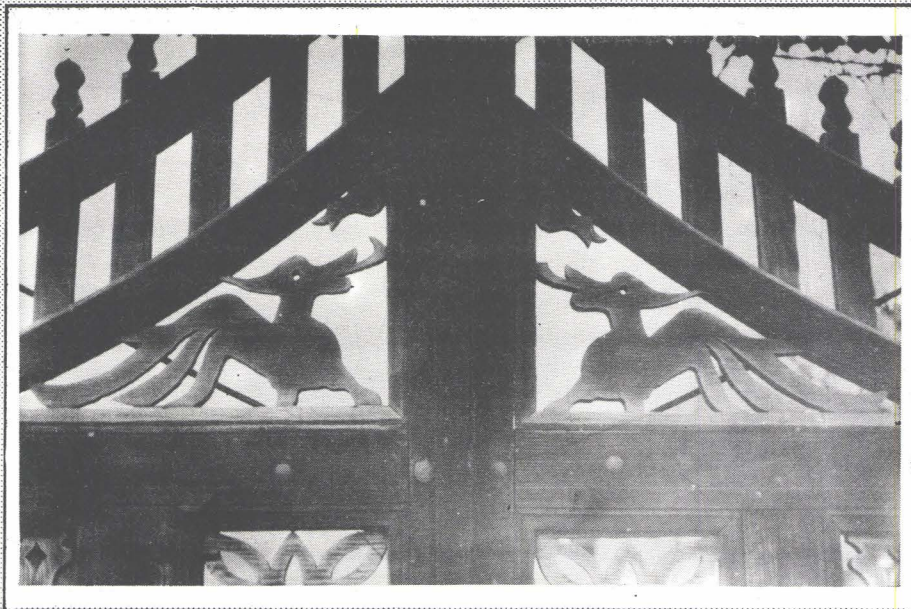


ISSN 1220 - 7322

Editori: **MUZEUL LITERATURII ROMÂNE IAȘI** și **SOCIETATEA CULTURALĂ "JUNIMEA '90" IAȘI**
în colaborare cu **UNIUNEA SCRITORILOR**

DACIA LITERARĂ

Fondată în 1840 de Mihail Kogălniceanu • Anul VII (serie nouă) nr. **23** (4/1996)



POLIROM



Jacques de Launay
MAREA PRĂBUȘIRE
Traducere de Georges Boissard

„Lucrarea pe care o veți citi a fost realizată fără ură, fără prejudecăți și merită a fi cunoscută de toată lumea. Citiitorului îi revine sarcina de a trage concluziile în sufletul și conștiința sa, astfel încât niciodată asemenea lucruri să nu mai fie posibile.” (Jacques de Launay)

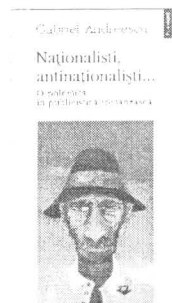
312 pagini . preț: 7800 lei



Stelian Tănase
REVOLUȚIA CA EȘEC
Elite & societate

„Cel mai bătaios și cel mai constructiv în aceleși timp, cu o solidă cultură politică și stil sec, percutant este romancierul (pînă în 1989) Stelian Tănase, remarcabil analist politic și animator al revistei de pionierat, de avangardă în felul său, la noi, Sfera politicii, unde semnează cu regularitate editoriale de o mare claritate. (Adrian Marino)

200 pagini preț: 6500 lei



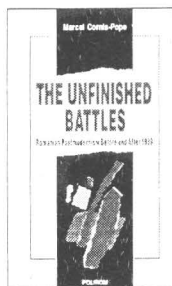
Gabriel Andreescu
NAȚIONALISTI, ANTINAȚIONALISTI...

O polemică în publicistica românească

Alexandru Paleologu, Fey Laszló, Daniel Vighi,
Liviu Andreescu, Laurențiu Ulici, Dan Oprescu

„O spun din capul locului: una din cele mai serioase polemici (dacă nu cîmva singura) din răs-timpul postdecembrist este cea iscată în jurul noțiunilor (conceptelor și finalmente, ideilor) de „național” și „european”.” (Laurențiu Ulici)

187 pagini preț: 6000 lei



Marcel Cornis-Pope
THE UNFINISHED BATTLES

„A careful analysis of the present sociopolitical context suggested not only that postmodernism - as a literary and cultural response - has not outrun its usefulness, but that in some ways it has found an even stronger justification in the postcommunist societies of Eastern Europe...”

(Marcel Cornis-Pope)

190 pagini

comenzi la CP266, 6600, Iași
tel & Fax: (032)-214.100; (032)-214.111

Tiparul executat la TIPO MILX IAȘI (str. Rece nr. 5)

Director de onoare
ALEXANDRU ZUB

Director
LUCIAN VASILIU

Redactor șef
ȘTEFAN OPREA

Redactori
MIREL CANĂ, CARMELIA LEONTE

Colegiul redacțional
**FLORIN CĂNTEC, MIRCEA COLOȘENCO,
LIVIU PAPUC, CONSTANTIN-LIVIU RUSU,
CORNELIU ȘTEFANACHE**

Corespondenți
**MATEI VIȘNIEC (Franța)
PAUL MIRON (Germania)**

Reproduceri foto
Milică DINCĂ

Prezentare grafică
Vasilian DOBOȘ

Culegere și procesare text
Iulia ALUPULUI

Redacția și administrația:
str. V. Pogor nr. 4, 6600, Iași, România

Acest număr apare cu sprijinul Fundației SOROS
pentru o Societate Deschisă

Număr ilustrat cu fotografii din Arhiva de Folclor a
Moldovei și Bucovinei de la Institutul de Filologie
Română "Al. Philippide", executate de
cercet. șt. Lucia CIREȘ

Persoanele fizice sau juridice care doresc să se aboneze
sau să susțină financiar revista (contribuții la alegere, inclu-
siv pentru abonament, în lei sau în valută) pot vira sumele
pentru: Societatea Culturală "Junimea '90", cont în lei:
45106752 iar în valută: 472161645150, deschise la Banca
Comercială Iași, România sau le pot expedia pe adresa:
Muzeul Literaturii Române Iași, strada Vasile Pogor, nr.4,
telefon 40/32/145760, tel./fax 213210.

Abonamente se pot face și prin SC Rodipet SA. Poziția
din catalog: 7176.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. RODIPET
S.A. - P.O. BOX 33-57, FAX 0040-1-222.67.40 sau
222.64.39, telex 11995 - Piața Presei Libere nr. 1, sector 1,
București - România.

CUPRINS

FERESTRE LUMINATE

CONSTANTIN CIOPRAGA - «Mioriticul» sau despre exorcizarea tragicului.....	2
AL. HUSAR - Un mit al permanenței.....	5
LUCIA BERDAN - Întoarcerea la «Miorița».....	9
PETRU CARAMAN - Influența lui Kochanowski asupra lui Dosoftei și considerații critico-axiologice (inedit).....	11
PETRU URSACHE - «Veșnicia s-a născut la sat».....	13
LUCIA CIREȘ - In memoriam: Ion Diaconu.....	15
SILVIA CIUBOTARU - Obiceiuri nuptiale: raptul miresei.....	16

ISTORIA RESTAURĂRII, RESTAURAREA ISTORIEI

DUMITRU IRIMIA - A. Mateevici, autorul celui mai profund poem închinat limbii române.....	19
SIMION BOGDĂNESCU - Stabilitatea motivelor în lirica lui Nichita Stănescu. Punct și sferă.....	22
VALENTIN SILVESTRU - Fișe pentru un dicționar universal de teatru (Marin Iorda).....	25
RADU NEGRU - Constantin Piliuță și cei 40 de meșteri mucenici de la Agafton.....	26
AL. TEODORESCU - Lucian Blaga și cultura populară românească.....	29
Serbarea de la Putna (1871-1996) - iconografie.....	32 - 33
LIDIA BODEA - Lecția de istorie: Putna 1871 - Putna 1996.....	34
CONSTANTIN OSTAP - În țintirimul «Socola Mică» se odihnește fiica Veronicăi Micle.....	35
GRIGORE BĂRGĂUANU - Centenar G. Bărgăuanu 1896-1964.....	36
GAVRIL ISTRATE - Versul primăverii 1915.....	37
IOAN OPRIS - Alexandru Lapedatu și scriitorii (continuare din numărul trecut).....	40

JUNIMEA DE IERI, JUNIMEA DE AZI

IOAN HOLBAN - Eminescu și linia tradiției naționale.....	42
RADU MIRCEA - Originea maramureșeană a lui Ion Creangă.....	43
VASILE ADĂSCĂLIȚEI - C. Negruzzi despre folclor.....	45
ADRIAN VOICA - Destin asumat (Mihai Ursachi).....	47
RADU ANDRIESCU - Cele trei semne (proză).....	49
ADRIAN FILIP - Terra e o planetă civilizată (fragmente, proză).....	50
LIVIU PAPUC - Biblioteci junimiste: A. D. Xenopol.....	52

ARCA LUI NOE

MIRCEA COLOȘENCO - Cezar Ivănescu, 55.....	53
DANIEL BOC - CONSTANTIN DE CHARDONNET: Un singur poet - un poet singur.....	53
IOAN VINTILĂ FINTIȘ - Psalmi.....	55
CĂLIN TEUTIȘAN - «Căderea» textului.....	55
ANATOL CODRU - Versuri.....	57
FLORIN FAIFER - Criticul în împărăția fișelor (Constantin Paiu).....	58
GEORGE BĂDĂRĂU - Creanga de salcie (Grigore Ilisei).....	59
DAN JUMARĂ - Infinita țară a poeziei (Ion Hurjui).....	60
ADINA HUIBAN - Versuri.....	61
CRISTIAN STURZA - Versuri.....	62
GINA SEBASTIAN-ALCALAY (Israel) - Contradicții.....	62
Cărți primite (selectiv).....	64

Constantin Ciopraga

«Mioriticul» sau despre exorcizarea tragicului

La lectura **Mioriței**, aproape că nu mai percepem aerul ei baladesc, asta nu fiindcă balada, ca specie în genere, a intrat în fondul pasiv al memoriei noastre, ci pentru că totul altceva. Dacă în orice baladă primează epicul, altfel spus desenul de figurație, exterioritățile de ordin senzorial, în **Miorița** încântă desenul de sugestie, latura de spectacol lăuntric în notă dramatică, de unde deturnarea atenției

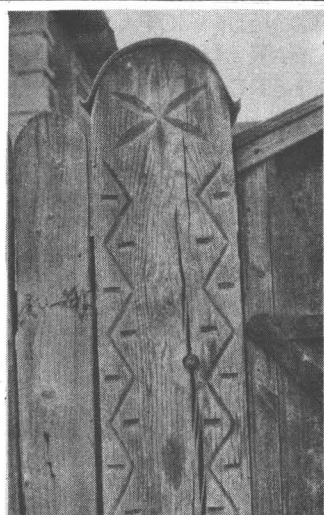
legendară, de singurătați compacte, împietrite în eternitate. Deschiderile spre Moldova, spre Transilvania și Valahia, orizonturi ale realului, sînt în același timp resorturi ale fanteziei mitizante ducînd dincolo de planetar; în acest spirit, menționatul plai se constituie într-un centru al lumii, punct nodal în care abisul și transcendentul își dispută pe rînd tentațiile. Se vede lesne că schema anec-



Stîlp de poartă (Bacău)



"Măicuța bătrînă/Cu brîul de lînă..."



Stîlp de poartă (Bacău)

dinspre concret și faptic spre meditație, și în special transgresarea în halouri luminiscente astrale. Capodoperă de sorginte orală, o creație ca aceasta îndreptățește comparația cu orice prestigioasă construcție cultă, în măsura în care fiecare organizează, sintetizează și particularizează în felul ei. "Capodopera - argumenta Rosa del Conte - n-a creat-o niciodată individul, ci umanitatea în întregul ei, într-un efort de colaborare în care și-au dat mîna în cursul secolelor un Dante și un Eminescu, un Baudelaire și un Goethe, ori un Dostoievski sau un Shakespeare, dar o atare capodoperă - universală și colectivă, desigur - nu se numește, pentru a folosi o expresie a lui Borges, nici **Divina Commedia**, nici **Faust**, ci mai degrabă istoria estetică a geniului uman." (*Lectura Dantis*, 1941, p. 14). La o astfel de istorie participă, în mod indiscutabil, balada în care romanticul Michelet identifica - în urma traducerii proprii din 1854 - "cea mai mare operă a poporului român", iar italianul Ramiro Ortiz, marcant cunoscător al limbii noastre, "expresia cea mai delicată și autentică a sufletului poporului român..."

Toată figurația din **Miorița** e figurație simbolică, vădit apropiată mitului. Nu sîntem în saeculum, nici în millennium, ci într-un *Urzeit*, întorși imaginar *in illo tempore*, iar acesta vorbește imaginației noastre moderne în modul biblic în care evenimentele christice se petreceau în **tim-pul acela**. Aparent sustrasă localizării strict geografice, drama mioritică se produce undeva la altitudine, în spațiu muntos - pe-un picior de plai - mai lămurit, într-o Vrance

dotică a baladei e una de circulație veche, amintind bunăoară de fraticidul biblic, de un Cain invidios și apucător, nemulțumit că jertfa lui Abel fusese mai bine primită de Ziditor; ar putea fi invocate aici basme din categoria **fraților perfizi**, astfel numiți de Lazăr Șăineanu. Pe scurt, dacă la o lectură unilaterală, anecdota se reduce la suprimarea unui om -, la o lectură plurală episodul respectiv, comun în fond, capătă rezonanțe excepționale. Lucru arhicunoscut, în basm triumfă totdeauna Făt-Frumos ori vreun omolog al acestuia; în diverse balade se exaltă virtuțile eroului-etalon, totdeauna exemplar, fie el Bujor, fie Corbea, justițiar populari, fie vreun Toma Alimouș - "haiduc în țara de jos", un "viteaz cum n-a mai stat..." Intră în joc iconicul augmentativ, imaginarul fabulos, un **odinioară** subjugător ca metaforă a grandorii. În raport cu inși supra-dimensionați, ca aceștia, păstorul moldovean din **Miorița**, personaj caligrafic, un discret model de armonie fizică, pare mai curînd un Adonis de la Carpați - "tras printr-un inel". Apariție grăcilă, în decorativ folcloric: "Fețișoara lui/Spuma laptelui;/Mustețioara lui/Spicul grîului;/Perișorul lui/Pana corbului;/Ochișorii lui/Mura cîmpului..."

Trecem peste inadvertența de ordin fizionomic (mustață blondă - "perișor" negru-corb!), pentru a observa că, deși în primul plan stă "mîndrul ciobănel", titlul baladei îl dă locvacea **mioriță**, ființă miraculos-previzionară, căreia "de trei zile-ncoace, gura nu-i mai tace..." Cît despre ceilalți doi păstori, incorporabili, profiluri în filigran,

aceștia, personaje în absența, se înscriu într-o durată profană, mai exact într-un trecut consumat; ni se spune doar că ei "se vorbiră" și "se sfătuiră" ca "pe l-apus de soare" - timp al nedeslușitului - să-l răpună: "Pe cel moldovan/Că-i mai ortoman./Ș-are oi mai multe,/Mîndre și cornute,/Și cai învățați,/Și cîni mai bărbați!..." Prin acest discurs oblic (21 de versuri) se instituie cadrul epic, inclusiv motivația viitoare dezbateri, prioritar ontologică; tot ce urmează își desenează contururile într-un prezent holistic (gr. *holos* = tot, întreg), prezent etern, care, racordînd într-un solemn continuum trecutul, efemera clipă de față și viitorul în stare născîndă, capătă palpitul veșniciei. Ipotezic, prezumtivul "de-a fi să mor" - rostit de păstorul moldovean destinat morții iminente - devine nucleul generativ al unui răscolitor moment metafizic vizînd marea trecere; secvența fundamentală din baladă e, desigur, cea a testamentului verbal, vizualizare reflexivă a sfîrșitului *ante rem*, confesiune patetică înainte de drama în perspectivă. Lunecarea în netrăit, despre care i se vorbește mioarei, nu înseamnă ruptură ireductibilă: "Să spui lui vrîncean/Și lui ungurean/Ca să mă îngroape/Aice pe-aproape/În strunga de oi,/Să fiu tot cu voi;/În dosul sfîmii,/Să-mi aud cîinii,/Asta să le spui (...)/Și-oile s-or strînge,/Pe mine m-or plînge/Cu lacrimi de sînge..."

Dincolo de omorul în sine, pus de altfel între paranteze, izbitoare în poem e nota de solemnitate, acea măreție naturală caracteristică izvodirilor arhaice; totodată, de observat corelativ un pregnant sentiment al timpului sacru, care, în ciuda momentanei opriri în loc, introduce în fluxul eternității. Ascultătorilor, celor apropiați unui astfel de timp, li se propune un demers inițiativ, o imaginară călătorie în ritm girator - Viață-Moarte-Viață - drept care timbrului elegiac al rostirii, i se suprapun compensativ ingenuități de basm. Sîntem în plină mitologie pastorală, dar și în basm; nu spunea Georges Dumézil, reputatul indo-europenist sorbonian, că nicidecum n-a sesizat diferențe între mit și basm?! Elinul *mythos* era, de altfel, echivalent cu basmul, cu o istorisire fabuloasă. Departe de omul revoltat ori de omul absurd din gîndirea unor moderni, de viziune iremediabil tragică, ulcerată de conștiința iraționalului planar, departe de a notifica dezarticularea și aritmiile, în *Miorița* lucrurile se echilibrează consolator, și astfel ia naștere un splendid mit al omului pămîntului. Miracol repetabil, gestionat de natura regeneratoare? Reminiscente de substrat abisal, cu pulsații din inconștientul colectiv geto-dacic? Vintilă Horia imaginea în *Dumnezeu s-a născut în exil* o scenă semnificativă, chiar dacă istoricește forțată. O tînără getă cîntă pe țărm pontic "balada mioriței", după care Ovidiu, celebrul relegat la Tomis, mișcat de tăria geto-dacilor față cu moartea, meditează pentru sine: "N-am găsit niciunde, nici măcar la Greci, o frumusețe poetică mai simplă și mai profundă. Acest păstor există. El rătăcește cu turmele lui acolo unde Flavius Capito (fost soldat roman, refugiat de daci - n.n.) și-a durat vatra, dincolo de Danubiu, în ținuturile în care Zamolxe predicase neamului său..." (Anul al treilea).

Episodul imaginat de Vintilă Horia obligă negreșit la retrospectivă critică. S-a vorbit la modul diletant de vagi impulsuri egiptene, mediate prin cultul dacic zamolxian (Th. D. Speranția); Al.I. Odobescu lansase ipoteza descendenței baladei dintr-un cîntec elin arhaic, presupunere nefondată; un folclorist de marcă, Ion Diaconu, avea în

vedere "un rest de poezie păgînă, cu elemente naturiste reale", iar Mihail Sadoveanu un timp al genezei, "mai vechi decît latinizarea noastră", sesizabil în unele ecouri abisale. La rîndul lor, M. Gaster și D. Caracostea declară tranșant: nici o tangență cu vreun model sud-est european!... Pe ideea de autohtonie insistă și Ovid Densusianu, încredințat că marea baladă s-a ivit în Vrancea secolului al șaptesprezecelea ori în cel următor. La vechi rituri nupțiale autohtone, asociate altora, funerare, vor face trimiteri de luat în seamă etnomuzicologul Constantin Brăiloiu, etnograful H.H. Stahl, folcloristul Adrian Fochi și alții. Am lăsat pentru sfîrșit studiul fundamental al lui Mircea Eliade, inclus în *De Zamolxis à Gengis-Khan* (1970; trad. rom. 1980), care, în mai puțin de treizeci de pagini, nu numai că întreprinde o excelentă radiografie critică a principalelor opinii, dar, urmărind atent evoluția mentalităților populare, reflexele și efectele lor combinatorii, dă credit, definitiv, obîrșiei românești a *Mioriței*.

Întrebări de genul celor care urmează s-au mai formulat. Ne vedem constrînși să le repetăm, măcar în parte. De ce, cu toate că prevenit de primejdie, păstorul moldovean lasă lucrurile să curgă? De ce, spre deosebire de alte balade, eșantioane de fapte supra-umane, poeme în care situațiile-limită devin motive de afirmare a Eului excedat, în *Miorița* nici urmă de opoziție? Și, în același spirit: este oare "mîndrul ciobănel" un tragic predestinat, un abulic, un damnat ori un contemplativ fatalmente solitar, iremediabil abandonat resemnării? Dacă în planul larg al creațiilor populare, baladescul vizează de regulă fapta, eroicul, la rîndul ei doina, expresie reductoare a stărilor de reflux, adună contrapunctic regretul, tristețea, dorul de plenitudine. Construit pe dimensiuni ca acestea, elegiace în fond, oierul vrîncean împărțit între pămînt și cer exprimă doar o parte a complexului sentiment al românității, așa cum la modernii Elytis și Seferis fundalul marin mediteranean, mitul și amintirea reprezintă numai o parte a sentimentului greitășii. Fără îndoială, punînd semnul egalității între străvechea baladă și "matricea stilistică", în *Spațiul mioritic* (eseu apărut în 1936), Lucian Blaga a generalizat prea liber, văzînd în *Miorița* o abordare românească globală a existenței. Obiecțiile n-au întîrziat. Adevărat însă că imersiunea în *ethnos* și ridicarea în supra-istorie, coordonate geminate cărora păstorul ucis le conferă unitate, prinzîndu-le într-o acoladă semnificativă, au în esul menționat o pondere justificată. Potrivit tendințelor bipolare, una legată de timpul individual curent, alta orientînd spre un anumit eternism, scenografia *Mioriței* se organizează pe alternanțe, balansînd lin între faptul brut, întristător, și progresiva spiritualizare a tragicului; dintr-o experiență subiectivă concretă, acesta transcende în universal, într-o categorie existențială abstractă, supra-pămînteană, confirmînd, am zice, sacralizarea prin jertfă a Ființei.

La nivelul arhitecturii, *Miorița*, în subtext o patetică *meditatio mortis*, se sprijină pe coloane de mini-texte epico-lirice cu rezonanțe incantatorii; în măsura în care tripodă trohaică bate spre idealitate și inefabil, cuvîntul își lărgeste spectaculos funcțiile, de unde acea ultrafină exorcizare a tragicului, remarcabila forță transfiguratoare, tremolo-urile cu ecouri în cosmos și, ca urmare, instalarea într-o stelară curăție de mit mîntuitor. Cu mult înainte de *Luceafărul* eminescian, pămînt și cer în reprezentări sim-

bolice stimulează ieșirea din contextul narativ-fabulativ inițial și instalarea într-un timp esențial. Construcție de severă economie verbală, larg-răspîndita baladă (în versiunea Alecsandri) numără doar 123 de versuri - mai puțin decît un sfert din *Meșterul Manole* (514 versuri), mai puțin încă decît a șaptea parte din *Corbea* (900 versuri). În funcție de necesitățile de regie, scenariul mioritic, împărțit în trei momente, propulsează în fiecare din ele cîte trei personaje: I - Pentru început, iată trei "turme de miei" cu tot atîția păstori, coborînd de pe plai, tablou cu implicații premonitorii; momentul narativ-rapsodic e o scurtă punere în temă, dezvăluind planul ucigașilor. II - Oierul moldovean, "măicuța" lui "cu brîul de lînă", "pe cîmpi alergînd, de toți întrebînd" despre fiul amenințat, și bineînțeles mioara năzdrăvană formează un alt trio, în tușe mai apăsate. Odată cu dialogul *mioară-baci* (98 versuri), centru de greutate al poemului, sîntem în plin demers dramatic, oarecum teatral. III - Momentului final îi corespunde trio-ul constituit din același păstor, din mîhnita mioară, cărora li se adaugă o "fată de crai", simbolică mireasă cosmică.

Printr-un rășușnător fenomen de supracompensație, moartea, convertită în nuntire fastuoasă "pe-o gură de rai", transferă lucrurile în feeric. Printr-o neașteptată optică a contopirii, prin ambiguitatea sensurilor, imaginara ceremonie nupțială în lumini fantasmatiche nocturno-diurne (cu refren în final) comportă vibrații hiperionice ducînd la eufemizarea dramei. Soluția ultimă a personajului simbolic eminescian, care-și domină drama prin instalarea în departele interior, ritmează, în plan existențial, cu cea a oierului mioritic; în linia de continuitate abisală, frapează același mod de dezintegrare a eșecului, a conjuncturalului și dilemelor, învederînd o milenară repulsie a disperării. În practică, "a te lipsi de infinit" înseamnă "a te restrînge și a te mărgini în mod disperat" - scria Kierkegaard, poate primul teoretician al existențialismului. Și tot el: "A dispera de temporal sau de un lucru temporal, dacă e cu adevărat dispera, asta e totuna cu a dispera față cu eternitatea și cu sine însuși, formulă a oricărei disperări..."

Aparent, în *Miorița*, nici o incriminare, nici un lament, nimic încrîncenat; aparent, nici anxietate metafizică, nici dispera, nici o notă stridentă. Deși invocînd elemente materiale palpabile - minerale, arbori, păsări cîntătoare -, spectacolul nupțial, înscris într-un timp sacru, e aproape aerian, diafan, de o transparență netulburată. Plaiul însuși, doar momentan spațiu al asasinatului, devine un natural *templum serenum* sub o grandioasă boltă stelară; amintitei descensio, nefericitei coborîri din plai, îi succede o ascensio în etern, altfel spus coerența cu cosmicul. Personificări ale luminii și cîntului, agregări de sonorități, de vocale închise și deschise, modulații de basm și reverberațiile lor compun o imagine configuratoare memorabilă, sugerînd sublimul, de unde procesul de părelnică resorbție a tragicului, fenomenul de discretă dedramatizare: "Să le spui curat/Că m-am însurat/Cu-o mîndră crăiasă,/A lumii mireasă;/Că la nunta mea/A căzut o stea;/Soarele și luna/Mi-au ținut cununa;/Brazi și pâltonași/I-am avut nuntași;/Preoți, munții mari,/Paseri, lăutari,/Păserele mii/Și stele făclii!..."

Alegoria nupțială, o nuntă exorcizantă, reluată în final și punctînd ridicarea deasupra stării-limită, e destinată să fixeze impresia definitivă despre insul carpato-pontico-

danubian față cu moartea. Sub crusta de iluzorie liniște a cugetului pulsează o tristețe difuză, nu îndeajuns disimulată, de aceeași substanță cu mîhnirea din atîtea texte sadoveniene. Dacă *Meșterul Manole* e un mit de construcție și un mit al jertfei, *Miorița* e un mit complex - un ethnomit și unul al întoarcerii în țărîna, un mit al mării călătorii și un mit pastoral - al cărui motiv cumulează reacții existențiale multiple. Cum nimeni nu se poate prevala de o experiență personală a morții, parabola păstorului mioritic ne vine parcă de la un inițiat, de la cineva cărui i s-a lămurit misterul. Mutarea într-un *dîncolo* alinător, necunoscut celorlalți, stă de la început pînă la sfîrșit sub semnul unei rostiri în *vibrato*, apropiate psalmodiei; linia melodică pare a se constitui din contopirea obiectelor cu vocea personajelor implicate. La modul alegoric-mitic, despărțirea păstorului de "strunga de oi", de stîna și cîini, de fluierașul în triplă variantă (de fag, de os ori de soc) e doar superficială, cîtă vreme "vîntul cînd a bate" va face - grație instrumentului popular citat - să reactiveze memoria celui nevăzut. Transfigurată pînă la a deveni pseudo-nuntire, moartea nu reprezintă decît o naturală inserție a ființei individuale în unitatea lumii, translare molcomă din numit în nenumit, din palpabil în intangibil, răposatul lunecînd în etern flancat de arbori, luminat de astre, însoțit de cîntări adecvate. Nu mai e arhaica purificare a mortului prin foc, ori prin apă, ci o purificare orfică prin cînt: o *lustratio per cantum* în decor estival cu însemne ale tărîmului românesc. În frazarea cu nuanțe cvasi-liturgice, cuvîntul subordonat melosului se întoarce spre funcțiile inițiatice imemorabile, de tărîm magic.

Sentimentul că ne aflăm în fața unei capodopere rezultă din conjuncția și simultaneizarea efectelor, din depășirea semnificațiilor verbale primare, de unde multitudinea lecturilor posibile. Pe marginea convenționalei omologii moarte-nuntă, Lucian Blaga conchidea că astfel moartea "încetează de a mai fi un fapt biologic, un epilog"; transfigurată pînă la a deveni nuntă, ea e "unire sacramentală cu o stihie cosmică", un prolog la ceva nou. De aici și pînă la interpretarea testamentului din baladă ca reflex al dogmei creștine despre viața de după moarte nu e decît un pas, căci dacă moartea e "o condiție limitată a existenței, ruptură în interiorul umanului", ea nu e și "o trecere de la ființă la neființă..." (Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, 1981, p. 267).

Despre poemul simfonic *Iberia* al lui Albeniz, un alt compozitor, De Falla, la fel de faimos, afirma că e mai autentic decît folclorul spaniol propriu-zis. De ce să nu acceptăm așadar ideea că Alecsandri a extras din numeroase variante ale *Mioriței* (cinci sute, în majoritate din Vrancea, culese de Ion Diaconu; vreo mie, publicate de Adrian Fochi) forma perfect cristalizată. De cîteva ori, Sadoveanu a subliniat "intuiția de artist" a poetului de la Mîrcești, care, înlăturînd "zgura", nu a alterat nici "forțat" sensurile acestui "cîntec fără pereche (...), născut la poalele munților moldovenești..." Ne întrebăm cum ar fi evoluat Sadoveanu însuși fără capodopera în discuție, ale cărei ecouri sînt de găsit nu numai în *Baltagul* ori în *Cîntecul Mioarei*, dar și în tipica povestire *Cum a căzut Moș Callstru pe Deleu*, în finalul *Fraților Jderi*, în *Nunta domnișei Ruxanda* și în alte părți. Într-o *Mioriță* proprie, V. Voiculescu avea să preia din baladă mirajul astralelor "curți eterne", dar tentației niciodată împlinite îi urmează

dureri rămase "în poartă", o perpetuă tristețe metafizică. Unui original eseist, lui Dan Botta din **Limite**, preocupat de caracterele **Frumosului românesc**, balada vrînceană îi vorbea în special de îndrăzneala viziunii: "Sentimentul cosmic se exprimă aici cu o putere fără seamăn. Faptele noastre au un răsunet pînă la limitele lumii, pînă la centura de foc a tuturor spațiilor..." Din nou la Dan Botta - de astă dată la poetul din **Eulalii** (1931) - calma spovedanie a păstorului mioritic incită la un "prea trist" monolog în șoaptă, un fel de ritual magic în ritm de **cantilenă**: "- Nordic ciobănel,/ Tristul meu model,/ Cine te aduce/ Pe cărări în cruce,/ Sub limpede punte/ Cu seara pe frunte?"/ "Poate, călător/ Liricul meu dor,/ Stelele de apă,/ Umbrele pleoapă,/ Cornul depărtării,/ Muzicile mării!..." De amintit și inspiratul poem dramatic **Miorița**, publicat în 1966 de Valeriu Anania.

Din orizontul stilistic specific baladei, cu urme în "ancestralul suflet românesc" - nota Blaga în **Spațiul mioritic** - "păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci cînd am încetat de a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă..." Dar patria siderală, imaginar tărîm metafizic, și ideea de plai mioritic figurează, în linia mari, în **Povestea magului călător în stele**; cu aproximativ șase decenii înainte de Blaga, la Eminescu triada **patrie, plai și suflet** sugera un fel de mioritism generalizat, la scară cosmică, văzut ca proiecție în trans-

cedent. În cele din urmă, **Miorița** e o meditație "provocatoare" în sens pozitiv, îndemnînd să ne evaluăm mereu poziția în raport cu eternul; și, cum în materie de ontologie nimic nu e cuantificabil, în drama singulară a simbolicului moldovean, netipică în fapt, putem descoperi cîteva repere de aspect larg. Așa se face că în viziunea lui Constantin Brăiloiu **Miorița** nu exprimă "nici voluptatea renunțării, nici beția neantului, nici adorația morții, ci exact contrariul lor, fiindcă în ea se păstrează memoria gesturilor originare de apărare a vieții" -, iar Mircea Eliade conchidea consonant: "Nunta mioritică constituie o soluție viguroasă și originală dată brutalității de neînțeles a unui destin tragic. Adeziunea aproape totală a poporului și a intelectualilor români la drama mioritică nu este deci lipsită de rațiune. Inconștient, atît poeții populari care cîntau și ameliorau continuu balada, cît și intelectualii care o învățau la școală, simțeau o afinitate secretă între destinul păstorului și cel al poporului român. Eroul mioritic a reușit să găsească un sens nefericirii lui, asumînd-o nu ca pe un eveniment istoric personal, ci ca pe un mister sacramental..." (**De la Zamolxis la Gengis-Han**, 1980, p. 249).

Imaginea fundamentală a păstorului mioritic, cea care ne însoțește în drumul nostru spre același final inexorabil, e a unui arheu îngîndurat. Așa-zisa lui seninătate nu se suprapune mîhnirii persistente, reale.

Al. Husar

*Un mit al permanenței**

1

Evaluiînd rezultatele unor îndelungi cercetări în atîtea direcții, privind **Miorița** ca mit - din necesitatea de a recupera viziunea sintetică, unitară a operei - putem invoca în final "cîștigul bogat" pe care-l aduce interpretarea baladei în optica acestui mit.

Admișînd că poemul mioritic reprezintă epicizarea unui mit ale cărui valori sacre au fost depășite de evoluția conștiinței umane, dar care și-au conservat și sublimat valorile estetice, exemplarul cel mai corect tematic și cel mai izbutit estetic asigurîndu-i, prin prestigiul literei scrise, o intensitate și o frecvență de circulație nemaiîntîlnite în nici o altă producție artistică a poporului nostru - începînd cu primul nivel de lectură a mitului, perspectiva va deveni mai luminoasă, admișînd totodată, "din clipa în care vom avea senzația, cît de vagă, că punctul de plecare al criticii este textul studiat, iar obiectivul său structura literaturii, respectiv a operei literare privită ca o formă globală".

Aceasta implică un salt din perspectiva asociaționistă (care vede aici o simplă îmbinare sau succesiune de motive), în perspectiva structuralistă a motivelor care nu se grupează în raporturi de simplă contiguitate sau asociere, ci formînd o sinteză organică avînd o finalitate internă, potrivit căreia întregul organizat e mai mult decît suma părților.

În această optică, privind funcția motivelor care intră în țesutul intim al baladei ca un tot format din elemente solidare, în așa fel încît fiecare depinde de celelalte și nu poate fi ceea ce este decît prin relația sa cu ele, definind conținutul intim al capodoperei, deslușim mitul însuși.

Cunoașterea întregului (a mitului) nu poate fi dedusă din cunoașterea separată a părților (motivelor) întîlnite în baladă, ci din integrarea acestora, în virtutea unor anumite raporturi, într-o organizare prezentînd o unitate și o stabilitate considerabilă, într-un ansamblu ce manifestă o solidaritate internă, în perspectiva întregului; ceea ce am urmărit, în principiu, prin însuși saltul de la motiv la mit.

Dacă mitul în genere ("o narațiune de origine anonimă, verosimil etnică și legendară, care îmbracă o valoare alegorică") se prezintă ca o unitate de viziune sintagmatică privind sensul întregului, într-o operă poetică avînd o imagine mitică, un focar luminos în centrul său, organizînd mitul în jurul unei idei de valoare directoare, toate aceste motive nu apar izolat în perspectiva de ansamblu a baladei iar în variantele ei se presupun reciproc, prin integrarea lor, la al doilea nivel al analizei lecturii mitului, într-o societate, o cultură, o tradiție etc.

Admișînd că numai așa putem spera să ajungem la un stadiu în care opera își află locul în această cultură, se cade să apelăm la o metodă care, după Levi-Strauss, se reduce la trei reguli: 1) Un mit nu trebuie să fie interpretat nicio-

dată la un singur nivel, căci orice mit consistă într-o punere în raport a mai multor nivele de explicație; 2) Un mit nu trebuie niciodată să fie interpretat singur, ci în relația sa cu alte mituri luate împreună; 3) Un grup de mituri nu trebuie să fie niciodată interpretat singur, ci prin referiri: a) la alte grupe de mituri; b) la etnologia societăților din care provin.

2

Să procedăm, deci, metodic, trecînd la al doilea nivel al analizei, nivelul **etiologic**.

Miorița are "la origine un mit esențial, funcționînd în civilizația noastră arhaică pe post de entitate vectorială, edificînd un sistem de credințe definitoriu pentru acel tip de civilizație, un mit care printr-o succesivă alunecare de funcții a rămas (sau a devenit) textul actual, pe care noi îl consemnăm și-l înțelegem de obicei ca operă literară subordonată unor criterii estetice. Dacă mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor, cîntecul mioarei, care rămîne singur între mii de cîntece, ca un pisc pleșuv între muncele, identifică în surlă chemarea de demult, ca o bătaie de inimă a oamenilor care au fost și nu mai sînt pe acest pămînt" - cum spunea Sadoveanu.

Aceasta face din **Miorița** opera **princeps** a culturii românești tradiționale, în sensul în care miturile în genere sînt, după L. Blaga, plăsmuiri de intenție revelatorie și întîile mari manifestări ale unei culturi.

Avînd în vedere **Miorița** ca mit și admițînd că, deși antonime aparent, **mythos** și **logos** se leagă, se unifică, se întînesc într-un spațiu-timp cultural unitar, **specificăm** totodată, cu un termen hermeneutic, în cultura noastră sensul acestui mit, ca un mit, evident, **semnificativ**.

În măsura în care, prin definiție, **sermo mythicus**, față de istorie și etnologie, reprezintă în genere "o figură mitică specifică speței umane, dar această figură e totdeauna prezentată prin «fața» unei opere situate în incarnația unei culturi", - prin însăși natura profundă a baladei și a mitului pe care-l conține, **Miorița** reprezintă pentru cultura noastră "o valoare care depășește cadrul unei singure creații, fie ea și o capodoperă, semnificațiile ei privind probleme majore ale omului, cu vaste implicații filosofice".

Element constitutiv al experienței sale spirituale, mitul reprezintă pentru omul arhaic o adevărată experiență a salvării. În sensul în care mitul face inseparabil enunțul indicativ (acela care este) de un enunț imperativ ("fi!") - în așa fel încît mitul conține în textura sa însăși un imperativ al ființei, un orizont etic -; grație mitului omul arhaic a trăit viața sa socială și religioasă, reacția sa între timpul actual și timpul primordial. Astfel, în orizontul specific al mitului, **Miorița** exprimă un fapt de existență, ca un act de trîre și participare organică la un nivel de spiritualitate arhaică și, implicit, o concepție asupra lumii, la acest nivel.

Dar, în același timp, admițînd că "mitul este altceva sau, în tot cazul, mult mai mult decît o explicare teoretică a lumii și, în genere, mitul sau majoritatea miturilor constituie, după Mircea Eliade, chiar ele o istorie exemplară a grupului uman care le-a păstrat și a cosmosului acestui grup uman" - prin configurarea în spațiul său mitic a unui spațiu matrice subconștient și creator în care trăiește românul, **Miorița** confirmă solidaritatea metafizică a omului cu acest spațiu, echivalentă solidarității istorice cu natura, ca o realitate psihică, o permanență a duhului național.

În acest cadru cosmic privind condiția umană însăși, ca

mod de a fi în lume, comuniunea dintre om și natură, o caracteristică a existenței sale milenare, o constantă a ei, reprezintă, pe lîngă un stadiu înalt de umanizare a naturii, expresia unei înaintate evoluții morale a omului care participă la natura umanizată, supraviețuind în sîmul ei. Astfel



"Mîndru ciobănel..."

moartea însăși conferă o nouă rațiune vieții, existenței umane, și - definind situația cosmică a omului - devine o expresie a permanenței sale în acest spațiu.

Aceasta o vedem la al treilea nivel al analizei, nivelul **simbolic**.

3

Privind moartea ca nuntă a ciobanului, simbol al integrării mitice a omului într-o viață spirituală cosmică -, trecerea prin moarte către viața naturii și, cu acceptarea acesteia, într-un univers de simboluri în care, de fapt, natura prin participare, îi asigură postexistența, păstorul însuși devine un simbol -, Păstorul mioritic beneficia, astfel, **post-mortem**, de o situație și de un destin de excepție nu ca individ izolat, ci, la acest nivel, ca arhetip.

Dacă avem în vedere, în limbajul simbolic, cele trei tipuri de valorificare mistică (respectiv metafizică) a existenței, care corespund unor tipuri de personalitate umană (tipul pelerinului, tipul tainei nunții sau tipul **mirelui** și tipul **sfințului**) - legat de simbolul nunții, aici tipul mirelui - cununia cu moartea fiind una din temele cele mai de temei, ale întregii noastre filosofii populare (H. H. Stahl) - devine arhetipic reprezentativ. În sensul în care "prima manifestare a tainei nunții înseamnă o legătură indisolubilă iar al treilea moment înseamnă pur și simplu necesitatea individului de a se depăși pe el însuși în timp - o prelungire a lui sub categoria timpului se face în actul nunții - acest act constă, pe de o parte, în negarea morții și afirmarea perpetuă a vieții, pe de alta în situarea omului însuși în spațiul cosmic (ca loc sacru al tainei) în care moartea devine o nuntă.

Privind mitul însuși ca revers al unei istorii, care nu este doar o istorie sacră, ci - prin vicisitudini de care n-a fost ferit de-a lungul vremii - și o istorie profană a acestui

popor, la acest nivel, admitem că în **Miorița** s-a cristalizat un mod existențial major, legat de istorie, cu rădăcini probabile în preistorie, de unde ecoul în timp și vibrația ei pe întreg spațiul geografic, ceea ce justifică, o dată mai mult, definirea **Mioriței** ca mitul ontic al acestui popor.

Admițând că "ciobanul harismatic din balada **Miorița** reprezintă, în planul mitologiei morții, transsimbolizarea epică a eroizării mortului, care a dat un sens etic apropiatei lui morți", am vedea în **Miorița** - fie și în aparență - mitul nostru etic.

Dar în relația cu alte mituri luate împreună definim genul proxim, nu diferența specifică. Suflet frumos este, în aceste mituri, și Ana și Meșterul Manole. Și în **Meșterul Manole** - "unde avem a face cu un mit estetic, dacă el simbolizează condițiile creațiunii umane, încorporarea suferinței individuale în opera de artă" (G. Călinescu) - este angajat simțul moral. În sensul că pentru capodopera sa, artistul trebuie să se sacrifice pe sine, iar "Meșterul Manole este fiecare creator de artă și de acțiune, fiecare zămisitor și întemeietor, care trebuie să îngroape în efortul lui ce are mai scump" (T. Argezi) - și acest mit e un mit etic. "Jertfa zidirii - întărită și de credința că numai prin jertfă poți împăca duhul locului, turburat de clădire, sau poți crea unul ocrotitor" (D. Caracostea) - are un adânc sens moral. Dacă mai adăugăm probele de iubire și de credință ale Anei, pe care nimic n-o împiedică: nici ploaia, nici vântul n-o întorc din cale, zbciumul între jurământul depus și între iubire al lui Manole, o etică a creației se impune aici, ca și în **Sburătorul** o etică a iubirii și în **Dochla și Traian** o etică a istoriei, și nu pe acest plan definim mitul însuși.

Dacă, în final, **Miorița** înfățișează, cum spunea G. Călinescu, "situația cosmică a omului", acest mit se distinge pe un plan mai profund, deci, ca un mit ontic.

Astfel, transpunând mitul în filosofie, adică din ceea ce poetul popular spune în imaginile fanteziei, în formele gândirii, ca noțiuni sau concepte abstracte, privind ceea ce numea Vico relația dintre "ideea rațională" și "imaginea sensibilă" (aici imaginea nunții) în planul cunoașterii, printr-un transfer din **mythos** în **logos** - filosofic vorbind - ordinea ontologică mitul îi substituie ordinea ontofaniei, în sensul în care, în logica mitului, oferind o viziune asupra lumii de o înaltă, rară armonie, **Miorița** ne introduce în această lume, într-un cosmos perfect articulat, inteligibil și semnificativ prin el însuși. Mitul ne aparține, deci, cu atât mai mult cu cât "această proiecție a ontologiei umane în cosmogonie, o ipostază a ceea ce noi numim antropomorfism, este o construcție a culturii românești tradiționale, nefiind un topos specific exclusiv **Mioriței**".

Deci, prin situarea sa în cosmos într-o splendidă unitate cu natura în care, în optica mitului, trăiește acest popor, **Miorița** reflectă pe acest plan structura psihică a poporului român. Astfel, de la început, **Miorița** a atras privirile tuturor și aceasta s-a întâmplat prin acel subconștient al poporului nostru indisolubil legat de spațiul său cosmic, ca spațiu matrice, spațiu imanent al evoluției (sau devenirii) sale spirituale, numit de L. Blaga "spațiul mioritic".

Esențială aici, unitatea dintre om și natură, sub acest dublu aspect (în viață și moarte) - în acest spațiu în care ceea ce este efemer se scurge în etern, într-un sens filosofic, în absolut - în perspectiva integrării în cosmos a omului prin elemente care pun în lumină o îndelungă

convieșuire pe același sol - dă acestui mit o nouă pondere în cultura acestui popor, relevă în fond spiritualitatea sa în aspectele ei esențiale, descoperă o "taină" a acestui popor, îi conferă o identitate morală și spirituală.

Aceasta face din **Miorița** un mit al permanenței poporului nostru, "suma, expresia întregului suflet românesc", iar din balada cu același nume "așa numita baladă-osie a spiritualității românești".

Astfel, **Miorița** se bucură de o situație excepțională, care poate fi considerată unică în experiența spirituală a poporului român, ca expresie, în sinteză, a spiritualității acestui popor. Prin ea se afirmă și se confirmă, deci, mitul pe care-l organizează, în cadrul culturii noastre, ca un mit încă viu.

Miturile în genere aparțin coloanei dorsale a vieții sociale a omului arhaic. Dar ele sînt și "charta pragmatică" necesară conservării etniei. Acest aspect funcțional apără mitul de orice reducere, pe acest plan. Dar ca simbol unificator al grupului social, ca formă exemplară de acțiune pe care grupul social trebuie s-o îndeplinească, pe alt plan, mitul intervine să unifice în numele unui model (rit) pe care-l prezintă în ochii tuturor. Și, după ce l-a unificat, îl face să converge spre acea disciplină de acțiune care servește grupului pentru a exprima concordant sentimentul sau simțirea sa și a-i intensifica viața lui socială. Mitul are funcțiunea de a asigura astfel coerența unui grup social, a comunității.

Mitul rămîne, deci, în strînsă legătură cu mediul care-l produce; și, în acest caz, se explică prin el, constituie justificarea pe care societatea și-o dă sieși. Astfel, mitul, produs social, devine norma a ceea ce l-a produs, adică, totodată, se încadrează în permanența grupului social, în sensul în care, cum spunea Nicolae Dabija, "nu trebuie să inventăm **Miorița**, odată ce se pare că ea ne-a inventat pe noi sau cel puțin ne-a modelat pe noi". Ființa personificată care se manifestă în mit (aici mirele) devine o atracție existențială, în sensul strict, un profet care arată calea. Un mit nu e deci numai un dat contemplativ, dar poate deveni realmente operativ; el smulge lumea anomiei sale (adică lipsei autorității sau a normelor referitoare la valorile morale) ca un "purtător de cuvînt a ceea ce trebuia să fie".

În această optică, deslușim sensul ultim al **Mioriței**, sensul ei final în viziunea de ansamblu a baladei, la ultimul nivel al analizei mitului, nivelul religios. Semnificația și valențele ei spirituale privind opera în fond ca expresie a spiritualității unui popor se leagă, la acest nivel, de o zonă a sacrului recent pusă în lumină de noi exegeți.

Dacă "degajarea sacrului s-a făcut în favoarea psihologicului și a estetizării, în perspectiva eticii profane și în detrimentul celei sacre inițiale (și acest proces de estetizare devine dominant în faza folclorică în detrimentul conținutului mitic) înțelegem mai bine, la acest nivel, de ce balada este o sinteză epică irepetabilă, atât prin amploarea rădăcinilor ei etnografice, cât și prin comasarea și contopirea unor sfere simbolice de mare forță expresivă într-un corpus epic coerent; ea acoperă și actualizează o largă suprafață a spiritualității românești... Înțelesul ei este imposibil de definit exhaustiv și nici nu poate fi epuizat în jocul inductiv al unei singure metode de cercetare. Iar aceasta pentru că valoarea **Mioriței** nu depinde nici de litera textului, nici de prelungirile simbolice ale termenilor folosiți, nici de substratul etnografic adiacent și nici de

valențele mitice cuprinse în adîncimea corpului epic. Ea apare însă ca rezultanta imponderabilă a tuturor acestor factori".

Dacă valoarea depinde, însă, de capacitatea ei de a rezista cît mai mult exigențelor publice în devenire, de capacitatea ei de a nu se uza, degrada - nu putem ignora că, în genere, miturile își pierd valoarea lor religioasă (originară) și nu supraviețuiesc decît ca materie filosofică, istorică și literară. O capodoperă de mare stil, de stil înalt, această piesă cu adevărat clasică, unică în structura ei de giuvaier, "o floare fără de moarte a mării literaturii nescrise" (M. Sadoveanu)

- **Miorița** reprezintă o permanentă în ordinea valorilor perene ale artei. Dăr, pe lîngă ceea ce este aici permanent în planul estetic, nu putem ignora, în planul de adîncime al baladei, forța ei revelatoare în direcția unui mit național cu adînci reverberații actuale.

În această privință, **Miorița** ocupă în cultura noastră un loc primordial. Ea circulă pe absolut întreg teritoriul țării noastre, într-o inegalabilă și protetică multitudine de formule artistice.

Atestată istoric cu două secole în urmă (recent descoperita culegere de folclor datînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea [1794], considerată cea mai veche culegere românească de folclor**, o confirmă), această baladă acoperă întreaga arie a răspîndirii poporului român în cele trei țări românești, inclusiv Basarabia, în Balcani, la aromâni etc. Nici o altă piesă folclorică nu se bucură de o asemenea popularitate. Sub forma mai multor specii și categorii folclorice, de la doină și colind la baladă, răspîndită în toate provinciile românești, cu tot caracterul ei pastoral, ea circulă și în mediile agrare (de ex. în Bărăgan). Se cunosc azi circa 1200 de variante...

Explicînd funcția ei artistico-socială, analiștii disting: o primă categorie care cuprinde variantele moldo-muntene, de ordinul baladei sau cîntecului bătrînesc. În aceste cazuri, **Miorița** se cîntă (avînd melodie proprie) în anume ocazii festive din viața satului, mai ales la masa cea mare a nunții. În Vrancea însoțește pe oameni nu numai la petreceri, ci și la muncă. Aceeași versiune e cunoscută în Oltenia, Muntenia, cu unele depășiri ale Carpaților înspre Banat și spre sud-estul Transilvaniei, unde întîlnim numeroase ipostaze ale baladei, uneori inedite, noi și noi variante. Ceea ce arată că actul de creație este încă viu, că ciclul artistic este încă neîncheiat iar procesul de contemporaneizare a textului e capabil de numeroase surprize. Categoria a doua, cuprinzînd restul teritoriului țării, cu funcția de colind, cunoaște o mare bogăție și varietate de formule tipologice în Transilvania. Aici ceremonialul lui funerar i se substituie unele momente din ceremonialul

nuțial, ca și în Basarabia, unde "moartea-nuntă din balada **Miorița**" e prezentă ca și în tradiția noastră populară. Și astăzi la țară flăcăilor și fetelor care mor înainte de a se căsători li se face "nuntă" în aceeași zi cu înmormîntarea, cu voinicei și druște, îndeplinindu-se și alte ritualuri ce sînt de căsătorie.

De aici, în primul rînd, o concluzie.

Faptul că această operă arde pe altarul culturii tradiționale în orice colț al vetrei românești dovedește o mare afinitate între ea și contextul social-cultural care o promovează.

Dar, în același timp, faptul că episoade și motive mioritice se găsesc răspîndite, chiar dacă inegal, în toate provinciile românești, uneori așa cum le știm din textul de bază, altelei travestite în motive izomorfe - fie că această omniprezență este expresia unei unități primare integrale a **Mioriței** în întreg spațiul românesc, sau o rezultantă a mitului care-o precede (dacă alegoria moarte-nuntă, alegoria

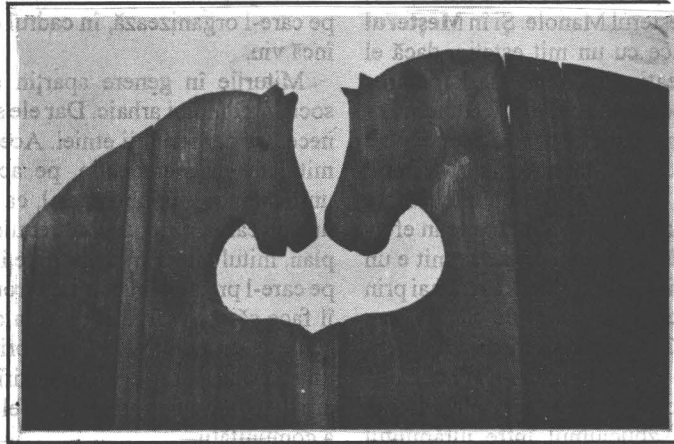
nunții funerare s-a cristalizat inițial în cîntecele de jelire a mortului, adică în bocete), dovedește că vechiul mit, ca un ritual și ceremonial aferent dispărute, se suprapune unui ritual similar, încă necesar și funcțional (ritualul bocitului) în actualitate.

În genere un mit se manifestă în prezent, dacă "povestește" trecutul, deci arată ceea ce e încă valid în prezent ca trecut care poate să se întoarcă pe o cale sau alta, dacă, în acest sens, un mit este "trăit" ca o forță sacră, înălțătoare a evenimentelor rememorate sau reprezentate, dar și în sensul că din acest mit trebuie să se nască, ca dintr-o nouă vatră simbolică, semnificații noi, uneori inedite, pe care cultura noastră le-a produs, le-a generat și, în acest caz, le generează.

În această idee, un mit fundamental al poporului nostru, **Miorița** devine reprezentativă pentru existența în istorie a acestui popor. Reprezentativă, dar nu exclusivă, **Miorița** stă alături de **Meșterul Manole**, minunata legendă a jertfei simbolice, la nivelul suprem al spiritualității poporului nostru, cum o privim azi, ca mit axial al culturii românești.

* Concluzii ale unui studiu aflat sub tipar

** E vorba de un manuscris care cuprinde o frumoasă variantă a **Mioriței** provenind din zona Bistriței ardelene, descoperit într-o colecție particulară din Tg. Mureș, păstrat azi la complexul muzeal județean Mureș sub nr. inventar 17830 (142 file manuscris) cu litere chirilice - un mss care a aparținut fratelui lui Gheorghe Șincai, Ioan Șincai, căpitan în reg. II românesc de graniță de la Năsăud, mort în 1795 pe Rin, la Lörch, în luptele duse de coaliția europeană împotriva francezilor.



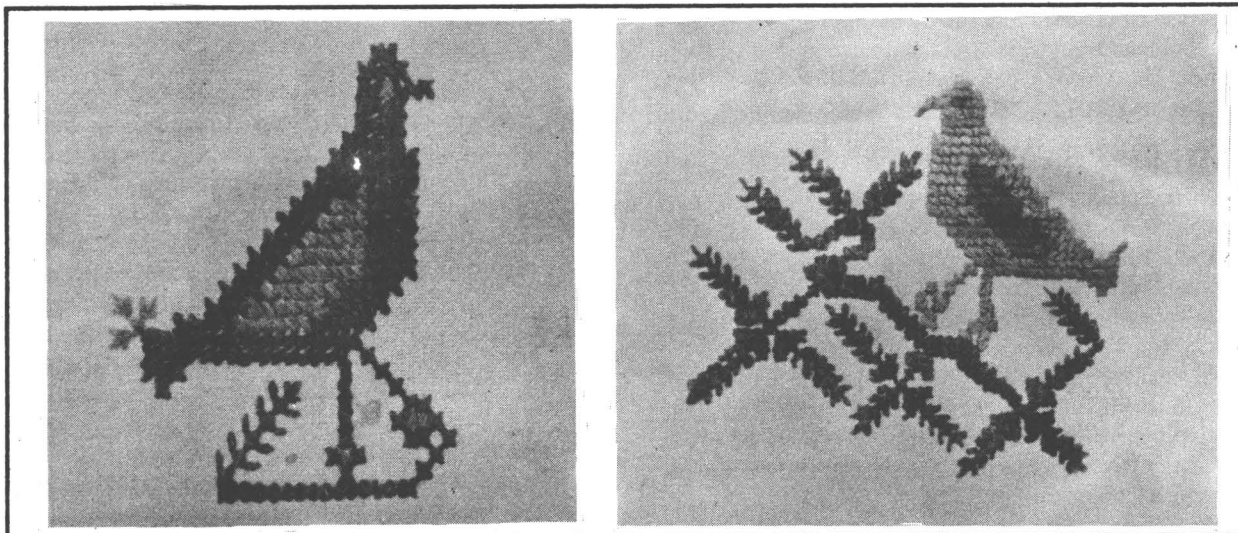
Poartă (Bivolari - Iași)

Lucia Berdan

Întoarcerea la „Miorița”

Împlinirea, în 1996, a 150 de ani de la culegerea primei variante a celebrei balade populare *Miorița* de către Alecu Russo, în perioada surghiunului său politic la mănăstirea Soveja, Vrancea, februarie-aprilie 1846, re-deșteaptă interesul specialiștilor pentru cercetarea acestei balade populare clasice românești. Studiul acestei capodopere a epicii noastre populare în versuri este o problemă de cultură, afită

de studiu ale domeniului, nu au clarificat nici pînă astăzi niște probleme metodologice, care țin de tipologie, geneză, cronologie, spațiu geografic ș.a. Cu toate că în tipologia baladei populare românești, alcătuită de A.I. Amzulescu, *Miorița* figurează la baladele păstorești (după aspectul formal al conflictului), nu este sigur că ea este o creație păstorească (cu tot studiul detaliat al lui Ovid



„Paseri lăutari...”

timp cît ea mai este considerată o emblemă a spiritualității noastre; ea este, după caracterizarea Monicăi Lovinescu, „complexul nostru de superioritate”. 150 de ani de la descoperirea, apoi publicarea și cercetarea *Mioriței*, au marcat o întreagă epocă din istoria folcloristicii noastre. *Miorița* a dat posibilitatea, oricărui a îndrăznit să-și exerseze și să-și aplice cunoștințele în domeniu, unui perpetuu exercițiu spiritual și din partea celor mai mari, și din partea celor mai mici, și din partea celor avizați sau a celor mai puțin avizați. *Miorița*, creație de excepție, capodoperă, nu este numai privilegiul etnologiei, cum bine observa Mircea Eliade. Prin universalitatea mesajului ei este o problemă a culturii universale, în măsura în care acest mesaj spiritual, etern uman, a putut fi regăsit în cultura unora dintre cele mai vechi popoare ale omenirii. După 150 de ani de asidue cercetări ale acestei creații, mereu actuale, în toate direcțiile și dinspre numeroase domenii, multe dintre întrebările care s-au pus de-a lungul unui secol și jumătate nu și-au găsit încă răspunsul cel mai aproape de adevăr. Acest lucru s-a întîmplat nu pentru că demersurile respective n-ar fi fost făcute cu știință, sau cu talent, ci pentru că *Miorița*, fiind în situația capodoperei, este un complex de paradoxuri. Toate analizele care s-au menținut la suprafața acestei creații de excepție nu au ajuns la răspunsurile scontate și nu au făcut decît să întrețină neliniștile spirituale provocate de apropierea de această enigmatică creație. Specialiștii etnologi, de pildă (etnografi, folcloriști), cei care au la îndemînă instrumentele

Densusianu, *Vleața păstorească în poezia noastră populară*, I-II, 1922-1923, care de fapt a întreținut această idee), așa cum nici clasică baladă a *Meșterului Manole* nu este sigur că a fost creată de zidari. Astfel încît, datarea ei în timp continuă să constituie o problemă care ridică numeroase semne de întrebare. Nici geneza vrînceană (sovejană) a *Mioriței* nu este o certitudine, afită timp cît cei care au cules-o și au publicat-o, Alecu Russo și V. Alecsandri, au întreținut în scrierile lor imprecizia asupra locului exact de unde ar proveni. Alecu Russo, în amintiri, mărturisește că ar fi cules-o la un iarmaroc, iar V. Alecsandri spune că el însuși ar fi cules-o de la un baci Udrea, pe muntele Ceahlău. Profesorul Ion Diaconu, care a cercetat această baladă o viață întreagă, dedicîndu-i cea mai mare parte din monumentală lucrare *Ținutul Vrancei* (ajunsă acum la volumul IV) este, am putea spune, în cel mai nobil sens, creatorul mitului *Mioriței* vrîncene. Nici o zonă de pe tot spațiul românesc nu a fost cercetată cu asemenea perseverență în vederea radiografiei monografice a unui subiect. Cu excepția cîtorva cătune, tot ținutul vechi și mai nou al Vrancei a fost străbătut de Ion Diaconu, spre deosebire de Dimitrie Caracostea, care a dedicat și el *Mioriței* o cercetare de o viață, însă de cabinet. Înainte de a muri, profesorul Ion Diaconu a lăsat cea mai valoroasă monografie folclorică, etnografică, sociologică și psihologică a Vrancei, cuprinsă în următoarele volume din *Ținutul Vrancei*, V-VI, care vor apare post-mortem (ca de altfel și volumele III-IV). Încercarea lui A.I.

Amzulescu din 1975 de a lansa ideea că "variantele sovejană primară a **Mioriței**, din 1846, este mai curînd de obîrșie musceleană decît vrînceană propriu-zisă", idee bazată pe "o argumentare... conjecturală", a fost considerată de Ion Diaconu ca o "poziție complet eronată". Nici pînă astăzi nu este lămurită apartenența **Mioriței** la genul epic sau la genul liric, la specia: baladă, colindă sau cîntec funerar. Tot mai mulți specialiști propun astăzi, pentru definirea acestei creații, termenul de **poemă**, pentru că **Miorița**, prin "îmbinarea imposibilă" (M. Sadoveanu) din structura ei, nu se încadrează pe deplin nici genului epic, nici celui liric. **Miorița** este o creație multiseculară ce coboară în mit, iar mitului nu trebuie să-i cauți originea, locul de răspîndire, forma, ci trebuie să-i cauți înțelesul, pentru a-l putea transmite și altora ca pe o **istorie sacră**. Dacă **Miorița** nu ne dă răspunsuri la întrebările de tip metodologic pe care le-am enunțat, trebuie observat și demonstrat că ea dă un răspuns la marile probleme ale vieții și ale morții. Problema esențială în înțelegerea mesajului profund al **Mioriței** este problema omului aflat față în față cu destinul său. Acest lucru l-a înțeles, cu o mare profunzime a gândirii, Lucian Blaga în 1936, în **Spațiul mioritic**, cînd vorbea de **sentimentul destinului propriu sufletului popular românesc**, iar Adrian Fochi, autorul monumentalei antologii **Miorița** (1964), cu puțin timp înaintea morții, a intuit acest adevăr esențial. Prin numărul mare de variante, motive și tipuri, situație unică în folclorul nostru, **Miorița**, ca "operă deschisă", constituie un complex cultural - "complexul Miorița". Totodată, prin îndelungile speculații care s-au făcut, **Miorița** este creatoarea a ceea ce s-a numit **mioritismul ca mod de existență**. Să observăm, odată ajunși în acest punct al demersului nostru, că dintru început, de cînd a fost culeasă prima variantă, în 1846, de către Alecu Russo, exilat politic la mănăstirea Soveja, **Miorița** a devenit **manifest poetic** al anului revoluționar 1848, prin publicarea ei în țară și peste hotare și prin toate comentariile poetice, psihologice, etnice și chiar politice, care s-au făcut. Acest lucru este o dovadă mai mult decît convingătoare că **Miorița** aparține mitului și anume unuia dintre miturile esențiale. Se știe că în momentele de cumpănă sau de "teroare a istoriei" (Mircea Eliade), omul apelează la mituri pentru a se purifica (funcția catarctică) și a absorbi de la izvoare energia necesară reechilibrării morale și spirituale. Nu este întîmplător că și în împrejurările politice de după 1989 unii comentatori, din afara domeniului, au făcut apel la **Miorița**. Cu toate că și de data aceasta s-au făcut speculații à propos de pasivitatea ciobanului în fața morții, ca mod de comportament, cei de bună credință și de bună formație spirituală și-au dat seama că, din nou, trebuie să ne raportăm la adevărata confruntare, de mare și profundă semnificație umană, **între om și destin**.

Miorița dă cel mai eroic răspuns unei asemenea confruntări etern umane și întorcerea la ea, ca la o adevărată matrice spirituală, este oricînd binevenită și plină de învîțătură.

Miorița la dacoromâni și aromâni (1992)

A trecut aproape neobservată o foarte bună antologie de 212 texte folclorice, cuprinzînd **Miorița** în diferite variante inedite, culese de la dacoromâni și aromâni, de autorii volumului: Tatiana Gălușcă-Crișmariu, Emilia Șt. Milicescu, Nicolae Saramandu, Tudor Nae, într-un interval de șase decenii (1928-1988). Volumul cuprinde și ample informații privind viața pastorală, luate de la aproximativ 100 de subiecți de bază, care îmbogățesc documentația referitoare la baza etnografică a unora dintre motivele mioritice. Ele reflectă credințele și obiceiurile ciobanilor, care conturează universul lor spiritual. Vom cita cîteva care ilustrează motive și toposuri mioritice. Din relatările ciobanilor investigați, ca și din variantele mioritice din antologie, rezultă că moartea păstorului "străin" este hotărîtă de destin. **Miorița**, această cîntare, îi spunea lui Constantin Brăiloiu, în 1940, un cioban din Tulcea, înseamnă "deal și vale", adică "viață și moarte". Ciobanul învață de mic de la cei bătrîni că omul este o parte din lumea care îl înconjoară. "Sînt o fărîmă dintr-un întreg", spune un cioban aromân. În credințele păstorilor români, viața dobîndește prin moarte forța de a dăinui: "Moartea e o prefacere, un nou început. Nu este moarte, ci tot viață, dar în altfel". "Poate se prefacă în altceva, floarea cîmpului, grîul, dar și aceasta înseamnă nemurire"; "Moartea este tovarăș de drum al păstorului care o poartă cu el în traistă. Oriunde ar fi murit ciobanul, înainte de a-și da sufletul trebuie să se ierte cu turma". "**Miorița** e un nou început; te duci în obștea celor morți din sat. Dacă ești cioban aici, ești și dincolo, te duci cu turma ta dată de pomană". "Ce e **Miorița**? E un cîntec mare; oaia i-a povestit ciobanului ursita lui și el a înțeles că trebuie să stea gata de moarte." Interesante prin concepțiile de o mare vechime, pe care le relevă, sînt variantele mioritice din Basarabia și de la aromâni. În unele variante culese din Izvoare, Florești, Basarabia, **Miorița** apare în ipostaza de **mamă**, reprezentanta strămoșelor de neam: "Bîrîță, bîrîță babană/Tu mi-ești ca o mamă", "Babana, mumă de oi/Ascultă în zăvoi". La aromâni, apare și străvechiul simbol **pasărea-suflet**. Ciobanului i se comunică, uneori, vestea morții printr-o pasăre în zbor: "O, măi frate de la munte/Zile nu mai ai tu multe/Veste îți trimit prin mine/Frații tăi de la cășare/Care te visară aseară/Te duceai pe căi străine/Cale mare, cale lungă/Cale lungă fără de umbră", sau prin pasărea care cîntă pe creangă: "Căci mi se arată semn mare/Ascultăți cîntă în pom/Pasăre cu glas de om/Pasăre ce stai pe creangă/De ce plîngi ziua întreagă/Cum să nu fiu cătrănită/Plîng soarta-ți nenorocită/Căci pe la apus de soare/Dușmanii o să te omoare". Ciobanul cere să fie îngropat "în dosul stîinii/Unde-s îngropați străbunii".

Meritul principal al acestei antologii este că publică variante mioritice și informații și din nordul și sudul Dunării, ceea ce pune mai bine în evidență **unitatea** de teme și motive mioritice, unitatea de mod de viață și de creație.

Petru Caraman*Influența lui Kochanowski asupra lui Dosoftei
și considerații critico-axiologice**

(fragment)

Este evident pentru oricine că baza folclorică a versificației lui Dosoftei nu poate fi pusă absolut deloc la îndoială, sub nici un motiv. Aceasta cu atât mai mult, cu cât ea se verifică perfect prin sursele folclorice a două popoare: român și polon. Dar tocmai echivocul acesta atât de straniu - fiindcă e vorba de două națiuni cu origine etnică așa de diferită - vine să complice chestiunea, cauzând o mare nedumerire. În adevăr, el face să ne punem două întrebări foarte legitime:

- Caracterul eminentamente folcloric al respectivelor versuri dosofteiene trebuie oare raportat la folclorul român?

- Nu cumva se cuvine să-l raportăm mai degrabă la folclorul polonez?, poetul Kochanowski nefiind decât intermediarul, care a mijlocit receptarea acelor tipuri de versuri de către poetul român?

Noi credem că în această din urmă întrebare trebuie căutat adevărul. Dacă Dosoftei nu ar fi cunoscut psaltirea lui Kochanowski, nu ar plana nici o îndoială asupra originii și genezei versurilor sale de aspect folcloric; ele nu ar putea proveni decât din folclorul românesc. Dar din moment ce a cunoscut-o foarte de aproape - ca unul care a studiat-o cu un rar zel - și dat fiind că în psalmii poetului polon există absolut toate schemele metrico-prozodice aflătoare la Dosoftei, nu este oare absurd să le atribuim origine românească numai la o parte din ele - și anume celor comune cu folclorul nostru - în timp ce cele necomune sînt singurele pe care le socotim împrumutate de la Kochanowski? Cum putem să ne gândim că Dosoftei s-ar fi inspirat din poezia populară a patriei sale, cînd el a găsit de-a gata la Kochanowski tot ceea ce cercetătorii români și chiar unii străini pun pe seama folclorului român?

Cu toate acestea însă, în pofida considerațiilor noastre de mai sus - pe cît de sceptice, pe atît de juste - o îndoială, nu mică, ne întîmpină, oprindu-ne de a contesta în mod categoric legătura intimă dintre versurile dosofteiene de esență folclorică cu corespondențele lor din cîntecele populare române. Căci o întrebare tulburătoare a stăruit mult timp în mintea noastră: de ce a ales Dosoftei de la Kochanowski, cu precădere, tocmai acele versuri care se identifică cu principalele scheme metrico-ritmice ale cîntecelor populare române? E adevărat, noi dovezi documentare - în genul celor relevate cu privire la Kochanowski - nu posedăm, spre a proba că Dosoftei a cunoscut și el în același chip, chiar la izvor, folclorul român, după cum l-a cunoscut poetul polon pe al poporului



Dosoftei

său. Afirmînd aceasta, constatăm un fapt evident pentru toată lumea. Dar totuși, Dosoftei, ca român trăitor printre români, nu putea fi cu totul străin de creațiile poetico-folclorice ale neamului său. Într-o oarecare măsură, măcar cît de mică, a trebuit să aibă cunoștință de ele. Iată pentru ce,

la acea întrebare, care-mi revenea mereu în conștiință tot mai obsedantă, am crezut că nu poate exista un răspuns mai verosimil și mai prudent totodată decât următorul: Dosoftei a ales versurile respective - cu acea preferință unică, asupra căreia nu e nevoie să insistăm - pentru că, atunci cînd le-a citit în psalmii lui Kochanowski, va fi tresărit de surpriza c-a aflat în ele rezonanțe care-i erau familiare. Le-a simțit în mod instinctiv ca pe ceva care-i aparținea de multă vreme, fără a-și fi dat seama. Le-a recunoscut! Sentimentul de duioasă încîntare, implicat în actul recunoașterii unui bun spiritual al neamului său, îl va fi încercat el sub impulsul marelui, nebulosului inconștient, care îi face omului adesea surprize din cele mai neașteptate. Era glasul tainic, care aducea acestui cărturar, în penumbra conștiinței, trăiri vechi de-a lungul vieții părinților, a moșilor și strămoșilor, precum și de-a lungul propriei sale vieți, începînd încă din cea mai fragedă pruncie, cînd va fi adormit la cîntecele de leagăn în ritm trohaic ale mamei. Căci măcar că era aromân de origine, în acest dialect al limbii române, de asemenea, aceleași legi ale versificației domină poezia populară. Dar el a trăit cea mai mare parte a vieții în Moldova, unde - fără a pleca în chip conștient urechea la cîntecele poporului - nu a putut totuși să nu le audă. Pentru a recunoaște, în unele dintre versurile lui Kochanowski, caracterul folcloric identic celui din versurile cîntecelor populare românești, Dosoftei nici nu avea nevoie de o cunoaștere "à fond" a acestor cîntece. Îi era de ajuns un minimum de cunoaștere, nu mai adîncă decît a oricărui intelectual al epocii sale.

În concluzie, ca și majoritatea cercetătorilor Psaltirii lui Dosoftei, recunoaștem folclorismul de aspect românesc al versurilor sale, dar sub rezerva că el este rezultatul unei influențe indirecte, adică fără un contact mai apropiat și conștient al ierarhului - poet cu marea sursă a folclorului național. Totuși, din motive de prudență - mai precis, din dorința de a nu risca să ne depărtăm de poziția obiectivității imperturbabile - nu cutezăm să respingem "de plano" nici părerea acestora dintre compatrioți, care susțin că Dosoftei s-a inspirat chiar în chip direct și conștient din poezia noastră populară în calitate de

cunoscător al ei. O considerăm însă ca pe o simplă ipoteză prea puțin verosimilă, deci menită, poate, să rămână pentru totdeauna neverificată. Dar repudiem categoric opinia celor ce și-au imaginat că Dosoftei, la transpunerea psalmilor în versuri de factură folclorică a fost înrîurit exclusiv de poezia populară română. În legătură cu aceasta, credem necesar să specificăm că **Psaltirea în versuri** a ierarhului moldovean este un monument literar care ilustrează admirabil interferența a două influențe folclorice, care se suprapun perfect, deși vin din surse etnice foarte deosebite. Iar fenomenul acesta s-a produs prin mijlocirea operei poetului Kochanowski.

Acum, la încheierea reflecțiilor noastre asupra bazei folclorice a versificației psalmilor lui Dosoftei, ținem să punem în evidență - referitor la modelul polon, după care s-a călăuzit poetul român - o realitate ce trebuie recunoscută fiindcă ne privește îndeaproape. Până azi, două fapte de capitală importanță în complexa problematică a **Psaltirii în versuri** nu au fost deloc cunoscute:

1. că Jan Kochanowski, în măiestria cu care a versificat psalmii, era el însuși tributuar, într-o foarte însemnată măsură, muzei populare polone;

2. că această muză era, în multe privințe, soră bună cu muza rustică românească.

Sînt, după părerea noastră, fapte de cel mai mare interes pentru înțelegerea menționatului fenomen al interferenței pe plan folcloric și cult totodată. Pe de altă parte, ele pun într-o lumină cu totul nouă problemele referitoare la geneza **Psaltirii în versuri** românești a mitropolitului Dosoftei.

*

Despre însemnătatea activității poetice a lui Dosoftei, ne putem da seama mai ales dacă ne gîndim că, pe la începutul jumătății a doua a secolului al XVII-lea, în cîmpul modestelor litere române, pe tărîmul poeziei, se-ntindea pustiul sterp, unde nici cea mai slabă încercare de vers acceptabil nu exista. Și că în acel imens pusti - prin strădania eroică a acestui cărturar, care-și luase asupra-și o sarcină ce în mod normal depășea puterile unui om, oricît de înzestrat cu darurile spirituale necesare ar fi fost el - apare deodată, ca prin farmec, o carte care cuprinde peste 8600 de versuri! Nu este oare acesta un eveniment epocal, dacă nu chiar un adevărat miracol?

Am afirmat că valoarea operei lui Dosoftei apare în plină lumină, dacă o plasăm în cadrul vremii sale și dacă o judecăm comparativ cu altele de același gen, nu numai dintre cele contemporane, ci și din cele ce-au precedat-o și mai ales cu multe care au succedat-o. Dar, dacă avem în vedere că psalmii săi ascund numeroase episoade și încă și mai numeroase versuri care pot fi citite cu plăcere pînă în zilele noastre, înțelegem și mai bine că Dosoftei se impune ca maestru al versului și independent de vremea cînd a trăit. El se detașează din epocă, planînd cu mult deasupra ei și dincolo de ea.

Cu Dosoftei s-a comis grava, impardonabila eroare că îndeobște - cu rarism excepții - cei ce i-au judecat opera și-au oprit privirile lor în special asupra încercărilor sale neizbutite îndeajuns și asupra greșelilor lui, care sînt destul de multe la număr, dar care erau fatale în împrejurările date, pentru stadiul evolutiv de atunci al literaturii române. Astfel, lipsurile, neajunsurile, stîngăciile și greșelile - to-

talizate și extinse la gradul absolutului, asupra întregii opere - au fost cele ce i-au impresionat pe judecătorii **Psaltirii în versuri**. Nu credem că cineva dintre ei a văzut în cartea psalmilor ilustrului ierarh român cîmpul de luptă aprigă, unde s-a dat marea bătălie pentru cucerirea versului, care trebuia oferit cu orice preț literaturii române culte, ce era total lipsită de această podoabă inegalabilă a creației poetice. Mai este oare nevoie s-o spunem că obiectivitatea științifică și implicit dreptatea îi obliga pe critici la o atitudine cu totul contrară celei adoptate de ei? Că le cerem imperios să-și aștească privirile în primul rînd asupra a tot ce este creație valabilă în cartea psalmilor, asupra a tot ceea ce înseamnă succes incontestabil? Să totalizeze nu erorile, ci izbutirile poetului erou, acele izbutiri care reprezintă un număr impresionant de mare și pe baza lor să tragă concluzii, în timp ce greșelile să fie privite în lumina realității dure a războiului: ca pe niște căderi și înfrîngeri sporadice inerente luptei înverșunate duse de Dosoftei! O asemenea atitudine, care e singura în măsură să dea o obiectivă și justă judecată de valoare, nu poate duce decît la concluzia că ierarhul moldovean, prin transpunerile psalmilor în versuri românești, a reformat o mare biruință, aducînd psaltirea sa ca o sacră ofrandă pe altarul literaturii române în zorii apariției acesteia.

Așa sînd lucrurile, putem conchide că, în cadrul larg al istoriei literaturii și culturii române, Dosoftei ocupă un loc unic, care niciodată nu va putea fi eclipsat. Acest român prin naștere, care a devenit prin adopțiune moldovean autentic, a ajuns să fie, prin activitatea lui de arhipăstor și prin multele sale scrieri, o figură panromânească. În adevăr, el și-a făcut o glorie nepieritoare din lupta încununată de succes de a introduce definitiv limba română în drepturile ei legitime, ca limbă de cult, în locul celei slavone. Și ceea ce e demn de relevat cu deosebire, este faptul că, în lupta lui, acest mare patriot - cu o uimitoare conștiință românească - se gîndea nu numai la moldovenii săi pe care-i păstorea, ci la românii de pretutindeni! În ce privește scrierile sale, opera hagiografică de vastă compilație **Vleața și petreacerea svinților** - cu atmosfera ei de legendă și miraculos - se reliefează dintre celelalte lucrări ca un impunător monument al literaturii epico-religioase, care a fost cartea favorită de lectură pe tot cuprinsul Daciei. Cît despre **Psaltirea în versuri**, avînd și ea aceeași largă circulație, depășește sfera religioasă, constituind un monument de prim rang al literaturii beletristice românești, întrucît ea stă la temelia poeziei române, iar autorul ei are meritul de a fi cel dintîi poet al românilor.

Pentru aceste două monumente, pe care mitropolitul Dosoftei și le-a înălțat cu multă trudă și abnegație de ascet - în vremi nespuse de aspre pentru el și pentru neamul românesc - se cuvine să-i cinstim memoria cu sentimente de pioasă admirație și de caldă, profundă recunoștință.

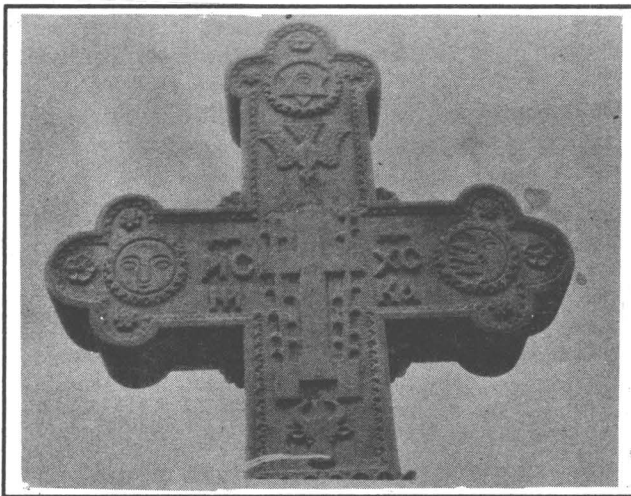
*

**Această importantă contribuție științifică a profesorului Petru Caraman este, în egală măsură, un studiu de literatură comparată, ca și de folclor comparat, fiecare din cele două compartimente beneficiînd, ori de cîte ori se impune, și de ample comparații lingvistice. Față de exegezele anterioare, pe care le discută critic, autorul propune noi perspective de abordare, ce permit o mai justă apreciere a raporturilor ce există între cele două psaltiri. Lucrarea este încă în manuscris și conține 220 pp. dactilografiate. (Ion H. Ciubotaru)*

Petru Ursache

„Veșnicia s-a născut la sat”

În anii șaizeci, am publicat într-o revistă ieșeană un articol ce purta titlul **Dispariția folclorului**. Un coleg semna pe aceeași pagină cu mine un material, în replică, **Permanența folclorului**. Fiecare dintre noi venea cu argumentele sale, atâtea câte se puteau aduce în susținerea unor asemenea teze. În ce mă privește, semnalam un fenomen care, în perioada interbelică, nu constituia nici un secret pentru nimeni, dar căruia, după război, autoritățile se străduiau să-i



Piatră funerară (Sucevița)

dea un înțeles stupid și absurd. Fără a intra în amănunte, eu susțineam evidența, și anume că folclorul a încetat, încă de la începutul secolului, să domine viața culturală a satului contemporan. În întreaga țară, cu puține excepții, el nu mai reprezenta o realitate vie, trecând în repertoriul pasiv al tradiției. Baza obiectivă a acestei transformări radicale o constituie satul, cadrul natural al vieții rurale; acesta și-a pierdut identitatea, s-a rupt de cosmos și s-a deschis, vrînd-nevrînd, spre oraș, de unde se revarsă asupra lui și cele bune și cele rele, cum arătau și sămănătoriștii la începutul veacului. Folclorul s-a refugiat în muzee și biblioteci, făcîndu-și simțită prezența prin mass-media și diferite manifestări specifice, iar noi, urmașii celor care l-au creat, am rămas simpli beneficiari; nu mai putem participa direct la perpetuarea și invenția lui. Mi s-au adus reproșuri; nu în scris, ci la "întrevederea" cu cenzura: că am lecturi suspecte, că fac jocul unor interese dușmănoase "nouă", că nu observ ce curs sigur a luat dezvoltarea societății, adică tot ce se obișnuia să se spună, pe timpuri, în asemenea ocazii.

Nu aș fi evocat acest amănunt dacă nu aș avea bănuiala (chiar siguranța) că, reafirmînd, în cele ce urmează, aceleași idei, voi fi întîmpinat, din nou, cu suspiciune: oare nu susține principii conservatoare, învechite? Oare nu suferă de nostalgie? Nu m-aș mira, pentru că așa sîntem noi, românii: incapabili să ne oprim mai îndelung asupra unei probleme științifice; o începem de la dreapta la stînga, o reluăm de la stînga la dreapta, o ducem pînă la mijlocul drumului, apoi o lăsăm baltă (C. Rădulescu-Motru) și ne apucăm de spus bancuri despre ceea ce era să nu fie. Nu susțin că folclorul trebuie să reprezinte la infinit preocuparea noastră de prim ordin. Întrucît ideea s-a ivit ca fapt științific, datoria noastră, dacă ne respectăm, este să o cercetăm cu toată seriozitatea. Ne convine, însă, din comoditate, să-i imităm pe apusenii. Și-i imităm prost. Ei au terminat de mult cu folclorul, au și uitat de el. De ce n-am face la fel? Cu cît mai repede, cu atît mai bine, poate dăm

dovadă de "maturitate".

Iată o primă greșeală de fond. Apusenii nici nu aveau altă cale de urmat, pentru motivul clar și limpede că folclorul lor este redus și ca întindere, și ca valoare. Există cîntece ale țesătorilor, ale marinarilor, de nuntă, de seceriș etc., fiecare în dependență strictă de cadrul etnografic respectiv. O dată cu destrutturarea acestuia, varianta lui literară, nefiind semnificativă în planul expresiei sensibile, nu a găsit nici o modalitate de salvare prin ea însăși, în conștiința ace-

luași public. De aceea, francezii, de pildă, nu au avut nici un motiv să asocieze folclorul cu literatura ca materie de sine stătătoare, pentru că documentele pe care le găseau în oralitate adevrau, fără umbră de îndoială, fie la etnografie, fie la sociologie. Ultimul mare folclorist european a murit acum cincizeci de ani; este vorba despre Arnold van Gennep care, în lucrările sale, a fost preocupat în mod statornic de mecanismele funcționării gîndirii primitive, determinate de realitatea strictă a obiectelor, de raporturile de conviețuire dintre familii, grupuri și clanuri. De la el, pînă astăzi, ni s-a transmis o întreagă terminologie depreciativă cu privire la culturile tradiționale. Cercetătorii care îi urmează obișnuiesc să implice documentul folcloric în demonstrații structurale, semiotice, fără interes pentru exprimarea unor judecăți de valoare, literare ori estetice.

Mai este și disprețul din ultima vreme față de tradiție, aceasta fiind a doua greșeală de fond pe care, cu inconștiență, o comitem. Ea izvorăște din spiritul nostru exagerat imitativ și din proasta administrare a accentelor. Ce greșeală ar fi aici, nimeni nu s-a învrednicit să dea un răspuns plauzibil, să se știe odată pentru totdeauna cine și de ce se află în rătăcire. Renunță apusenii o clipă la tradiție? Noua școală istorică franceză scotocește după orice hîrtiuță rămasă de la vreo breaslă de manufacturieri, orice chitanță emisă de vreo agenție comercială, după orice ordin militar sau scrisoare ecleziastică, pentru a reconstitui din documente concrete vremurile și mentalitățile apuse. Interesează pe cineva astăzi asemenea "nimicuri"? La drept vorbind, nu. Dar se dezvoltă un admirabil cult pentru tradiție și pentru istorie, ceea ce nu ne-ar strica nici nouă. Să fim atenți însă: ei înțeleg altceva prin tradiție decît noi. Apusenii nu includ și folclorul, socotindu-l ne semnificativ și accidental, pe cînd noi o facem, și avem motive serioase. Ei se revendică de la tradiția savantă, bazată pe scriere și pe sistematizarea științifică a cunoștințelor; noi ne revendicăm de la oralitate și, prin intersectare, de la experiența cărturărească dobîndită încă

din evul mediu tirziu, pe cale bisericească și cronicărească. Nu este cazul să comentăm calitatea unui tip de tradiție în raport cu celălalt. Lucrurile se subînțeleg. Și nici nu ni se pare moral să regretăm ori să ne bucurăm **post-festum** că nouă ni s-a întâmplat așa, când putea să fie altfel. Asta ar aminti de acel Păcală care se uită toată ziua în curtea vecinului, în vreme ce ogrorul lui este năpădit de dăunători. Tradiția nu se contestă din capriciu, indiferent de ce natură ar fi ea, cum nu-ți poți refuza părinții: pe ei ți i-a dat Dumnezeu, pe ei îi ai.

Regretăm unele greșeli care s-au făcut și continuă încă să se facă, în cercetarea și aprecierea oralității, acestea provenind nu din partea publiciștilor doritori să învieze atmosfera, ci a folcloriștilor de profesie. Mai întâi, tonul laudativ, dulceag și sentimental ce se aude cu orice prilej, îndeosebi la emisiuni televizate. O asemenea retorică penibilă nu poate decât să provoace efecte contrarii. Fiecare afirmație trebuie bine chibzuită, altfel cade de la sine. Dar și critica se cuvine argumentată. În privința aceasta, n-am depășit epoca lui Kogălniceanu, adică **minima moralla**: să fie dreaptă și cu bună intenție. Se abuzează de superlative cu intenție valorizatoare; cu alte cuvinte, tot ce provine din oralitate ar ține automat de domeniul perfecțiunii. Nici o îndoială? Nici o critică? Toate categoriile literaturii populare, toate textele care zac grămadă în arhive (când și când cercetate) nu se diferențiază cu nimic? Singurul indiciu valoric trebuie să fie așa-zisa autenticitate, semn al ruralismului și țărănismului, în alți termeni, primitivitatea, grosolană, formele rudimentare de gândire, urmărite cu acribie de unul dintre folcloriștii contemporani care, nu se știe de ce, este și "bine" cotat? Se vorbește despre **Miorița** când de bine, când de rău, dar în totală necunoștință de cauză în ambele cazuri. Se gîndește în șabloane și în sens simplificator: vine din oralitate, aparține unui analfabet. Iată probe, chipurile decisive, ale importanței sale minime; ca și cum toată lumea ar ști cine este autorul celebrei **Cărți egiptene a morților** sau al **Poemului Ghilgameș**; ca și cum **Ilada** lui Homer nu ar fi luat naștere (și circulat sute de ani) în oralitate. Cît privește stupefianta acuză cum că păstorul mioritic n-a pus mîna pe ciomag să-și arate curajul și voinicia, ceea ce ar fi influențat negativ însuși destinul poporului român, asta ar putea să-i pună serios pe gînduri pe acei care judecă atît de simplist, neînțelegînd nici pe departe esența metafizică a poemei, ca aspect al mitologiei morții.

Descriptivismul reprezintă de asemenea o direcție devenită de multă vreme neproductivă. El este necesar atîta timp cît ne înfățișează cu exactitatea-i caracteristică aspectele formale ale creației orale, diversitatea ei tipologică. Știm de multă vreme că folclorul românesc se prezintă ca un sistem amplu care se diversifică în spațiul tuturor genurilor și speciilor literare cunoscute. Este o notă care ne pune într-o poziție avantajoasă față de oricare dintre marile culturi apusene. Dar tipologia ne arată diversitatea, deci numai o latură a sistemului, pentru că operează cu criterii cantitative. De aceea trebuie în mod necesar depășită prin studii de sinteză care să permită deplasarea accentului de la varietate la unitate, de la cantitate la calitate, prin aplicarea unor criterii valorice. Deocamdată ne aflăm, în general, în stadiul descriptivismului și al înțelegerii cantitative. În acest caz, nu putem face nici o

distincție între **Miorița** (**Meșterul Manole**, **Legenda cosmogonică**, **Tinerete fără bătrînețe...** etc.) și o țipuritură. Manole, Păstorul, Dumnezeu sînt reduși la existențe narrative. Ei nu cunosc evenimente sufletești deosebite, nostalgia unor împliniri supreme în creație și în post-existență, ci se aliniază oricărui flăcău cu gîndul la turmă și la hora de duminică.

Astfel, continuăm să nu ne cunoaștem folclorul, deși facem destul de mare caz de el. Vorba Poetului: "N-avem oi, dar avem urși". N-avem personalități luminate care să ni-l explice în profunzimile și-n tainele sale, dar avem folcloriști gata oricînd să ne asigure de mari succese în domeniu. Nimic de zis: arhivele sînt pline, muzeele funcționează după program regulat, editurile dau și ele semnale din cînd în cînd, iar facultățile de profil dispun de laboratoare conduse de specialiști. Și, cu toate acestea, s-o recunoaștem cîstit: nu sîntem pregătiți să dăm răspunsuri ferme și clare în cîteva probleme litigioase. Lăsăm pe seama folcloriștilor toată răspunderea, deși unele aspecte, mai dificile, nu țîn numai de resortul lor. Fiecare știință își are limitele sale, de aceea se cere efortul conjugat al mai multor discipline, pentru găsirea unor răspunsuri deplin argumentate. Nici nu știm să ne folosim de achizițiile deja dobîndite, serioase, exacte, fiind gata să schimbăm măr-găritarele pe sticle colorate. Cînd Lucian Blaga a afirmat, în stilul său călăuzit de inspirație, că "veșnicia s-a născut la sat" ori că satul românesc trăiește în "zăriștea mitului", s-au auzit voci cum că acestea ar fi metafore, nu adevăruri științifice. Oare filozofiei îi sînt proprii numai conceptele, nu și metaforele? Contraargumentele lui H.H.Stahl, de-a dreptul puerile, de ordinul cantitativului, sînt ale unui cercetător cu ifose, care își fixează programul de studiu al satului în biblioteca personală, se deplasează la fața locului între două trenuri, să ia probe în eprubetă. Să traduc ce a spus Lucian Blaga? Sinoptic: "Veșnicia s-a născut la sat"; satul este natură, iar aceasta are privilegiul eternității: lumea contemporană asistă la un conflict pe viață și pe moarte între natură și cultură + civilizație, așa cum în mitologie vulturul purta război cu șarpele. Dacă natura va fi învinsă (și nu-i exclus, atîta vreme cît omul continuă să se joace de-a soldatul Tiorkin), datele problemei nu se schimbă; în tratatele de filosofie natura trece drept o categorie universală: deci, în sinea lui, satul trăiește în veșnicie. Replica lui H. H. Stahl vine din partea civilizației, de aceea a și găsit adepți foarte grăbiți. Dar alături de el nu se află nici vulturul, nici șarpele, ambele simboluri solare, deci veșnice. Satul se găsește situat în "zăriștea mitului": cînd Adam a fost alungat din rai, Dumnezeu l-a așezat în preajmă, să stea de vorbă din cînd în cînd cu robul său; imaginea **cerurilor deschise**, general cunoscută pe cuprinsul României pînă la al doilea război mondial, dovedește că nimic nu s-a schimbat substanțial în geneză. Mai cădea omul în boală, se mai ducea pe la cîrciumă, dar acestea erau considerate tot semne divine.

O nouă atitudine se impune față de creația orală, regîndînd-o fundamental, în compartimentul terminologiei de bază, al tehnicilor de cercetare și al criteriilor de valorizare. Perspectiva este deschisă de statutul nou al folclorului în contemporaneitate. Anume, existența sa în repertoriul pasiv al culturii tradiționale. Aceasta înseamnă că trebuie să operăm o selecție foarte riguroasă în marea masă a materialelor, să reținem numai textele care se justifică

într-adevăr în lumea artei, prin gust și perfecțiune. Singura cale posibilă de reabilitate a oralității, în fața tuturor categoriilor de beneficiari, chiar și a circotașilor, o constituie valorizarea estetică și filozofică. Vechea școală franceză, descriptivistă și cantitativă, nu mai poate fi de actualitate. Doar criteriile estetice și calitative sînt în măsură să permită o nouă lectură, de un nivel superior. Preocupări au

existat destule și înainte, și după război. Noi înșine ne-am afirmat în acest sens în câteva rînduri. Diferă însă contextul de față: retragerea literaturii populare în repertoriul pasiv al tradiției și apariția, în ultima vreme, a unui curent negativist, răuvoitor, față de care nu putem rămîne nepăsători.

Lucia Cireș

In memoriam - Ion Diaconu

Existența etnografului, folcloristului și dialectologului Ion Diaconu (născut la 24 septembrie 1903, la Spinești-Vrancea și dispărut la 9 decembrie 1984) a stat sub semnul **Mioriștelor** vrîncene. Student la Facultatea de Litere din București, a avut șansa de a-l avea profesor pe Ovid Densusianu, întemeietorul metodei științifice de cercetare a folclorului, al cărui vrednic urmaș a devenit. Modestul profesor din Focșani, în studiul introductiv la monografia **Ținutul Vrancei** (vol. I, II, București, 1969), exclude "orice elogiu sau laudă elementară", deși după apariția primului volum (București, 1930), ecourile au fost extrem de favorabile (N. Iorga, Ovid Densusianu, Dan Simionescu, D. Murărașu, Ion Mușlea, Th. Capidan, D. Caracostea, Petru Caraman consideră lucrarea "model", "foarte bună", "valoroasă", "prețioasă") iar lucrarea a fost utilizată de sociologi, etnografi, filologi români și străini. Așadar, nu vom aduce elogii și laude, ci vom consemna obiectiv principalele contribuții în disciplinele căreia și-a dedicat întreaga-i existență.

Primele culegeri de folclor le-a făcut în clasa a VIII-a de liceu și le-a continuat de cîte ori i-a fost cu putință timp de 44 de ani, după propria-i mărturisire, "trudind cu gîndul la viitorime și cu sufletul închinat neamului românesc", în ciuda "mediocrității ucigătoare". Zona cercetată cu obstinație a fost Țara Vrancei, dar l-a preocupat și fostul județ Rîmnicul Sărat (a publicat în trei volume **Folclor din Rîmnicul Sărat**, Focșani, 1933, 1934, 1948). Remarcabile sînt, în această colecție, colindele de o frumusețe rară, a căror autenticitate am putut-o verifica în satul Bordeasca Veche, unde repertoriul rămăsese aproape neschimbat după patru decenii, și baladele, printre care rarism este **Cîntecul Gerului**, cules împreună cu Constantin Brăiloiu. Observații de teren a mai făcut în Maramureș, Ardeal, Muntenia nord-estică, Moldova de nord și de sud, Dobrogea, Bucovina și Basarabia.

Reflexiuni despre cîntecul și versul popular (Focșani, 1946) a fost teza de doctorat a lui Ion Diaconu. A redactat și tipărit revista "Ethnos" (1941-1943), a colaborat la "Anuarul de folclor", "Milcovia" ș.a. A fost preocupat constant de aspectul psihologic al creației populare, cum reiese și din studiul **Psihologie și creație populară**, ca și din toate lucrările publicate.

O substanțială contribuție are Ion Diaconu în privința lăutarilor și a "dinamicii" folclorului, disociind lăutarii profesioniști de lăutarii țărani (în notele critice la **Folclor**

din Rîmnicul Sărat).

Capodopera vieții sale, din care nu a reușit să tipărească, în timpul vieții, decît două volume, rămîne **Ținutul Vrancei**, lucrare finalizată în anul 1970, din care fiica cercetătorului, Paula Diaconu Bălan, a editat, în condiții demne de părintele său, volumele al III-lea și al IV-lea. Primele două volume conțin studiile **Criterii asupra monografiilor etnografice, folclorice și dialectale și Vrancea etno-istorică, sociologică, folclorică și dialectală**, balade, doine, bocete, strigături, o orație de nuntă, un colind, un cîntec de stea, cinci plugușoare și descîntece. Volumele al III-lea și al IV-lea (București, 1989) sînt, de fapt, o amplă și competentă monografie a **Mioriștelor**, pe baza unui număr de 500 de variante selectate dintr-un număr de texte mult mai mare. Volumele al V-lea și al VI-lea, pregătite pentru tipar tot de Paula Diaconu Bălan, vor cuprinde: **Balada; Doina; Bocetul; Strigăturile; Colocășila; Iertăciunea; Cîntecul miresei; Colindul; Cîntecul de stea; Plugul; Descîntecele; Textele-convorbiri; Registrul Informațiilor; Registrul geo-etno-istoric; Onomastica; Toponimia și Glosarul**. Un al șaptelea volum l-ar constitui albumul etnografic **Vrancea pitorească și etnografică**. Această monografie vastă confirmă faptul că autorul și-a însușit afirmația lui Otto Lauffer, pe care îl citează: "Cine scrie o carte de folclor scrie o carte de iubire". Studiul introductiv din volumul I, apărut în 1969, se vrea și este un "îndreptar folcloric" care rămîne lucrare metodologică de referință. Autorul respinge vehement culegerea "de-a valma și de-a surda". Exigent cu sine, dar și cu ceilalți, Ion Diaconu a fost poate incomod pentru "mistificatori, falsificatori, dregători artificiali ai folclorului", pentru "ambitiosul semidoct, cercetătorul expeditiv, anchetatorul febril care numai rătăcesc terenul etnografic". El pledează pentru istoria critică și comparată a folclorului, zăbovind asupra raporturilor cîntec-poezie și creație individuală-creație colectivă.

În urma expediției din anul 1927, într-o echipă de cercetare sociologică alcătuită de Dimitrie Gusti, în cadrul "Seminariului de sociologie, etică și politică" a Universității din București, se dezice de apartenența la această școală, formulînd rezerve față de stilul de lucru în echipă, preferînd investigația individuală. De altfel, a revenit singur la Nerej, în 1929.

Este de remarcat etica profesională a profesorului Diaconu, care nu concepe "știință desăvîrșită fără etică

desăvârșită". Deși îndeamnă "înapoi la monografie" pe "folcloriștii de cabinet", este impresionantă documentația bibliografică obținută cu mari sacrificii în provincie, unde lucra, "ca un retras, ca un uitat" (după spusele sale), care cuprinde cele mai importante lucrări europene în domeniu, citate în original (franceză, germană, engleză, italiană ș.a.). Folcloristul considera bibliografia ca fiind "pîrghia lui Arhimede". Analizează critic, fără a ține seama de circumstanțe, colecțiile din secolul trecut, efectuate după metoda romantică, și respinge "molozul antipoetic" publicat de diletanți, exclamînd: "Vai, ție, teren etnografic românesc!". Observații pertinente sînt făcute cu privire la metoda de lucru în teren și la interpretarea faptelor. Insistă asupra aspectelor psihologice și sociologice, recomandă interpretarea istorică și comparativă.

O mare atenție a acordat Ion Diaconu transcrierii fonetice cu semne diacritice a graiului local și cunoașterii anticipate a temelor poetice în momentul culegerii lor. Răspunde pe rînd la întrebările: ce culegi?, de la cine?, cînd? și cum? Ca pe o neîmplinire a sa considera faptul că nu avea pregătire muzicografică pentru a putea consemna și melodiile. Din acest punct de vedere l-au satisfăcut pe deplin anchetele efectuate cu prietenul său Constantin Brăiloiu, cu Achim Stoia și Tiberiu Alexandru.

Textele-convorbiri sînt documente importante privind datinile, obiceiurile, normele juridice, tradițiile istorice și viața materială arhaică.

Cu privire la modalitățile culegerii materialului în teren, se referă la condiționarea psihologică a informatorului, la timpul de anchetă, la memorie și aspectele ei funcționale, la **racordajul** folcloric, adică refacerea variantei prototip din mai multe variante culese de la același ins, dotat desigur, la intervale diferite de timp. Acest **racordaj** folcloric reprezintă noutatea metodei folosite de Ion Diaconu, care avea o "răbdare de fier și de oțel" sau o

răbdare "mocănească", așa cum spunea autorul însuși.

Contribuția la cunoașterea Mioriței, chintesența spiritualității românești, va constitui, probabil, subiectul unei



Bătrînă torcînd (N. Popa, Tîrpești-Neamț)

investigații speciale. Adăugînd că a mai publicat un volum intitulat **Cîntăreși și povestitori populari**, în 1980, ne exprimăm regretul că omul de știință care a fost Ion Diaconu nu a avut posibilitatea să activeze într-un cadru de cercetare instituționalizată, să poată forma, la rîndul său, o școală și că posibilia săi discipoli trebuie să se limiteze numai la opera pe care a lăsat-o.

Silvia Ciubotaru

Obiceiuri nupțiale: raptul miresei

În decursul istoriei, relațiile matrimoniale s-au pornit adesea prin acte violente, condiționate de anumite conflicte ireconciliabile între comunitățile cărora aparțineau viitorii soți. Divergențele religioase, politice sau sociale, între familiile tinerilor care voiau să se căsătorească, impuneau adesea fuga acestora "în lume".

"Nu ne referim aici la acea categorie a riturilor nupțiale, numite "furtul" sau "răpirea" miresei, care se înscriu în secvența actelor de separație - cînd rezistența opusă de mediile afectate și în special de familia miresei se atenuază prin înscenarea, în timpul nunții, a dispariției tinerei fete și substituirea ei vremelnică printr-o bătrînă zdrențăroasă. Vom prezenta situațiile de răpire care se află în rîndul actelor legate de jurisprudența maritală, iar nu de

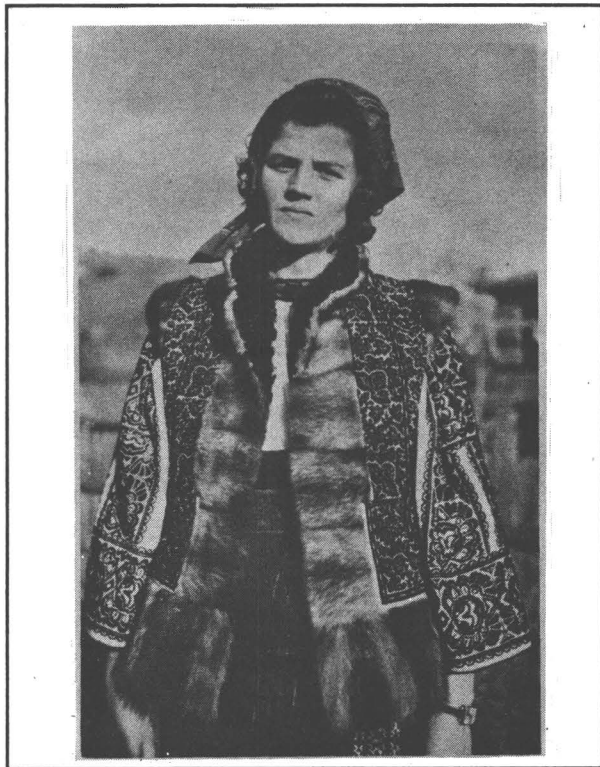
ritualizările propriu-zise.

Într-o clasificare a cazurilor de răpire cu scop matrimonial, germanul Post, în lucrarea sa **Afrikanische Jurisprudenz**, publicată la sfîrșitul secolului trecut, înscrie acest tip de rapt la categoria **B**, furt care se rezolvă după înțelegerea părților interesate: fie prin stipularea faptului că va urma căsătoria, fie prin înțelegerea celor două familii.

Istoria civilizației omenești prezintă numeroase situații în care răpirea fecioarelor pentru căsătorie era acceptată ca legală de unele sisteme juridice. Astfel, se pare că legile lui Licurg, din Sparta antichității grecești, prevedeau ca bărbații să ia cu de-a sila pe viitoarele soții. Legislația lui Manu includea furatul mireselor în rîndul celor opt forme

de căsătorie consimțită, cunoscută sub numele de *rakșasa*.

În general, căsătoria prin rapt era considerată în Roma imperială a fi de modă grecească. Chiar celebra răpire a Sabinelor, care a inspirat atâtea opere din literatura și arta universală, era atribuită influențelor eline. Desigur, este vorba de o exagerare, pentru că și în primitivul Latium pare să fi avut loc numeroase căsătorii bazate pe luarea cu forța a tinerelor fete. Un ecou al acestor practici era obiceiul, de la nunțile latine, ca mirele să înscezeze o răpire: "Fata nu intra după voia ei în noua locuință. Trebuia ca soțul să scoată câteva strigăte și femeile care o însoțeau să se



Port bucovinean (Vatra Moldoviței)

prefacă a o apăra" (Fustel de Coulanges, *Cetatea antică*, I, editura "Meridiane", București, 1984, p. 69).

Mitologia greacă evocă numeroase răpiri de fecioare, dintre care amintim atragerea Proserpinei de către zeul întinericului și morților, Hades, luarea nimfelor Thalia, Egina, Ganimedea și Asteria de vulturi divini, adormirea Europei de către Zeus, etc.

În basmele noastre, răpitorul clasic de fete frumoase rămâne zmeul. Astfel, într-o narațiune publicată de Petre Ispirescu (*Poveste țărănească*) se spune: "Cînd fură aproape de biserică, zmeul scăpat împietri căruțele și răpi mireasa".

Analizînd realitatea etnologică românească, vom constata două trăsături distincte ale obiceiului de a se fura fete cu scopuri matrimoniale. În primul rînd, nu este vorba despre o generalizare a acestei practici; nici măcar în satele în care au fost semnalate mai multe rapturi de fecioare, cum ar fi Pufești, Movilești și Ciorăni, din fostul județ Putna. Din acest spațiu, în secolul trecut, Elena Sevastos culegea de la un interlocutor următoarea mărturie: "dacă așa-i adetu (datina), tata a furat pe mama, bunicul pe bunica și tot așa au apucat și ei de la străbunii lor" (*Nunta la români*, București, Göbl, 1889, p. 27). Deci nici într-o

astfel de situație, fenomenul nu constituie baza majorității nunților. În al doilea rînd, în mai mult de 90% din situații, răpirlile se fac cu asentimentul fetelor, iar, în peste 50% din cazuri își dă acordul, în taină, măcar unul dintre viitorii socri. Procentajul infim în care este vorba de un rapt autentic a făcut obiectul sancțiunilor impuse de comunitatea sătească și chiar de unele legi oficiale. De obicei se dădea familiei ofensate o despăgubire în bani sau în bunuri. Dimitrie Cantemir amintește de amenda pentru încălcarea moralei, numită în Moldova *dușegubină* sau *șugubină*. Bărbații dovediți că au sedus o fecioară plăteau, la 1700, cîte 12 galbeni marelui vornic, plus așa-zisa plată a *ciubotelor*, datorată încasatorilor. Familia fetei primea și ea o sumă de bani din care nu trebuia să dea stăpînirii decît o mică parte. Legislația bizantină obliga răpitorul să ia de soție fata compromisă.

Întorcîndu-ne acum la cel mai răspîndit tip de rapt, căruia i se potrivește mai bine termenul de *fugă*, pe care îl preferă de altfel comunitatea folclorică, vom observa că acesta are loc din cauza opoziției părinților fetei, pentru a nu cheltui cu nunta sau din alte rațiuni economice. Astfel, în lucrarea *Cercetarea monografică a familiei*, Xenia Costa-Foru descrie cazul unei fete orfane din Runcul Gorjului, silită să recurgă la acest gen de fugă "în lume", la 15 ani, pentru că mama sa, recăsătorită, îi uzurpase dreptul de moștenire. Desigur, nu trebuie ignorat aspectul sentimental, dragostea care determină tînărul cuplu să încalce principiile de conduită ale satului. Așa cum se confesează, într-o doină din colecția Jarnik-Bîrseanu, tînăra fată este hotărîtă să plece cu cel îndrăgit: "De m-or da, de nu m-or da, / M-a da frunza și iarba / Ș-o fugi cu dumneata!" Calea aleasă este determinată de încercarea părinților fetei de a o căsători cu altcineva. Atunci cel preferat de tînără se înțelegea cu aceasta să îl aștepte seara într-un anumit loc. "Nirele sî vorbè cu nireasa. - Stăi la crucili drumului! Și o lua în căruți. Flăcăii o duceau ori în Brehuiești, ori la un neam de-a nirelui din sat". (*Călători străini despre țările române*, I, Editura "Științifică", București, 1968, p. 406). Altă dată, dacă au posibilități bănești, tinerii fug într-un sat sau într-un oraș mai îndepărtat. După o săptămînă - două, "flăcăul mergé însoțit de doi gospodari de cinste sau chiar cu preotul și-și ceré iertare". Apoi rudele celor implicați în acest act marital pregăteau în cea mai mare grabă nunta, pentru a potoli gura lumii. La fel se petreceau lucrurile și în secolul al XVI-lea, cînd Anton Verancsics, un călător străin prin țările Moldovei, după ce constata indignat prezența obiceiului răpirii viitoarei mirese, trebuia să admită că totul se termina cu bine: "Iar după ce lucrul s-a desăvîrșit, ei se prefac că nu le pare rău și se împacă, fără greutate, prin mijlocirea prietenilor și rudelor celor două părți". (*Arhiva de folclor a Moldovei și Bucovinei*, Matca-Galați). Nu trebuie să ne înșele aparențele și să credem că înțelegerea la care se ajungea, de cele mai multe ori, se datora numai bunăvoinței și că cei ultragiați în acest fel nu mai puteau alege și altă cale. Fuga miresei cu alesul său o puneă într-o postură plină de riscuri. Renunțînd la ocrotirea pe care i-o asigura familia pentru un viitor incert, ea se expunea oprobriului public; condiționarea reciprocă dintre individ și grup, specifică fenomenului conviețuirii oamenilor în sinul aceluiași forme sociale, era fisurată. În cazul în care conflictul creat prin "răpirea" fetei nu se rezolva, linia destinului ei se

modifica în sens negativ. Astfel, o tânără din ținutul Gorjului, despre care Xenia Costa-Foru ne relatează că a fost furată de un flăcău sărac, pe când se întorcea de la hramul unui sat vecin, a fost readusă acasă de tatăl ei cu jandarmii. Părinții opunându-se categoric opțiunii ei, fata a rămas nemăritată.

După numeroase schimbări sociale, politice, economice și, nu în ultimul rând, culturale, mentalitățile rurale dovedesc a fi păstrat această atitudine ostilă față de încălcarea ritualului marital. Așa, de exemplu, în sudul Moldovei consecințele unei tentative de rapt sînt foarte greu de remediat pentru tînăra implicată, mai ales în comunitatea unde au avut loc faptele: "O fată, dacă a fost luată cu fuga (fără voia părinților) în căsătorie și tot în acea seară a fost adusă îndărăt de părinți, nu se mai poate mărita după un flăcău decît foarte greu. Se zice că a fost **chiuită**, adică în momentul cînd a fost dusă cu alai la casa mirelui s-a chiuit". (Jarnik-Bîrseanu, op. cit., pp. 234, 237). Părinții fetei uită cu greu ofensa abătută asupra familiei și atitudinea lor va afecta grav relațiile cu noua structură socială încheată. Mama unei alte tinere, din aceeași localitate gorjeană cercetată de Xenia Costa-Foru, nu și-a reluat legăturile cu propria fiică decît după un an de zile, fiind convinsă că ginerele a obținut afecțiunea tinerei prin apelarea la acte magice: "Cînd văzui că nu e lîngă mine fata, începui să plîng și să mă vaet și rămăsei bolnavă trei luni de zile, dar nici acum nu-s bine; mă uscai de atunci. Iară dînsa, nerușinata, deși o durea inima, vineri a plecat de acasă, iar duminică a venit în sat la horă și-mi spuneau femeile că amîndoi jucau și chiuiu mai mult ca toți. Trei săptămîni pe urmă a venit flăcăul să-mi ceară iertare, dar n-am putut să-l văd, parcă mi se întunecase mîntea, de era să dau cu orice în el... Așa zic eu, că soacra fetei mele fu o mare răutate, că vrăji pentru dragoste, ca să moară fetele după fiu-său" (op. cit., p. 178).

Frămîntările sufletești, cauzate de ruperea bruscă a unor puternice legături afective, pentru înfiriparea altora noi, traumatizează adînc, pe plan psihic, protagoniștii dramei. Fuga în lume, cu ecou romantic în lirica populară, unde întîlnim frecvent motivul "cununării" libere, sub oblăduirea codrului sau în alte ținuturi decît cele natale, de către un preot care nu-i cunoștea pe miri, devine patetică sub amenințarea blestemului părintesc. Cuplul format în astfel de condiții - "Că-i un popă printre brazi/Și cunună ne-ntrebați"; "Este-un popă d-ăi uniți/Și cunună d-ăi fugiți" sau "Că Banatu-i țară bună./Aflăm popi de ne cunună,/Pentru o litră de vin,/Cunună orice străin" - are puține șanse de reușită. Rare sînt cazurile în care, potrivit mărturiei consătenilor, aceste familii devin prospere și fericite cu adevărat. Familia patriarhală se sprijină pe într-ajutorare și buna înțelegere cu neamurile directe pe linie ascendentă. Persoane, patrimoniu, nume, domiciliu, sistem de rudenie, puteri părintești, înzestrare, succesiune, toate problemele care țin de organizarea juridică a familiei sînt destabilizate prin apariția acestui tip de căsătorie care, dincolo de toate circumstanțele, continuă să fie privită măcar în parte ca ilegală. În spițele de neam, căsătoriile nepotrivite afectează mai puțin, pentru că în general ele țin

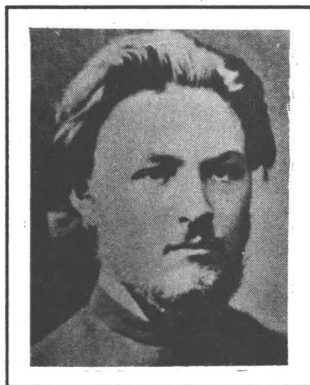
seama numai de descendența pe linie bărbătească, deoarece organizarea familială tradițională consideră că fetele măritate sînt "ieșite din neam". Familia acționează cel mai adesea în scopul restabilirii echilibrului intern afectat de raptul fetelor pentru a păstra, acolo unde este cazul, administrarea și apărarea în comun a averii și, mai ales, pentru a participa împreună la sărbători, la parastase și pomeniri, la hramuri sau la întreținerea unui așezămînt de binefacere: o fîntînă la răscrucile drumurilor din sat ori din cîmp, o troiță, un podeț sau chiar o biserică. Altădată, zidul care înconjura biserica era ridicat de grupuri familiale din aceleași neamuri. Înainte de al doilea război mondial, în zona Gorjului de exemplu, cu prilejul Nedeilor ce se țineau în preajma lăcașului de cult, "toate familiile obișnuiau să vie să ia masa și să petreacă împreună în curtea bisericii, în dreptul părții de zid care aparținea neamului lor" (idem).

În Țara Oltului, pentru a îndrepta consecințele, fie ale unui rapt real, fie ale unuia simulat (impus de împotrivirea părinților băiatului sau ai fetei) se făcea așa-zisa "nuntă de noapte", o ceremonie ce avea loc la numai cîteva ore după săvîrșirea raptului, cu o participare restrînsă și care nu păstra din ritualul nupțial îndătinat decît momentul "îmbrobodirii" miresei ca nevastă. Căsătoriile "de noapte" nu mulțumeau decît în foarte mică măsură comunitatea rurală, care le privea tot ca pe niște uniri ilegale.

Raptul prezintă o importanță deosebită pentru viitorul relațiilor ce se vor crea în căsătorie, atît între tineri, cît și între aceștia și părinți. De aceea, singura "împăcaciune" considerată viabilă rămînea aceea însoțită de gesturi festive, puternic ritualizate. Astfel, în satul Fundu Moldovei, din zona Cîmpulungului Moldovenesc, în deceniile de la începutul secolului, după trei zile de la fugă, neamurile mirelui începeau, cu modificarea cîtorva detalii, ceremonialul amplu al nunții folclorice, rit de trecere menit să mascheze divergențele sub o alianță fastuoasă. Remarcabilă în acest spectacol rămînea capacitatea de a transpune pe plan artistic noua realitate: rudele mirelui pornesc pe drum către tatăl fetei, să-i ceară iertare pentru fuga tinerilor și binecuvîntare pentru familia astfel întemeiată. Fiind întrebate unde se duc, ele răspund: "Am luat un vîlstar dintr-o grădină și nu-i priește la noi. Mergem să luăm pămînt și apă de unde a crescut el, ca să prindă rădăcină" (idem, p. 177). Pentru deplina integrare în mediul familial, fata fugită trebuie să participe la întregul scenariu. Cînd părinții o întrebă, conform ceremonialului: "- De ce ai plecat, draga noastră, de la noi? Ce n-ai avut?", ea răspunde: "- Am avut tot ce-mi trebuie însă dacă am văzut că nu mă dați după băiatul ăsta, am fugit cu el. Oi hi brodit-o, oi hi greșit-o, sînt îndatorată să-mi cer iertare" (idem). Odată cu binecuvîntarea părintească se realizează unitatea socială a familiei, bazată pe resorturile cele mai intime ale vieții particulare. Cum familia are și misiunea de mijlocitoare între individ și societate, noul cuplu este acceptat de comunitatea rurală. Rezolvarea crizei din sînul familiei duce la integrarea autentică în viața economică, morală și juridică a societății.

Dumitru Irimia

A. Mateevici - autorul celui mai profund poem închinat limbii române



A. Mateevici

este un destin exemplar; poetul intră în conștiința națională a românilor prin poemul **Limba noastră**, "cea mai frumoasă poezie ce a fost închinată limbii noastre" (Ov. Densusianu, 1917), "cîntecul de lebedă al talentatului poet" (Șt. Ciobanu, 1923). Poemul, dincolo de semnificația profundă, întemeiată poetic, impune, chiar în perspectiva acestei semnificații, "recitirea" momentelor fundamentale din istoria ființei poetului (mort la 29 de ani) în spațiul desfășurării istoriei ființei naționale românești.

A. Mateevici se stingea din viață la mijlocul lunii august 1917, la capătul ultimului drum Mărășești-Chișinău; plecase pe front ca preot militar și se întorcea îmbolnăvit de tifos într-un război prin care spera că se va realiza întregirea și consfințirea - prin unitate statală - a unității naționale a neamului românesc.

Cu mai puțin de două luni înainte, într-un alt drum Mărășești-Chișinău, unde își avea familia, profesorul-preot Mateevici ținuse lecții la Cursurile de limba română pentru învățătorii moldoveni. În ziua de 18 iunie, la deschiderea Cursului, poetul citise poemul care-și va fixa definitiv locul în tabloul capodoperelor literaturii române, **Limba noastră**, expresie lirică a unității de neam și a identității tuturor românilor.

Născut la 16/29 martie 1888, la Căinari-Tighina, în familia preotului Mihail Mateevici, la 13/26 august 1917 poetul pleca din viață înainte de a fi împlinit 30 de ani și înainte de a se fi realizat visul în numele căruia ceruse să plece pe frontul românesc.

Visul său, visul tuturor românilor, avea să înceapă a prinde contur în Basarabia, la 27 martie 1918, când Sfatul Țării de la Chișinău hotăra:

"Republica Democratică Moldovenească (Basarabia), în hotarele dintre Prut, Nistru, Marea Neagră și vechile granițe cu Austria, ruptă de Rusia, acum o sută și mai bine de ani, din trupul vechii Moldove, în puterea dreptului istoric și dreptului de neam, pe baza principiului că noroadele singure să-și hotărască soarta lor, de azi înainte și pentru totdeauna se unește cu mama sa România."

Destinul scriitorilor implicați cu toată ființa lor în istoria neamului încetează, în timp, a rămîne un destin individual. Iar în momente de răscruce, întrebările ființei naționale își caută și de multe ori își află răspuns și în modul în care destinul individual al unui scriitor a intrat în raport cu destinul neamului.

În acest sens, destinul lui A. Mateevici (1888-1917), frînt nedrept de devreme,

Format în spiritul acestui ideal, cu conștiința existenței identității de limbă și neam a românilor din Basarabia, Transilvania, Bucovina și din Regatul României, în atmosfera intelectuală a unei familii de preoți cărturari, A. Mateevici urmează și duce mai departe, într-o viață foarte scurtă, bătălia acestor înaintași și a celor de dinaintea lor, pentru apărarea și dezvoltarea identității spirituale a românilor din teritoriile românești aflate, din 1812, sub ocupație rusească.

Chiar dacă, la început, drumul preoției a putut fi pentru A. Mateevici un drum dat, de dinainte destinat, într-o continuitate, dintr-un anumit punct de vedere firească într-o familie - bunic, unchi, tată - de preoți, în timp, drumul avea să se dovedească cel mai potrivit unor mari deschideri spre cultura umanistă și, pe acest fond, spre înțelegerea specificului și necesității apărării specificului național al poporului său.

Rol important au avut în acest sens anii copilăriei petrecute la Zaim, biblioteca tatălui și biblioteca, foarte bogată în carte românească, între altele, a bunicului din-spre mamă, Ioan Neaga.

Drumul cărții și al formării personalității lui Mateevici începe, după terminarea școlii la Zaim, unde familia se mutase pe cînd Alexe avea 5 ani, la Școala Duhovnicească din Chișinău, continuă la Seminarul de aici iar din 1910, la Academia Teologică din Kiev, etape importante mai mult în dezvoltarea decît în împlinirea setei sale de cunoaștere și de implicare în lupta pentru înălțarea în toate modurile a neamului părinților săi.

În toți acești ani de elev seminarist și student, depășind cu mult marginile pregătirii pentru preoție, tînărul Mateevici se adîncește în studiul filozofiei, în cunoașterea literaturilor română și rusă, a limbilor clasice și moderne. Este preocupat deopotrivă de cunoașterea identității neamului său și de dezvoltarea culturii lui, precum și de viața lui social-politică. Colaborează, în acest sens, în anii 1906 și 1907, la publicațiile în limba română, de curînd apărute, "Basarabia" și "Viața Basarabiei", cu articole sociale, cu studii și articole despre folclor și mai ales de etnografie.

Debutează tot acum în literatură; la 3 noiembrie 1906, tipărește schița **Toamna** în "Basarabia", semnată Alecu Mateescu. În anul următor publică numai poezie: **Cîntecul zorilor, Țăranii, Eu cînt, În zarea anilor etc.**

În perioada studiilor la Kiev, concomitent cu mai multe texte de predici religioase și poezie de aceeași natură, publică, în limba rusă, în "Buletinul Eparhiei Chișinăului" și, în limba română, în "Luminătorul", studii despre folclorul românesc și, mai ales, despre raportul dintre religie și folclor, dintre biserică și dezvoltarea limbii.

Intenționează să se adîncească în studiul folclorului românesc ("M-a atras totdeauna cu o putere deosebită folclorul românilor noștri, datinile, poveștile strămoșești, frumoasele legende și cîntece populare", mărturisea tînărul student) și se gîndește să realizeze o lucrare de

licență cu tema **Elemente religioase ale folclorului românesc**. Dar îi lipsesc cărțile. Se adresează, de aceea, lui Ioan Bianu: "Sînt român din Basarabia - își începe el scrisoarea trimisă din Kiev - «studentesc» la Academie de la 1910" și continuă: "Mă aflu în anul al III-lea, în ajunul tezei de licență (...) nevoia cea mare mi-a fost că n-am avut cărți trebuincioase spre călăuză. Am fost cu totul izolat de literatura folclorică din regat, de bogatele culegeri ale părintelui Marian, de cercetările adînci ale domnilor Șăineanu, A. și Ov. Densusianu și alții, dintre care și-acum multe le cunosc pe nume (...). Cele mai necesare cărți sînt operele lui Marian, Șăineanu, Gaster, Densusianu și alți folcloriști, precum și "Analele Academiei Române" cu articolele corespunzătoare, asemenea culegerea de literatură poporană apărută în Regat, peste munți sau Bucovina. Pentru chestii generale mi-ar trebui și lucrările istorice ale lui A.D. Xenopol și B.P. Hașdeu, precum și Etymologicum Magnum al acestuia."*

Este interesat, în același timp, de soarta limbii române în Basarabia; cu un grup de studenți inițiază Societatea cultural-națională a studenților moldoveni din Kiev **Deșteptarea**, care avea între obiective introducerea limbii române în școala primară.

În aceeași perioadă traduce în limba română din poezia lui Pușkin, Lermontov, Tiutcev ș.a.

Concomitent poezia originală ia din nou în stăpînire activitatea creatoare a lui Mateevici.

În acești ani, reizbucnește forța creatoare a poetului, care realizează cîteva poeme de mare profunzime lirică: **Limba noastră, Basarabenilor, Văd prăbușirea, Cîntec de leagăn, Pietre vechi, Frunza nucului** etc., unele dintre ele avînd indicația Mărășești, 7 iulie 1917, 10 iulie 1917, 12 iulie 1917 ș.a. Peste numai o lună însă, de la ultima însemnare, poetul-preot nu se va mai putea întoarce de la Chișinău pe frontul de la Mărășești. Rămînea să fie reprezentat de-acum înainte, în orizontul spiritualității românești, de creația lui și de exemplaritatea vieții sale.

Redusă ca întindere, creația poetică a lui Mateevici, străbătută de un profund fior liric, lasă să se întrevadă o puternică personalitate poetică. A. Mateevici, va scrie G. Călinescu în *Istoria sa* - "ar fi fost un poet mare dacă trăia" (p. 855), apropiindu-l de Eminescu din perspectiva dezvoltării unei creații originale pe temeiul poeziei populare: "Numai Eminescu a mai știut să scoată atîta mireasmă din ritmurile populare: «În Bugeac la Căușeni/Dorm strămoșii moldoveni./Numai pietre de mormînt/Mai păstrează-al lor cuvînt/.../Botna seacă dă în șes/Și se pierde-n stuhul des,/Și nu-i spune nimănui/Ce-a mai fost pe-aici și nu-i.»

*

Format în Basarabia, într-o atmosferă socială și culturală avînd multe similitudini cu cea din Transilvania, poezia primei perioade a lui Mateevici, adolescentul seminarist la Chișinău, stă foarte aproape de creația lui Coșbuc și O. Goga, cu elemente de influență mai puțin filtrată în unele creații, mai mult decantată în altele. Peste tot, însă, accentele sociale domină o poezie prin excelență tranzitivă, fără taine, fără umbre, fără prea mult loc lăsat sugesției. Metaforele dominante sînt **jugul și noaptea**, cromatică este marcată de negru, întuneric, lexicul este dominat de termeni precum **amar, a ofta, deznădejde, chin**, structurile poetice sînt în mod frecvent antitetice:

cînt-plîns, pînă la oximoron: "Țărani veniți de la muncă/Își cîntă viața și glasul le plînge/.../Și cîntecul plînge-n cîmpie/Suspînă și cîntă în versuri amare/.../Și cîntecu-i plin de durere"... **Aripa** își pierde semnificația de semn al zborului: "Și grea deznădejdea se lasă,/Și neagră, ca noaptea ce vine, întinde/**Ariple**, satul cuprinde,/Și țărănimea-n aripi o apasă..." (**Țăranii**)

Poetul este acum, asemenea lui Goga, un alt "cîntăreț al pătimirii noastre": "Eu cînt pe-acei ce-n jug și chin/Pe-a lor spinare țara țîn", "Eu cînt pe-acei ce pîn-acum,/Fără cărare, fără drum,/În noapte rătăciți au stat,/Nădejdea însă n-au lăsat." (**Eu cînt**)

În poezia ardelenilor, acumularea de termeni negativi conduce în final la indignare și blestem: "Să nu dea Dumnezeu cel sfînt/Să vrem noi sînge nu pămînt,/Cristoși să fiți/Nu veți scăpa/Nici în mormînt..." (O. Goga) La Mateevici, poetul-preot, fără îndoială nu numai "cu o blîndă față ca a sfinților din icoanele de odinioară" (cum și-l amintește N. Iorga), poemele deschid o rază de speranță: **noptii** i se opun **zorile**: "Trece noaptea. Hai, măi frate!/Zorile s-aprind", cîntecul plin de durere lasă loc cîntecului care "Sună-n ogoare/Și, mîndru, vorbește de drepturi și voie." și cheamă la luptă pentru dreptate.

*

Poezia ultimilor ani și mai ales creația poetică a anului 1917 (Mărășești-Chișinău) se schimbă aproape radical, impunîndu-se prin gravitate, adîncime filozofică, lirism accentuat. Este străbătută de o stare de adîncă melancolie (**Atîtea chipuri, Pietre vechi**), amintind de Eminescu. De poezia eminesciană amintesc și unele structuri ritmice sau construcții sintactice: "Stele-n Nistru, stele sus". (**Cîntec de leagăn**)

Accentele grave își au fără îndoială originea în experiența războiului, fie că aceasta este trecută direct în versuri transparente: "Vezi, sfînte, țara-i țintirim,/Ne izbăvește de hîrșim/... O, Doamne, vie ispășirea,/O, Doamne, vie mîntuirea" (**Deasupra tîrgului Bîrlad**), fie că se ascunde în starea de nostalgie după locuri îndepărtate: "Frunza nucului tresare,/Oglindindu-se în lac;/Vîntul un miros de floare/Îmi aduce din Bugeac" (**Frunza nucului**), pe fondu' durerii neîmplinirii încă a unității neamului: "Eu cu ierbele poenii/N-am nimic de împărțit,/Jale mi-i că moldovenii/Încă nu s-au înfrățit" (**Frunza nucului**), fie că trece, aceasta, experiența războiului, în structuri poetice de cel mai adînc lirism: "Văd prăbușirea unei stele,/Al noptii mîndrului luceafăr,/Și sufletul cîntării mele/Smintit se zbate și neteafăr." (**Văd prăbușirea**), într-o poezie de mare concentrare, în care localizarea precisă nu anulează cu nimic tensiunea poetică odată cu ridicarea semnificației dincolo de eveniment, prin structurile poetice pe care se întemeiază, foarte aproape de limbajul muzical: "Se scurge noaptea-n sfîntă tihnă,/Dar tunurile vrăjmășești/Țîntesc și bat fără odihnă/Să șteargă satul Mărășești//Aduce fierul moarte-n șuier,/Și prăbușire pe pămînt,/Se frînge cîntecul din fluier/Și moarte-n tremur de mormînt//Iar sufletul cîntării mele/Smintit se zbate și neteafăr/La prăbușirea unei stele,/Al noptii mîndrului luceafăr." (**Văd prăbușirea**)

Se alătură acestui poem, de o excepțională tensiune lirică, altele, dar mai ales alte două, **Basarabenilor și Limba noastră**, în revelarea profilului unui mare poet care n-a avut, însă, răgazul să-și construiască opera.

În aceste creații fiorul poetic atinge punctul maxim. Aspectul social - în mod paradoxal foarte prezent, la vedere am spune - este în mod absolut decantat cu o forță poetică proprie marilor creatori în două poeme distincte, este adevărat, dar complementare.

Primul poem este expresia unei stări de disperare lăuntrică, estompată de speranță, totuși, într-o viziune care face din poem un fel de replică la **Prorocul** lui Lermontov, tradus de Mateevici în 1913: "Vedeți-l? Omul cu fudulie/Cu noi în târg el nu trăiește/Că cică duh de prorocire/I-a dat cel sfânt ce-n el vorbește./Priviți, copii, spre pilda voastră./Ce-i slăbănog și necăjit,/Ce mare ură a pornit/Spre sine el din partea voastră" și, dintr-o altă perspectivă, o replică la Moise întruchipat sculptural de Michelangelo. Cum replică poate fi considerat și la **Prorocul** lui Pușkin, tradus de asemeni, de poetul student în 1911: "Proroace, scoală, vezi ș-auzi/Cunoaște voia mea cea sfântă/Și-n mintea celor orbi și muți/Cuvîntul tău de foc împlîntă!"**

Semnificația poemului lui Mateevici este întemeiată pe ideea asumării de către ființa umană a tuturor năzuințelor unui neam, un neam care **nu-l așteaptă, pe proroc, nu-l hulește, ci îl creează**: "Să știți: de nu veți ridica/Din sînul vostru un proroc./În voi viața va săca,/Zădarnic soarta veți ruga,/Căci scoși veți fi atunci din joc/Și-ți rămînea făr' de noroc./Din cheag de lacrimi, de dureri,/Din trăsnet de mînie sfîntă,/Și din nădejdi și zbuclumări,/Din năzuinți și frămîntări/El trebui facla să-și aprindă/Și-n el pe toți să vă cuprindă."

Poetul-preot păstrează în adîncul semnificației poemului său, este drept, un nucleu semantic mesianic dar într-o înțelegere profund umană, în esența sa, în sensul semnificației lui Isus care vrea să-i redea ființei umane sacralitatea și departe de semnificațiile proorocilor Vechiului Testament.

Celălalt poem, **Limba noastră**, mai mult decît "o nouă serie de definiții ale limbii române cu imagini superioare de mare poezie" (G. Călinescu, **Istoria literaturii române...**, p. 856), este complementar poemului **Basarabenilor** în sensul că ascunde, acumulate în structura de adîncime, în lumea sa lăuntrică de sensuri, lacrimile, dorul, mînia sfîntă, nădejdlile, zbuclumările, năzuințele, frămîntările, din care este chemat să-și aprindă facla proorocului, care ar trebui să-și salveze neamul. Dintr-o anumită perspectivă, limba este tocmai acest prooroc; ridicarea proorocului înseamnă dezgroparea limbii și pătrunderea în adîncurile ei semantice, unde se află tezurizată adevărata istorie și specificitate națională. Din altă perspectivă, prooroc este poetul, cel mai în măsură să pătrundă în adîncurile limbii și să o readucă pe aceasta, cu toată lumea ei; la lumină. Limba este adăpostul, spațiul în care ființa națională există și își afirmă existența, în care ființa națională își are concentrată o anumită identitate și își afirmă și apără această identitate: "Limba noastră-i o comoară/În adîncuri înfundată,/Un șirag de piatră rară/Pe moșie revărsată."

Redescoperirea limbii înseamnă, de aceea, redescoperirea identității naționale și, prin aceasta, redescoperirea forței pentru apărarea acestei identități: "Limba noastră-i foc ce arde/Într-un neam ce fără veste/S-a trezit din somn de moarte/Ca viteazul din poveste.../Înviați-vă, dar, graiul,/Ruginit de multă vreme/Ștergeți slimul, muce-

gaiul/Al uitării-n care geme."

Peste timp, dintr-o altă perspectivă, a literaturii naționale, **Limba noastră** (1917) este complementară poemului **Un răsunset** (1848), al lui Andrei Mureșanu. Spațiul de întîlnire a celor două *poeme-manifest* este imperativul **deșteptării din somnul cel de moarte**, a neamului românesc: "**Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte, /În care te-adînciră barbarii de tirani!**" (A. Mureșanu), a neamului și a limbii române - condiția existenței și esenței naționale: "Limba noastră-i foc, ce arde/Într-un neam, ce fără veste/S-a trezit din somn de moarte,/Ca viteazul din poveste..." (A. Mateevici) și impunerea lor ca **poeme-făclle** ale procesului de Renaștere națională în două momente fundamentale din istoria românilor.

*

A devenit un loc comun să se vorbească, cu diferite prilejuri, mai ales aniversare sau comemorative, despre actualitatea unui scriitor, a ideilor și creației lui etc. Dar poate că niciodată nu s-a potrivit mai bine această sintagmă **actualitatea lui...** ca în cazul lui Mateevici, omul îndurerat de soartă, preotul crezînd în destinul neamului său, încărcat de speranțe în viitorul lui, poetul care a văzut în limbă spațiul sacru al identității naționale și făclia din care neamul să-și tragă forța izbînzilor sale.

Dominanta personalității exemplare a lui Mateevici este determinată de trăirea cu toată ființa a destinului ființei naționale românești, amenințat în împlinirea sa în Basarabia. În 1906, aflat în vacanță la Zaim, îi cerea lui Ioan G. Pehlivan, de la redacția publicației "Basarabia", "niscaiva cărți românești, căci acum sînt lipsit de plăcerea citirei în românește."

În 1913, studentul Mateevici îi scria din Kiev lui I. Bianu, la București: "Foametea de cărți în limba mamă la noi e de nedescris..." În același an, îi scria lui A. Gorovei, la București, după ce primise colecția revistei "Șezătoarea" și mai multe cărți de folclorică: "M-am bucurat nespus văzînd că și noi, moldovenii basarabeni, nu sîntem cu totul uitați de frații noștri cei mari și orișicînd putem să ne gîndim la încurajarea și sprijinul lor moral."

În 1917 îi scria soției, cu bucurie, să-i comunice lui Pan Halippa "că voi aduce cărțile românești nouă."

În același an 1917, în poezia lui Mateevici, natura jelește neunirea românilor: "De ce tremuri, frunzuleană/Fiica nukului rotat/Ce fior de prin poiană/Firea și-a cutremurat?//Eu cu ierbile poenii/ N-am nimic de împărțit,/Jale mi-e că moldovenii/Încă nu s-au înfrățit", dar tot acum, în același poem, **Frunza nukului**, poetul vizionar are încredere în destinul neamului românesc: "Dragostea adînc mă leagă/Cu părinții răposați/Știu: din liniștea lor dragă/ Răsări-vor numai frați."

Cînd murea poetul, românii încă erau despărțiți prin granițe artificiale, impuse prin trădare, agresiune și forță militară. După un an, însă, românii aveau să fie împreună iar limba lor, "din adîncuri" adusă la lumină, "un șirag de piatră rară/Pe moșie revărsată."

Dar se pare că îi este dat poporului român să o tot ia de la capăt. Altă agresiune, a aceluiași agresor, la fel de sfidătoare față de dreptul sacru al popoarelor, doar altfel colorată, avea să ridice, mai întîi în 1940, apoi în 1944, din nou granițe, de data aceasta nu numai pe hărți sfirtecate ci și "pe teren" - prin gard de sîrmă ghimpată pus sub înaltă

tensiune electrică. Și iar a ajuns limba "o comoară/În adâncuri înfundată" și apoi iar "foc ce arde/Într-un neam ce fără veste/S-a trezit din somn de moarte...". Și iar își vrea apărută sacralitatea într-un timp tulburat acum mai mult de trădări și jocuri meschine și periculoase: "Limba noastră-i limbă sfântă,/Limba vechilor cazanii,/Care-o plîng și care-o cîntă/Pe la vatra lor țărani". Și iar se vrea limba română din Basarabia readusă la viața și la funcționarea sa deplină, în toată noblețea ei: "Înviați-vă dar graiul,/Ruginit de multă vreme,/Ștergeți slimul,

mucegaiul/Al uitării-n care geme".

Note:

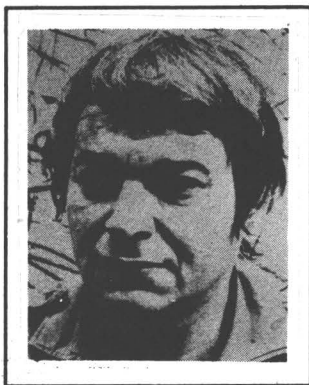
* Pentru corespondența lui A.Mateevici și pentru creația originală recurgem la ediția A.Mateevici, Scrieri, îngrijită de Ion Nuță și tipărită la Editura "Junimea", Iași, 1989.

** Pentru traducerile din Mateevici, ne folosim de ediția Scrieri alese (îngrijită de I.Vartician și F.Levit), Chișinău, Editura Literară Artistică, 1971.

LYCEUM

Simion Bogdănescu

Stabilitatea motivelor în lirica lui Nichita Stănescu *Punct și sferă*



Nichita Stănescu

față de **punct și sferă**. Însușindu-și, de pildă, viziunea lui Herder, iată-l subliniind hotărît: **A număra este un act cosmic; cifrele sînt convenția cosmosului. Dar și cosmosul nu este decît un punct. Trăim în interiorul unui punct.**

Desigur că viziunea sa este mult mai complexă, tutelată fiind de mitul primei litere ebraice. Aleph, a cărei configurație se aseamănă întrutotul cu trupul omenesc. De altfel, acest mit ce-i traversează și poezia e pus în relație tot cu infinitul, preluîndu-i chiar semnificația originară: **Citez (...) mitul literei Aleph, care reprezenta nu numai făptura omului, dar, totodată, reprezenta punctul din univers în care, dacă ești plasat, realizezi tot universul în mod global.**

Situîndu-se, am spune, inițial într-o **interpretare fiziologică** a punctului și a sferei, poetul insistă și asupra

Ce ne propune gîndirea teoretică stănesciană și, implicit, imaginarul său despre această "reverie geometrică", pe care și-o aproprie, fără îndoială, plecînd de la certe viziuni mitico-filosofice, într-o personală geometrie lirică?

Textele sale teoretice, de la **Cartea de recitare, Respirări și pînă la Amintiri din prezent**, definesc în mod tranșant o poziție afectivă, obsesivă am zice,

unei analogii cosmologice. În acest sens, Arta trebuie să sugereze ideea de sferă, în semantica ei și deci și în organizarea coerenței lăuntrice a imaginilor, deoarece este produs al creierului ce se află adăpostit într-o... sferă: **În privința artel, înțelegerea trebuie să fie sferică, întrucîtva asemănătoare cu forma capului omului, el însuși propunînd tot timpul ideea de sferă.**

Punctul ca generator de lumi posibile, eternitate și nimic, echivalent al nemuririi prin creație și al nefericirii prin zădărnici, ni se dezvăluie că o "amintire prezentă". E posibil să fie rădăcina ultimă a imaginarului, avînd drept soclu nici mai mult, nici mai puțin decît... piramida! Ceea ce vrea să atenționeze că el se găsește în ordonarea veșniciei, simbolul creației eterne: **Piramida ni se relevă ca un soclu solemn pentru statua punctului.** Iar vîrfurile acesteia ar semnifica tocmai cuvîntul-demiurg. Căci însăși lumea provine din haos prin punct, ca la Eminescu în celebra cosmogonie din *Scrisoarea I*. Eterna reîncepere a vieții din nimic este opera punctului divin.

Interesant e că Nichita Stănescu găsește două stări ale punctului: una este aceea numită **minus punct**, iar alta **plus punctul**, sinonime cu relativitatea, cu finitudinea și deci cu dispariția. Infinitul se situează în interior: **Infinitatea nu poate fi definită decît ca interior al punctului (...).** Tot ceea ce depășește punctul are caracter finit.

Neîndoios, pentru un poet ce prețuiește sensibilitatea, sfera deține cîmpul ideal al afectivității, spațiul pur unde se nasc simțămintele tinzînd spre trăirea absolută, platoniciană în ultimă instanță. Ele s-ar naște din armonia cosmică a Ideii eterne: **Sentimentele pot fi interpretate ca forme vagi ale ideii sferice.**

Disociind precum Blaga între "cunoașterea lucriferică" și "cunoașterea paradisiacă", poetul admite dihotomia "ideii coerente" - "idei - vagi". Contradicția dintre ele avînd un caracter mobil, acestea tind să închipuie Sfera. E, cu siguranță, o sferă gnoseologică, urmărind rezolvarea problemei ultime a existentului: **Cele două tipuri de idei - ideile coerente și ideile vagi - se suprapun în mod simultan, contradicția dintre cele două logici este o contradicție în mișcare; tendința spre sferă.**

Dacă punctul era celebrat și stăpînea vârful piramidei, fiind însuși Cuvîntul, sfera, la rîndu-i, este inferioară acestuia, deoarece "a poseda" există numai înlăuntru, în interiorul punctului. Se observă că Nichita Stănescu respinge, în general, sfera, dar are încredere în imaginea stabilă și misterioasă a punctului. Însă cum poetului îi place să-și exerseze gîndirea în antinomii, căci paradoxul îl urmărește peste tot cu un reflex al luminii în fluviu, iată-l anunțînd această axiomă ce schimbă întreaga viziune de pînă acum: **Cuvîntul este o sferă care se contemplă pe ea însăși.**

Din perspectiva imaginarului poetic, aceste "teorii" interesează în mod cert ca jaloane, fiindcă viziunea punctului și a sferei în lirica stănesciană reprezintă un **traseu ori o constelație imaginativă fundamentală**, repere ale unei cosmogonii poetice personale, vizionariste, de mobilitate și static, de percepere a ceea ce numai cu ochii poeziei se poate întrezări.

Volumul de debut, **Sensul iubirii**, concretizează dintr-o atare perspectivă, un spațiu nesfîrșit, "o nesfîrșită tobă de piatră", o amintire ostilă, un orizont nesfîrșit (poate și al neființei din care s-a ivit eul liric), unde chemarea mării se rotește în țărături trasă magnetic de ochiul soarelui: **Te primește și pe tine sub arcada-i zveltă, du-te!/E o lume care-n jurul soarelui a pus inele,/Flori de platină smălțate, și de aur noi lăute,/Și corăbii zburătoare, cu sămînța lumii-n ele. (Marină)**

Sentimentul ascensional, îndreptat spre sfera soarelui, crește cu o energie nestăvilită, cu o viteză ce amestecă viziunile obișnuite despre lume, metamorfozîndu-le straniu. Această atracție năvalnică e consubstanțială eului său liric din prima perioadă a creației, imprimînd o obsesie a solarității, încadrabilă în Regimul Diurn al imaginii. De altfel, ideea, subliniată de majoritatea criticilor literari, e îndreptățită de textul poetic stănescian, puternic imprimat în luminozitatea și puritatea solară: **Tobe de piatră bat, soarele crește,/Tăria cu acvile din fața lui/se prăbușește în trepte de aer, sticlește./Tăcerea se face vînt albăstru.** Înscrise în sfericitate, soarele, ochiul, luna, stelele și arhetipul lor androginic ori narcisic instituie o **viziune a circularității** ce acordă poeziei stănesciene echilibru și dinamism.

Versurile dintîi exaltă adolescența energică, temerară, căutînd ieșirea din contingent, călăuzindu-se după pi-tagoreica muzică a sferelor. Încă nu a apărut aversiunea față de sferă (ca limită) și nici simpatia față de punct ca latență a infinitului interior, fiindcă, de pildă, circuitul (vîrtejul) cuvintelor din **O viziune a sentimentelor** dă iluzia sfericizării. Rotirea aceasta trimite spre originar, de fapt, tot către punct: **Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/Înalte și-napoi,/și cu cît te lubeam mai mult, cu atît/repetau într-un vîrtej aproape văzut,/structura materiei, de la început.** E punctul de ajungere, oare, prin verticalitate, la constelația Andromeda, atins cu vocala

A(alfa)? Căci vraja fanteziei lirice stănesciene cheamă un fel de Pleiade ale sorții ce guvernează prin Cuvînt: **Deasupra sînt planetele. Le poți atinge și tu,/cumva,/cu o vocală, cu o singură vocală,/cu A.**

Începînd cu volumul **Dreptul la timp**, sfera pascaliană dă ocol imaginarului stănescian, proiectîndu-l în neliniște și măreție, chiar dacă imaginea abundentă se diluează, fiind înlocuită cu austeritatea versului conceptual, de rezonanță filosofică antică. Acum ne aflăm în fața unei nostalgii a perfecțiunii, întrucît sfera a refuzat să se înstăpînească în lume, lăsînd doar relativitatea nerealizată a fragmentului: **Ceea ce nu e fără de margini este,/pretu-ndeni călătorește, pete mari înfilinind/căroră Timp le spun.**

Se remarcă acum grava constatate melancolică a **leșirii din punct**. Ea semnifică la Nichita Stănescu pierderea identității eului, profuzia în nematerial, ulterior în "necuvînt", în indeterminarea temporală. Memoria s-a pierdut în curgerea ireperabilă, ce schimbă însăși starea de moarte: **Amintiri nu are decît clipe de-acum;/Ce-a fost într-adevăr nu se știe.** Din punctul "clipei de-acum", prin pulsione, se vizează neantul. E o stranie viziune a extincției, nu neapărat romantică, pe cît în consens cu obsesiile moderne ale veacului al XX-lea. Încremenit în trupul vorbitor, ca un stîlp mitic, ori ca un vis încercînd sfera, iată un paradox poetic vizionar de mare tensiune tragică existențială: **Există numai trupul meu înlemnit/ultimul, de bătrîn, de piatră./Tristețea mea aude nenăscuții cîini/Pe nenăscuții oameni cum îl latră.** Imagine a unui labirint interior? Imperialism al spiritului, al unui suflu vital spre cuprindere, spre extinderea interiorității pentru a egala Absolutul? Poate e reminiscență pascaliană, încercare de pătrundere în inconștientul universal, energic și latent. Oricum, e evident că punctul, simbol al întimității, și sfera, simbol al totalității, există ca tendințe de depășire. Deși fragilitatea ființei își menține puritatea în tăcerea cosmică: **Și ne-nțimplăm, pierim, ne stingem/pe irisul în contemplant,/dar nu-ți sîntem priviri, ci ningem/în iarna ta, ochi mare, tu, ochi mare.**

Cu **11 elegiile**, deși sfera se mai arată destul de insistent, preferința autorului se îndreaptă definitiv spre imaginea tainică a punctului. Configurînd zona neutră a eului (E1) - **El începe cu sine și sfîrșește cu sine** - un fel de șarpe static primordial, devenit cerc sau sferă, fantezia se retrage pînă la urmă în punct, și de aici în punctul punctului: **El este înlăuntru desăvîrșit/Și,/deși fără margini, e profund/îmbrîtat.** De aici, caracterul uneori prea abstract al imaginarului stănescian, cel puțin în privința punctului și a sferei. Ele sînt totuși acceptate ca embleme ale unui lirism didactic și chiar filosofic. Tocmai **Elegia întâia** se definește prin abstractizare imaginativă severă, de unde un soi de poezie axiomatică, suspendată în noțiuni reci ca icebergurile plutind pe malurile Nordului: **El este înlăuntru desăvîrșit/Interiorul punctului, mai înghesuit/în sine decît însuși punctul.**

A fi, în cazul viziunii stănesciene, înseamnă un punct sau, mai degrabă, un interior de punct. Situația antinomică, aceea dintre "contemplant" și "criza de timp", accentuată în **A treia elegie**, se constituie astfel într-o posibilitate de alegere între sferă și punct. Nu în starea de criză (sfera) găsește eul liric stănescian reazemul necesar păstrării integrității sale, ci în starea de contemplant (punctul). O

tristețe metafizică a vederii interioare ce-și presimte dez-agregarea se degajă din astfel de versuri: **O, scurtă tristețe, rămîne/de jur împrejur o sferă de vid./Stau în centrul ei și unul cite unul/ochi din frunte, din de-gețe/mi se deschid.**

Fantezia dictatorială, învinsă înafară de infinitul mare, întoarsă către sineși, capătă desfășurări de pure esențe, printr-o restructurare a cunoscutului existent, ce duc spre cele mai îndrăznețe viziuni lirice de la Eminescu încoace: **Sinele încearcă din sine să lasă/Ochiul din ochi, și mereu/însuși pe însuși se lasă/ca o neagră ninsoare, de greu.**

Nu e dificil de pus sub observație faptul că titlul **11 elegii** este ieșit din comun (cifra 11 fiind 1 lângă 1). Simbolul acesta cifric, trecînd dincolo sau nu de sensul vechi pitagoreic, în perimetrul fanteziei lui Nichita Stănescu, poate fi interpretat ca sine infinit ("durere a ruperii lumii în două"), pentru că, alăturînd unul (unicul, sinele) la infinit, ne-ar da, imaginar, o pădure de cifre, o "selva obscura": 1111111111! Deci, **11 elegii** poate semnifica plus sau minus infinit, cînd eul liric tinde să echivaleze demiurgia universului. Interpretarea aceasta ne-a fost sugerată de faptul că poetul a scris, realmente, 12 elegii, dar, atenție, -11 + 1! Înstrăinarea de sferă, condiție a eului rupt de propriul său arhetip, poate fi oare înlocuită cu proiecțiile imaginare, cu facultatea de a reface, fie și numai iluzoriu, starea dinții? O dureroasă constatare că s-a pierdut orice legătură cu fericirea stării originare. Pierderea întregului, a sferei primordiale, a lăsat în loc doar o iremediabilă mutilare a sinelui și a lumii, imagini năvălind cu o cruzime sadică, o înspăimîntătoare, fantastică ipostază a macerării sacralului. Nichita Stănescu crează aici imaginea unui abator ciudat al existenței refuzate să mai participe la eternitatea divină: **Somnul cu fierăstrale-n el/taie capetele callor/și caii aleargă nechezînd cu sînge./ca niște mese roșii, fugite pe străzi./de la cîna cea de taină.**

Ieșirea din punct și spaima de sferă aruncă eul "pe o terasă de pierdere" în volumul **Laus Ptolemaei**. Vina sa e de a fi lăsat, precum a făcut-o Geometrul, ca **nesfirșitul pămînt/să devină sferă**. A fi cerc sau sferă i se pare acum a fi inclus în perimetrul mediocrității, al suficienței. Tot acest efort, toată această vînătoare a perfecțiunii generează tristețea zădărniceii, fiindcă rămîne în față cu întrebarea de nedezlegat a himerelor lumii: **Și plîng pe mîna ta muntoasă/cu lacrimi lungi ca niște cîini de vînătoare/spunîndu-mi: sfera nu-i frumoasă/Dar să existe sferă, oare?**

De la "terasa de pierdere" se ajunge în volumul **Necuvintele** la o altă zonă obscură, numită "cer îngropat", de fapt o metaforă a enigmei Ființei. Narcis nu se poate oglindi în întunecime. Viziunea sferoidală se întunecă și

se arată sub aspect dezagreabil, inserția imundului în sacru fiind, ca la îngerii arghezieni, aversivă și subversivă. Conform cu structura imaginarului său antinomic, autorul ne propune un "fel de sfîrșit" prin punct! Cum legendarul rege Midas prefăcea tot ce atîngea cu mîna în aur, tot astfel poetul, dacă și-ar întinde mîna adevărată asupra lucrurilor și a ființelor, le-ar transforma, mirabil, într-un punct! Ce apocalipsă poetică închipuie Nichita Stănescu, s-o numim **apocalipsă gracilă**, palpabilă și suavă: **Adevărata mîna n-o întind./Nu ating cu ea decît cuvintele./Altfel/copacul atîns, de mirare s-ar trage în sine însuși/cum se trage în sine însuși cornul de melc/și ar deveni un punct./Nu ating scaunul./S-ar trage în sine însuși/și ar deveni un punct.**

Volumele **În dulcele stil clasic**, **Măreția frigului și Belgradul în cinci prieteni** nu insistă asupra acestor configurații imaginare, în schimb, începînd cu **Epica Magna**, imaginarul obsesiv stănescian reapare, chiar dacă nu cu aceeași intensitate și chiar dacă prea discursiv, ceea ce denotă stabilitatea motivelor în lirica sa, omogenitatea sa creativă. Se ajunge la o adevărată "morfologie terestră" a punctului. Planeta noastră are dimensiunile acestuia, universul însuși se contrage într-un minuscul punct. Asistăm, așadar, la o geneză cosmică, repet, ca la Mihai Eminescu, numai că Nichita preferă imaginilor eschatologice eminesciene imaginile schematice, austere, cifrice, uneori prea uscate pentru a mai putea comunica fiorul liric sublim. Imaginarul stănescian din **Epica Magna** e bîntuit, am spune, de astă dată, de spaima de punct. Față de incomensurabilul veșnic, întreaga galaxie nu-i decît un punct, iar numărul se comprimă în el. Chiar realul exprimat prin cifre e punctiform.

"Operele imperfecte" eludează aproape din structura lor imaginară emblemele poetice ale punctului și ale sferei, căci parcă moartea începe să distrugă aceste embleme, lăsîndu-le fără determinări, ca într-o agonie a imaginarului. Care este **Noduri și semne**, volum ce le substituie cu "tunelul oranj", spațiul unei mari călătorii: **Cînd m-am trezit din somn/cu dalta îmi cloplea genunchiul/o durere rotunjită, sferică și foarte mare./Ce faceți voi cu mine cloplitori?/Eu am răcnit în sîngerare./Facem sicriu de sicromorți/și-adulmecare/Ca să te duci spre neînduplecare.**

Spaima de sferă, neîncrederea în existența și-n perfecțiunea ei, groaza de limită, dar și de extincție se înscriu, în imaginarul stănescian, în aceeași structură paradoxală, proprie lirismului său esențial. Dincolo de abstractizările emblematice, pe care le-a căutat pînă la obsesie, rămîne sentimentul unei tînjiri spre Absolut, ce concretizează o aventură imaginativă în trasee imaginare, ca niște culori în care însuși timpul se spațializează.

Valentin Silvestru

Fişe pentru un dicționar universal de teatru

Iorda Marin, n. București, 1 septembrie 1901, m. București, 23 iunie 1972. Regizor de teatru și film, scenograf, caricaturist, scriitor dedicat mai ales literaturii pentru copii - **Poveștile unchiului meu** (1938), **Guguța în vacanță** (1942), **Meșterul Strică** (1972). Și-a adaptat uneori scrierile pentru scenă - **Ușa fermecată** (1938), **Visul lui Guguța** (1939). A întemeiat și un teatru pentru copii, la Brașov (1933-1937), cu a cărei trupă a itinerat prin sate. E unul din promotorii filmului de animație (în deceniul 4). A contribuit, cu fecunditate, la dezvoltarea teatrului radiofonic (1936-1944), dând scenariii proprii - **Cînd cîntă cocoșul**, **Excursie în munți**, **O întâmplare hazlie**, **Legenda Carpaților**. Piesele **O fată din popor** și **10.000.000** (aceasta, în colaborare cu V. I. Popa, 1945, "o apologie a muncii cinstite") sînt plat conjuncturale.

Director de scenă, montînd spectacole pentru copii la Teatrul "Muncă și voie bună" (ulterior, numit și "Luptă și lumină") din București (**Barbă-Cot**, **Iepuroii**, **Împărat de o zi**, 1942), dar și **Moștenirea** de Regnard, **Întîmplări vesele** de Marin Grigorescu. Iar după război, la: Studioul Teatrului Național **Ești al meu** de Margareth Kennedy - cu Emil Botta, Ana Luca - la Teatrul Mic (condus de actrii Eugenia Zaharia și Petru Nove), **Dr. Alice Brînte** de Szomory Deszö (cu Aurel Ghișescu), la Teatrul Muncitoresc **Chiriașul de la etaj** de Jérôme K. Jérôme (traducerea Profira Sadoveanu), la Teatrul Poporului (din București) **Tache**, **Ianke și Cadâr** de V.I.Popa (aici, remarcîndu-se în distribuție tînărul Gheorghe Leahu). Unele nu au istorie, fiind înfăptuite repede, artizanal, dar cîteva au obținut succesul prin comicul elaborat sau atmosfera densă de dramă: în cadrul "Asociației dramatice Irina Răchișteanu, Emil Botta, Titus Lapteș, Nelly Sterian, George Atanasiu, Margareta Tutoveanu" (cu sediul în sala cinematografului "Mogador" din strada Romană), **Năzdrăvanul Occidentului** de J.M.Syngé (traducerea, Petru Comarnescu), la Teatrul Național din Craiova **Școala femeilor** de Molière (cu muzică de Romeo Rădescu), la Teatrul din Bacău **Confruntarea** de frații Tur și L. Șeinin, la Teatrul din Ploiești **Dușmanii** de M. Gorki, la Teatrul din Reșița **Sacul cu surprize** după Mark Twain și **Iarbă rea** de Aurel Baranga. Toate, între anii 1945-1949.

În 1945 era directorul Teatrului Muncitoresc din strada Uranus, preluînd conducerea după moartea lui Victor Ion Popa. Cea mai fertilă activitate a avut-o în anii 1947-1948, cînd a funcționat ca director al Teatrului Național din Iași și regizor al instituției. Aici a elaborat un program în care își propunea, printre altele, "Un repertoriu bine întocmit, un corp actoresc și tehnic de valoare, conștient de țelurile

pe care le servește, precum și posibilitățile materiale necesare unei scene ce nu-și poate baza ființa pe calcule comerciale". A înnoit și lărgit comitetul de lectură - care-și ținea regulat ședințele în fiecare vineri (comitet în care se aflau și Otilia Cazimir, Mărioara Davidoglu, prof. Jean Livescu, criticul G. Agavrioloaie). A creat - împreună cu regizorul I. Xenofon-Diacu - un studio experimental ("pentru cursuri de specializare în privința artei actorului și a regizorului"). A restabilit, într-o măsură, disciplina muncii scenice, dînd pedepse actorilor "care scapă dincolo de clovnerie", care "uită că joacă pe scena Teatrului Național". La Iași a montat **Fata de la mansardă** de N. Kirîțescu - cu Elena Foca, Angela Bîrsan, Ion Lascăr, A. Radvanschi, N. Șubă, Șt. Dăncinescu, N.Veniaș, în decorurile lui Adalbert Wilke, **Femeia îndărătnică** - de Shakespeare - cu Anton Dumitrescu, Margareta Baci, Paul Varduca, Constantin Cadeschi, Mihai Grosariu - **Leul din piață** de Ilya Ehrenburg (cu Miluță Gheorghiu), **Mușcata din fereastră** de V. I. Popa, **O fată poznașă** de Norman Kransna (cu Anny Braieski și Puiu Simionescu), **Inspectorul de Poliție** de Priestley. A pus în scenă, pentru inaugurarea Operei din Iași, **Lakmé** de Délibes. Foarte muncitor și productiv, umbla în salopetă și conlucra cu mașiniștii, cu executanții decorurilor și tehnicienii de scenă urmînd exemplul maestrului Victor Ion Popa, al cărui discipol se considera, socotindu-l "prietenui meu mai mare, îndrumătorul meu din totdeauna". Retras la București, după 1950, colaborează, rar, cu Radioul, publică amintiri, își editează sau reeditează unele piese pentru copii, participă la întâlniri unde povestește, cu spirit și sfătoșenie, despre cum era viața teatrală interbelică. Dar lumea artistică îl ignoră.

Spectacolele sale aveau un realism distilat de poezie, îmbinînd formele tradiționale - în scenografie - cu elemente novatoare în jocul actorilor și în compoziția ansamblurilor, tinzînd, uneori, spre modalități și tehnici expresioniste, ceea ce le dădea o factură amalgamată. Umorul comediilor românești montate de el era comunicativ (**Galțele**, cu Mărioara Davidoglu, Elena Foca, Elisa Nicolau, interpretare mustoasă, fără bufonerie). În reprezentațiile care cereau (sau în care se intenționa) un stil anume, în piesele de epocă (**Paharul cu apă** de Scribe, **Școala calomniei** de Sheridan, **Școala femeilor** de Molière - cu Remus Ionașcu și Virginica Bălănescu) se insista cu bune rezultate asupra organizării climatului coresponzător, dar fără adîncime.

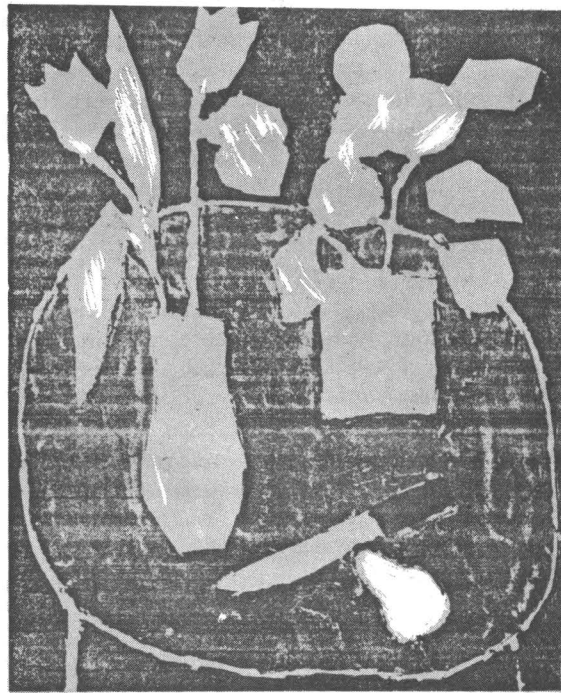
Marin Iorda a încurajat dramaturgii și actorii tineri, prilejuind debuturi ce, în genere, s-au validat. Era un om instruit, afabil, cu o conversație vioaie, săritor la nevoie, altruist, modest, un practician al scenei priceput și vrednic.

Radu Negru*Constantin Piliuță
și cei 40 de meșteri mucenici de la Aqafton*

În aparență, privirea lui pătrunzătoare, ascuțită și neagră spune direct: un bărbat neiertător cu damele rățacite prin atelierile de pictură după plească și ucenicii leneși, gălăgioși în lume și la petreceri, silen știutor a toate deliciale orgiastice, deosebește culorile bacante, fauve, de minunea apolinică a contemplării, și griurile reținute în taină. Petrecăreț hedonic în ale jocurilor cu haz mare și culoare, zic unii, despre marele meșter Pyll. De fapt, luat mai îndeaproape, în intimitatea lui sufletească profundă, stă exilat din lume un poet, veșnic îndrăgostit, vulnerabil, un hipersensibil, aproape bolnav de toate orgoliile omenești rănite, de toate nedreptele jigniri și retrageri în singurătate. Lovit de toate expropriile de bunuri și sentimente, un lovit de soartă în numele tuturor celor suferinzi. Așa îl citesc în pictură, nu din biografia scrisă cu litere mărunte, subțiri.

Într-o noapte de toamnă, tîrzie, ploua ca la Iași, ploua bacovian. Să fi fost orele două-trei spre ziuă, mă cheamă disperat la telefon să-l scap de niște mari necazuri și de singurătatea de care suferea în târgul ăsta părăsit de noroc. Ies într-o oarecare grabă buimacă și-l găsesc la Casa Universitarilor, convingîndu-l pe portar să-mi deschidă, să ridice lanțul și lacătul pentru că trebuie urgent rezolvată o problemă de importanță capitală, altfel se poate întimpla o nenorocire mare. Directorul chemat de acasă, în grabă, vine zburlit, cu trenciul peste pijama. Părea intrigat, oricum curios, zîmbitor și slugarnic. Chelneri buimaci, cu boccelele pitite prin colțuri, se împiedică unii de alții să aducă o față de masă curată. - Vreau niște pahare fără amprente digitale și bucale, zice meșterul graseind grăbit, autoritar, și neapărat un telefon ca să sunăm la București, urjănt.

Clincăie și niște sticle dintr-o geantă mare de piele, se adună, în fine, multe din cele trebuincioase unui adevărat ospăț. Din umbră, ca din culise, apar însoțitorii plouați ai marelui meșter Pyll, tînărul, pe atunci foarte tînărul pictor Dimitrie Gavrilean, sfios, cu un aer de mucenic bizantin și ochii sticloși; în urma lui alți doi ucenici, care au suit între timp treptele ierarhiei profesionale la Academia de



Constantin Piliuță, Flori

încremenit cu un ciolănaș de pui sub nas și un castravete murat în mînă. Portarul tremură, încît se aude cum cheile de pe verigă sună a clopoței de colindă. Meșterul molfaie satisfăcut niște mici și un șir de înjurături tot mai picante.

- A dat Dumnezeu și te-ai sculat... Mama ei de treabă, în timp ce dormiți ca porcii după vernisajul de aseară, vă îndopați pe blat pe banii poporului, aici la Iași, în inima și sufletul artei românești, tineri de geniu mor pe stradă, în ploaie... li se topec lucrările care fac faima și banii țării... Auzi, nici un grohăit, nimic... ia o foaie de hîrtie și notează... Da, da, acuma, chiar acuma... Urgent. Ai auzit de marele pictor Dimitrie Gavrilean?... Nici nu mă așteptam la mai mult de la tine. Bagă de seamă. Da de Voroneț ai mai auzit?... Bine, te iert. Află că tatăl acestui băiet a pictat Voronețul. Da, da, da desigur... sigur, și bunicul lui. Hai sictir... că nu te pricepi. Azi sîntem marți, luni, ba marți, ba uite că miercuri; dacă pînă sîmbătă golaniu tăi subalterni nu vin la Iași să-i pună în mișcare pe șperțarii ăștia locali, cu care eu nu vreau să am de-a face, ca să-l instaleze pe băietul ăsta, un pictor cum voi nici n-ați mai văzut, nici nu visați, prea mare pentru voi, niște orbi și proști pe deasupra, să știi că luni, cînd mă întorc de la Botșani, nici nu vă salut, mă duc direct la TOVARĂȘU să-i spun cu ce afaceri timpite, ca aia din Corunt, vă ocupați... Ce... A, sigur, ce adresă, nu are adresă... că nu

Arte, pe atunci pipirii și necăjiți, boemi fără casă și fără parale. După ce-i așază frumos lîngă el, îi mîngie pe cap și-i ospătează, sub privirile nedumerit-amuzante ale directorului care stătea în picioare, ca și slugile lui, meșterul Pyll înșfacă receptorul și dă un telefon unui ministru adjunct. I se răspunde în șoaptă că insul, funcționar superior, obosit de un program încărcat, doarme, nu poate fi trezit pentru că de dimineață trebuie să se prezinte la TOVARĂȘU...

- Spune-i, cucoană, că-l sună prietenul Piliuță, spre binele lui și al țării, că dacă nu-mi răspunde într-un minut, îl scol pe ministru și-l bag în mîsa cu toți ceaușistii lui cu tot, ai auzit? Pauză pe fir, liniște de gheață în salonul Casei Universitarilor din Iași, unde directorul a

are casă... pe Gavrielan îl găsiți la hotel, îl las în camera mea... că tot voi plătiți, ha-ha! pînă îl instalați. Pa!

Pînă în zori chelnerii s-au tot mișcat prin Casă șușotind. Portarul a adormit, după obicei. Directorul s-a scuzat politicos și, după ce a dat cîteva dispoziții scurt, mai mult prin semne, s-a retras "în sînul familiei". Meșterul Pyll ne-a povestit pînă la șase dimineața istorii de război, jafuri rusești, păcăleala țăranilor cu reforma agrară, uciderea cailor, parăzi și ședințe cu gheorghiuideji, anapaukere și ceaușești. Graseia și rîdea gîlgîit, tot mai tare. De după stîlpul vărui, care străjuia coridorul, dinspre closet spre bufet, ochii lui Leo Pițăr sclipeau, din cînd în cînd, vicleni. Își făcea tot felul de note de plată într-un carnet. Cică, între timp, s-a răfuit cu șefii lui și s-a făcut scriitor. Ca să vezi, de unde poate răsări geniul unor vremuri tulburi.

- Eu anchid de-acuma, că vin pompierii - zice portarul moale - și ne dau amendă mare. Ideea asta-l speriasc din somn.

După ce-și clăti gîtlejul cu vinul adunat de prin sticle și cu o gargară nouă de înjurături la adresa stăpînilor zilei, a celor mai mari și a celor mai mici, meșterul îl bătu pe umăr pe "colega" Mitică și-l urni de pe scaun.

Ne-am dus întîi la piață și am "furat" două sticle de lapte, pentru care maestrul Pyll lăsă într-un borcan gol triplul sumei datorate, după care, cu două mașini de piață am fost invitați să vizităm casa plină de dulapuri și oglinzi triste, întunecate, ca apele venețiene, unde locuiau imaginari, ca-n amintiri, două dintre mătușile ieșene ale meșterului Pyll. Era greu de ajuns acolo, pentru că vechea cale a Sărării se prăbușea de-a dreptul într-o rîpă cu străduțe mici și cotite din fostul ghetou, care lunecă undeva, spre templul evreiesc. Dar merita să ajungem acolo. Dincolo de fațada rece cu patru coloane care mențineau un fronton triunghiular, de pe care stemele de familie fuseseră șterse, te așteptau coridoare și camere pline de ascunzături. Sfeșnice de argint și abajururi subțiri japoneze aruncau o lumină enigmatică peste tablouri și icoane de un secol și mai bine, iar într-o sufragerie cinci-șase pînze mari și noi de-ale lui Constantin Piliuță ne așteptau ca o desfătare a dimineții, în livadă, în grădina cu meri, la casa părintească, pe deal, la colț de stradă cu prăvălii, drumeag. Era ora opt dimineața. Am început timid o discuție despre pictorii venețieni. Ne-am despărțit la cinci după amiază. Pleca trenul spre Botoșani... Cu lacrimi în ochi, marele meșter s-a despărțit de noi, luîndu-și rămas bun, parcă prieteni de-o viață.

- Am să vă duc dorul. În tren am să fiu singur...

Peste cîtăva vreme, meșterul cel tînăr Gavrilean se mută într-un bloc-bară din centrul "refăcut" la linie și părăsea ruinatele cămări ale școlii de arte, lăsîndu-i-le portarului și mai apoi pictorului Jenő Bartos care se va chinui adunînd apa de ploaie în lighene și oale așezate pe dușumelele putrede și pe dulap, alți cîțiva ani, pînă va deveni și el ieșean, cu locuință la bloc-turn, aproape de cerul Galatei.

Multe ne-au unit și multe ne-au despărțit în acești zeci de ani. Marele meșter Pyll își amintea cu drag de tatăl meu care-i apărase familia într-un proces, păcătos de încurcat, pentru o proprietate la Botoșani. Din dorința de a-l cunoaște mai bine pe avocatul său, a mai asistat, curios, la cîteva pledoarii în favoarea țăranilor din Nord, ale căror pămînturi și drepturi erau pe atunci greu de apărat, sau poate chiar imposibil. Ținea minte replici întregi, făcuse

și schițe de portret, de atitudini, de gesturi.

Ochii și penele lui m-au atras mereu ca vrăjtit de o magie familială. L-am simțit foarte apropiat, deși ne vedeam rar și în grabă. Tristețile altora, iremediabil refugiate în pictura sa, fac un capitol aparte, al meditativilor, țepoși și ursuzi, aparent apatici, care mărturisesc tacit o solidaritate de structură autobiografică, protestatară, parte de miez din istoria sufletului contemporanilor, istoria operei lui Constantin Piliuță. Am descoperit acel ecou adînc al desenelor în creion, în peniță de tuș, conturînd aspru, simplu, bărbătește, bărbați maturi și dezabuzăți, ajunși la singurătatea deplină, a noncomunicării, a neînțeleșului, singuri în fața unui pahar uitat, părăsit și el pe scîndura mesei, undeva într-un loc sordid, la marginea lumii, sau a memoriei. Oameni uitați de lume și de Dumnezeu... Priviri pierdute sau absente, ale unor chipuri abulice, care în absența voinței de acțiune redobîndesc dimensiunea nostalgică a fanteziei. Totul cu mijloace minime, predominant grafice, în logica severă a caracterelor. Așa îmi explic și peisajele cu grădini și cîmpuri schițat parcelate, în jurul casei modeste de la țară. Locul natal, sau locul pe care-l visează dezrădăcinatul, încartiruit într-un bloc-baracă, cînd oftează prin somn, după sărăcia lui fericită de "acasă". Minți chinute se întorc, măcar în somn, la planuri de viață de mult trăite și abandonate. De aici iunirea publicului pentru aceste "oaze de suflet", care sînt peisajele rurale generice, cireșii înfloriți, cîmpul, lunca, în opera subtil și sobru pictată din toată candoarea artistului botoșănean. Aici dorul lui de acasă atinge universalitatea, pentru că se adresează milioanelor de suflete dezrădăcinate din primele generații de orășeni. Succes de public, mare succes de public, dar nu este deloc un succes facil. Un univers de amintiri directe sau ancestre, evocat cu durere, discret, candid; nu-i la îndemîna oricui.

Singuratici, vise de tinerețe, ori, mai rar, imaginează un nud de față cu un șold de nor, ca un vis și el. În expozițiile bucureștene, și toamna trecută la Iași, m-a înfiorat vaga asemănare a celor surprinși în reverie, ori în singurătate rece, tristă, cu o trăsătură sau alta, gestică dispozițională caracteristică și mimică a chipului, a ochilor lui Constantin Piliuță. I-am revăzut astfel pe desmoșteniții de pămîntul și turmele lor, pe cei condamnați la temniță grea pentru credințele, pentru cîntecele lor, sau pe supraviețuitorii bătrîni și resemnați din azilul de la mănăstirea Agafton, unde obișnuia Constantin Piliuță să-și adune prietenii pictori prin anii '80-86, ca să asculte istorisirile adevărate din vieți distruse, vieți ratate; să picteze portrete și peisaje, pline de tristețe, de măreție și adevăr tragic.

Ecoul vieții mucenicilor de la Agafton, țărani sfirșiți de oboseală, ajunși la capătul drumului lor frînt, se regăsesc profund în autoportretul psihologic prelungit în timp și multiplicat în zeci, în sute de desene și pînze ale lui Constantin Piliuță și ale prietenilor săi. Opera de reflectare s-a produs în verile de pictură de pe dealul ocrotit de Dumnezeu și de îngeri, unde mai supraviețuiesc cîteva zeci de țărani bătrîni, martori și victime ale colectivizării forțate, ale dezmoștenirii de lanuri și livezi, dar și de datini, credință și obiceiuri, lipsiți de atelaje, grădină și vie, de nuntiri și colinde, fără bucuria sufletului copiilor și nepoților din anii sovietizării și deznaționalizării. Cei 40 de mucenici din curțile mînăstirii Agafton au rămas o mărturie de mare artă a unor adevăruri pe cît de triste, pe atît de

neuitat, datorită pictorului Constantin Piliuță și prietenilor săi.

Cînd s-a propus o "încheiere", o "festivitate" de încheiere a taberei de pictură, obligatoriu peisaj(sic) de la Agafton, Constantin Piliuță s-a întunecat la față. Știa că se urmăresc osanale și punct. Mai știa că festinul se alcătuiă din materialele bătrînilor azilanți. Atunci a glumit în felul lui detașat, "nebumesc" și ne-a invitat pe toți la el, la Botoșani, să petrecem pe socoteala gazdei, în casa cea veche, pîrintească, scăpată ca prin minune de furia demolărilor.

Ardea un foc mare de scînduri vechi și cioate, sub nucii seculari din grădină. Foc de tabără - rîdea străpezit un "amic" organizator. Disperare și generozitate, la întîlnire și despărțire de viață: se pomeneau numele celor care au trăit și au murit în această casă, obiceiurile și cărțile lor: trei generații. Dăruire în tot și în toate. Așa au fost mai toate întîlnirile cu Constantin Piliuță în jurul casei vechi și coșcovite, vărute simplu cu bidineaua de alb, într-o oază de verdeață rămasă ca o umbră și o amintire de rai familial, un martor material, a tot ce-a fost odată acel tîrg numit Botoșani, dăruit cu har de la Dumnezeu, loc ales în care s-au botezat întru nemurire un Mihai Eminescu, un Nicolae Iorga, mai apoi un Ilarie Voronca și pînă la urmă un Constantin Piliuță, printre atîția alții, oameni de suflet și faptă nemuritoare în ctitorii de biserici și școli, cărți și binefaceri ale tuturor artelor.

Restriști și jafuri, demolări și prigoniri... Fuga la București, fuga de sine, școlile înalte și reîntoarcerile la ai săi, privirile pustii din șchițe, remediul florilor, estetismul rafinamentului extrem, abstragerea de la real, omul cu toporul într-o mîină și cu o labă pe dantura impecabilă, de fildeș, a unui pian, fîria, mirarea, iubirile nu l-au făcut mai fericit pe pictor după ce și-a pierdut iremediabil copilăria. Veselia lui exuberantă, cînd mușcătoare, cînd tandră, este felul lui de a rîde de moarte. Nu-i sigur de nemurire. Ezită. Are lungi momente de lirism, e elegiac, apoi se corectează sever cu o glumă.

Mama, mătușile, Vasile, Gheorghiuță își amintesc de cei care au fost, de cei care mai sînt numai în portrete, în amintiri.

Vorba venind de portrete, ce-i cu «monumentalul» nea nlcu printre voievozi?

- Ce să fac, o comandă grasă de partid și de stat. Stai meștere și fă-l, zi și noapte, că vine al... șpelea congres. Zis și făcut. Șirul voievozilor este de cinci ori mai mare decît palida marionetă, care, doar știți să citiți pictură: se mișcă în pas de defilare, încă trei pași și gata, iese din scenă. Din prezența piticotului de reținut costumul călcat pînă la aplatizare, parcă-i afiș, costumul de gală, ambiția oricărui parvenit, diagonală nu se prea vede, dar, oricum este tricolar, fața-i de culoarea icterului ambițios. Ce dracu, nu se vede, doar ați învățat la școală și la institut să priviți și să înțelegeți.

Cînd s-a mai potolit focul și s-au retras cei doi "activiști", care n-au suportat discuțiile pînă la capăt, Constantin Piliuță, ca o gazdă bună, a adunat jărăticul gros cu un vâtrai lung cît o lopată, amintindu-și că în podul casei se mai află un pat vechi de fier, cu grilă de sîrmă groasă pentru saltele. Ne-a dirijat coborîrea piesei de muzeu pe scările de lemn și apoi defilarea pînă la foc. Așezat deasupra jărătecului, imensul grătar și-a primit ofrandă. Un berbec întreg împănat cu slănină și mirodenii, cît era de mare. Din prada aromitoare și fierbinte, care cerea bune căni de vin roșu ca să se stingă, să se răcorească, lupii de pictori tineri, din tabăra de la Agafton, au tot ciobit cîte o ciozvirtă, pînă am trecut la rosul ciolanelor. Că nici cei bătrîni nu s-au lăsat rugați și n-au rămas mai pejos.

- Luați, copii, ospătați! Mă bucur, ați făcut treabă bună!

Sub streășina largă a casei celei mari și primitoare, pe pervazul ferestrei deschise, stătea un telefon, ca de fildeș, de la care, fiecare invitat vorbea cînd voia și cît voia, după obraz, cu cei de acasă sau... din vecini. Relatările erau entuziaste. Chiar și gazetarii, reporterii sau criticii au intrat în transă, erau euforici.

- Serviți-vă, vă rog, sînteți invitații mei, ne îmbia meșterul Pyll, mult după miezul nopții...

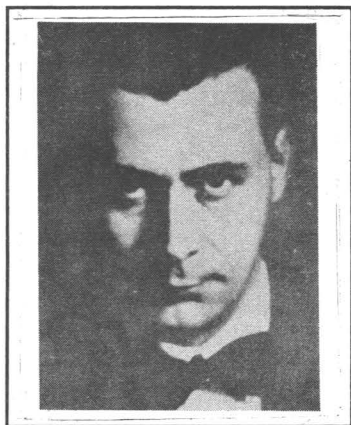
A doua zi, în sălile "Luchian" ale Uniunii Artiștilor Plastici, s-a deschis expoziția celor 12, din tabăra de la Agafton, despre care am scris în "Cronica" și parcă în "Contemporanul"; nu știam că va fi ultima. Așa se scrie istoria artelor, în formă de inventar, ca un șir de evenimente care se văd bine, dar mai rar știm că în bucuria penelului sînt inundații de tristeți prelungi, de adevăr căutat cu disperare.

Ei și ce-i cu asta, ce-i cu toate aceste povestiri de demult, mă veți întreba la prima întîlnire sau în gînd?! Vă voi răspunde simplu că ultima expoziție cu vînzare de la sălile "Cupola", cu pereții pătați, cu un public dezabuzat și sărac, l-a întristat pe pictorul Constantin Piliuță și mai mult decît alte bătălii pierdute sau ratate, pentru simplul motiv că nu au avut loc. Narațiunea tristă sau exuberantă, disperată sau tandră, lirică, a tot ce ni s-a întîmplat nouă tuturor, mai ales celor care mai simțim că avem rădăcini la țară, sau în satele mai mari, care se intitulează cu un umor trist municipii de provincie, întîmplările fericite și mai mult nefericite ale ultimei jumătăți de veac din România alcătuiesc miezul, sau, dacă vreți, esența ideatică și afectivă a grafismului extrem pictural prin care Constantin Piliuță dă mărturie despre sufletul nostru mai mult nefericit decît fericit în istorie. Acesta-i înțelesul. Unul din înțelesuri, mai puțin frecventat.

Fabula tehnică se poate citi în dicționare, în lecții de școală, populară sau academică, în alte texte ajutătoare, care nu ne spun însă nimic despre sufletul zbuciumat, vesel pînă la nebulie de trist, disperat pînă la lacrima amarei singurătăți, a artistului singular în felul zugrăvitului său subțire, Constantin Piliuță, cel fericit numai întru pictură.

Al. Teodorescu

Lucian Blaga și cultura populară românească



Lucian Blaga

lare, dar, mai cu seamă cu prezența acestei dimensiuni a spiritualității autohtone în poezia și dramaturgia sa, toate acestea se constituie în tot atâtea argumente care pledează pentru abordarea acestui raport, poate mai puțin evident, dar real și semnificativ. Încercarea de a crea o teorie asupra culturii populare românești, în multiplele ei manifestări (etnografice, literare, artistice), de a-i descoperi simburile generator, elementul primordial care-i determină particularitățile, trebuie apreciată drept cea mai amplă și mai caldă viziune asupra artei și literaturii populare, ca strădanie de a analiza comparativ și a încadra într-un sistem o cultură originală, deși lipsită de o tradiție clasică și renescentistă de valoarea marilor culturi europene. În raport cu un comparatism subordonator, ori cu un sincronism care minimaliza ori chiar ignora tradiția, efortul de a conferi prestigiu unei culturi mai puțin cunoscute merită să fie prețuit în mod deosebit, așa cum trebuie evidențiată modestia cu care Blaga își censurează propriile teoretizări: "Asupra specificului românesc s-au făcut, precum se știe, diverse studii, și eu însumi m-am ostenit cândva să rezolv unele aspecte ale acestei probleme. N-aș vrea totuși să leg considerațiile asupra viitorului filosofiei românești de rezultatele la care personal am ajuns, cât privește specificul românesc. **De altfel aceste rezultate, la care țin cu dragoste și încredere paternă, ar putea să fie numai niște aproximațiuni ipotetice dacă nu chiar niște erori.**"

Poetul pune teoria sa asupra culturii populare în legătură nemijlocită cu sistemul său filosofic și cu materialul folcloric "atât de abundent și de lămuritor al poporului românesc". În discursul de recepție, cu prilejul primirii la Academie, poetul, dramaturgul și filosoful de certă originalitate cere permisiunea de a vorbi despre acea "nemuritoare prezență" care este cultura populară "Fac elogiul satului românesc, creatorul și păstrătorul culturii populare, păstrătorul matricii noastre stilistice". Bun cunoscător al poeziei moderne și al principalelor curente de gândire europeană nu ezită să afirme: "Matca stilistică românească este o realitate. O realitate sufletească de necontestat. Putem privi ca niciunul din popoarele înconjurătoare, în afară poate de cel rusesc, cu mândrie de binecuvântați

stăpâni asupra acestui incomparabil și inalienabil patrimoniu. Matca stilistică populară și cele înfăptuite sub auspiciile ei, indică posibilitățile felurite ale viitoarei noastre culturi majore"... Să iubim și să admirăm cultura populară; dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvântat și rodnic ca stratul mumelor". Prezența, mai directă ori mai transfigurată a acestui filon în opera lui Arghezi, Pillat, Voiculescu, Barbu, ori în studiile lui Mircea Eliade este evidentă. Spre deosebire de perioadele anterioare (Alecsandri, Eminescu, Coșbuc), în poezia românească dintre cele două războaie procesul pătrunderii elementului popular în creația cultă, este mai puțin directă, locul baladei și doinei îl iau colinda, bocetul, proverbul, descîntecul. Poezia postbelică, în concepția unui avizat cercetător (Al. Dima), "... are sclipirile ei de originalitate, stilul ei sufletesc propriu, nota unei individualități ce încadrându-se în atmosfera vremii răspunde simultan, ca un ecou - unor chemări ce vin din adâncuri, din epoci de mult dispărute, din ființa milenară variabilă și, în același timp - prin anumite date ale psihologiei etnice, constante. În apele, adesea tulburi, ale poeziei contemporane, cercetătorul are surpriza de a descoperi străvechi zăcăminte folclorice pe care - conștient sau inconștient - poetul le-a valorificat în aurul operei sale".

O primă și explicită prezență a creației populare în opera lui Blaga este ipostaza teoretică, de filosof al culturii populare și de teoretician al mitului, chiar dacă unele infiltrații ale filonului folcloric s-au manifestat în poezie și dramaturgie, înaintea elaborării **Spațiului mioritic**, capitol din **Trilogia culturii** cu cea mai largă și discutată posteritate, și în care identifică o realitate psihică fundamentală pentru întreaga gândire și artă autohtonă cu cea mai reprezentativă creație populară, cu balada **Miorița**. Plecînd de la concepte cunoscute: psihologia abisală (Jung) și morfologia culturii (Spengler), mitul mumelor și tema tiparelor și arhetipurilor (Goethe), filosoful de la Lăncrăm și-a pus întrebarea "Dacă nu s-ar putea găsi sau construi ipotetic (s.n.) un spațiu-matrice sau un orizont spațial inconștient ca substrat spiritual al creațiilor anonime ale culturii populare românești... Ne surîde găsirea unei chei de aur cu care se pot deschide multe din porțile entității românești". În tentativa sa autorul acordă o importanță deosebită cîntecului, doinei în special "în dosul ei ghicim existența unui spațiu-matrice sau al unui orizont spațial cu totul aparte. Într-o primă aproximație am adus doina în legătură cu "plaiul"... se exprimă în ea melancolia, nici prea grea nici prea ușoară a unui suflet care suie și coboară pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul, obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișuri și coborîșuri, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfîrșit... Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat și înzestrat cu specificile accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiul

mioritic"

În ciuda unor dispute privind paternitatea ideii de spațiu ondulat și a capacității conceptului de a putea fi aplicat la multitudinea aspectelor culturii, ceea ce l-a caracterizat din totdeauna pe Blaga a fost modestia și incapacitatea de a conferi calitate de postulat ideilor sale: "Ideea formulată de noi schițează numai câteva sugestii. Rămîne să se vadă în ce măsură realizările concrete ale sufletului românesc, creații și forme se resimt de structura indefinit ondulată a spațiului său."

S-au emis și se mai pot emite considerații asupra valabilității unei asemenea concepții, văzută ca o particularitate dominantă, ca notă caracteristică a creației artistice populare. Poate că o confirmare a intuiției autorului spațiului mioritic ar putea fi enorma creativitate a baladei cu cele peste o mie de variante. Conștiința fragilității vieții și certitudinea dispariției ca existență individuală au generat acea puternică predispoziție spre sublimarea propriei vieți prin creație. Înțelepciunea, echilibrul, convingerea că orice zbatere animalică în fața destinului implacabil (moartea în speță) este inutilă, puterea de a privi și primi moartea ca un accident s-au transmis asupra concepției poetului despre destin, asupra convingerii că unica modalitate umană de a depăși condiția muritoare este creația. Concepția despre spațiul mioritic poate fi apropiată de conceptul de existență tragică vehiculat tot de un filosof ardelean (D. D. Roșca) și care la rîndu-i determină o tensiune excepțională în direcția cunoașterii și a creației de valori.

O altă legătură a operei lui Blaga cu realitatea culturii populare este dimensiunea folclorică a poeziei sale, influența pe care creația literară anonimă a avut-o asupra liricii poetului. Deși biografia sa intelectuală, frecventarea mediilor expresioniste vieneze și cunoașterea poeziei germane și franceze a vremii nu păreau să-l îndrepte spre abordarea elementului popular, fondul său intim, universul de forme și înțelesuri care se imprimă chiar și asupra poeziilor scrise pe meleaguri străine, sînt nemijlocit legate de pămîntul și sufletul țării, de plaiul natal. Este de la sine înțeles că în țesătura și structura operei sale poetice, forma și valoarea folclorului s-au integrat și transfigurat de așa manieră încît sînt greu de identificat. Ca o primă constatare ce se impune în judecarea poeziei lui Blaga este faptul că nu concepția sa filosofică a determinat creația literară, ci, istoricește, trebuie să acceptăm anterioritatea poeziei și dramaturgiei dacă nu chiar o ușoară influență a poeziei, cel puțin în domeniul limbajului filosofic, asupra sistemului său de gândire. Poezia ar explica, într-un fel, caracterul metaforic al filosofiei sale. De altfel, preocuparea pentru inconștient și intuiție, pentru mister și pentru destinul creator al omului par mai puțin compatibile cu rațiunea și logica, particulare filosofiei. Încercarea noastră de a lega opera lui Blaga de spiritualitatea autohtonă este și polemică, determinată de afilierea, uneori prea accentuată a universului său poetic la orientări străine, la expresionism în special. Cea mai puternică înfrîurire asupra poeziei lui Blaga a exercitat-o folclorul arhaic cu încărcătură substanțială de elemente străvechi și misterioase. Una din particularitățile de bază ale universului poetic blagian, prezent și în creația populară, este umanizarea tuturor elementelor fie animale, fie vegetale, fie minerale, transferul permanent între regnuri, între pămînt, cer și ape. Deși avea un acut simț al destinului

tragic al omului, Blaga rămîne un caz particular de echilibru care nu ni se pare străin de spiritualitatea populară, cu o pronunțată conștiință a unității și armoniei cosmice, cu o netulburată ingenuitate în fața naturii. Autorul *Poemelor luminii* a conceput întregul univers de forme și înțelesuri la nivel antropomorfic iar tema religioasă a tratat-o tot la scară umană, în spiritul aceluși creștinism cosmic, teoretizat mai tîrziu de Mircea Eliade. Astfel poezia *Collind* nu-i altceva decît aducerea mitului nașterii Mîntuitorului la nivelul unei simple experiențe a unei tinere mame din mediul rural. S-a vorbit în comentariile critice asupra operei sale de un "expresionism metafizic", dar poetul însuși, într-un interviu vorbește de "un fel de tradiționalism metafizic". O autoritate critică afirmă categoric "Nicăieri poate cultura și creația minoră nu e asimilată și potențată ca în opera lui." (Pompiliu Constantinescu). Chiar titlurile volumelor *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului*, *Marea trecere* indică realități populare autohtone.

Poezia lui Blaga este o genială eflorescență a stadiului parcurs de spiritualitatea strămoșilor, de la păgînism la creștinism. Puritatea și naivitatea țaranului zugrav de icoane, cu "mîini grele ca tăvălugul" îl fac să explice într-un limbaj de o indicibilă ingenuitate imaculata concepție "Astfel stat-a Maria în genunchi, cu ciocul întins peste ea/o pasăre, plutind a scuturat o floare,/Din pulberea de floare/cernută peste tînărul ei trup/fecioara Maria/a legat rod ca un pom". Uimirea în fața talentului țaranului zugrav îi face pe consăteni ca la moartea acestuia să gîndească: "Erai numai un om, și totuși cînd ai murit/s-a adunat mult norod în pragul tău/crezînd că fără veste te vei ridica la cer și vei înălța cu tine/satul și pămîntul".

În general poetul tratează temele biblice la nivelul înțelegerii populare, țărănești, umanizînd mitul și misterul nașterii Mîntuitorului. Maica Precista nu e o sfință abstractă de icoană bizantină ci o țarancă sfințită prin dragoste și grijă maternă. În *Collind* spre exemplu motiul sacru este topit în ceremonialul obișnuit al unei nașteri: "Doarme colo în poiată/pruncușor fără de tată/Și măicuța mama lui/se tot plînge bouului/c-a născut în vifleim, n-are scutece de in/n-are apă n-are fașă/nici opaiț nici nănașă/Iosif cercul de pe cap/În cuier și l-a lăsat/și-a plecat unde-a plecat, ca să-l latre cîinii-n sat". Este greu de imaginat o mai profundă și autentică laicizare a legendei biblice. Și totuși, chiar dacă nu-i spirit rigid, ortodox, poezia cucerește prin ingenuitate, prin ușoara undă de ironie. Între miturile pe care poetul le preia, dar pe care le utilizează în modul cel mai liber cu putință, sînt de menționat mitul genezei, mitul paradisiului, mitul potopului, mitul cristic, mitul Sfîntului Gheorghe, mitul învierii, mitul lui Pan, mitul Iadului, al Ledei, al lui Orfeu și al lui Oedip, al parcelor, al lui Ulise, al lui Zamolxe și al inorogului. Mitul Paradisiului este mitul central al poeziei lui Blaga, spațiul simbolic în care om, animal, plantă și pietre, toate formele vieții cosmice conviețuiesc în apropierea fondului generator al lumii, spațiul în care divinul este prezență continuă. Lumea poveste a lui Blaga este muntele, satul, pădurea, cîmpul, grădina, mai puțin paradisiul biblic, și mai degrabă o Arcadie mitologică: omul și spațiul său sînt centrul, punctul de convergență al tuturor lumilor imaginate și numai în raport cu acestea sînt reliefate și refăcute vechile mituri. Cercetătorii au demon-

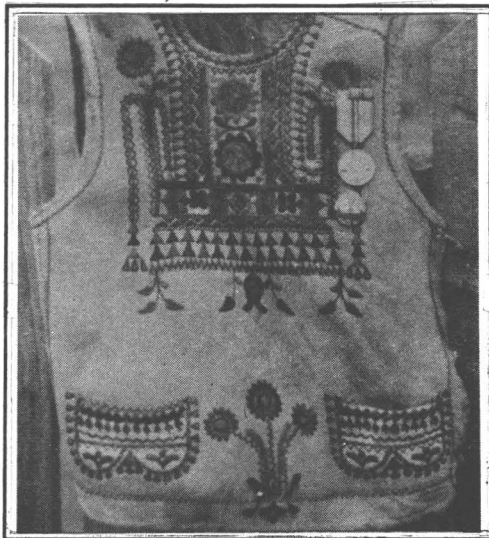
strat existența a nouăsprezece motive populare, fie religioase, fie din mitologia greco-latină ori din legendele medievale germane. Cele mai numeroase, douăsprezece la număr, sînt motive curat folclorice.

Dramaturgia lui Blaga este nu doar una din dimensiunile cardinale ale operei sale, ci și complementul tragic al geniului comic al lui Caragiale, expresie superlativă a transfigurării fondului spiritual autohton în opere originale, individuale. Prezența patrimoniului de credințe, mituri, mentalități și legende populare, în teatrul lui Blaga este poate, cea mai reprezentativă și mai realizată dimensiune a scrisului său. **Zamolxe, Meșterul Manole, Arca lui Noe, Avram Iancu, Învierea, Tulburarea apelor, Cruciada copiilor, Fapta și chiar Anton Pann** se constituie într-o adevărată mitologie cultă românească. O primă constatare ce se impune este că cea mai mare parte a dramaturgiei sale este puternic legată de peisajul natural și de istorie românească, acțiunea desfășurîndu-se într-un cadru și o atmosferă specifică (fie istorică, fie legendar-mitologică), surprinzînd epoci frămîntate, momente de răscruce pentru destinul nostru ca popor.

Zamolxe, prima operă a dramaturgului Blaga reprezintă în fapt reconstituirea unei drame care s-ar fi petrecut la începuturile existenței strămoșilor noștri, despre un profet și o religie doar menționate în istorie. Acest "mister creștin" devenit la republicare în volum "mister păgîn" reînvie un posibil moment din viața religioasă a populației autohtone care încearcă să-și apere o credință liberă și naturistă, panteistă față de introducerea unui panteism organizat și subordonator. Dacă **Zamolxe** a însemnat în dramaturgia blagiană un primat cronologic, **Meșterul Manole** este o sinteză și un simbol al unui destin artistic, o proiecție într-un spațiu mitic al unei existențe care s-a identificat cu frumosul și s-a devotat creației. În spiritul raportului dintre opera individuală și folclorul autohton, cea mai reprezentativă baladă românească **Miorița** a constituit izvorul, realitatea artistică pe baza căreia Blaga a construit teoria spațiului mioritic, **Legenda mănăstirii Curtea de Argeș** stă la baza uneia din cele mai valoroase drame ale literaturii naționale, **Meșterul Manole**, simbol al unei existențe creatoare: "... umbra meșterului zidar din legenda Meșterul Manole, coboară din mit în istorie, este umbra lui Blaga însuși, care în literatura română a fost înainte de toate creatorul cu patima frumosului... dorindu-se anonim în creația sa asemeni zidarilor din legenda folclorică" (Eugen Todoran). În conștiința autorului dramei opera capitală

implică momentele fundamentale ale existenței: viață, iubire și moarte. Prin transfigurarea baladei în dramă, autorul a deplasat accentul de pe creație pe creator, de pe narațiune și eveniment, pe drama individului dotat, dar supus durerii ca toți ceilalți semeni. Cu drama **Avram Iancu** se realizează triplicul de aur al dramaturgiei sale. Dacă **Zamolxe** reprezintă începuturile iar **Meșterul Manole** evul de mijloc, **Avram Iancu** se înscrie în epoca modernă. Deși eroul dramei este un personaj istoric cunoscut iar evenimentele au avut loc la 1848, intenția poetului

n-a fost să ilustreze artistic un eveniment și un erou reprezentativ. Ca erou literar **Avram Iancu** este un fel de personaj legendar care se naște, printr-un fel de mutație ontologică, dintr-o pasăre, în peisajul stîncos al Munților Apuseni. Această miraculoasă apariție ne introduce de la început într-o atmosferă de basm popular și de mentalitate mitică. Nașterea dintr-o pasăre și dispariția în condiții similare simbolizează încorporarea idealurilor pentru care a luptat eroul într-o permanență istorică și transistorică, ivirea lui Iancu nefiind un accident ci un moment al unei durate. Dintre operele cu puternice rădăcini folclorice **Arca lui Noe** ocupă, chiar în gândirea lui Blaga un loc aparte. Referindu-se,



Bundiță (Răchitiș - Bacău)

într-o scrisoare, la piesă scria "Pentru lucrare (un studiu dedicat satului în opera sa dramatică) e bine să citești totul. Fiindcă satul se strecoară în diverse ipostaze aproape prin toate piesele... În **Arca lui Noe** i-am dat o aureolă cum poate niciodată n-am făcut-o și nici nu o voi mai face". Piesa reprezintă o transpunere în limbaj scenic a unei tradiții populare românești, culeasă de Tudor Pamfilie. Expresia spaimei apocaliptice este copleșită de acea a încrederii că răul va trece, că lumea va continua să existe. În piesă ne copleșește satul cu duhul și mentalitățile lui străvechi, pe care timpul nu le-a prea schimbat, cu jocul permanent dintre real și fantastic, dintre domestic și divin, dintre necesar și gratuit. Și, fără îndoială că se mai poate glosa în marginea acestui transfer și transubstanțieri din teritoriul culturii minore în universul creației culte.

Autorul importanteii construcții **Spațiul mioritic**, a atîtor exegeze asupra artei și literaturii populare, al unei poezii cu puternice rădăcini în folclorul românesc, creatorul unei dramaturgii care poate aspira la calificativul de mitologie cultă românească, traducătorul în germană a unei **Antologii de poezie populară** care, revăzută, a fost publicată, postum și în românește, rămîne în citarea culturii și literaturii noastre, alături de Eminescu, cel mai îndreptățit aspirant la demnitatea de poet național.

1871 • SERBAREA



În 1871, de Sfînta Maria, "ziua acelei sînte care a conceput în sînul ei vergin toț ce lumea a visat mai mare, tot ce abnegația a legiuit mai nobil, tot ce pune un om alături cu omul: Libertatea!" (M. Eminescu), studenții și participanții la "Serbarea de la mormîntul lui Ștefan cel Mare" trăiau împreună într-un același timp și spațiu sacru, al mînăstirii Putna, "altar al ființei naționale", sentimentul că Urna din argint masiv, adăpostind pămînt adus din toate regiunile locuite de veacuri de români, sfințită și închinată "apărătorului existenței române, scutului creștinătății", prefigura mult sperata și prea mult amînata Unire.

Și speranța avea să se împlinească în anul sfințit 1918.

Dar a venit răscrucea din 1940. Și dezastrul. Și iar s-au înălțat granițe între români și români...

Urna închinată, în 1871, lui Ștefan cel Mare
«Eroului, învingătorului,
Apărătorului existenței române,
Scutului creștinătății,
lui Ștefan cel Mare»
Junimea Română Academică
MDCCLXX



"Într-una din zilele anului 1777, la miezul nopții, Buga, clopotul cel mare, a-nceput să sune de sine, întii încet, apoi tot mai tare și mai tare. (...)

În fioroasa tăcere, în sunetul clopotului, ce creștea treptat, biserica se lumina de sine înăuntru de o lumină stranie și nemaivăzută. Călugării coborîră într-un șir treptele chiliilor, unul deschise ușa bisericii... în acea clipă clopotul tăcu, și în biserică era întunec des. Candelile pe mormîntul lui Vodă se stinseră de sine, deși avusese undelemn îndestul.

A doua zi portretul Voevodului Moldovei era atît de mohorit și de stins, încît, pentru păstrarea memoriei lui, un călugăr, ce nu știa zugrăvi, a făcut copia ce există astăzi.

Aprinde-se-vor candelile pe mormînt?
Lumina-se-va vechiul portret?"

(M. Eminescu¹⁾



Ceremonia sfințirii URNEI aduse de participanții la Colocviul Național Studențesc "Mihai Eminescu", purtînd inscripția
"Numai poetul/Ca păsări ce zboară/Deasupra valurilor/Trece peste nemărginirea timpului..."

Oficiază I.P.S. Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei și I.P.S. Pimen, Arhiepiscopul Sucevei și Rădăuților.



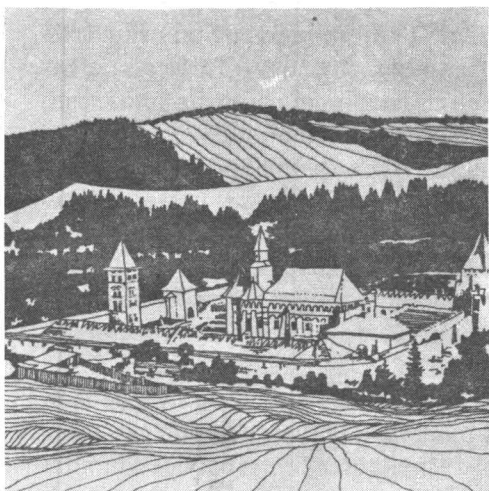
Din vasele în care a fost adusă la Putna

(ceramică de Cucuteni, de Marginea, de Rădăuți, ceramică dacică etc.)

țărîna este trecută, printr-un ceremonial solemn, la mormîntul lui Ștefan cel Mare, de I.P.S. Daniel și I.P.S. Pimen în URNA de argint.

DE LA PUTNA • 1996

În 1996, tot la 15 august, omagiind deopotrivă pe voievodul istoriei românilor și pe voievodul poeziei românești, două dimensiuni complementare ale identității naționale, studenții și profesorii lor din toate colțurile locuite de români au fost din nou împreună în același timp și spațiu sacru al mănăstirii Putna. Într-o altă Urnă de argint, sfințită și închinată lui Eminescu și lui Ștefan cel Mare, s-a dat adăpost țărnei sfinte aduse de la Iași și Alba Iulia, de la mormintele lui Eminescu și Eminovicilor, de la V. Alecsandri și C. Porumbescu, de la Soroca și Zaim, de la Suceava și Chișinău, de la M. Kogălniceanu și A. Mateevici, de la L. Blaga și Titu Maiorescu, de la Blaj și Cernăuți, de la Ep. Bucevschi, de la fam. Hurmuzachi, de la Aron Pumnul..., adîncind gîndul și speranța de revenire acasă a tuturor românilor, cu munții și codrii lor, cu pămînturile și fîrurile și fîntînile lor, cu mormintele și bisericile lor și ale înaintașilor lor...



"Crist a învins cu litera de aur a adevărului și a iubirei. Ștefan cu spada de flăcări a dreptului."
(M. Eminescu)

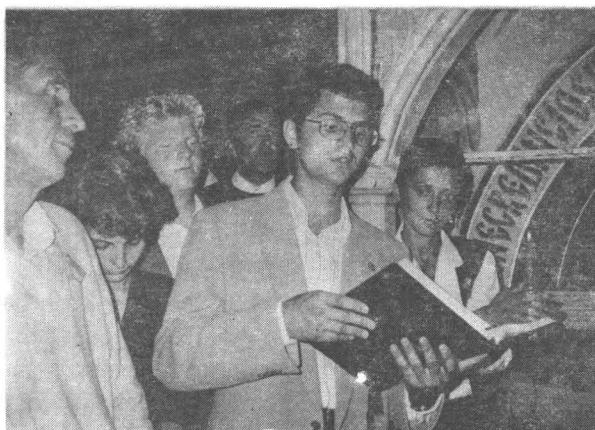


Cele două Urne au trecut în muzeul eminescian din turnul principal al Mănăstirii Putna



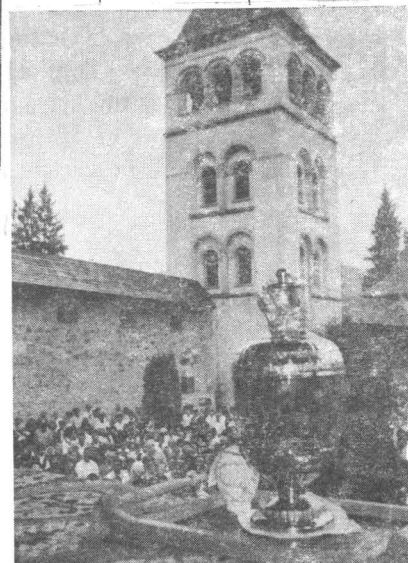
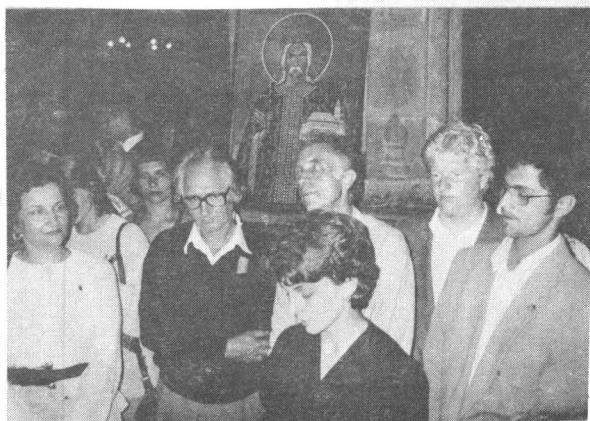
Urnă din 1871 și Urnă din 1996 pe mormîntul lui Ștefan cel Mare

Studenți și profesori la mormîntul lui Ștefan cel Mare



"Eminescu e sfîntul prea curat al gherului românesc. Din tumultul dramatic al vieții lui s-a ales un Isus."

(T. Arghezi)



Urnă de argint și Vasul cu țărina de la mormintele lui A. Pumnul, Ep. Bucevschi, fam. Hurmuzachi din Cernăuți

Lidia Bodea*Lecția de istorie: Putna 1871 - Putna 1996*

Ediția a XXII-a a Colocviului Național Studentesc "Mihai Eminescu" (Iași, 30 mai - 2 iunie 1996) s-a completat cu manifestările de la Putna, în mijlocul lunii august, sub semnul împlinirii a 125 de ani de la "Serbarea la mormîntul lui Ștefan cel Mare", organizată de Societatea "România Jună", din Viena, din inițiativa lui Mihai Eminescu și Ion Slavici.

Punctele principale din Programul manifestărilor au fost în mod firesc adăpostite de spațiul sacru al mănăstirii. Aici studenții au depus coroane de stejar la bustul lui Eminescu, înălțat semnificativ în aripa de răsărit a curții, și la mormîntul lui Ștefan cel Mare și Sfînt. Și tot aici, în fața unei mulțimi de oameni, Înalț Preasfințitul Daniel, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Înalț Preasfințitul Pimen, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților, împreună cu alți înalți prelați, au sfințit, în timpul desfășurării slujbei religioase închinată patroanei mănăstirii, Sfînta Maria, Urna de argint în care se va trece apoi, la mormîntul Voievodului, țărîna adusă de la mormintele principalilor participanți la Serbarea din 1871, de la mormintele lui Blaga și A. Mateevici, Aron Pumnul și E. Hurmuzachi, de la Soroca și Zaim, de la Blaj și Alba-Iulia.

Serbarea de la Putna, cea din 1871 și "replica" din 1996, se înscrie printre evenimentele social-politice și culturale care au omagiat dar au și pus degetul pe rana noastră cea mai adîncă: **ne-unirea românilor**.

Istoricii plasează formarea conștiinței naționale a neamului nostru între Revoluția din 1848 și Marea Unire din 1918. Situată între aceste două limite temporale, Serbarea de la Putna din 1871 marca încheierea unei etape fundamentale în procesul de maturizare a societății românești; tînăra generație, prin programul și caracterul angajat al manifestării, făcea dovada înțelegerii ideii că identitatea, demnitatea și conștiința națională a românilor sînt condiționate de și conduc la "Unirea cea Mare".

Ne-am întîlnit în vara aceasta, la Putna, deopotrivă

sub semnul lui Ștefan cel Mare și sub semnul lui Eminescu, între altele ca să dovedim cunoașterea "eforturilor" ce se fac pentru a nu uita care sînt dimensiunile adevărate ale ființei noastre naționale. De aceea, după ce un student de la Academia de Arte din Iași a încărcat de greutate atmosfera din ctitoria lui Ștefan cel Mare, intonînd muzică psaltică medievală, la mormîntul Voievodului, o studentă din Basarabia a readus în atenție Dolna lui Eminescu, o altă studentă, din Iași, a reamîntit legenda despre clopotul Buga, spusă lui Eminescu de un călugăr de la Putna, iar poetul cernăuțean V. Tărățeanu a re-creat un poem al durerii ființei naționale românești, sfîșiate de orgolii și de imperii politice...

Urna, purtînd inscripția "Numai poetul/Ca paseri ce zboară/deasupra valurilor/trece peste nemărginirea timpului" (Colocviul Național Studentesc "Mihai Eminescu", Iași - Putna, 1996), devenită simbol sacru, reprezintă mai mult decît reiterarea unui gest înfăptuit acum 125 de ani și a semnificației lui. Închinată, Urna din 1871, lui Ștefan cel Mare, Urna din 1996 lui Mihai Eminescu și așezate amîndouă în spațiul sacru al mănăstirii Putna, se impun ca semne ale unei exemplare împletiri a ființei poetice a omului cu ființa lui istorică, a eului individual cu eul național, a eului național cu eul cosmic.

Mănăstirea Putna, prin Ștefan cel Mare, prin Mihai Eminescu, prin Urna ca simbol al spiritualității românești (pămîntul din Urnă - cenușă din care va să renaștem ca neam, reîntregit), devine spațiul de mistică intersecție a ființei noastre naționale cu Istoria și Timpul.

Acum, cînd amintirile s-au decantat, Serbarea de la Putna ne apare ca evenimentul de care aveam toți nevoie. Și trebuie spus că principalul arhitect al acestei manifestări este prof. Dumitru Irimia de la Universitatea ieșeană, secondat de colegii de la Timișoara și Suceava, de foști studenți, azi profesori, de la Botoșani și Alba Iulia, de studenții ieșeni.

Constantin Ostap

În țintirimul «Socola Mică» se odihnește fiica Veronicăi Micle

Despre Virginia Micle-Gruber am luat cunoștință pentru prima oară citind volumul III din *Umbre*. Spune acolo Aurel Leon: "... Atunci (1933, n.n.), în casa din (aleea) Buzdugan (Casa C. Meissner, n.n.), am auzit rostindu-se pentru prima dată numele acesta, transcris apoi, în septembrie 1937, pe lemnul unei cruci înfipte lângă gardul dinspre drum al țintirimului din Bucium. Știam doar de un inspector Micle de la poliție, un om înalt și melancolic". Posesorul acestui volum, avocatul Octav Cădere, a adăugat cu cerneală: "Inspectorul Micle de la Siguranță, nepot al Veronicăi Micle". Și mai departe: "Intrarea la via

Bucium, a numelui **Micle**. Aici, pe strada Ștefan O. Iosif, la nr. 18, locuiește acum doamna Elena Micle, căsătorită cu Gheorghe Micle, fiul lui Ștefan Micle, nepotul Veronicăi. De la doamna Elena Micle am obținut fotografia originală a Virginiei Micle, având alături pe nepotul ei, Gheorghe.

Timpul a estompat amintirea Virginiei Micle-Gruber iar mormântul ei din poeticul țintirim "Socola Mică" a fost uitat. Totuși inginerul Dârțu M. și-a adus aminte că acest mormânt era lângă mormântul bunicului său, preotul Dârțu Șt., înmormântat în același cimitir din Bucium. La data de



Casa Micle din Bucium



Mormântul VIRGINIEI GRUBER-MICLE

Micle era din drumul spre Vișan, la vale de gardul dinspre Spitalul Socola. Acolo erau 3 vie învecinate: prof. D.M.Cădere, preot Dârțu și Micle, la intrarea pe drumeașul dintre vie - pe dreapta".

Au trecut mulți ani de atunci și întâmplarea a făcut să aflu că, în Bucium, mai sînt urmași ai familiei Ștefan și Veronica Micle, care aveau aici via despre care amintea Octav Cădere și unde Aurel Leon a fost pentru a sta de vorbă cu a doua fiică a Veronicăi Micle, Virginia, născută la Iași la data de 7 martie 1868. În volumul *Mărturii* (1967), Augustin Z.N. Pop ne spune că Virginia a absolvit studii superioare de fizico-chimie la Iași, că, prin 1887-1888, era profesoară la Școala gimnazială de fete din Botoșani, că a fost căsătorită, din 1891, cu Eduard Gruber (1861-1895) - primul român care a obținut doctoratul în filozofie la Leipzig, fost profesor de psihologie experimentală la Universitatea din Iași - și că a publicat poezii în multe periodice. A decedat la data de 25 septembrie 1937 la "podgoria din Piscul Socola". Aici a cunoscut-o Aurel Leon: "... M-a întâmpinat un zîmbet înțelept și o privire de cocoare pe deasupra ochelarilor cu ramă albă de argint... O bătrinică mărunță, delicată ca o miniatură de fildeș, dar destul de ageră în mișcări... Scrisese la rîndul ei poezii, ca și Veronica, făcuse traduceri și era o femeie cultă". Doamna din Piscul Socola i-a vorbit despre mama ei: "... Dînsa a suferit că n-a avut un băiat: în dorul lui ne-a crescut pe noi, cele două fete, băiețoase. **Ca să-i dau postum o satisfacție, copiii mei păstrează numele Micle**" (s.n.). Iată deci cum se explică permanentizarea, în

1 iunie 1996, am vizitat acest cimitir și am fotografiat crucea de lemn de la mormântul fiicei Veronicăi Micle, mormânt care, în adevăr, se află "... lângă gardul dinspre drum al țintirimului din Bucium".

Apoi inginerul Mihai Dârțu mi-a dat un articol al lui Ștefan Micle, publicat în "Opinia" din 8 septembrie 1929. Era intitulat **O nuntă frumoasă la via din Vișan**. Era via preotului Ștefan Dârțu, unde a avut loc căsătoria fiicei sale, Natalia Dârțu, cu Emanuil Tupiș din Chișinău, nun fiind Miluță Gheorghiu, "zis și Bombonel". Atunci a povestit preotul Ștefan Dârțu despre ce s-a întîmplat în 1858 la această vie, care, pe atunci, era proprietatea arhierului Neofit Scriban: "... Aici, în vie, se adunau în secret, noaptea, boierii Vasile Alecsandri, Costache Negri, Hurmuzache Eudoxie, Alecu Russo, Filaret Scriban și puneau la cale chestiunea Unirii și alegerea lui Alexandru Cuza Vodă". În casa părintelui Ștefan se află un tablou istoric cu inscripția: «Întîlnirea stîndardului lui Ștefan cel Mare cu al lui Mihai Bravul și înfrățirea oștilor Moldo-Române la Socola, lângă Iași, la 21 Aprilie 1859, sub Domnia Prea Înălțatului Prinț Domnitor Alexandru Ion»".

Iată cum întâmplarea apropie vremurile noastre de cele ale lui Mihai Eminescu și Veronicăi Micle și apoi de cele din anii Unirii din 1859. Căci, la Iași, istoria stă scrisă pe orice piatră, pe orice cruce de mormânt...

P.S. Prin grija Muzeului Literaturii Române Iași și a parohiei Bucium, mormântul Virginiei Micle-Gruber din cimitirul "Socola Mică" va recăpăta o înfățișare decentă, înlocuindu-se totodată crucea de lemn cu o cruce pe care să fie scrise cele de cuviință.

Grigore Bărgăuanu*Centenar G. Bărgăuanu 1896-1964*

De la Paris, ne parvine textul consacrat memoriei poetului G. Bărgăuanu, profund legat de climatul ieșean. Evocarea aparține fiului său, Grigore Bărgăuanu, muzicolog și profesor, stabilit de mulți ani în Franța.



G. Bărgăuanu,
desen de Aurel Băeșu

dorința aprigă de a învăța a copilului să găsească un admirabil stimulent în persoana învățătorului Gh. Postoi, admirabil pedagog de țară, care l-a îndrumat cu insistență către studiul superior.

La îndemnul și cu sprijinul material al învățătorului, în vara anului 1908, Gheorghe Bărgăuanu pleca la Iași, la concursul de bursă al Liceului Internat "C. Negruzzi". În amintirile sale, el se referă cu mare duioșie la învățătorul său, evocând, de asemenea, plecarea din sat, peripețiile drumului, desfășurarea examenului, reușita, în fine, figura directorului Tomida, căruia îi datora o încurajare și un sprijin hotărâtor pentru viața de mai târziu. Cei 8 ani petrecuți în internat, departe de familie și fără alt sprijin material decât cel oficial posibil, n-au fost lipsiți de zbucium și suferință. Au învins însă succesele la învățătură, la activitatea artistică extrașcolară (teatru, dansuri populare, orchestră etc.) și însușirile deosebite ale elevului Bărgăuanu, care, după mărturia colegilor săi, "radia prietenie și simpatie, era un bun camarad, vesel și inteligent". (V. Florian). Aceste însușiri i-au înlesnit legarea unor prietenii trainice încă de pe băncile liceului, în atmosfera vieții spirituale intense create de un mănunchi de distinși profesori și pedagogi și, în general, de mișcarea culturală a Iașului.

Dintre colegi trebuie citați frații Teodoreanu, Valeriu Pușcariu, frații Burgele, Vespasian Pella și, îndeosebi, Stejar Ionescu și Vasile Florian. Împreună cu ultimii doi, G. Bărgăuanu făcea lecturi urmate de discuții, organizau reprezentații teatrale în vacanțe, își trimiteau scrisori în care se reflectau în special preocupările lor literare. Cu toate acestea, depărtarea de satul natal a constituit o permanentă suferință pentru tânărul avid de cunoaștere, de frumos. Scrisorile deosebit de afectuoase trimise părinților și prietenilor, celor rămași pe meleagurile Filipenilor, constituie o frumoasă mărturie.

În toamna anului 1916, Bărgăuanu, proaspăt absolvent

al Liceului Internat, ca șef de promoție, e chemat la Școala Militară, apoi trimis, ca sublocotenent, pe frontul de la Oituz-Cășin-Tg. Ocna. Experiența aspră a vieții mai adaugă încă un capitol, apăsător pentru toți tinerii de atunci... În carnetele lui de campanie apar însă, printre însemnările cu caracter militar, transcrieri de fragmente în proză și în special versuri din creația universală și românească. Încercări proprii de poezie continuă pe cele din timpul liceului și exprimă așteptarea chinuitoare a unor timpuri mai bune, odată cu dragostea puternică pentru glia strămoșească. În februarie 1918, tânărul ofițer, aflat încă pe front, are binemeritata bucurie de a-și vedea publicată prima poezie: **Țara mea** în ziarul "România" din Iași. În același an, după demobilizare, G. Bărgăuanu se înscrie la Facultatea de drept a Universității din Iași. O absolvă în 1919 și în toamnă îl găsim avocat în Baroul de Iași, precum cei doi buni prieteni ai săi din liceu. Totodată, împreună Stejar Ionescu (până la moartea prematură a acestuia), dă curs aspirațiilor literare, devenind colaborator și secretar de redacție la "Viața Românească", o dată cu reapariția ei după război. În cei 10 ani petrecuți în redacția acesteia, una din cele mai însemnate reviste literare ale vremii, o bogată activitate creatoare îl consacră și îl apropie de personalitățile literare ale Iașului de atunci: G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, D. D. Pătrășcanu, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, M. Sevastos, Ionel Teodoreanu, Al. A. Philippide, Octav Botez, Demostene Botez și alții. În primul an, 1920, îi apăruse poezia **Carăle de grîu**, iar în 1927 primul volum de versuri **Pământ și soare** (Ed. "Viața Românească", Iași). În comentariile pe marginea volumului, se vorbea despre "originalitatea poeziei și a talentului" (M. Mancaș, în "Gîndul nostru"), despre nostalgia copilăriei în mijlocul naturii, despre revolta în contra nedreptății sociale, neomițîndu-se "dualismul incompatibil sat-oraș" (M. Ralea, în "Viața Românească"); poezie exprimînd "bucuria aspră de a trăi" (G. Călinescu, în **Istoria literaturii române**), cu un pronunțat caracter epic, amintind pe Verhaeren (Octav Botez, în "Adevărul literar și artistic", Stejar Ionescu în "Opinia"); în fine, poezia în cauză e apreciată "ca una dintre cele mai interesante ale tinerei generații" (M. Ralea, în "Viața Românească")... "...E toamnă și-i tîrziu.../Sub cerul zăvorît de nouri și pustiu,/Înaintează poticnit și greu/Norodul carălor de grîu... Orașu-n care morții sînt stăpîni,/Întinde mii de străzi ca niște mîni/Spre-ntunecata satelor tăcere/Și viață multă, tot mai multă, cere.../...Iar clopotele tunurilor sus,/Deasupra timpului răpus,/Bat miez de noapte-n cor, răsunătoare,/ Sărbătorind eterna clipă-n care/Peste oraș se varsă ca o mare,/Belșug de sănătate și de soare..." (**Carăle de grîu**). În timp, poezia lui G. Bărgăuanu va apărea istoriografulor literari elegiacă și chiar sentimentală; poetul relua motive bacoviene, cu o optică poporanistă. De amintit, apoi, observația lui G.

Călinescu, potrivit căreia originalitatea lui consta în "tonul olandez", prin care lirica sa face să transpară îndărățul atmosferei cenușii, provinciale, exuberanța roadelor pământului muncit cu îndârjire (Ov. S. Crohmălniceanu, 1974). Mai recent, se remarcă tranziția de la o tentă pur idilică, la "jale și revoltă", amintind de Coșbuc, inclusiv o tendință simbolistă în notă ușor minulesciană, imaginile devenind mai îndrăznețe, mai moderne (M. Zăciu, M. Papahagi, A. Sasu, **Dicționarul scriitorilor români**, 1995).

Însuflețit de dorința de mai bine pentru umili și ofenșați, G. Bărgăuanu se alătură, în 1919, noului partid "țărănesc și muncitor", încheșat sub conducerea unor personalități ca dr. C. I. Parhon, Paul Bujor, dr. V. Rășcanu, Ion Borcea, N. Costăchescu, pictorul Octav Băncilă și alții. Renunță însă în momentul în care constată că principiile democratice formulate la început nu erau puse în aplicare; în 1930 demisionează, intrând prin concurs în magistratură. Zbuciumul sufletească din acești ani este sporit și de mai multe necazuri familiale, ca moartea pe rând a părinților, a unui prieten bun din copilărie, și în special dispariția tragică a lui Stejar Ionescu; a urmat desfacerea căsătoriei cu Maria Ibrăileanu, fiica marelui critic. Treptat, activitatea de judecător, mai potrivită decât cea de avocat cu temperamentul său de om drept și echilibrat, trece în prim plan. A doua căsătorie, cu profesoara Alisa Antonescu, și apariția unicului său copil marchează o etapă fastă. Acum, relații de afectuoasă prietenie îl leagă de mulți intelectuali ai vremii: Aurel Băeșu, Lucrețiu Pătrășcanu, C. Narly, G. Volanschi. Urmează o strălucită ascensiune în domeniul carierei îmbrățișate: consilier la Curtea de Apel din Iași (1938), apoi la cea din București (1943), secretar general la Ministerul Justiției (1944-1945), consilier la Înalta Curte de Casație și Justiție (1945), ulterior la Curtea Supremă (1948).

Poezia rămâne tot timpul pasiunea lui G. Bărgăuanu, dar colaborările la reviste sînt relativ puține. Colaborează la "Viața Românească", la "Gîndirea", "Adevărul literar și artistic", "Însemnări ieșene", iar după 1944, la "Torța", la

"Cum vorbim" (unde semnează cu pseudonimul Gr. Filip), apoi din nou la "Viața Românească".

Cum noua orînduire socială nu avea nevoie de intelectuali din "vechea generație", care nu erau dispuși să accepte toate compromisurile, în septembrie 1948 este pus în disponibilitate din funcția de consilier la Curtea Supremă și scos la pensie. Avea abia 52 de ani... În 1950 a urmat anularea pensiei și o perioadă extrem de grea, în care, lipsit de resurse, a fost nevoit să se reprofileze (contabilitate!). Orice încercare de a obține o slujbă cît de modestă, în domeniul juridic, se lovea de un refuz categoric. O consolare vine însă din domeniul literar: în 1951, poetul este cooptat ca membru al Uniunii Scriitorilor, în urma intervenției lui M. Sadoveanu, fapt care îi înlesnește modeste colaborări ocazionale la reviste de mică anvergură. Abia în 1956 obține un post demn de personalitatea sa: secretar de redacție la revista de istorie "Studii"; doi ani mai tîrziu, în fine, este "reconsiderat" de către Ministerul Justiției și onorat cu o pensie de merit.

Poeziile ultimilor ani, în majoritate publicate postum în volumul **Anotimpuri** (Editura "Litera", 1980) învederează o surprinzătoare vigoare, un suflu larg și o dramatică subliniere a sensurilor majore ale existenței; frapează permanenta întoarcere, antică, la elementele primare - pămînt și soare! Iată un eșantion: "Mărită-te cu vîntul/Înimă și du-l și du-l/Îmbrățișaiți-vă și-mbrățișaiți pămîntul/Să știe orice pom/Să știe orice om/Că a crescut/Din fulgerul aceluiași sărut/Ca iarba în același lut".

G. Bărgăuanu era din fire rezervat și modest, dar foarte receptiv la frămîntările epocii, la bucuriile și necazurile oamenilor, pe care i-a cunoscut atît de bine ca judecător și scriitor. Cu puțin timp înainte de a muri, intenționa să-și alcătuiască un volum de poezii alese. Nu a putut să-și vadă realizată această dorință și nici să termine de scris amintirile. O boală veche îl mina de mult și în noaptea de 7 spre 8 martie 1964 a căzut fulgerat ca un brad, mistuit parcă de vechea-i "dogoare, de aceeași magnetică goană spre soare"...

Gavril Istrate

Versul primăverii 1915

La 20 octombrie s-au împlinit 70 de ani de la moartea unui țaran din Nepos (județul Bistrița Năsăud), care ne-a lăsat moștenire peste 600 de scrisori din timpul primului război mondial, dintre care unele sînt în versuri.

Era născut la 26 iunie 1884, din părinții Toader Istrate și Domnița Dumitru. A fost un copil înzestrat, foarte bun la învățătură și îndemnatic, din cale afară. Nu exista lucru făcut de mîna omenească pe care să nu-l poată executa și el. La vîrsta de 19 ani publica poezii populare din Nepos, în paginile ziarului "Foaia poporului" din Budapesta (vezi numerele din 16/12 martie; 6/19 aprilie; 13/26 aprilie; 20 aprilie/3 mai 1903. Iată, spre exemplificare, cîteva dintre ele: "Cine nu-l mîncat de rele/N-are ce cînta de jele,/Că n-are nici o durere./Să mă lase să cînt eu,/Că eu sînt

mîncat de rău./Cine m-a dat dorului/Aibă casa cucului/Și odihna vîntului./Căci nici cucul n-are casă,/Nici vîntul țară aleasă./Nici cucul n-are hodină,/Nice vîntul țară lină./De-ai umbla badiț-umbla,/Să-nconjuri toată lumea,/De-ai umbla lumea-mprejur./Să te-nvîrți, ca grîu-n ciur,/Nu-ți găsești, bade, drăguță,/Să-ți cadă la inimuță,/Cum ți-am căzut, bade, eu,/Dată de la Dumnezeu."

Un an mai tîrziu, în 1904, îi întîlnim numele în calendarul "Amicul poporului", la care colabora și Nicolae Otavă, Octavian Goga.

Știm, de la învățătorul Andron Petri, căruia i se spunea Horduanu, fiindcă era din același sat cu George Coșbuc, că Gavrilă Istrate a fost cel mai bun elev dintre cîți a avut

învățătorul respectiv, în întreaga lui carieră. Dorința copilului a fost să urmeze școala, mai departe, dar, fiind singur la părinți, lucrul acesta nu s-a putut realiza; mama lui n-a fost de acord să-l facă "domn" și să-i rămână pământul nelucrat. A rămas, dar, acasă, unde a avut parte de bucuriile unei copilării aparte, din moment ce a fost protejat și de soartă, nu numai de părinți.

Din școală a prins gustul cititului și a început să-și înfiripeze o bibliotecă proprie, iar după ce s-a ridicat a devenit difuzor de calendare și de cărți. Pe unii colegi de generație i-a îndrumat el însuși spre școală și unul dintre ei, Ion Istrate, avea să devină învățător și a fost, mulți ani, director al școlii din Nepos.

Urmărea, în presă, apariția unei cărți care-l interesa și nota adresele publicațiilor pe care intenționa să le aboneze. Iată o asemenea însemnare pe fila albă dintre lunile august/mășalar - septembrie/răpciune, dintr-un calendar din 1904:

"Activitatea" f. pol.ec.soc. și lit. Szvaros 8 kor., apare în fiecare joi precis 8 k. Red. Laurian Barcian.

"Drapelul" org. naț. pol. Lugoș, apare miercuri și sîmbătă precis, 12 k. Red. Cornel Jurka, 12 kor. anual.

"Gura satului" foaie satirică umoristică, Arad, apare de două ori pe lună. Red Nicu Stejerel, - kor.

"Calikul" f umoristică ilustrată 7 kor. pe an.

Îl pasionau tot felul de lucruri și, prin urmare, nu-i nimic neexplicabil în faptul că, printrе hîrțiile rămase de la el, găsim și unele texte cifrate cum este cel de pe fila albă, dintre lunile iunie/cireșar - iulie/cuptor din același calendar, din anul 1904, citat mai sus. A devenit, foarte curînd, un fel de rapsod al satului și staroste pe la nunți, unde elabora textele necesare în funcție de atitudinea și aptitudinile celor în cauză.

Prin mijlocirea vărului său Pavel Tofan, medic veterinar, dar mare amator de literatură, a intrat într-un cerc de tineri care se interesau de bunul mers al lucrurilor pe Valea Someșului. Era prezent în activitățile de emancipare a satului și cînd, în anul 1911, o delegație de neposeni s-a deplasat la Budapesta, unde avea să vină împăratul de la Viena, a făcut parte și el din delegația respectivă. Solicitanții formulară o plîngere prin care cereau îmbunătățirea condițiilor de viață. O ciornă a memoriului adresat împăratului s-a păstrat în arhiva familiei scriitorului. Neposenii, ca și alți cetățeni de pe Valea Someșului (feldrihanii, rebrișorenii), se găseau, de mai multă vreme, în conflict cu comunele săsești Iad (azi, Livezile!), Pentic (azi, Slătinița!) și Dumitrea și faptul a fost consemnat, în trecere, în cărțile lui Rebreanu, care, se știe, a fost angajat, la un moment dat, ca funcționar stăgiar la primăria din Nepos și, prin urmare era în măsură să cunoască, de la sursă, realitatea lucrurilor. Conflictul respectiv este amplu dezbătut într-un articol special, scris de cunoscutul profesor Virgil Șotropa, publicat în "Arhiva someșană", nr. 13, din anul 1930, sub titlul **Un proces multiseclar** (pp. 243-311).

Delegația neposenilor n-a putut da față cu împăratul; s-a mulțumit, doar să-i transmită memoriul respectiv. Vizita n-a rămas fără ecou, în presa vremii, și, în ziarul "Foaia poporului", au apărut mai multe articole din care se părea, la un moment dat, că demersul neposenilor nu va rămîne fără rezultat. Un articol apărut în numărul 9, din 13/20 februarie 1911, p. 6, părea încurajator, prin titlu: **O depu-**

tațe de țărani la Maj. Sa. Țăranii din Nepos își caută dreptatea. Oala nedreptăților se sparge. În același număr al ziarului sînt indicați și cei nouă delegați care s-au deplasat la Budapesta. În capul listei: Gavrilă Toader Istrate. Au apărut, după aceea, alte articole mai puțin încurajatoare, iar la urmă, ca de atîtea ori, oamenii s-au întors acasă fără nici o speranță. După articolul **Afacerea țăranilor din Nepos**, din 20 febr./5 martie, totul se schimbă și, în numărul 10/23 aprilie, chiar atitudinea presei pare a fi alta, fapt ce poate fi dedus din formularea unei informații: **Țăranii din Nepos sînt chemați la ascultare din porunca Majestății Sale.** La ascultare, adică la judecată, pentru ca, în numărul din 24 aprilie/7 mai, să ni se dea informații privitoare la **Ascultarea țăranilor români din Nepos**, iar în numărul din 8/21 mai, Gavrilă Istrate și Silivan Lup să semneze scrisoarea: **Tot năcazul Neposenilor.** În sfîrșit, în ziua de 11 iunie apărea în "Foaia ilustrată", supliment ilustrat la "Foaia poporului", poezia **Durerea noastră**, semnată de Gavrilă Istrate.

Să mai amintim aici de scrisoarea lui D. Birăuțiu, directorul "Foi poporului", prin care li se atrăgea atenția celor 9 delegați, dați în judecată, între timp, să fie prezenți la judecătoria din Rodna, la data indicată în citație, să nu lipsească, și de o chitanță eliberată de avocatul Dionisie Login, originar din Nepos, la primirea sumei de 80 de coroane, de la Toader Istrate al lui Simion, component și el al delegației de la Budapesta.

Din primul deceniu al secolului datează o serie de poezii, cele mai multe cu caracter intim, dar și una dedicată amintirii lui **Ștefan cel Mare**, alta, intitulată **Pînă cînd**, și a treia, cea mai valoroasă dintre ele, **Fii mîndru, Române!**, inspirată dintr-un articol al lui Silvestru Moldovan, publicat în "Călimdarul Poporului pe anul visect 1904", p. 34-43. Iată cîteva versuri din ea: "Fii mîndru, Române, de limba ce-o vorbești, / O limbă mai frumoasă ca dînsa nu găsești. / Cu dînsa-ți plîngi tu jalea și dorul tot mereu. / Cu dînsa-ți doinești doina și rogi pe Dumnezeu. / Iubește-ți scumpa limbă, căci alta ca ea nu-i, / Iubește-o și-o vorbește oriunde și oricui."

Întorși din "vizita" de la Budapesta, cei nouă neposeni, în loc să capete înlesnirile cerute, au fost dați în judecată, condamnați și închiși. Din temnița de la Bistrița, poetul nostru trimitea, la data de 1 decembrie 1912, o scrisoare prin care căuta să-și liniștească părinții, spunîndu-le că regimul la care a fost supus acolo este relativ ușor și, în general, nu are de ce să se plîngă. În același timp, compune acolo și o poezie, cu un caracter mai mult glumeț, ceea ce nu făcea decît să confirme că relațiile din scrisoarea menționată nu erau în afara realității.

O schimbare fundamentală se produce în viața scriitorului, în timpul primului război, pe care l-a trăit în toată realitatea lui apăsătoare. Între anii 1915-1919, cînd a avut ocazia să bată toate drumurile imperiului de la Oșorhei (Tîrgu Mureș) pînă la Budapesta și Viena și de la Bistrița în Serbia și, apoi, în Galiția, și, de acolo, iarăși în Austria, pentru a încheia "itinerariul" în Italia, unde a fost prizonier, scria în fiecare zi acasă, uneori două, trei sau chiar patru scrisori, dintre care unele în versuri. De ce proceda așa? Din motivul că poșta circula greu și nu voia să-i țină în încordare pe cei de acasă, în așteptarea scrisorii lui.

În Tîrgu Mureș a scris una dintre cele mai caracteristice poezii, **Versul primăverii 1915**, cu care se deschide seria

producțiilor sale incluse în broșura **Dor și jale. Patimi și suferințe**, publicată de Dr. Emil Precup în Editura Diecezană din Gherla, în anul 1920. Poezia a făcut o impresie deosebită în rîndul cititorilor din Transilvania și a ajuns să fie citită, cu aceeași emoție, de românii din America, fapt ce rezultă dintr-o scrisoare a lui John Cifor, neposan la origine, trimisă familiei la data de 9 noiembrie 1965. În scrisoarea respectivă a fost inclusă întreaga poezie despre care vorbim. Ea a produs, așa cum spuneam, o impresie deosebită asupra cititorilor din mediul rural, în primul rînd, cum se vede din "preluarea" unor versuri ale ei de către alți creatori populari. Vedem lucrul acesta dintr-o poezie provenită din Șieu-Maramureș (cfr. "Almanah literar", I, Cluj, 1950, nr. 12, p. 38), alta din vecinătatea Oradiei (cfr. "Antologie de poezie populară", 1953, p. 17). În cartea lui Cicerone Teodorescu, **Izvoarele fermecate** avem alt exemplu de preluare a unor versuri. Să se vadă, de asemenea, volumul lui I. Desmireanu, **Cine-a făcut horile**, Cluj, 1961, p. 35, precum și cel al lui Leontin Ghergariu, **Folclor literar din Sălaj**, Zalău, 1973, p. 79.

Din scrisoarea pomenită a lui Ion Cifor, desprind doar câteva rînduri: ". eu am păstrat cartea (**Dor și jale**) de 50 de ani căci mi-a fost foarte dragă și fiindcă am trecut și eu prin atîtea greutăți îmi pare atunci cînd cetesc cîte un vers că mă mai mîngîi, fiindcă și eu am fost tot străin, în țară străină."

Toate poeziile din perioada războiului impresionează prin atitudinea oămenilor în fața unor situații neobișnuite. Lipsurile de toate felurile, bolile molipsitoare, care au făcut tot atîtea victime cît războiul însuși, greutățile cu care trebuie să lupte cei de acasă pentru a-și cîștiga existența, grija pentru întreținerea familiei și, în special, a copiilor rămași fără tată, la care se adaugă dorul, care nu mai poate fi alinat, toate acestea îi pun pe oameni în situații aproape insuportabile. Desele mutări ale unităților militare, din localitate în localitate, circulația defectuoasă a scrisorilor, contribuiau și ele la creșterea tensiunii sub care își duceau existența atît cei de pe front cît și cei de acasă.

În 1917, revista cu caracter religios "Calea vieții", care apărea, în vremea aceea, în localitatea Comloșul Mare, publica o poezie semnată Gavrilă Istrate din Nepos (Vărarea) și ea a fost semnalată printr-o scrisoare pe care poetul a trimis-o acasă, în august 1917. Din aceeași vreme datează și o c.p. scrisă de Virginia Grivase, Virginia Gherman din romanul **Ion** al lui Liviu Rebreanu, poetă ea însăși, care avea în păstrare un caiet pe care i-l încredințase autorul **Versului primăverii 1915**. După acel caiet, ajuns în mîna lui Emil Precup, avea să se publice broșura de la Gherla, din 1920. Virginia Grivase se referă și ea la apariția **Psalmului 84**, în revista "Calea vieții". Poezia ni s-a păstrat și printre manuscrise; am descoperit-o într-un carnețel, cu numeroase însemnări și note. Dar revista, care și-a schimbat de mai multe ori locul imprimării, mi-a fost peste puțină s-o gădesc, deși am pus în mișcare pe toți prietenii și pe unii foști elevi stabiliți în Banat, mai întii la Timișoara, dar și la București, la Cluj, peste tot unde știam că sînt biblioteci mai mari. M-am adresat forurilor superioare bisericești din Timișoara, Caransebeș, Lugoj, precum și parohiei din Comloșul Mare, dar n-am putut da nicăieri de urma ei. Am găsit, în schimb, o fotocopie a poeziei, în Fondul Bibliotecii Academiei, și am putut

constata, cu ocazia aceasta, că între textul publicat în revistă și cel al manuscrisului din arhiva familiei nu sînt nici un fel de deosebiri.

În scrisoarea prin care poetul își anunța soția de apariția psalmului în revistă, vorbea și de un alt psalm pregătit pentru tipar, dar pe acela nu-l cunosc, după cum nu cunosc nici poezia **Nevasta și cucul**, la care se referă poetul într-o scrisoare trimisă redacției "Libertății" din Orăștie, la 24 iunie 1925.

Într-un carnețel care i-a fost predat profesorului Octav Botez, înainte de război, erau transcrise de autor mai multe maxime și cugetări de felul celor ce urmează: "pe cît e de dulce mierea,/E de veninoas-albina./Nu ni-s prieteni toți cu care/Ne-ntîlnim și strîngem mîna./Nu seamănă rădăcina de morcov cu cea de hrean,/Cum nu seamănă privirea de prieten și de dușman./Oaia ce nu-și poate duce lîna, cugete stăpînul:/Ce folos are de dînsa dacă nu-i plătește finul./Gol se naște omu-n lume, gol se duce la mormînt,/Dar la asta nu gîndește cît trăiește pe pămînt."

În timpul războiului, poetul nostru a traversat de mai multe ori fostul imperiu, consemnînd staționarea ori trecerea prin numeroase orașe și sate, între care Tîrgu Mureș, Palanka, Sopron, Gyula, Budapesta, Viena, Bruck, Bruneck, Valjevo, Tirol, Trient, Semlin, Zimony, Mitrovitza, Steinbruck, Insbruck, Vilach, Avezzano și încă multe altele. În ultima localitate, unde au staționat prizonierii români, ajunși în Italia, au fost vizitați și încurajați de cunoscutul luptător pentru unitatea națională, Vasile Lucaci, care le-a vorbit despre România Mare și despre regele Ferdinand. Se păstrează, din vremea aceasta, două scrisori mai lungi, trimise numai la o zi distanță între ele; una prin poștă și alta printr-un neposan care venea la urlab (concediu). Conținutul lor, aproape identic, ar merita să fie cunoscut. În adresa celor două scrisori, ca și în cea a unei cărți poștale, numele țării de destinație este ROMANIA GRANDE.

Întors acasă, în 1919, avea să ocupe mai întii funcția de ajutor de primar, în Nepos, și, după puțină vreme, pe cea de primar. I s-a încredințat, apoi, un post de învățător, pe care l-a deținut doar un singur an; mama lui nu era de acord cu slujbele de "cănțălerie" atîta vreme cît fiul avea posibilitatea să trăiască omenește muncindu-și pămîntul de care dispunea. Reținerea mamei era determinată și de o boală necruțătoare, a poetului, care l-a și doborât pînă la urmă, cînd abia trecuse de 42 de ani. S-a stins într-o clinică din Cluj, la data de 20 octombrie 1926.

Moartea lui a fost deplînsă de tot satul. Profesorul de muzică, de la liceul "George Coșbuc", din Năsăud, Alexandru Ionescu Butaș, care avusese în mîna un manuscris cu o sută de poezii populare adunate și foarte frumos caligrafiate de Gavrilă Istrate, a intervenit pe lîngă directorul liceului, Vasile Bichigean, să i se permită să se deplaseze la Nepos, însoțit de coriștii liceului, care aveau să dea răspunsurile la slujba de înmormîntare. Au făcut deplasarea și alți elevi, în special din ultimele clase, membri ai Societății "Virtus Romana Rediviva", care știau cîte ceva despre activitatea poetului din **relăturile colegului lor**, Ariton Rognean, autorul unui referat susținut într-o ședință a societății, intitulat **Spicuri din viața unui rapsod**. Același elev i-a dedicat o poezie, **Unul genlu din popor**, citită și ea în ședința respectivă. Cu cîteva zile înainte de moartea scriitorului, elevul Octavian Ruleanu, coleg și

prieten foarte apropiat al lui Ariton Rognean, a publicat, în ziarul clujean "Biruința", un articol prin care îi cerea Virginiei Grivase să restituie caietul care i-a fost încredințat cu ani în urmă. La inițiativa ei sau a lui Emil Precup, care se vede că citise și el articolul lui Ruleanu, broșura "Dor și jale" a fost expediată la Nepos și autorul ei a putut să vadă că manuscrisele lui nu s-au pierdut și au fost valorificate.

Despre activitatea scriitorului nostru s-au publicat mai multe articole ocazionale, fără importanță deosebită cele mai multe dintre ele. Iată câteva. Primul este cel al lui Octavian Ruleanu, din ziarul clujean "Biruința", în redacția căruia lucrau doi năsăudeni, poeții Vasile Al George, originar din Sîngeorz, tatăl indianistului Sergiu Al George, și Iustin Ilieșiu, din Maieru. Urmează, apoi, articolul lui I. Milluță (Ariton Rognean) din "Vatra", I, nr. 3, noiembrie 1935, pp. 210-213; unul al lui Petru Pop, în

"Plaiuri năsăudene", și altul scris tot de el, în "Ritmuri", decembrie 1976, intitulat **Gînduri pentru bătăia Gavrilă Istrate din Nepos (1884-1926)**.

Teodor Tanco, în lucrarea sa "Virtus Romana Rediviva", vol. IV, pp. 194-196, ne-a dat un medalion scris cu înțelegere și simpatie, intitulat Rînduri noi despre țăranelor poet Gavrilă Istrate. "Rînduri noi..." fiindcă autorul se referise și mai înainte la activitatea "Țăranelor poet" (v. vol. II, 1974, p. 310).

Cea mai cuprinzătoare cercetare a activității poetului din Nepos rămîne cea din revista "Steaua", numerele 2 și 3 din anul 1983, articolul intitulat "Un rapsod pe Valea Someșului", nr. 2, pp. 49-50 și nr. 3, pp. 41-42, completată cu alt articol din "Cronica", 22 iunie 1984, p. 5, col. 1-4, intitulat "Un scriitor din rîndul țărănimii". Și în "Steaua" și în "Cronica" sînt reproduse, pentru exemplificare, cîteva dintre poeziile autorului.

INEDIT

Ioan Opreș

Alexandru Lapedatu și scriitorii

(continuare din numărul trecut)

Domnule Ministru,

Cu nădejdea că v-ați înapoiat de la Cluj, mă grăbesc a vă împlini dorința, care mă onorează. N-am iscălit de la început fotografiile, fiindcă nu erau executate de mine și nu vroiam să mă împăuniez cu talentul și cu opera altuia. Dar vi le-am trimis odată cu volumul meu de proză fiindcă faptele povestite în el s-au petrecut toate în preajma Mirceștilor și fiindcă, pe de altă parte, erau în legătură cu împrejurarea în care am avut cîntea și plăcerea de a vă cunoaște. Cînd vom mai inaugura împreună vreun monument sau mausoleu¹ - sau dacă veniți în vara asta să vă odihniți pe la mănăstirile noastre moldovenești, sînt gata să vă pregătesc o nouă serie de fotografii, mai reușite decît acestea.

Topîrceanu vă mulțumește că v-ați adus aminte de el și vă roagă să-i rezolvați "hirtia lăsată la domnul Cioca".²

Cu cele mai respectuoase și în același timp mai bune sentimente

Otilia Cazimir³

21 iunie 1928, Iași,
str. Bucșenescu nr. 6

1. Se referă la sfințirea din 10 aprilie 1928 și apoi inaugurarea mauzoleului de la Mircești dedicat lui Vasile Alecsandri (arh. Șt. Balaș), cu care prilej Al. Lapedatu a fost principalul vorbitor din partea Academiei României. Au mai participat S. Mehedinți, R. Țițeica, Gr. Antipa,

N. Ghika - Budești, Paul Mqlda și Mihail Sadoveanu. Vezi "Viitorul", 3.VI.1928.

2. Intervenții pentru o rudă a lui George Topîrceanu.

3. Arh. St. București, fond Al. Lapedatu, dosar 27, f. 6

Iași, 30/XII 1936

Iubite Domnule Lapedatu,

Îi sînt recunoscătoare Anului-Nou că-mi dă prilejul să vă scriu, - să vă spun că v-am urmărit cu gîndul și cu grija de astă vară pînă acum, și că m-am bucurat înțelegînd că sînteți sănătos.

V-am așteptat astă vară la Mănăstire.¹ Scrisoarea d-voastre din străinătate mă neliniștise. Dar se vede că viața politică nu v-a îngăduit odihna.

Trimit acum, de Sărbătorile creștinești, spre d-voastră, gîndul meu cel mai cald, și vă doresc sănătate deplină, succes în toate și mulțumire sufletească.

Și vă rog să mă socotiți a d-voastre din toată inima, cu veche, afectuoasă și respectuoasă prietenie

Otilia Cazimir²

1. Agapia

2. Arh. St. București, fond Al. Lapedatu, dosar 27, f. 8

Iași, 15/1 1937

Iubite Domnule Lapedatu,

Am primit scrisoarea d-voastre¹, pe care o așteptam de mult și cu neliniște: mi-era frică să nu vă fi supărat cu ceva, - nici eu singură nu știu cu ce!

Vă mulțumesc pentru toate cuvintele d-voastre bune, - vă mulțumesc și mai mult pentru binele pe care mi l-ați făcut fără să știți: mi-ați dat un punct ideal de razăm, un sprijin moral în zilele grele prin care trec.

Nu v-aș putea spune acum ce mă doare. Mi-ar fi prea greu. Iertați-mă. Poate o să știți mai târziu, poate nicio dată.

Și tot în vremea asta m-am angajat și într-o muncă grea. Am început să lucrez, de astă toamnă, cu doi

o să-l reiau, pe îndelete. Mi-a făcut caldă bucurie. Și mi-a părut rău că n-am știut să-mi spun și eu la vreme cuvîntul meu, incompetent din punct de vedere al științei și fără alt preț decît sufletesc. Parcă-mi vine să vă cer iertare.

Încă o dată, vă mulțumesc pentru toate. Și vă rog să primiți toate gîndurile mele calde și bune, - și să credeți că vi le trimit și cînd nu v-o spun.

Otilia Cazimir³

1. Alte scrisori aparținînd poetei și adresate lui Al. Lapedatu au fost publicate de noi în "Dacia literară", II, 1992

2. Volum redactat din inițiativa prietenilor, cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani - Fraților Alexandru și Ion I. Lapedatu.

3. Arh. St. București, fond Al. Lapedatu, dosar 27, f. 1-2

Iași, 30/12 1936

Iubite Domnule Lapedatu,

Vi sunt recunoscătoare Anului-Nou că-mi dați prilejul să vă scriu, - să vă spun că v'am urărit ca gîndul și cu grija de astă vară până acum, și că m'am bucurat înțelegînd că sunteți sănătos.

V'am așteptat astă vară la Mănăstire. Scrisoarea d-voastre din străinătate m-a helinșit. Dar de vede că viața politică nu v'a îngăduit odihna.

Trimit acum, de sărbătorile creștinești, spre d-voastră, gîndul meu cel mai cald, și vă doresc sănătate deplină, succes în toate și multă bine sufletească.

Și vă rog să mă treciți a d-voastre din toată inima, cu keche, afectuosă și respectuosă prietenie

Otilia Cazimir

tovarăși, cărți de citire pentru clasele primare. Știu că alții fac foarte ușor lucrul acesta. Eu am luat și munca asta în serios, ca pe toate celelalte. Nu pot, prin firea mea, să "dau peste cap" nimic. Nu pot nici să iau de la alții lucrul făcut de-a gata, să-l dau drept al meu și să cîștig de pe urma lui, cum se obișnuiește și cum au făcut alții cu mine. Am scris singură toate poeziile, - și mai bine de jumătate din bucățile de proză. Așa că am muncit mult și greu, muncă nouă pentru mine și poate cam nepotrivită.

Dar nădăjduiesc să duc totul la bun sfîrșit. Răsplata îmi va fi un venit modest, dar sigur, pe cîțiva ani. Și mă gîndesc mai mult la alții decît la mine.

Aș fi încercat să tipăresc cărți literare. Am material pentru patru volume, unul de versuri și trei de proză. Dar nu îndrăznesc să le propun nici unei Edituri. Cărțile mele n-au ceea ce se cheamă "succes de librărie". Și mi-e penibil să fiu refuzată.

Iar cum ziua sînt mai mult soră de caritate, lucrez noaptea. Mi-am redus somnul sub strictul necesar. Mi-am împărțit timpul cu sfertul de oră. Trebuie să termin totul în două săptămîni: deja sîntem în întîrziere (vina nu-i a mea) și nu știu dacă Ministerul o să ne păsuiască, și dacă munca asta a mea de ocaș n-o să rămîie fără folos!

Vi le-am spus toate acestea, iubite Domnule Lapedatu, ca să știți că prietena d-voastre de la Iași își face din plin datoria, că luptă cu vrednicie, - că merită, deci, prietenia d-voastre, la care ține ca la unul din puținele bunuri cu care a mîngîiat-o viața.

Am primit volumul omagial.² L-am răsfoit - și l-am pus frumos pe mesuța de la capul meu: peste două săptămîni

Iași, 25 decembrie 1949

Iubite Domnule Lapedatu,

E ziua întîia de Crăciun. Ca în toți anii, am fost și mi-am plecat sufletul și genunchii în fața mormintelor alor mei din dealul Eternității. Și, ca în toți anii, mă gîndesc la cei, tot mai puțini, care mi-au rămas buni și dragi prieteni. Vă scriu d-voastre, cel dintîi dintre toți, ca să vă urez ca totdeauna, din inimă, sănătate, liniște și mulțumire sufletească.

Credeam că, în toamnă, o să vin la București. Toată vara am fost bolnavă, - o hipertiroidie care m-a slăbit mult și mi-a dat tulburări destul de alarmante. În primul rînd aș fi avut nevoie de odihnă, - singurul medicament pe care nu mi-l pot cumpăra de nicăieri... Am muncit după același program, mi-am îndeplinit toate îndatoririle, ca de obicei. Acum, mă simt mai bine. Așa e boala asta: îi priește iarna.

De la d-voastră, nu mai știu nimic. Mă gîndesc că, dacă ați fi plecat din București, m-ați fi anunțat. Așa că sper că sînteți tot în colțisorul retras și prietenesc unde vă știu de atîta vreme, cu cărțile, cu rarii prieteni și cu gîndurile d-voastre.

Astăzi, vin și eu acolo, să vă aduc urările mele creștinești și prietenești.

Margareta mă însoțește, cu aceeași caldă și afectuosă prietenie.

A d-voastră foarte veche și devotată prietenă

Otilia Cazimir¹

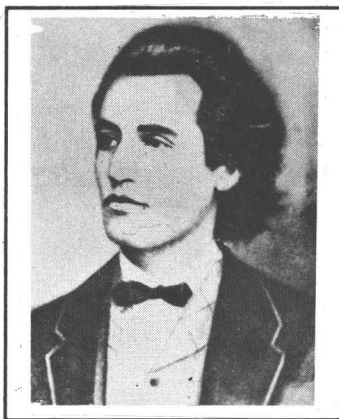
1. Arh. dr. Ana și Ioan Macavei

Ioan Holban

Eminescu și linia tradiției naționale

Două inițiative editoriale foarte valoroase, pentru că sînt oportune, ale Editurii "Institutului European" din Iași, relansează una din problemele cele mai spinoase ale peisajului editorial de azi. În vreme ce rafturile librăriilor sînt asaltate de traduceri (majoritatea valoroase, extrem de necesare în condițiile unei informări precare a publicului, înainte de 1989, în privința mișcării contemporane a ideilor, altele decît cele "partinice") și, mai ales, de o ochioasă literatură de consum (personal, n-am nici o emoție din cauza asta: e foarte bine să avem cărți proaste, kitsch-uri desăvîrșite, pentru a ști care sînt cărțile bune; fără cacacudă, n-ar putea exista o ierarhie de valori și, bineînțeles, nici criterii de valorizare a actului creației), în aceleași rafturi un gol istoric se întinde, vorba poetului, cînd ar fi să aflăm literatura așa-numitului "patri-moniul național". Cu alte cuvinte, lipsa sprijinului financiar din partea celor care administrează acest patrimoniu, dezinteresul ori, mai rău, in-cultura editorilor care sînt, în cele mai multe cazuri, "oameni de afaceri" și mai puțin, sau deloc, "oameni de carte", au dus la această condam-nabilă absență; ne-am putea întreba: cum ar arăta o bibliotecă personală, constituită azi, din ceea ce un intelectual aflat în anii formării sale poate găsi (avînd banii necesari!) în librări-ile noastre? Dar orele de limba română, inutile fără lectura textelor **integrale** solicitate de programa școlară? Tocmai de aceea, inițiative pre-cum cele ale Editurii "Institutului European" merită a fi salutate cu toată căldura. E vorba de două colecții: prima, **Opera magna**, începe cu o excelentă ediție din opera lui M. Eminescu. A doua, **Cartea școlarului grăbit**, pornită cu Ion Creangă și Ion Barbu, e concepută - spun editorii - ca un instrument suplă, accesibil și necesar elevilor din epoca audio-vizu-alului, oferind răspunsuri la lecții, soluții la teme pentru acasă, modalități simple și atractive de lectură a operelor clasice din programa școlară. Cu aceste titluri, se poate începe, într-adevăr, o bibliotecă personală.

Valoarea ediției din opera emi-nesciană crește și prin calificarea celui care a făcut-o: criticul și isto-ricul literar Mihai Drăgan, dispărut prea devreme dintre noi, în urmă cu trei ani. Astfel încît, această ediție repune în circuit, printr-un efect de ecou controlat, concepția unuia dintre cei mai pasionați eminescologi din



Mihai Eminescu

literatura noastră contemporană. Întii de toate, **sumarul: Poezii publicate în timpul vieții și Poezii postume**. Mihai Drăgan, pe urmele lui G. Ibră-ileanu, avea o concepție foarte fermă în privința periodizării creației emi-nesciene, fapt pus în valoare și de textele critice adunate în volumele de **Interpretări**; el distinge **valoric** între etapele lirismului eminescian, pole-mizînd cu cei care au evaluat poezia lui Eminescu indiferenți la criteriile cronologiei și ale "vizei" autorului însuși. Astfel, Mihai Drăgan crede, pe bună dreptate, că textele "de tinerețe" ale lui Eminescu reprezintă adevărate **documente literare** în care se reflectă atît psihologia vârstei intelectualului, cît și cîteva dintre direcțiile esențiale ale evoluției ulterioare a liricii sale. Polemizînd cu "moder-niștii statisticieni" care au încercat o comparație forțată între vizionarismul lui Rimbaud și cel al poetului român, atribuind, desigur, diverse "întîietăți" lui Eminescu, Mihai Drăgan oferă premisele unei alte în-cadrări în ceea ce el numește **linia tradiției naționale**; criticul caută plasarea liricii eminesciene într-o direcție care a început cu Heliade și a

continuat cu poezia patruzecioptistă (Andrei Mureșanu, cu deosebire), nerufuzînd, cum s-ar putea crede, demersul comparatist, adecvat însă (No-valis este un termen de referință care revine deseori) și, în același timp, si-tuează nucleul vizionarismului poetu-lui în **acel spațiu al experiențelor originare**, adevăratul termen de iden-tificare a lirismului eminescian: "O conștiință adevărat românească - scrie Mihai Drăgan în prefața la această ediție -, neseperată de conștiința lumii înseși, nu poate să nu se sprijine, în procesul ei de întemeiere și afirmare modernă, pe temeliile totalității spiri-tului autohton. În concepția lui Emi-nescu această realitate multiformă cuprinde dimensiuni esențiale ca: paradisul dacic, trecutul nostru cel mai vechi, mitul românesc, evul mediu autohton, imaginat ca o sa-cralitate voievodală, folclorul ca de-pozitar al existenței spirituale națio-nale, tradițiile și natura veșnic în-frățită cu omul acestor locuri, erosul ca esență a vieții, dar în primul rînd **limba română**, element fundamental de rezistență în fața vitregiilor istoriei și marcă supremă a ființei poporului nostru cu o factură psihică bogată și originală, trecute în forme sublimite în cultura și civilizația românească".

Spirit polemic, Mihai Drăgan - și faptul se vede foarte bine din însuși modul alcăturii acestei ediții și din precizările ce rezultă din aparatul ei critic - con-cepe critica drept un act de conștiință și de curaj care presupune o **continuă delimitare**: ea este, în în-fățișările ei moderne, o formă de viață ce exclude, din principiu, tonul neutru și obosit, lipsa de implicare și de **at-tudine**, în primul rînd de atitudine intelectuală care, în cele din urmă, înseamnă cultură și creație. În această perspectivă, programul criticului vizează ceea ce aș numi **modul con-cillerii** modalităților tradiționale (și sumarul este expresia lor) cu me-todele noi de abordare a textului emi-nescian, veștejind atît ancorarea în tiparele astăzi depășite ale "biografis-mului", de pildă, dar și "terorismul metodologic". De altfel, eminescologia se află într-o epocă de tranziție,

interpreții de azi ai lui Eminescu căutând alte premise de cercetare decât cele epuizate de G. Ibrăileanu, Tudor Vianu, G. Călinescu, D. Caracostea, Perpessicius și ceilalți istorici literari din perioada interbelică. Mihai Drăgan țintește calea de mijloc între două atitudini față de text ce par ireconciliabile; el determină una din cauzele "complicării" lecturii operei eminesciene în manifestarea "acelor comentatori de azi care au crezut că o cunoaștere, fie ea și superficială, a suportului teoretic al unor metode critice străine, este tot una cu a deveni, prin mimarea și aplicarea lor mecanică, și interpreți ai operei lui Eminescu". Accentul acestei fraze polemice cade nu pe "comentatori", ci pe "mimare și aplicare mecanică", întrucât, iată, Mihai Drăgan însuși folo-

sește afit sugestii provenind din lectura critică a exegezelor anterioare (G. Ibrăileanu, Tudor Vianu și G. Călinescu, mai ales), cât și elemente ale criticii de tip antropologic și psihanalitic (**Structurile antropologice ale imaginarului**, de pildă, este unul dintre instrumentele principale de lucru la care face apel Mihai Drăgan).

Interpretărilor mai vechi sau mai noi, Mihai Drăgan le opune analiza sa temeinică, solidă, care nu exclude admirația ("Facultatea înalt meditativă - scrie criticul în amintita prefață -, reflecțiile asupra vieții și morții, sentimentul adânc al naturii, asimilarea profundă a istoriei și a mitului românesc, a filosofiei și a limbii poporului înseamnă, în viziunea creatoare eminesciană, o întoarcere decisivă spre noi înșine, sincronizarea cu tot ceea ce

formează esența specificului românesc în durata lui istorică și cosmică, spre a se înălța apoi, prin puterea geniului creator, în spațiile vaste ale universalității"), dar nici spiritul critic ale cărui premise sînt **delimitarea și atitudinea onestă**. Ediția lui Mihai Drăgan, publicată postum la Editura "Institutului European", este cea mai frumoasă alcătuire din opera eminesciană pe care am putut-o vedea în ultimii zece ani; e și un omagiu, de dincolo de bine și de dincoace de rău, adus universitarului ieșean, dar, în primul rînd, o inițiativă de o valoare incontestabilă în privința circuitului curent al operei eminesciene pentru că, iată, **întoarcerea permanentă la o valoare stabilă ca Eminescu este o necesitate ca să putem merge înainte**.

Radu Mircea

Originea maramureșeană a lui Ion Creangă

Dacă mulți s-au ocupat de genealogii în diferite timpuri și în diferite locuri, considerăm că a ne ocupa de spița lui Ion Creangă merită osteneala, deoarece povestitorul este, după expresia lui G. Călinescu, "poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune" (G. Călinescu, **Ion Creangă**, București, "Minerva", 1989, p. 273). Reafirmînd cele spuse de N. Iorga, că prin spiță oferim în clipa de față "glasul viu al vremurilor de odinioară" (N. Iorga, **Despre adunarea și tipărirea izvoarelor relative la istoria românilor. Rolul și misiunea Academiei Române**, în *Prinos lui A. D. Sturdza*, București, 1903, p. 2), prin ascendenții lui Ion Creangă se aduce în prim plan "poporul român însuși" din alte vremi, dîndu-ne astfel seama mai bine de specificul său etnic.

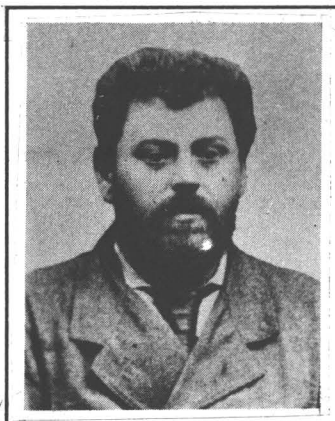
Au fost cercetători care s-au ocupat de ascendenți mai apropiați sau mai îndepărtați ai lui Ion Creangă. Toți au fost de acord cu originea transilvană a scriitorului; însă unii au afirmat că originea este maramureșeană (G. Călinescu, Petru Rezuș), alții brașoveană-făgărășeană (Gheorghe Ungureanu și Vladimir Streinu).

O contribuție deosebită la cercetarea ascendenților povestitorului a adus-o Teodor Tanco (prin **Lumea transilvană a lui Ion Creangă**, Cluj, "Dacia", 1989). Aici T. Tanco demonstrează că scriitorul aparține familiei Creangă din Țara Nășăudului, iar satul de plecare al neamului Creangă - strămoșii scriitorului - a fost Ilva Mare, azi

județul Bistrița-Nășăud.

Un punct de plecare al cercetărilor a fost cognomenul "bîrsanul", pe care Ștefan Creangă, un strămoș al scriitorului, l-a așezat după numele lui Creangă. Fiecare cercetător și-a exprimat opinia sa (unii, că acel cognomen înseamnă **Țara Bârsel**, alții, **oi bîrsane** etc.). Noi ne propunem, în cele ce urmează, să descifrăm taina cognomenului "bârsanul", lansînd ipoteze personale pentru această etapă a cercetării.

În acest scop ne întoarcem la Maramureș, în perioada veacului al XIV-lea, de cînd există de fapt menționată în documente societatea maramureșeană. Găsim, în veacul al XIV-lea, o societate maramureșeană organizată în cnezate de sat și cnezate de vale. Aici a avut loc primul act de înnobilitare a vreunui român din partea regilor Ungariei. Astfel, primul cneaz român înnobilitat a fost Stanislau, fiul lui Stan, înnobilitat de regele Carol Robert în anul 1326 (I. Mihaly de Apșa, **Diplome maramureșene din secolele XIV și XV**,



Ion Creangă

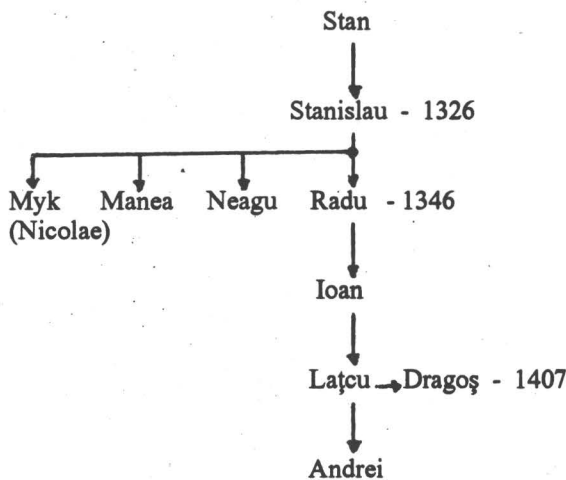
Sighet, 1900, pp. 6-7). Stanislau era cneaz peste jumătate din cnezatul de vale al Varaliei, cneaz modest ce a cuprins cel puțin patru sate: Bârsana, Nănești, Oncești și Valea Porcului. Prin înnobilitare, Stanislau a fost întărit pe moșia sa Bârsana (situată pe valea Izei-Maramureș).

În anul 1346, regele Ludovic de Luxemburg al Ungariei emite o nouă diplomă fiilor lui Stanislau, acordîndu-se lui "Myk olacus filius Stanislau filij Borzan" și fraților săi

Manea, Neagu și Radu titlul nobiliar. Conform acestei diplome este posibil ca atât Stan, cât și fiul său Stanislau să fi avut cognomenul "Bârsan", ceea ce pentru Stanislau era sigur, cum vom vedea mai târziu.

După ce voievodul Bogdan a plecat în Moldova, a alungat de acolo pe Drag și Balc, nepoții lui Dragoș voievod. Aceștia se întorc în Maramureș și cotropesc mai multe sate, printre care și Bârsana. În anul 1390 Bârsana făcea parte din domeniul Dragoșeștilor, iar în documente se numea "Barzánfalva", adică satul lui Bârsan. În anul 1326, satul se numea "terram Zurduky" (Radu Popa, *Țara Maramureșului în secolul al XIV-lea*, București, 1970).

După moartea lui Drag și Balc, domeniul lor se destramă, iar urmașii cneazului Stanislau de Bârsana își valorifică drepturile mai vechi, lucru ce l-a făcut și alți cneji maramureșeni. În anul 1407, regele Sigismund al Ungariei emite o nouă diplomă, acordată lui "Lațcu fiul lui Ioan, fiul lui Radu, de Bârsana în numele lui Andrei, fiul (său) și Dragoș, fratele său după mamă". Făcînd o legătură între diploma din 1407 și cele din 1326 și 1346, se poate determina următoarea succesiune:



În anul 1408, regele Sigismund emite o nouă diplomă. În diplomă se arată că "terra Zurdok" e aceeași cu localitatea Bârsana. Din document rezultă că Stanislau avea cognomenul "Bârsan" ("Stanislau alio nomine Borzan"). Conform diplomei din 1346 e posibil ca și Stan să fi avut același cognomen ("Stanislau filij Borzan").

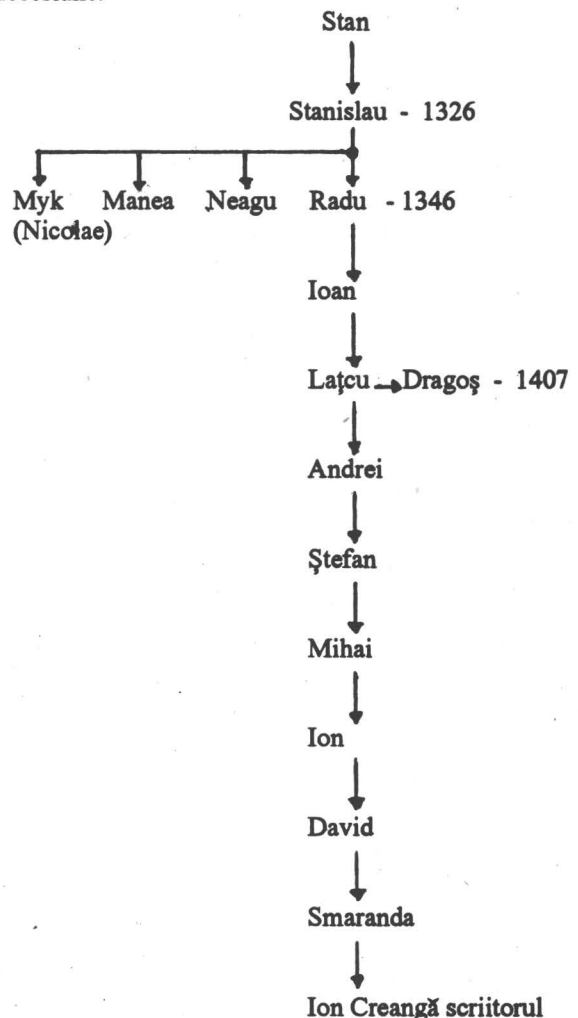
Din acest trunchi genealogic se vor desprinde, cu vremea, trei ramuri de familii: Bârsan, Hodor și Corui.

Cu trecerea anilor, cum era și firesc, familia cnezială de Bârsana s-a extins în mai multe sate, iar descendenții își uitau strămoșii mai îndepărtați. Un studiu în acest sens l-a făcut antropologul francez Claude Karnouh de la Paris, care afirmă, printre altele: "Cultura spirituală a maramureșeanului nu dispune de o memorie genealogică orală care să depășească șase generații de strămoși [...]". Același lucru s-a întâmplat și cu unii membri ai familiei Bârsan, fapt ce se evidențiază prin următoarele exemple: pe pagina unui **Strașnic**, București, de la biserica Sf. Nicolae din Bârsana, citim că această carte a fost cumpărată de la București, de preotul Ionaș "din neamul Bârsănescu" la 17 martie 1778. De asemenea, pe o **Evanghelle**, Sibiu, 1806, se scrie printre altele: "Și ieu fi(i)ca ta Vârvară/M-am socotitu-mă asară/Ce-s din tată Toderăși/Al tău slugă și

ostași/Și din mamă Todosie/A lui Bârsan familie (subl. ns.)/Să-ți aduc un dar frumos/Și să-l primești bucuos/Ce-i pre nume Vanghelie/Primit darul meu să fie./Așisderea scrietoriul/Preot Bârsan, Popa Ionaș/Ce-i la-mpotrivire foarte gingaș" (I. Bârlea, *Însemnări din bisericile maramureșene*, București, 1909).

Credem că tot așa a făcut și Ștefan Creangă, strămoșul lui Ion Creangă. Prin adăugarea cognomenului Bârsan, a dorit să arate că face parte din familia Bârsan, după cum au dorit și preotul Ionaș, precum și Vârvara, persoana care a cumpărat *Evanghelia*, Sibiu, 1806.

Se pune întrebarea: cum de a ajuns vreun membru al familiei Bârsan la Ilva Mare, unde e pomenit Ștefan Creangă? Răspunsul îl găsim la Alexandru Filipașcu în *Istoria Maramureșului*, București, 1940. El afirmă că unii membri ai familiei Bârsan au plecat din Maramureș și s-au stabilit în Moldova și în Urminiș (p. 175). Astfel, Ștefan Creangă sau vreun strămoș apropiat al lui au plecat pe același drum, al descălecatului voievodal, din Maramureș spre Moldova și s-a oprit la Ilva Mare, înrudindu-se prin căsătorie cu familia Creangă. De aici, Ștefan Creangă, dezertînd din regimentul grăniceresc, a fugit în Moldova, dorind ca acolo să arate, prin adăugarea cognomenului "bârsan", că face parte din ramura familiei nobile Bârsan din Maramureș. Din el se originează scriitorul Ion Creangă, iar din cele expuse mai sus putem întocmi următoarea succesiune:



Prin firea lucrurilor, familia cnezială de Bârsana, din care provine scriitorul Ion Creangă, s-a înrudit prin căsătoria cu alte familii nobile maramureșene. Deci putem spune că Ion Creangă are un bogat arbore genealogic maramureșean. Oferim în acest caz un exemplu: la Bârsana și Cornești (sat cu care Bârsana a avut din vechime relații patrimoniale) au trăit și trăiesc, și azi, membri ai familiei Ivanic, numită și Ivanciuc (după cum menționează istoricul Al. Filipașcu), familie ce reprezintă o ramură a familiei Petrovay-Petrovanu. Această familie își are originea

în voievodul Seneslau de Dolha, voievod al ținutului maramureșean Ung (azi în Ucraina), pomenit în secolul XIV, și care a fost cumnat cu Dragoș Voievod.

Deci, fără a putea întocmi un arbore genealogic, Ion Creangă a purtat în venele sale și sînge din acest voievod.

Fragment din comunicarea *Originea maramureșeană a lui Ion Creangă* susținută la al VII-lea Simpozion de studii genealogice, Iași, 10 mai 1996.

Comunicarea va fi publicată în *Arhiva genealogică*, Iași, 1996.

Vasile Adăscăliței

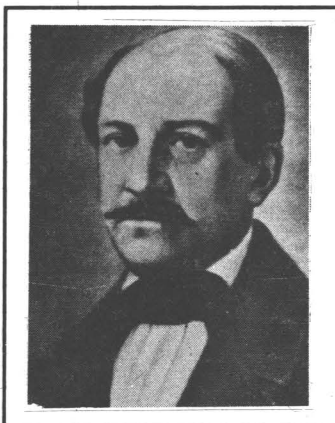
C. Negruzzi despre folclor

În fond, poziția scriitorilor noștri față de folclor, indiferent de etapa în care au trăit și au creat, este definitorie pentru personalitatea lor și - totodată - pentru epoca în care au fost modelați și la modelarea căreia au contribuit.

Efectiv, optica marilor noștri creatori de artă și cultură, deși este caracterizată de o serie de atribute constante - printre care cel dintâi este convingerea desăvârșită că prin considerarea creației literar-artistice tradiționale se asigură o temelie fundamentală expresiei spiritualității naționale - nu este permanent ascendentă din punct de vedere valoric, în istoria devenirii raporturilor respective înregistrându-se nu numai creșteri cantitative și calitative, ci și reculuri.

Nota dominantă de care am amintit se datorează faptului că primii oameni de cultură și artă la români au dat tonul corespunzător. Creatorii de literatură din epoca medievală - literatură istorică, religioasă și chiar beletristică - nu s-au depărtat prea mult de tradițiile populare și s-au folosit de acestea copios, imprimând o remarcabilă personalitate operelor lor. Autorii de cronici și letopisețe s-au bazat pe legende și amintiri istorice; cei de carte religioasă - chiar dacă au fost mai ales traducători - s-au sprijinit pe limba literaturii orale, singura care le putea fi de folos, iar cei de versiuni românești ale cărților populare de circulație europeană (și nu numai) au procedat la autohtonizarea textelor pentru a putea fi mai bine înțelese de cititori.

Această valorificare implicită a experiențelor proprii a făcut ca decalajul dintre noua literatură (într-un fel cultă) și cea veche să nu opună cele două componente distincte ale fenomenului literar privit în ansamblul său, fapt remarcabil ca având consecințe negative oarecum pînă și în literaturile occidentale ale unor neolatini (cum a fost cazul în istoria culturii franceze, unde în epoca medievală s-au conturat două tipuri de literatură greu conciliabile). Căci unitatea și omogenitatea literaturii române pare să aibă ca primă explicație tocmai această realitate izvorâtă din ne-



Costache Negruzzi

cesitatea de a ține seama de firea lucrurilor.

Conștientizarea folclorului este, așadar, consecința unei practici largi și îndelungate și nu cauza valorificării acestuia. Analizîndu-și opera istorică de bază, Ion Neculce se întreba despre creditul ce poate fi acordat legendei, atunci cînd în fața *Letopiseșului* său punea cele 42 de texte populare cu mențiunea dubitativă că pot sau nu pot fi crezute. (Este, desigur, un gest - poate primul - de interpretare a valorii documentare a folclorului).

Aceeași poziție, cu nuanțările de rigoare, o regăsim în rezultatele activității literare desfășurate de poezii premoderne, de Văcărești și Conachi. Ei realizează un

contact selectiv cu creația populară, în mare măsură dictat de redusa suprafață de legătură ce li se deschidea ca urmare a poziției sociale pe care o dețineau și cunoșc mai ales cîntecul de petrecere de care s-au putut apropia. Dar, totodată, adîncind analiza actului de creație literară, simțind nevoia utilizării unor concepte literare, rămîn prizonieri ai modului în care acestea funcționau constituite la nivelul folclorului. De aceea, creațiile lor nu au fost - de cele mai multe ori - semnate și s-au supus anonimatului (cazul operelor lui Alecu și Nicolae Văcărescu și chiar ale unora dintre cele izvodite de Conachi); adesea nu au fost nici scrise, oralitatea poeziilor poetului moldovean determinîndu-l pe Anton Pann să le includă în caietele cu *Cîntece de lume*; iar adaosurile făcute de lăutari nu-i jenau pe acești autori. (Se cocheta astfel cu caracterul colectiv al actului de creație; se opera cu categoria de variantă specifică literaturii populare).

Premodernii, procedînd astfel, au lărgit considerabil cîmpul de interferență dintre cele două componente ale literaturii naționale: folclorică și cultă. Ei au netezit și consolidat concepțiile pașoptiștilor atît de favorabili unității culturii și artei românești. Toate aceste demersuri au fost de natură practică și prea puțin sau deloc de natură teoretică.

În egală măsură continuatori ai lor, ca și deschizători ai orizontului pașoptist, Iancu Văcărescu și chiar Gheorghe Asachi ajung să formuleze implicit strategii de valorificare a folclorului, rezultatele obținute de cel de al doilea fiind grăitoare câtă vreme a creat el însuși legenda despre Traian și Dochia, pe care chiar Călinescu ajunge să o considere unul din miturile folclorice fundamentale românești, aliniind-o, dimpreună cu motivele zburătorului, **Miorișel** și sacrificiului în construcții.



Glugă ciobănească (Pirgărești - Bacău)

Așadar, implicarea folclorului ca material de bază și model de creație în literatura elevată a predominat într-o serie de perioade succesive și a pregătit timpul apariției unor formulări și interpretări teoretice și filozofice pe marginea acestei realități care dura de atâta vreme și avea să mai dureze încă.

Pașoptiștii au marcat stăruitor apariția acestor noi atitudini. Împătimiti complementar în credința importanței folclorului, aproape toți au comentat - e drept, preferențial - acest bun descoperit în fond de mult timp, dar interpretat pînă la ei doar prin atitudine. Nicolae Bălcescu l-a arătat ca pe un document de excepție pentru istoria națională; Vasile Alecsandri l-a cules și publicat punîndu-l la dispoziția tuturor și improvizîndu-l în instrument diplomatic; Mihail Kogălniceanu l-a avut ca fundament al artei și culturii naționale; Alecu Russo a propus să-i vedem capacitatea de a scoate la iveală particularitatea etnopsihologică a poporului nostru, toți aceștia dovedindu-se exaltați în cele mai multe din aprecierile lor.

Personalitate cu totul distinctă - și, totodată, complexă - Costache Negruzzi, spirit raționalist prin excelență, are meritul de a fi încercat să definească folclorul, așa cum i-a stat în putere și cum i-au îngăduit posibilitățile vremii în care s-a angajat să facă aceasta.

Contribuția sa se intitulează **Cîntece populare a Moldaviei** și a apărut în **Dacia literară** la 1840.

Autorul se confruntă încă din start cu neajunsurile limbii literare a cărei dezvoltare nu cunoscuse progrese de natură să faciliteze abordări decise și nuanțări mai subtile. Însuși titlul este restrictiv în raport cu preocupările însumate în articol. Practic, observațiile se referă la etnologia românească, făcînd trimiteri substanțiale la folclor și etnografie, cum am spune noi cei de astăzi. Numai că autorului îi lipseau toți termenii care nouă ne stau la îndemînă: etnologie, etnografie, folclor. (De pildă, cuvîntul "folclor" a fost introdus la noi în penultimul deceniu al

secolului trecut, de Raicu Ionescu-Rion).

Așadar, Negruzzi, în articolul de care vorbim, a avut de întîmpinat dificultăți de limbă insurmontabile. La acestea trebuie adăugate dificultățile de procurare a informației științifice, puțină la acea vreme dacă avem în vedere că abia la 1846, în revista londoneză "Atheneum" a fost folosit pentru prima oară termenul "folklore".

Cîteva din ideile sale fundamentale merită o subliniere aparte.

Negruzzi are în vedere folclorul general și nu doar cel literar, cum au făcut alți reprezentanți ai generației. În acest sens el este cel dintîi care, la noi, s-a ocupat (fie și în treacăt) de organologia tradițională și a sesizat că cele mai vechi instrumente muzicale folosite la români au fost cele de suflat, căci, subliniind răspîndirea cimpoiului, implicit are în vedere fluierul, cavatul și tilinca. Această considerare a cimpoiului se implică și în etnografie, interferențele dintre cultura populară spirituală și cea materială fiindu-i clare și bine concretizate. El constată că tinerii, cînd petrec, "toți se prind în danț cîntînd în hor", sesizînd simultaneitatea interpretării vocale cu cea instrumentală, situație tot mai rar înlînită azi. După mai multe referiri la muzica populară, formulează postulatul necesității valorificării acesteia în creația muzicală cultă, apreciînd încercările compozitorilor contemporani cu el: D. Herftner și D. Rujîțki, prin aceasta susținînd promovarea creației folclorice în variate domenii ale artei naționale și arătînd o deosebită modernitate în gîndire. Atitudinea respectivă este foarte serios susținută atunci cînd spune: "Un moldovean care n-are idee de note și joacă (n.n. interpretează instrumental) flautul numai din deprindere, totdeauna va executa mai bine un cîntec decît cel mai iscusit flautist".

Mai puțin analitice, observațiile referitoare la componenta coregrafică a folclorului sînt substanțiale: "Odi-nioară, boierii cei mai în vîrstă trăgea danțul; domnii însuși intra în horă"; e prezentă aici teza că arta populară, cîndva, avea aderențe la grupuri sociale mai largi, pe măsura dezvoltării artei culte ea fiind păstrată și funcționînd într-un perimetru mai îngust.

Un interes aparte prezintă notele sale referitoare la portul popular bărbătesc și femeiesc, surprinzînd unele trăsături ale acestuia și sugerînd observații temeinice scoase din situația concretă specifică Moldovei de centru. El scrie că femeile poartă "o cămașă cusută cu altițe, ... o fotă albastră..." și "nevestele se deosebesc prin ștergarul" cu care își acoperă capul. Portului bărbătesc îi găsește asemănări în felul cum se îmbrăcau românii, citînd opiniile care ar fi decurs din "coturne", acele "curele late" și acea "tunică virilă".

Tinzînd spre completarea tabloului general înfățișat de folclorul nostru, de etnografia ce ne este caracteristică, Negruzzi face trimiteri și la teatrul popular, avînd în vedere doar piesa religioasă a Irozilor, pe care - informat în legătură cu situația din lumea occidentală - o consideră un "mister" (cum erau numite manifestările respective în cultura populară a lumii catolice). Însemnările sale nu au în vedere teatrul străvechi autohton, pe care poate l-a cunoscut mai puțin. Remarcînd faptul că unele texte sînt cîntate, scoate la lumină caracterul de vodevil al spectacolului și pregătește concluzia pe care o vor putea trage alții mai tîrziu, că teatrul nostru cult a beneficiat la începuturile sale nu numai de modele externe, ci și interne,

vodevilul fiind atât un element de împrumut, cât și unul extras din practicile tradiționale, cel puțin seculare, ale românilor. Din amănuntul că Irozii se însoțeau de stea, colindă - de asemenea - prin excelență creștină, poate fi citită sugestia că una din posibilele teorii ce pot explica originea acestui teatru popular, alături de teza occidentală, de cea bizantină, este aceea că ar fi putut evolua ca manifestare dramatică din colinda care avea personaje nelipsite pe cei trei crai de la răsărit, care "pe rînd se recomand".

Se pare, apoi, că tot Negruzzi, înaintea lui Alecsandri, deci primul, vorbește de formula "frunză verde" cu care poezia noastră folclorică este introdusă invariabil.

În plus, mai pune și problema nevoii de a clasifica operele literare populare, dovedind că simte utilitatea unei abordări cât mai ordonate a domeniului observat.

Ca și D. Cantemir (în *Descrierea Moldovei*), nu lasă neobservat acel interesant refren - "lado, lado" - din cînte-

cele de nuntă, fără a ști că, prin colindele fetei de măritat, el poate fi întîlnit și în poezia acestui obicei.

Ne mai reține atenția și faptul că Negruzzi realizează numeroase notații despre acei "fra diavoli", care la noi sînt numiți **haiduci** și arată o personalitate complexă și contradictorie, Vasile cel Mare decapitîndu-și cu securea victimele, dar manifestînd un bigotism exagerat și păzind cu strășnicie zilele de post.

Altfel spus, remarcile lui Negruzzi sînt aproape în totalitate lipsite de gratuitate și presupun un fin spirit analitic și o pronunțată capacitate de a simți faptele care merită un interes deosebit. Față de Alecsandri și Russo, Negruzzi a scris despre arta și cultura populară într-un spirit raționalist pronunțat, devansîndu-i pe aceștia cu mai bine de un deceniu.

Îată de ce am considerat necesară această reinterpretare a articolului și personalității discutate, pentru o mai dreaptă apreciere a contribuțiilor sale.

Adrian Voica

Destin asumat

Incluzînd **Sub steaua carnagiului** în sumarul volumului **Diotima** (1975), subintitulat **Poezii de dragoste**, Mihai Ursachi se abate (cu bună știință și puțină ironie) de la linia lui Hölderlin privind lirica erotică.

De data aceasta, spiritul Diotimei lipsește. Poetul imaginează un dialog cu "calul" său nevertebrat despre posibilitatea atingerii tărîmului poeziei, care se află dincolo de "cereștile hanuri":

- I. "Treceam - câtă vreme - pe lingă limanuri,
v-/ -v -v/ v-v v-v
- II. prin intermundii, tărâmurii inferme,
vvv-v/ v-v v-v
- III. fără opriri la cereștile hanuri,
-vv- vv-yy -v
- IV. căci vai, călăream pe un vierme.
v-/ vv- vv-v
- V. «De ce, întrebai albiciosul meu cal
v-/ vv- vv-v --
- VII. a trebuit să mă nasc pentru tine, iar tu
vvv- vv- vv-v/ v-
- VII. pentru ce m-ai ales?» Infernal
vv- vv-/ vv-
- VIII. ondulîndu-și spinarea, tăcu.
vv-v v-v/ v-
- IX. «Pentru ce ești atât de molîu, de docil,
vv- vv- vv-/ vv-
- X. pentru ce nu nechezi?» Și simțîndu-l că plînge,
vv- -v-/ vv-v v-v
- XI. cu pinteni adînci răscoleam în țesutul fragil.
v-v v- vv- vv-v v-

- XII. ... Picioarele mele sunt roșii de sînge...
v-vv -v v-v v-v
- XIII. «O, zisei atunci, umoarea aceasta eu o cunosc,
-/ v- v-/ v-v v-v -vv-
- XIV. curge-n vinele mele, tu n-o poți avea.»
-v -vv -v/ v-v v-
- XV. Și plin de mînie lovii cu cravașa mea, pleose!
v- vv-v v- vv-v -/-
- XVI. în ochii ființei aceleia, care tăcea.
v-v v-v v-vv/ -vv-
- XVII. Lumina miloasă a Căii Lactee
v-v v-v v-v v-v
- XVIII. ne-nvăluu... Din rana deschisă
vvv-/ v-v v-v
- XIX. căta către mine un ochi de femeie
v- vv-v/ v- vv-v
- XX. nespus de iubit - amintire ori vise.
v- vv-/ vv-v v-v
- XXI. Iar mâinile mele sunt roșii, sunt roșii
v-vv -v v-v/ v-v
- XXII. întocmai ca steaua carnagiului, Marte,
v-v v-v v-vv/ -v
- XXIII. spre care pluteam amândoi, ticăloșii,
v-v v- vv-/ vv-v
- XXIV. pe care nimic nu se poate desparte."
v-v v- -vvv v-v

Poezia este, de fapt, o parabolă despre aspirații și materializarea acestora, ca și despre alegere ca formă a predestinării, pe care nu o poți nega recurgînd doar la interogația retorică:

"De ce, întrebai albiciosul meu cal
a trebuit să mă nasc pentru tine, iar tu
pentru ce m-ai ales?"

Toate întrebările rămân fără răspuns, tortură a spiritului ce nu se poate despărți de materie. Aparent, cele două entități au viață proprie și trăsături distincte. În esență, apare doar una singură, cu manifestări bipolare.

Textul poate permite (eventual) și altă interpretare, dar analiza prozodică n-o agreează decât pe aceasta: accentuând în versul XIII pronunțele "eu" (care intră, prozodic, în compunerea unui coriamb) și lipsind în versul proximo pronunțele "tu" de accent, nu mai rezultă nicidecum opoziția scontată:

XIII. O, zisei atunci, umoarea aceasta eu o cunosc,
- / v- v- / v-v v-v -vv-

XIV. curge-n vinele mele, tu n-o poți avea.
-v -vv -v / v-v v-

Mai mult decât atât, forma pronominală tu se află în imediata vecinătate a **negației**, iar aceasta, purtând accent, o absoarbe într-o celulă ritmică trisilabică: un amfibrah (v-v).

Ni s-ar putea reproșa, totuși, că într-un vers anterior stau alături doi ictuși, structurând un adjectiv posesiv ("meu") și un substantiv ("cal"), ceea ce demonstrează, de fapt, existența celor două entități. Este vorba de versul V:

V. «De ce, întrebai albiciosul meu cal.
v- / vv- vv-v - -

Dar cele două silabe accentuate din finalul versului de față intră ele însele în compunerea unei **unități ritmice**, iar spondeul rezultat (- -) vine să **unească prozodic** ceea ce subconștientul creator stabilise încă de la început.

Între textul rezultat și subconștientul creator nu există, de fapt, contradicții. **Procedul ambiguității** - așa cum este el utilizat pe parcursul întregii poezii - se manifestă pe mai multe planuri, dar nu și pe cel prozodic.

Ar fi, mai întâi, ambiguitatea realizată la nivelul discursului poetic. Mihai Ursachi imaginează un **dialog** - dar el nu există, fiindcă "albiciosul cal" n-are cum să răspundă.

În al doilea rând, **comentariul poetic** este conceput ca alt plan al ambiguității. Ghilimelele sînt puse numai cînd alter-ego întreabă, nu și atunci cînd comentează, deși afirmațiile tot lui îi aparțin. De aici și numărul mare al cezurilor mobile, despărțind, de obicei, **întrebarea de comentariul propriu-zis**. La rîndul său, comentariul poetic nu se reduce la simpla constatare, ci poate releva o realitate subsumată sensului parabolei. În această privință, al treilea catren ni se pare semnificativ, căci, dacă versul IX și primul emistih al versului următor sînt rezervate **întrebărilor**, spațiul rămas este atribuit celor două nivele ale comentariului poetic. Punctele de suspensie aflate la începutul versului XII sugerează tocmai **ruperea și nu continuarea** celui anterior:

IX. «Pentru ce ești atît de molâu, de docil,
vv- vv- vv- / vv-
3 6 9 12

X. pentru ce nu nechezi?» Și simțindu-l că plînge,
vv- -v- / vv-v v-v
3 4 6 9 12

XI. cu pîteni adînci răscoleam în țesutul fragil.

v-v v- vv- vv-v v-
2 5 8 11 14

XII. ... Picioarele mele sunt roșii de sînge...

v-vv -v v-v v-v
2 5 8 11

Desigur, **poetul este cel ce gîndește și alege cuvintele**, dar **subconștientul creator stabilește succesiunea acestora și integrarea lor în structuri ritmice**.

Modulul ternar al versurilor IX-XII este evident, dar ritmul anapestic e specific numai primelor două, pe cînd celelalte au ritm amfibrahic.

Trecerea de la un ritm la altul este facilitată și de celula ternară cu două accente (-v-), un amfamacru, corespunzînd sintagmei "nu nechezi", cu care sfinșește, de fapt, întrebarea. **Ceea ce urmează este, mai întîi, ritm anapestic**, înlocuit mai apoi cu cel amfibrahic.

Ritmul nu individualizează așadar diferitele părți ale comunicării, căci emistihul B al versului X, de pildă, consacrat comentariului poetic ("Și simțindu-l că plînge" vv-vv-v) este conceput tot în ritm anapestic, ca și întrebarea propriu-zisă.

Aceste ambiguități ritmice explică, pe plan prozodic, ceea ce se urmărește prin comunicarea însăși: totul se interferează, umindu-se în cele din urmă, încît nu mai poți deosebi esența de aparență.

Ambiguitatea unor trimiteri specifice (cum ar fi "ochiul de femeie" sau chiar "steaua carnagiului, Marte") trebuie de asemenea menționată.

Legătura cu poezia romantică se realizează prin versurile XIX și XX:

"Căta către mine un ochi de femeie
nespus de iubit - amintire ori vise"

- numai că acel "ochi de femeie" poate însemna și altceva: atracția exercitată de absolutul în artă - **fata morgana** a oricărui mare artist.

Totul se desfășoară între "amintire ori vise" - adică din nou într-un perimetru mereu schimbător și ambiguu, tocmai pentru că nu are limite precise.

Verbul din penultimul vers al poeziei vine să confirme aceste supoziții. "Pluteam" nu presupune nici un efort fizic din partea **călărețului și a calului său nevertebrat**. Mișcarea este independentă de voința lor, urmînd însă un itinerar stabilit mai înainte de Destin. Într-o strofă dominată de cezuri mobile, care lasă autonome structurile "sunt roșii/Marte/ticăloșii", numai versul XXIV nu conține acest element prozodic, sugerîndu-ni-se, încă o dată, **unitatea tragică** la care se referă poetul:

XXI. "Iar mâinile mele sunt roșii, sunt roșii
v-vv -v v-v / v-v

XXII. întocmai ca steaua carnagiului, Marte,
v-v v-v v-vv / -v

XXIII. spre care pluteam amândoi, ticăloșii,
v-v v- vv- / vv-v

XXIV. pe care nimic nu se poate desparte."
v-v v- -vvv v-v

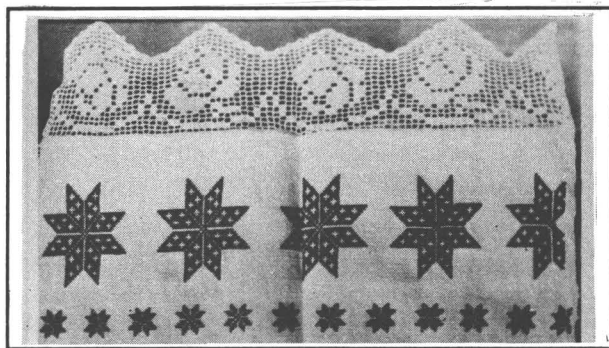
Radu Andriescu

Cele trei semne

Visa lucruri înspăimântătoare: se făcea că își vede înlăuntrul, cum ar privi tejgheaua de la măcelărie; erau toate la locul lor, rinichii și ficatul, mațele și mușchii, ochii, sfere întunecate în centrul cărora stătea ca-ntr-un fotoliu de catifea. Erau coridoare aburite, dușumele alunecoase, cuierul, scrinul. Erau și ferestrele, moi, păroase, de un negru metalic. Beciurile miroseau a ură și fiere, întunericul de acolo era mort. Sus, în pod, mai era ceva caldă. În tunericul

becul afirmat de crengile mărlului și trebăluia, în toiul nopții, prin măruntaiele mașinii. Numai o minune ar mai fi mișcat mașina de pe butuci. Era și casa bătrînului, garajul transformat în coteț, plin de piese vechi și scule, grăunțe și cocoși. Casa era acoperită cu ziare, pînă în vîrf, chiar și antena. Moșul trebuia să se strecoare printre rînduri în casă. Intra și ieșea fără să lase urme în poveștile acelea tipărite. Asta era înfricoșător, nu decrepitudinea la care ajunsese. Îl treceau florii cînd îl vedea pe moș, chiar acolo, în întuneric, intrînd și ieșind în/din ziare fără să lase urme. Fără să mototolească istoria, nici măcar un pic. Era și băboiul care pitrocește toamna leșie. În vîrte pasta galbenă și puturoasă, face vîrtejuri, furtuni, ridică praful din

cele două garduri de sîrmă, cireșul și părul, scrînciobul din sfoară și scîndură. În hîrdăul din tablă zincată se bălăcește plodul care se va dovedi, curînd, greu de cap. Miroase a che-restea proaspătă și a soare. Porii sînt deschiși, înfloriți. Prin ei țîșnesc arteziene de mirosuri țipătoare: spaimă, iubire, îndoială; potaia tîmplarului latră și dă din ciotul cozii. O zvîrcolire a limbii îl aruncă dincolo de probabil, în lumea nelămurită a veșnicei cumpăniri. Aici oceanul de brazi e nemișcat. Doar rare șuvițe vișinii brăzdează cerul. Blana țăr-mului nu se zbrilește niciodată de frig. Măruntaiele sînt reci și tari ca piatra, nu găsești crăpături prin care să te strecorei. Aici a găsit, într-un golfulț mai ferit, un brad plin de veverițe roșcate. Motanii roiau în jur, pe fundul apei, prin cetina uscată. Grași, flocoși, leneși, rămîneau la fund, se încolăceau pe dușumeaua de faianță, sub tejghea, adormeau în miros plăcut de sînge proaspăt închegat. Veverițele, în schimb, erau într-o permanentă mișcare. Ronțăiau conurile uscate, pline de miez. În casă, toți pereții erau acoperiți de goblenuri. A treia generație de goblenuri. Prințese și cenușărese. Prinți, vînători și țărăncuțe. Motanii și fructe. Isuși, fecioare, marchizi, ulcele. Pe casa scărîlor, de sus pînă jos, goblenuri. În dormitoare și sufragerie. Pielea are culoarea vineție a cerului la asfințit. Vinișoarele înnegrite au încetat de mult să pulseze. *Livor mortis*, îi alunecă un gînd palid pe șira spinării. Acolo, în deltă, vapoarele au eșuat în cetină. Motanii roșcați roiesc printre fiare, fug după fluturi, amușină omidele prinse de fire subțiri și lucioase. Baleniera curată, albă e aproape toată roasă de albine. Cheaguri întinse de iarbă pătează țăr-murile cît vezi cu ochii. Întreaga lume ar încăpea într-o servietă. Profesoara de desen și-a găsit bărbat. Și el umblă în maiou, doar că al lui e mai alb. Nu are nici bască iar mașina îi mai funcționează. Etaje întregi de plozi desenează împreună cu Doamna. Pe catedră, înțepenită între coaste prea strîmte, o inimă uriașă. *Rigor mortis*,



Ștergar - detaliu (Barticești - Neamț)

acela trăda urme de viață. Acolo s-a înspăimîntat, în pod. Semnele acelei prezențe l-au îngrozit. Molfăia un colț de pîne, lăsînd în urmă dîre gelatinoase, argintii. Își amintea limacii din spatele casei, seara, prin grădină și pe pereți. Își amintea mirosul cămășii mucegăite, îmbibată cu apă de mare, în cort. Își amintea cetății imaginare, de necucerit, din hîrtie. Se rostogolea în ochiul de catifea, cădea fără să se lovească, urca fără să atingă marginile. Era înspăimîntat și tăcut. Era singur. Urmele acelea de viață aveau semnele nemișcării în fiecare undă. Apa și crema castanelor strivite de mașini înspumau întunericul. Valurile pădurii de brazi aduceau la mal trupurile pietrificate ale iepurilor. Vitrina din sufragerie, paharele de cristal, bibelourile, toate erau la locul lor, fără ca asta să-l liniștească. Spuma aceea gălbuie curgea pe toate canalele, pe culoare și pe scări. Chiar și în lift ajungea, sau părea că ajunge. Era și bătrînul de alături, cu halatul lui jerpelit, maioul cenușiu, tenișii fără șireturi. Avea și basca, stătea sub

curtea școlii, împrăstie hîrțile de la bomboane, lipește groaza de creier, băboiul. În halat, cu o țigară în mîna dreaptă și ficatul în mîna stîngă, între cîine și nutrii, băboiul tușește și scuipe. Sînt colțuri în care nu a călcat picior de om. Acolo visează el să ajungă, în unghiurile acelea moarte, și să le boteze puncte de vedere. Vrea să le mobilizeze cu lucruri simple, cum ar fi gîndul despre viață și cel despre moarte, dar mai cu seamă despre limite. Se întinde în căușul limbii și unduirea permanentă a mușchiului îl adoarme. Visează că doarme un somn liniștit, fără vise, fără tulburări. O șuviță îi alunecă, se prăbușește în cel mai adînc întuneric. Visează că somnul acela profund ar putea fi porțița spre castelul de pecucerit. Ieșit din pădurea deasă de plămîni, ajunge la țăr-mul oceanului de brazi. Aerul puternic, mirosul de iod, rănile deschise, șterse cu grijă, tamponate de tinctură, toate la un loc îl copleșesc. Se așează pe țăr-mul oceanului și privește fluturarea gălbuie a norilor. E și tîmplarul, aleea îngustă dintre

șoptesc puștii. Își curăță pensoanele în paharele de plastic, în capace, în cutiuțe. Desenează inima și chicotesc: ora de desen e ultima, poate joacă un fotbal băieții, poate se strâng să mai vorbească fetele, pînă vin părinții. Apar în bărci argintate, atletici, învăluiți în aure. Mînea se oprește în spuma gălbuie, nici vorbele nu mai alunecă bine. Toate au un sfîrșit. Își înșfacă blocurile de desen, ghioldanele, sticlele cu suc. Aleargă pe țarm, sar în bărcile părinților, pornesc pe oceanul nemărginit. Miroase a sare, și mai miroase a eter. Profesoara de biologie miroase chiar a spirt. Pe gură. Are broaște și iepuri cu vezica plină. Are borcane și o privire

pierdută. Are plumb în zîmbet. Ușa asta e încuiată. Nu dorește să o descuie. Nu mai e curios. Nu mai e de mult curios. E aproape rece. Aproape înghețat. *Algor mortis*, își spune el fără prea mare tristețe. Merge mai departe, doar prin locuri bătute. Visează unghere neștiute fără entuziasm, puncte de vedere fără convingere. Schimbarea o visează fără să dea doi bani pe ea. *Algor mortis*, repetă și se așează pe țarm. Curg șuvițe aurii printre nori. Cît e zarea de largă, profesoara de biologie. Îi prinde cu o frînghie, sau curea, un fel de prelungitor, un cordon ombilical plin de miere albă, de salcîm. Îl ține cu dragoste la sîn. Miroase a spirt. Îl culcă printre

iepurii despicați, între broaște. Îi alege fibre pline de nerv și mișcare. Îi cîntă de adormit. Îi sărută ochii și gura. Îi linge dinții și buzele. Burta ei mare plutește printre brazi. Picioarele îi ajung pînă la balenieră. Roiuri de albini îi ies din păr. Îi dă să sugă miere dulce de salcîm. Îl iartă. Îl iartă că nu-i pune întrebări. Îi iartă răceala, nemișcarea, paloarea. Îl trage mai aproape, îl prinde între picioare, îi scufundă capul printre motanii cei stufoși. Are o poșetă mare, plină cu de toate. Îl ridică și-l privește cum doarme. Nu-i mai e frică. Orice urmă de spaimă s-a prelins, argintie, pe ciment. Cheaguri mari de iarbă încep să-i apară pe burtă și picioare.

Adrian Filip

Terra e o planetă civilizată

(fragmente)

Adrin era foarte încîntat de vizita pe nava-mamă Di-uma. Varandbit povestea multe despre țara lui...

Aparaturi medicale complicate de pe nava-mamă puteau reface organismul uman bucată cu bucată. Dar ce i se păru lui Adrin cel mai minunat lucru era extragerea amprentei energetice a organismului, căruia i se dădea un nou corp material.

Însă tehnologia folosită era atît de avansată, încît Adrin nu putu înțelege decît într-o formă simplificată funcționarea mecanismului. Varandbit se strădui să-i explice cît mai pe înțeles. Regenerarea țesuturilor vii era ceva mai mult decît banal pentru aparaturile complexe de pe navă.

Și mai interesantă fu vizita în grădina zoologică de pe Diuma, completată cu foarte frumoase holograme mișcătoare. Într-un acvariu uriaș viețuia o actinie cu douăzeci de brațe, ca o caracatiță cu mădulare lungi, albe, moi, rotunde, care se ascuțeau la vîrf. Nu avea cap, creștea din solul acvariului ca un mănunchi de tentacule lipsite de ventuze, dar foarte otrăvitoare. Actiniileucid animalul cu otrava lor și îl încolăcesc cu brațele; carnea, sîngele, oasele sînt dizolvate și digerate în decurs în cîteva ore. Exemplarul acesta avea brațele lungi de trei metri fiecare. Un alt acvariu conținea o caracatiță uriașă. Era hrănită cu substanțe înlocuitoare ale cîrnii sau concentrate felurite.

Într-o altă încăpere cu pereți transparenți se afla o hîrtie grunjoasă în poziție verticală, în forma unui S, care absorbe lumină, flux mental, precum și orice formă de energie. Mai încolo, se vedea o meduză zburătoare de pe o planetă din Fagus. De fapt, meduza avea puterea să anihileze forța gravitațională și se deplasa greu prin aer. (În navă, gravitația era înlocuită prin crearea unui cîmp de forțe întru totul asemănător forței gravitaționale care

acționa pe planetele din Gdar. Două din planetele Gdarului așezate în același sistem solar aveau aproximativ aceeași atracție gravitațională. Celelalte patru, situate fiecare în cîte un sistem solar, prezentau o atracție gravitațională ceva mai scăzută. Sistemele solare respective sînt apropiate unul de altul.) Din meduza zburătoare ațîrnau dantelării care scoteau un fișuit cînd gelatinoasa se înălța greoaie prin aer.

Apoi, plantele, înzestrate cu puteri telepatice, comunicau între ele. Varandbit le înțelegea mesajele. Și Adrin captă un mesaj telepatic de satisfacție după ce fură udate din belșug, prin instalații speciale de irigare: "Sînt sătul". Mesajul aproape că puse stăpînire pe creierul lui Adrin. Plantele se mișcau vizibil, desigur exprimîndu-și mulțumirea. Păreau mai degrabă animale, așa cum se mișcau tremurîndu-și frunzele. Într-o altă încăpere cu pereții tot transparenți se afla un trib de ființe mici cu figuri uricioase, pîrînd înrudite cu șobolanii, dar avînd mult și dintr-o maimușă. Erau foarte rapide și Varandbit îi povesti gînditor lui Adrin, folosind calea telepatică, cum printr-un accident acele ființe au ajuns pe o planetă pașnică, unde au făcut distrugerii cumplite. Se înmulțeau foarte repede și se ascundeau numai cînd le amenința o primejdie mare. Altfel, erau îndrăznețe și cuprinse mereu de o furie ucigașă. Setea de sînge, dar nu numai... Devastau totul. Aveau colți lungi și ascuțiți, plini de o otrăvă verzuie.

Pentru a putea fi salvată planeta, au fost luate măsuri speciale. În cele din urmă agresoarele au fost distruse. Adrin privea uluit ființele mici și primejdioase. Se dezmetici cînd Varandbit îl apucă de braț și trecură la următoarea încăpere cu pereți transparenți. Apoi la următoarea. Sute de încăperi cu exponate din cele mai diverse. Dar și multe holograme. Nu numai din Imperiu. Cel

mai mult îl rețin pe Adrin una reprezentând o pădure de păpădii uriașe. Holograma era în mișcare. Din când în când vîntul făcea să tremure păpădiile și ele își scuturau giganticele umbrele. Nu ar fi fost prea plăcut să fii surprins de furtună într-o asemenea pădure.

Dar și celelalte holograme erau admirabile. Varandbit îl prezentă pe Adrin unor simpatici oameni-pisică, foarte prietenoși. Cunoșteau bine istoria veche a Terrei.

Ajunseră și la compartimentul rezervat șopîrlelor cu creastă din Venia. Dispunînd de o inteligență rudimentară, ele locuiesc în mlaștini verzui, otrăvitoare, la tropicele Veniei, o planetă care nu se aseamănă totuși cu Terra. Mlaștinile seacă la scurt timp după ce aceste ființe se dezvoltă, trăiesc și se înmulțesc acolo. Otrăvurile mlaștinii se descompun. Din ele se extrage un anumit component, întrebuițat ca energizant și în alimentarea corpului. Mlaștinile seacă și datorită căldurii corpului șopîrlelor cu creastă. Acestea folosesc, se poate spune excesiv, energia solară, care le încălzește crusta cornoasă.

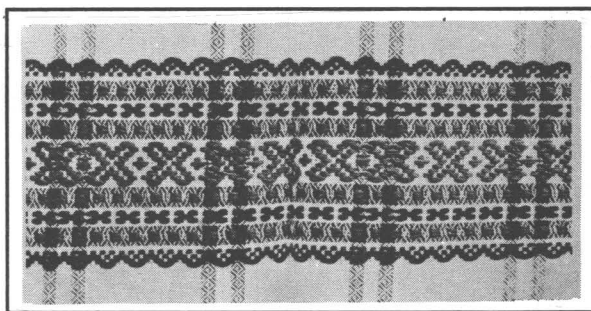
Șopîrlelor din Venia le era destinat un compartiment special. Din energia solară ele obțin și o energie cu efect de drog, dînd adică o stare de plăcere, de exaltare și de visare, care produce rotirea completă, repetată a globului ocular. Dorința de activitate se înmoaie, șopîrlele devin pasive, cad într-un soi de transă. Captează telepativ imagini, gânduri, putînd la rîndul lor transmite stări cum ar fi euforia sau anxietatea. Pentru rolul lor în uscarea mlaștinilor verzi și în descompunerea otrăvurilor, precum și datorită altor însușiri, sînt socotite foarte folositoare. Moleșirea și înroșirea globului ocular sînt socotite abatere de la normal. Dorința de folosire abundentă a energiei solare este privită ca o deviere de la normele de conduită ale societății de tip primitiv a acestor șopîrle. Celelalte surate nu așteaptă să i se înroșească ochii suspectei. Cînd văd că o apucă starea de beție, sar pe ea cu toată greutatea trupurilor lor, sacționînd-o astfel, apoi o supraveghează ca să nu persiste în deviere. Oamenilor le poate fi transmisă uneori amețea care le împăienjesește pe șopîrlele cu creastă, uneori. Această stare le poate încetini mult activitatea, pînă chiar la stoparea ei. Le moleșește prea tare, de aceea și este combătută. De felul lor, șopîrlele sînt foarte active, putînd seca smîrcurile verzui otrăvitoare, cînd sînt într-un grup mai numeros.

... Contactul, mai ales supertelepativ, cu ființele Imperiului îl obosise pe Adrin și Varandbit hotărî să-l amuze cu un joc. Era o artă să faci o țesătură de mătase să danseze în aer. Parcă s-ar fi mulat pe diferite obiecte, pe chipuri, pe trupuri, apoi parcă se desprindea, dar nu, nu cădea. Se învîrtea prin aer, cel mai frumos dans pe care-l văzuse Adrin vreodată. Dansa, șerpuia, se undula în toate felurile, mișcările ei erau cînd pline de poezie și melancolie, cînd învîrtejite, de parcă s-ar fi pregătite să atace. Țesătura prinse să ia diferite forme, care de care mai năstrușnice. Luă, de pildă, forma unui cal năvăș, care galopa prin aer.

Trebuia mult talent ca să dirijezi astfel mătasea prin aer și Varandbit își exersă puterile telekinetice. Ridică în aer o floare. O roti mult și floarea își scutură toate petalele. Acestea, în loc să cadă, se uniră însă la loc într-o corolă. Înălță mai multe flori și florile dansară în cerc. Adrin privea tulburat aceste dansuri. Varandbit îi dăruie un triki, cel mai nostim animal pe care acesta îl văzuse vreodată. Avea o mutriță nevinovată, cu ochi mari, mari. Era dulce

și pielea lui maronie și catifelată se înfiora dacă îl atingeai. Cea mai nostimă jucărie. Era foarte delicat și sensibil, trebuia menajat. Companie ideală pentru copii, dar și pentru adulți. Inteligenți și simpatici, înzestrați cu puteri telepatice moderate. Încă din prima zi, Adrin legă prietenie cu animălușul. Triki putea să trăiască și trei sute de ani. Varandbit făcu o comparație. El era dintr-o rasă mult mai longevivă, desigur. Putea ajunge să trăiască opt sute - o mie de ani. În unele cazuri, oamenii din Imperiu puteau depăși aceste vârste, sperînd să ajungă chiar pînă la o mie cinci sute de ani.

... O frumoasă hologramă tridimensională, mișcătoare. Deasupra sculpturilor tronează imaginea zeilor luminați, învingători ai demonilor și întunericii. Sculpturile tem-



Ștergar (Bucovina)

plului se scaldă în ceață. Verdeța junglei protejează trupul fascinant al edificiului. Ce poate fi mai minunat decît să vezi templul, plutind cu barca pe unda lacului vrăjit. Apropiindu-se, pare că o poartă fin cizelată, din pomi și plante agățătoare, se deschide. Pomii se cutremură și de pe frunzele lor ca niște tăvi se scurge o apă aurie. Pășești printre arborii vrăjiți și apa îți picură pe ochi, pe frunte, pe păr, îți udă pieptul. Dacă întorci capul, vezi în urmă lacul, copleșit de senzația că te afli deja în templu. O pulbere aurie acoperă suprafața lacului și florile de pe mal se clatină, se apleacă și își scutură aurul de pe petale. Își poartă cu grație petalele, tulpinile lor amintind de zveltețea apsarilor. Te aștepti să faci un pas de dans, nu, l-au făcut deja. Ploaia cade aici din înalțuri și fiecare picătură e ca o piatră prețioasă. Stropi de diamante și pulbere aurie, flori pudrate cu argint, printre care pîlpîie delicată lumina soarelui. Soare, argint, aur și diamante.

Templul întruchipează victoria luminii asupra întunericii. Demonii învinși stau plecați dinaintea luminii. Sculpturile înfățișează, sugerează demoni, ceruri și zei, lumina și divinitățile celeste.

Trupuri, șerpi, zeii și demonii lumii.

O plantă înrudită cu soma crește pe fundul lacului și lumina ei răzbate pînă sus. Apa e plină de lumină și înmiresmată ca și soma.

Soma e băutura sorbită de zei și prietenii zeilor, licoarea dătătoare de nemurire. Bînd soma, universul începe a-și dezvălui tainele, vezi cerurile în toată splendoarea lor. Simți că ai căpătat aripi și că glasul ți se poate lua la întrecere cu cîntecul apsarilor. Cînti și vocea îți este însoțită de muzicile celor șapte ceruri.

Regina Lakșmi și regele ceresc Vișnu, marea, frumoasa și înțeleaptă saraswati, regele-dansator, zeul ritmurilor cosmice, Șiva, zeul dansului, Șiva Nataraja și Ardanarișvara.

Zei reprezentăți dansînd sau stînd pe tron, simbolurile

puterii, simbolurile timpului și ale Universului, focul nestins, demonii. Imn săpat în piatră, poem închinat luminii. O alăturare de cinci temple.

Zei sînt frumusețea, puterea și lumina, dar ei pot însemna uneori și distrugerea. Chipurile le sînt însuflețite și par să recite poeme. Eroi, demoni, prinți.

În cele cinci temple sînt înfățișați sute de demoni, înfrinți de zei sau triumfînd vremelnice asupra luminii.

Demoni cu chipuri hidoase și șerpi incolăciți, dominați de simbolurile focului și ale timpului.

.....
 Apa e presărată cu flori și pe ea plutește o corabie minunată, ce poartă pe regele Vișnu și pe regina Lakșmi. Zeii și nimfele cerești îi însoțesc. Miresmele îmbată. Parcă e fluviul Lotusului Parfumat, parc-ar curge soma ca un șuvoi fierbinte.

Femeile dansează pe mal, alături de apsare, și aruncă flori în apa care freacă. Poartă veșminte minunate cu albastru închis și fir de argint și flori minunate în păr.

Zețele își scot flori din păr și le aruncă, florile zboară prin văzduh și, după ce plutesc ca niște păsări, cad pe mal, unde sînt culese cu venerație.

O boare fină și parfumată umflă pînzele corabiei iar oamenii caută să se umele de chipul și vraja zeilor, care privesc apa. Corabia alunecă mai departe pe fluviu și glasurile apsarilor încîntă zeii și muritorii de rînd, deopotrivă... Coroanele și diademele bătute în diamante, perle și topaze ard în flăcări. Brățări grele din aur bătute cu diamante și pietre nemaivăzute ce aruncă flăcări, luminînd Fluviul noaptea...

BIBLIOTECA JUNIMISTE

Liviu Papuc

A. D. Xenopol

"Cel mai iubit și mai alintat copil al Junimii, după cum l-a definit prietenul său mai vîrstnic Iacob Negruzzi, A. D. Xenopol (1847 - 1920), după ce a crescut în umbra Societății, de care a fost oarecum adoptat încă de pe băncile școlii, față de care și-a adus obolul cîteva zeci de ani, a părăsit, de la o vreme, rîndurile conservatoare pentru a trece de cealaltă parte a baricadei. Situație departe de a fi singulară. Dar cunoscutul istoric apucase să se pătrundă intim de cîteva din principiile esențiale de muncă și viață ale grupării din jurul "Convorbirilor literare". Trimis cu bursă în Germania, tînărul se întoarce în țară, în 1871, atît cu două doctorate la activ, cît și cu o temeinică obișnuință a studiului profund.

Un alt bun deprins, fără îndoială, de la mentorii "familiei" junimiste a fost obiceiul de a-și constitui o bibliotecă personală de calitate (ceea ce făceau și alții), dar și de a avea permanent în minte și binele public, odată ce exemplare de-ale sale erau oferite cu grațitudine Bibliotecii Centrale din Iași, întru bucuria contemporanilor și a urmașilor. Astfel găsim, în două Registre-Inventar aflate în Arhiva BCU Iași (cuprinzînd înregistrări din anii 1865-1888 și 1889-1895), urme ale apropierei savantului de instituția de cultură cu deschidere publică. Dintr-o primă categorie de donații fac parte cărți ce-i poartă semnătura în calitate de autor: *Cuvîntare festivă rostită la serbarea națională pe mormîntul lui Ștefan cel Mare în 15(27) August 1871*, Iași, 1871, *Despre învățămîntul școlar...*, Iași, 1872, *Memoriu asupra învățămîntului superior din Moldova*, Iași, 1885 și, mai ales, lucrare unică în depozitele noastre, teza de doctorat *De societatum publicanorum Romanorum ac natura luridicall*, Berlin, 1871 (Cota BCU: IIB-12.858).

O a doua categorie de cărți aparține unor apropiați care i-au oferit cărțile proprii, pe care istoricul le-a cedat instituției publice: Eugen Brote, *Cestunea română în Tran-*

silvania și Ungaria. Un memoriu politic, Buc., 1895; V. Babeș, *Curs de anatomie patologică*, Buc., 1899; V. Babeș, *Curs de bacteriologie*, Buc., 1900 (cu dedicația: "Distinsului și iubitului amic prof. Xenopol, V. Babeș"), dar și A. de Bertha, *Magyars et Roumains devant l'Histoire*, Paris, 1899 (la care A.D.Xenopol a răspuns public un an mai tîrziu prin broșura *Românii și maghiarii înaltea istoriei*, apărută atît în limba română, la Göbl, cît și în franceză, la Paris). Ultimele trei exemplare posedă o ștampilă-tip: "Donată de Dl. Xenopol" sau "Donată de A.D.Xenopol".

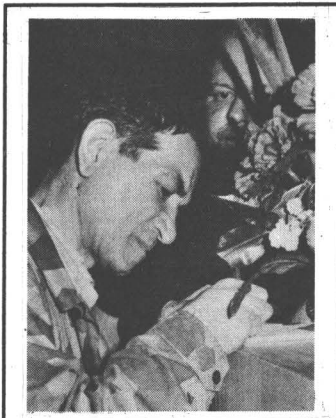
Cele mai valoroase lucrări din biblioteca profesorului, însă, care ne-au parvenit și pentru apartenența cărora singura indicație este unul din registrele-inventar pomenite, sînt trei volume ce cuprind 6 (șase) cărți vechi, de patrimoniu. Cea mai veche este *Antonii Bonfinii Rerum Ungaricarum decades quatuor, cum dimidia*, Basel, 1568, cu note marginale mss. lat. (C.R. VI-23), o a doua este *Martini Cromeri Varmiensis episcopi Polonia: sive De origine et rebus gestis Polonorum libri XXX*, Köln, 1589, legată în piele galbenă pe carton, cu ornamente florale impresate și blazonul ducatului de Württemberg (C.R. VI-4), în colligat cu *Aeneae Sylvii Senensis S. Rom. Ecclesiae Cardinalis Titullis Sabinae De Bohemorum...*, Basel, 1575, operă nemenționată în cataloage, cu *Bernardi Vapovii fragmentum Sigismundi Senioris Regis Poloniae...*, Köln, 1639 și cu *Io. Dubravii Olomuzensis episcopi Historia Boemica*, Basel, 1625. Al treilea și ultimul (deocamdată) volum-valoare trecut din patrimoniul xenopolian în cel public este *H. Lewenclaw, Musulmanischer Histori...*, Frankfurt, 1595 (C.R. V-316). Nu sînt excluse și alte depistări de cărți, operațiune dificilă însă, pentru că, după cum am mai spus, Xenopol n-a adoptat ideea ex librisului în nici una din formele acestuia. Dar... vom mai vedea.

Mircea Colosenco

Cezar Ivănescu - 55

Are Cezar Ivănescu un expozeu dedicat lui Ion Barbu la aniversarea a 80 de ani de la nașterea poetului **Jocul secund** și al altor "jocuri" intitulat **Asceză și hedonism** ("Luceafărul", XVII, 12, 22 martie 1975), care poate fi considerat, în subsidiar, **Ars poetica** sa. Scriind despre poetul-matematician, despre căutările lui poetice, mai precis, Cezar Ivănescu i-a urmărit acestuia metoda de creație, dar nu numai atât, venind cu argumente din Sfântul Augustin, Proust, Mallarmé, Vianu și mai puțin cunoscutul (la noi) Denis de Rougemont: "...fixăm drama spirituală a lui Ion Barbu la imposibilitatea de a concepe cuvântul făcut carne, inclusiv spiritul, refuzul de a accepta interogatorul **mister al încarnării**, spiritualitatea sa, de esență gnostică, păcătuind tocmai prin refuzul extrem al carnalului."

Astfel, Cezar Ivănescu, urmărindu-i lui Ion Barbu laborioasa inițiere în tainele rostirii/rodirii cuvântului, s-a urmărit pe sine. Asemenea marilor creatori de universuri insolite (iar Cezar Ivănescu poate fi numărat printre ei),



poetul și-a analizat înaintașii cu atenția pe care o dau alchimiștii găsirii pietrei filosofale. Procedase la fel, altădată, Tudor Arghezi, dedicînd lui Eminescu un studiu/conferință (Editura "Vremea", 1943), nu atât pentru ca să răspundă indirect/învăluit, post-festum, insinuărilor lui Ion Barbu (1927), cum a încercat să explicitizeze răposatul Mircea Scarlat ("Săptămîna", 233, 23 mai 1975), ci pentru investigarea laboratorului de creație al poetului nepereche prin viziunea testamentarului "cuvintelor potrivite".

Dar aceasta nu înseamnă că Cezar Ivănescu este urmașul lui Ion Barbu, cum nici Tudor Arghezi al lui Eminescu!

Paralelele nu fac totdeauna paralele scontate!...

Precizarea noastră este firească.

Cezar Ivănescu (a dovedit-o) vede creația artistică, și în genere, ca pe o **asceză**, iar viața paralelă a artistului, ca pe un **hedonism** mai mult ori mai puțin performant, la care subscriem.

Îi urăm ani mulți ascetici și hedonism edenic.

Daniel Boc - Constantin de Chardonnet

Un singur poet - Un poet singur

*N-am făcut decît să aleg poemele românești din **Neume (Eternul anterior)** și poemele franceze din **Herbalies** și să le trimit revistelor, cu speranța că le vor publica, spărgînd astfel - chiar dacă tîrziu - aberația potrivit căreia un asemenea poet poate să existe fără a exista și în conștiința colegilor și contemporanilor lui.*

Ana Blandiana

Dan Constantinescu s-a născut la 4 februarie 1939, la București, într-o familie franco-română de ingineri petroliști. Studii de teologie catolică și compoziție.

Debutază la 16 ani, în 1955, în "Contemporanul", cu cronici muzicale - premiera lui **Woyzeck** de Alban Berg, Silvestri, Șostakovici, Schoenberg, Stravinski, Jolivet... - "cosmopolitismul" subiectelor și refuzul de a ceda "comenzii", din nou imperioase începînd din 1959, duc la încetarea colaborării. În aceiași ani face săli pline la Casa studenților cu un curs de istoria muzicii.

Urmează ani de tăcere, de diverse meserii - muncă de teren în echipe geologice, vînzător la PECO, corector și tehnoredactor, în așa fel încît nici măcar membru de sindicat n-a fost vreodată. I se refuză sistematic poemele. Debutază totuși la "Luceafărul" în 1968, cu pseudonimul Dan Bocaniciu, pe vremea cînd publicația era condusă de Ștefan Bănuțescu. După trei apariții, odată cu schimbarea direcției "Luceafărul", reintră în tăcere. Volumul **Neume** este refuzat la "Cartea românească", în 1970 (în ciuda unor referate elogioase semnate de M. Petroveanu, Nichita Stănescu, Dinu Pillat), cenzura pretinzînd că poemele ascund mesaje sedicioase. Din nou tăcere.

Din 1962 scrie pentru sertar "Terfelogul lui Daniel Boc", jurnal politic pe care, cu riscul de a fi prins, îl scoate din țară în 1974, la o primă vizită în Franța. Pleacă definitiv din țară în 4 februarie 1983, partea a doua a "Terfelogului" (1974-1983) rămînînd ascuns la prieteni, pînă la recuperarea lui în ianuarie 1990. Cartea se află tot în sertar.

În 1984 îi apare la Paris, sub pseudonimul Daniel Boc, **Neume** (ed. "du Graal"), asupra căruia Virgil Ierunca publică un studiu în "Limite", reluat în "Subiect și predicat" (ed. "Humanitas").

• 1987, sub pseudonimul Daniel Boc, publică *Poèmes à retardement* (ed. "Pont de l'Épée")

• 1995, sub pseudonimul Constantin de Chardonnet, publică *Herbalie* (ed. "Arcam").

N-a frecventat mediile scriitoricești din România, cu rare și prețioase excepții - Dinu Pillat, Nicu Steinhardt -, idiosincrazie răsplătită cu o tenace indiferență "de breaslă"... Prea intrasingent pentru a fi "disident" (de altfel, n-a aparținut nici marginal "sistemului"), prea exigent pentru orice aventură colectivă...

Trăiește la Paris din lecții de vioară și istoria muzicii.

DANIEL BOC, «POÈMES À RETARDEMENT»

Parmi les arbres/la mer est descendu. În calendarele poeziei avem o sărbătoare nouă: pogorîrea Sfintei mări. Să fie oare aceasta sărbătoarea pe care o așteptam odinioară, în albele chilii învecinate cu cerul Bucureștilor? Ce nopți de ajun nesfârșite! Ce dimineți răcoroase, când soarele răsărea printre versuri, iar A. se ducea tiptil să deștepte duhul cafelei.

Ei, da, e caraghios să o spun, dar eram cu toții nedrept de inteligenți, de sensibili, de plini de umor. Pe scurt: o generație ucisă în fașă, într-o țară ce nu fusese niciodată a noastră, dar care devenea, cu fiecă oră și zi, mai a lor, pe furate. Să te aperi, dar cum? rîzînd și vorbind?! Și gheara, cum rămîne cu gheara? Înfiptă în carne, în inimi, în gânduri.

A urmat despărțirea. Mai exact: despărțiri. Unii au luat-o prin vămile văzduhului, alții, de-a dreptul, prin cele ale pămîntului. Și din toți cîți am fost, unul singur, poetul, s-a ridicat deasupra prea multelor vorbe din țară, prea multei tăceri din exil. Și a scris. Nu căutați în cartea lui amintiri. El este. El a ajuns la limanul, unde "poezii se între-trăiesc". Ce importanță mai are, deci, dacă azi viețuiește în "Occidentul Mijlociu" sau dacă scrie într-o altă limbă?

De înțeles, îl înțelegi prea bine, mai ales atunci cînd rostește "dați-mi metabolismul unei fantome, și voi abolii timpul!". Căci dacă ar fi fost să ne mai întorcem odată acolo, în odăile albe de lîngă cerul Bucureștilor, care din noi ar avea îndrăzneala să sufle asupra unei oglinzi?
(Dan IONESCU)

À la suite

les jours n' équivoquent plus
les jours s' agencent en voeux
cœurs verts et jardineux
tant qu' ils saisissent Jésus

Și deodată

... unul din bunăștiință, de poate
afla-vom poemul
călare pe situație. Ultime
scriituri, se retrage noaptea
o răbdare un copac pendulant:
n-ai izbutit să mori
n-ai crezut că iubești...
Se-ngăduie osana goală, zoaiete
prin cei frumoși, prin tine-n
tine mult rotund - expansiunea
timpului sau plaiul
percutat, mai dincoace cumplita
filă și pipăitul cerului
altcum! Ceilalți
au fost a fi ascunși, erau fireștile
mișcări împurpurînd verticala, -
iar tu clipeai să vezi

Pericol de viață

Vai ce mult te-ai schimbat!
Dacă închizi un ochi
n-ai să mă vezi cum sînt, dar
dacă vei muri
ai să mă poți vedea o versiune
deslînată, veșnic populară...
Tarafurile mierlelor feerice
himerice venerice și recolta niciunui
fiu; în felul lor, în felul lui.
Cine dorește întunericul
trebuie să fugă-n
enorma lumină,
în albăstrie larma alarmantă
rămurirea solitarei
limbi materne a inimii.
O scamatorie? O contrabandă
de jivină pururea rănită, și acum
să nu mă cauți. Nu te mai privește
barbara mea dreptate

Cumîncecare

Nici o putere-n noi. Schimbarea
noptii
într-o altă față, o nouă
amăgire scufundarea
ochiului negru, dauritul orb,
parcă de ieri în dinți strepeziciunea
acestei limbi ce singur mi-am
mușcat-o să nu uit.
Și altceva ce poate fi poetul decît
cuvîntul survolînd corect
focul pustiilor lacustre...
Nici o putere n-am. Scîrție poarta,
unii se duc și unii vin și
plînge Unul pentru toți ce rîd.
Încă zîmbesc sub ploaia
lui în pielea goală, atîția gospodari
să minunez: "Buna Vestire!"
Dar ce spun eu? dar
cît liberatoarea dogmă, vremea
cireșilor, cît solitara...
Nici o putere. Ne împrumutăm

Ioan Vintilă Fintiş

Psalmi

1.

Cît am să mai cutreier aceste lumi lăuntrice?
Vîntul de raze, adierile Duhului, oare, cînd
se vor înrădăcina în sîngele foşnitor al secundeii
care mă trece în sine?
Drumurile, pînă cînd se vor retrage glesnei mele
şi lumina, cînd se va întrupa Ea destrămînd
singurătatea şi suferinţa?

2.

Sînt îngîndurat de lumină - se stinge candela
trupului, mă inseninez, tainic mă mistuie
iubirea de moarte.
Mugure de viaţă îmi eşti, mlădiţa care visează
pe ram, clipa cea dintîi: ÎNVIEREA.

3.

Lin în mine rugăciunea coboară, pe aripi
purtînd frumos mirositoarele flori
de smirnă.
De se întîmplă acum să mor lîngă tine,
îngere minunat, păzitor, fii tu norul de lumină
aducătorul de viaţă.

4.

Cu tristeţe la frunza de arţar mă rog
să-şi lase verdele pe tîmpla mea,
să fiu eu arborele dătător de viaţă,

fintîna ochilor din care curge
apa vie...

5.

Unde umblă semănătorul, acolo şi crucea
strălucitor arcuită pe nori.
Acolo şi trupul încă adormit şi mîngîiat
de raze.
Deodată crapă sămînţa iubirii şi
mă umple cu Duh, aşa singur cum sînt,
aşteptîndu-Te...

6.

Dacă eu nu sînt cel ce sînt
Dacă El nu este cel care este,
Vino lumină tu şi mîngîie-mi trupul
călător către altă poveste!

7.

Cum să-L numesc pe Cel care nespuse de melancolic
plînge cum sfircul de la fiţa unei stele
retezate de-ntuneric?
Cum să-L numesc pe Cel care-mi aleargă sîngele,
zvîcnind din miezul unui astru din care ninge,
tot ninge?
Cum să-L numesc pe Cel care îmi paşte nordul,
atît de dureros al tîmplei mele?

Călin Teuţişan

«Căderea» textului

Dinamica textuală în poezia eminesciană este, fără îndoială, în primul rînd una a transcenderii. Configuraţia universurilor construite poetic va fi întotdeauna, la Eminescu, "tentată" de falierea în două, trei sau (rar) mai multe etaje, traversate, în general, prin procedee ţinînd de vizionarism şi, nu o dată, de o imaginaţie mobilă, ca vehicul al transgresiei planurilor.

Spaţiul (mai exact: **figura**) în valoare paradigmatică absolută pentru definirea acestor procese ale transgresiei este **oglinnda**. Odată cu depăşirea, însă, a proceselor de reflectare textuală (de întoarcere a textului asupra lui însuşi), etapa imediat următoare va fi aceea a facerii **lumi** textuale, angrenată în procesul reflectării, proces care trece însă prin două etape diferite: 1. refracţia "în negru"; 2. reflexia în spatele feţei reflectorizante.

Lumea (universul) refractată "în negru" desemnează un proces incomplet, oprit la jumătatea drumului, pe o axă a imaginii, între un "minus unu" şi un "plus unu", în zona incertă a lui "zero-haos", în segmentul "creuzet configurativ, (re-)ordonator". E un segment în care legea (mai exact - legicul) este abolită iar funcţionarea a/anti-legică duce,

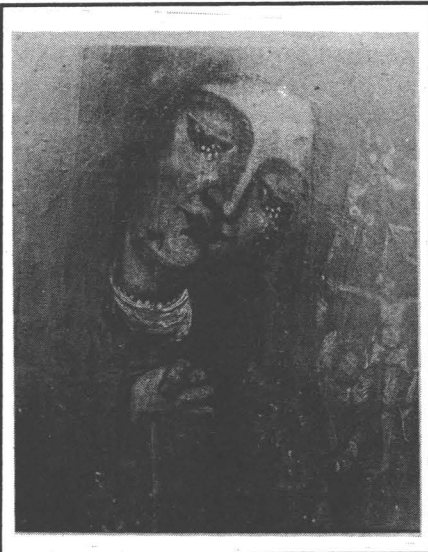
în ultimă instanţă, la naşterea unor lumi captive, încarcerate în spaţiul agonizant (uneori letal) al "feţei negre a oglinzii". Este vorba de "oglinnda obturată", dublă (şi perfidă) capcană în calea proceselor genezei. Pe de-o parte, ea exercită o fascinaţie similară cu cea a oglinzii "nepervertite", funcţionînd (aparent) după aceleaşi legi şi criterii, "invitînd", aşadar, la "reflectare" (şi performînd, de fapt, un proces de **absorbţie**, de înghiţire, precum cosmicele, "găuri negre"), pe de altă parte, păstrînd materia absorbită (şi, deci, dezorganizată) în interiorul unui "stomac depolarizat", a-magnetic, în care, lipsit de vector gravitaţional, universul nu se poate re-construi, re-ordona (fie şi după legi diferite), rămînînd definitiv la condiţia de "atomizat", "de-construit", **allenat**; odată cu el conştiinţa poetică îşi pierde prin aceasta punctele de reper şi este condamnată, fie la non-comunicare, fie (în cel mai fericit caz) la o emisie în vid (unilaterală) de "plîngere". Vom vedea ulterior (în **Cu gîndiri şi cu imagini**) că ironia rămîne singura soluţie de evaziune din acest spaţiu concentraţional şi singura punte, în acelaşi timp, către spaţiul (de o libertate infinită) al re-construcţiei lumilor secunde.

Cît despre fascinația "oglinzii negre" și magia absorbantă performată de ea, texte precum *Prin nopți tăcute* oferă măsura acestui proces, constituindu-se în același timp ca un preambul la "căderea în capcană", drumul (alienant, tensionat) în-spre "gaura neagră". Drum alienant, căci prima mutație pe care acest spațiu fascinatoriu o operează este izolarea conștiinței (poetice) în non-comunicare ("Prin nopți tăcute"). Se pare că acest proces este, însă, insuficient, cîtă vreme, în primele trei versuri, ambientul este construit exclusiv (și explicit) pe o axiologie a absenței în care răul este absența binelui, întunericul este absența luminii, non-co-municarea este absența comunicării - o izolare, deci, completă ("Prin nopți tăcute, Prin luncă mute"), ducînd la disperare și, într-un moment imediat următor, la alienare. Subtilă "preparare" a conștiinței care, suspendată în vid, este silită să crediteze (cu inconștiența disperării și în criză de timp) orice posibilă soluție ce se poate ivi, soluție care, într-adevăr, se ivește (cu o suspectă solitudine) în chiar segmentul poetic următor: "Prin vîntul iute./Aud un glas".

Cîtă vreme, însă, în sistemul pentadric al cunoașterii (percepției) senzoriale, nu auzul, ci vederea se află în vîrfurile piramidei, datele incomplete care se oferă conștiinței sînt de natură să sporească (mai mult decît să diminueze) confuzia, prin imposibilitatea fixării cardinale a unui spațiu (punct) de origine la care individualitatea să se poată raporta și față de care să se plaseze într-o structură ordonată. Ulterior însă, conotațiile auditive lasă loc celor vizuale iar individualul începe să se orienteze, dar într-un spațiu încă gregar, supus dinamicii aleatorii ("Din nor ce trece"), iluminării incomplete, deci transformatoare ("Din luna rece"), și, mai ales, a-legicului steril ("Din visuri sece"), pentru a recepționa un mesaj vizual fișnit cu forță și configurînd o efigie a acestei lumi, efigie cu valoare restructurantă: "Văd un obraz". Lumea se schimbă în acest moment (moment de aparentă revelație) și se restructurează pe coordonatele unei suprapunerii (mai exact, impregnări) cu acest "chip", așadar, se produce o resemantizare a universului prin intermediul vederii și al semnului "feței", într-o degajare (unitaristă) de energie convergentă ("Lumea senină/Luna cea plină/Și marea lină/Icoană-l sînt"). Este o capcană însă; fluidul transformator, unificator și iluminant irumpe din însăși conștiința poetică, într-un proces de automistificare; lumea nu se schimbă, ea rămîne imuabilă, "lată", vizlunea este doar modificată; cîtă vreme "ochiu-mi o cată/ În lumea lată", fața (icoana) dispărută nu va fi altceva decît ispita veșnică întru cădere, semnalul (o singură dată prins) dintr-o lume intangibilă intuită, dar care se refuză elului, lăsat astfel într-o definitivă căutare orfică ("Cu mintea beată/Eu plîng și cînt").

Odată delimitat acest spațiu "sub-față", al "transcreatului", vocea poetică îl asimilează thanaticului. Universul din fața neagră a oglinzii este unul finit, limitat (prins între

doi pereți paraleli) în care ființa este abolită (aceasta în perspectiva "vocii exterioare", a demersului poetic de tip obiectiv, auctorial, descriind o tramă văzută din afară, de pe pozițiile unei implicări simpatetice). Logica unei astfel de priviri are o replică "colorată" în special de tonalitatea furiei. Din nou oglinda acvatică își asumă funcția de separație a mediilor și este, la rîndul ei, contaminată de starea vocii poetice; așadar "cînd marea turbează de valuri împinsă/ Și-și scutură coama de spume și vînt/Cînd nori-alung ziua în lumea cea plînsă", acesta este momentul desfășurării proceselor thanatice în adîncurile acestei lumi captive (Cînd marea...). Abundă semnele doliului în descrierea cosmosului. Semnalele de acest fel sînt nu numai elemente de cod țînînd de o estetică a romantismului, ci sînt, în economia poemului, valori premonitoare care anunță un spectacol al morții ce se desfășoară implacabil într-o "vale a plîngerii sub-față". Pe temeiul aceleiași logici (definiționale) a absenței, ziua e "alungată" din lume, care rămîne, prin atacul "legiunilor noroase" ce ocupă cosmosul, într-o întunecoasă obscuritate, trimișînd în ascendență imagistică



Maică îndurerată
(icoană pe lemn, Boureni - Iași)

directă la un spațiu blestemat. Deschisă prin adverb de timp ("cînd"), prima strofă a poemului funcționează de fapt ca și (paradoxal) model de configurare a spațiului (de "pictare cinematografică" a lui), în care procesul de vedere prevalează de această dată semnalul sonor, făcînd doar trecerea (aproape excesiv accentuată) înspre cel de-al doilea segment poetic ("Cînd tunete cînt/Atunci...") în care se desfășoară, cu totul spectaculos, un fenomen inedit de conectare a celor două lumi (de dincoace și de dincolo de "față") printr-un simbol al luminii (adică, prin actul vederii): "Atunci printre nouri, prin vînt și prin unde/O rază de aur se toarce ușor/Și-n fundul sălbatec al mării pătrunde/Prin vînt și prin nor". Este semnificativă insistența cu care prepoziția este inserată, într-un regim reiterativ foarte accentuat (cinci apariții în patru versuri). Ea certifică o miză dincolo de rațiuni pur retorice (aliterative), descriind un proces foarte important de penetrare a unor medii (supra-față - față - sub-față) și făcînd astfel posibilă ideea de comunicare între ele, un posibil pas înspre mîntuirea universului captiv prin unirea (mai corect, comunicarea) cu cosmosul originar. Ipoteza este susținută și de natura elementului de legătură - "raza de aur" (rază de lumină așadar, materia perfectă, pură și inalterabilă) ce traversează trei spații chinuite de "turbare". Iată însă că, la fel ca în teoriile fizice (după care lumina este ea însăși captivă și înghițită în "găurile negre"), "razele pier" în "noaptea cernită" a mării. Așadar, comunicarea nu se produce, mîntuirea (resurecția) este imposibilă, actul de unificare a lumilor este ratat. Lumea secundă (din "fața neagră" a oglinzii) este și rămîne o antilume, un "fiu rătăcit" al universului originar.

Semnul naturii pernicioase a acestei lumi ("fundul cel umed" al "mării turbate") afirmă natura thanatică a spa-

țului atins de efigia întinericului ("În lumea-i neptoasă"), reacția vocii poetice, la această "vedere", fiind imediat exprimată ("în sînu-i de-amar"). Aici, în acest spațiu-criptă, se află "căzut" simbolul (sublim obiectualizat) al luminii metamorfozate piric - "lucește o steauă în piatră schimbată,/în mărgăritar". Se conservă structura inițială de "definiție prin absență" (căci mărgăritarul nu strălucește decît la contactul cu o lumină exterioară, este un **intermediu**, iar nu un **emițător**; el este așadar o "lumină moartă"). Piatra este "amantul stelei ce palidă trece/Și aruncă prin nori a ei rază de nea", e un personaj "căzut" așadar, "căzut dintre stele", personaj ce nu supraviețuiește unui destin ionic și nu are puterea de a transcende spațiul haos înspre o **resurrecție** ("rece/În mare murea"). Se întrerupe astfel o potențială **geneză** iar totul se **cufundă** (odată cu "căderea apelor"și "trezirea") într-o apă a uitării.

Este semnificativă poziția vocii poetice după propria

cufundare în abis, căci vocea, alienată pînă în momentul transgresiei, devine în această perspectivă **una pervertită**, ademenitoare, făcînd oficiul de "cîntec ce fură" - o voce antropofagă. Modalitatea aleasă este una explicativă; se construiește pentru **privirea celuilalt** (care ascultă) o lume "sub-față", un univers captiv în care poți plonja, dar care reține, mai apoi, fără posibilitate de scăpare, căci "un minut dacă te-ai pierde,/Tu, măcar/.../Te-ai... simți pe veșnicie/Mort de viu" (**Cînd privești oglinda mării**).

Schema transgresivă se complică însă în cazul oglinzii negre cu transmisie inversă, ascensională, căci ea nu "înghite" materia/personalitatea (conștiința), ci o transferă într-un cosmos aferent, congener, dar pentru care ea, oglinda, nu este decît o "stație primus" de propulsie.

Premiul revistei Dacia literară la Colocviul național studentesc "Mihai Eminescu", 1996

Anatol Codru

Ruperea din nefflînță

Silă mi-i de Veșnicie, care-i dincolo de viață,
Care-i dincolo de toate și-i atît cît ține iasca.
Silă mi-i, că-n lumea voastră, unde-i soare, dar și ceață,
Nu vrea Căerul, nu vrea Marea, nu vrea nime să mă nască.

Așteptarea îmi e șansa poate ultima, că nu e
Amintirea să refuze, că-am mai fost și-n alte dăți.
Parte n-o să am de moarte, nici de cruce, nici de cuie,
Despre mine nici o veste n-o să am, n-o să aveți.

Totul pare și dispăre de la sine fără sine,
Totul pleacă, parcă vine de la nimeni înapoi
Vestea, că-o să fiți mai singuri: mie, singur, fără mine
O să-mi fie dor de mine, vouă va fi dor de voi.

Dar de ce se întîrzie și se ține sub zăvoară
Lacrima virgină-a Pietrei grea cu mine sub pămînt,
Dar de ce se avortează și se-aruncă în uitare
Ruperea din Neflînță a durerii care sînt,

Dar de ce e-atîta rană, dar de ce așa vă doare
Starea mea de infinit?...

Să nu fie ca flind...

La un sfert de stat de om,
Mai aproape de departe,
Ca un dat, ca un sindrom
Este-un absolut în toate -
Gîndul că ai fi trăit
Și ideea a socoate,
Să decizi că-ai fost (de cînd?)
Încă-o dată niciodată.

Toate sînt, că nu se poate
Să nu fie, ca fiind...

Necuprinsul în necuprins

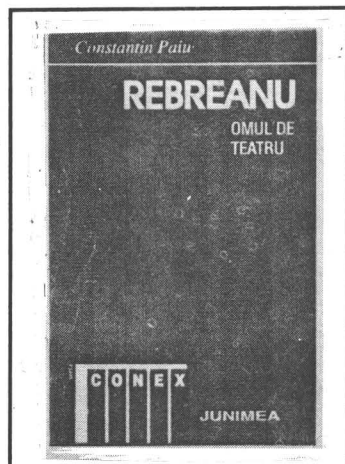
O, tu n-ai văzut,
O, tu nici că puteai să vezi,
Cum Sufletul își țira de păr
Trupul în gropile
Din marginea Timpului.
Tu erai numai Amintire,
Tu erai numai Adiere,
Îndurînd alte Dimensiuni
Ale închipuirii și ale Faptului,
Că ai mai existat odată Niciicînd.
Tu nici nu puteai să auzi,
Tu nici măcar nu puteai să bănuiești
Pestetotlocul Numelui Tău,
Că ar fi că este
Necuprinsul înlăuntrul Necuprinsului
Nicăieri că era.
Cutremură-TE...

* * *

Există numaidecît o metafizică a ideii de piatră
Și a pietrei îndeosebi,
Și a căderii din ea a locului, că era, că s-a putut.
Toate sînt la marginea presupunerii,
Că există numaidecît o metafizică a pietrei,
Că ideea de sine a acesteia
Se reclădește din chiar ființa ei, că este
Ceea ce poate fi presupunerea, că a fost
Mai întîi locul căderii din ea.
Așa dar, pipăim cu mîna ideea,
Dar este, că nu-i nici măcar piatră,
Că ar putea fi ca atare...

Florin Faifer

*Criticul în împărăția fișelor**



Nu m-aș fi așteptat, cunoscându-l oareșic pe Constantin Paiu, nu m-aș fi așteptat, repet, ca el să se oprească la subiectul la care s-a oprit. Știam că e un mare iubitor de Sadoveanu și gustă cu delicii rafinamentele și șartul unei rostiri în duh moldovenesc. Apoi, bădia Costică, așa, încrunțat cum pare câteodată, e un hîtru și cum literele române abundă, slavă Domnului, de joviali, putea ușor să lege prietenie cu vreun glumeț de soi. Când colo - Liviu Rebreanu!... Să nu te miri? Ce-i drept, **Rebreanu, omul de teatru**. Ei da, cu asta mai venim de acasă.

Am citit, de-a lungul vremii, destule lucruri scrise de cronicarul dramatic Constantin Paiu. Ochi sigur în detectarea valorii netrucate, argumentație fermă, evitînd divagația și, în genere, gesticulația lejeră. Din cînd în cînd, inflexiuni de umor disimulate (sau nu) sub mina serioasă. Regăsesc toate astea, și mai mult decît afit, în studiul despre Rebreanu (tipărit la Editura "Junimea", în 1995), surprinzătorul pariu al omului de teatru Constantin Paiu.

Într-o frazare care, nutrită de substanță analitică, își are timbrul ei, exegetul nu-și dezmente precizia și acuratețea reflexelor critice, felul său chibzuit, ordonat de a cerne și a discerne. Cu o fizionomie sobră, concentrată, cu unele accente de rostire ceremonioasă, care uneori ascund un mod politicos de a fi ironic, Constantin Paiu și-a propus să deslușească,

printre diferite "repere" și "constante", ipostaze mai puțin cunoscute ale scriitorului ardelean. Precaut dar neezitant, storcînd detaliul de acele semnificații ce pun în relief liniile esențiale, criticul metamorfozat în istoric literar oferă, aici ca și îndeobște, un spectacol de temeinicie și de bun-simț, pus în pagină cu o reconfortantă voință de limpezime și de echilibru.

Interesul cărții pe care o discutăm vine și din aceea că facem cunoștință, în paginile ei, cu un Rebreanu despre care nu se prea vorbește: cronicarul dramatic, autorul de texte dramatice, directorul de teatru. Posturi examinate, cum se și cuvine, în mica lor rețea de interferențe. Ponderat și mai întotdeauna la obiect, cu sporadice răbufniri de subiectivism, prozatorul împătimit de arta scenei se dovedește a fi un comentator - de elită, consideră Constantin Paiu, exagerînd poate - ale cărui exigențe mărturisesc nu doar un rezonabil instinct al valorii, ci și, ca ardelean ce este el, o "nostalgie a eticului". Om de condei, îl preocupă, firesc, textul scris, ceea ce nu înseamnă că, în timp, nu se va dovedi receptiv la diverse elemente, chiar de îndrăzneală modernă, ale unei mi-zanscene. Se cam încrunță cînd întilnește în repertoriu dramatizări, adaptări, prelucrări. Nu-i plac. Dar - oameni sîntem! - rigorile lui se relaxează vizibil atunci cînd se întîmplă ca un roman de-al său să fie dramatizat. Inconsecvența se explică desigur prin atracția pe care o exercită asupra-i spațiul magic unde, seară de seară, o mască rîde, o mască plînge.

S-a îndîrjit să scrie teatru și a așternut pe hîrtie "arpegii" după "arpegii", dar... Dintre încercările lui în tonalitate gravă nu prea ai ce alege. Rebreanu e prozator, și pace bună, geniul lui epic pîlpîind pe alocuri și în asiduitățile-i de dramaturg. Ce folos!... Mai răsărită și întrucitva fîgăduitoare mi s-a părut și mie doar **Osînda**, sumbră dramă a pasiunii împinse pînă la demență. De o violență mocnită, piesa își proiectează tensiunile, atîtea cîte sînt, într-un registru expresionist. Într-o acoladă comparatistă, Constantin Paiu apropie personajul Raveca de

nefericitele eroine din **Patima roșie și Domnișoara Nastasia**. În orice caz, în drama rebreniană sîntem pe un tărîm al virtualității.

Dar în comedie? Avea Rebreanu spirit ludic? Avea umor? Chiar surprinzînd cîte o scripîre "antologică" (în **Ziaristica română**, de pildă), Constantin Paiu, cu decența judecării lui măsurate, nu supralicitează defel. **Cadrilul, Plicul, Apostolii**, lucrate în cheie satirică, nu sînt niște capodopere. Asta nu-l împiedică pe teatrologul nostru să le consacre analize meticuloase, pertinente, cu formulări sintetice ce se rețin (și pe care, din lipsă de spațiu, nu le putem cita).

Iar acum, o surpriză! Colegul Paiu nu lucrează dintotdeauna în cercetare (nu mai reiau povestea sinistră cu desființarea Studioului de Radio Iași). Și uite că a izbutit un ... "coup de recherche" care mă face să-mi scoț, în semn de stimă, pălăria. După o investigație atentă, scrutătoare, el a dibuit sursa unei traduceri rebreniene: **Casa parohială** (scriere inedită, publicată de Nicolae Gheran) poate fi socotită, potrivit sursologului de fericită circumstanță, ca "o primă variantă (sau ca una din primele variante) de **traducere integrală** a piesei lui Max Halbe, **Tinerete**". Demonstrația, cu simpatia ei turmă detectivistică, e întru totul convingătoare.

Legitimînd, cu argumente la vedere, un cercetător lucid, scrupulos, de o spornică temeinicie, cartea **Rebreanu, omul de teatru** (cu un cuvînt înainte de Constantin Ciopraga: **O carte care lipsea**) este, deopotrivă, o izbîndă a omului de condei Constantin Paiu. Care, scandalosă inerție a unor domni cu funcții de pe la Iași sau de la București, încă nu este membru al Uniunii Scriitorilor. Faptul că el a fost încununat cu un premiu al Asociației internaționale a criticilor de teatru pentru cea mai bună lucrare de teatrologie (pe anul 1995) oare nu-i face să se simtă prost pe unii și pe alții? Sau, că tot a fost propus, e nevoie să i se decerneze și un premiu al Academiei?

* Constantin Paiu, **Rebreanu, omul de teatru**, Editura "Junimea", Iași, 1995

George Bădărău

Creanga de salcie*

După aproximativ 30 de pagini reportericești, lirice, cu iz dialectal, în cadrele unei memorialistici ușor romanțate, intrăm într-un spațiu epic, unde evenimentele se succed cu repeziciune. Grigore Ilisei a renunțat la confesiunile domoale în linia unui jurnalism care îmbină melancolia cu sfătoșenia moldoveanului.

Ochiul său necruțător vede, cu siguranță, dincolo de lucruri. Justițiar, dezvăluie crimele odioase care au dus la pierderea Basarabiei, în fraze cu răbufniri surde, rupturi de ritm, alternanțe temporale. Apelul la memorie nu se face numaidecât în ordine cronologică, ci, mai degrabă, la întâmplare, ca și cum autorul ar vrea să nu uite ceva din vîltoarea acelor vremuri. Astfel, secvențele care se derulează cinematic se amestecă, revin, se completează într-o anume coerență.

Un realism crud. Nu întâmplător, unii vor atribui cărții o **valoare documentară**; o modalitate de a-și suplimenta informația istorică. Alții se vor delecta cu armonia textului, cu întâmplările literaturizate, cuprinși de fluxul unei conștiințe tragice. Pentru ei va conta transferul de semnificații, **valoarea estetică**. Fiind un roman dedicat memoriei pictorului **Călin Aluși**, unii se vor grăbi să descifreze în metafora epică întâmplări adevărate, ceea ce conferă scriiturii **valoare biografică**. Și nu în ultimul rînd, alți cititori, meticuloși, vor fi surprinși de **valoarea simbolică**.

La urma urmei, romanul rezistă prin complexitatea de probleme. Frazele se desfășoară în spații largi, într-o intersecție permanentă a comentariului cu vorbirea indirectă în care deslușim suferința, revolta, condamnarea unor acte de sadism. În momente de tensiune, comunicările sînt scurte, vorbirea directă relevantă, imaginea clară.

Grigore Ilisei nu este un creator de tipuri, dar e un fin analist, interesat de psihologii în cele mai mici amănunte. Un cuvînt, un gest (aparent nesemnificativ) își justifică locul în economia lucrării. Autorul știe să-și asculte gîl-gîrea discursului care, înainte de toate, trebuie să fie **frumos**. Nici un

fel de "brutalizare" a limbajului, nici măcar atunci cînd descrie scene sîngeroase.

Camil Dumea, personajul principal, trece printr-o serie de peripeții



memorabile. Una dintre ele este cea din **Pasajul de rațe sălbatice**. Fiindu-i dor de mamă și de casă, protagonistul privește aiurea spre malul celălalt al Prutului, dincolo de frontieră. Pornește înot cu riscul de a-și pierde viața sub gloanțele grănicerilor. Deodată se auziră pocnituri. Imaginea morții îl înfiorase... Erau doar rațele sălbatice care plesneau din aripi, deasupra. Atinge fericit pămîntul Basarabiei, rupe o creangă de salcie pe care o aduce între dinți. Este reperat de soldați, dar gloanțele lor nu reușesc să-l atingă. Creanga de salcie îi lumina drumul; miraculoasă asemenea **Crengii de aur** din mitologie. Gustul amărui îi întreținea existența. Frontiera nu delimita numai două țări, ci și două lumi; separa viața de moarte. Aproape inconștient, eroul parcurge un drum **al inițierii** în neființă.

O altă secvență ar putea fi intitulată **Mesia din compartimentul sărăcăcios**. În tren, o femeie cufundată în gînduri, purta la piept un copil. În compartiment intră un ofițer sovietic, se așează, în timp ce pruncul începe să țipe fără întrerupere. Cotropitorul își pierde controlul, enervat din ce în ce mai tare, se hotărăște să împuște copilul și să-l arunce pe geam. În cele

din urmă, la insistențele soției părăsește compartimentul iar pruncul se liniștește ca prin minune. Manifestarea copilului este cel puțin ciudată. O asemenea scenă presupune o interpretare în plan simbolic. Ce presimțiri avea această faptură nevinovată? De ce îl deranja prezența diabolică a ofițerului sovietic? Cum se explică starea de acalmie după plecarea acestuia? În copil se întruchipase ființa națională. Un adevărat **Mesia** s-a confruntat cu forțele malefice, în timp ce **trenul** (simbol al timpului ireversibil) îi transportă spre gara **terminus**.

O metaforă biblică ar figura ca titlu pentru următoarea secvență: **La început a fost Cuvîntul**. Un bărbat împreună cu soția și copiii roagă soldații români în retragere să-i ia cu ei în camion. Auziseră la **radio** (obiect rar, de mare preț pe-atunci) că vor fi masacrați de dușmanii care se apropiau. Au lăsat agoniseala de-o viață și au luat cu ei doar acest obiect mare, incomod, salvator. Li se promite ajutorul cu condiția să aștepte mașina dincolo de pod. De ce tocmai acolo? Podul în mitologia românească e un loc al nenorocirilor. Dedesubt se ascund de multe ori forțele răului. Podul mai e și un loc de trecere spre alt pămînt, spre **altceva**. Familia așteaptă la locul indicat și reușește să se salveze; numai datorită celui mesaj transmis prin radio, care demonstrează cît de mare e forța **Cuvîntului**. Dumnezeu se manifestase prin el.

Altădată sîntem martori cînd **Natura oferă recompensă**. Protagonistul (elev pe atunci) se află la prima oră de desen din viața lui de școlar. Profesorul le-a cerut să deseneze pălăria și umbrela pe care le așezase pe masă. Din păcate, Camil Dumea n-a înțeles ce vrea magistrul. La școala unde învățase el, nu se preda asemenea disciplină. După ce profesorul i-a explicat ce are de făcut, copilul a desenat foarte frumos. Celui sărac și umilit natura îi oferă **recompensă: talentul**. Mai tîrziu, va trăi, uneori, și din lumea **plăsmuirilor sale**, cînd natura îi va fi potrivnică.

Icoana mamei Anghelina va fi purtată în memorie, peste tot. O adevărată obsesie de la copilărie la maturitate. Ea se deplasează într-un spațiu iluzoriu, așa cum o face eroul lui Alain Robbe-Grillet din romanul **În labirint...** Rămîne mereu singur, suferă, tresare ori de cîte ori o făptură asemănătoare îi apare în față. Așa se întîmplă cînd întîlnește bucătăreasa de la cantina săracilor. Dorul de casă îl copleșește și-i răscolește amintirile,

halucinant pînă la confuzie.

Fraza din finalul romanului subliniază **Condiția artistului**. Reușise eroul principal, după numeroase peripeții, să-și restabilească echilibrul. Deși ascensiunea sa părea sigură, acesta avea mereu impresia unui **spațiu incomod**. Lucrurile nu mai erau parcă cele de altădată. Pînă și prietenii se schimbaseră, încît nu se putea obișnui cu noile ipostaze ale acestora. Într-o zi descoperă soluția

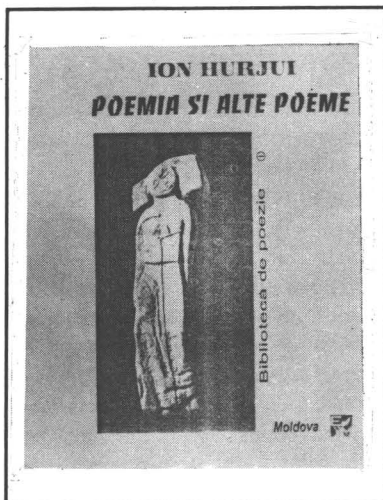
salvatoare: "Privi cartoanele, culorile, zvîrlite pe podea. Ceva ca o înfrigurare îl străbătea din creștet pînă-n tălpi. Acum știa ce avea de făcut și prinsese puterea de care avea nevoie. Va lua în mîină penelul ca să rămînă el însuși atîta vreme cît va fi în viață."

Grigore Ilisei are o suficiență forțată pentru a fi un bun prozator.

* Grigore Ilisei, *Pasaj de rațe sălbatice*, Editura "Omnia", Iași, 1996

Dan Jumară

*Infinita țară a poeziei**



Antologia de poezie a lui Ion Hurjui însumează o experiență lirică de douăzeci și cinci de ani. Cu greu însă cititorul avizat ar putea ordona cronologic poemele selectate, autorul părînd a fi mereu egal cu sine. Într-adevăr, încă de la debutul său editorial, din 1969, Ion Hurjui s-a remarcat ca un autentic și matur talent.

Poet de o netăgăduită discreție, cu o sensibilitate deosebită și un inconfundabil rafinament, autorul **Poemiei...** are voința și puterea de a nega convenția, de a sfida linearitatea și fluența discursului. Ion Hurjui imaginează infinita țară a poeziei, un spațiu foarte personal, Poemia: "Poemia-i visare și orologiul său/sună mereu la aceeași oră!/pavilionul cu baloane încet se desprinde/el însuși caută altă stare -/jocul dintotdeauna

pentru copiii mari/în adînc... în adînc cînd am intrat/Poemia ne-a îmbrățișat - uitarea ne-a cuprins./a nins peste noapte/de sub zăpezile albe/s-a desprins cîntec celest și o altă întrebare." (**Ziua de sărbătoare**).

Descinzînd din spațiul acesta fără alte limite decît cele impuse de harul creației, poezia lui Ion Hurjui este o punere în dezbatere a condiției umane, o confesiune a celui ce năzuiește spre împlinirea deplină. Semnele lirice prind repede contur. Prelucrări și chiar întregiri ale miturilor și legendelor, din care nu lipsesc aluziile livrești (Iov, Robinson, Hamlet, Pandora, Clitemnestra), uneori veritabile diatribe la adresa lumii fenomenele, proiecții ale înfățișărilor lui Cronos și ale reacțiilor pe care le declanșează acesta, eros - atins și el de curgerea timpului, așteptare melancolică, tristeți nedeslușite, "micul imperiu al neliniștii" - toate acestea și altele încă pătrund în conștiința cititorului prin intermediul unui limbaj poetic cel mai adesea ferit de capcanele ermetizării facile.

Dominantă, în poezia lui Ion Hurjui, este tema căutării, valorificată în două direcții. Una este cea a necurmății introspecției, a găsirii căii către sine: "în primăvară n-ai venit și n-ai acum/drumul deschis către mine" (**Carte de april II**). Cealaltă este explorarea pentru aflarea perechii, a ființei complementare: "nici ochiul nici urechea/marginea lucrurilor n-au cum ști/și văzul și auzul în fiecare

zi/se caută pe sine căutînd perechea" (**april**). Temei căutării îi este asociată cea a arderii lăuntrice și amîndurora le este ades complementar motivul labiritului, al spațiului închis, cu simbolul sugestiv al cochiliei: "port melcul și el mă poartă/sîntem împreună -/ne invităm la intrări/amîndoi ne retragem în cochilie și ne întoarcem iar/tatonînd o hartă!" (**Poem**).

Timpul este văzut de poet ca fenomen existențial de prim plan: "pînza din adîncuri, verde precum ochii/îndrăgiți odată/se tot duce... duce/eu ascult în taină/ploaia - boabe reci/o meduză albă/veșnic la răscruce" (**dor alb**).

În sfîrșit, autorul pare să dedice controversatei **ars poetica** elogiul încrederii pentru darul de panaceu al suferinței sufletului: "inutil cerul fără tine și fără/speranța în noul poem despre dragoste" (**poem despre dragoste**).

Uzînd deseori de sugestie și ambiguitate, Ion Hurjui creează o atmosferă vagă, prin imprecizia acumulărilor metaforice din poeme. Poetul preferă adesea un anume registru elegiac, un ton melopeic, ce conferă versurilor o plăcută calitate muzicală. Tehnica versului este de o rafinată simplitate, dar și de o modernitate necăutată. Autorul abordează un teritoriu liric ferm conturat, în versul său simțindu-se vibrația discretă dar viguroasă a unui creator pentru care poezia este chiar rațiunea de a fi: "sînt bucuros că respir/poezia ca pe o doză/de oxigen necesară" (**Carte de april II**).

Ion Hurjui ni se dezvăluie ca o structură clasică, avînd conștiința destinului poetic și o puternică vocație a transcendentului. Sentimental și reflexiv totodată, tip de intelectual înclinat spre introspecție și gravitate,

adesea abstract, Ion Hurjui este un autor care și-a găsit formula și, consolidînd-o, elaborează poeme de rafinament și îndrăzneală metaforică, în care simplitatea coexistă cu obscuritatea, tonul este cald, calm, evocator,

de ritual, expresia poetică este superior distilată, dînd astfel întreaga măsură a talentului său matur.

** Ion Hurjui, Poemia și alte poeme, Editura "Moldova", Iași, 1995*

Adina Huiban



El

Și-a scos pălăria neagră
Și m-a acoperit cu pălării albe;
Și-a scos zîmbetul cusut cu ață albă
Și mi-a rîs alb.

Mi-a luat o mină
Și mi-a dus-o la frunte:
Mi-am simțit gîndurile albe
Și negre
Cusute cu zîmbetul lui.

Secunda

O secundă a durat un cer început
Din vîrful neliniștii:
Secunda trecută
Peste înapoierea cerului.

A durat o secundă de ceruri
Fără stele.
A durat un cer din interiorul
Pămîntului.

Cerul a durat secunda
Și s-a prefăcut în
Pedeapsă.

A durat o secundă
Cu cer cu tot.

Chiar eu

Se uită pietrele pe ele
Sfărîmînd
Nisipul din stele,
Aerul de pe pămînt -
Dăruind înconjurătoarelor
Putere, cuvînt.

Se uită apele
Una pe alta
Limpezindu-se amîndouă,
Curgînd împreună
De parcă fiecare din cer
Fiecare din pămînt.

Se uită cuvintele
Ieșind unul din altul
Formînd nenumărate familii
Din care ies eu.

Chiar eu.

Va fi

Va fi o plecare
Spre locul unde crește Pămîntul,
Începe cerul,
Se termină iarba.

S-a pornit o înserare
Printre nori și oameni

Aproape grăbiți
Iar peste iarbă trec
Iisus
Și slugile lui.

Plecarea a uitat
Unde e Pămîntul
Și locul unde a rămas
Primul ei fiu
Nelegitim.

Se întorc

Atunci cînd zeii
Coborau și alungau răul
Sau binele
Mereu se întorceau pe Olimp -
Ca apa,
Cuvîntul,
Codrul îndepărtat de glasuri
Dar aproape de cîntec.

Și păsările se întorc
Și vrăbiile
Sau lei - vorbind a lor limbă
Nu-și înțeleg propriul cuvînt.

Frunza zburînd peste ram
Deodată în stele,
Deodată în pămînt
Știi că se întoarce.

Așa cum iese iarba
Sau pleacă
Așa se întorc și cărările
Umblînd peste munți, peste mări,
Peste tot.

Premiul revistei "Dacia literară" la Concursul național de poezie "C. Conachi", Tecuci, 1996

Cristian Sturza

Istoria

Mereu mai departe ni se spune
ieșiți din perimetrul școlii
și într-adevăr toate dorințele
săreau peste gardul de sîrmă
și peste celelalte obstacole
fără să se oprească nicăieri
Eram liberi să căutăm
prin depozitul de jucării defecte

Unghia și nervul la fel de vizibile
ochiurile plasei monoton de egale
în aceeași piață imensă
și bineînțeles cele trei gratii:
seara în jurul mesei
pentru hrană la ora fixată
mersul nesigur
apoi agitația și graba
în interiorul unui proiectil

Nimeni nu se poate rătăci
în labirintul familiar
(a fi înseamnă a gravita
pe o orbită circulară)
Va trebui să căutăm aici
foarte aproape de noi
în cimitirul mașinilor
lucind metalic

Indigo life

Treptat mă retrag din mașina de scris
Și din această pagină
Fiecare mișcare bruscă
Înterupe curentul electric
Sîngele indigo inundă
Agitația retinei

Atingerea mîinii, a cîrnii, sărutul
Mă lovesc uneori

Pantofii mei deschid în asfalt
lacuri străni

Corpul meu de carbon
O pată insondabilă pe cer
Și-a dezbrăcat de mult epiderma

Cu o flacără lentă și-a consumat
Rezerva de aer și de sentimente
Ca o flacără lentă și-a consumat
Iubita compusă din fericire

Și toate acestea pentru a păstra
Curentul de singurătate și de întuneric
Șlefuiindu-mă pînă la claritate
În timp ce sîngele, asfaltul, cerul
Așteaptă golite de miez
Ca o singură certitudine

*Premiul III și Premiul revistei "Dacia
literară" la Festivalul Național de poezie "Ni-
colae Labiș", ediția a XXVIII-a, Suceava, 1996*

Gina Sebastian-Alcalay (Israel)

Contradicții

Prieteneul meu, ziaristul, continua să-mi istorisească volubil amănunte captivante despre interviurile pe care le luase în decursul anilor unor personalități românești de vază: regele Mihai, președintele Iliescu, Gabriela Adamșteanu...

- O scriitoare foarte talentată, mi-am dat eu cu părerea.

- Da, chiar mai mult decît atît, întări el. La ora actuală este socotită cea mai mare prozatoare a României. Și totuși, cînd vorbești cu ea de la om la om, pare foarte oarecare...

Această caracterizare sumară m-a dus cu gîndul la alt mare scriitor român, Marin Preda, a cărui apariție la televizor, la o cozerie între confrăți, mă lăsase cîndva perplexă, incredulă, dezamăgită. Acesta să fie marele Preda, îmi spuneam, acest domn morocănos, puțin stîngaci, care se exprima cu încetineală, și care nu găsea oricum a spune nimic ieșit din comun, nimic scînteietor, precum unii colegi ai lui pe care îi admirasem de atîtea ori - o Zoe Dumitrescu-Buşulenga, un Dan Hăulică, de pildă? Care din cei doi Preda era mai credibil, autentic, cel al observațiilor profunde, al ideilor curajoase încarnate în substanța unor personaje din *Moromeștii*, din *Cel mai iubit dintre pămînteni*, din *Vlața ca o pradă*, sau omul pe care îl avusesem în fața ochilor și care nu mă impresionase prin nimic?

Mi-am pus ocazional aceeași întrebare și în legătură cu alți mînuitori ai condeiului, pe vremea cînd mă aflam în România. Aveam de mult un coleg de redacție care mi se părea prototipul insului inodor și incolor, conformist pînă în măduva oaselor, un soi de individ tras la șapirograf după

ultimul rețetar. Ca, mai tîrziu, să-mi cadă în mîină niște note de călătorie ale lui atît de colorat redactate, cu descripții atît de nuanțate, folosind un limbaj atît de apropiat de cel al poeziei, încît toate reprezentările mele anterioare au fost date peste cap. Dacă omul acela putuse să vadă toate lucrurile pe care le consemnase și să vorbească despre ele așa cum o făcuse, însemna că avea în realitate ceva de spus și în alte privințe, chiar dacă din diferite motive nu o făcuse pînă atunci. În viața de toate zilele, compunea în timpul liber poeme suave, pătrunse de tristețe metafizică. Cum era cu puțință? Uite că era! Unii oameni de spirit, talentați și spontani, se consumă verbal ca niște focuri de artificii, din scînteiere în scînteiere, din explozie în explozie... Alții, mai dubitativi, mai introspectivi, mai lenți poate, oamenii combustibilor interne ținute sub obroc, oferă surprize ne bănuite. Un lucru este sigur: nimeni nu poate da din ce nu are - decît, firește, cînd fură (ipoteză ce s-ar cădea și ea luată în considerare, dar numai într-o primă fază exploratorie, căci orice hoț se trădează pînă la urmă). Colegul, ale cărui ciorne de articole erau adesea presărate cu mîzgălituri indicînd socotelile menajere ale lunii precedente, cultivă în poemele sale o melancolie cu nimic contrafăcută, poate tocmai pentru că ea își avea sorgintea în modul lui de viață care îl obliga la asemenea îndeletniciri meschine. Încin să cred, chiar, că scrisul îl definea pe el și pe alții - într-un mod mai adînc, mai aproape de realitatea ființei lui intrinsece, dacă pot să mă exprim așa, decît comportamentul cu care ne obișnuiesc. Ceea ce nu înseamnă însă că acest comportament cotidian este lipsit de semnificație. O femeie nevoită să se împartă între cratiță, serviciu și

schimbatal scutecelel copilașilor ei, și care în puținul timp disponibil va urmări o baladă de Chopin sau un film de Antonioni, va parcurge un eseu literar sau un articol politic, va șueta la telefon despre ultimele cancanuri, sau - mult mai frecvent - va picoti în fața micului ecran unde se desfășoară cine știe ce melodramă siropoasă, îmi va dezvălui - prin însăși natura activităților și preferințelor sale - câte ceva din cutele ascunse ale sufletului ei, cu mult mai multă pregnanță decât dacă am fi schimbat reflexii zilnice sau săptămânale despre mersul vremii, durerile de stomac ale copiilor, sau moda sezonieră. Sintem ceea ce spunem, ceea ce se vede, dar, poate mai mult, ceea ce nu spunem, ceea ce nu arătăm la prima vedere, dar despre care vorbesc în locul nostru cele o mie și una de gesturi, mișcări și opțiuni pe care sintem chemați să le facem ceas de ceas și zi de zi.

Acest lucru este valabil, firește, și pentru scriitor, chiar dacă o aparentă incompatibilitate, de care pomeneam mai sus, este pentru cititorii înamorați de idoli lor, sfărâșătoare de iluzii.

Dar ce se întâmplă cu acei scriitori care au atins culmile gloriei literare, a căror operă se înscrie, prin intensitatea simțirii și frumusețea expresiei artistice, în rândul monumentelor culturii universale, și despre care aflăm că în activitatea lor socială au îmbrățișat și susținut cu consecvență, chiar cu pasiune, cauzele cele mai abjecte? Te întrebi atunci - pentru a căta oară? - cine este mai "real", omul sau scriitorul?

Cine era mai real, de pildă: Mircea Eliade istoricul religiilor, autorul unor povestiri de neuitat, precum *La țigănci*, sau tânărul îmbrăcat în cămașă verde și centiron? În cazul unora dintre prestigioșii gânditori români de dreapta din epoca interbelică se poate vorbi de o rătăcire de tinerețe, pe care au regretat-o și dezavuat-o ulterior prin opera lor - cum a făcut-o, în modul cel mai explicit, Cioran. Și, în paranteză fie spus, mă întreb dacă trebuie să judecăm cu mai multă severitate rătăcirile lor decât cele nu mai puțin încărcate de consecințe ale "inginerilor sufletelor" din epoca hei-rup-ului comunist.

Dar francezul Céline? Dar poetul american Ezra Pound? E vorba, în aceste două din urmă cazuri, de doi dintre cei mai influenți artiști ai cuvântului din secolul nostru, ale căror opere au atras pe orbita esteticii lor generații de tineri scriitori, dar care au stîrmit totodată repulsia lumii civilizate prin luările de atitudine, politice, sociale, umane, ale respectivilor scriitori.

Céline, autorul faimosului *Voyage au bout de la nuit*, a practicat un antisemitism de o virulență neegalată în literele franceze din zilele noastre. Nu este mai puțin adevărat că Céline este descris de contemporani drept un temperament hirsut, arțăgos, un ins veșnic nemulțumit care se socotea nedreptățit de confrăți și cultiva cu neașteptată impreciația, ocară și epitetul jignitor. O dovedesc într-o măsură și recent publicatele "Scrisori către NRF", al căror destinatar predilect era aristocraticul editor Gaston Gallimard. Răspunsurile acestuia ponderate, politicoase, pline de nedesmințita curtoazie, contrastează izbitor cu tonul "scrisorilor".

În schimb, în relațiile cu semenii, Ezra Pound pare să fi fost generozitatea și "omenia" însăși, ajutându-i pe cei mai tineri sau mai puțin norocoși decât el - nu numai cu informații, sfaturi și idei, dar și pe plan material.

Iată cum îl descrie Ernest Hemingway în volumul său autobiografic *A Movable Feast* (în traducerea românească, *Parisul e o sărbătoare*): "Ezra Pound se comporta întotdeauna ca un prieten devotat și făcea serviciu la toată lumea. Atelierul de pe strada Nôtre Dame-des-Champs, în care locuia împreună cu soția sa Dorothy, era pe atât de sărac pe cât era de bogat cel al Gertrudei Stein. (...) Ezra era mai bun și mai creștin decât mine față de semenii săi. Când se afla în deplina posesiune a mijloacelor sale, stilul său era atât de perfect, el însuși era atât de sincer în erorile lui, atât de atașat propriilor sale greșeli, și atât de devotat altor oameni, încît l-am considerat întotdeauna ca pe un fel de sfînt".

Și în altă parte: "Ezra era scriitorul cel mai generos din cîți mi-a fost dat să cunosc, și cel mai dezinteresat. El îi ajuta pe poeții, pictorii, sculptorii și prozatorii în care credea, și ar fi ajutat pe oricine avea nevoie de el, chiar și fără să creadă în artistul respectiv. Își făcea griji pentru toată lumea. În momentul în care am făcut cunoștință cu el se frămînta îndeosebi pentru T.S.Eliot, care, potrivit lui Ezra, era nevoit să lucreze la o bancă din Londra cu un program de lucru deosebit de apăsător, cu foarte puțin timp disponibil pentru poezie. Ezra a întemeiat atunci o societate ce s-a numit "Bel Esprit" (...) și al cărei scop a fost să ne stimuleze să vărsăm o mică parte din veniturile noastre respective pentru a crea un fond care să-i permită d-lui Eliot să părăsească banca și să scrie versuri, fără nici un fel de griji materiale".

Aproape că nu-mi venea a crede ochilor citind toate acestea. Mă întrebam dacă era vorba de același Pound pe care istoria l-a consemnat ca pe unul din cei mai feroce și activi dintre intelectualii antisemiți din perioada celui de-al doilea război mondial, cînd prin articolele sale inflamatorii și turneele sale de conferințe lansă neobosit, de la înălțimea staturii sale poetice, cele mai otrăvite atacuri împotriva neamului evreiesc... De același Ezra Pound care, judecat după război, în America, s-a declarat nebun pentru a scăpa de pedeapsa cu închisoarea pe viață sau chiar scaunul electric, petrecînd 13 ani într-un ospiciu.

Spre deosebire de Céline (sau de Richard Wagner, ca să ne întoarcem în timp la o altă pildă de sciziune între artist și om), la Pound disparitatea nu este numai între estetic și moral - ci în plus - între diferitele aspecte ale moralului.

Asemenea contradicții nu sînt ușor de explicat, oricît am ține seama de natura imperfectă a omului, de faptul că nu sîntem îndeobște nici demoni nici îngeri, sau că sintem mai degrabă într-o măsură și una și cealaltă. Cu atât mai mult, în cazuri extreme precum ultimul menționat. Să subscriem la părerea (de bun simț) a dramaturgului Peter Schaffer, a romancierei Marguerite Yourcenar și a multor alora, că scriitorul și artistul vorbesc în primul rînd prin opera lor sau, dimpotrivă, să întoarcem spatele artistului, din cauza omului? Răspunsul nu poate fi unul singur.

Cărți primite (selectiv)

- Cezar Ivănescu, *Pentru Marin Preda*, eseu, Iași, Editura "Timpul", 1996;
 Nichita Danilov, *Nevasta lui Hans*, proze, Iași, Editura "Moldova", 1996;
 Gina Sebastian-Alcalay, *Poate mîlne*, eseuri, Tel-Aviv, Editura "Izvoare", 1994;
 Ion Simuș, *Critica de tranziție*, Cluj-Napoca, Editura "Dacia", 1996;
 Ernest Maftai, *Autografe*, versuri, București, Editura "Alcris", 1995;
 Mircea Bentea, *Arhipelagul prozel*, Oradea, Biblioteca revistei "Familia", 1995;
 Adrian Suci, *Singur*, versuri, Sibiu, Biblioteca "Euphorion", 1996;
 Veronica Balaj, *Vara himerelor*, proză, Timișoara, Editura "Perenia", 1996;
 Ion Boroda, *Troparele Galatei*, poeme, Iași, Editura "Cronica", 1996;
 Ioan F. Pop, *Poemeșinimic*, Cluj-Napoca, Editura "Dacia", 1996;
 Valeriu Stancu, *Poeme/Poèmes*, Oradea, Editura "Cogito", 1996;
 Grigore Ilisei, *Pasaj de rațe sălbatice*, roman, Iași, Editura "Omnia", 1996;
 Lucian Vasilescu, *Ingenieria poemului de dragoste*, poeme, București, Editura "Albatros", 1996;
 Adrian Marino, *Politică și cultură*, eseuri, Iași, Editura "Polirom", 1996;
 Ionel Maftai, *Personalități ieșene*, vol. VI, Inspectoratul pentru cultură Iași, 1996;
 Miguel de Unamuno, *Sfîntul martir Manuel cel Bun și alte trei povestiri*, traducere de Dana Diaconu, București, Editura "Minerva" (BPT), 1996;
 Andrei Marga, *Universitatea în tranziție*, Cluj-Napoca, Biblioteca "Apostrof", 1996;
 Sorin Roșca, *Paznicul gerului*, poeme, Iași, Editura "Timpul", 1996;
 Ștefan Amariței, *Plaja*, poeme, Iași, Editura "Cronica", 1996;
 *** Mihai Eminescu la Bucovina, cuvînt înainte de Dimitrie Vatamaniuc, Suceava, 1996;
 *** Serbarea națională de la Putna, documente, ediție de Nicolae Cărlan, Timișoara, 1996;
 Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii/Femme devant son miroir*, versiunea franceză Anca-Maria Rusu, Iași, Editura "Cronica", 1996;
 Ștefan Baștovoi, *Elefantul promis*, versuri, Chișinău, Editura "Arc", 1996;
 Paul Miron, Grigore Ilisei, Dan Hatmanu, *Fălticeni - mon amour*, Iași, Editura "Polirom", 1996;
 Ion Apetroaie, *Carte de înțelepciune*, aforisme, Iași, Editura "Dosoitei", 1996;
 Ion Chichere, *Vizlunl*, versuri, Timișoara, Editura "Amarcord", 1996;
 Ion Scorobete, *Dragoste și alte păsări de pradă*, versuri, Timișoara, Editura "Hestia", 1996;
 Valentin Silvestru, *Praf și pulbere*, schițe și povestiri, București, Editura "Albatros", 1996;
 Marius Marian Șolea, *Universul din piatră*, versuri, Iași, Editura "A92", 1996;
 Ștefan Augustin Doinaș, *Geboren in Utopia*, gedichte/versuri, ediție bilingvă, Editura "Dionysos", Germania, 1996;
 Lucian Vasiliu, *Tanz der Monaden*, gedichte/versuri, ediție bilingvă, traducere de Christian W. Schenk und Simone Reicherts-Schenk, Editura "Dionysos", Germania, 1996;
 George Vulturescu, *Augenleder*, gedichte/versuri, ediție bilingvă, Editura "Dionysos", Germania, 1996;
 Christian W. Schenk, *Mandala*, poeme, Kastellaun, Editura "Dionysos", 1996;
 Valeriu Stancu, *Sinucigași de lux*, versuri, Timișoara, Editura "Helicon", 1996;
 Constanța Marcu, *Pahar cu lună*, versuri, Timișoara, Editura "Helicon", 1996;
 Alexandru Pintescu, *Recife*, versuri, Timișoara, Editura "Helicon", 1996;
 Gellu Dorian, *Scritorul*, proză, Timișoara, Editura "Helicon", 1996;
 George Bocșa, *Anlmusanlma*, versuri, București, Editura "Thetis", 1996;
 Ion Balu, *Consoane eleusine*, versuri, Piatra Neamț, Editura "Panteon", 1996;
 Valentin Iacob, *Petrogradul într-un pahar cu șampanie*, versuri, București, Editura "Integral", 1996;
 Mircea Țuglea, *Proezia*, Constanța, Editura "Pontica", 1996;
 Petru Ilieșu, *România*, poeme, Timișoara, Editura "Marineasa/Planetarium", 1996;
 Ana Blandiana, *În dimineața de după moarte*, versuri, București, Editura "Du Style", 1996;
 Nicolae Busuioc, *Oglinzile cetății*, IV, Chișinău, Editura "Știința", 1996;
 Eugen Stețcu, *Mitologii și sentimente*, versuri, București, Editura "Nemira", 1996;
 Aurelian Titu Dumitrescu, *Melanholla deșertăciunilor*, versuri, București, Editura "Vinea", 1996;
 Cezar Ivănescu, *Rosarium*, versuri, Timișoara, Editura "Helicon", 1996;
 Lucian Strochi, *Purtătorul de cuvînt*, versuri, Piatra Neamț, Editura "Nova", 1996;
 Benedetto Croce, *Lirismul și totalitatea artei*, Piatra Neamț, Editura "Panteon", 1996;
 L. N. Tolstoi, *Întoarcerea la învățătura lui Hristos*, Piatra Neamț, Editura "Panteon", 1996.

Donații (selectiv)

Ion Popescu-Slireteanu: fotografii reprezentînd scriitori de la revista "Viața Românească", G. Ibrăileanu, Liviu Rebreanu.

Cornella Gheorghiu: evantai și cutie originală care au aparținut Aglaei Pruteanu.

Nicolae Plop: Th. Aman - "Solii turci la Mihai Viteazul" - copie după un autor necunoscut.

Constantin Mitru: tablou portret "M. Sadoveanu" de Milița Petrașcu.

Marla Ropotă: Calendar "România reîntregită", 1920.

Corina Andrel: - fotografie originală reprezentînd pe Wilhem Humpel.

BOLTA RECE

str. Rece nr. 10, telefax 112567

Un restaurant celebru, înființat în anul 1786 de frații Simion și Panciu Amira.

Un restaurant cinstit de prezența lui Eminescu și Creangă, intrat în tradiția înfîlnirilor literare sub semnul spiritualității, dar și al vinurilor bune și al mîncărilor românești.

Un restaurant în care se aud ecourile trecutului cultural al Iașului și se simt vibrațiile prezentului.

Condus de Dl. Mihai Valeriu, un vrednic urmaș al celor din secolul trecut, restaurantul Bolta Rece vă oferă momente de delectare spirituală și de bună dispoziție.

Mergeți, deci, la Bolta Rece și, prin istoria literaturii veți (pe)trece!

Datele de apariție ale trimestrialului nostru sînt:

nr. 1: 15 aprilie
nr. 2: 15 iunie
nr. 3: 15 septembrie
nr. 4: 1 decembrie

DACIA LITERARĂ

Revista poate fi procurată și de la următoarele unități muzeale, componente ale
Muzeului Literaturii Române Iași:

1. Casa "Vasile Pogor": str. V.Pogor nr. 4, tel. 032/145760 sau 213210
2. Bojdeuca "Ion Creangă": str. S.Bărnățiu nr. 4, tel. 032/115515
3. Casa "V. Alecsandri": comuna Mircești, jud. Iași, tel. 15
4. Casa "Dosoftel": str. A. Panu nr. 54, tel. 032/146321
5. Casa "M. Codreanu" (Vila Sonet): str. Rece nr. 5, tel. 032/117664
6. Casa "O. Cazimir": str. O.Cazimir nr. 4, tel. 032/115231
7. Muzeul Teatrului: str. V.Alecsandri nr. 5, tel. 032/115760
8. Casa "M. Sadoveanu": Aleea Sadoveanu nr. 12, tel. 032/115840
9. Muzeul "M. Eminescu": Grădina Copou, tel. 032/144759
10. Casa "G. Topîrceanu": str. Ralet nr. 7, tel. 032/144675
11. Casa "N. Gane": str. N.Gane nr. 22-A, tel. 032/147610, int. 147
12. Casa "C. Negruzzi": Hermeziu, comuna Trifești, județul Iași

ISSN 1220 - 7322

Preț: 900 lei