesele legate de legământ (10) și blestemele legământului (11).

După ce am încercat să fac dreptate câștigurilor substanțiale realizate de studiile tipurilor literare, aș dori să mă refer la ceea ce îmi par unele inadvertențe ale criticii de formă, exagerări ocazionale și în special tendința sa de a fi prea exclusivă în aplicarea acestei metode. Nu sunt singurul care are aceste rezerve, căci nu lipsesc semnele de nemulțumire atât în țară, cât și în străinătate privind starea de lucruri actuală, impresia că metoda a devenit perimată. Astfel, cel mai radical exponent, H.G. Reventlow, într-un studiu recent al Psalmului 8, comentează: „Avem impresia că o anumită metodă, tocmai pentru că s-a dovedit a fi neobișnuit de rodnică, și-a atins limitele” (12). Ar fi trist dacă acest lucru ar însemna că am terminat cu critica formei sau că i-am anulat contribuțiile sale evidente la înțelegerea Scripturilor. Fără îndoială că astăzi se ridică voci puternice împotriva acestei metode și ni se spune că aceasta se bazează pe o iluzie, că este prea influențată de filologia clasică și germanică, și deci străină de conștiința literară semită, și că trebuie privită ca o aberație în istoria exegezei biblice (13). Dacă ne confruntăm cu asemenea extreme, mă declar complet de partea criticilor formei, în rândul cărora, oricum, aș vrea să mă număr. Astfel de critici pe care îmi propun să le aduc acum nu implică respingerea, ci un apel la a depăși limitele criticii formei, pentru a cerceta alte trăsături literare care sunt prea des ignorate astăzi. Prima dintre acestea este cel mai frecvent lansată împotriva acestei metode. Argumentul de bază al lui Gunkel este că evreii antici, ca și vecinii lor din Orientul Apropiat, erau

influențați în vorbire și creațiile lor literare de convenție și cutumă. De aceea găsim într-un anumit gen literar sau *Gattung* aceleași forme structurale, aceeași terminologie și stil și același *Sitz im Leben* (*Loc în viață*). Sigur că acest lucru este incontestabil. Dar în ultimii ani a existat o tendință a cercetătorilor de a evidenția atât de mult elementul tipic și reprezentativ, încât trăsăturile individuale, personale și unice ale unei anumite pericope sunt aproape ignorate. Este adevărat, așa cum afirmă Klaus Koch în cartea sa „Was ist Formgeschichte?” („Ce este istoria formei?”, 1964), că această critică are mai multă aplicare pentru cărțile profetice decât pentru legi și cugetări și, așa adăuga, și pentru imnurile și lamentațiile din Psaltire, după cum va arăta clar un studiu: „Die Einleitung in die Psalmen” („Introducere în Psalmi”), de Gunkel-Begrich, deși formulările sunt și în acest caz diverse și versatile.

Să încerc să-mi ilustrez punctul de vedere. În prima secțiune majoră a *Cărții lui Ieremia* (2, 1-4), există o secvență impresionantă de unități literare cam de același *Gattung* (gen), adică proces sau procedură legală și *Sitz im Leben* (*locul în viață*) într-un tribunal. Dar formularea literară a acestor pericope arată o mare varietate, și foarte puține din ele sunt într-un fel o reproducere completă a procesului așa cum s-a desfășurat în realitate la porțile cetății (14). În mare parte avem aici fragmente și extrase, fiecare autonom, evident, dar reînnoit în structuri convenționale de versuri metrice și animat de imagini bogate. Doar primele (2, 1-13) pericope și cele finale (3, 1-14) sunt păstrate oarecum în întregime. Dar în plus, tocmai pentru că formele și stilurile sunt atât de diverse și sunt scrise cu atâta artă, este evident că avem de-a face cu imitații ale unui *Gattung* (gen, specie literară). Chiar și când comparăm modele bine cunoscute de acest tip în *Deuteronom* 32 și *Macabei* 6, 1-8, diferențele stilistice și retorice depășesc asemănările. Elementele convenționale ale genului legal sunt cu siguranță prezente, iar recunoașterea lor este esențială pentru înțelegerea pasajului; dar acesta este doar începutul poveștii. Pentru a formula altfel critica noastră, prin însăși natura sa, critica de formă trebuie să generalizeze, deoarece se ocupă de punctele comune ale tuturor reprezentanților unui gen, și deci aplică o măsură externă la pericopele individuale (15). Ea nu acordă suficientă atenție aspectului unic și irepetabil din particularitatea formulării. Mai mult, forma și conținutul sunt legate indisolubil. Ele alcătuiesc un tot unitar. Cele două formează un singur element. Poate că atenția exclusivă acordată *Gattung*-ului ascunde de fapt ideea și intenția scriitorului sau vorbitorului. Pasajul trebuie citit și ascultat exact așa cum este vorbit. Sinteza creatoare a unei anumite formulări a pericopei cu conținutul face compoziția așa cum este.

O altă obiecție care a fost adesea ridicată privind critica tipurilor literare este aversiunea sa față de interpretările biografice sau psihologice și rezistența față de comentariul istoric. (...). De exemplu, chemarea lui Ieremia este mai mult decât recitarea unei liturghii convenționale și moștenite în incinta unui templu (16),

iar așa-numitele confesiuni ale profetului sunt mai mult decât repetarea și reproducerea unor stereotipuri, în ciuda tuturor paralelelor care pot fi citate din Vechiul Testament și din textele Orientului Mijlociu pentru a susține așa ceva. Poate mai serios este scepticismul tuturor tentativelor de a citi o pericopă în cadrul contextului său istoric. Adevărul este că într-un mare număr de cazuri suntem lăsați complet nelămuriiți cu privire la ocazia cu care s-au rostit cuvintele, și este rezonabil să presupunem că acest lucru nu i-a interesat în mod deosebit pe autorii compilațiilor tradițiilor. Acesta este mai ales cazul numeroaselor pasaje din scrierile profetice. (...).

Observațiile anterioare au avut menirea să atragă atenția asupra pericolelor unei utilizări prea exclusive a metodelor criticii de formă, să avertizeze împotriva extremelor aplicării lor și mai ales să sublinieze că există și alte caracteristici ale creațiilor literare din afara domeniului *Gattungsforscher* (cercetarea genului/speciei literare). Trebuie subliniat că numeroși cercetători au folosit această artă cu mare talent, judecată sănătoasă și rezervă potrivită și, în plus, au abordat și alte caracteristici literare decât cele dezvăluite de *Gattung*, cum ar fi comentariul lui H.W. Wolff despre *Osea* în seria *Biblischer Kommentar*. Mai mult, ar trebui să recunoaștem că există numeroase texte în care genul literar apare în formă pură, și în acest caz aplicarea exclusivă a tehnicilor criticii de formă este justificată, deși trebuie să adăugăm imediat că până și aici există formulări diferite.

Dar există multe alte pasaje în care genurile literare sunt imitate, nu numai printre profeți, ci și în cazul istoricilor și legiuitorilor. Să urmărim, de exemplu, transformarea radicală a vechilor legi EloHITE de către autorii *Deuteronomului* sau, poate la fel de importantă, însușirea de către profeți a formulelor de blestem, nu numai în Vechiul Testament, ci și în tratatele de vasalitate ale popoarelor din Orientul Apropiat (17). Repet: în numeroase contexte, vechi forme și tipuri literare sunt imitate și, tocmai pentru că sunt imitate, sunt utilizate cu mare fluiditate, versatilitate și, dacă-mi este îngăduit cuvântul, cu talent. Urmarea acestei împrejurări este că un cercetător circumspect nu va omite să adauge la analiza sa critică formală o verificare atentă a unității literare privind formularea sa precisă și unică. El nu se va simți total legat de elementele și motivele tradiționale ale genului literar: sarcina sa nu se va fi încheiat fără să fi analizat exhaustiv caracteristicile de dincolo de categoria genului. Dacă toate exemplarele din *Gattung* ar fi formulate identic, Vechiul Testament ar fi total diferit față de cum este de fapt.

Se spune deseori că scriitorii evrei nu aveau motivații strict literare, că nu-i interesa estetica și că interesul față de ceea ce se va numi stilistică nu face decât să îndrepte exegetul pe căi lăaturalnice, fără legătură cu sarcina sa principală. Poate că într-adevăr estetica nu i-a interesat niciodată în mod deosebit pe scriitorii evrei, și concepția despre „belles lettres”,

obișnuită în antica Eladă, le era străină evreilor. Dar în mod sigur acest lucru nu trebuie să însemne că Vechiul Testament nu ne oferă literatură de mare calitate. Căci, cu cât analizează cineva mai profund formulările care ne-au fost transmise, cu atât devine mai sensibil la rolurile pe care le joacă cuvintele și motivele într-o creație; cu cât se concentrează pe modurile în care gândirea a fost țesută în tipare lingvistice, cu atât este mai capabil să înțeleagă ideile scriitorului biblic. Și acest lucru mă conduce la formularea unui canon care ar trebui să fie evident tuturor: o încadrare responsabilă și adecvată a cuvintelor în tiparele lor lingvistice și în formulări precise ne va dezvălui textura și structura gândirii scriitorului, nu numai ideile, ci și procesul gândirii sale.

Domeniul stilisticii sau al criticii estetice este înfloritor astăzi, iar literatura creată în jurul său este impresionantă. Poate că cel mai de seamă reprezentant al său este Alonso Schökel, a cărui lucrare, „Estudios de Poetica Hebraea” („Studii de poetică ebraică” - 1963), nu ne oferă doar o amplă bibliografie a lucrărilor importante din acest domeniu, ci și o analiză detaliată a fenomenologiei stilistice a literaturii Vechiului Testament. În această privință, este o lucrare mai bună decât cartea lui Ed. König - „Stilistik, Rhetorik und Poetik” (1900), un compendiu enciclopedic al fenomenelor lingvistice și retorice, care are totuși meritul de a face multe paralele edificatoare inspirate din literatura clasică și de a se folosi de numeroase studii stilistice din cele mai vechi timpuri și de pe tot cuprinsul secolului XIX. De aceea, ar fi o eroare să privim școala modernă separat de istoria exegezei Vechiului Testament, deoarece încă din vremea Sfântului Ieronim și continuând cu rabinii și până în timpurile moderne, au existat oameni care s-au preocupat de problema stilului.

Ne gândim la cunoscuta lucrare a Episcopului Lowth – „De sacra poesi hebraeorum praelectiones academicae” – („Prelegeri academice despre poezia sacră a evreilor” (1753) și la cartea lui Herder despre poezia evreiască (1772-1783), dar și la numeroase studii despre metrică, în mod special cartea lui Ed. Sievers, „Metrische Studien” (I, 1901; II - 1904-1905; III - 1907) (18). De asemenea, remarcabile sunt și contribuțiile lui Heinrich Ewald, Karl Bodde și Bernhardt Duhm, și mai recent și în primul rând, ale lui Umberto Cassuto. W.F. Albright și-a dedicat întreaga activitate stilisticii, precum, *inter alia* (printre altele), studiile sale despre *Cântecul Deborei* și cea mai recentă lucrare a sa despre „Yahve și zeii din Canaan” (1968). Și studenții săi s-au preocupat de probleme stilistice, în special Frank M. Cross și D.N. Freedman în tezele lor de doctorat despre „Studii de poezie Yahvică” (1950) și în studiile despre poemele biblice (19). Printre numeroșii cercetători care au aplicat criteriile stilistice la examinarea pasajelor din Vechiul Testament se numără: Gerlis Gerleman cu studiul său despre *Cântecul Deborei* (20), L. Krinetski cu cartea sa despre *Cântarea Cântărilor* (21), Edwin Good cu analiza creației *Cărții lui Osea* (22), R.A. Carlson cu cercetarea narațiunilor istorice ale *Cărții a II-a Samuel* în lucrarea „David, regele ales” (1964) și William L. Holladay cu studiile sale despre *Ieremia* (23).

Aș prefera să denumesc aspectul tuturor acestor lucrări, aspect cât se poate de rodnic și plin de satisfacții, cu un alt cuvânt decât stilistică. Ceea ce mă interesează mai presus de orice este înțelegerea naturii creației literare evreiești, prezentarea tiparelor structurale utilizate pentru alcătuirea unei unități literare, fie în proză, fie în poezie, și distingerea numeroaselor și variatelor procedee prin care afirmațiile sunt formulate



și organizate într-un tot unitar. Aș descrie o astfel de întreprindere drept retorică, iar metoda – critica retorică.

Se înțelege că prima grijă a specialistului în critica retorică este să definească limitele sau întinderea unității literare, să identifice cu precizie unde și cum începe și unde și cum se termină. El va remarca imediat procedeele retorice formale utilizate, dar, mai important, substanța sau conținutul acestor puncte strategice esențiale. Analiza comentariilor va dezvălui că există mari controverse privind acest subiect și, în plus, adesea nu se asigură nicio justificare pentru izolarea pericopei. Dimpotrivă, îmi pare a fi de mare importanță nu numai pentru înțelegerea modului în care este alcătuit și planificat *Gattung*-ul, ci și, în special, pentru înțelegerea intenției și a sensului vizat de scriitor. În orice caz, unitatea literară este un tot indisolubil, o unitate artistică și creatoare, o formulare unică. Delimitarea pasajului este esențială dacă vrem să aflăm cum s-a rezolvat problema motivului principal, prezentat de regulă la început. Ultimul punct are o importanță deosebită, deoarece nicio caracteristică retorică nu este mai evidentă și mai frecventă printre poeții și naratorii Israelului antic decât tendința de a ridica afirmațiile succesive la paroxism. Trebuie să recunoaștem că problema nu este întotdeauna simplă, deoarece în cadrul unei singure unități literare putem descoperi, și adesea și descoperim, câteva puncte culminante. Dar a interpreta fiecare din acestea ca pe un final al poemului înseamnă să-i ignorăm structura, s-o descompunem în fragmente și să complicăm relația reciprocă dintre strofe. Această procedură greșită a fost urmată de mulți cercetători, și cu consecințe nefericite.

Obiecția cea mai frecventă față de argumentul nostru este că există prea mult subiectivism în determinarea locului real al accentelor din compunere. Obiecția este oarecum corectă, desigur, dar în chestiuni de acest gen sensibilitatea literară nu poate fi înlocuită. În plus, trebuie să ne amintim mereu că avem de-a face cu literatură semitică antică și că în zilele noastre avem la dispoziție o mulțime de materiale paralele ale popoarelor din Orientul Apropiat antic pentru comparație. Dar nu e nevoie să rezolvăm problema astfel, întrucât există numeroase semne în cadrul compunerii care indică locul finalului. M-am referit deja la primul dintre acestea, prezența versetelor culminante sau de echilibru, care pot într-adevăr apărea în câteva puncte de legătură în cadrul pericopei, dar la final au un accent care duce povara întregii unități. Un al doilea indiciu pentru determinarea dimensiunii unei pericope constă în aflarea relației dintre început și sfârșit, în care cuvintele introductive se repetă sau sunt parafrazate la sfârșit, ceea ce este cunoscut drept „compunere inelară” sau, pentru a folosi un termen deja utilizat de Ed. König în urmă cu mulți ani și utilizat deseori și de Dahood în comentariul său la „Psaltire” - *inclusio*. Există zeci de ilustrări ale acestui fenomen peste tot în Vechiul Testament, începând cu unitatea literară introductivă a *Cărții Facerii*. O ilustrare impresionantă este complexul literar din *Ieremia* 3 1-4, 4, cu eliminarea inserțiilor în

proză recunoscute oficial. Deși majoritatea cercetătorilor consideră că aici se află mai multe unități, avem în realitate un poem superb, frumos ordonat, alcătuit din trei serii de strofe fiecare. Motivul major al întoarcerii sau căinței răsună în formularea legală cazuistică introductivă și este urmat imediat de incriminare:

„Când un bărbat se desparte de femeia sa,  
și ea pleacă de la el,  
și ajunge femeia altuia,  
se va mai putea întoarce înapoi?  
Această femeie nu este cu totul întinată?  
Tu te-ai iubit cu mulți ibovnici,  
Și-acum ai vrea să te întorci la mine?” (*Ieremia*,  
3:1)

(Traducere Gala Galaction)

Sunt diferite construcții sintactice, diverse contexte stilistice, și totdeauna o sintagmă strategică (24). Evident că poemul a fost influențat de proces, dar mai conține și o lamentație religioasă și atinge paroxismul dramatic în strofa finală și sub forma legământului condiționat:

„De vrei să te pocăiești, Israile - zice Domnul -,  
pocăiește-te, nu mai șovăi!” (*Ieremia*, 4 1a)

(Traducere Gala Galaction)

Întregul poem este o mostră de prim rang a retoricii antice evreiești, dar se poate compara ușor cu numeroase alte exemplare la fel de impresionante.

A doua preocupare majoră a criticului retoric este să identifice structura unei creații și să distingă configurația părților sale componente, să schițeze țesătura din care este alcătuit materialul literar și să noteze diferitele procedee retorice utilizate pentru marcarea, pe de o parte, a secvenței și mișcării pericopei, și, pe de alta, a schimbărilor sau întreruperilor din evoluția gândirii scriitorului. Părerea noastră este că naratorii și poeții Israelului Antic și ai vecinilor săi din Orientul Apropiat erau dominați nu numai de modurile de vorbire formale și tradiționale ale genurilor sau tipurilor literare, ci și de tehnicile compoziției narative și poetice. Trăsăturile fundamentale și cele mai elementare ale caracteristicilor structurale ale poeziei Israelului, precum și ale celorlalte popoare ale Orientului Apropiat antic, sunt paralelismul dintre formele sale arboricole sau *stichoi* (versuri). În această lucrare nu ne ocupăm de diferitele tipuri de paralelisme – sinonimic, complementar, antitetice sau în scară etc., ci mai degrabă de diversitățile de secvență ale câtorva unități din cadrul formei arborescente succesive sau forma bi- ori tri-cola (arbore cu două ramuri, respectiv cu trei sau legate). Tocmai aceste varietăți îi conferă poeziei caracterul său distinctiv și artistic. Pentru traducător constituie întotdeauna o provocare faptul că deseori acestea nu pot fi traduse în limba engleză sau în alte limbi occidentale. În ultimii ani s-a acordat multă atenție tricolei repetitive, aspect amplu ilustrat în poezia ugarită (25).

Dar acest stil repetitiv apare în numeroase alte tipuri de formulări și, mai mult, este bogat ilustrat în cele mai vechi scrieri poetice:

„Și regi au venit și s-au încins la luptă,  
încinsu-s-au la luptă regii canaanii,  
la Taanach, la apele Meghidonului;  
dar prada de argint: nici pomeneală!  
De sus din cer se războiră stelele;  
din cereștile lor cărări luptară cu Sisera,  
Puhoiul Chișonului i-a măturat de vale,  
puhoiul războinicilor străvechi,  
puhoiul Chișonului!  
Binecuvântează, suflete al meu,  
puterea Domnului!”  
(*Cartea Judecătorilor*, 5, 19-21)  
(Traducere Gala Galaction)

Într-un text atât de scurt avem două exemple de chiasm, o repetiție cvadruplă, o repetiție triplă și un strigăt paroxistic de final. Există numeroase cazuri de anafora, repetiția cuvintelor-cheie sau a versetelor la începutul predicățiilor succesive, ca în seria de blesteme din *Deuteronomul* 27, 15-26 sau în binecuvântările din capitolul următor (*Deuteronomul* 28, 3-6), ori în oracolele profetice despre nenorociri (*Isaia* 5, 8-22), ori în chemările repetate la preamărire (*Psalmul* 150), ori în lamentația „Până când...” din *Psalmul* 3. Viziunea lui Ieremia privind întoarcerea la haosul primordial constituie un exemplu clasic de anafora (*Ieremia* 4, 23-26). În precizarea despre sabia împotriva Babilonului ca un ciocan și armă a lui Yahve, versetul „cu tine îi sfârâm în bucați” este repetat de nouă ori (*Ieremia* 50, 35-38). Exemple de alt tip sunt legămintele de puritate ale lui Iov (*Iov* 31) și autobiografia Înțeleptului (*Proverbe* 8, 22-31). Aceste caracteristici recurente sunt mult mai abundente și mai elaborate în textele Orientului apropiat antic, dar și mai stereotipe (26).

A doua caracteristică structurală a creațiilor poetice evreiești este strâns legată de observațiile noastre anterioare privind structurile paralele și este deosebit de relevantă pentru cercetarea hermeneutică responsabilă și expunerea exegetică. Bicola și tricola apar în mănunchiuri sau grupuri bine definite, care au propria identitate, integritate și structură. Se recunosc cât se poate de ușor în textele care se încheie cu un refren, ca în muștrările, pedepsele profetice din *Amos* 4, 6-11 sau în poemul tulburător despre mânia divină (9, 7-20; 5, 25-30), ori lamentația personală din *Psalmii* 42 - 43, ori cântecul plin de încredere din *Psalmul* 46, în forma sa originală, ori, foarte impresionant, în liturgia de recunoștință din *Psalmul* 107. De asemenea, se recunosc imediat în acrostihurile alfabetice din *Psalmii* 9-10, 25 și 119 și în primele trei capitole ale *Plângerilor* (*Lamentațiilor*).

Dar, după cum vom avea ocazia să observăm, există multe alte modalități de a le defini limitele. În literaturile celorlalte popoare din Orientul Apropiat antic sunt prezente aceleași fenomene structurale (27). Dar cum să denumim asemenea grupuri? Cea mai obișnuită

denumire este *strofa*, dar unii cercetători au obiectat împotriva sa, deoarece ei susțin cu tărie că aceasta este inspirată din modelele poeziei lirice grecești care nu se pot aplica formelor poetice semitice.

Este adevărat că, într-o perioadă de început a studiilor de retorică, cercetătorii erau prea dominați de prototipurile grecești și încercau să lege strofele undele de altele într-un mod prea puțin justificat de textul biblic. Dacă trebuie să ne limităm înțelegerea la concepția greacă despre strofă, atunci e mai bine să n-o folosim, și să folosim în schimb cuvântul italian „stanza” („strofă, stanță”). A doua obiecție cu privire la acest termen este că strofa trebuie înțeleasă ca o unitate metrică, adică printr-o schemă metrică consistentă. Și această obiecție este oarecum justificată. Într-adevăr, ar trebui să afirm că poetul evreu evită deseori consistența metrică. Tocmai ruptura metrului conferă importanță planificată și accent celor două puncte sau punctului și virgulei. Dar putem afirma cu oarecare încredere că strofele au metrii principali consistenti. Justificarea mea principală pentru utilizarea cuvântului strofă este că aceasta a fost adaptată terminologiei curente, nu numai prin cercetătorii biblici, ci și prin specialiștii în literatura Orientului Apropiat. Prin „strofă” înțelegem o serie de bicole și tricole cu un început și un sfârșit, și care au calitate de idei și de structură. Grupul prozodic trebuie să coincidă cu sensul. Dar mai trebuie făcută o observație care este de maximă importanță pentru înțelegerea poeziei ebraice. Deși foarte multe poeme au același număr de versete în fiecare strofă, nu e deloc necesar ca ele să aibă aceeași imagine, deși în majoritatea cazurilor se întâmplă acest lucru. Când există varietate a numărului de versete din strofe succesive, se observă de obicei un tipar. Oricum, până nu demult cercetătorii recurgeau la practica riscantă a amendării textului pentru a produce regularitate. După cum am depășit practica eliminării cuvintelor *metri causa* de dragul consistenței, tot așa sperăm să refuzăm să producem uniformitatea strofelor prin eliminarea unor versete, exceptând situația că există justificare în text pentru o astfel de modificare.

Poate că nu există o întreprindere mai relevantă pentru înțelegerea naturii retoricii biblice decât o cercetare atentă a compunerii strofelor, a varietății procedurilor tehnice utilizate pentru construcția lor și fenomenelor stilistice care le-au asigurat unitatea. Un astfel de studiu nu face parte, bineînțeles, din sfera de interes a cercetării noastre. Totuși, putem atrage atenția asupra unui număr de caracteristici care apar atât de des și în contexte atât de diferite, încât se poate spune că ele caracterizează tipurile de creație literară evreiască și, într-o mare măsură, pe cea a popoarelor din Orientul Apropiat. Am menționat deja refrenele care apar la sfârșitul strofelor. Nu puține sunt exemplele în care ele încep la fel. Astfel, succesiunea de profeții împotriva popoarelor din *Amos* 1, 3-216 are cam același tipar, iar secvența legată stilistic de profeții din *Ezechiel* 25, 3-17 urmează exact același tipar. *Psalmul* 29 este, desigur, un exemplu cunoscut, cu recurența unui cuvânt în cinci din șapte strofe. În poemul introductiv din *Isaia II* (40 1-11), începutul atinge paroxismul printr-un strigăt. Acesta

constituie acum cheia structurii versetelor următoare: 3a, 6a și 9b. Poemul care urmează este o mostră superbă de talent literar evreiesc și prezintă același simț al formei prin repetarea cuvintelor-cheie la începutul fiecărui verset, iar succesiunea de întrebări formulate aproape identic atinge un punct culminant, căruia i se răspunde în strofa finală prin cuvintele spre care indicau toate versetele:

„Yahve (Domnul) este Dumnezeu veșnic,  
Care a făcut marginile pământului (40, 28b).

(Traducere Gala Galaction)

Poate că cel mai convingător argument privind existența strofelor în poezia ebraică, precum și în poezia celorlalte popoare din Orientul Apropiat antic, este prezența în cadrul compoziției a punctelor de cotitură sau întreruperilor ori schimbărilor, fie din partea vorbitorului, fie din partea adresantului, sau a motivului și temei. Deși această caracteristică este comună unui număr de genuri literare, ea este deosebit de frapantă în lamentațiile personale și colective.

*Psalmul 22*, care abundă în caracteristici retorice revelatoare, va ilustra acest aspect. Cităm versetul introductiv din fiecare strofă:

*Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit? (1-2)*

*Că tu ești sfântul (3-5)*

*Dar eu sunt un vierme și nu un om (6-8)*

*Ci tu ești cel care m-ai scos din pântecele maicii mele (9-11)*

*Sunt risipit ca apa (14-15)*

*Ci câinii mă cuprind la mijloc (16-18)*

*Dar tu, Doamne, nu sta departe (19-21)*

*Atunci vesti-voi fraților mei numele Tău (22-24)*

*De tine e insuflată cântarea mea de slavă în mijlocul adunării (25-28)*

*Căci a Domnului este împărăția și stăpânește peste popoare (29-31).*

(Traducere Gala Galaction)

### Traducere din limba engleză de Liana ALECU

#### NOTE

1) W. Baumgartner - „Zum 100 Geburtstag von Hermann Gunkel” („La 100 de ani de la nașterea lui Hermann Gunkel”), 1962, p. 1-18.

2) „Moses und seine Zeit” („Moise și epoca lui”), 1913.

3) „De la Epoca de Piatră la creștinism”, p. 44.

4) Gerhardt von Rad - „Deuteronomium Studien” (1948).

5) Hedwig Janow - „Das hebraische Leichenlied in Rahmen der Volkerdichtung” (1923).

6) R.A. Carlson, „David, regele ales” (1964).

7) J. Lindblom - „Die literarische Gattung der prophetischen Literatur” (1924).

8) W. Baumgartner - „Israelische und altorientalische Weisheit” (1933); J. Fichtner - „Die altorientalische Weisheit in ihrer israelitisch - jüdischen Ausprägung” (1933); J. Hempel - „Die althebraische Literatur und ihr hellenistisch - jüdisches Nachleben” (1930).

9) V. Kurosec - „Hethitische Staatvertragen” (1931); G.E. Mendenhall - „Lege și legământ în Israel și în Orientul Apropiat antic” (1955); K. Baltzer - „Das Bundesformular. Wissenschaftliche Monographien zum alten Testament” (1960); Dennis J. McCarthy - „Tratat și legământ”, *Analecta Biblica*, 21 (1963).

10) H.B. Huffmon - „Procesul legământului la profeți”, 1959, p. 285-295; G.E. Wright - „Procesul lui Dumnezeu: un studiu de critică formală a Deuteronomului”, în „Moștenirea profetică a Israelului” (1962), p. 26-27.

11) Delbert R. Hillers - „Blestemele tratatelor și profeții Vechiului Testament” în *Biblica et Orientalia* 16 (1964); H.R. Franken - „Tratatele de vasalitate de la Esarhaddon și datarea Deuteronomului (1965), p. 122-154.

12) H.G. Reventlow - „Der Psalm 8” în *Poetica: Zeitschrift für Sprach und Literatur Wissenschaft*, 1, 1967, p. 304-332.

13) Meir Weis - „Wege der neuen Dichtungswissenschaft in ihrer Anwendung auf die Psalmenforschung” - *Biblica*, 42 (1961), p. 255-302.

14) Ludwig Kohler - „Justiție la poartă”, în „Evreul” (1956), p. 148-175.

15) H.G. Reventlow, op. cit., p. 304.

16) H.G. Levenllow - „Liturgie und prophetisches Ich bei Jeremia” (1963), p. 24-77.

17) Vezi nr. 11.

18) Pentru literatură pe acest subiect, vezi Otto Eissfeldt - „Vechiul Testament, o introducere” (1967), p. 57.

19) „Un cântec regal de recunoștință - II Samuel 22 - Psalmul 18” (1953), p. 15-34; „Cântecul lui Miriam” (1955), p. 237-150; „Binecuvântarea lui Moise” (1948), p. 191-210. Vezi și Freeman - „Forme arhaice în poezia ebraică timpurie” (1960), p. 101-107.

20) „Cântecul Deborei din punct de vedere stilistic” - (1951), p. 168-180.

21) „Das Hohelied” (1964).

22) „Compunerea lui Osea” - *Svensk Exegetisk Arsbok* (1966), p. 211-263.

23) „Prototip și copii, o nouă abordare a problemei poezie-proză în Cartea lui Ieremia” (1960), p. 351-367; „Recuperarea pasajelor poetice din Ieremia” (1966), p. 401-435.

24) William Holladay - „Rădăcina SUBH în Vechiul Testament” (1958).

25) H.L. Ginsberg - „Revolta și moartea lui Ba'lu”, *Orientalia* 5 (1936), p. 161-198; W.F. Albright - „Psalmul lui Habakkuk” - „Studii ale profețiilor din Vechiul Testament” (1950), p. 1-18; „Yahve și Dumnezeuul Canaanului” (1968), p. 4-27; J.H. Patton - „Paralele canaanite în Cartea Psalmilor” (1944), p. 5-11.

26) S.N. Kramer - „Sumerienii” (1963), p. 174 și urm., 254, 256, 263; A. Falkenstein și W. von Soden - „Sumerische und Akkadische Hymnen und Gebete”, p. 59 și urm., 67 și urm.; J.B. Pritchard - *ANET*, p. 385b-386a, 390, 391b-392.

27) Vezi A. Falkenstein și W. von Soden - op. cit., pentru o analiză completă, în special pag. 37 și urm.

\*Sursa: *Journal of Biblical Literature*, vol. 88, 1969. Discursul Președintelui susținut la întrunirea anuală a *Societății de Literatură Biblică* din 18 decembrie 1968, la Universitatea Berkeley, California.

# SCOTT B. NOEGEL

## Meșteșugul „literar” și puterea performativă în Orientul Apropiat antic. Biblia ebraică în context

(Fragmente)

### Rezumat

Cercetatorii Bibliei au contribuit mult la ridicarea nivelului nostru de apreciere a complexității și sofisticării textelor biblice. Comentariile biblice și o serie de multe alte studii publicate ne atrag în mod regulat atenția asupra unei multitudini de figuri și procedee textuale care operează la niveluri micro- și macro, cum ar fi calamburul, aluzia, incluziunea, chiasmul, repetiția și structura inelară, ca să menționăm doar câteva. Astfel de cercetări au subliniat uneori asemănările literare în detrimentul diferențelor culturale, însă ele au scos, totuși, studiul Bibliei ebraice din relativa sa izolare literară. Influența conjugată a acestor factori le-a permis erudiților să afirme că textele biblice sunt la fel cu scrierile lui Homer, cu *Beowulf*, cu Shakespeare și cu alte mari opere literare. În acest eseu, voi susține cu argumente că, deși aceste abordări literare și comparative ne-au ajutat să apreciem mai complex repertoriul procedeele tehnice folosite de scriitorii israeliți, în principal, nu ne-au ajutat să le înțelegem funcțiile. Îndeosebi, voi susține că o examinare comparativă a contextului social al producției textuale din Orientul Apropiat antic sugerează că ar trebui să ne gândim la procedeele literare biblice nu ca mijloace de înfrumusețare stilistice, ci ca procedee performative ale puterii percepute.

### Slava lui Dumnezeu stă în a ascunde un cuvânt. Pilde 25: 2

O serie de cercetători ai Bibliei au contribuit semnificativ la ridicarea nivelului nostru de apreciere a complexității și sofisticării textelor biblice. Comentariile biblice și o serie întreagă de alte studii și opere publicate ne atrag în mod regulat atenția asupra unei multitudini de procedee literare folosite cu abilitate, tropi sau figuri de stil. Recunoașterea unor astfel de procedee le-a permis savanților să vorbească despre măiestria literară israelită, aflată pe aceeași treaptă cu arta lui Homer, Shakespeare și a altor mari opere ale literaturii. Ceea ce face ca procedeele să fie deosebit de fascinante este faptul că multe dintre ele nu se află numai în Biblia



ebraică, ci apar și în texte din alte părți ale Orientului Apropiat antic, cum ar fi Mesopotamia, Egiptul și Ugaritul. Nu numai că unele metafore și comparații sunt folosite în comun, dar chiar și procedeele compoziționale precum paralelismul, chiasmul, repetarea și structura inelară par să fi depășit limitele culturale și geografice. Acest lucru ne indică faptul că aceste procedee au fost tehnici învățate, convenții orale și textuale larg răspândite în cadrul comunităților de scribi. S-au bucurat de secole de utilizare constantă și au fost folosite cu un scop anumit.

Dar ce anume se urmărește prin aceste procedee? Aș dori să răspund, în parte, la această întrebare, examinând meșteșugul literar israelit în lumina dovezilor comparative din Mesopotamia, Egipt și Ugarit. Îmi împart eseu în trei părți. În prima parte, voi susține că obținem o perspectivă asupra meșteșugului literar israelit antic recunoscând fundamentele cosmologice care stau la baza producerii de texte literare în Orientul Apropiat. La loc de cinste printre ele se află o înțelegere ontologică a cuvintelor și a scrisului ca având o mare potențialitate. Susțin că această concepție ne permite să înțelegem procedeele literare ale Bibliei nu doar ca metode de înfrumusețare din domeniul stilului și retoricii, ci și ca procedee performative ale percepției puterii. În a doua secțiune, voi argumenta că întregul context social al scrierii textelor literare în Orientul Apropiat este strâns legat de existența unor profesioniști

ai ritualului care primiseră învățatură, cum ar fi ghicitorii și preoții, a căror preocupare pentru puterea divină și ordinea cosmică complica și mai mult noțiunea noastră de literaritate.

În a treia și ultima secțiune, mă voi baza pe observațiile mele anterioare și voi cerceta, ca studiu de caz, procedeul literar cunoscut sub numele de „joc de cuvinte” sau calambur. Pe baza unor dovezi comparative, voi susține că unii oameni de litere din Israelul antic considerau jocul de cuvinte ca o tehnologie puternică, eficientă, capabilă să manipuleze realitatea.

## Concepția ontologică asupra cuvintelor

Încep cu bazele cosmologice. Este bine cunoscut faptul că literaturile din Orientul Apropiat antic considerau cuvintele, fie că erau scrise, fie rostite, ca fiind puternice, în mod inerent, esențial, ori cel puțin potențial. Georges Contenau a caracterizat puterea ilocuționară a cuvintelor și a textelor din Mesopotamia astfel: de vreme ce a ști și a pronunța numele unui obiect l-a înzestrat instantaneu cu realitate și a creat putere asupra lui și din moment ce gradul de cunoaștere și, în consecință, nivelul de forță/putere s-a consolidat prin tonul vocii cu care s-a rostit numele, scrierea, care era o consemnare permanentă a numelui, contribuia în mod natural la această forță/putere, la fel ca gravura și sculptura, deoarece ambele erau un mijloc de afirmare a cunoașterii obiectului și, prin urmare, de a exercita asupra acestuia puterea pe care o dădea cunoașterea. O demonstrație clasică a acestui concept apare în versetele de început ale relatării babiloniene a Creației, unde autorul descrie lumea primordială a preexistenței ca fiind o lume care nu a fost încă pusă în cuvinte.

1. Când cerurile de deasupra nu erau încă (de)numite *enuma elis la nabu samamu* 2. Și nici pământului de dedesubt nu îi era dat nume *saplis ammatum suma la zakrat* (Enuma Elish I 1–2).

De vreme ce cuvintele rostite și scrise erau înțelese ca putând să cuprindă și să utilizeze puterea divină, grupul de elită al scribilor-cărturari (învățați) păzea în mod natural această putere și o considera un secret care nu era pentru neinițiați.

Într-adevăr, cum se exprimau ei, scrierea nu era altceva decât „secretul cărturarilor și al zeilor”. Probabil din acest motiv nu avem termeni nativi pentru numeroasele procedee textuale pe care le-au folosit. La vârful elitei scribilor se aflau cărturarii/erudiții, care se refereau la ei înșiși ca la verigi integrante dintr-un lanț de transmisie care venea de la zei. Se spune chiar că unii maeștri scribi au transmis cunoștințe direct din gura zeului care îi patrona, Ea, zeul înțelepciunii, magiei, muzicii și meșteșugurilor.

Mai mult, în măsura în care scrierea era percepută ca o tehnologie a puterii, ea servea și la stabilirea ordinii cosmice. Mai multe texte cuneiforme subliniază acest

lucru referindu-se la arta scrierii ca la „legătura (cosmică) dintre toate” (*markas kullat*). Utilizarea scrisului pentru păstrarea ordinii cosmice este poate cel mai bine întruchipată în concepția mesopotamiană a catastifelor divine sau „Tabletelor Vietții”, pe care se credea că zeii înscriu destinele oamenilor. Preocuparea pentru puterea performativă și menținerea ordinii cosmice explică formatul și organizarea sutelor de compendii divinatorii și de liste lexicale pe care le-au compus elitele scribale. Potrivit lui Mogens Trolle Larson, aceste texte reprezintă efortul de a „prezenta o imagine sistematică și ordonată a lumii”. Joan Goodnick Westenholz a remarcat, la fel, importanța cosmologică a unor astfel de texte, menționând că „la nivel intelectual, cunoscând organizarea lumii, era posibilă afectarea universului prin mijloace magice”. O preocupare similară pentru eficacitatea prin intermediul divin și controlul cosmic circumscrie și concepția egipteană a textului. După cum subliniază David O'Connor, arta și scrisul erau [...] înzestrate cu puterea rituală și magică de a transforma, literalmente, contextele (temple, morminte, palate și altele) în locuri încărcate cosmic, care reflectă credința că activitățile desfășurate în ele erau eficiente dincolo de tărâmul uman.

Mai mult decât atât, ca și în Mesopotamia, preoții egipteni credeau că vorbirea și scrisul pot manipula universul și, astfel, stabili ordinea cosmică. După cum afirmă David Frankfurter: [...] Scrisul și preocupările scripturale egiptene erau tehnologia principală a unei elite scribale hierocratice care păstra și pune în aplicare ritualuri - și, prin extensie, însuși ordinea cosmică - prin cuvântul scris.

De asemenea, egiptenii se refereau la scrierea hieroglifică în termenii *mdw ntr*, literal „cuvintele zeilor”, iar arta scrisului era pentru ei o ocupație fără egal. Zeul cu cap de ibis, Thoth, căruia se credea că i se datorează inventarea scrisului, se spune că este „desăvârșit în vrăji / magie” (*mn hk*) și „Domnul hieroglifelor” (*nb mdw ntr*). Uneori este înfățișat scriind semnul hieroglific al penei, care reprezenta *maat* (*m t*), cuvânt care semnifică forța cosmică a echilibrului prin care regii își păstrează tronurile și justiția învinge. Legătura dintre scriere și *maat* subliniază în ce măsură își percepeau elitele scribale arta, întrucât privește menținerea ordinii cosmice. O demonstrație cât se poate de elocventă a puterii pe care o dețineau cuvintele scrise poate fi văzută în *Povestirea ptolemeică a lui Setne Khamwas*, în care o mumie reînviată descrie modul în care vrăjile scrise erau făcute eficiente chiar și pentru analfabeți. „Am citit o altă formulă pentru scris [...] deși nu pot scrie. Vorbeam în legătură cu fratele meu mai mare Na-nefer-ka-ptah, care este un scrib bun și un om foarte înțelept. El a făcut ca o foaie nouă de papirus să fie adusă înaintea lui. A notat fiecare cuvânt care se afla pe foaia de papirus, fără excepție. A ars-o cu foc; el a topit-o în apă. A recunoscut că s-a dizolvat; a băut-o și a știut ce se afla în ea”. (Setne I col. 4 / 1–413)

Credința în puterea cuvintelor este atestată și în textele literare găsite în portul canaanit din Ugarit. Un exemplu de manual apare în Epopeea lui Baal, unde îl aflăm pe zeul meșter numit, dual, Kotharwa-Hasis, dând puteri, în manieră ritualică, armelor făurite de el, astfel încât zeul furtunii Baal să-l învingă pe Yamm, zeul mării. De o importanță specială este faptul că el înzestrează cu putere armele, numindu-le. Kothar a făcut două măciuci/buzdugane și le-a pronunțat numele:

Tu, numele tău este „Împingător” (*ygrs*).

Împingătorule, împinge (*grs*) Marea! Împinge (*grs*) Marea de pe tronul său, River, din scaunul stăpânirii sale. [iar peste al doilea buzdugan proclamă] Tu, numele tău este „Scoțător” (*aymr*) Scoțător, dă afară (*mr*) Marea! Dă afară (*mr*) Marea de pe tronul său, River, din scaunul stăpânirii sale [...] KTU 1.2 iv 11–13, 19–20 Împingător. Funcțiile celor două arme sunt întruchipate, încorporate în semnificația numelor lor, Împingător și Scoțător, iar Kothar le activează transformând numele lor în comenzi verbale. În descrierea lui Seth Sanders, „discursul direct al lui Kothar nu este performativ în virtutea convențiilor sociale, ci la un nivel superior: ca simplu limbaj divin care se pune singur în aplicare, discursul lui Kothar este performativ prin legea cosmică”. Capacitatea lui Kothar de a dărui putere unor elemente diverse prin vorbire este legată direct cu rolul său de zeu al magiei, muzicii și tehnicii/meșteșugurilor. În altă parte, în corpusul ugaritic, Kothar-wa-Hasis își demonstrează măiestria în metalurgie și arhitectură. Și el este descris ca un profet de inspirație divină. Kothar este magul tipic *kṯr ḥbrk*. Și Hasis este profețitorul tipic KTU 1.6 vi 49–50. Utilizarea limbajului de către Kothar, ca vehicul al forței performative, este și ea reprezentativă pentru o înțelegerea extinsă a cuvintelor. Întrucât teritoriul Israelului a servit, de-a lungul istoriei sale, ca un canal pentru influențele culturale dinspre Canaan și puterile dominante ale Mesopotamiei și Egiptului învecinate, ar fi, logic, de așteptat să găsim o concepție similară și în textele israelite. Potrivit lui Isaac Rabinowitz, chiar așa stăteau lucrurile, fiindcă autorul remarcă: [în Israelul antic] nu se presupunea doar că și cuvintele au proprietățile obiectelor materiale, dar ar putea fi concepute ca focare sau concentrații de putere dinamică.

În mod evident, ele erau considerate nu numai posibil de mișcat, ci și mobile, nu numai susceptibile de a fi acționate, dar și capabile să acționeze asupra altor entități în moduri care nu se limitează la comunicare, la producerea și punerea în mișcare a unor efecte, condiții, circumstanțe și stări. Legătura conceptuală între un cuvânt și un obiect fizic este reflectată cel mai clar în cuvântul ebraic *dabar*, care înseamnă „cuvânt”, dar și „lucru, obiect”. Înțelegerea faptului că vorbele rostite puteau întruchipa și puterea este reprezentată cel mai bine prin crearea universului de către Yhwh, în primul capitol al Genezei, în care naratorul ne spune: „Și

Dumnezeu a spus: «Să fie lumină!»” (Facerea 1: 3). La fel ca mesopotamienii și egiptenii, israeliții atribuiau și ei scrierii un rol puternic din punct de vedere cosmologic. Se pot cita multe texte doveditoare, cum ar fi rolul pe care scrierea divină îl joacă în emiterea celor Zece Porunci (Ieșirea 31:18) sau textul ceresc/divin al lui Yhwh, în care păstrează numele celor fără de păcat (Exod 32: 32-33), ori blestemele preoțești care trebuie scrise pe un sul, dizolvate în apă și înghițite de o soție pentru a o testa dacă a fost infidelă (*Numerii* 5: 23-24) sau, desigur, numeroasele profeții pe care Yhwh le poruncește profeților săi să le consemneze în scris (de exemplu, *Ieremia* 36:18, 36: 27–28). Poate că una dintre cele mai bune demonstrații apare în *Numerii* 11, unde auzim cum Yhwh a dat o părticică din duhul lui Moise la șaptezeci de israeliți de frunte, astfel încât ei să îi poată ajuta pe oameni să poarte sarcinile lor. În această povestire, numele celor șaptezeci de bărbați sunt scrise pe o listă la Cortul întâlnirii, în afara taberei. După cum ne spune textul: acum doi bărbați au rămas în urmă în tabără, unul pe nume Eldad, al doilea Medad; dar, întrucât erau printre cei scriși (pe listă), duhul s-a odihnit asupra lor, chiar dacă nu ieșiseră din cort; deci au fost „posedați” profetic înăuntrul taberei. Apoi, un băiat a alergat și i-a spus lui Moise, zicând: „Eldad și Medad profețesc în tabără” (*Numerii* 11: 26–27). Acest text ilustrează faptul că numele scrise ale celor șaptezeci de oameni au fost suficiente pentru a aduce spiritul profeției. Oamenii se așteptau ca profeția să aibă loc aproape de cortul întâlnirii, și nu în interiorul taberei. Am putea înmulți lista unor astfel de referiri, dar cele de mai sus ar trebui să fie de ajuns ca să demonstreze că vorbirea și scrierea în Orientul Apropiat antic puteau fi percepute ca acte de putere cosmologică. Această concepție asupra cuvintelor ar părea un punct de plecare necesar pentru înțelegerea naturii percepute a limbii, a scrisului și a textului din Biblia ebraică. Cu toate acestea, ea este foarte rar integrată în studiile culturii scribale sau asupra producției de texte și, chiar mai rar, în studiile despre arta literară. Mai mult decât atât, nu este întâmplător faptul că puterea iluzionară a cuvintelor era strâns legată de zeii tehnicilor/meșteșugurilor. Să ne amintim că, în Mesopotamia, ea era asociată cu Ea, în Egipt, cu Thoth, și în Ugarit, cu Kothar-wa-Hasis - fiecare posedând abilitatea și măiestria magiei și meșteșugurilor. Legătura cu acești zei oferă dovezi suplimentare că anticii concepeau meșteșugul literar ca o tehnică prin care se putea influența realitatea. Susțin că un astfel de context trebuie să influențeze și felul în care înțelegem procedeele specifice.

## Contextul social pentru producerea de texte literare

Contextul social pentru producerea de texte literare în Orientul Apropiat antic era, de asemenea, îndeaproape asociat cu ritualul performativ și cu

practicile mantice/divinatorii. În Mesopotamia, rolul central pe care îl jucau prorocitorii și magii profesioniști în producerea și diseminarea de texte literare ar trebui să pună sub semnul întrebării modul în care înțelegem „literatura” mesopotamiană și procedeele sale. Cel puțin de pe la aproximativ 1500 î.e.n., dar și mai târziu, un erudit maestru, fie că funcționa ca autor în sensul modern, fie doar ca redactor, era responsabil cu transmiterea unei game largi de texte, incluzând gama completă de înțelepciune divinatorie, inclusiv cititul viitorului, texte medicale, incantații, rugăciuni și o varietate de mituri. El era perceput ca transmițând tradiții orale și textuale direct de la zei. Prin urmare, pentru a înțelege funcția procedeele literare din Mesopotamia, trebuie să punem în prim-plan acest context. Poate că niciun text mesopotamian nu demonstrează mai bine suprapunerea dintre lumile practicii mantice și producția literară precum celebra epopee a lui Ghilgamesh. Un interes deosebit suscită faptul că epopeea a fost redactată și îmbogățită de un preot kalu pe nume Sîn-leqi-uninni. Cunoștințele noastre despre această persoană sunt, din păcate, reduse. Cu toate acestea, cunoaștem că, prin profesia sa (Paul-Alain Beaulieu, „Descendenții lui Sîn-leqi-uninni”, în *Assyriologica et Semitica: Festschrift für Joachim Oelsner anlässlich seines 65. Geburtstages am 18. Februar 1997*), el reprezenta culmea gândirii intelectuale și ezoterice mesopotamiene, care cuprindea măiestria în astronomie, astrologie, matematică, istorie mitică, magie, profeție/divinare și ritual. Preoții kalu erau adevărații *polimați* în Mesopotamia antică. Erau un grup extrem de interdisciplinar, ale cărui numeroase domenii de cunoaștere expertă erau subsumate etichetei de „înțelepciune”. Așa cum am mai scris, când se citește prin prisma profesiei de preoți kalu, *Epopeea lui Ghilgamesh* lasă să se vadă semnele erudiției și ideologiei acestui meșteșug.

Având în vedere acest context, este dificil să ne gândim la epopee ca la literatură ca atare, lipsită de detalii și funcții performative. Într-adevăr, asirologii au observat de multă vreme o relație strânsă între ritualul mesopotamian și repunerea în scenă mitologică, precum și utilizarea unor referințe mitologice în textele rituale și divinatorii. Mai de curând, au început să pună sub semnul întrebării măsura în care tradițiile literare și mitologice mesopotamiene au dobândit o funcție performativă. Deoarece interesele mantice au jucat un rol central în crearea, transmiterea și redarea tradițiilor literare, este plauzibil să ne gândim că atunci când maeștrii scribali și-au transmis înțelepciunea lor mitologică, recitarea conținutului său constituia o demonstrație, dacă nu chiar activare, a puterii sale performative. Obținem o perspectivă suplimentară asupra dimensiunii performative a textelor literare antice, apelând la opera istoricilor religiei, care au început să pună întrebări similare cu privire la puterea performativă a narațiunii. Un exemplu reprezentativ este studiul lui Frankfurter despre istorioarele egiptene. O

istoriolă este o poveste scurtă încorporată într-un text magic care oferă o prioritate mitică pentru a face ca un farmec să fie eficient din punct de vedere magic. Frankfurter explică cum funcționează acest lucru în definiția proprie a „puterii narrative”. [Puterea narativă este]: o „putere” intrinsecă oricărei narațiuni, oricărei povești, rostită într-un context ritualic, ca și ideea că simpla relatare a anumitor povești le situează sau direcționează puterea „narativă” către această lume. Egiptologii au cunoscut intim de mult acest concept al narațiunii, deoarece ritualul egiptean antic implica în mod tradițional recitarea narațiunilor mitice ca un fel de praxis instrumental, dar și pentru că egiptenii aveau un sentiment extrem de nuanțat al puterii cuvântului rostit. Deși textele lui Frankfurter au funcționat în diferite matrici sociale și culturale, o mare parte din definiția sa este aplicabilă corpusului mitologic mesopotamian. Să luăm în considerare, de exemplu, povestea creației babiloniene *Enuma Elish*, ale cărei tablete povestesc crearea cosmosului și oferă o ierarhie a ființelor. Această narațiune conține și o citare a evenimentelor și a actelor/acțiunilor efectuate în timpul cosmogonic și, astfel, am putea să o înțelegem ca activându-și puterea performativă prin stabilirea priorității și a paradigmei. Poate că ar trebui să o concepem ca devenind dinamic reală în contextul ritual al recitării. În Egipt, contextul social pentru producerea de texte literare era situat, de asemenea, în ritual, căci alfabetizarea avansată era exclusiv rezervată tagmei preoțești. Nu există nici o îndoială că recitarea de texte egiptene pe care le clasificăm astăzi drept „literare” avea o importanță cosmologică. Exemple evidente, cum ar fi textele Piramidei și textele din sicrie, ca și Cartea Morților, aveau ca scop asigurarea unui loc în viața de apoi pentru răposat. Când recitau aceste texte, preoții egipteni credeau că nu doar descriu călătoria, ci că o făceau să aibă loc; ei participau la timpul cosmogonic. La fel se poate spune și despre multe alte texte pe care le găsim acum în antologiile literaturii egiptene. De exemplu, *Povestea celor doi frați* a fost înțeleasă ca o alegorie cosmică complexă ale cărei personaje personifică zeități. *Povestea marinarului naufragiat* este considerată de cei mai mulți experți ca un produs distinctiv/emblematic al literaturii egiptene. Cu toate acestea, John Baines a susținut că noi am citit-o ca pe o piesă didactică ce vorbea direct despre ideologia ezoterică a cultului solar. El sugerează că până și forma sa compozițională circulară întruchipează și interpretează ori pune în fapt natura ciclică a cosmosului. Ficțiunea autobiografică cunoscută sub numele de *Povestea lui Sinuhe* este, la fel, considerată una dintre cele mai frumoase bucăți din literatura egipteană. Totuși, și ea a fost înțeleasă ca o alegorie având o dimensiune cosmică.

Călătoria întreprinsă de personajul său principal, din Egipt în Canaan și înapoi, ne duce cu gândul la tema



și limbajul textelor cultice care ritualizează moartea și intrarea în viața de apoi. Într-adevăr, există puține texte literare egiptene care nu au fost cercetate pentru a li se descoperi semnificațiile cultice și cosmologice, deoarece contextul social pentru producția de texte în Egipt era preoția. În Ugarit, dovezile legate de producerea și difuzarea de texte literare sunt conforme și cu acest tipar. Textele literare descoperite acolo, cum ar fi epopeile lui Baal, Aqhat, Keret și Refaim, erau toate duse și ținute în casa personală a marelui preot, între templele lui Baal și Dagan. De fapt, un colofon cu inscripții anexat la sfârșitul Epopeii lui Baal ne spune că textul a fost scris de un scrib care este descris astfel: [Scribul] este Ilimilku din Shuban, spr. ilmlk. sbny discipol al lui Attenu divinatorul, lmd. ATN. prln șef al preoților, rb.khnm șef al păstorilor, rb.nqdm (și) secretar al Niqmadu, t y. nqmd regele din Ugarit mlk.ugrt KTU 1.6 54–58. Colofonul nu lasă nici o îndoială că, la fel ca și în Mesopotamia, divinatorii cu funcții preoțești jucau roluri centrale în crearea și transmiterea textelor literare. Într-adevăr, așa cum a arătat Olof Pedersén, cam între anii 1.500 și 300 î.e.n., marea majoritate a textelor mesopotamiene și ugaritice pe care le-am putea astăzi eticheta drept literare, cum ar fi rugăciunile, bocetele/lamentările, miturile, textele de înțelepciune și epopeile, precum și cele pe care le-am putea eticheta drept erudite, cum ar fi listele lexicale și gramaticale, rapoartele astrologice, augurii și texte medicale, au fost găsite în bibliotecile templelor sau în arhivele private deținute de preoți și divinatori. Textele mai banale, cum

ar fi scrisori, tratate, consemnări ale împrumuturilor și impozitelor, cronici și liste de angajați și provizii, au fost de obicei găsite în arhivele palatului sau în cele ale funcționarilor privați. Din păcate, se știe mult mai puțin despre contextul social și cultural al producerii de texte literare în Israelul antic. Deși plecăm de la ideea și ipoteza destul de clară a unui rol anume al manticii în crearea textelor profetice ale Bibliei, suntem mai puțin siguri că se poate presupune ideea unui astfel de context pentru producerea de narațiuni și alte texte non-profetice. Cu toate acestea, din moment ce textele biblice conțin aceleași procedee găsite în alte texte literare din Orientul Apropiat și din moment ce evidențiază o concepție despre vorbire și scriere aflată cam la același nivel cu dogma mesopotamiană, egipteană și canaanită, este plauzibil să credem că preoția chiar a avut de jucat un rol în producerea de texte literare non-profetice, chit că un astfel de rol era susținut financiar de stat. Această concluzie sporește argumentele în favoarea concepției lui Karel Van der Toorn, conform căreia ar trebui să vedem templul din Ierusalim drept locul central al elitei scribale, a cărei perioadă principală de colectare, copiere și transmitere s-a situat aproximativ între anii 500 și 200 î.e.n. După cum concluzionează: Afilierea la templu a școlii scribale [...] este deosebit de importantă, având în vedere rolul școlii ca centru al producției de texte. În Orientul Apropiat antic, bărbații care îi învățau pe alții să citească texte erau tot cei care scriau texte. În tot Orientul Apropiat, școlile nu erau doar centre de transmitere a textului, ci și de compunere a lui. Deși cărturarii templului din Israel erau responsabili pentru predarea meșteșugului scribal, ei erau și cei care au creat cea mai mare parte a literaturii biblice.

Până în acest punct, am susținut că, pentru a înțelege meșteșugul literar israelit antic, trebuie să recunoaștem importanța a doi factori, de obicei neintegrați în studiul literaturii biblice. Primul este o concepție despre cuvinte și texte ca tehnologii puternice, capabile să manipuleze realitatea. Al doilea este un context social bine evidențiat, care plasează producția literară în mâinile manticilor, divinatorilor și / sau preoților, care se vedeau pe ei înșiși ca receptori, emițători și vehicule ale cuvântului divin.

## **Problema procedeeleor „literare”. Chestiunea „jocului de cuvinte”**

Având în vedere acești factori, aș dori să cercetez din nou unul dintre procedeele literare ale Bibliei ebraice. Mai exact, mă voi concentra asupra procedeeului denumit în mod obișnuit calambur sau „joc de cuvinte”, care prezintă în esență două tipuri de bază: polisemia și paronomasia. „Polisemia” se referă la procedeele care implică multiple semnificații într-un singur context, iar „paronomasia”, la procedeele care implică sunete care funcționează dincolo de diviziunile dintre cuvinte și care implică o neasemănare de sens. Jocul de cuvinte a fost observat de mult în textele biblice. Primii rabini l-au numit „limbă care cade asupra limbii” (Gen. Rab. 18: 6, 31: 8). Deși lipsește încă un studiu complet asupra acestui subiect, ar fi corect să spunem că specialiștii din domeniu, cu puține excepții, au înțeles procedeul ca fiind unul de stil și de creativitate retorică. În studiul său acum clasic, scris în 1893, Immanuel Casanowicz a caracterizat paronomasia astfel: „Paronomasia în Vechiul Testament este, ca toate celelalte metode de înfrumusețare a vorbirii, un element de stil superior, adică element al dicției poetice și profetice. În cărțile istorice, cu excepția pasajelor poetice încorporate în ele și jocurilor de cuvinte despre etimologia numelor proprii, cazurile în care apare sunt extrem de puține. Mai mereu este doar un element de dicție întâmplător, nu unul organic. Stilul poetic ebraic diferă prea puțin de cel retoric; ambele au în comun toate particularitățile care le deosebesc de stilul inferior”. Deși savanții de epocă mai recentă evită de obicei să impună o valoare mai mare sau mai mică asupra jocului de cuvinte din Biblie, percepția funcției sale ca procedeu de stil și retorică rămâne concepția dominantă. Să se compare acest lucru cu discuția lui Raymond Faulkner despre procedeul acesta în textele egiptene. Sub titulatura „Puterea magică a jocului de cuvinte”, Faulkner afirmă: Întrucât cuvintele erau o categorie majoră de imagini pentru egipteni, se credea că manipularea sunetelor sau a semnelor unui cuvânt afectează obiectul pe care îl reprezenta. Scopul unui astfel de joc de cuvinte, deci paronomasia, era mult mai mult decât crearea de incantații cu sunete misterioase. [...] Jocul de cuvinte era o metodă importantă de conectare a tărâmului pământesc cu lumea zeilor”.

Calamburul la egipteni pare nerafinat, dar calambururile nu erau menite să amuze. Ele creau o concentrare alternativă care putea să devieze puterea dintr-un cuvânt. Tot așa, Antonio Loprieno vede jocul de cuvinte la egipteni ca un procedeu performativ, unul care era perceput ca fiind capabil să manipuleze cosmosul și în același timp servea ca metodă de „clasificare științifică a lumii și a entităților sale”. A se vedea, de exemplu, următoarele augurii egiptene prin vis. Aici citim că, dacă cineva visează [...] că taie un taur cu propria mână, (înseamnă că) adversarul său (propriu) va fi ucis. [...] Aici semnul hieroglific pentru bovin (adică /) este citit ca „taur”. Cu toate acestea, el formează o asociere lexicală cu cuvântul smi, care înseamnă „omorât”, deoarece ultimul cuvânt poate însemna „taur sălbatic” și chiar ia drept determinant gliful bovin (adică / sau). A se vedea și textele sicriilor egiptene în care se proclamă Domnul Egiptean al tuturor: „Am făcut omenirea din lacrimi” (vraja 1130, § 465a). Aici cuvântul „omenire” răsună în cuvântul „lacrimi”. Paronomasia creează o legătură creatoare și astfel leagă esențele substanței divine a creației și a muritorilor creați, în timp ce clasifică și locul omenirii în cosmos. Înțelegerea jocului de cuvinte în rândul savanților mesopotamieni este foarte asemănătoare, cum se ilustrează în Comentariul lui Sheldon Greaves: [...] Jocul de cuvinte a fost gândit să joace un rol activ în magie, valorificând legătura care se credea că există între cuvântul pentru un obiect și obiectul însuși. În termeni practici, acest lucru înseamnă că, dacă magul poate folosi un verb sau un obiect în incantația care face un calambur cu obiectul sau starea pe care încearcă să o schimbe, asocierea creează o legătură cu acel obiect care va obține rezultatul dorit. Două augurii babiloniene ilustrează bine acest lucru. Primul este un augur prin vis. Dacă un om visează o călătorie la Idran (id-ra-an), (înseamnă) se va elibera de o crimă (A-ra-an).

Aici, semnul cuneiform id poate păstra și valoarea Á, care permite divinatorului să citească toponimul Idran ca pe cuvântul aran, care înseamnă „crimă”. Al doilea augur derivă din practica extispicului, citirea unor caracteristici anormale pe ficatul un animal. Când lobul este ca grafemul (numit) kaskas, atunci (zeul furtunii) Adad va inunda (cu ploaie). Aici numele semnului cuneiform kaskas sugerează divinatorului cuvântul kaskassu, ce înseamnă „atotputernic”, care este un epitet folosit pentru zeul furtunii Adad. Aceste texte auguriale ilustrează faptul că utilizarea jocului de cuvinte nu marca stilul elevat, ci servea mai degrabă pentru a înțelege semnul divin. De vreme ce cuvintele erau locusuri ale puterii divine, un augurii ambiguu exprimat în cuvinte reprezenta, în mod natural, o formă de putere potențial neînfrănată. Interpretările calamburești limitează această putere prin restrângerea parametrilor interpretării unui augur. Acum, acesta nu poate să

însemne orice, ci doar un singur lucru. Prin urmare, utilizarea jocului de cuvinte constituie un act de putere. Mai mult decât atât, ghicitorii nu manipulau doar cuvintele, ci și comportamentul și credința. Prin desfășurarea unor calambururi performative, ei determinau soarta unei persoane. La un nivel anumit, prin urmare, trebuie să vedem funcția tehnicii calamburești ca o formă de control social și cosmic. Mai mult decât atât, este important să ne dăm seama că actele de divinație constituie și acte de judecată divină. Nu numai că divinatorii foloseau cuvântul purussu, „decizie legală” sau „verdict”, pentru a face referire la predicția prin augurii, dar, așa cum a arătat Francesca Rochberg, textele divinatorii au în comun cu codurile legale formula dacă x, atunci y. Prin urmare, cum am conchis undeva: [...] În acest context juridic performativ, jocurile de cuvinte care leagă auguriile de interpretările lor constituie vehicule pentru demonstrarea și justificarea judecării divine. Ele sunt argumente juridice persuasive bazate pe analogie care stabilesc precedentul. În măsura în care subliniază legătura dintre semn și prezicerea lui, acestea ilustrează principiul și procesul *lex talionis*, „legea pedepsei meritate”. Astfel, calambururile nu numai că afirmă principii teologice și juridice, ci le și întruchipează; și este mai mult performativ decât literar, din moment ce cuvintele indexează puterea, iar impactul acustic este doar rezultatul funcției unui calambur. Deoarece literații care au compus compendiul auguriilor au creat și texte literare, jocurile lor de cuvinte din cel de-al doilea corpus funcționează, în mod similar, ca indici de putere transformatoare și vehicule ale judecării divine. Pentru a ilustra în continuare, mă voi referi la Epopeea lui Ghilgamesh, în care îl auzim pe zeul Ea instruindu-l pe Utnapiștim, babilonianul Noe, ce să le spună oamenilor când îl văd construind o arcă. Întrucât mai târziu aflăm că acest mesaj a venit sub forma unui vis, mesajul zeului constituie un semn augural. Conform textului, Ea îl învață să spună: El (Ea) vă va oferi abundență (sau un torent) [...] eli kâsunu usaznanakunusi nuhsamma [...] Dimineața, prăjituri (kukku), [ina ser] kukki [...] Și seara, El va da (sau va ploua) o „ploaie” de grâu (kibatu). ina lilati usaznanakunusi samutu kibati, Epopeea lui Ghilgamesh XI, 43–47. Pentru erudit, aici există un mesaj ascuns. Cuvintele „prăjituri” (kukku) și „grâu” (kibatu) pot fi citite ca „întuneric” (kukku) și „greutate” (kibittu). Mai mult decât atât, verbul zananu poate însemna „a da mâncare” sau „a ploua”, și cuvântul nuhsu, „abundență”, se poate referi la „producție agricolă” sau „ape inundante”. Astfel, într-o afirmație, zeul magiei și al meșteșugului ascunde intențiile sale reale și se bazează pe înțelepciunea lui Utnapiștim pentru a decoda semnele din misiva divină a lui Ea.

După cum arată exemplele menționate anterior, jocul de cuvinte din Orientul Apropiat antic nu era înțeles ca o caracteristică a stilului literar și a inflamației

retorice. O astfel de viziune nu respectă concepția ontologică a cuvintelor și textului ca vehicule ale puterii sau contextul social pentru producerea de texte literare. Într-adevăr, este mai potrivit să ne gândim la jocul de cuvinte ca la o tehnologie a puterii și ca la un vehicul pentru adoptarea judecării divine. Susțin că o examinare atentă a jocului de cuvinte din Biblia ebraică sugerează că israeliții au folosit procedeele în scopuri similare. Două texte biblice îmi vor ilustra punctul de vedere, deși aș putea cita multe altele. 1. Acum, întreaga lume avea o limbă și o vorbire comună. 2. Cum se deplasau oamenii spre est, au găsit o câmpie în Shinar și s-au stabilit acolo. 3. Și-au spus unul altuia: „Vino, hai să facem cărămizi (nilbena h lebenîm), în loc de piatră, și smoală, în loc de mortar. 4. Apoi au spus: „Vino, hai să construim noi înșine un oraș, cu un turn care să ajungă până la ceruri, astfel încât să ne putem face un nume și să nu fim împrăștiați pe fața întregului pământ. 5. Dar Yhwh a coborât să vadă orașul și turnul pe care le construiau fiii omenirii. 6. Yhwh a spus: „Dacă, fiind ei un singur popor care vorbește aceeași limbă, ei au început să facă acest lucru, atunci nimic din ceea ce intenționează să facă nu le va fi imposibil. 7. „Vino, hai să coborâm și să încurcăm limba lor, astfel încât să nu se înțeleagă unii pe alții”. 8. Deci Yhwh i-a împrăștiat de acolo pe tot pământul și s-au oprit din zidit [...] orașul. 9. Acesta este motivul pentru care a fost numit Babel (babel), pentru că acolo Yhwh a încurcat / amestecat (balal) limba întregii lumi. De acolo, i-a împrăștiat pe fața întregului pământ. Pasajul conține mai multe cazuri de paronomasie, care pregătesc terenul pentru manipulare lingvistică și inversie. În special, să se rețină afirmația naratorului din versetul 3, potrivit căreia babilonienii și-au construit structura cu cărămidă, în loc de piatră, și cu smoală, în loc de mortar. Înlocuirea unui element cu altul se materializează prin jocul de cuvinte. În acest caz, exprimarea „hai să facem cărămizi” este pusă în contrast cu „piatră”, iar „smoală/gudron” înlocuiește „mortar”. Departe de a fi simple înflorituri, aceste calambururi caracterizează materialele de construcție ca fiind inversul practicii normative israelite, deci ca aberații la adresa ordinii cosmice.

Pentru actul lor de *hybris* (nesocotire a voinței divine), fiindcă au încercat să își facă un nume de fală, babilonienii primesc o judecată, care este din nou realizată prin paronomasie. În versetul 7, forța performativă a cuvintelor lui Yhwh, „lăsați-ne să amestecăm”, manipulează chiar literele conținute în declarația inițială a babilonienilor, „să facem cărămizi”. Într-adevăr, puterea transformării lingvistice a lui Dumnezeu este subliniată la sfârșitul poveștii, atunci când naratorul explică: „De aceea i-a dat numele „Babel” (babel), pentru că acolo Yhwh a încurcat/amestecat (balal) limba/limbile întregului pământ” (Facerea 11: 9). De fapt, Dumnezeu a modificat esența și destinul Babilonului prin simpla manipulare a literelor din numele lui. Deoarece calambururile din text asociază faptele Babilonului direct cu judecata lui Yhwh, ele întruchipează din nou conceptul juridic și teologic de *lex*

*talionis*. Profeția lui Ieremia împotriva Babilonului (*Jeremia* 51: 34–37) va fi demonstrația mea finală referitor la puterea performativă a jocului de cuvinte.

Ne regăsim, din nou, într-un context juridic, așa cum arată clar versetele: 34. Nebucadnețar, regele Babilonului, ne-a devorat: Ne-a aruncat în dezordine; a făcut din noi un vas gol. Ca șarpele primordial, el ne-a înghițit și și-a umplut stomacul cu delicatesele noastre, apoi ne-a aruncat/scuipat. 35. „Fie ca nedreptatea și urgia făcută nouă și copiilor noștri să fie asupra Babilonului (Babel)”, spun locuitorii din Sion. 36. „Fie ca sângele nostru să fie asupra celor care locuiesc în țara Babilonului (Babel)”, spune Ierusalimul. 37. „Vedeți, vă voi apăra cauza și vă voi răzbuna; îi voi usca marea ei și voi face fântâna ei să se usuce. Babilonul va deveni un morman de moloz, un bârlog de șacali (tannîm), un obiect de groază și șuierat, fără locuitori”. În această profeție, Ieremia invocă mai multe forme de polisemie și paronomasie pentru a afecta schimbarea abruptă a sorții Babilonului. Primul cuvânt este gallîm, un termen polisemantic care poate însemna „valuri de apă” sau „morman de moloz”. De vreme ce Dumnezeu a spus doar că va seca apele Babilonului, gallîm sugerează mai întâi sensul „valuri”. Abia când auzim restul pasajului și referirea la pustiu, ne dăm seama că trebuie să însemne „morman de moloz”. În esență, profeția a transformat abundența de „ape” a Babilonului în „moloz” pur și simplu, schimbând contextul lingvistic al unui singur cuvânt – transformarea survine în recitare. O a doua utilizare a calamburului transformator este cuvântul tannîm, „șacali”, în versetul 37. Puțin înainte de aceasta, în versetul 34, el l-a descris pe rege ca fiind tannîm, adică, „șarpele primordial al haosului”. Prin modificarea unei consoane, profetul a transformat șarpele haosului într-un bârlog pentru șacali. Profeția continuă cu un limbaj performativ care leagă „Babilonul” (adică, Babel) de actul de înghițire, versetul 34. Aceste cuvinte au ecou, ulterior, din nou, în versetul 44, în care Yhwh emite decrete. Popoarele nu vor mai curge înspre el, iar zidul Babilonului va cădea. Aici cuvintele „în Babilon”, „înghițit” și zeul „Bel” amintesc de dragonul primordial, care înghițise Ierusalimul și, în acest fel, ele leagă faptele Babilonului cu pedeapsa sa. Observați și cum cuvintele „nu vor mai curge” ne amintesc de uscarea mării și a fântânilor din versetul 37 și de folosirea cu efect de calambur a lui gallîm. Limbajul referențial întruchipează, din nou, mijloacele prin care este activat principiul *lex talionis*. Schimbarea în cursul sorții, prin puterea performativă a cuvintelor, atinge un punct culminant în versetul 41, printr-un cifru Atbash.

Un Atbash are loc atunci când se schimbă prima literă a alfabetului cu ultima, a doua cu penultima, a treia cu antepenultima etc. Inversia alfabetică are ca rezultat transformarea numelui „Babilon” în „sheshak”, un cuvânt lipsit de semnificație și deci fără esență sau destin. Yhwh a transformat-o într-un „morman” de litere.



**Constantin MANEA**

În acest eseu, am susținut că pentru a înțelege meșteșugul literar israelit antic trebuie să recunoaștem importanța a doi factori. Primul este o concepție a cuvintelor și textelor ca tehnici puternice, capabile să manipuleze realitatea și să activeze judecata divină. Al doilea este un context social care plasează producția literară în mâinile manticilor, ghicitori și/sau preoți.

Deși am folosit câteva cazuri de calambur pentru a ilustra modul în care procedeele textuale funcționau dincolo de tărâmul literar și retoric, probele pe care le-am adus pun în discuție, în mod firesc, presupusele funcții „literare” ale altor procedee adesea catalogate ca fiind elemente ale stilului. De exemplu, este oare posibil ca metaforele și comparațiile să servească drept tehnici performative pentru a lega esența unui lucru cu altul, așa cum se întâmplă în vechile incantații din Orientul Apropiat? Este posibil să înțelegem repetiția ca mai mult decât o simplă trăsătură de accentuare a persuasiunii? Oare repetarea a servit poate, așa cum se întâmplă în textele magice antice, drept mijloc de legitimare și consolidare a puterii rostirii? Dar cum e situația așa-numitelor procedee compoziționale, cum ar fi chiasmul, paralelismul și structura inelară? Erau oare și ele percepute ca având mai mult decât un singur scop prozodic sau de organizare? Deoarece apar adesea în poezii intonate și însoțite de muzică, ar fi putut ele să funcționeze nu doar pentru a exprima numenicul, ci însăși muzica, pentru a o invoca? Deși s-ar putea ca preocuparea pentru puterea performativă să nu stea la baza tuturor procedeele textuale care sunt de obicei considerate literare, cred că avem motive întemeiate să ne gândim la acest lucru.

**Traducere din limba engleză de  
Constantin MANEA**

# Virgil DIACONU

## Pajura albă

Nici nu terminasem psalmii, când în cortul meu a intrat Ar-Kadan, mai marele peste oaste. Durerea de pe chipul său nu avea nevoie de cuvinte, și de aceea am vorbit întâi eu:

- Când fecioara ta a venit la mine, s-a aruncat în genunchi și mi-a cerut să-i aflu sorții în duhuri și semne. O fi crezut pesemne că sunt din tagma ghicitorilor sau a necuraților care fac vrăji și vorbesc cu spiritele, deși – martor mi-e Domnul – eu nu am călcat nicicând pe urmele lor. Căci duhul lui Dumnezeu este mai puternic, iar dacă mi se dezvăluie câte ceva, numai prin voia Sa mi se dezvăluie. Acest lucru îl vei înțelege și tu, dacă vei asculta visul pe care Domnul mi l-a trimis cu o noapte înainte de sosirea fiicei tale. Și poate că înțelegând cele întâmplate în vis, vei scoate din inima ta spinul care te chinuiește.

Se făcea că eram în pustiu, departe de corturi, și că acolo Satana tocmai se pregătea să-i sacrifice lui Azrael, îngerul morții, o pajură pe care am văzut-o ca fiind albă și neasemuită. Atunci m-am rugat fierbinte Domnului, căci în puterea Sa stau toate, văzute și nevăzute. Și Domnul a trimis unul dintre îngerii lui strălucitori, iar Satana s-a prefăcut într-o ceață repede risipită de vânt. Pajura s-a ridicat în văzduh, apoi i s-a așezat îngerului pe umăr.

Toate acestea s-au petrecut în vis, iar ele ar fi rămas fără înțeles până astăzi, dacă fecioara ta nu mi s-ar fi aruncat tocmai în dimineața acelei zile la picioare. Atunci i-am spus:

- Știu că îngerul morții te cutreieră clipă de clipă și că un duh necurat îți șoptește să te amesteci cu morții. N-ai teamă! Va veni la tine un om. Nici tânăr, nici bătrân nu va fi, nici știut de oamenii locului. Tu nu-i vei desluși chipul, căci el va fi o lumină. El îți va umple sufletul, îmbrățișarea lui te va pierde. Și îngerul spaimelor te va părăsi. Numai de un lucru ai grijă: de lumina chipului său să nu te atingi, nici cine este străinul să nu întrebi! Căci dacă vei face aceasta, vei muri negreșit.

Așa i-am spus. Iar tu vii acum să mă cerți. Dar cumpănește! Și dacă vei cumpăni drept, mă vei învinui poate că i-am dezvelit, înainte de vreme, firul sorții. Însă sorții și i-a ales singură.

## Atingerea cerului

În *Cosmogonia lui Berosos* stă scris că, după facerea lumii și a omului, Creatorul a ridicat un copac nemuritor, ale cărui ramuri atingeau cerul. Tot acolo se spune că acest copac este scara sau poarta dintre cer și pământ și că el, copacul-poartă, îi este destinat omului.

Dacă acest copac este poarta dintre cer și pământ, ce ne-ar împiedica atunci ca, urcându-ne pe ramurile lui, să atingem cerul?, s-au întrebat câțiva curajoși. Și în temeiul gândului abia încolțit, nu puținii au fost aceia care au încercat să se strecoare printre ramuri, în căutarea cerului sau a Strălucitei Fețe. Însă copacul viu își strângea de fiecare dată brațele, aproape sugrumându-i pe îndrăzneți.

*Cosmogonia lui Berosos*, care afirma despre copac că este poarta spre cer, a fost atacată de o serie întregă de

teologi. Astfel, Eudoxos din Tarna susține că existența arborelui nemuritor este imposibilă, pentru că în lumea muritoare nu poate să existe o ființă nemuritoare. Dacă noi acceptăm că un copac este nemuritor, înseamnă că îl ridicăm pe acesta la rangul divinității, fapt imposibil de acceptat, pentru că divinitatea este unică. Așadar, două ființe nemuritoare, arborele și divinitatea, nu pot exista.

Același Eudoxos mai afirmă că divinitatea nu ar îngădui niciodată pe cineva care să-i violeze sălașul. Dacă Strălucita Față a despărțit cerurile de pământ, ea a făcut acest lucru tocmai pentru a se separa, în veci, de toată creația Sa.

Cu toate acestea, eu nu cred că divinitatea a creat vreodată ceva la întâmplare. Simpla existență a arborelui nemuritor ne spune că el este chiar scara lăsată de Domnul, menită să ne conducă spre cer. Iar dacă arborele își închide totuși ramurile, sugrumându-i pe cei îndrăzneți, înseamnă că noi nu am găsit încă o cale de a-l îmblânzi și de a atinge, prin el, cerul.

Atunci m-am gândit că arborele divin poate fi îmblânzit cu un cântec. Și numai ce m-a fulgerat acest gând, că m-am și cutremurat tare, iar cântecul și glasurile zieiști au curs pe gura mea firesc, precum fumul jertfei. Las acest pergament celui care vine, la gândul că el va fi mai puțin uimit decât sunteți, nemaigăsindu-mă printre voi...

## De Ziua Eminescului sau „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...”

Mi-am amintit, în fine, în dimineața aceasta, forma originală a mitului păsării phoenix, mit pe care l-am citit pe la 25 de ani într-un articol mitologic scris de către C.G. Jung și Karoly Kerényi, tradus de cineva pe câteva coli și bătut la mașina de scris... De menționat că articolul cu pricina nu era tocmai despre „pasărea phoenix”, ci despre simbolistica movilei..., care avea conotații sexuale, dacă nu mă înșel.

În fine, eu nu am reținut decât ceea ce m-a impresionat mai puternic, și anume poemul de mai jos, care fiind redat din memorie după atâția ani, în mod sigur că nu este identic cu originalul. Oare îl voi găsi vreodată? Sper însă că până și această redare aproximativă a poemului Phoenix, de mai jos, este capabilă să pună în pagină o stare de spirit.

## Phoenix

Se află în Orient un ținut fericit,  
unde trăiește pasărea neștiută,  
phoenix cel mic.  
Tatăl ei este focul,  
mama ei este flacăra din care prinde viață.  
Ca să se nască, ea trebuie să moară.  
Ea este phoenix cel mic.  
Abia adormită în cenușă,  
din propria cenușă se ridică  
pasărea neștiută, phoenix cel mic.  
Focul îi este tată și mamă,  
ca să se nască, ea trebuie să moară.

15 ianuarie 2020

**DUMITRU RADU POPESCU – 85****Neobarocul transmodern (1)**

În „haosmosul” naratologic și teatral, dar și ideatic, dacă luăm în atenție și eseistica, sunt critici care au văzut în D.R. Popescu un șaizecist care produce postmodernism *avant la lettre*. Nu e vorba de un caz aparte, fiindcă depistări în același sens s-au făcut și-n ce-i privește pe Nichita Stănescu, pe Marin Sorescu, pe basarabeianul Victor Teleucă ș.a., dar și mai înainte – la G. Bacovia, Urmuz, I.L. Caragiale. Aici intră în discuție „complexele de cultură” străbătute de evaluatori. Exegeza „dereistă” abundă în comparatism livresc intertextual, scos în evidență și de proaspăta carte a Loredanei Tuchilă (2), în capitolul introductiv, *Dumitru Radu Popescu între scriitorii români și universali*. Un



subcapitol se intitulează, grăitor, *Un reprezentant al generației „șaizeciste” cu veleități postmoderne*. D.R. Popescu pare atât de „postmodern”, încât îi poate face să se simtă epigoni și pe cei mai postmoderniști corifei ai generației. Aici trebuie să între, însă, în discuție distincția esențială dintre *stil* și *manieră* (Caragiale, în eseul său genial, *Câteva păreri*), între *baroc* și *manierism*, între *baroc* și *barochism*. Or, am convenit, împreună cu Mircea Ghițulescu, asupra faptului că D.R. Popescu se plasează într-o *singularitate canonică*, adică în *stil*, opusul *manierei*. Cu toate acestea, exegeții i-au judecat opera după propriile „complexe de cultură”, în conformitate cu un comparatism de echivalare (uneori și de diferențiere). Într-un asemenea context, opera lui D.R. Popescu stă confortabil, la nivel tematic, tipologic, stilistic etc., într-o relaționare plurimorfă cu numeroși scriitori și gânditori din literatura română și universală. Lista pe care o inventariază Loredana Tuchilă, trecând în revistă comparatismul numeroșilor exegeți ai scriitorului, este impresionantă (p. 9-53). Se evidențiază

largă asimilare a tuturor tehnicilor naratologice, poetice, dramaturgice de către autorul nostru, inclusiv incidențele cu barocul, subliniate de Eugen Simion, Mirela Roznoveanu, V. Pistolea, asemănătoare cu ale unor scriitori ca Fănuș Neagu și Sorin Titel. Baroce ar fi amestecul de planuri și voci narative, de timpuri, cu succesiuni rapide de situații existențiale (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*), la care Mirela Roznoveanu adaugă ritmarea „calculată, calofilă, a tenebrosului baroc”, care, „prin metaforă și stil”, îl apropie „de efecte estetice exaltate ale lui Fănuș Neagu” (3).

Din păcate, întregul melanj de realism predian, de onirism, de James Joyce și de Faulkner, de Fănuș Neagu și Nicolae Breban, de Gabriel García Márquez, de Constantin Țoiu și de Nicolae Velea, de Kafka și de Camil Petrescu, de Thomas Mann și de Mircea Eliade, I.L. Caragiale și Ion Budai-Deleanu, de A.E. Baconsky și V.Em. Galan, de Graham Greene și Eugen Barbu, de Zaharia Stancu și de Sofocle, de Shakespeare și de Jorge Luis Borges sau Dino Buzzati, de Tudor Arghezi și Anton Holban, de Marin Sorescu și de Mihail Sadoveanu, de Ștefan Bănulescu și de Hemingway, de Mihail Bulgakov și de John Steinbeck, de Albert Camus și de Mircea Ciobanu, de Constantin Țoiu și de Augustin Buzura, de Al. Ivăsiuc și de Dostoievski, de Sartre și de Truman Capote, de Vasile Voiculescu și de Julio Cortazar, de Eschil și de Vasile Rebreanu, de Cervantes și de Jan Otcenášek, de Ion Lăncrănjan și de G. Călinescu, de Al. Odobescu și de Alecu Ivan Ghilia, de Soljenițan și de Swift, de Ion Creangă și de Edgar Allan Poe ș.a.m.d., toate acestea pot arăta *complexitatea* universului artistic dereist, dar și *neantizarea* autorului sub un morman de nume, de problematici și de tehnici estetice. Criticii, în genere, caută la un autor maniera/manierele (influențele), nu *stilul*. Este modul, prin excelență, de a gândi și „crea” postmodernist. Întrebat de Loredana Tuchilă privitor la postmodernism, D.R. Popescu răspunde laconic: „A prelua din alții nu e benefic” (p. 424). Iată de ce, în fața atâtor finețuri-simulacre, mai profitabilă mi se pare o *reducție fenomenologică* la nivel ontoestetic.

Trebuie început cu o simetrie de contrast anamorfotic: ecuația clasicism / baroc, care cuprinde singularitatea stilistică a lui Dumitru Radu Popescu. Spre ea ne îndrumă autorul însuși, ispitindu-ne cu un crez clasic: „Îi iubesc foarte mult pe clasici, mai ales pe «bătrânii» greci, și am învățat de

la ei că nu există foarte multe soluții de viață”. Către „șirurile clare din viață” (*Scrisoarea IV*) tindea și *clasicul* ascuns în „romanticul” Eminescu, cel dăruit *adevărului*. Dar nu e vorba de adevărul redus la o singură față, la o idee. Întrebat de Loredana Tuchilă dacă, în creație, pleacă de la o idee, D.R. Popescu răspunde: „Nu trebuie să ai o idee până la capăt! Să devii ridicol, dar să o forțezi să spună și altceva. *Trebuie să te îndoiești!* Hamlet nu se îndoiește de toate? Îi spune stafia tatălui și se îndoiește și de ea. *Ideile nu trebuie blocate acolo unde sunt! Personajul nu trebuie să aibă o singură față*” (p. 422). Dacă Adevărul este Dumnezeu, atunci geniul trebuie să vizeze la a se îndumnezei. Asta distinge Eminescu la Shakespeare: „Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe/ Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe” (*Cărțile*). Și brusc te trezești în situația că raționalismul clasic se sparge în mii de oglinzi, că limpedea oglindă în care se privește Narcis se tulbură, la prima adiere, la primul *cor al morilor de vânt* (ca să-l urmez pe D.R. Popescu), provocându-i *tristețea* de neînțeles. La nivel filosofic, s-au născut, cândva, sofistii. Critica a vorbit, la un moment dat, de o *aburire* a oglinzii lui D.R. Popescu, dar este vorba de mult mai mult, de spargerea oglinzii în mii de alte oglinzi. Și nu doar atât.

Pitagoreismul/geometrismul gândirii antice se multiplică brusc în *măști*, creând teatrul. În poezie, se ivește *intristatul* Ovidiu, care a scos din ascundere mitul lui Narcis. Creatorul *Metamorfozelor* și al *Tristelor* este considerat de Edgar Papu drept cel mai mare scriitor baroc al antichității. D.R. Popescu adună bogăția poetică ovidiană cu tragedia greacă, peste care așterne și comedia clasică, de la Aristofan până la Molière și Caragiale, întregind careul de ași al dramaturgiei românești: „La noi teatrul nu a fost privit cum trebuie decât de câțiva oameni: Caragiale, Camil Petrescu, Blaga. În rest, nici la teatru nu se duc oamenii. Istoricii, criticii literari nu se interesează de teatru. În Anglia este spectacol național. (*Nu i-a lăsat Shakespeare să dormiteze!*, n.n.). La noi se scrie despre poeți, proză, critică. Teatrul nu e prizat. În război au avut succes la public comediile. Blaga nu este receptat nici azi cum trebuie. După mine, Camil Petrescu este mai mare ca dramaturg decât ca prozator. *Act venețian* este o bijuterie” (p. 422).

Includerea lui Ovidiu în spațiul stilistic baroc pare o erezie, știindu-se că acest curent cultural s-a derulat de la sfârșitul secolului al XVI-lea până la jumătatea secolului al XVIII-lea, culminând cu barocul spaniol. Voi comite încă o erezie spunând că D.R. Popescu este ultimul mare scriitor baroc al Europei, aflat în imediata vecinătate a *romanului cinic* dus pe culme de Nicolae Breban (4). Iar dacă ne limităm la literatura română, D.R. Popescu vine după Dimitrie Cantemir și Ion Budai-Deleanu, deci la un interval de timp apreciabil. Cultura românească a mai avut norocul să-l crească pe creatorul *ontologiei stilurilor*, nedreptățitul Edgar Papu, care a descris configurația celor trei stiluri fundamentale produse de cultura europeană: *clasicismul*, *barocul* și *romantismul*, diversificate, la rândul-le, în diverse curente și școli. Papu abordează stilurile ontoestetice, ca pe „un fenomen de viață”, nu pur tehnicist și istoric. Nu altfel procedează D.R. Popescu, dând ca exemplu, în interviul amintit, capodopera lui Rebreanu, *Răscoala*: „*Răscoala* e cea mai mare carte a lui. E ca o tragedie greacă. Toți țin discurs. E ca o tragedie a lumii în sine! Cartea probează mobilitatea lui Rebreanu în scriitură”.

Celor care i-au reproșat lui Edgar Papu nerespectarea canonului pur estetic și istoric, atunci când recunoaște existența unui baroc românesc, acesta le răspunde: „N-am încercat să demonstrăm că există și un baroc românesc, concomitent cu acela al altor popoare; faptul fusese demonstrat” (5). Are însă grijă să nu exagereze, ca Eugenio D’Ors, că baroc e tot ce nu este clasic (6). La noi, A.C. Cuza (7), pe urmele, altminteri, ale unor teoreticieni romantici (ca frații Schlegel), reducea și el, dual, stilurile: *clasic* și *romantic*. De altfel, Papu este confirmat și de alții care rup zăgazarile. Manuela Tănăsescu observa că nu se va putea face o caracterizare completă a barocului european fără capodopera lui Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglică* (8). Mai mult, o considera (cu argumente) opera care „*rezumă într-însa întregul baroc, cu toate atributele sale, fără a se lipsi de nici unul din ele*”. Savantul o confirmă: „Cantemir barochizează totul, până și spiritul atât de simplu, atât de ingenuu, al poeziei populare” (9). În atare sens, adaugă Edgar Papu, caracterul rezumativ al barocului ni-l mai oferă cervantescul *Don Quijote* și *Criticonul* lui Balthasar Gracián. Către un asemenea corpus rezumativ tinde, în ansamblul operei însă, și D.R. Popescu, din perspectiva *deschiderii* baroce *sans rivages*, scriitorul nostru declarând că nu revine asupra unui text încheiat, preferând să-l reia, contrapunctic (sub voința „originalității”, vezi capitolul *Originalitate și materie*, din vol. I al cărții lui Papu), în altă operă: „*Ce scriu nu mai recitesc! Vreau să le uit total. Normal ar fi mereu să îți găsești ceva nou: conflict nou, personaje noi!*” (10) Conduita la antipodul perfecțiunii și concentrării clasice. În comparația ontologică și stilistică dintre *Istoria ieroglică* și *Țiganiada*, Edgar Papu distinge o trăsătură diferențiată a barocului românesc: o formă de „baroc anarhic, care dinamitează orice ordine consacrată sau o dilată până la explozie” (11), trăsătură asupra căreia a zăbovit și Nicolae Balotă și pe care Dan Horia Mazilu o întregea: „Budai-Deleanu stăpânește remarcabil meșteșugul amplificării ornamentale și dinamice pe un motiv dat”, procedeu prezent și la Cantemir. Numai privind lucrurile din cele patru piese din *Mireasa vagaboandă* suntem uimiți de energia amplificatoare, inepuizabilă a lui D.R. Popescu. Cei doi înaintași se arată mari măștri ai anamorfozei: Cantemir sub forma măștilor de animale, iar Budai-Deleanu prin jocul „măștilor de străini”, *țigani*, în tradiția folclorului nostru satiric, cu imagini de o cruzime comică, în consonanță cu *cruzimea barocă*: „Lupta între animale, ca și harța dintre țigani, prezintă același caracter de sălbăticie orbească și de pasiune a nimicirii” (12).

Scene ale cruzimii în imaginarul lui D.R. Popescu întâlnim atât în proza scurtă (*Duios Anastasia trecea*), cât și în roman, dacă ar fi să reamintesc numai de sălbăticia grotescă a uciderii lui Horia Dunărințiu, cel ascuns într-o burtă de cal mort, ca să nu mai vorbesc de violența cu care sunt loviți câinii, în *Vânătoarea regală*, culminând cu jocul victimar al celui numit Franz Iosif: „Toți îl împinseră apoi, ca pe o minge, de la unul la altul cu picioarele, fără să-l lovească, murind de râs” (13). Comentând ciclul de romane *F*, străbătut de crime și de cruzime funambulescă, nu puteam decât să ajung la ceea ce am numit *apocalipsa fără finalitate*, caracteristică operei prozatorului. Asemenea, în eseistică și în publicistică se oprește asupra cruzimilor din istoria europeană: uciderea familiei lui Constantin

Brâncoveanu, a lui Horia, Cloșca și Crișan ș.a.m.d. Teatrul lui D.R. Popescu nu face excepție de la imaginea barbariei proliferante din proză, intertextualizată mitologic cu trimeri la Shakespeare, la *Miorița* și la Meșterul Manole.

Cruzimea deturnată în mascaradă atinge o nouă categorie artistică barocă: *grotescul*, deosebit însă de cel al Renașterii, care paria pe *enorm* și *colosal*. E vorba de ceea ce la Gracián se numește *desengaño*, o coborâre de la enorm la „real”, conținând amăgirea ce îl induce în eroare pe Don Quijote. Deformarea prin oglinzi, ca substituție subiectivă a naturalului cu artificialul, ducea la *manierism*: „De aceea grotescul baroc înseamnă, față de manierism, o revenire de la artificial la natural, așa cum față de renașterismul situat în aceeași categorie marcuse reîntoarcerea de la enormul fantezist la normalul realist” (14). Deja am dat câteva exemple de cum cruzimea atinge grotescul, la D.R. Popescu, producând o coborâre din enormul mitologic în cotidianul contemporan. În capitolele următoare voi veni cu noi situații în care grotescul ia forma cinismului.

Dar să ne întoarcem la Edgar Papu, la comparația dintre Cantemir și Budai-Deleanu: „În sfârșit, la amândoi poezii se poate aprecia torentul verbal. Cuvântul se desprinde din axul său firesc și se revarsă potopitor. Budai-Deleanu merge, în această privință, și mai departe. În momentele lor de erupție, cuvintele nu mai respectă nici o formă deplin stabilită în care să rămână fixate, așa cum le cunoaștem. [...] El supune limba unor uriașe mișcări seismice, ca acelea de noi așezări ale pământului, din era primară până la cea terțiară. Poate că, prin aceasta, nicăieri nu se sugerează cu atâta forță, în literatura noastră, bătrâna concepție barocă despre caracterul instabil și inconsistent al lumii” (15). Edgar Papu are dreptate: geniul supune limba unor mișcări seismice acoperind întreaga ei istorie, dar nu în sensul abaterii de la gradul zero al scriiturii, ci în acela șerierian al lingvisticii integrale, conștiință pe care Eminescu a avut-o cu asupra de măsură, ca și Ion Budai-Deleanu, ca și contemporanii noștri Nichita Stănescu și Cezar Ivănescu, la care trebuie să adăugăm alte nume, în prim-plan stând și acela al lui D.R. Popescu. Fluxul limbii poetice integrale este covârșitor la autorul *Vânătorii regale*. Nicolae Manolescu s-a entuziasmat în fața limbajului lui Mircea Cărtărescu, alt mare mânuitor al anamorfozei de tip baroc în literatura română (vezi romanul *Solenoid*, unde anamorfoza este figura privilegiată), dar a trecut indiferent pe lângă proza lui D.R. Popescu, exceptând romanul inaugural al ciclului *F*. Plus de asta, D.R. Popescu are ascendentul *teatrului baroc* redimensionat *transmodern*, în timp ce Mircea Cărtărescu n-a ieșit convingător din raiul textualist.

„Pasiunea barocului – ne avertizează Edgar Papu –, care-i însuflețește întregul conținut, este aceea a *arătării*. În consecință, arta prin care îl putem pătrunde inițial este *spectacolul*, *teatrul* (etimologic, amândoi termenii sunt identici, indicând *locul privirii*, unde se arată ceva)” (16). Or, teatrul se confundă cu *nașterea tragediei* (Fr. Nietzsche). Înțelegem acum ce-i lipsește lui Mircea Cărtărescu spre a se propulsa în *stil*, într-o singularitate canonică menită să străbată veacurile. El a preferat să rămână un *manierist*, deci în imediata vecinătate a *barocului*, care însă e un mod de existență sub semnul tragicului: „Noțiunea de *teatral* își reabilitează, astfel, sensul prin ideea de tragic, care o propulsează din interior – atrage

atenția Edgar Papu. Esența însăși a teatrului, ca mare artă, ajunsă la deplina ei dezvoltare, este *tragedia*. Printr-însa barocul își impune propriile categorii de trăire și în toate celelalte arte. Însăși comedia, atunci când își atinge înflorirea plenară, nu este decât tot o tragedie *à rebours*, pe calea parodiei critice” (17). Ana, actrița din *Regina fără somn sau Sinuciderea Gertrudei*, o spune referindu-se la Caragiale: „defectele și păcatele eroilor lui Caragiale nu țin de comedie... Ci de dramă, de tragedie!...” (p. 226).

D.R. Popescu le-a îngemănat tainic, în spiritul cel mai înalt al barocului, perechea complementară tragedie / comedie fiind ea însăși o anamorfoză, al cărei nou rezultat a fost *drama*. Altfel spus, D.R. Popescu merge până la *arheu*, mânuind arhetipurile nu în spațiul „complexelor de cultură”, ci atingând „complexele de profunzime”. Exemplul cel mai cunoscut din opera sa este „punerea” unei întâmplări din realitatea istorică a războiului peste mitul Antigonei (*Dușos Anastasia trecea*). De aici afundele afinități ale lui D.R. Popescu cu Shakespeare și cu Eminescu, dar și cu geniul folcloric și mitologic. Scriitorul coboară, simultan, în ceea ce Edgar Papu numește *structura defensivă a barocului*, care este *esența* tragediei lui Shakespeare, a lui Hamlet, în speță. În paradigmă, intră perfect și drama din *Miorița* și din *Monastirea Argeșului*, embleme ale barocului folcloric și mitologic românesc. Raționaliștii români, rămași străini de logica transdisciplinară a tertului tainic inclus, se indignează în fața „lașității” și „resemnării” ciobanului mioritic incapabil de a aplica legea talionului în fața amenințării fratricidului, deși fusese avertizat de mioara năzdrăvană. Alege, în schimb, *nunta*, insurecția cu a lumii Mireasă, care e *moartea*. Acești comentatori, foarte deștepți, trec pe lângă „lașitatea” sau „defensivă” în fața morții aleasă de Hamlet (ca și de Iisus!). Hamlet, avertizat și el de spectrul tatălui, substituit al Mioriței din baladă, deși avea deplina îndrituire să-lucidă pe Claudius și să devină rege de drept, intră într-o insurecție îndoielă, ezitare care va declanșa, neașteptat, un șir de morți, amplificând tragedia. Hermeneuții au încercat să dezlege ecuația recurgând la o soluție panestetică: în cazul *Mioriței*, recursul la *splendoarea poetică* a nunții cosmice rezonând cu teologia luminii lui Hans Urs von Balthasar, argumentează Nicolae Steinhardt (18) într-un frumos eseu (*Un caz de recurs la splendoare: „Miorița”*). În cazul Hamlet, lucrurile sunt mai complicate, dar, în esență, rezolvarea e fezabilă tot panestetic, cel dintâi hermeneut abisal al cazului Hamlet fiind Nietzsche, descifrarea lui producându-se în contextul nașterii tragediei. A reluat-o și aprofundat-o, în vremea din urmă, la noi, filosoful ieșean Ștefan Afloroaei (19). Nietzsche pornește la exegeza shakespeareiană, în *Nașterea tragediei*, de la enunțul prim al dramei „divinului brit”: „Noi cu toții suntem *însăpăimântați* de adevăr...” Iar *adevărul* primordial, odată cu izgonirea din rai, este *moartea*. Eminescu o spune astfel: „Cel mai mare păcat al oamenilor e frica, spaima de-a privi în față și-a recunoaște adevărul. El e crud acest adevăr – dar numai el folosește” (20).

Cum reacționează Hamlet în fața aflării *adevărului morții* tatălui său? După cutuma raționaliștilor, ar fi trebuit să aplice rapid *lex talionis*, fără ezitare, fiindcă, ar spune René Girard, se afla în plină *criză sacrificială*. Soluția primă nu este decât *răzbunarea*, fructul prin excelență al *fricii*. Să se observe că *răzbunarea* de orice fel a invadat literaturile

lumii, iar în perioada modernă cinematografia și televiziunea, fiind pâinea cea de toate zilele a setei de răzbunare compensatorie. În *Corul morilor de vânt*, D.R. Popescu consideră că *Hamlet* este una dintre primele cinci capodopere ale răzbunării din literatura lumii, alături de *Iliada*, *Don Quijote*, *Contele de Monte-Cristo*, la care scriitorul adaugă pe a cincea, *Miorița* noastră. Fiecare dintre ele ar merita motivări particulare. Dacă *Iliada* este capodopera răzbunării din era mitologică, precreștină, *Contele de Monte-Cristo*, după cum sugerează și numele protagonistului, ar fi capodopera eonului creștin, precedată de o dublă crucificare: a abatelui Faria și a lui Edmond Dantès, ambii supuși unei nedreptăți lumești, așa încât răzbunarea Contelui se arată, totuși, o erezie în raport cu învățătura Mântuitorului. *Don Quijote* este epopeea derizivii baroce a răzbunării; *Hamlet* – drama convertirii panestetice a răzbunării; *Miorița* pare să cumuleze soluția poetică cu aceea a creștinismului cosmic (Mircea Eliade), specific poporului român. Aici însă ne interesează, deocamdată, *Hamlet*, opera care l-a bântuit întreaga viață pe D.R. Popescu.

Preluând analiza lui Nietzsche, Ștefan Afloroaei constată că *Hamlet*, în loc să urmeze legea răzbunării, alunecă într-o scandaloaasă ezitare: „Imediat ce află de moartea tatălui său, *Hamlet* e atins de o ciudată indecizie. Pare să fi pierdut orice putere a voinței. Nu caută să acționeze, spre a restabili, de pildă, legea în vechiul regat și a relua tronul din mâinile uzurpatorului. Știe bine ce s-a întâmplat, mai bine decât ceilalți. Doar că în locul acțiunii vin mai curând întrebările, însoțite mereu de îndoială și, la un moment dat, de o aparentă nebunie” (21). Iar întrebarea exacerbă anamorfotică devine *A fi sau a nu fi?* La care Eminescu adaugă nebunia: *A fi? Nebunie și tristă și goală*. Protagonistul intră în defensivă înlocuind *lex talionis* cu spectacolul *Moartea lui Gonzago*, regizat de el cu trupa ambulată. Ne aflăm în fața unei rezolvări pur estetice? Ștefan Afloroaei decide că e vorba de mai mult, de *fabula mundi*. Iar Edgar Papu prefigura soluția structurii defensive a teatrului baroc ca *mod de existență*: „Ne gândim la vestitul episod al înscenării cu actorii. În cadrul acestui spectacol-cursă, uzurpatorul de pe tron s-a trădat, ce-i drept, față de *Hamlet*, dar nu-i mai puțin adevărat că și *Hamlet* s-a trădat față de monarhul fratricid. Această greșală de tactică putea fi totuși remediată prin uciderea imediată a lui *Claudius*. *Hamlet*, însă, n-a făcut nici acest lucru, urmărind să obțină dovezi mai palpabile, dar totodată să-și amplifice răzbunarea printr-o prelungită torturare morală a adversarului. Este, însă, o patentă naivitate să-ți închipui că poți dispune la infinit de un monstru moral, lipsit de scrupule și de conștiință, în a cărui putere te și afli. Genialitatea lui *Hamlet* ca gânditor se asociază cu o violent contrastantă incapacitate ca strateg. Ar fi, însă, și din partea noastră o naivitate să-l judecăm pentru această lacună. *Hamlet* nu s-a falsificat nici un moment, și a rămas permanent fidel structurii sale baroce, care nu poate fi decât *defensivă* în expresia sa tipică și exemplară” (22).

*Perla* însăși, ca simbol important al barocului, ține de această structură defensivă, fiind creația unei răni, a unei reacții de apărare. În *Miorița*, *perla* care este *nunta cosmică* e tot de natură barocă, produs al defensivei în fața

agresivității morții. Dar dacă în barocul clasic defensivă înaintea violenței apocaliptice se finalizează în Judecata de Apoi, adică prin regăsirea punctului arhimedic al anamorfozei de restabilire a adevărului, la D.R. Popescu religia noului Moise din ciclul *F* curmă învierea finală, metamorfozându-se în ceea ce am numit *apocalipsa fără finalitate*, desăvârșire a neantului valah, din care nici Mireasa Valahă nu ne mai poate salva. Ne avertizează și Edgar Papu: „La baza barocului stă tristețea unei omeniri amenințate de spectrul sfârșitului, de realitatea morții, a unei omeniri aflate într-o disperată defensivă, fie chiar și latent sau infuz manifestată” (23). Termenul portughez *barroco* are sensul de perlă asimetrică, anamorfotică. Iar cel spaniol de *baroco* previne asupra deformării rațiunii divine prin exces de scolastică. Anamorfoza creează potop de antagonii în exces. Ne amintim de obiecția făcută lui Eminescu de către *clasicul* Maiorescu: „antiteze cam exagerate”. Edgar Papu atenționează: „Vom spune atunci că în viziunea perlei baroc și-a oglindit propria ambiguitate și tensiune tragică între tendințe extreme. Într-însa se citește contrastul schimbător și nepătruns dintre atâtea dispoziții antagonice: strălucire și paloare melancolică, izbucnire și simultană reținere, precizie geometrică și topire prăfuită a conturului, componentă încheagată și expresie spumoasă, consistență solidă și aparență lichidă, căldură și răceală” (24).

Strălucirea perlei baroce este expresia feminină a *defensivei*, a apărării disperate, a slăbiciunii metamorfozate în *putere*, în recurs la splendoare, venind dintr-o secretă virtute *solară* ascunsă „în sânul pământului, în materia telurică” (25). Gândirea antică a asociat feminitatea cu pământul (Geea). Solaritatea perlei este paradoxul barocului. Albul Miresei lui D.R. Popescu este *perla* care poate schimba lumea. Mireasa cu ochelari de soare, viețuind în miezul zilei, la Oradea, sugerează jocul *luminii solare* cu al *umbrei* create de oglinzile ochelarilor. Spre ea se îndreaptă *plecările și așteptările*, ca în capodopera lui Samuel Beckett. Mireasa vagaboandă, nebună, atrăgând prin mirajul albului ondulat, al strălucirii perlei. „Femeia – atenționează și Edgar Papu – este prin excelență ființa care folosește strălucirea – în cazul de față *înfrumusețarea* – ca substrat al puterii” (26). *Perla* e *lacrima* durerii și a fericirii. Mircea Eliade o vedea în triplă componentă: acvatic, lunar, feminin. Este imaginea morții Ofeliei, opusul sinuciderii Gertrudei, asupra căreia zăbovește regizorul Felix adresându-i-se Anei cu sfaturi de cum trebuie să joace rolul Gertrudei (*Regina fără somn sau Sinuciderea Gertrudei*): „Ei, da, Ofelia nu trebuie să audă glasul stafiei!... Adevărul ei înnebunise... dragostea ei își pierduse mințile! Așa că moare plutind printre flori, cuprinsă de o iubire-fericire ce înnebunise! Cu Gertruda e altceva, draga mea... Ea și-a dus viața între iubire și sinucidere... Până într-o zi, când n-a mai putut duce sinuciderea în spinare... Tu trebuie să trăiești acest adevăr sublim – și criminal!” (p. 282).

Definind relativismul încifrat în figura anamorfozei baroce, Michel Onfray (27) surprindea jocul derutant al dublei perspective pământ-lună. Precum în imaginea genială a lui Eminescu: *Peste vârfuri trece lună*. E ceea ce negrul Juan Latino (1516-1606), considerat un Othello al culturii umaniste, dezvăluia în anamorfoza rasială alb / negru,

adresându-se regelui: „Dacă chipul nostru negru, o, rege, miniștrilor tăi le repugnă – nici etiopenilor chipul alb nu le place”. În același spirit, Mireasa vagaboandă și descultă se vrea întemeietoare de nouă religie, în contrapondere cu masculinul, sumbrul Moise din ciclul romanesc. Marea schimbare adusă de baroc: „Vremurile barocului aduc cu ele prima deschidere a avântului pe care l-a luat prezența femeii în viața și cultura modernă” (28). Pe vremea lui Shakespeare, în Anglia, femeia nu avea acces pe scenă, ca actriță. Barocul propriu-zis i-a îngăduit. Când clasicismul și-a luat revanșa, Molière a ridiculizat fenomenul în *Femeile savante*. Adevărata *querelle*, consideră Papu, nu s-a dus între romantism și clasicism, ci între baroc și clasicism. Chiar și arta bisericească a barocului se feminizează, în contextul disputei dintre Reformă și Contrareformă. Anamorfoza barocă instituie relativismul generalizant al modernității. Și nu e întâmplător că în perioada barocă, cea a lui Giordano Bruno, se fac mari descoperiri în optică, dublate de invenția microscopului, telescopului, lunetei. Așa că reflectarea deformată a realului în oglinzi convexe și concave, invocate și de D.R. Popescu în volumul de teatru comentat aici, era inevitabilă.

### Theodor CODREANU

#### Note:

- 1) Capitol din volumul în curs de apariție, *Dumitru Radu Popescu – istoria absurdoidă*
- 2) Loredana Tuchilă, *Folclorul în opera lui D.R. Popescu*, Editura Semne, 2020
- 3) Mirela Roznoveanu, *D.R. Popescu*, Editura Albatros, 1981, p. 74
- 4) A se vedea Th. Codreanu, *Nicolae Breban: romanul „cinic”*, Editura Contemporanul, 2017, p. 229 – 303
- 5) Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, II, Editura Minerva, 1977, p. 310
- 6) Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, I, Editura Minerva, 1977, p. 17
- 7) A.C. Cuza, *Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului*, Editura Saeculum I.O., 2010
- 8) Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglică”*, București, 1970
- 9) Edgar Papu, *op. cit.*, II, p. 303
- 10) Loredana Tuchilă, *op. cit.*, p. 425
- 11) Edgar Papu, *op. cit.*, II, p. 307
- 12) *ibidem*, p. 309
- 13) D.R. Popescu, *Vânătoarea regală*, Editura Eminescu, 1976, p. 178
- 14) Edgar Papu, *op. cit.*, II, 48
- 15) *ibidem*, p. 309 - 310
- 16) *ibidem*, I, p. 31
- 17) *ibidem*, p. 33
- 18) N. Steinhardt, *Prin alții spre sine*, Ed. Eminescu, 1988, p. 103 – 105
- 19) Ștefan Afloroaei, *Fabula existențială. Cu privire la distanța dintre a trăi și a exista și alte eseuri*, Ed. Polirom, 2018
- 20) M. Eminescu, *Fragmentarium*, Ed. Eminescu, 1981, p. 126
- 21) Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p. 16
- 22) Edgar Papu, *op. cit.*, p. 42 - 43
- 23) *ibidem*, p. 64
- 24) *ibidem*, p. 86
- 25) *ibidem*, p. 93
- 26) *ibidem*, p. 251
- 27) Michel Onfray, *O contraistorie a filosofiei. Libertinii barocului*, vol. 3, Ed. Polirom, 2008, p. 216 - 252
- 28) Edgar Papu, *op. cit.*, p. 255



### biped în propria frică

o minciună clonată înghite în sec  
ce simplu mi-ar fi dacă umerii căpițelor  
ar putea hrăni apa mută  
căci vara e pe stoc  
timpul mâinilor uitate în rugăciune  
își scoate mânușile albe

cetina se strânge în chihlimbarul resuscitat  
de întelesul curat

o femeie se ridică și își plimbă  
aceeași bună dispoziție  
ascunsă într-un dialog discret  
zâmbetul ei se sparge  
în mii de confeti  
înainte vedeam lucrurile și întâmplările  
mai exact

dar frica mea  
un iepure-n travesti  
așază în joben veacurile unul peste altul  
florile de migdal  
cresc la mică adâncime  
sub noi  
în punctul unde se întâmplă  
toate deodată

te port încă în biografia sentimentelor  
însă doar opțional  
ne încheiem atențiile ruginite  
de culoarea muștarului  
oale și ulcele pe scara evoluției  
rămâi un joker  
un atu al mâinilor desculțe

mersul tău poartă semnul de treflă  
semnul darwinian din singura renaștere  
cum e să fii biped  
călcând în podul palmelor

### individual

prin urechea iernii  
intră hiatul colțuros  
al unei siberii dezrădăcinate  
de un potențat quiproquo

m-a atins  
sindromul bunului samaritean

**Ramona MÜLLER**

### Respirație de argint

Am reușit să zbor deasupra vieții mele  
în plină vară mușcată de colții nostalgiei  
cum vedeam jos macii aprinși în holde tinere  
cum scânteia albastru râul ca un cal magnetic  
anii mei trecuți ca niște pești uscați la soare  
dar zborul meu săruta plapuma cerului  
degetele mi se lungeau spre astre de fosfor  
bănuiam că și tu zbori în apropiere  
doar îți auzeam respirația de argint  
deasupra mestecenilor ninși de iubire.

### Cu gust de rouă

Cineva de sus mi-a șoptit  
să-mi leg umbra de nopțile tale  
să fiu îngerul tău păzitor  
câinele cu gust de rouă

să privesc în neștire geamul tău albastru  
dincolo de care se agită posibile vieți  
mai ales tu, cu trecerea ta diafană  
cu lămpile căzute din înaltul tavan  
ceaiul tău aromat ca un vâl de argint  
mai ales umbra mea urmând  
tunelul roșu al inimii tale.

### Altă duminică

A năvălit peste mine  
o altă duminică oarbă  
chiar dacă avea bujori umezi  
pe umerii grei de ploaie  
am așteptat-o pe același balcon  
cu țigara spulberată de vânt  
doar un tren sub coama dealului  
ca un lințoliu al tăcerii  
doar o fotografie

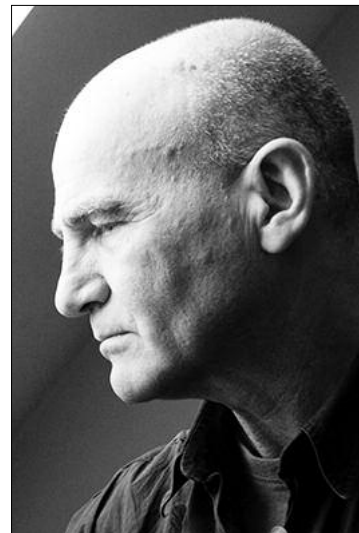
cu chipul tău brăzdat de vreme  
o ploaie neobosită îmi șoptea  
secretele copacilor seculari.

### Nufărul

Ți-am simțit singurătatea  
de pe malul lacului pustiu –  
atârna ca un colier prăfuit  
peste trestiiile răgușite  
erai un animal rănit  
în constelația brumei  
chipul tău încadrat de suspinul apei  
desena deșertul iubirii  
până când nufărul s-a preschimbat în barcă  
să mi te readucă pe insula noastră albastră.

### Ierburi și lut

Am visat că gura mi-era acoperită  
cu izbucniri de ierburi  
singur pe o cărare înaltă  
cu mâinile în formă de aripi  
drumul de întoarcere  
devenea cenușă



pasărea alburie mă chema  
dincolo de fântânile cerului  
...m-am trezit în lutul ocrotitor  
cu pașii tăi săpați spre mine  
ca niște ochi pătați cu rouă  
ca oglinzi chemând cerul  
peste somnul nostru albastru.

### Pe mal de râu

Pe mal de râu  
pescuiesc tot ce vine pe apă  
ca să mă-nconjur de lucruri uitate  
deodată un corp – eu, la tinerețe  
alt corp – eu, în noaptea fatală  
alte și alte corpuri ale mele  
când muream din iubire  
sau căzut în prăpăstii albastre  
întind trupurile pe iarba magnetică  
apoi le ofer sărutul meu de patriarh.

### Bumerang

Încerc să scriu un poem  
dar cuvintele vin înapoi  
ca un bumerang rănit  
prin care se strecoară păsări flămânde  
am devenit melc cu casa-n spinare  
niciun ceasornic nu mai are sens  
însă din icoane se revarsă speranța  
ca un izvor cristalin de neoprit.

### Stânca

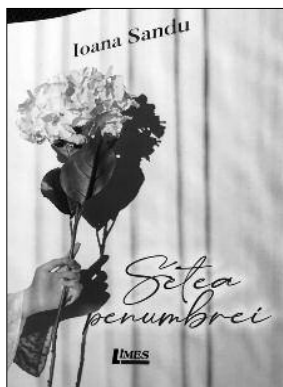
Stânca nu doarme niciodată  
păzește oceanul ziua și noaptea  
duhul ei fosforescent mângâie cerul  
ba chiar vânturile sticloase și amare  
astfel intru prudent în gândurile tale  
care adesea mi se refuză sângerate  
știu că tu ești stânca oceanului meu  
singura chemare solidă a nopților cleioase  
unica lumină a unui far îmbătat de iubire.

Alexandru JURCAN

# Când se-ntâmplă să fii însetat de poezie...

Cum am primit cartea **Ioanei Sandu, *Setea penumbrei***, am rămas momente bune să privesc admirativ coperta elegantă, cu blazon, așa spune, ce se datorează Oanei Stepan, așa cum am citit din prezentarea făcută de editura *Limes*, unde a apărut volumul, în acest an tumultuos, 2020.

Autoarea, aflată într-un contact permanent cu poezia, încă din anii '80, a dat deoparte neliniști, spaime, incertitudini, iubiri și despărțiri, singurătăți de-o zi sau de-o viață, le-a contorizat și le-a transfigurat cu dărnicie și fior în volume asupra cărora s-au pronunțat nume consacrate ale criticii literare actuale.



*Setea penumbrei*, titlul construit nominal, induce o atmosferă de mister romantic, ceva care nu conturează decât vagi dimensiuni, într-o lume glisantă, procustiană adeseori, materialul poetic fiind gândit în două părți, *Setea penumbrei* și *În loc de balsam*, cu o prefață scrisă de nu mai puțin cunoscuta scriitoare Angela Nache Mamier.

Poemul ce deschide volumul, numit *De dragul cuvântului*, este o *Ars Poetica*, unde precizarea destinului (fortuna labilis) devine semn de libertate interioară, pentru că este *cu neputință să treci cu vederea/ cum bate un poem în fundal/ și traversează răspântiile/ cum ocolește meandrele/ și sentimentele din orele mici/ până ajunge seninul nehotărât/ în cutele pleoapei*.

Poemul apare în versiunea lui eroic-histrionică, el vine *cu fraze caligrafice și nesupuse/ cu pagini târâte pe jos*, iar poeta, evlavioasă și temătoare, se prostornează la picioarele lui, mărturisind, cu o candoare nedisimulată: *îi spăl ochii și tălpile/ cu folos pentru pagina/ îndelung netezită cu palmele/ aproape de inimă. (Rostirea de care am nevoie)*

E o altfel de abordare, de *mise en scene* a ceea ce numim, pasișându-l pe Tudor Arghezi, *slova de foc și slova făurită*, de care se face vinovată cu bună credință și Ioana Sandu.

Două îmi par axele principale ce traversează volumul, anume lumina și, asociată ei, libertatea: *Vorbire cu soarele, Se luminează de ziua, Luminări, Slobozire, Amiază cărată de îngeri, Și înserarea, Crește luna*, etc.

Aproape imponderabilă, ființa poetei își caută refugiu: *Mă sprijin de umbra/ care vibrează pe logica/ primei mișcări. (Crește luna)*

Într-un alt text, Ioana Sandu își dorește o decantare a propriei vieți, dar fiecare purgatoriu are taxele lui, de aceea, *te debarasezi de adunătura/ cărată o viață/ ca de un pom retezat*.

Traseul liric nu este unul lin, ci, mai degrabă, plin de efortul ascensiunii, el cere timp, contabilizat deseori în melancolii nevindecabile: *Înfrigurarea crește,/ se înfierbântă traseul/ treptat/ cu literele suind/ la stânca verzuie*.

Momentul adevărului apare, metaforic, legat de puterea regeneratoare a luminii: *Este vremea când lumina cade/ din altă Lumină/ îi netezește nodurile,/ pauzele de odihnă/ dau nume însemnelor de piatră*.

Un portret de femeie descoperim în poezia numită chiar așa, *Femeie*, dar imaginea acesteia pare extrasă dintr-un câmp de bătălie, pentru că ea, femeia, *a târât piciorul pe pantă străină/ curbată de mărunțșuri/ ca de vinovății nesfârșite/ a stat cât o anestezie / în dreptul spărturii,/ fără o viziune*.

Ioana Sandu duce pe umeri povara luminii solare, simțind că este tot mai greu de purtat, întrucât, orice-ai face, *timpul trece/ biciuit și rânduitor/ cu prea multe cuvinte strânse-pătrunse/ în ritualuri... (Am plecat pe alt drum)*

Nu știm de când a plecat poeta pe alt drum, nici cât va dura până să ajungă la capăt, dar, cu siguranță, nu este singură pe drumul ales, ci însoțită de Poezie, tovarășă de viață care, suntem siguri, o va ajuta să se completeze, reinventându-se mereu, și să așeze *biografia pe praguri/ fără niciun abandon inventat*.

Volumul *Setea penumbrei* invită cititorul la reflecție, promovând o poezie caldă, profundă și nostalgică, izvorâtă din prea plinul vieții autoarei care l-a trăit întâi și apoi l-a scris.

Gela ENEA

## Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de  
Centrul Cultural Pitești

sub egida

Consiliului Local Pitești și a  
Primăriei municipiului Pitești

Fondată în ianuarie 2003

### REDAȚIA

**Director:** Virgil DIACONU  
**Redactor-șef:** Marian BARBU  
**Secretar de redacție:**  
Simona FUSARU

**Redactori:**  
Lucian COSTACHE  
Ion PANTILIE  
Denisa POPESCU  
Liliana RUS  
Florian STANCIU  
**Corespondenți:**  
Elisabeta BOȚAN (Spania)

**Culegere:**  
Ioana NACIU

**Corectură:**  
Lucian PÂRVULESCU

**Tehnoredactare:**  
Simona FUSARU

**Prezentare artistică:**  
Virgil DIACONU

### ADRESA REDACȚIEI:

Centrul Cultural Pitești,  
**Cafeneaua literară**,  
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,  
sc. C, et. I, Casa Cărții, 110013,  
Pitești  
Tel./fax: 0248/219976

<http://www.centrul-cultural-pitesti.ro>

**Cont:** 50104122256,  
Trezoreria Pitești  
**ISSN:** 1583-5847

**Responsabilitatea** asupra  
conținutului textelor revine  
autorilor, conform legii.  
Autorii pot avea și alte opinii  
decât ale redacției.

**Manuscrisele** primite  
la redacție nu se înapoiază.

**Tiparul** executat la  
S.C. Tiparg S.A.,  
tel.: 0248/221.348,  
e-mail: [office@tiparg.ro](mailto:office@tiparg.ro).

**Revista nu publică decât texte  
originale, deci care nu au mai  
apărut în alte publicații.**

# Virgil DIACONU

## Disputa

Primul a spus că obiectul cercetării noastre trebuie să fie lumea. Pentru că, dacă noi am acceptat miracolul că lumea este, despre cum anume este ea nu știm mare lucru. De pildă, ce știm noi despre naștere? Dar despre creație?

Creația aparține Divinității – a fost de părere al doilea înțelept –, și atunci cercetarea ar trebui să cadă asupra Domnului. Dacă vom izbuti să știm mai multe despre Divinitate, atunci Îi vom înțelege mai bine și faptele, așadar lumea cea mare și omul.

Dar Divinitatea nu poate fi cunoscută, a spus al treilea, pentru că nu stă în puterea firii muritoare să deslușească firea nemuritoare. Domnul este și rămâne marea noastră necunoscută, iar credința în El este, de fapt, credința în necunoscut. Orice credincios se închină necunoscutului. Tot ceea ce știm despre Domnul nu sunt altceva decât închipuirile noastre, diferite și contradictorii. Reprezintă acestea adevărul despre El? De aceea, e mai bine să ne întoarcem fața spre om.

Convenind acest lucru, unul dintre vorbitori a elogiat viața spirituală a omului, laudându-i creațiile. Dar cineva ne-a amintit că omul poate să clădească și că tot el poate să distrugă ceea ce a clădit. De aceea, miracolul că lumea a rămas totuși în viață pare să fie mai mare decât acela că lumea există.

Cum disputa se arăta fără sfârșit, cel mai în vârstă a zis:

- Fiecare dintre noi a dovedit că înțelege lumea, binele și răul ei, iar ceea ce ne rămâne de făcut de acum înainte este să dezvăluim aceste lucruri tuturor, deci și acelor care nu au intrat în dialog. Nu să impunem un fel sau altul de viață, ci pur și simplu să dăm de gândit asupra posibilităților. Mergeți, așadar, în patria voastră și vedeți ce-i de făcut. Eu însumi mă voi întoarce acasă: mă așteaptă coconul. Domnul!

## Palatul

Când planurile noului palat au fost gata și tânărul rege se hotărî să înceapă lucrările, marele sfătuitor îi turnă stăpânului său în ureche otrava îndoielii.

- Poate că nu acesta este palatul care îi trebuie Măriei Tale, ci unul adevărat, întru totul asemănător Palatului Zeilor. Însă, despre acesta oamenii de aici nu știu prea multe. Poate că ar fi mai nimerit ca Măria Ta să îl cheme pe Rakmajan, cel a cărui faimă a trecut marea cea mare și chiar ținutul de dincolo; și care prin templele ridicate până acum i-a mulțumit pe toți zeii.

Și regele își trimise solii tocmai în Abu-Beria. Și arhitectul i se aruncă, în luna vulpii, la picioare.

Discuțiile asupra construcției și a costurilor neașteptat de mari au fost destul de lungi, și ele se terminară abia în luna șacalului, când regele și arhitectul său căzură de acord atât asupra sclavilor ce aveau să fie folosiți, cât și asupra numărului de pungi cu galbeni ce trebuiau să treacă din vistieria regală sub sutana jerpelită a celui care purta papyrusul, compasul și firul cu plumb.



Lucrarea începu a prinde repede viață, și în Anul Orbului regele se mută cu toată suita la Palat: cu toate femeile, preoții templelor, soldații roșii, arcașii, slugile și drept-sfătuitorul său, cel care îi vorbise despre marele arhitect.

Vestea nemaivăzutului Palat făcu înconjurul lumii, iar regele se umplu de glorie. Se spunea că Palatul are bogății nemăsurate și că în centrul său se află piatra sfântă sub care curge izvorul nemuririi. Poate că de aceea în fața zidurilor ce înconjurau Palatul se adunau în fiecare zi o mulțime de oameni. Erau acolo luptători din Tibru și vânzători de sclavi din Karnas, negustori de purpură și fecioare egee, hoți, parlagii, făuritori de arme și profeți, îmblânzitori de șerpi, boiangii, circari, lucrători în bronz și în fier, oameni de toate îndeletnicirile, rasele și credințele.

Acestea sunt lucrurile pe care le povestesc cei de afară. Eu, care am trăit la Palat, îți voi spune unele mai puțin strălucitoare. Palatul era, de fapt, un șir de camere și coridoare nesfârșite. Ușile pe care le deschideai plin de speranță te purtau dintr-o cameră în alta, dintr-un coridor în alt coridor, dintr-un zid în alt zid, așa încât o nouă zi în Palat nu era decât o nouă rătăcire. Poeții și înțelepții își duceau zilele de azi pe mâine, dintr-un vers în alt vers, dintr-o maximă în alta.

În întortocheatul șir de camere, în care abia răzbeau câteva raze de soare, erai de fapt prizonier. Și nimeni nu a găsit vreodată ieșirea, drumul spre firul de iarbă, spre floarea de cireș sau zborul în silabe al fluturelui... Zidurile Palatului erau ridicate împotriva firii, iar asta îmi spunea că *Istoria regilor*, la care lucram de mai multă vreme, nu mai are niciun sens. Niciun sens, pentru că ea avea să fie îngropată în splendoarea unor ziduri din care nu ai scăpare.

Îți mărturisesc toate acestea ca să afli de ce am fugit din povestea cu palatul nemaivăzut și izvorul său „nemuritor”... În locul unei străluciri închise am ales, după cum vezi, cerul și firul de iarbă. Deși uneori îmi spun că nici nu am părăsit Palatul, că mă izbesc și acum de zidurile lui... Poate că Palatul nici nu este undeva în lume, ci este chiar lumea. Teamă îmi este ca țărnul mării la care ne-am oprit acum să nu fie decât una din încăperile, mai largi, ale labirintului...

**Cafeneaua literară** este membră **APLER** și **ARPE**.

Vizitați **Cafeneaua literară** la adresa [www.centrul-cultural-pitesti.ro](http://www.centrul-cultural-pitesti.ro)