

CUPRINS

6/2016

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: C.A. Rosetti

C.A. Rosetti 3

A GÂNDI EUROPA

Ion Aurel POP: Les roumains en Europe: entre l'héritage de la latinité occidentale
et la réalité byzantine-slave orientale

*The Romanians in Europe: Between the inheritance of the Western Latinity
and Oriental Slavonic-Byzantine Reality* 13

INTERVIU

Alex GOLDIȘ: „Nu se poate trăi din scris. Punct”

- interviu realizat de Florian Saiu

„You can not live out of writing, that's all!”

- interview with Florian Saiu 19

CRONICI LITERARE

Dumitru MICU: Experiență și contemplație

Experience and contemplation 25

Constantin COROIU: Steinhardt, exerciții de admirație și negație

Nicolae Steinhardt, Exercises of Admiration and Negation 30

COMENTARIU

Caius Traian DRAGOMIR: Cetățeanul și guvernul în fața dreptului

The citizen and the government in relation with the justice 37

Andrei SIMUȚ: „Apocalipsa de hârtie”: Cartea Milionarului

și „sfârșitul fără sfârșit”

*The Paper Apocalypse: The Book of the Millionaire and the end
without an End* 41

Ștefan FIRICĂ: O comedie *melo* în vreme de război: *Steaua fără nume*
A Romantic Comedy in Times of War: The Star without a Name 52

Dana LIZAC: Miorița lui Alecsandri, în umbra lui Hermes (I)
In the Shadow of Hermes, the God: Vasile Alecsandri's
Mioritza Ballad (I) 66



Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic
Aurel CIUPE
(1900-1985)

Eugen SIMION

C.A. Rosetti



Abstract

Acest articol este o prezentare a biografiei și activității culturale a lui C.A. Rosetti (1816-1885), revoluționar, diarist, om politic, jurnalist la „Românul”, poet, căruia autorul îi stabilește locul într-o ipotetică antologie a liricilor minori din secolul al XIX-lea românesc. Inițiator, împreună cu Bălcescu și Cr. Tell, al societății secrete „Frăția”, participant la revoluția din 1848, C.A. Rosetti este o fire schimbătoare, care trece cu ușurință de la resemnare la exaltare, fapt ce se face observat și în preocupările sale literare. Sunt analizate jurnalul ținut în Franța, înșesat de lecturi și comentarii, intervențiile cu iz inflamant polemic din presă, corespondența cu familia. Toate sunt caracterizate de un stil apostolic, repetitiv, pamfletar în care ideile cad ca un potop. Publicistica acestui personaj incomod în viața de toate zilele a stârnit adversități, cea mai cunoscută fiind cu Eminescu. Poemele din Ceasurile de mulțumire, tipărite în volum tot în 1843, arată disponibilitatea C.A. Rosetti pentru orice tip de poezie, trecerea fără dificultate de la Byron și Lamartine la Béranger. Cu Imn de duhuri, Rosetti este printre cei dintâi care deschide gustul pentru vaste poeme escatologice, viziunea destrămării universului fiind o temă predilectă a poezilor romantici români.

Cuvinte-cheie: C.A. Rosetti, biografie, politică, memorialistică, jurnalism, pamflet, poezie.

This article is a presentation of the biography and cultural activity of C.A. Rosetti (1816-1885), a revolutionary, diarist, politician, journalist at “Românul”, and a poet, for whom the author establishes a hypothetical anthology of the minor lyrical poets of the Romanian XIXth century. An initiator, together with N. Bălcescu and Cr. Tell, of “Frăția” secret society, a participator in the Revolution of 1848, C.A. Rosetti is a changing nature, passing easily from resignation to exaltation, which is also to be noticed in his literary preoccupations. The author analyses his diary kept in France, packed with reading notes and comments, the inflammatory political interventions in the media, the correspondence with his family. All of them are characterized by an apostolic, repetitive, pamphleteer style in which the ideas flow like a flood. The journalism works of this character, who was quite inconvenient in everyday life, aroused adversities, the best known being the one with Eminescu. The poems in Ceasurile de mulțumire [Hours of Contentment], printed in a volume also in 1843, show C.A. Rosetti’s availability for any type of poetry, easily passing from Byron and Lamartine to Béranger. With Imn de duhuri [Soul Hymn], Rosetti is among the first who open the taste for vast eschatological poems, the vision of the disintegration of the universe being a favorite theme of the Romanian Romantic poets.

Keywords: C.A. Rosetti, biography, politics, memoirs, journalism, pamphlet, poetry.

Într-o antologie a poezilor minori din epoca Bolintineanu-Alecsandri, trebuie să-i găsim un loc și lui C.A. Rosetti (1816-1885); cunoscut mai mult ca jurnalist (în 1857 scoate „Românul”, tribună unionistă și liberală), om politic (a jucat un rol important în

Eugen SIMION, Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The „G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.



Revoluția de la 1848 și, după 1860, a fost de mai multe ori deputat și, în 1876, este ales președinte al Camerei, iar în 1866 propune înființarea „Societății literare”, devenită „Academia Română”). Biografia lui nu se deosebește prea mult de aceea a generației sale: fiu de spătar, învață, întâi, acasă cu dascăli particulari, trece, apoi, pentru un an de zile, la „Sfântul Sava”, unde are ca profesor, printre alții, pe Aristia. Dă semne că ar avea talent de actor și că va face carieră în teatru, numai că tânărul Rosetti părăsește și școala, și actoria și intră în armată, cum fac mai toți fiii de boieri din generația sa, devenind, în 1833, sublocotenent de cavalerie și, apoi, aghiotant al domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica.¹ O fotografie din această perioadă arată un tânăr chipeș, cu plete abundente și ochi exoftalmici, cu o mustață subțire, mai mult decorativă, îmbrăcat în

veșminte militare fastuoase, străbătute de multe șireturi aurite și prevăzute cu imenși ciucuri, ca niște clopote. Demisionează în 1836 și, în 1842, îl aflăm polițai la Pitești, apoi președinte al Tribunalului comercial din București. Încearcă și alte meserii: tipograf, librar, negustor etc. Ajunge într-un rând staroste al marchitanilor, apoi staroste al comercianților. În 1843 înființează, împreună cu Bălcescu și Christian Tell, societatea secretă „Frăția” și, în 1845, ia parte la întemeierea *Asociației literare a României*. La începutul anului 1844 îl găsim la Paris, nu stă nici aici prea multă vreme, revine în țară, apoi se întoarce în Franța, unde audiază, ca mai toți studenții valahi și moldoveni, cursurile lui Jules Michelet, Edgar Quinet și Adam Michiewicz de la Collège de France. Ține acum un jurnal intim (îl începe la 9 octombrie 1844 și îl

¹ Vezi *Istoria...* lui G. Călinescu (ediția Al. Piru) și DGLR (autorul articolului Florin Faifer).

abandonează în octombrie 1857, când se întoarce în țară din exil. Jurnalul a fost publicat, prima oară, de fiul lui Rosetti, Vintilă, abia în 1902 și 1916, cu mari omisiuni și chiar intervenții, mistificări în text. O ediție integrală dă Marin Bucur în 1974, sub titlul *Jurnalul meu*. Așa cum este scris (cu multe fonetisme ce împiedică o lectură curentă și cu o scriitură când exaltată, când depresivă și repetitivă), jurnalul lui C.A. Rosetti este o operă diaristică importantă, printre primele din literatura noastră. Nu este un document subiectiv de epocă, ci o diagramă, uneori memorabilă, a unui spirit exaltat care iubește mistic revoluția și nația română. Numai Nicolae Bălcescu mai trăiește, dintre *căuzașii* de la 1848, atât de personal evenimentele și pune atât suflet și atât imaginație în a apăra *principiul naționalității* și cauza revoluției române. Publicistica lui este profetică, acut subiectivă, frazele se rostogolesc ca apele unui mare fluviu în cascadă: când este acuzat că a risipit 40 sau 50 de galbeni din fondul revoluției, el se apără, în stil apostolic, printr-un *cuvânt de amor și de suvenir*, ce amestecă totul – gloria și infamia, umilința și nerușinarea:

„Fericiți, și de-o mie de ori fericiți, voi ce perirați cu armele în mână la 19 Iunie; fericiți mai cu seamă voi, fii ai României, eroici pompieri, căci pe lângă gloria că perirați cu armele în mână apărându-vă patria, pe când generalii și șefii voștrii se împleau de ridicol și infamie, ascunzându-se prin casele consulatelor străine, n-avurați nici durerea d-a vedea robia României, nici nerușinarea și neomenia unora din aleșii săi; fericiți și voi tineri cu inimă și săteni bravi, ce plângeți în temnițe, căci nu vedeți cel puțin banchetul infamiei. Păstrați, fraților, păstrați cel puțin voi înimelile voastre nepătate, căci în voi și-n puterea voastră, mărită prin meditațiunile temniței, este acum speranța Românilor.”

Altă dată, adresându-se lui Eliad și Tell, se disculpă, trimitând la Edgar Quinet, Cicero, Ptolemeu, la Biblie, la poeziile lui Alexandrescu, la Luther, Moise, Iisus și Mahomed, în propoziții ce se cheamă amenințător una pe alta, repetând de trei, zece

ori aceeași idee, deschizând paranteze ce uită să se mai închidă, într-o succesiune și repeziciune care, toate la un loc, cad pe hârtie ca un năprasnic potop:

„Domnilor, sunt 16 luni de când nu-ncetați zi și noapte, prin grai și prin scris în față și în spate, să m-atacați, să mă insultați, numindu-mă intrigant, perfid și trădător, și știți că mi-am învelit capul cu suferințele patriei, cu curățenia cugetului, cu demnitatea de om și datoria mea de Român, precum și-l învelește Arabul cu mantia sa până ce trece vântul Simun, ș-am acceptat să vi saline mânia, ca să vedeți adevărul. Dar se vede că patimele omului sunt mai turbate de cât chiar Simun căci, în loc de pace, atacurile crescură din zi în zi și se întinseră mai peste toți emigrații și exilații. Am tăcut, căci credeam că prin unire și stăruire vom isbuti mai cu lesnire să ne sfârșim misiunea, datoria ce avem către România: datorie cu atât mai mare, când necapacitatea sau *uimirea* noastră fu una din cele mai mari pricini ale suferințelor de astăzi. Am tăcut, fiindcă, ca și maestrul meu Edgar Quinet, nu voiam «s-ating pe nici unul din compatrioții mei ce mă cunosc, gândind c-a putut primi un minut măcar niște invențiuni atât ele necioplite, căci ar fi o frângere de suflet pentru fiecare, dacă minciuna, strecurându-se pe la spate, ar îneca îndată o viață fără pată», însoțită de orecari dovezi de patriotism. Am tăcut, fiindcă, răspunzând, sunt silit a vorbi de mine însumi, ș-aceasta pentru mine este o durere mai egală cu ceea ce-mi face calomnia voastră; nu căci sunt modest, ci fiindcă eram dator a face câte am făcut, și sunt culpabile, mi-e rușine, mă mustră cugetul că n-am făcut tot ce puteam. Am tăcut în sfârșit pentru că apărându-mă începe lupta, și sunt silit să vă lovesc. Dumitale, d-le Eliade, îți vine lesne, fiind puțini, forte puțini cei cari, trecând pe lângă d-tea, scăpară neatinși în curs de 20 de ani de când ți-ai pus toată anima, toată activitatea, a te deprinde, a te perfecționa întru acesta, când eu, ce până acum n-am fost atacat de nimeni și nu m-am luptat cu nici unul, am dreptul a mă sfii să primesc lupta. Acum însă se vede c-a venit timpul, cum zicea Cicero, «ca fiecare se aibă scris pe fruntea-i ceea ce gândește de lucrul



public», și de acea-a sunt silit a mă supune silei ce-mi faceți.”

În fine, aflat în exil, C.A. Rosetti scrie un apel către boieri, în care insulta profană se asociază, ca mai târziu în publicistica incendiară, înalt lirică a lui Arghezi, cu invocarea divinității, pamfletul excesiv cu rugăciunea:

„Boeri! nu este cu putință să vă desbrăcați un minut de păcătoasele voastre caftane ca se străbată și-n inimile voastre razele adevărului? Voi știți prea bine că n-am nici un interes de voi. Știți din încercare că sunteți atât de puțini, discreditați și nevrednici în cât nu puteți pune cea mai mică piedică sfintelor revoluțiuni, ca și paiul cel calcă picioarele pe nesimțite, sau îl spulberă cea mai mică adiere de vânt. Dar fiindcă suferințele esilului, și timpul ce am trecut în închisori, împuținară cu mult zilele ce mi-a fost prescris natura la nașterea mea, aș dori pân-a nu mă duce-n sânul maicei mele, să văd dreptatea și frăția domnind în țera mea fără-a fi roșit c-o picătură de sânge măcar pământul părinților mei, și d-aceia, acum că

suntem în ajunul învierii, vă mai chem odată încă în casa lui Dumnezeu, în patrie.” [...] „Umbre viteje a lui Ștefan, Mircea și Mihai, voi ce împuneți celorlalte națiuni, domni și împărați, eșiți și vedeți, că Tronul vostru, ce strălucea ca soarele, este astăzi un scaun putred ce-l vând străinii celui ce-și vinde mai jos înima. Domni, boeri și soldați, uriași ai României, eșiți un minut din morminte și vedeți că strănepoții voștrii vând străinilor carnea voastră, pământul cel frământat cu sângele vostru; că acvila Română ce planta crucea biruinței pe zidurile păgâne, se făcu corb fără aripi pe stegurile lor; și ceprul vostru, cel ce dărâma tronurile împăraților și sdrobea porțile Vienei ș-ale Adrianopolei se prefăcu în mâinele lor în biciu ce dărâmă înimele Românilor. Umbre uriașe, de nu voiți să blestemați, eșiți cel puțin pentru tinerime, arătați-vă un minut junimii în totă lucirea voastră, și mă jur pe biruințele voastre că veți vedea îndată sdrențele poporului de astăzi prefăcându-se-n purpură, și fie și ce Român luând în

mână ceprul vostru, secura ta Mihai, ceprul acela Românesc cu care sdruncinași armia lui Sinan-Pașa, va face pe toți să cunoscă iarăși România, România unită, mare și stimată de totă lumea.”

În viața de toate zilele, diaristul C.A. Rosetti nu pare a fi deloc un om comod. Contemporanii săi (citez din nou pe Ghica și Bălcescu) zic despre el că este sucit, excentric și că are un caracter schimbător, trece ușor de la o stare la alta, se inflamează repede. Din *jurnalul* său și din corespondența colegilor de generație, vedem că este, într-adevăr, arțăgos, părăsește o tabără și trece în alta, revine, îl laudă pe Heliade, apoi îl detestă. Când începe să noteze în jurnal are 28 de ani. Citește pe Descartes și intrigat de ceea ce citește se întreabă dacă el este un om ticălos sau nu. Este curtat de „coconița lene” și este gata să-și dea demisia din lume. Traduce, acum, din Byron (*Manfred*), citește pe Lamennais, ia lecții particulare de filosofie și cheltuiește mai mult decât are. Amanetează moșia familiei, apoi se culpabilizează, în chip teatral, ca un erou romantic, denunțând crima pe care a înfăptuit-o: „sunt fricos, fără inimă, poltron”. Se simte urât fizicește și se miră că are, totuși, atâtea izbânzi față de femei. Răspunsul îl află tot el: *pentru că sufletul lui este frumos*. Intră, la Paris, în loja masonică, încearcă opiu și declară că trei lucruri îi plac pe lume: *a fi cu o femeie de care este iubit și pe care o iubește cu nesațiu, a face versuri bune și, al treilea, a dormi bine și mult*. Are, totuși, virtuți și ambiții mai serioase. Suferă, de pildă, pentru întreg universul, ca un erou byronian, nu numai pentru femeile sublime. Când „seduizează” pe Mary Grant, o englezoaică, se căsătorește cu ea și are mulți copii. Împarte amorul conjugal cu amorul pentru patrie și le exprimă pe amândouă în fraze delirante. Este un *meliorist*, un apostol al libertății. Când i se naște primul copil (o fată), îi pune numele Sofia-Libertatea. Un alt prunc, Vintilă-Iulie-Ștefan, este botezat de Michelet... C.A. Rosetti este, pe scurt, ceea ce se cheamă un *personaj* în romanul epocii sale.

În mișcarea de la 1848 joacă un rol important (este cooptat în comitetul revoluționar și, în noul guvern, este numit secretar de stat. Împreună cu Enrich Winterhalden,

scoate „Pruncul roman”. La Paris, în exil, duce, în continuare, o viață agitată. Semează un *Apel către români*, se implică în cearta dintre grupuri în legătură cu fondurile revoluției, în 1857, revine în țară și participă patetic la confruntările politice. În 1860 este ministrul Cultelor și al Instrucțiunii Publice, la 11 februarie 1866 se află printre conjurații care organizează detronarea lui Cuza, redevine ministru al Cultelor și al Instrucțiunii Publice și, la propunerea sa, se înființează *Societatea Literară Română*, devenită, ulterior, *Academia Română*, „Ruset” (cum îi spun, în corespondența lor, Bălcescu și Ghica) este unul dintre fondatorii înaltului for. Demisionează în iunie 1867 pe motiv că-i lipsesc cunoștințele corespunzătoare pentru această „frumoasă, măreață și binefăcătoare Societate”. „Cu cât este mai mare această onoare, cu atât a trebuit să recunosc că-mi lipsesc variatele și specialele cunoștințe ce trebuie să aibă cel care, ca membru al acestei societăți, are să pună temelile unei limbi.” Motivație ambiguă. Imprevizibilul Ruset nu abandonează însă cariera politică și publicistică. Îl întâlnim peste câțiva timp primar al Capitalei, apoi președinte al Camerei (1876) și, din nou, ministru (ministru de Interne) etc. Moare la 8 iunie 1885. Publicistica lui C.A. Rosetti este citită, ascultată în epocă și a stârnit mari adversități. Eminescu, cum se știe, o judecă aspru și-i face jurnalistului un portret care s-a impus în imaginarul românesc. Retorica abundentă, agresivă și despletită a temutului jurnalist de la „Românul” trebuie publicată și analizată cu mai mare obiectivitate. Prin ea trec ideile epocii și se afirmă curentul de gândire al „roșilor” bizantini pe care, de pe poziții spirituale conservatoare, Eminescu le combate cu regularitate. Prozatorul inflamabil, liberalul radical, polemist acerb, imprevizibil, a scris și versuri. Unele dintre ele, cum este romanța *A cui e vina?* (scrisă în 1836 și cuprinsă în volumul *Ceasurile de mulțumire*, 1843), au circulat în epocă și au avut succes. Critica de mai târziu nu le-a mai luat însă în seamă, considerându-le facile, mecanice, opera cuiva care „nu are în poezie nimic de tehnician al artei” (G. Călinescu). *Ceasurile de mulțumire*

merită însă a fi citite și, cine are răbdare să treacă peste aglomerația de clișee poetice (proprie timpului), descoperă un versificator ironic și fantezist care l-a citit pe Byron și pe Béranger și încearcă, acum, să le adapteze temele și ritmurile în limba română. Unii comentatori cred că ecouri din poemul dramatic *Manfred*, în traducerea lui C.A. Rosetti, se pot găsi în poemul *Mureșanu* de Eminescu. G. Călinescu nu îndepărtează această ipoteză. Sigur este că romanțele lui Rosetti deveniseră populare din moment ce Anton Pann include câteva dintre ele în *Spitalul amorului* (1852). Autorul este un om cultivat, traduce și adaptează, localizează – după obiceiul timpului – poeme de Lamartine, Victor Hugo și Alfred de Vigny, pe lângă Byron și Béranger, citați mai înainte. G. Călinescu crede că el are ușurința de a versifica pe orice temă, ceea ce este adevărat, dar nu are simțul metaforei și proprietatea cuvântului colorat, ceea ce numai în parte este adevărat.

Traducerea din *Manfred* este precedată de o prefață (1843) în care autorul, ajutat de doctorul Bernard Stolț (profesorul său), făgăduiește să traducă („bine și în versuri bune”) toate scrierile lui Byron pe care, se vede numaidecât, le ia ca model. Traducerea este închinată Colonelului Ioan Câmpineanu, printr-o dedicație în versuri, în care aflăm și justificarea: „Părinți, virtute, țară, tu m-ai făcut s-ador”. Putem găsi în transpunerea făcută de „nevârșnitul” Rosetti versuri notabile, chiar dacă limbajul lor este nesigur și multe expresii sunt obscure. Textul reprodus în antologia de față este un mic discurs al singurătății geniului în lumea realului („între ziduri lutoase”), o confesiune despre *frazarea „ordalie”* (încercare) a geniului de a cuprinde și de a stăpâni, printr-o magie cerească și prin „tainice științe vechi”, forțele universului. Reverie tipic romantică, fantasmă ce revin cu substanță metafizică și cu altă putere lirică în poemele lui Eminescu. C.A. Rosetti, fără metafizică, dar cu râvnă și facilitatea de a versifica, încearcă, cu trei decenii mai înainte, să transpună aceste mituri lirice într-o limbă ce-și caută încă forma ei literară, luptându-se cu „sistemele”, cum zice

Alecu Russo (grecismele, slavonismele, latinismele cărturești), ce-o amenință.

Al doilea text este o meditație despre moarte (temă, iarăși, frecvent romantică) și despre frică și moarte, teme existențiale eterne în poezie, în fine, o meditație lirică despre iubire cu trimiteri la istorii antice și cu înțelesuri sofistice, transpuse cu dificultate de Rosetti în valaha lui, la 1843. Și, totuși, ceva din „ficele umane” și îndrăznețele *nevoințe* byroniene trece și în varianta românească. Iată acest *Imn de duhuri* în care trosnesc cerurile, năpârlesc furtunile pe mare și planetele se prefac în cenușă. O viziune a destrămării universului pe care o regăsim la mai toți poeții romantici români. Nu știu dacă Rosetti este cel dintâi care deschide, la noi, gustul pentru aceste vaste poeme escatologice, dar, oricum, la 1843, efortul lui de a le adapta în limba română este notabil.

„Stăpânului slăvire! – Prinț d-aer și
pământ!

Ce calcă nori și ape, ce are-n mâna sa
Un ceptru d-elemente, ce la înalta lui
Poruncă se încurcă și-n caos se prefac!
Răsuflă – ș-o furtună pe mare-a năpustit;
Vorbește – și cu tunet lui norii îi răs-
pund;

Ațintă – la ochirea-i a soarelui răzi pier;
Se mișcă – și cutremur pe lume-a
sdrumicat.

Subt urma lui vulcanii s-ardică-n sus
trufași;

Și umbra lui e ciuma; și pasul său gro-
zav

Prin ceruri trosnitoare comete-l
prevestesc;

Planete de urgia-i cenușe se prefac.

Pe toată zioa jertfe răsbelele- dau;

Bir, moartea îi plătește; viața e a lui

Cu trudele iei toate, ce sunt făr' de
sfârșit –

Ș-al lui e orce suflet de ori și ce va fi!”

sau imaginea, fantastică, a „muntelui sloios”, cu „vârtoase crestături”, ieșite din spumele unei vijelii cosmice, pe care n-a pășit încă omul, aduce prima oară în poezia noastră, chiar dacă printr-o traducere, peisajul polar, frecventat doar de ursite:

„Lucios, rotundă luna și plină s-a sculat;
Si pe zăpezi aicea, pe unde n-a atins
Picioar uman vr-o dată el muritor vulgar,
Pășim și trecem noaptea și urme nu
lăsăm;

D-asupra peste marea sălbatică d-aci,
Pe-ntinderea-nghiățată a muntelui sloios
Abia atingem ceste râpoase zdrobituri,
Ce iau vederea spumei a unei vijelii
Ce cade și înghiață îndată-ntr-un
minut. –

Icoan-adevărată a unui mort vârtej;
Și ceste mult vârtoase fantastice creștări,
Forfecătura vr-unui cutremur de
pământ –

Pe care-n treacă norii se pun a s-odini –
Sunt pentru ale noastre veghiări sau
desfătări;

Aci în drumul nostru surorile-mi pân-
desc

Să mergem la boltitul palat lui Iriman,
Fiind-că 'n astă noapte noi suntem a
serba

Serbarea cea mai mare. – Ciudat că nu
mai vin!”

*

După acest exercițiu, încă o dată, notabil, de lirism grav – un lirism al miturilor fundamentale, îi putem zice – C.A. Rosetti vine (în fapt, vine în același timp) cu poemele din *Ceasurile de mulțumire*, tipărite în volum tot în 1843.² Poemul *A cui e vina?* este datat 1839 și, dacă informația este exactă, înseamnă că Rosetti l-a scris când avea 23 de ani. Ceea ce nu înseamnă deloc că era, cum zice, nevârșnit pentru poezie. Este, cum s-a zis, o romanță scrisă cu umor despre necredința, coruptibilitatea femeii, cu un vers moral-justificativ ce se repetă cu mici modificări: „Astfel ți-este secul nu e vina ta.” El traduce, în fapt, morala comună, tolerant-sceptică, în astfel de situații. Poetul o adoptă și o comentează cu o ironie jumătate tăgăduitoare, considerând trădarea femeii ca o fatalitate ce trebuie iertată. Citite cu umor – ceea ce vrea să însemne: cu înțelegere și bună dispoziție –, fără mari exigențe estetice, ver-

surile dezghețate, cursive, aduse bine din condei, plac și astăzi. O petrecere cu vorbe vechi:

„Tu-mi ziceai o dată cum că pân' la
moarte

Dragostea ta toată mie-mi vei păstra;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai o dată, ah! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ție-ți o voi da;
Toate sunt uitate, toate sunt pierdute,
Astfel este vecul, nu e vina ta.

Când vărsai, știi, lacrimi, și-n genunchi
la mine

Îmi ziceai: o dragă, nu te voi uita!
Mă uitași îndată, mort fui pentru tine;
Vremea șterge toate nu e vina ta.

Când te-avem în brațe, buza ta cea dulce
Rouă fericirii pe a mea lăsa;
Dar acum otravă și venin-mi aduce,
Astfel-ți este secul nu e vina ta

Aurul și Slava îți goni amorul
Și-ți văzuiu credința că în vânt sbura.
Ți-ai închis și rana, îți peri și dorul,
Astfel-ți este secul, nu e vina ta.

Cinste și iubire, dragoste, credință,
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-ntâmpla;
Nu cunoști iubire, nu simți pocăință,
Astfel-ți-este secul, nu e vina ta.

Dar cu toată însă, multa-ți necredință,
Inima-mi tot bate ori când te-oiu vedea;
Înger ești în ochii-mi, sfântă mult ființă,
Astfel e amorul, nu e vina mea!”

Rosetti a scris, în 1847, și o întâmpinare (o replică), în numele femeii, la poemul resemnat-misogin din 1843. Dar replica nu mai este atât de inspirată ca învinuirea și nici versul ce se repetă (versul care exprimă morala fabulei) nu este memorabil. Dimpotrivă, e încurcat, gloduros, inexpresiv. Femeia s-a jertfit prin amorul ei, bărbatul,

2 Retipărite, în 1885, sub titlul *Scrieri din junețe și esiliu*, a doua ediție, Tipografia „Românul”. Volumul din 1885 cuprinde, după precizarea de pe copertă, și „câteva poezii făcute mai în urmă”.

setos de glorie lumească, de bogăție și de plăceri, trădează și dispare:

„Te du, lucios și mândru, frumos de
fericire
Prietini, curtezane, ți-or vinde-a lor
iubire
Căci astăzi tot se vinde, se yând și patrii
chiar.
Femeia însă-n astea nu-și află vindecare
Și când amoru-i vindeți ea alt azil nu are
De cât amorul iarăși ca să se perdă iar.”

În tradiția Văcăreștilor și, poate, a lui Conachi, C.A. Rosetti face și el elogiul ibovniciei slăvite, pizmuind tot ceea ce femeia atinge și tot ceea ce privește: de la canarul ce-i ciripește la luna, soarele și stelele pe care Elena – muza lui C.A. Rosetti – le contemplă. Poetul petrarchist a devenit, din prea mare iubire, un zuliar sublim, el vrea absolutul, este gelos pe umbra Laurei sale și pe zefirul ce-o răcorește. Mod convențional de a sugera o dragoste totală, posesivă, inclementă.

„Tu te plângi, Eleno, ne-ncetat de mine,
Zici că de tot omul eu te bănuiesc;
Te înșeli iubito, eu mă-ncred în tine,
Însă fără de voiă-mi eu te pismuiesc.

Eu sunt forte sigur de a ta iubire,
De a ta credință nu mă îndoiesc;
Dar iubirea-mi dragă este peste fire
Și de a ta umbră eu te pismuiesc.”

Unele poeme sunt niște cărți poștale (*Revederea*) adresate femeilor iubite în tinerețe și revăzute, la altă vârstă. Amabilități, jurăminte, iluzii ce renasc. Poetul este pregătit să le pună, pe toate, în rime, cu o morală optimistă la urmă:

„Te revăzui și viața acuma o iubesc.”

În locul Elenei apare, într-un poem sentimental, Ioana, gelozită și ea pentru umbra ce-o urmează, în alte versuri revine Elena, muza sublimă, pe care acum poetul o blestemă pentru că și-a vândut sufletul și și-a pătat numele sublim. Blestemul este tras dintr-un „Romanț” nenumit:

„Te blestem zic, Eleno, că mi-ai stricat
dulceța



A viselor acelea, ce-mi, îndulcea viața,
Corona-mi de iluzii, în râu mi-ai înecat.
Te blestem, căci acuma în lume pentru
mine

N-a mai rămas ferice, nu mai aștept yr-
un bine,
De când ce e femeia să știu m-ai învățat.

Acum de creatorul să fii tu oropsită
C-Arangelul în Demon să văd că te-a
schimbat

D-a Domnului mânie ca dânsul asvârlită
Din ceruri jos în tartar c-urgie c-ai picat,

În pulbere-nfocată d-alți demoni tăvălită
De alții îmbrâncită, de furii biciuită,
Prin păru-ți de mătase vipere șerpuiind;
Ca Tantal chinuită, cu buza sângerată
Să văd că mori de sete, că-n chinuri ești
uitată,

Eu nu o să-ți ud buza și o să trec zâm-
bind;
Așa cum treci acuma și tu pe lângă
mine,
Setos de fericire, lăsându-mă a fi
Așa precum vânzarea-ți, răpindu-mi al
meu bine,
În ocnă de trudire pustiu mă părăsi.

Schimbat-ai tu cu aur o sfântă fericire
Întocmai ca Iuda vânzuși dumnezeire,
Mânjiși altare sfinte, predași al tău
amor! –
Rămâi clar la stăpân' tău, de mobilă slu-
jaște,
Cu ceialaltă lume în caos te târăște,
Pân' ți-o lua răsplata ca tot cel vân-
zător! –"

Trădarea Elenei a lăsat, probabil, urme
adânci din moment ce, după acest blestem
nereușit estetic, poetul se mai căiește o dată
(*Dimensiune la amor*), promițând să nu mai
cadă de aici înainte pradă ispitelor.
Respinge chiar posibila căință a femeii care
i-a produs chinuri de martir... „Urmez fires-
cul acel ce vin” – jură el.

Alt poem – *Imitație* – are ca subiect de
reflecție (în fapt: de cozerie) „țigăretea” și
aici apare din nou Elena, într-o postură mai
favorabilă. Tonul umoristic și comentariul
fantezist anunță poezia lui Depărățeanu:

„Când ostenit de lume credința-mi
șovăiește
Și la filosofie alerg să mi-o-ntăresc
Icoane roditoare țigara-mi înlesnește
Și-n nori ce p-alți-necă eu viața o gălesc.

Când mintea mea yoioasă, improvizaii
cere,
Și-n cântece ușore va lecțiuni să dea,
Iuțela țigaretei o-nalță-i dă putere
Și-n câteva minute îi cânt „plapăma
mea”

Eleno! noptea focul ca ochi-ți îmi luceș-
te;
Pe talia-i cu mâna-mi, pe gura-i buza
mea
Cu sete îi sorb viața și când se mistuește
În arderea iubirii... m-adorme-atunci și
ea.

Așa țigara numai e scumpa mea soție,
Ea numai se topește spre a mă mulțumi
Și când mă-nghiață lumea și-mi ia din
poesie
Căldura-i mă-nviază și-ncep iar a simți.

Când sorb din țigaretă tutunul de
Havana
Și undele-i albastre în prejma mea
rotesc,
În jocuri amorose văd șărpia din Savana
Și lumea nouă toată cu stepele-i zăresc.

Levantul cu puterea-i ușor îmi desemne-
ză
Pe Mihail, pe Farcaș, cu Crucea biruind;
Creștin Românul este și vrea în el să
credă,
Pe ziduri otomane văd stegu-i fâlfâind;

Și-ncet, încet slăbește și-ntr-o subțire
ceață
Văd moartea că cu giulgiu-i vrea tot a
înveli,
Și Crucea sus pe turnuri cerșând o zi de
viață
Se lasă ca de vânturi încai a se clăti

A! țigaretă dragă, aș vrea, dacă se poate,
Ca patimile mele în focu-ți se topesc,
Și să ațint o clipă iluziile toate
Ce-al tău vapor crează și iar se risipesc.

Dar vai, duiosă soartă! ca undele-ți
ușoare
A fericirii visuri au cursul efemer;
O jumătate cade și-n pulbere jos moare
Iar cealaltă se-nalță, se duce sus în cer!”

O *Invocațiune*, tradusă din „De la Martin”
[sic!], arată disponibilitatea lui C.A. Rosetti
pentru orice tip de poezie, trecerea fără difi-
cultate de la Byron și Lamartine la Béranger.
Femeia este, aici, o „suflare cerească sfântă”,
„soră a îngerilor”, ființă oricum misterioasă
și fugitivă. Ea apare în „trudosul drum spi-
nos” al poetului și apoi dispare. Poetu-i cere
eminescian:

„Atuncea dă-mi acilea o zi a ta iubire
Și când te-i duce-n ceruri, te rog nu mă
uita.”



Ioan Aurel POP

**Les roumains en Europe:
entre l'héritage de la latinité
occidentale et la réalité
byzantine-slave orientale**



Abstract

Expunerea d-lui Ioan Aurel Pop prezintă evoluția specifică a românilor de-a lungul istoriei, de la cucerirea Daciei de către romani până la epoca modernă a teoriilor sincroniste din secolul al XX-lea. Poporul român este un popor de origine latină, ca și celelalte popoare ale latinității, și s-a format în mod asemănător cu acestea. Există astfel o structură ternară: elementul ancestral, pre-roman (geto-dac), elementul cuceritor, roman, și elementul barbar, slav (și de origine germanică, pentru celelalte popoare latine ale Europei). În regiunea Balcanilor, au existat, chiar din Evul Mediu, comunități cu dublă influență asupra identității naționale: bizantină și latină, ortodoxă și catolică, creștină și islamică. Dar cu cât se îndreaptă spre modernitate, românii s-au apropiat de modelul francez, occidental, și european.

Cuvinte-cheie: nașterea poporului român, evoluție istorică, slavonism și latinitate, ortodoxie și catolicism, modelul francez.

The Mr. Ioan Aurel Pop's dissertation presents the Romanians specific during theirs history, from the Dacia conquest by Romans till the modern period of synchronistic theories of the twentieth century. The Romanian nation has a Latin origin, like the other nations from Eastern, Southern and Central Europe, and he formed in a similar manner to them. Consequently, there is a similar ternary structure: the ancestral element, pre-Roman (Dacian), the conqueror element (Roman) and the barbarian element, Slavic (and Germanic for the other Latin peoples of Europe). In the Balkans area, there were, even in the Middle Ages, a lot of communities bearing dual influence on its national identity: Byzantine and Latin, Orthodox and Catholic, Christian and Islamic. But more they pointed to the modernity, more the Romanians approached to the Western and European French model.

Keywords: bith of Romanian nation, historical evolution, Slavic and Latin, orthodox and Catholic, French model.

Excentriques par rapport à l'Occident - qui a offert au monde le modèle dominant de civilisation de la période récente - les Roumains apparaissent aux yeux des étrangers comme un peuple bizarre, un peuple qui prétend à la latinité, mais est situé dans une région à prépondérance slave.

La genèse des Roumains

Les Roumains sont un peuple roman et, comme tout autre peuple roman, ils se sont formés pendant le premier millénaire de l'ère chrétienne (entre les Ier-IIe et VIIIe-IXe siècles), suite à un processus historique com-

plexe, qui commence après la conquête de la Mésie et de la Dacie par les Romains. La zone de formation est un espace vaste, situé entre la chaîne des Carpates et le Danube, la mer Noire et les Balkans, restructuré par la suite principalement au nord du Bas-Danube, jusqu'aux Carpates boisés, entre la vallée de la Tisza et celle du Dniestr. Les éléments ethniques qui sont à la base de la formation des Roumains sont les mêmes chez tous les peuples romans : l'élément ancestral, pré-romain, soit les Géo-Daces, branche septentrionale des Thraces; l'élément conquérant, les Romains (le dénominateur commun de tous les peuples romans européens) ; l'élément barbare, soit les Slaves (chez les peuples romans occidentaux, les composantes barbares furent de souche germanique).

Les noms des Roumains

Comme la grande majorité des peuples, les Roumains ont eu un double nom ethnique (ethnonyme) : un nom par lequel ils s'appelaient eux-mêmes et un autre, utilisé par les étrangers.¹ La dénomination propre est celle de « Roman », terme hérité du latin *Romanus*. Les étrangers les ont appelés « Valaques » ou, par des termes similaires. Les deux noms (« Roman » et « Valaque »), tenus à juste titre pour des synonymes, indiquent, du point de vue étymologique et sémantique, la même chose : la latinité de ce peuple.

Le mélange de la Frontière

Les Roumains se sont retrouvés, dès la fin de l'ethnogenèse, à la frontière entre les grandes aires culturelles et confessionnelles de l'Europe : l'aire latine et catholique, d'un côté, et l'aire byzantino-slave et orthodoxe, de l'autre. Mais, loin d'être une simple ligne, cette frontière est une bande de quelques

centaines de kilomètres de large, qui part de la mer Baltique et aboutit au Bas-Danube et à la mer Adriatique. C'est une vaste région, où les interférences des spiritualités occidentale et orientale sont visibles, depuis le niveau officiel et élitaire jusqu'au niveau de la vie quotidienne de la population. Les sources historiques révèlent, pour le Moyen Age, la présence dans cette région de personnes et communautés qui ont simultanément assumé, pour un certain temps, une double identité (byzantine et latine, orthodoxe et catholique, chrétienne et islamique etc.), afin de pouvoir se manifester, s'affirmer, survivre ou se conformer aux exigences de la société. C'est ce qui explique, dans des structures politiques tels la Hongrie, la Pologne, les Pays roumains, la Bulgarie, la Serbie etc., l'existence de hiérarchies ecclésiastiques byzantines (orthodoxes) et latines (catholiques) qui coexistent, « cohabitent » sur un même territoire, se transforment etc. Plus y est, dans des pays tenus pour catholiques, tels les royaumes des Arpad ou des Jagellon, où l'Église officielle était l'Église occidentale, certains témoignages indiquent, pour les XIIIe-XVe siècles, une présence orthodoxe importante, qui va jusqu'à la moitié de la population, avec ses propres églises, monastères, évêchés et métropoles. Il en est de même dans les Principautés roumaines (Moldavie et Valachie), où l'existence d'une hiérarchie officielle orthodoxe n'exclut pas les diocèses latins (catholiques), qui réunissaient une petite partie de la population, urbaine pour la plupart, locale ou arrivée de Transylvanie.

Le peuple roumain, formé à présent d'environ 25 millions de personnes, qui habitent pour la plupart au nord du Danube, est le peuple le plus nombreux du Sud-Est européen. Il est le seul héritier actuel de la romanité orientale², le seul isolé de la grande masse latine, le seul peuple roman européen dont la langue contient un

1 Voir les Allemands, qui s'appellent *Deutschen*, les Hongrois (*Magyarok*), les Grecques (*Hellènes*), les Albanais, les Irlandais, les Finlandais, les Polonais etc.

2 Haralambie Mihăescu, *La Romanité dans le sud-est de l'Europe*, Bucarest, 1993, passim.

3 Carlo Tagliavini, *Le Origini delie lingue neolatine*, éd. VI, Bologne, 1972; version roumaine idem, *Originile limbilor neolatine. Introducere în filologia romanică*, édition par Alexandru Niculescu, Bucarest, 1977, p. 253-257.

superstrat slave³, le seul peuple roman de rite chrétien oriental (orthodoxe), le seul peuple roman à avoir, au Moyen Âge, le slavon pour langue liturgique, de chancellerie et de culture etc. Néanmoins, les Roumains se revendiquent, par une part fondamentale de leur identité, comme appartenant à l'Occident, alors que par l'autre ils se rattachent à l'Orient et au Sud-Est européen.

*La christianisation latine
des Roumains et l'organisation
slave-byzantine de leurs Eglises*

La question du slavonisme culturel chez les Roumains médiévaux⁴ pourrait rendre l'identité roumaine plus intelligible et élucider les rapports culturels-religieux entre l'Occident catholique et l'Orient orthodoxe. Ce n'est pas simple de trancher la question de ce slavonisme culturel, lié au nom d'un peuple d'origine romaine, qui parle une langue néo-latine.⁵ Dans le cas des Roumains, on ne saurait toutefois séparer totalement le slavonisme culturel de l'orthodoxie, du fait que l'orthodoxie a en grande part été le vecteur du slavonisme.⁶ Une première question à laquelle on doit répondre serait donc : comment les Roumains - peuple roman et latinophone - sont-ils parvenus à embrasser la foi orthodoxe ? A la différence de tous leurs voisins, les Roumains n'ont pas de date précise, symbolique, qui marque le début de leur christianisation, du fait qu'ils ne sont pas devenus chrétiens par la volonté d'un chef politique, baptisé à un moment donné (tels les Bulgares/Proto-bulgares, les Russes, les Serbes, les Hongrois etc.). Chez les

Roumains, la christianisation fut un processus qui se déroula le long de plusieurs siècles, à commencer par leurs ancêtres daco-romains, par certains colons, descendus aux IIe-IIIe siècles dans la province de Dacie. Cette christianisation partielle, sporadique et non-organisée, réalisée de proche en proche, dans les conditions pénibles des persécutions, a reçu une impulsion extraordinaire après l'Édit de Milan (313). A ce moment, bien que la Dacie trajanne ne fût plus entre les frontières officielles de l'Empire romain, les missionnaires du sud du Danube franchirent le fleuve et firent connaître la parole de Dieu aux latins, qui s'y trouvaient, dans une langue qu'ils pouvaient comprendre - le latin. Presque tous les termes roumains importants relatifs à la croyance chrétienne (à son essence dogmatique et, partiellement, au rite) proviennent du latin. D'autres termes roumains, relatifs à l'organisation de l'Église, au rite, à certaines fêtes instituées plus tard, à la tradition ecclésiastique formée graduellement etc. sont de souche slave. Il n'y a qu'une seule explication logique, et elle est bien étayée par l'évolution historique : si la christianisation des Roumains s'est faite en latin, l'organisation rigoureuse de l'Église, l'établissement du rite, la hiérarchie etc. ont revêtu une forme slave.

La Dacie fut une province romaine impériale, avec une culture du type occidental, latin, et non pas grec-oriental. Mais le déplacement de la capitale à Constantinople (330), ensuite la division officielle de l'empire (395) et la chute de l'Empire romain d'Occident (476), le règne de Justinien (527-565), avec l'extension de son État jusqu'au Danube,

4 Petre P. Panaitescu, *Contribuții la istoria culturii românești*, édition par Silvia Panaitescu, Bucarest, 1971, p. 28-49.

5 Au moment où l'on parle de slavonisme culturel ou de culture slave chez les Roumains du Moyen Âge, on doit nécessairement avoir en vue l'élite (5-10% de la population); le menu peuple, illettré, a eu sa propre culture, populaire, orale, anonyme et collective, solidement enracinée dans la latinité tardive. La langue parlée, la spécificité du vers populaire (similaire à celui hérité du latin vulgaire), les proverbes, les imprécations, les vers satiriques chantés en dansant, les incantations, l'art du bois etc. le démontrent largement.

6 Ioan-Aurel Pop, // *Cristianesimo presso i Romeni - tra Occidente e Oriente*, in Ion Cârja (dir.), / *Romeni e la Santa Sede. Miscellanea di studi di storia ecclesiastica*, Bucarest-Rome, 2004, p. 13-18.



constituèrent autant de causes importantes de l'orientation des Romains du Bas-Danube et des Carpates vers la nouvelle Rome et l'Empire byzantin. L'invasion et l'établissement des Slaves dans la Péninsule balkanique (massivement après 602) et la formation des États slaves au sud du Danube, sur une bande assez large entre la mer Noire et

l'Adriatique, eurent pour conséquences l'interruption des liens directs entre les Romains carpto-danubiens et Rome. L'Église bulgare, organisée par Boris/Michel (dans la seconde moitié du IXe siècle) et régie par le patriarcat de Constantinople, devint le seul modèle proche pour la fondation de l'Église canonique des Roumains.

Le slavonisme culturel

Une fois adoptée la liturgie slavonne - c'est-à-dire la langue slavonne en tant que langue liturgique -, les autres produits écrits s'adaptèrent, eux aussi, au modèle slavon. C'est ce qui fait que, bien que le slavonisme ethnique disparaisse dans le nord du Danube aux XIIe-XIIIe siècles, les Roumains conservèrent la culture ecclésiastique et politique des Slaves pendant presque quatre siècles encore, et l'alphabet cyrillique même jusqu'au milieu du XIXe siècle. Un témoignage important de ce dualisme médiéval des Roumains, qui avaient une langue de culture écrite (le slavon) et une langue vernaculaire parlée (le roumain, d'origine latine), est antérieur à 1473 et appartient à Nicolas, évêque de Modrusa, collaborateur proche du pape Pie II.⁷ A l'époque où Enea Silvio Piccolomini (le futur pape déjà mentionné) rédigeait son ample ouvrage de géographie, dans lequel il présentait en détail sa théorie sur l'origine romaine des Roumains (accompagnée de déductions étymologiques parfois fantaisistes), Nicolas de Modrusa notait dans son ouvrage *De bellis Gothorum* : « Les Roumains apportent en argument de leur origine le fait que, bien que tous emploient (en écrit) la langue des Mésiens, qui est l'illyrien, ils parlent dès le berceau une langue populaire, qui est le latin, dont ils n'ont point perdu l'usage ; et lorsqu'ils croisent des inconnus et qu'ils veulent leur parler, la première question qu'ils leur posent est s'ils parlent roman ». ⁸ Ce témoignage est important au moins pour deux raisons : 1) il révèle que certains Roumains avaient la conscience de leur romanité dès le Moyen Age et 2) que ces Roumains saisissaient déjà la différence entre la fonction de la langue roumaine (le latin) employé par le peuple (*loquuntur*) et celle de la langue slave

(le mésien, l'illyrien), utilisée en instrument d'expression de la culture écrite (*utantur*). Le slavon enseigné comme langue de culture dans les monastères des Principautés roumaines était la langue dans laquelle Cyrille et Méthode avaient traduit les livres religieux lors de la christianisation des Slaves. Des centres d'écriture en slavon il y en avait auprès de monastères et d'églises, ainsi que dans les chancelleries des cours princières et dans les villes. Les académies princières de langue slavonne seront fondées un peu plus tard. Dès le XVIe siècle, d'importantes bibliothèques apparurent auprès de métropoles, évêchés, monastères et églises. Les premières imprimeries virent le jour chez les Roumains en 1508 ; si au début les ouvrages étaient imprimés en slavon, quelques décennies après on commençait déjà à imprimer des livres en roumain (toujours en lettres cyrilliques). L'élite roumaine de Transylvanie et des Parties de l'Ouest était orthodoxe et avaient pour langue liturgique et de culture le slavon toujours.⁹

Le retour à la latinité et à la modernité occidentale

Le slavonisme culturel — c'est-à-dire l'emploi du slavon dans les œuvres religieuses, historiques, littéraires, juridiques, philosophiques etc. et même dans les ouvrages imprimés et dans les chancelleries des institutions d'État - devient petit à petit anachronique à la fin du Moyen Age et au début de l'époque moderne (XVIe-XVIIe siècles). Le modèle culturel adéquat à un peuple néo-latin, qui faisait les premiers pas vers la modernisation, était le modèle occidental, dynamique et innovateur, alors que le slavonisme restait ancré dans la tradition orientale. Le slavon liturgique, de culture et

7 Șerban Papacostea, *Geneza statului în evul mediu românesc. Studii critice*, Cluj-Napoca, 1988, p. 227.

8 « Valachi originis suae illud praecipuum prae se ferunt argumentum, quod quamvis Mysorum lingua, quae Illyrica est, omnes utantur, vernaculo tamen sermone hoc est latino haud prorsus obsoleto ab incunabulis loquuntur; et cum ignotis congressi, dum linguae explorant commercium, an Romane loqui nolint interrogant » (Giovanni Mercati, *Notizie varie sopra Niccolo Modrusiense*, in *id.*, *Opère Minori*, IV, Città del Vaticano, 1937, p. 247).

9 Nicolae Bocsan, Ioan Lumperdean, Ioan-Aurel Pop, *Ethnie et confession en Transylvanie (du XIIIe au XIXe siècles)*, Cluj-Napoca, Centrul de Studii Transilvane, 1996, p. 5-60.

de chancellerie, greffé sur une langue néo-latine, tel le roumain, ne contribuait pas à l'évolution naturelle de la langue roumaine, n'en renforçait pas la latinité, mais l'imprégnait, particulièrement au niveau de l'élite, de slavismes livresques. Les débuts de la culture écrite en roumain remontent au XVe siècle, lorsque des textes, présentant le phénomène du rhotacisme, sont élaborés en Transylvanie et en Banat - régions où les influences occidentales se font sentir davantage. C'est toujours ici que sont fondées les premières écoles roumaines, qu'apparaissent les premières traductions et livres en roumain, que sont imprimés les premiers ouvrages en roumain et à caractères latins. A partir du XVIe siècle, l'influence de l'Occident latin et néo-latin devient plus forte (surtout en Transylvanie), ce qui restreint l'aire du slavonisme culturel chez les Roumains. Les chroniqueurs du XVIIe siècle écrivent en roumain, Dimitrie Cantemir (prince régnant de la Moldavie) est un précurseur des Lumières, membre de l'Académie de Berlin, qui rédige ses oeuvres en roumain et en latin, alors que l'union des Roumains transylvains à l'Église de Rome (1697-1701) et l'École Transylvaine - le principal courant roumain propageant les idées des Lumières - rapprochent davantage la culture roumaine de l'Occident. C'est ce qui fait que, après plusieurs siècles de slavonisme culturel et ecclésiastique, le peuple roumain synchronise sa culture avec sa spécificité néo-latine. La première « révolution » en ce sens se produit chez les Roumains transylvains, devenus catholiques de rite grec et promoteurs des idées des Lumières, au XVIIIe siècle, en rapport direct avec la latinité et Rome. Les études qu'ils ont fait à Rome, leurs ouvrages, leur carrières de professeurs et leurs discours devant les foules ont reconstruit pour toute la nation roumaine l'identité latine, l'appartenance à la grande famille de la romanité. Le rapprochement le plus intense et le plus efficace de l'Occident, donc des anciennes racines des Roumains -

comme le propageait l'idéologie nationale de l'époque - se produit au XIXe siècle, grâce au rayonnement de la culture et la civilisation françaises dans les Principautés danubiennes et ensuite en Roumanie. Des générations entières déjeunes Roumains, en particulier fils de boyards, citadins aisés et intellectuels, firent leurs études en France et, une fois de retour dans leur pays, allaient diffuser la grande langue européenne parmi leurs concitoyens¹⁰. Depuis le XIXe siècle et jusqu'aux temps plus récents, pendant la plupart des décennies communistes y comprises, la principale langue étrangère enseignée dans les écoles de Roumanie fut le français. Elle était non seulement le vecteur d'une civilisation avancée et d'une grande culture, devenue « classique » au sens de modèle, mais aussi le symbole du monde occidental, que certains courants, tendances et forces - notamment le communiste - essayaient de tenir à l'écart des Roumains. De nos jours encore, la Roumanie est le principal pays francophone d'Europe centrale et orientale ! Plus y est, le courant culturel-idéologique de la culture roumaine qui privilégiait la latinité, les rapports avec l'Occident, la synchronisation de la Roumanie avec les structures modernes européennes était un courant moderne, pragmatique et progressiste, alors que le courant qui appuyait l'origine dace, le caractère autochtone, la tradition orthodoxe, byzantino-slave, marquait une tendance conservatrice, passiviste, léthargique. Finalement, au XXe siècle - mettant entre parenthèses presque tout le régime de dictature communiste, étranger à l'esprit général des Roumains -, la Roumanie choisit de s'orienter vers le modèle européen occidental, vers la civilisation et la culture qu'il promouvait. Cette tendance dominante ne put, évidemment, effacer la spécificité ou l'identité des Roumains, constituées dans le temps, sur le fond des interférences entre l'héritage de l'Occident latin et la présence de l'Orient slave et byzantin.

10 Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit publique en Roumanie. Les origines. Étude sur l'état de la société à époque des règnes phanariotes*, Paris, 1898.

Florian Saiu în dialog cu Alex Goldiș

„Nu se poate trăi din scris. Punct”



Abstract

Dialogul cu Alex Goldiș, critic literar, scriitor și lector univ. dr. la Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai, surprinde cele mai delicate probleme ale sistemului nostru cultural și educațional. Din răspunsurile concise ale tânărului profesor se desprind însă cu generozitate și tușele agitatului secol în care ne croim existența.

Cuvinte-cheie: educație, cultură, poezie, critică literară, profesor, bani, lectură, student, literatură, scriitor.

The dialogue with Alex Goldiș, literary critic, writer and teacher (Faculty of Letters, Babes-Bolyai University), captures the most delicate problems of our cultural and educational system. From the young teacher concise answers, main characteristic of the hectic century we are leading our existence are generously detaching among other ideas.

Keywords: education, culture, poetry, literary criticism, teacher, money, reading, student, literature, writer.

Cine este Alex Goldiș? Cum a apărut el în peisajul cultural românesc? Ce v-a determinat, domnule, să urmați drumul literelor? A fost un plan croit dinainte sau o răsucire a destinului determinat de întâmplări simple, obișnuite?

Coerența propriei persoane nu e decât o invenție retrospectivă, realitatea propriu-zisă e compusă dintr-o serie de accidente și întâmplări greu de pus cap la cap. Cu toate acestea, cred că am știut destul de devreme că voi fi literat. Am urmat, încă din liceu, o clasă cu profil filologic pentru că îmi plăcea să citesc și...pentru că eram extrem de neînțezat în tot ce înseamnă activitate practică. La un moment dat, prin liceu, tatăl meu m-a întrebat, excedat de inabilitățile mele concrete: „Oare tu ce-ai să devii în viața asta, din moment ce nu știi să faci nimic, dar în

schimb stai pe margine și critici pe toată lumea?”. I-am replicat cu o directețe care nu-mi e specifică, printr-un răspuns de greutatea căruia mă îndoiesc să fi fost conștient atunci: „Ce să mă fac, critic literar”.

Așa încât, zarurile fiind aruncate, a trebuit să mă țin de cuvânt. Am urmat Facultatea de Litere din Cluj, unde am început să scriu la revista „Echinoc” nu critică literară, ci proză. Debutul meu în proză, de care mă rușinez acum, m-a aruncat și mai mult, compensativ, spre cariera de critică literară, în direcția căreia am fost încurajat de două persoane: Ruxandra Cesereanu, care mi-a oferit foarte repede – prin anul III – rubrica de cronică literară a revistei „Steaua”, și Al. Cistelean, care m-a chemat, la fel de repede, să devin colaborator permanent al „Vetrei”. Adevărata carieră de



croniciar literar a început însă odată cu „racolarea” mea la revista „Cultura”, unde am putut scrie săptămânal (or, un cronicar literar, dincolo de alte calități, trebuie să aibă consecvență), alături de o echipă de critici tineri extrem de talentați: Andrei Terian, Mihai Iovănel și Teodora Dumitru. Concurența fertilă cu ei, dar și apariția unei noi generații literare, cu cărți foarte interesante, m-au menținut pentru câțiva ani într-un fel de frenezie a cronicii literare. Această frenezie pentru cronică a început să se stingă concomitent cu cea a colegilor de rubrică menționați mai sus, dar și cu a altora, pe care i-am prețuit dintotdeauna, precum Bianca și Paul Cernat, Bogdan Crețu, Doris Mironescu și alții. Cronica e, din punctul meu de vedere, un gen prin excelență dialogal și relațional. Or, când „rețeaua” a încetat să mai funcționeze, ultimii mohicani, printre care m-am numărat, au început și ei să dezerteze. Sper, însă, mereu într-o reîntoarcere.

Sunteți profesor, critic literar, trudit în câmpul educației. Ce înseamnă să fii profesor în România secolului 21? Ce înseamnă să fii critic literar, scriitor? Cum se descurcă astăzi un muncitor în slujba formării unui popor?

N-aș privi problema atât de militant, în sensul că nu m-am considerat niciodată drept o persoană „în slujba” a ceva. Încerc, însă, să-mi fac cât mai bine meseria de profesor și de critic literar/cercetător. Norocul e că cele două meserii se suprapun în mod necesar. Sunt puțini criticii literari de valoare care să n-aibă și puțină vocație pedagogică. Și mai puțini, profesorii buni care să nu aibă și ceva stofă de critici literari.

Schițați, vă rog, în câteva tușe, portretul studentului român.

Îmi lipsește o viziune apocaliptică asupra studentului român, dacă aici ar bate întrebarea. El nu e nici mai rău, nici mai bun decât studentul român din alte vremuri.

Are, însă, mai mult acces la informații de orice tip – de aceea, poate, e mai distras de la studiul temeinic – și e mai puțin încurajat de societate să urmeze o carieră umanistă. În rest, există talente cu carul, ba chiar interes real pentru literatură și mi-aș dori să mă pot ocupa mai mult de fiecare individualitate în parte. De când sunt profesor, am întâlnit câțiva studenți excelenți, care s-au ilustrat deja în critică și în poezie. Am de gând să reiau un cenaclu inițiat acum câțiva ani, intitulat *Subsol 13*, unde am încercat să mobilizez energii tinere. Nu-mi plac patriotismele locale, însă la Literale clujene există constant o efervescentă literară încă de pe băncile Facultății. Ea trebuie doar întreținută puțin.

Se mai citește în România?

Se citește tot mai mult în România. Dacă anii '90 pot fi considerați un hiatus în ce privește lectura propriu-zisă a cărților (se citea mai mult publicistică), anii 2000 reprezintă o evidentă revenire. Piața de carte românească e încă defazată față de alte culturi, însă există semne că, odată cu redresarea economică și cu creșterea nivelului de trai, cititorul mediu simte nevoia să se întoarcă la lectură. Sigur, azi se citește altceva decât înainte de 1990: carte străină în defavoarea cărții românești, roman în defavoarea poeziei, roman de consum în defavoarea romanului „înalt”. Există semnale, însă, că lucrurile se redresează.

Se poate trăi decent din scris?

Nu se poate trăi din scris, punct. Cu excepția câtorva scriitori sau esești care pot fi numărați pe degetele de la o mână, toți ceilalți autori români au și alte meserii, de la profesori la jurnaliști culturali, redactori, cercetători etc. Sistemul literar românesc, sau mai degrabă industria din spatele lui, nu sunt îndeajuns de puternice deocamdată încât să creeze scriitori-vedete. Singura supapă a scriitorului român, menită să-i asigure un interval de liniște, o constituie bursele de creație, tot mai des frecventate de scriitorii tineri (și nu numai).

Ce părere aveți despre prezența anemică a revistelor culturale pe piața de profil din țara noastră?

Pot să am o părere pozitivă despre dispariția revistelor culturale? Evident că e nevoie de reviste literare puternice și vizibile. La ora actuală, dispariția sau lipsa de vizibilitate a revistelor culturale (și, odată cu ele, autoritatea tot mai anemică a criticii de specialitate) fac ca volumele foarte bune să se amestece, în conștiința publică, cu cele mediocre. Una dintre mizele criticii de azi – care nu se poate exercita decât în revistele de specialitate – ar fi să contracareze campaniile de publicitate agresivă ale editurilor. O editură nu e interesată de ierarhia valorică a produselor proprii, încercând să convingă publicul că toate sunt excelente.

Care ar fi, în opinia lui Alex Goldiș, cele mai importante curențe ale sistemului nostru de învățământ?

Cea mai importantă curență e legată de slaba finanțare a sistemului, de la investițiile în infrastructură până la salariile profesorilor. Cunoscuți mulți absolvenți care ar rămâne în sistemul de educație dacă remunerația n-ar fi o formă de umilire. În situația actuală, nu rămân întotdeauna în învățământ studenții cei mai buni, iar cei care o fac merită toată considerația. E un adevăr deprimant. Toate celelalte probleme ale învățământului românesc, de „suprastructură” culturală, sunt secundare. Aud zilnic păreri lipsite de acoperire – inclusiv de la miniștri ai Educației, din păcate – cum că învățământul românesc ar fi defazat din cauza accentului pe memorare în defavoarea dezvoltării competențelor sau din cauza tehnicității excesive. Or, departe de a fi soluționate, aceste dileme nu sunt specifice învățământului românesc sau est european. Ele există bine-mersi și în alte sisteme mai performante. Citeam, într-un *The Guardian* foarte recent, un articol critic la adresa „poliției punctuației” și a hipertehnicizării studiului literaturii engleze, concentrată actualmente asupra studiului formal în defavoarea celui tematic. Sună foarte... „românesc” dezbaterile englezilor, nu? Cu diferența că la ei dascălul se poate întreține dintr-o slujbă, având răgazul să mediteze realmente la aceste dileme în loc să-și completeze venitul cu ore particulare sau să mai lucreze te miri ce.

Ce cartel/cărți citiți acum?

Tocmai închei *Un altfel de jurnal* al lui Matei Călinescu, despre care probabil că voi și scrie. E un document uman important, al unei persoane care a avut tăria să citească și să scrie până în pragul morții. Ultimele rânduri notate acolo preced cu doar 10 zile moartea autorului. Un fel de tristă cronică a unei morți anunțate. Dincolo de încărcătura umană, jurnalul rămâne mărturia importanță a unuia dintre criticii noștri postbelici de top, a cărui simplitate și geometrie a gândirii n-a fost niciodată scurtcircuitată de erudiție, cum s-a întâmplat în destule cazuri.

„Critica literară e o damă de companie concediabilă odată ce nevoile propagandistice ale partidului au fost satisfăcute”. Această propoziție (pe care eu o găsesc savuroasă) face parte din volumul dumneavoastră - Critica în tranșee - și vizează perioada 1948-1953. Vorbiți-ne despre cartea aceasta. Cum s-a născut ea?

Formularea decupată de dv. nu se referă, evident, la critica literară în general, ci la critica aflată sub presiunea ideologiei staliniste. La origine un proiect de doctorat, cartea mea a încercat să analizeze felul în care s-a emancipat critica românească de sub această presiune politică imensă. O emancipare impură, cu destule dificultăți și retractilități, dar care a reușit să repună pe picioare un întreg câmp literar. Chiar sub amenințarea cenzurii, acest câmp literar, desconsiderat de o categorie de „anticomuniști” *post factum*, a funcționat destul de bine după 1965. Dacă am avut o literatură valabilă înainte de 1990, cu poeți și prozatori de necontestat până azi, faptul s-a datorat și criticii literare care, fără să devină vreodată deschis ostilă comunismului, a reușit să protejeze eficient teritoriul literaturii.

Ce proiecte literare aveți în desfășurare? Lucrați la o lucrare nouă?

Am în minte mai multe cărți, dar cea la care lucrez acum vizează o sinteză a prozei subversive din spațiul est-european. Am adunat material disponibil în limbi de circulație cu privire la literatura de sub

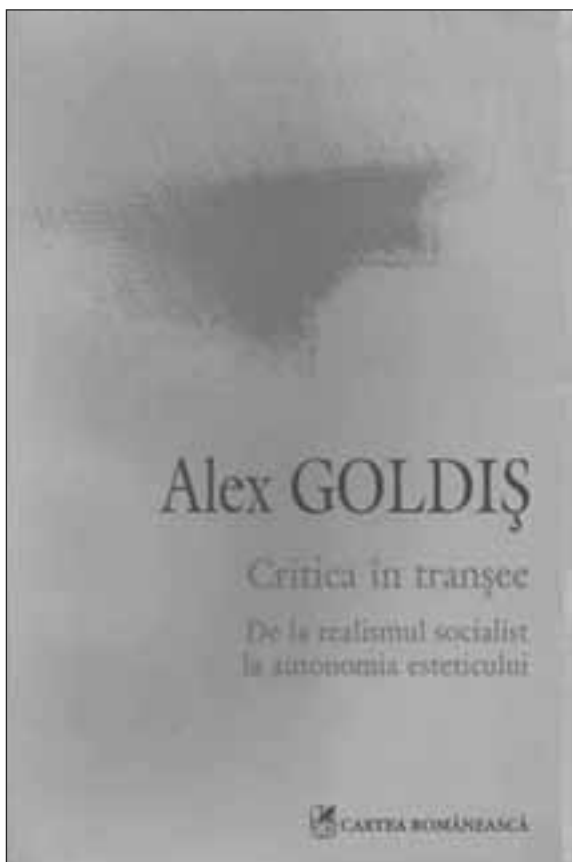
comunism din Rusia, Cehia, Slovacia, Bulgaria sau Ungaria și voi încerca să schițez o tipologie „transnațională” a acestei literaturi, cu teme și problematici recurente, tipologii narative, subgenuri privilegiate etc. Deși n-am acces la aceste literaturi în original, voi încerca să instrumentez surse de mâna a doua (istorii și panorame literare), printr-o metodă consacrată de Franco Moretti ca „distant reading”. Poate că nu e suficient, însă cu siguranță e mai mult decât nimic: nu știu să existe o astfel de sinteză la nivel internațional. În literatura română, mi-ar plăcea să scriu cândva o monografie Marin Preda. Cu toate diferențele de nivel ale romanelor lui, e unul dintre cei mai buni prozatori români – și, poate, prozatorul care a problematizat cel mai complex opțiunile individului în raport cu constrângerile politicii. După 1990, s-a scris puțin și inconsistent despre Preda.

Cum arată o zi din viața lui Alex Goldiș?

Puțin spectaculoasă la suprafață (ca orice zi din viața unui literat), dar cu multe satisfacții mărunte: întâlniri privilegiate cu cărți, autori, studenți, idei. Nu mă plâng deloc, deși mi-ar plăcea să am mai mult timp să scriu.

Ce pasiuni aveți în afara literaturii?

Am fost, încă de când nu mă știu – adică de la câteva luni, când, exasperați că nu mă pot opri din plâns, părinții mi-au pornit magnetofonul –, pasionat de muzică. Crescut în adolescență cu MTV, am traversat cam toate genurile, de la cele disco-kitsch comerciale până la rock și muzică electronică. M-am fixat în anii din urmă pe ultima categorie, care mi se pare singura capabilă să capteze „spiritul vremii”, dacă pot să mă exprim astfel. S-a produs, cred, în ultimii 10-15 ani, o mutație interesantă cu muzica electronică. Departe de a fi (doar) o muzică de dans, ea a devenit un gen prin excelență introspectiv și psihedelic. Cei care ascultă azi muzică electronică – techno, deep house, minimal sau alte genuri – caută mai degrabă o experiență interioară singulară decât comuniunea cu ceilalți. Poate cel mai simptomatic fapt în acest sens



constă în apariția așa-numitelor *silent parties*, petrecerile unde tinerii se adună pentru a-și asculta fiecare muzica la propriile căști. Efect al postumanismului și al alienării sociale actuale? Poate, dar nu cred că ne putem sustrage fenomenului.

Ce înseamnă poezia?

Am mai scris-o și altă dată: poezia – literatura, în general – e un tip de discurs masochist. Ea n-are sens decât dacă mă forțează să admit adevăruri neplăcute despre mine sau despre ceilalți. Mă feresc de cărțile care relaxează propriu-zis: literatură bună nu înseamnă divertisment, ci problematizare, meditație, angoasă. De aceea, scriitorii importanți sunt persoane incomode.

Realizați, vă rog, un top al scriitorilor preferați.

N-aș putea să compun un top al scriitorilor preferați, în literatură ierarhiile nu funcționează decât până la un punct. Dacă accept însă provocarea, din literatura

română citesc cu tot mai mult interes autorii lăsați, în genere, de manuale (și poate chiar de comentariile critice) în planul secund al canonului. Dintre poeții interbelici, nu cred că Arghezi, Blaga sau Barbu pot fi depășiți foarte ușor, însă cred că B. Fundoianu este un poet mare, care ar trebui revizitat cu insistență, sau că opera poetică a lui Geo Bogza merită admisă în primplanul literaturii române, mai ales că posteritatea (douămiistă, dar nu numai) s-a raportat privilegiat la formula lui. Dintre prozatori, îl recitesc întotdeauna cu pasiune pe Camil Petrescu, dar cred că de valoare apropiată – și ar merita popularizată mai mult în afara mediilor academice – e și proza lui Anton Holban sau Max Blecher. Asta pentru a aminti doar câteva nume.

Apropo de plăcere, n-am simțit niciodată o diferență de nivel între lectura volumelor de literatură și cea a volumelor de critică sau teorie literară. Dinamica unei teze, traseul unei idei, ingeniozitatea unei construcții critice mi s-au părut întotdeauna la fel de fascinante ca lucrurile care se petrec în interiorul unui imaginar propriu-zis literar. Lecturile teoretice m-au format în aceeași măsură ca lecturile literare. Dintre criticii români tradiționali, am avut de învățat mult de la G. Ibrăileanu (micul volum *Spiritul critic în cultura românească* e o capodoperă, cu multe observații valabile și azi) – poate chiar mai mult decât de la E. Lovinescu sau G. Călinescu. Citesc cu plăcere textele membrilor celei de a treia generații post-maioreșciană (Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu) și am senzația că, la firul ierbii, canonul valoric al literaturii interbelice a fost stabilit de aceste spirite extreme de lucide și abia apoi „imortalizat” de Lovinescu și Călinescu în Istoriile lor. Mi-ar plăcea să demonstrez într-un studiu acest lucru. Despre critica postbelică, cu un număr mare de autori foarte buni, am scris în mai multe rânduri.

În literatura universală (în proză, căci aici interesul meu a fost mai constant), am migrat, din adolescență, când citeam cu înfiorare literatură fantastică și devoram romanele realismului magic, spre realismul propriu-zis – până într-atât, încât pot spune că aproape nu mai am organ pentru liter-

atura non-realistă, fie că e vorba de literatură fantastică, textualistă sau ermetică. De aceea, deși nu admit literatura cu teză, îmi plac autorii preocupați de transcrierea realismului la firul ierbii (pornind de la povestirile lui Cehov, trecând prin *Foamea* lui Knut Hamsun și ajungând la marea tradiție americană de secol XX – Hemingway, Salinger, John Cheever și alții) sau prozatorii capabili să capteze provocările morale ale epocii lor. Îi citesc în continuare cu plăcere pe Dostoievski, Sartre sau, dintre cei recentți, pe Philip Roth și Michel Houellebecq, tocmai pentru că am senzația că dincolo de imaginar, proza lor e sensibilă la mutațiile ideii de om. Mai toate romanele lui Houellebecq au în centru inegalitatea socială stârnită de hegemonia sexualității-marfă și, în subsidiar, angosta îmbătrânirii (a devalorizării pe „piața trupurilor umane”), în timp ce mare parte a prozei lui Roth teoretizează ideologizarea familiei și intraductibilitatea valorilor de la o generație la alta. Pe lângă imaginarul micro-realist, îmi place, așadar, așa-numita proză de idee.

Avem, în prezent, un scriitor cu care să ne mândrim în străinătate? Cu cine defilăm în lumea bună a cărților?

Într-o carte de teorie literară relativ recentă (*What is World Literature?*, 2003), David Damrosch definește o operă literară de relevanță internațională drept o operă care câștigă prin traducere, reușind să provoace o nouă rețea de relații în cultura de adopție. Din această cauză, ideea unei congruențe absolute dintre valorile naționale și cele internaționale trebuie părăsită. Nu e de mirare că autori considerați drept simboluri naționale și vârfuri ale canonului estetic pot să nu fie selectați în exterior, în timp ce autori aflați în penumbra canonică devin tot mai relevanți. Literatura lui Max Blecher sau Mihail Sebastian au fost primite favorabil în afara spațiului românesc tocmai pentru că relațiile culturale pe care le antrenează romanele lor sunt mai ample. Așa încât cei care promovează literatura română în afara granițelor naționale se văd nevoiți să studieze foarte atent acest *net-*

working de context care înconjoară opera individuală. Ceea ce nu înseamnă, însă, că criticul român ar trebui să rămână pasiv la „selecția internațională”; dimpotrivă, avem obligația de a propune circuitului extern autori și teme din context național care ni se par relevante. Dintre autorii români actuali, cei mai traductibili mi se par Adrian Schiop (ultimul lui roman, *Soldații*, e o ficțiune foarte bine scrisă despre relațiile de putere dintr-o comunitate periferică) și Dan Sociu, un poet biografist, ușor de înțeles și de transportat în alte contexte culturale. În cazul lor, cred, raportul literatură națională – canon internațional e aproape de suprapunere.

Florian Saiu, editor coordonator Secția Social, Cultură și Învățământ (Evenimentul zilei) și colaborator Caiete Critice



Alex Goldiș, critic literar. Lector univ. dr. la Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai. Este autor al volumelor: *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului* (2011) – pentru care a obținut premiul Uniunii Scriitorilor din România și Premiul revistei „Observator cultural”; *Sincronizarea criticii românești postbelice în deceniile opt și nouă* (2013). A publicat cronică literară și eseu în revistele *Cultura*, *Vatra*, *Steaua*, *România literară*, *Ziarul financiar* etc.

Dumitru MICU

„Experiență” și „contemplație”



Abstract

Autoarea consacră o monografie cunoscutului filosof, istoric al religiilor și romancier, Mircea Eliade. Cercetând „căutările de sine” ale autoului, din seria primelor sale scrieri, unele eseuri, altele literatură de ficțiune, Magda Wächter își începe investigația de la o mărturisire a scriitorului, din Șantier, considerându-l un hreacitian cu nostalgii parmenidiene. Fascinat de cel dintâi model al său, Giovanni Papini, Mircea Eliade nutrește iluzia obținerii pe cale practică, eroică, nu contemplativă, a libertății absolute. Sunt comentate pasaje din vasta sa operă – Solilocvii, Itinerar spiritual, Oceanografie, Jurnalul portughez, dar și din romane precum Isabel și apele diavolului, Întoarcerea din rai, Huliganii – autoarea distinge între finalitățile de aceeași sorginte existențială la Eliade și la marele său prieten, Emil Cioran, concluzionând că, pentru a se recupera pe sine din lumea modernă în care trăiește, ființei umane îi rămâne să-și reasume propria natură în varianta ei esențialmente religioasă.

Cuvinte-cheie: Mircea Eliade, filosofie, experiență, contemplație, religie, sfințenie.

The author dedicates a monograph to the well-known philosopher, historian of religions and novelist Mircea Eliade. Studying the author's "self search", from the series of his first writings, essays, Magda Wächter begins her investigation from a confession of the writer in Șantier [Site], considering him a Heraclitian with Parmenidian nostalgias. Fascinated with his first model, Giovanni Papini, Mircea Eliade cherishes the idea of obtaining absolute liberty, in a practical, heroic way, not a contemplative one. The author comments fragments from his vast work – Solilocvii [Soliloquies], Itinerar spiritual [Spiritual Itinerary], Oceanografie [Oceanography], Jurnalul portughez [Portuguese Diary], but also from his novels, such as Isabel și apele diavolului [Isabel and Devil's Waters], Întoarcerea din rai [Return from Heaven], Huliganii [The Hooligans] – distinguishing between the finalities of the same existential origin with Eliade and with his great friend, Emil Cioran, drawing the conclusion that, in order to recover themselves from the modern world they live in, human beings have only one way left – to reassume their own nature in its essentially religious version.

Keywords: Mircea Eliade, philosophy, experience, contemplation, religion, holiness.

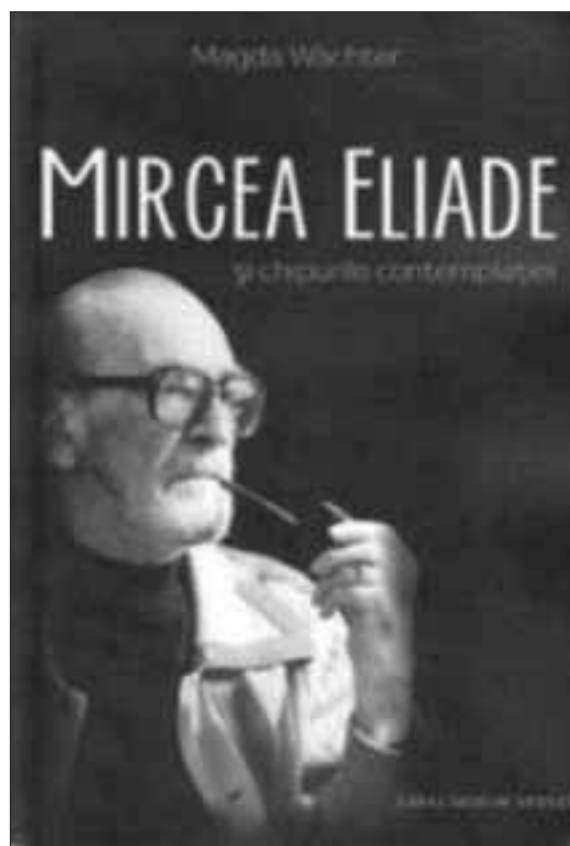
Cercetătoare la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj, coautoare a dicționarului de literatură apărut după 2000 sub egida Academiei Române, autoare a monografiei A. E. Baconsky: Scriitorul și măștile, teză de doctorat la origine, a avut șansa, anul acesta, de a

întâmpina anotimpul estival cu o nouă carte. Consacrată, aceasta, lui Mircea Eliade. Nu scriitorului, ci istoricului religiilor și mai ales hermeneutului ideilor și credințelor religioase, gânditorului în general.

Cine, știindu-i precedentele lucrări și răsfoind o pe aceasta din urmă, ar arunca

mai întâi o privire asupra bibliografiei, s ar mira, cu siguranță, văzând cât de numeroase sunt menționările de filosofi, teologi, mitologiști, antropologi, esteticieni și specialiști ai altor discipline comparativ cu numele de critici, istorici și tehnicieni literari. Situația s ar clarifica prin simpla mutare a privirii de la sfârșitul cărții la începutul ei, de la bibliografia studiului la sumara bio bibliografie a autoarei. Magda Wächter a absolvit două facultăți, cea de filologie și cea de istorie și filozofie a universității clujene. În consecință, ea posedă toate mijloacele necesare pentru a studia atât opera literară cât și cea filosofică a lui Mircea Eliade.

Volumul *Mircea Eliade și chipurile contemplației* debutează cu menționarea „dualității temperamentale” a scriitorului, dezvăluită de el însuși, în Șantier: „În mine se zbat, de când mă știu, două mari seducătoare nostalgii: aș vrea să fiu în fiecare ceas altul, să mă scald în fiecare zi în alte ape, să nu repet niciodată nimic (...) Dar aș vrea, în același timp, să pot găsi un punct fix de unde nici o experiență și nici un raționament să nu mă poată deplasa, o viziune statică, o contemplație directă – fără mijlocirea experienței, – și universală (oh, mai ales universală!) – un absolut.” Traducând această confesie în termeni filosofici, exegeta o atribuie unui „heraclitian cu nostalgii parmenidiene”, „eleat” în același timp, „ispitit de provocările dialecticii.” Mai explicit vorbind, Mircea Eliade „se zbătea”, la vârsta căutării de sine, între duble atracții spre acțiune și spre contemplație, spre static și dinamic, finit și infinit, relativ și absolut, experiență (inclusiv aventură) și sfințenie. În aceste lupte interioare (simbolizate, în evanghelia lui Luca, de comportamentul Martei și al Mariei) își au sursa în al său Itinerariu spiritual din 1927, și o bună parte din Oceanografie (1934). „Chipul” eliadesc predominant în scrierile de tinerețe, specifică cercetătoarea, „este acela de om al faptei, încrezător în posibilitățile nelimitate ale experienței.” Fascinat de „cel dintâi model al său, Giovanni Papini, „omul care a voit să ajungă Dumnezeu”, Eliade nutrea iluzia



posibilității de obținere, pe cale „practică, eroică, iar nu contemplativă”, a libertății absolute. Această convingere nu rămâne însă definitivă. În Solilocvii, scriitorul consideră că „înțelegerea trebuie să fie contemplativă, statică. Când au fost scrise Solilocviile? Căci, în 1928, viitorul autor al acestora își zicea că absolutul e accesibil sfinților și înțelepților, oamenii ceilalți putând alege, spre a se realiza superior, doar aventura. Aceasta e și propria lui alegere, mai târziu, în India, când părăsește mănăstirea tibetană în care claustrase, renunțând la „sfințenie” pentru „aventură”, într o expresie specială a ei, cultura.

Ambivalența structurală a personalității se menține toată viața pluridimensionalului scriitor, căci iată o mărturisire extrasă de exegetă din una dintre ultimele sale cărți, Jurnalul portughez: „Nu vreau să renunț la finit, la splendidul, palpitantul fragment. Nu mă poate satisface decât cucerirea finitului.” Confidența nu se oprește însă aici. Urmează fraza: „Dar, pentru mine, fragmentul poate coincide cu Totul; rămânând în

finit, omul poate cuprinde, totuși, infinitul” Altfel spus, „experiența” (incluzând fragmentarea, finitul) și „contemplația”, mod al năzuinței de cuprindere a Totului nu se exclud reciproc. Pot fuziona. Coincidența opositorul! În propriul caz, invocată în altă scriere de senectute, Memorii, Eliade – interpretează Magda Wächter – n a făcut, prin plecarea din amintitul ashram spre a se dedica studiului și scrisului, decât să și compenseze „presupusa” „incapacitate funciară de a deveni sfânt (...) printr o «experiență paradoxală, inumană», orientată înspre același unic scop, descifrarea «misterului totalității»”. Exegeta nu omite să precizeze că, în accepția eliadescă, termenul „experiență” capătă o „extindere nelimitată”. El include „lecturi, teorii, introspecții, eforturi de autodisciplinare, fapte culturale, idei, toate acele «aventuri spirituale» al căror unic sens rămâne absolutul”. Cu această explicitare, e clar că „experiențialismul” teoretizat (și practicat) de Mircea Eliade e de cu totul altă natură decât „experiențele” cărora se dedau unii dintre tinerii din romane ca Isabel și apele diavolului, Întorcerea din rai, Huliganii. E un experiențialism nu al dezvățului, ci al ascezei. Al unei asceze ce nu exclude „virilitatea” (înțeleasă ca autodominare), ci o include. Asumându și un asemenea ascetism – parafrazează exegeta aserțiuni publicistice eliadestii din deceniul al patrulea – intelectualii nu numai că nu sunt „abstracți”, dar sunt „singurele categorii de oameni care experimentează viața în direct, care sunt liberi de milionul de superstiții al «omului practic» și trăiesc «faptul» cu o imediată necunoscută celor care sunt, care au impresia că sunt «practici» pentru că practică greșelile înaintașilor lor.” Negând calitatea de adevărați intelectuali simplilor „repetitori de fapte”, care nu sunt decât „caligrafi sau roboți”, Eliade o recunoaște doar celor ce „văd dincolo de cotidian.” El admiră „experiența, aventura, concretul”, „dar numai ca posibile promisiuni revelatoare de sens.” Eliade însuși, remarca Noica, a urcat toate „treptele concretului”, dar a făcut o „pentru a ajunge în cele din urmă la Ființă, la concretul ca spir-

it.”

O conștiință condusă de năzuința la totalitate, la absolut, la Ființă nu poate nutri, natural, decât aversiune și dispreț față de existența ternă, ciuntită, fără orizont, față de captivii imediatului, ca și față de cei implantați în abstracții sterile, față de lumea vidată de valori spirituale, de sacru, într un cuvânt, față de tot ceea ce, în percepția comună, trece drept „realitate”. Real, în concepția lui Eliade, e numai ceea ce are sens. Și, după el, nu există sens niciunde în secol. Hegemonia temporalului, subordonarea spiritualului, „religia acțiunii”, „penibila confuzie a valorilor”, „degringolada etică”, „haosul spiritual” îi apar tânărului Eliade ca spectacol al „totalei descompuneri”, al unei „mlaștini sociale”, al „iadului contemporan, cu aburii săi descompuși, cu luminile sale de cadaverică fosforescență”. Nu mai putea urma decât dispariția omenescului: „omul va fi readus la condiția de termită și este imposibil de crezut că astfel va putea supraviețui.”

În ciuda unor atât de sinistre viziuni și previziuni, Eliade – relevă exegeta – nu se abandonează, ca Emil Cioran, pesimismului incurabil. Deznădejdea lui nu exclude posibilitatea oricărei nădejdi. Omenirea, gândeste el, se poate salva decât prin ieșirea din istorie, din timp, prin – implicit – întorcerea la real. Investit cu funcția de concept filosofic, cuvântul „real” devine, în vocabularul eliadesc, sinonim cu „sacru”. Ca în limbajul omului arhaic. Pentru omul arhaic – rezuma exegeta – una dintre principalele observații structurante din opera gânditorului studiat – „totul este sacru, fiecare acțiune are o valoare sacramentală, viața însăși este un act religios”. Nimic, în înțelegerea lui, nu devine real decât prin aceea că imită sau repetă un arhetip. Reală cu adevărat e numai creația divină, și tot ce e făcut de om are drept model un act cosmogonic. Astfel, omul, prin orice act semnificativ al său, reface cosmogonia într un fel propriu. Conștientizarea acestui fapt, este experiență religioasă. Participarea la sacru, la Idee, printr o „teorie” (vedere) în act, „transpusă în toate miturile, ritmurile și simbolurile sale”. Ritul reiterează „gestul

arhetipal săvârșit in illo tempore”, realizând „imersiunea în timpul real, în „Marele Timp” primordial.” Reiterarea semnifică accederea la o formă ideală de existență, sub impulsul „nostalgiei eternității.” Însușindu și această Waltanschaung, și limbajul corespunzător, Eliade o face pe considerentul că, în reprezentarea sa, nu omul social, economic, politic și nici creștinul măcar, nu întrunește calitățile omului total, universal, deci exemplar, ci omul dinaintea păcatului originar. „De ce – transcrie exegeta din Solilocvii – să luăm întotdeauna ca obiect omul decăzut, omul european de astăzi?” Găsind, în tinerețe, că „filosofia existențială modernă, ca și cea speculativă, de altfel, e valabilă pentru proprii ei autori, și nimic mai mult”, autorul viitorului *Tratat de istorie a religiilor* se pronunță, și la deplina maturitate, pentru un umanism „mai larg și mai îndrăzneț decât umanismul Renașterii”. Cea mai adecvată cale de acces la acesta e, după el, istoria religiilor, disciplina în măsură a contribui la „planetizarea” culturii, la totalizarea celor mai diferite modalități de cunoaștere menite să releve „esența esențelor.” Căci Eliade împărtășește concepția anticilor potrivit căreia esența precede existența. Inerentă acestei concepții fiind credința că esența naturii umane e religiozitatea, omul este, prin definiție, homo religiosus. Omul rămâne „religios” chiar dacă nu o recunoaște, chiar dacă respinge orice religie și însăși religiozitatea ca atare. Existența unei societăți areligioase nu i cu puțință, chiar dacă vreuna se declară așa. Homo faber – rezumă exegeta opinia amplu dezvoltată a hermeneutului – nu este decât avatarul modern a lui homo religiosus. Insul modern, radical secularizat, poate să se considere areligios, dar nu este. Căci suprimându l în el pe homo christianus, nu l a răpus și pe homo religiosus. „Teologiile contemporane ale «morții lui Dumnezeu» implică (...) doar dispariția religiilor, nu și a religiozității, fiindcă secularizarea unei valori religioase este tot un fenomen religios.” Sacralul nu a dispărut în lumea de azi, el continuă să existe, disimulat în profan. Numeroase superstiții, tabuuri, „ritualisme

degradate”, ca și pasiunea pentru spectacole, pentru lectură, pentru cinematograf, conservă, din cele mai vechi timpuri, urme ale mitologicului. Mitul unei insule a fericiților, bunăoară, generat de nostalgia paradisului, a devenit, în lumea de azi, potrivit unui paragraf citat din *Le Sacré et le Prophane*, utopia unei „insule” „a libertății, a jazzului, a odihnei desăvârșite, a vacanțelor idele, a călătoriilor în pachebot de lux.” În „mistica socială” comunistă se ascunde „mitul străvechi al Vârstei de Aur”.

Pentru a se elibera de „teroarea istoriei”, recuperându și și libertatea primordială absolută, omului modern nu i rămâne, după Eliade, decât să și reasume propria natură specifică, esențialmente religioasă. Să revină la arhetipuri. Căci numai arhetipurile și „acele acte și sau creații umane ce întrețin un raport direct, prin contemplație”, cu ele „sunt cu adevărat reale”. „Reale”, adică sacre, situate în centrul ființei. Drumuri spre acest centru sunt filosofia și religia, dar, în epoca modernă, s a produs „degradarea unor semnificații metafizice în direcția esteticului.” Consecutiv, replica umană cea mai eficace la toate condiționările existenței este creația artistică. Creatorul de artă posedă o vocație metafizică, religioasă atemporală, sub al cărei impuls, el colaborează la completarea creației divine. În opinia lui Eliade, subliniază exegeta, „povestirea și romanul, ca și celelalte regnuri literare, sunt prelungiri ale narațiunii mitologice (...) Imaginația literară, care este și imaginație mitică, «descoperă marile structuri ale metafizicii» și suplinește, la omul modern, însăși viața religioasă.” Fie prin creația artistică fie prin contemplația estetică, mai accentuează Magda Wächter – imaginația accede astfel, la fondul arhetipal al cunoașterii, „camuflat” în transconștient, deci la realul propriu zis.

Acestea sunt, în trăsăturile dominate, „chipurile contemplației” eliadești. Reconstituindu le, cercetătoarea nu se angajează în a le și judeca. Cartea sa e o lucrare de tip academic, învederând preocuparea de a informa edificator, de a înfățișa

obiectul de studiu cât mai exact. Preocupare finalizată cu incontestabil succes. Relevând „chipurile” în care Mircea Eliade, asemenea lui Camil Petrescu, pe alt tărâm al scrisului, „vede idei”, demersul investigativ construiește implicit chipul interior al văzătorului, portretul său intelectual. Spre a obține acest rezultat, autoarea lucrării stabilește, în baza mai ales a confesiilor scriitorului, impulsurile elanurilor sale de cunoaștere și creație, identifică sursele livrăști ale formării personalității sale (opere filosofice din diferite timpuri din

antichitate până în secolul XX, scrieri teologice din primele veacuri creștine, concepții și teorii contemporane lui Eliade, unele direct influențate de el, altele concordante cu ideile lui sau opuse acestora.

Prin bogăția și acuratețea informației, prin penetrarea observațiilor, prin claritatea expunerii, Mircea Eliade și chipurile contemplației sporește, neîndoielnic, numărul studiilor ce mediază eficient o cât mai adecvată cunoaștere a operei eliadești teoretice, prin care se cere citită, spre a fi bine înțeleasă, și opera literară.



Steinhardt, exerciții de admirație și negație

Abstract

Ediția critică a dialogurilor epistolare cu N. Steinhardt, apărută în colecția „Memorii, jurnale, corespondență” a Editurii Polirom, îi prilejuieste autorului trasarea câtorva linii la un profil al Monahului de la Rohia, așa cum se desprinde el și din scrierile confesive de acest gen ale cărturarului. Răspunsurile lui Steinhardt la numeroasele întrebări adresate de Z. Sângeorzan și Nicolae Băciuț sunt, în opinia comentatorului, exerciții de admirație, dar și de negație, uneori vehementă, ilustrând un spirit liber și de o contagioasă vioiciune. Este relevat faptul că epistolarele conțin nu puține caracterizări memorabile și expresive schițe de portret ale unor scriitori, artiști, critici, esești de azi și de ieri, români și străini, între care: Bacovia, Eugen Barbu, Ileana Mălăncioiu, Mihai Ralea, Eugen Simion sau Mozart, Flaubert, Hölderlin, Esenin, toți aceștia și mulți alții, inclusiv Eminescu, văzuți îndeosebi din perspectiva moralistului. Autorul observă că Steinhardt avansează și câteva concepte dintr-o asemenea perspectivă. De pildă, ceea ce el numește: „ideea etică Eminescu”.

Cuvinte-cheie: exercițiu, admirație, negație, morală, iubire, jertfă, abisal, istorie, mit, lapsus freudian, ideea etică, fenomenul Eminescu.

The critical edition of the epistolary dialogues with N. Steinhardt, which appeared in the collection „Memorii, jurnale, corespondență” („Memories, Journals, Correspondence”) of Polirom Publishing House, occasions the author the delineation of several lines of the profile of the Monk from the Rohia, as it transpires from the scholar’s confessional writings of this type. Steinhardt’s answers to the numerous questions asked by Z. Sângeorzan and Nicolae Băciuț are, in the critic’s opinion, exercises of admiration, but also of negation, at times vehement, denoting a free spirit whose liveliness is contagious. It is shown that the epistles include many memorable characterizations and eloquent portrait sketches of several Romanian and foreign writers, artists, critics and essayists, past and present, among whom Bacovia, Eugen Barbu, Ileana Mălăncioiu, Mihai Ralea, Eugen Simion or Mozart, Flaubert, Hölderlin, Esenin, all of them and many others, including Eminescu, being seen mostly from the moralist’s perspective. The author notices that Steinhardt uses the same perspective in order to put forward several concepts, for example, what he calls „the Eminescu ethical idea”..

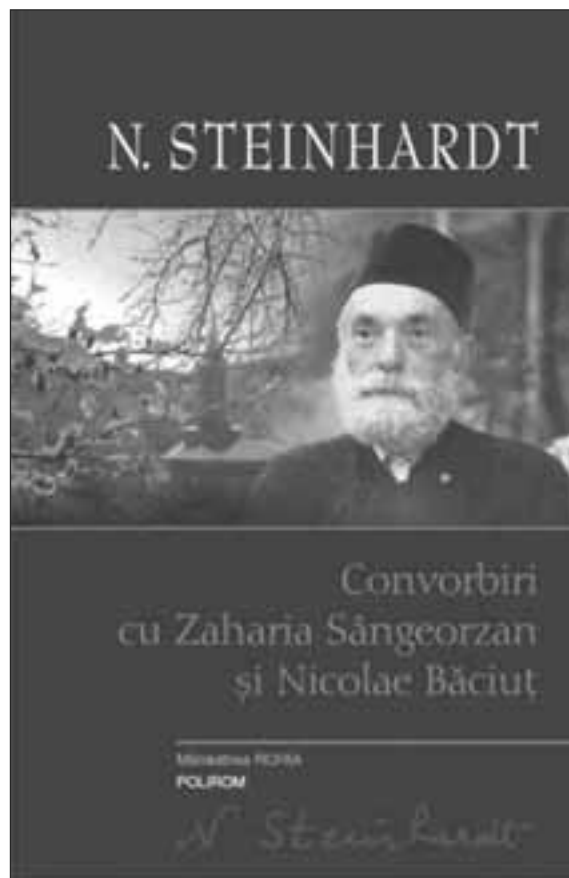
Keywords: exercise, admiration, negation, morals, love, sacrifice, abysmal, history, myth, Freudian slip, ethical idea, the Eminescu phenomenon.

În „Scriitori români de azi” (vol. III, 1989) Eugen Simion își încheie capitolul despre Nicolae Steinhardt cu un admirabil portret: „Pe moralistul acesta cu fața uscată de sfânt bizantin și barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur,

adus puțin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înțelegerii mele. L-ai crede coborât dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfățișează un exeget de texte sacre strecurându-se pe lângă zidurile cetății, într-un ev mediu mistic”.

Acel singuratic grăbit cu fața de sfânt bizantin era parcă predestinat vieții monahale. Pentru care a și optat după o spectaculoasă convertire la creștinism. S-a retras în liniștea de la Rohia. Acolo a meditat la cele ale lumii și tot de acolo și-a trimis gândurile și opiniile în chip de răspunsuri la întrebările unor critici, scriitori, publiciști ca Zaharia Sângeorzan, Nicolae Băciut sau Ioan Pinte.

Frapează la Steinhardt epistolierul trecerea de la aprecierile și judecățile nu o dată șocante, formulate sentențios, fără drept de apel, și momentele de îndoială ori de repliere. Ca orice moralist care se respectă, autorul „Jurnalului fericirii” este, și el, un sceptic, dar scepticismul său nu e nici pe departe de tipul celui cioranian. E un scepticism care nu demobilizează, ci stimulează acțiunea, competiția, lupta. Iată ce proclama călugărul de la Rohia într-o vreme de mare restriște ca aceea de la sfârșitul deceniului nouă al secolului trecut în dialogul epistolar cu Z. Sângeorzan: „Soluția în fața in justițiilor e una singură: eroismul. Să nu taci, să vorbești, să lupti și să te afli în treabă... Restul e verbalism, spaimă, nimicnicie”. Una din temele abordate la solicitarea celor ce-l chestionează este cea a raportului dintre spiritul creator și morala creștină. Credința lui Steinhardt e că „totul se rezolvă prin iubire”. Perspectiva din care el privește istoria, viața, arta, literatura, politica este una eminentamente morală. Ea nu se schimbă niciodată, nici chiar atunci, mai ales atunci, când cărturarul se raportează la valoarea estetică, la valoarea intelectuală. De pildă, despre Mihai Ralea, căruia îi recunoaște însușirile de intelectual strălucit, rafinat, inteligență rară și regretă că e „un critic nu îndeajuns de apreciat” în posteritate, afirmă că a avut față de viața proprie o atitudine de bătăran, una care i se pare ilustrativă privind „neantul moralei antice”. O caracterizare care mi-a amintit de



cea, în termeni de pamflet, caricaturală, a lui Petre Pandrea. „Mandarinul valah” scrie în jurnalul său că viața morală și intelectuală a lui Ralea, *licheaua nr.1*, cum îl numește el - „se reduce la peticul dintre buric și testicule”. Sever se arată Steinhardt cu scriitorii clasici sau contemporani privind comportamentul lor civic. De pildă Eugen Barbu, un mare scriitor, ale cărui romane „Groapa” și „Săptămâna nebunilor” le consideră capodopere ale literaturii române. Omul însă îl determină să observe: „Nu i se poate cere scriitorului să fie un sfânt (deși...), dar nici o lepră nu-i este îngăduit a fi”. În fine, Steinhardt este împotriva despărțirii eticului de estetic. În aprecierile și judecățile sale accentul cade întotdeauna pe etic, Eminescu servindu-i drept exemplu suprem: „Ideea Eminescu nu e o idee literară, ori politică, ori psihologică – e o idee etică”. Voi reveni asupra acestei afirmații.

Opiniile cărturarului se vor, conform propriei mărturisiri, sincere și îndrăznețe. Cu privire la romanul românesc contem-

poran face observații subtile și surprinzătoare: „Personajele romanelor actuale sunt, bietele, năpădite de stresuri și deformate de mediul ambiant cu totul negativ”. O excepție: Carol Măgureanu din „Fețele tăcerii” al lui *Augustin Buzura* – „omul care din suferință și gentilețe a extras bunătatea și gentilețea și care-i unul din personajele cele mai nobile ale literaturii române, vrednic să figureze într-un roman al lui Dostoievski”. Inegal și fără a fi un stilist, *Nicolae Breban* îi apare ca fiind „unul din pușinii noștri autori cu adevărat atrași de marile probleme ale omului și misterele vieții”. Dintre poeții generației '60, îi admiră pe *Ana Blandiana* și pe *Adrian Păunescu*, căruia îi descoperă, pe lângă prodigiousul talent, însușiri morale ce îi lipsesc unui Eugen Barbu, dar mai ales pe *Ileana Mălăncioiu*. Autoarei „Liniei vieții” și „Urcării muntelui” îi schițează din doar câteva linii un portret pe cât de insolit, pe atât de memorabil: „Aferim femeie! Curajoasă. Aspră. Le vede, le știe, le spune. Și ce suflet de muier sensibilă, simțitoare. Suflet adânc, colțuros. Mare poetă / Da, asta admir: o țârie inteligentă (foc) și totodată accesibilă milei, duioșiei (indirecte), dar o Antigona cu suflet de Electră (și de Ecaterina Teodoroiu)”.

Steinhardt, capabil să trăiască revelații metafizice unde și când nu te aștepți, de pildă în fața unei mori de apă, vădește o remarcabilă, uneori exorbitantă, capacitate de a admira. De la un punct încolo nici nu mai contează dacă are sau nu dreptate; important este spectacolul intelectual al unui spirit dezmarginat, fundamental liber și de o molipsitoare vioiciune.

Monahul de la Rohia i-a citit atent nu numai pe poeții și prozatorii români contemporani, ci și pe criticii și esești din generații diferite. În *Eugen Simion* vede un model. Pe alții, precum *Alexandru Paleologu*, *Adrian Marino*, *Lucian Raicu* sau *Valeriu Cristea*, îi prețuiește în mod deosebit. Este mai degrabă reticent față de esești, cu termenul său, *noicieni*: Pleșu și Liiceanu. Niște noicieni care, chiar dacă nu s-au despărțit niciodată de Noica, precum Paleologu, lui Steinhardt i se pare că sunt în unele privințe departe de maestru. Despre autorul

„Jurnalului de la Păltiniș”, el scrie: „E foarte profesoral, foarte doctoral. Prea din cale afară de didascalos, de Herr Profesor. Exact contrariul lui Noica, mereu amen, gentil, modest”. După cum se vede, moralistul nu se dezmente. Cu Cioran polemizează în mai multe rânduri pe diverse teme și destul de vehement pentru un polemist de obicei cordial. Îl acuză, între altele, pe expertul decăderii de „șarlatanie” și îi reproșează „lipsa de imunitate” față de moda/módele occidentale, precum și faptul că ar face confuzie între filosofie și religie. Recunoaște însă că Cioran „este un foarte mare scriitor”. Nu e oare de ajuns?!

Clasicii români și străini sunt evocați de Steinhardt în diferite contexte, cum ar fi cele create sau sugerate de Z. Sângeorzan, acesta gratulat de ilustrul său interlocutor, dar și admonestat, pe bună dreptate, atunci când întrebările lui sunt confuze sau grandilocvente, deși formulate în scris, ceea ce presupune a fi fost și atent gândite. Răspunsurile sunt însă aproape de fiecare dată incitante. Întrebat ce admiră mai mult în poezia lui *Bacovia*, Steinhardt mărturisește că admiră „autumnalul, ploaia melancolia ploilor de toamnă (care la el nu-i numai melancolie, ci și putere, stihie, zeitate). Ca în vestitul roman al lui *Elémer Bourges*: Les oiseaux s'envolent et les feuilles tombent. / *Bacovia* - din acest punct de vedere, al toamnei, al lacustrului, al ploii stihiale, pe toți îi întrece, chiar și pe *Verlaine*”.

Interesantă e schița de portret pe care i-o face N. Steinhardt lui *Esenin*, pe care îl pune față în față cu *Mozart*: „Esenin e un mozartian, un pur, un înger în trup de huligan, un cinstit și o jertfă. Esenin, ca și tânărul erou din *Căința*, ia asupra-și vinovăția. Ca și Mozart transcende binele și răul și se refugiază în paradisiac. / Odată cu Esenin intrăm în lumea culpei asumate, adică a nevinovăției. Esenin e o ființă mozartiană, e tâlharul cel bun de pe cruce, e un produs și el al civilizației rurale (ea îl va fi trezit, îl va fi ferit de afundarea în abjecție), pentru el poezia a devenit o catharsis, vaietul lui prevestește, cred, mântuirea”. Un portret de o virtuozitate, aș zice, mozartiană.



Moralistul e mult mai justițiar când în dialogurile epistolare vine vorba de unele personaje celebre ale literaturii. Între acestea: *Emma Bovary*, pe care Steinhardt o compară cu *Natașa Rostova*. Mai firească ar fi fost, cel puțin într-o primă instanță, comparația cu *Anna Karenina*. În viziunea lui Steinhardt, Doamna Bovary, spre deosebire de eroina lui Tolstoi: „Nu e o pasionată, aparține speciei de oameni care nu știu ce să facă *din* și *cu* viața lor. Păcat strigător la cer, va fi sancționat cu moartea. Dar Flaubert nu e numai drept, e și milos: sinucidearea i-o acordă de milă, ca să dea nițică demnitate unei biete vieți atât de irosite. Emma Bovary își înșeală soțul din plictis, prostie și nepriecere. Adulterul e pentru ea un drog. Poate că principala sa lipsă aceasta este: lipsa de feminitate”. Observații fine, propoziții ce ar putea fi convertite prin schimbare de semn într-o definiție a feminității. Atipicul monah este și un hermeneut atipic.

Aserțiunile lui N. Steinhardt își conțin de regulă comentariul. Tentația de a le cita este irepresibilă. Prea multe interpretări și considerații le pot parazita. Lectura, eventual „îndrăgostită”, oricum gânditoare, a unor scrieri confesive, dar nu numai, cum sunt aceste dialoguri epistolare, în fond niște exerciții de admirație, o admirație care nu exclude totuși negația, este captivantă.

O temă principală a lui Steinhardt este *Eminescu*, deși se declară cu umilință „sărac în eminescologie”. Nu e deloc sărac. Caracterizările, definițiile sale, nu o dată total neortodoxe, sunt incitante. Nu este însă, așa cum ar părea, un admirator fără spirit critic al celui mai mare poet și ziarist român, iar observațiile lui au adeseori darul de a releva aspecte mai puțin sau deloc sesizate de alți comentatori. De pildă, el crede că Eminescu „a supraabuzat de substantivul copilă” care „a devenit un clișeu obsesiv, nu un cuvânt întru totul propriu, ci un tic cu subînțeles erotic (preferință sexuală). «Copilă blondă»

e un fel de lapsus freudian, de imagine erotică obsesivă; drept care cred că e o sintagmă lipsită de valoare poetică". Steinhardt nu are complexe și idei preconcepute, nici atunci când ia în răspăr punctele de vedere ale eminescologilor, veritabili sau închipuiți, nici când îl situează pe Eminescu, cu opera și ideologia sa, la nivelul vârfurilor literaturii și gândirii universale. Propoziții ca aceasta: „*Lucefărul* lui Eminescu e Faustul românesc" i-ar putea indispuce pe demitizatorii de serviciu ai literaturii române, mai ales că cel care le formulează nu e dispus să uzeze în analizele sale *blitz* de prea multe argumente, ceea ce nu înseamnă că evită dialogul și nu ia în considerare și alte puncte de vedere. Dimpotrivă, dovedește o exemplară cultură a dialogului, a dezbaterii. Exprimările sale sunt pe cât de abrupte, pe atât de convocate spiritual. Dacă pentru Ibrăileanu, *Caragiale* este cel mai artist scriitor român, mai mult chiar și decât Eminescu, monahul de la Rohia nu ezită, la rândul său, să afirme că autorul *momentelor și schițelor* e „un scriitor abisal". Eminescu este în percepția lui Steinhardt „un precursor, el a intuit cele mai multe din melancoliile și temerile pe care abia acum le descoperă secolul nostru...". (Mai e nevoie să spunem că secolul XX le-a descoperit de fapt, iar cel în care ne aflăm le trăiește dramatic?! Oare ce ar mai spune acum monahul profet, dacă cu aproape 30 de ani în urmă ne avertiza: „Totul ne amenință... Golgota e pretutindeni, ne așteaptă – kafkian – la orice colț de stradă și-n orice fracțiune de timp"?!).

Eseistul introduce în discuție și câteva concepte. Unul ar fi „fenomenul Eminescu", care ar consta în „perfecta identitate dintre poet și neamul său. Eminescu a făcut din istoria românilor mitologie, a ridicat-o la rang de mit, a dat adevărului istoric autoritate și prestigiu de mit". Steinhardt pare să întărească astfel o afirmație cu sunet aforistic a lui Nicolae Iorga: „Drumurile istoriei acestei națiuni trec prin inima lui Eminescu". Tot un concept este ceea ce numește: „ideea etică" Eminescu. Iată ce observă moralistul: „*Ideea Eminescu* nu e o idee literară, ori politică, ori psihologică - e o idee *etică*".

Tocmai în proiecția unei asemenea idei, dar și din multe alte motive, e limpede că o sumedenie de texte ale lui Eminescu ar putea înnobila astăzi pagina întâi a oricărei publicații românești sau de aiurea, în chip de inegalabile editoriale, precum, de pildă, un articol apărut în „*Timpul*" din 16 noiembrie 1879 în care citim: „Nu urâm decât lipsa de caracter, decât luarea drept pretext a principiilor pentru a le exploata în folosul unei asociații de oameni lipsiți de demnitate personală, respectăm însă opiniile răsărite dintr-o sinceră convingere, ba chiar schimbarea convingerilor, când aceasta se întemeiază nu pe motive personale, ci într-adevăr pe schimbarea totală a împrejurărilor generale. Stimăm și pe teologul ce crede în geocentrism bazându-se numai pe Biblie, îl stimăm însă și pe acela căruia opinia biblică i-a fost schimbată prin raționamentul învingător al lui Galilei. Numai convingeri să fie, nu pretextare de convingeri".

Unul dintre numeroasele texte ale gazetarului apărute parcă chiar în această dimineață într-un ziar da mare ținută?! Firește, în eventualitatea că ar mai exista astăzi un asemenea ziar! Mă tem însă că nu mai avem ziare în România la care să scrie un Eminescu?! Ce să facă el, sărmanul, printre atâția editorialiști și analiști europeni de nicăieri, cu formula lui *Octavian Paler*, iar mulți dintre ei, cu vorbele unui important poet și jurnalist contemporan, vajnici „purtători ilegali de limbă română"?!

Ideea etică, dar și estetică Eminescu este relevată, cred, și de orizontul la care se raportează poetul, cu sfială, dar nu mai puțin demn și, de ce nu, conștient de geniul său. O ilustrează, de pildă, poemul „*Cărțile*", cu acea inubliabilă invocare a lui *Shakespeare*, căruia i se adresează peste timp cu recunoștință: „M-ai învățat ca lumea s-o citească", totodată mărturisindu-i *marelui Will* dorința, aspirația de a-i semăna: „S-aduc cu tine îmi este toată fala".

Când i se propune un exercițiu de imaginație pe tema „*Mihai Eminescu străbătând bulevardele Vienei*", Steinhardt se lansează în imaginare profeții despre trecut: „Sunt sigur că-l încântau. Sunt sigur că circula negrăbit. Sunt sigur că a gustat «die

Gemütlichkeit».Că a intrat în cafenele și le-a prins izul și farmecul. Sunt sigur că nu se prea zorea, deși avea foarte multe de citit și nu-i prea plăcea să iasă din casă. Sunt sigur că le-a îndrăgit. Sunt sigur că a știut să fie nu numai un mare român, ci și unWeltbürger, un european, un domn, că a gustat din plin <<civilizația>> bulevardelor vieneze. / Dar era conștient de menirea lui. A intuit repede care e: aceea de poet român. Și-a preluat rolul, i-a intrat în piele, l-a asumat. Nu s-a lăsat ademenit nici de o treabă atât de onorabilă ca aceea de profesor universitar. / Cinste clarviziunii sale și capacității sale de a fi statornic în hotărâri”.

Dintre textele ce fac referire la Eminescu, unul îi este inspirat monahului de la Rohia de poemul lui Hölderlin „Către Parce”, cu emblematicul vers de început: „Numai o vară acordați-mi, Amarnicelor!”, pe care Steinhardt îl pune „la aceeași înălțime și putere ca și versul eminescian biruitor: «Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...»”. Reflecțiile moralistului sunt susținute prin trimiteri revelatoare la filosofie și la parabolele biblice. Extrag aici doar ceea ce ar putea fi considerat mesajul discursului său, străbătut de un tulburător fior metafizic: „Liniștitoare e numai senzația operei împlinite... Să nu ne găsească moartea cu mâinile absolute goale, ca pe unii care am făcut degeaba umbră pământului, care ne-am bătut joc de talentul ori jumătatea de talent ori sfertul de talent care ne-a fost hărăzit, adică încredințat... Fericit cine poate muri «îndestulat» și este îndreptățit să ceară o toamnă de pârguire și contemplare a creației sale, dar fericit și acel, nespus mai modest, care nu și-a bătut joc de minunatul dar al dispunerii – vremelnice – de verbul a fi”.

În jurnalul său, cărturarul bucovinean Traian Chelariu nota cu privire la femeile din viața lui Eminescu: „În afară de mamă, care are o rară distincție și duioșie în fizionomia cunoscută din fotografia păstrată, Eminescu nu a avut în jurul său femei care să-l promoveze sufletește. Diferitele Eufrosine din prima adolescență au fost, se pare, marfă de bâlci; Veronica Micle – o femeiușcă; Harieta, ca soră – geloasă ca o îndrăgostită fără nădejde, și Mite a cochetat în mod distins, deși nu mai puțin lucid, deci vinovat, cu ispita de a fi în atenția unui poet despre care i se spusese că este un mare poet...”.



Cu „femeiușca” Veronica Micle, Steinhardt e însă mult mai sever și surprinzător de pătimaș: „Ca și Titu Maiorescu, nu o pot suferi pe Veronica Micle. Cred nu numai că a fost o pacoste în viața lui Eminescu, dar că a și influențat (pe cât a putut, firește, adică foarte puțin) în rău opera sa. E o falsă poetă, o falsă amantă. E o Cătălină prefăcută, vulgară, romanțioasă, o moftangioaică siropoasă. (Drept e că s-a sinucis: ceea ce e un păcat, dar și o ieșire din lumea mofturilor și palavrelor)”.

Presupunând că adevărata Veronica Micle ar fi fost cea portetizată atât de necruțător de monahul de la Rohia, oricum nu ar mai avea nicio importanță. Important este mitul iubirii celor doi, care rămâne neclintit. Și e bine că el nu poate fi atins, căci este un mit cultural fără de care am fi mai săraci. Altminteri, despre cutare sau cutare personaj istoric se pot spune multe. Și, la urma urmelor, chiar și spirite de anvergura lui Steinhardt își pot permite să se lase din când în când în voia unei „evidente dispoziții de «hagealíc»”, cum notează Florian Roatiș, realizatorul ediției critice a epistolarelor, apărută în colecția „Memorii, jurnale, corespondență” a Editurii Polirom, care îmi prilejuiește acest comentariu. Fapt e că și în dialogurile epistolare Nicolae Steinhardt se dovedește a fi unul dintre cei mai originali autori români.



Caius Traian
DRAGOMIR

Cetățeanul și guvernul în fața dreptului



Abstract

Într-o democrație reală, în cursul unui proces desfășurat într-un tribunal, decurgând între unul sau mai mulți cetățeni și guvernul democrat al țării lor, curtea va așeza în perfectă egalitate legală cetățeanul și guvernul. Ultimul nu este privilegiat. Într-o dictatură, într-un astfel de proces, guvernul se va afla într-o condiție dominantă. Cetățeanul nu se va simți obligat să mai respecte legea și, astfel, apare corupția va fi considerată ca o formă de reacție și rezistență la dictatură. Grav este însă că această corupție va tinde să continue și după ce dictatura este înlăturată.

Cuvinte-cheie: justiție, democrație, dictatură, corupție.

In a real democracy, in a court of justice there is no discrimination between the condition of a citizen and that of the government. The authority is not privileged. In a dictatorial regime, the government will dominate all the court process. The private person will not consider that the law should be respected in such conditions and the corruption is established. Unfortunately this corruption will remain active even after a democracy succeeds to dictatorship.

Keywords: justice, democracy, dictatorship, corruption.

În titlul de mai sus termenul de cetățean se referă pur și simplu la omul în calitate de om, de ființă umană în egală măsură materie și spirit, condiție biologică și ființare metafizică. Același lucru s-ar putea spune despre orice altă formă de viață, indiferent care dintre acestea având în raport cu umanitatea noastră un specific cu totul distinct al exprimării, vitalității proprii drept spiritualitate aflată în individualitate, manifestată ca evoluție creatoare și, implicit, cristalizată într-o inteligență în fiecare caz: unică - despre această observație mă limitez la cele spuse într-o singură, relativ amplă frază; a mă explica în intenția afirmării mele și a susține adevărul ideii pe care o exprim ar lua un spațiu imposibil de sustras unui eseu

dedicat obiectivului istorico-social pe care îl am în vedere. În fapt, spun, revenind la prima frază explicativă pentru sensul titlului, că orice discuție asupra justiției și dreptului deținut de om, odată cu statul apartenenței sale, privește omul în tot adevărul existenței și al modului trăirii sale în ansamblul societății, în relațiile pe care le are cu autoritatea și cu legea; să nu uităm însă nici faptul - și principiul tot aici deja prezentat - că orice îndreptățire umană este îndreptățire nelimitată a vieții. Prin guvern nu denumesc exclusiv autoritatea administrativă, aflată alături de puterea legislativă și de cea judecătorească în structura statului și implicit în sistemul conducerii acestuia în condițiile normale, deci prin reciproca separare și

autonomie postulate, sper pentru eternitate, de un autor genial, cel al „ Spiritului Legilor”, baronul de la Brède și de Montesquieu. Guvern va însemna, în textul ce urmează, statul în ansamblul conducerii sale – această extindere pars pro toto a respectivului concept este frecventă și uzuală îndeosebi în literatura anglo-saxonă dar, mai ales, întrebuintată comun în scrieri americane. Am considerat că nu este rău de a folosi această extindere a sensului, sau de fapt, a explicației unui termen, în beneficiul facilitării exprimării.

În numeroase considerații, dezvoltate în ultima vreme în cărți, sau în eseurile publicate în periodice, problema relației individ-stat în cursul procesului juridic, al disputei în jurul unei probleme de drept, între o persoană umană, un cetățean revendicând un drept anume, respectiv acordarea unei soluții procesuale de natură să îi stabilească un drept în cauza judecată în raport cu statul, a fost inechivoc tranșată cu deosebire acum, deci ulterior, consecutiv Revoluției Europene anticomuniste în sensul considerării totalei egalități juridice a părților aflate în dispută, respectiv așa cum am precizat aici anterior, cetățeanul și statul. Legea, în textul și spiritul ei, poate la fel de bine să stabilească un drept al cetățeanului în contul statului, deci ca obligație a statului de a da satisfacției cerinței cetățeanului, precum și invers. Această egalitate continuu reafirmată, declarată și relativ frecvent, dar nu totdeauna identic respectată în țări diferite este necesar a fi fost deja aplicată, atribuită, procesului de legalizare. Preceptul afirmat drept regula existenței Congresului Statelor Unite este – iată, exprimat în latină: „ ducere est servire” deci să conduci înseamnă să servești, evident, să servești pe cel condus. Această obligație de egalitate juridică persoană umană-stat este în modul cel mai strict o condiție a democrației și, totodată, un câștig al acesteia, o realizare democratică. Între condițiile elementele doveditoare deci între probele unei democrații, condiția și - dreptul – egalității juridice stat-cetățean este una, totuși, adesea eludată și, mai ales, ușor de eludat dacă aplicarea legii nu se face într-un regim de bună credință. Se uită

frecvent că nimic nu poate înlocui acest factor și criteriu al legalității, al legitimității, al statului de drept și al democrației: aplicarea cu bună credință a legii.

Ce se întâmplă într-o dictatură? Starea de dictatură poate fi una politico-socio-istorică, ori se manifestă doar ca o derivă limitată a relație justiție - guvern, relația în care guvernul ajunge să influențeze acțiunea juridică în ansamblu ori doar unele aspecte ale modului de exercitare a justiției. Dictatura este inseparabilă de abuzul guvernării în raport cu toate compartimentele structurii statale, deci în mod nelimitat în presiunea sau decizia autoritară a administrativului extinsă asupra întregii existențe a statului și a modului de viață al unui popor, dar cu o particulară, gravă, severă, amprentă așezată peste justiție, ca formă principală de control al guvernului asupra existenței, vieții și tuturor actelor cetățeanului. Într-un regim dictatorial relația cetățean-stat nu poate fi una de egalitate, ea constituie mecanismul central prin care cetățeanul este supus voinței discreționare a unui dictator personal sau a unei oligarhii care se constituie drept vârf suveran ce se impune unui regim de dictatură. Se neglijează însă un lucru: în măsură în care cetățeanul realizează ca statul, agent la dispoziția dictatorului, corupe grav justiția, de asemenea se va constata, într-o măsură mai mare sau mai mică, un răspuns ca drept firesc la reacția în fața nedreptății, prin care cetățeanul produce, de asemenea, fie și cu riscuri de mare gravitate, o debalansare, de data aceasta în favoarea sa, a relației juridice persoană umană-stat. Dictatura transformă justiția, în parte voluntar și în parte prin instinctul de reacție al omului nedreptățit, instinct având efectele sale extinse, adesea greu imaginabile, dar inevitabile, într-un balansoar care face din dreapta judecată o caricatură irecognoscibilă. Dictatura este astfel minată. Consecințele actului de corupere a dreptului se vor exprima amplu, difuzând nu rareori, mult dincolo de perioada în care a funcționat sistemul dictatorial, ori fie și numai autoritar, constituind totuși un sistem abuziv. Nu trebuie uitat că Baruch Spinoza a postulat, în marea sa operă filozofică dreptul la revoluție al

popoarelor – cu siguranță că omul supus dictaturii, cetățeanul, își cunoaște intuitiv acest drept, dar, evident, adăogă la acesta și un drept de a corupe în favoarea sa - spre a compensa dezastrele pe care i le induce o autoritate prin natura sa ilegală - un sistem statal corupt oricum de către cel sau de către cei care îl conduc în mod discreționar nedemn și nedrept. Poate fi acuzat moral un subiect uman de a se fi comportat, în cursul existenței sale supusă unui regim în substanța sa ilegală, într-un mod de asemenea ilegal, fiind însă astfel prin reacția la nedreptatea care îi induce suferință și îl degradează prin desconsiderare umană și rapt material?

O dictatură este, evident, un abuz al guvernului asupra cetățeanului – care poate fi, în acest caz legitimitatea pretenției guvernului dictatorial ca autoritatea sa și structurile sale să fie protejate de către cetățean, așa cum este acesta ar fi dator să își protejeze și respecte țara ca entitate apărută pentru veșnicie de toți cei cărora acea țară le aparține, care țară însă prin tradiția, istoria și valorile sale a dat tot ceea ce era firesc să dea spre împlinire umană cetățenilor ei de azi? În fapt, sub dictatură țara este confiscată de către dictator de la poporul respectivei țări. În ce măsură cetățenii țării sunt obligați să se supună real în fața legilor impuse unui popor, unei țări, de către un guvern dictatorial? Poate fi vorba de legi foarte normale într-un regim democratic, dar care au un caracter non-sens în stare de dictatură. Plata normală a impozitelor este un lucru în general firesc – se susține astfel un anumit nivel de civilizație, cel puțin o parte importantă a sistemului de educație, de asistență medicală și altele. Aceleași impozite au putut permite însă războaiele lui Hitler, crearea lagărelor de concentrare, întreținerea organelor represive ale tuturor dictaturilor, exorbitantele manifestări ale cultului personalității dictatoriale. Este bine sau nu este bine ca impozitele să fie plătite exact așa cum sunt decise de către dictatori? Evaziunea fiscală este o infracțiune, precum și cele mai abuzive guverne pretind, sau dictatorii merită a fi penalizați de cetățeni prin sustragere ocultă față de obligațiile impuse de un stat

totalitar, dictatorial sau fie acesta și doar autoritar? Un răspuns demn, integral, etic, de înalt nivel civic și spiritual – singurul având o astfel de calitate – a fost acela cerut poporului său, ca răspuns la dominația colonială, de către Mahatma Gandhi: nesupunerea civică. Sustragerea de la obligațiile impuse de către o conducere ilegală este perfect morală atunci când este declarată direct, cu voce tare și pusă în acțiune în deplină intransigență. Nu totdeauna, însă, un popor poate reuși să realizeze o asemenea acțiune, sau desfășurare de acțiuni, de mare amploare și de o totală eficiență, implicând însă mari primejdii și, în ansamblu, enorme sacrificii. Cel mai frecvent, la coruperea dictatorială a guvernării cetățenii răspund manifestând, în condiții discrete, un anumit nivel de corupție personală, în relație cu statul. Aceiași alterare are loc, în cadrul guvernărilor dominatorii și ilegite, cu neglijarea relativ curentă a îndatoririlor legate de păstrarea secretului de stat. Limita absolută a unor astfel de acte este dată de obligația oricărui cetățean de a nu afecta direct, nemijlocit, avutul și siguranța unui semen al său neimplicat producerea actelor de opresiune ale dictaturii. Oricum ar fi văzute lucrurile însă, un singur adevăr se afirmă cert cu privire la aspectele relației juridice stat-cetățean în regimurile opresive: orice dictatură antrenează exprimarea imoralității, fără ca totdeauna aceasta să mai poată fi socotită propriu zis imoralitate – deci un act lovind într-o condiție de existență socială, reglementare sau lege corectă și dreaptă.

Cel mai grav fapt, legat de fenomenul binecunoscut în general dar relevat în rândurile anterioare derivă însă din faptul că în comportamentul uman se propagă în mod natural obiceiurile, adaptările, fericite sau nefericite, odată instalate; se spune adesea – și probabil că nu fără îndreptățire – că obiceiurile proaste sunt cele mai dificil de eradicat. România este frecvent acuzată de corupție – ambasadori străini mi-au spus în modul cel mai direct, făcând și nominalizări pe care nu le voi relua în acest text, că țara noastră nu este nici prima de pe trista listă a statelor corupte, precum nici aceea care ar

excela în privința traficului de persoane din întreaga arie a Europei Centrale și de Est. Oricum problema corupției în România este pusă și de cei care știu și de alții care nu știu ce vorbesc, indiferent de spațiul geo-politic din care provin. Răspund foarte simplu: dacă nu am fi fost abandonați în comunism, împreună cu alte țări ale unei bune părți a Europei, sunt sigur că altul ar fi fost astăzi nivelul de corectitudine al vieții publice și private românești. Am spus încă înainte de Revoluția Europeană din 1989 unor personalități occidentale: corupția în zona noastră ajunge să fie un mijloc de luptă, patologic poate – mijloc de luptă totuși –, împotriva comunismului. Trebuie să înțelegem acum, însă, că nu ne mai aflăm în comunism; se pare însă că tocmai unele elemente – multe, puține? – ale conducerii statului nu ajung să perceapă acest fapt și să ia contact cu adevărul obligației schimbării.

Mai sunt de notat, probabil, multe aspecte negative ale unor conduceri dure, în existența noastră actuală. Unul, foarte vechi, se numește Vlad Țepeș. Se știe din totdeauna, dar mai ales din opera lui Cesare Beccaria că

pedeapsa prea severă, ori crudă, transformă infractorul, eventual criminalul, în victimă – cu deosebire în opinia generală. Sunt convins că tipul de comportare absolutistă, sinistră, a nedemnului nostru domnitor – nedemn prin cruzimea sa, antimorală, anti-umană, antipolitică – a indus, după dispariția sa o dorință largă de relaxare morală cum nu multe popoare au încercat; mă tem că aceasta a ajuns să se manifeste, uitându-i-se origina, din generație în generație, ajungând până în ziua de azi. Consider că magistratura României este una dintre cele mai demne și mai înalte formate din spațiul euro-atlantic și spun acest lucru cunoscând în direct personalități juridice dintr-un număr bun de țări. Ce pot să cred însă când văd copii pedepsiți prin condamnare aspră a părinților lor inculpați pentru acte de o gravitate infimizezimală. Să mai fi rămas printre noi persoane care își proiectează imaginea în personalitatea unor domnitori de altă dată? Aș prefera amintirea unui Mavrocordat care decreta ca persoane care fură un ou sau o pâine trebuie ajutate să își ducă viața și să nu fie pedebsite.



„Apocalipsa de hârtie”: *Cartea Milionarului* și „sfârșitul fără sfârșit”*

Abstract

Anii șaptezeci au adus pe plan literar autohton o specie particulară de roman, cea numită destul de inspirat a „provinciilor imaginare”. Romanul Cartea milionarului a fost analizat cu precădere în raport cu această tipologie, dar lipsește până azi o analiză care să reliefeze analitic ideea de apocalipsă parodică, sugerată de câteva pasaje cheie ale romanului. Demonstrația mea va porni de la ipoteza că romanul bănulescian descrie o lume în prag de apocalips, ilustrând prin varii aspecte ale sale valența etimologică a termenului de apocalypsis (dezvăluire a sensului ascuns), folosindu-se de strategiile discursive ale utopiei, dar încifrând la nivel de conținut orice referințe la lumea autorului.

Cuvinte-cheie: apocalipsa parodică/livrescă, discurs utopic, provincia imaginară, retro-utopie.

The article focuses on Ștefan Bănulescu’s Cartea Milionarului, a novel that illustrates an important trend in the 1970s Romanian literature of „imaginary provinces”. The novel will be analysed as representative for another category in apocalyptic literature, the „comic apocalypses” and how the etymological sense of the word apocalypsis (to unveil a secret meaning) is reflected throughout the novel. The article discusses how the fictional strategies specific for the utopian genre are employed.

Keywords: comic apocalypse, utopian discourse, imaginary province, retro-utopia.

Cu toate că a publicat doar trei cărți de proză, Ștefan Bănulescu a fost, încă de la *Iarna bărbaților* (1965) un privilegiat al recepției critice, acumulând rapid unanimitatea verdictelor pozitive, un autor clasicizat de timpuriu, mai ales datorită volumului de povestiri amintit și mai puțin datorită *Cărții Milionarului*, roman dezavantajat de indicațiile copertei a patra din ediția primă (1977), care scotea în evidență neterminarea roma-

nului, apartenența la o vastă tetralogie. De atunci încoace criticii s-au simțit obligați să accentueze nepublicarea celorlalte părți ale tetralogiei promise, ca pe un defect al cărții. Georgeta Horodincă, autoare a unei monografii importante, are dreptate când afirmă că romanul nu are nevoie de o continuare¹. Până și detaliul cu indicația auctorială de pe ultima pagină a romanului trimite spre o voită amânare a finalului, spre o evitare a

Andrei SIMUȚ, Lector univ. dr. Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Televiziune, Departamentul de Cinematografie și Media, Cluj-Napoca

* This work was supported by Romanian National Authority for Scientific Research within the Exploratory Research Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0061

¹ Georgeta Horodincă, *Ștefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, București, Editura Du Style, 2002, p. 132.



sfârșitului propriu-zis al lumii ficționale, mult mai amplă decât textul ajuns la un capăt. Cu sfârșitul *Cărții de la Metopolis* se poate deschide *Cartea Dicomesei*. „Biblia se închide acolo de unde lumea abia trebuie să înceapă”², spune Aram Telguran, un personaj al cărții.

Ce s-ar mai putea spune nou despre *Cartea Milionarului*? Aparent nimic neexistent deja în vastul corp bibliografic. Critica a insistat destul și asupra dimensiunii crepusculare a lumii descrise (Eugen Simion, Marin Mincu, Nicolae Balotă, I. Negoiteșcu, Monica Spiridon, Ion Simuț etc), dar nu există încă o interpretare care să reliefeze mai precis care sunt articulațiile textuale pe care le implică apocalipticul în *Cartea de la Metopolis* și nici elementele care încadrează romanul în tipologia apocalipsului amânat.

Apocalipticul a fost invocat cel mai adesea în legătură cu *Mistreții erau blânzi* și *Dropia*, care instaurează, după opinia lui Nicolae Balotă, „zodia sfârșitului”, arborând chiar o viziune eschatologică, „o precipitare ca în preajma unei prăbușiri finale” și reprezentând „nebunia timpului ieșit din țâțâni”³. Cu toate că scrie cu un an înainte de apariția romanului bănulescian, Nicolae Balotă formulează o aserțiune valabilă și pentru acesta: „geografia pusteii îndeamnă la o estetică a vidului”, insistând pe această revelație a golurilor, a suspendării și absenței, pe această „sfidare a nimicului”⁴. Combinația tematică a căutării tainei cu dezvăluirea neantului pe care o observa Balotă se regăsește și în *Cartea Milionarului*, fiind un element important de configurație al scenariului apocalipsului amânat. Eugen Simion observa cu justete că romanul se caracterizează și prin „stilul amânării”⁵. Corin Braga menționează tranșant că istoria Metopolisului se îndreaptă spre o apocalipsă anunțată, „ca și cum autorul ne-ar preveni că se apropie momentul de a strânge, asemeni Dumnezeuului biblic, «ca pe niște foaie de cort», cerurile și pământul miciei sale lumi de jucărie”⁶. Cu toate că romanul a fost analizat de câteva ori foarte amănunțit (Georgeta Horodincă, Monica Spiridon etc), capitolul 10, *Păcatele lumii*, nu a căpătat o atenție specială, deși este un capitol cât o lume pe cale de a se sfârși sub ochii cititorului. În viziunea noastră, este capitolul care configurează *in nuce* întregul traseu interpretativ al cărții.

Approape fiecare personaj al romanului trăiește cu conștiința puternic infuzată de perspectiva sfârșitului, fie că e vorba de moarte, de disoluția orașului, a lumii sau de filtrarea cultural-religioasă a sfârșitului. Aram Telguran și Polider trăiesc apocalipticul pe filieră biblică. Aram Telguran pare „un preot care și-a uitat religia și și-a pier-

2 Ștefan Bănulesc, *Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 98.

3 Nicolae Balotă, *Universul prozei*, București, Editura Eminescu, 1976, pp. 134-135.

4 *Ibidem*, p.132.

5 Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, București, Cartea Românească, 1978, p. 612.

6 Corin Braga, *Cartea Milionarului*, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998, p.134.

dut biserica”, cu tânguiriile sale care amintesc de *Cântarea cântărilor*, dedicate eternei „Cenușărese” Iapa-roșie, răătăcită pe la cafe-neaua singuratică. De fapt întreaga vorbire a armeanului este o continuă citare din Biblie, în care el nu adaugă decât cuvintele de legătură. Citatul, marcă a alexandrinismului adânc infiltrat în fibra identitară a metopolisienilor va constitui adesea un pilon discursiv pentru roman, o modalitate de construcție a punctelor de tensiune și al profilului personajelor. Numele armeanului tânguitor poartă de asemenea pecetea sfârșitului („numele meu vine dintr-un început al sfârșitului”), iar arborele său genealogic merge până la Noe și la zilele Potopului, sugerând nostalgia nu atât pentru începuturi, cât pentru puterea regeneratoare a sfârșiturilor. Aram e doar un exponent al acestei umanități împovărate de greutatea unei genealogii care înglobează istoria lumii în totalitate. Trecutul devine astfel strivitor, eliminând desfășurarea prezentului. Subtextul parodic nu întârzie să secondeze aceste referințe la o mare tradiție: Aram Telguran folosește un fragment din *Cântarea cântărilor* pentru a o cuceri pe Iapa-roșie, în care inserează adaptări la situația de comunicare contextuală; în ceea ce privește *Biblia*, Aram nu se sfiește să citeze din ea nici în cele mai prozaice situații („el spunea din *Biblie* și când se mișca printre cești și pahare”⁷).

Polider, „croitorul-demiurg al Dicomesiei” e în posesia puterilor care îl pun în directă legătură cu divinitatea, așa cum transpare din scena în care află de la un glas tunător din văzduh că Tobol a murit. Memoria sa are de asemenea o cuprindere totalizatoare asupra întregului univers ficțional, fiind vorba de memoria maximală, care o depășește pe cea a Milionarului, și el un „demiurg” al lumii ficționale, dar mai jos situat în ierarhie, deoarece nu are acces direct la Polider, îl cunoaște doar din vorbele generalului Marosin și îl observă de la distanță. Memoria sa perfectă, refuzul de a



folosi măsura umană (metrul), cuprinderea tuturor destinilor umane și ierarhizarea lor după păcatele fiecăruia trimit toate spre calitatea lui de instaurator al Judecății de Apoi și sugerează implicit apropierea de Apocalipsă. Într-o lume cu sfârșitul mereu amânat, el împarte umanitatea în cei aleși și cei păcătoși, pe aceștia din urmă ordonându-i în funcție de mulțimea păcatelor, toată activitatea lui fiind o pregătire în vederea *eschatonului* și pentru mântuirea celor păcătoși. Ca în orice apocalipsă parodică, ordinea se va bulversa până la urmă, datorită „deșertăciunii lumii”, dar și datorită fascinației lui Polider pentru povești, pentru că „unde nu sînt păcate, nu sînt nici povești”⁸. Polider însuși va suferi o radicală transformare care va risipi aura sa demiurgică (un personaj similar vom găsi în *Lumea în două zile* de George Bălăiță, e vorba de August pălărierul).

Din categoria personajelor care trăiesc în orizontul amânării morții face parte, des-

⁷ *Ibidem*, p. 102

⁸ *Ibidem*, pp. 136-146.

igur, Andrei Mortu, căruia i se oferă în roman o imagine situată la antipodul celei din volumul *Iarna bărbaților*: figură a absenței până în capitolul *Nefericirea regilor*, izolat în mlaștinile Insulei Cailor, pe care o împarte cu Constantin Pierdutul, este forțat de acesta să-și părăsească ascunzătoarea și să se arate în toată decrepitudinea sa, supraviețuitor al propriei legende. Constantin Pierdutul este și el un supraviețuitor al sfârșitului paradisiului în care reușise să transfigureze insula („din insulă ai făcut un rai”), o continuare a vieții în formă degradată prin banalizare, după ce îi dispare aura de „rege”, de forță stihială, stăpânitor al armoniilor naturii. Insula cailor, „înțelepți ai pământului” trimite la Swift, instaurând același contrast dintre barbaria dicomesienilor și rasa superioară a cailor. Povestea Gora Serafis, amintind de Gogol (în loc de negustoria cu „suflete moarte”, avem negustoria cu „morți în viață”, negoțul cu ani) și dialogul antologic al târguielii dintre Gora și negustor accentuează grotesc pe imposibilitatea de a prevedea sfârșitul, cu supraviețuirea fabuloasă a bătrânei, cu cât momentul morții ei e circumscris mai precis. Gora Serafis, ca și întreaga lume metopolisiană tânjește după sfârșitul eliberator: târgul cu negustorul fusese un pas spre „sfârșitul disperat”, nu o respingere a morții, deoarece prelungirea vieții ei ajunsese la o vidare a timpului care însemna „o moarte desăvârșită”⁹. După ce data morții e stabilită cu precizie, Gora Serafis cunoaște o revigorare paradoxală.

Exponent al categoriei personajelor care poartă un morb al unui sfârșit concret pentru Metopolis, nu unul difuz și diluat în livresc precum în cazul unor Polider sau Aram Telguran, este nimeni altul decât Străinul care sosește din Marmația în primul capitol, fostul ocaș eliberat, Glad. Detaliu cu roata care îl însoțește are cel puțin o funcție simbolică (deși pare absurd la prima vedere): imaginea roții care apare

în prim plan rostogolindu-se înfăptuiește un transfer al circularității în linearitate, un detaliu care trimite la Metopolis, așezare circulară, cu un ritm configurator al repetitivului (semnalat de Monica Spiridon¹⁰), pe o axă a timpului circular (sărbătorile anuale, târgul Panair, despre care aflăm în câteva fragmente din *Cartea Dicomesiei*), restaurator. S-a remarcat lipsa unei intrigi totalizatoare a evenimentelor romanului, lipsa unității de acțiune, care ar contrazice chiar statutul său de roman¹¹. Ei bine, intriga romanului se constituie tocmai din această sosire a lui Glad (personaj generator de intrigă), de acțiunile sale care împing lumea spre un deznodământ, dublate de strategiile (și textuale) ale Milionarului de a evita punctul final al acestui proces de disoluție. Într-o lume saturată de crepuscul, apariția lui Glad are funcția unui imbold care declanșează, într-un mod insidios, procesul surpării concrete și simbolice totodată. Nu trebuie uitat că Milionarul însuși este un străin acimatizat, dicomesian la origine, poate de aceea și principalul ajutor pentru Glad. Milionarul este cel care îi prezintă situația orașului, cel care îl inițiază în secretele lui, care îi construiește porecla onorabilă prin care să fie acceptat, oferindu-i o uniformă de general, care, chiar dacă uzată, are valoarea simbolică de a crea un nou „rege” al comunității în locul bătrânului general Marosin.

Cu alte cuvinte, Milionarul instaurează un substitut al actualului stăpânitor, accentul fiind pus pe imagine și pe transferul unor atribute fizice, exterioare, care instaurează mai apoi și conținutul: „Avea statura generalului Marosin. [...] ochii albaștri spălăciți care priveau în gol, îi dădeau lui Glad, în haine de general, o distincție pe care nu i-ai fi bănuț-o niciodată”¹². Plimbarea pe care o face mai apoi Glad, îmbrăcat în uniformă, este o acreditare, tot pe baza imaginii, a copiei, al noului nume și, implicit, a

⁹ *Ibidem*, p. 176.

¹⁰ Monica Spiridon, Ștefan Bănuțescu, monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2000, p.18.

¹¹ Corin Braga, *art. cit.*, p.132

¹² Bănuțescu, *op.cit.*, p.24.

staturii sale de autoritate. Odată cu hainele de pușcăriaș pe care le ascunde Iapa-Roșie, vechiul Glad dispare și în locul său apare „generalul Glad”, poreclă pe care tot Milionarul insistă să-i fie dată. Simularea, substituirea, dedublarea sunt procese foarte frecvente în universul bănulescian, în special în *Cartea de la Metopolis*, unde se regizează un adevărat joc al oglinzilor, demne de un veritabil roman manierist. Pe palierul caracteriologic, avem o serie de dublete: doi povestitori: Milionarul – generalul Marosin; doi generali: Glad și Marosin; două portrete cu statură demiurgică: Milionarul și Polider; doi regi ai Insulei, exponenți ai insubordonării: Constantin Pierdutul și Andrei Mortu; doi savanți: Havaet și Filip Lăscăreanu Umilitul; două figuri feminine cu destin similar: Iapa-Roșie și Fibula, proprietara orfevrăriei.

Revenind la Glad, în descrierea gesturilor, vorbelor și fizicului său persistă un dezechilibru funciar între esență și aparență, în dauna celei dintâi. Glad este singurul personaj căruia îi lipsește biografia. Nu știm mai nimic despre el, detaliile despre identitatea sa se află înglobate toate în imaginea apariției lui (hainele de pușcăriaș și roata) și nici Milionarul nu pare a ști prea multe (faptul că e străin, că provine dintr-o închisoare din Marmația și că a venit trimis de Iapa Roșie să facă avere în Metopolis). Tot dialogul purtat între Glad și Milionar care deschide romanul este marcat de discrepanța între chestionarul cvasimonologat al Milionarului și tăcerea celuilalt. Cu toate interogațiile și stăruința acestuia, figura lui Glad rămâne într-un mister de nepătruns: primei întrebări frontale („ai venit aici să faci avere?”), Glad nu-i răspunde, ferindu-și privirea; celei de-a doua remarci a Milionarului, Glad îi răspunde tot printr-o tăcere, trăgându-și mai tare șapca peste ochi. Celelalte replici sunt la fel de ilustrative pentru distanța enormă care îl separă pe Străin de obiceiul principal al locului, și anume de dialogul ca „bătălie cu povestiri”,

ca narativizare a experienței, refuzând strategia metopolisiană de a transfera realitatea în imaginar, de a o investi cu sens. Una din ultimele replici pe care o rostește Glad în roman (și suntem doar în primul capitol) se referă la același refuz al participării la procesul semnificării: „N-am înțeles și nu înțeleg nimic – a zis omul cu roata, clipind în gol din ochii lui albaștri spălăciți cu gene galbene. Nu înțeleg nimic și nici nu vreau să înțeleg, a repetat el cu mânie.”¹³. A se observa insistența asupra ochilor aproape fără culoare ai Străinului care de fiecare dată „priveau în gol”. Pentru a suplini acest spațiu alb lăsat de tăcerea lui Glad, Milionarul umple toate nedeterminările cu fapte cunoscute, în stare să formeze o poveste, chiar dacă extrem de succintă, a biografiei lui, să numească rolul și sensul său în ansamblul personajelor lumii ficționale: „dumneata, care ai venit cu roata în Metopolis, ești Glad din Marmația, abia ai ieșit din închisoare, vrei să faci avere aici și să-ți iei viața de la capăt, te-a trimis din Marmația la mine sora mea”¹⁴. Semnele inserării vidului în Metopolis sunt însă înscrise în figura, comportamentul și acțiunea noului General, care va dispărea din scenă după primele două capitole. „Fișa” personajului Glad este marcată de spații albe, care se vor propaga prin întreaga lume ficțională.

Substituirea pe care o operează Milionarul între generalul Marosin și Glad, care are drept consecință ascensiunea fulminantă a „falsului general”, nu este singurul act destabilizator al lumii metopolisiene. Din dorința de a suplini absența Străinului din dialog, Milionarul divulgă parcă din greșeală o informație crucială pentru destinul Metopolisului, folosită în scurtă vreme de Glad. Milionarul povestește cum și-a clădit casa din marmură extrasă din dealurile din preajma orașului, altfel spus divulgă marea taină fondatoare a locului. Secretul se află îngropat chiar în numele de Metopolis și în mod foarte concret, sub dealurile pe care se

13 *Ibidem*, p. 10.

14 *Ibidem*, p. 12.

află orașul, în forma plăcilor de marmură roșii, numite metope: „un arheolog descoperise prin părțile locului sub niște dealuri un fel de metope – niște plăci de marmură roșii cu basoreliefuli bizantine. Și atunci i s-a spus repede orașului din apropiere Metopolis, adică orașul metopelor, iar locuitorii lui și-au zis tot atât de repede metopolisieni, începând să creadă că sunt cu adevărat urmașii direcți ai romanilor-bizantini imperiali”¹⁵.

Cartea Milionarului este o apocalipsă livrescă, unde se problematizează procesul de producere a sensului lumii, a interpretării și narativizării ei. Metopolisul este el însuși rodul capacității locuitorilor lui de a absorbi într-o ficțiune inclusiv istoria, cu partea ei cea mai precisă, arheologia. Despre metopolisieni se spune că „fac rapid legende chiar din întâmplări recente, cu atât mai mult din cele vechi și foarte vechi, sacrificând nu numai datele stricte ale realității, ci și esențe”¹⁶. Fabularea este modul de a fi și de a conferi sens întinderii temporale amorfe: „ca să nu le treacă timpul degeaba, își spun unul altuia povești. Adică, își leagă altfel anii trăiți, prefăcându-i în poveste bună și pentru alții; fiindcă, oare ce altceva este povestea decât legătura cu noduri sfinte dintre ani și oameni, făcută prin folosirea nimerită a cuvântului cu trei colțuri?”¹⁷. Cu alte cuvinte, timpul lumii reale este înglobat în povestire și efectul său distrugător anulat. Glad reprezintă Anti-Povestitorul, propagând tăcerea și cel care desface din echilibrul său fundamentul simbolic al lumii imaginare (Metopolis), privilegiind partea materială, literală a simbolului (metopele), crezând că poate formula concret Secretul (scoaterea la iveală a marmurei roșii din subteranele orașului). E aici o similaritate izbitoare cu alegoria interpretării din *Desenul din covor* al lui Henry James, dar și cu desfacerea celor șapte peceți înaintea

sfârșitului lumii din *Apocalipsa lui Ioan*. Orașul Metopolis este într-un fel o imagine în filigran a Cărții, tematizând dependența scriiturii de tradiție (alexandrinismul), fiind fatalmente doar o imitație a gestului creator, incapabilă să găsească acel Cuvânt creator de lume. Metopele reprezintă „desenul din covor” al oricărui Text, cu o prezență difuză, ce nu poate fi luat în stăpânire deplină (nici chiar de Milionar, care posedă harta tuturor destinelor), formulat concret, fără ca esența operei să fie distrusă. Generalul Glad distruge literalmente orașul, în căutarea acestei himere căreia își consacră întreaga existență: „marea șansă a sortii lui: crede că a descoperit filoanele pietrei de marmoră roșie și crede că aceste filoane trec pe sub Metopolis. [...] filoanele pierind și ascunzându-se mereu pe sub mai toată talpa orașului”¹⁸.

Dar înainte ca Glad să renunțe la fabrica de lumânări pentru a explora dedesubturile orașului, cel care se declară în posesia secretului Metopolisului e Milionarul, aflat tot în procesul căutării „secretului rocii de dedesubt”, dorind să afle dacă există cumva marmoră roșie. Reluarea procesului căutării este pricinuită de o alunecare a terenului care dezvăluie „osul pământului” și prima anunțare a apocalipsului metopolisian, care s-ar împlini în momentul aflării acestui secret, iar Metopolisul ar ajunge „o groapă, o prăpastie a nimănu”. Milionarul dezvăluie motivele fascinației sale pentru Metopolis, care se referă tot la acel mister inefabil al orașului cu „abur imperial”. Se observă și oscilația lui, care este a tuturor metopolisienilor în raportarea față de Final: „așteptam să descopăr semnele certe, sau, mai bine zis așteptam ca ele să nu apară atât de repede pentru a nu vedea finalul atât de aproape”¹⁹. Descoperirea secretului ar avea ca rezultat simultan eliberarea de abulia decadentă a prezentului, dar și distrugerea ora-

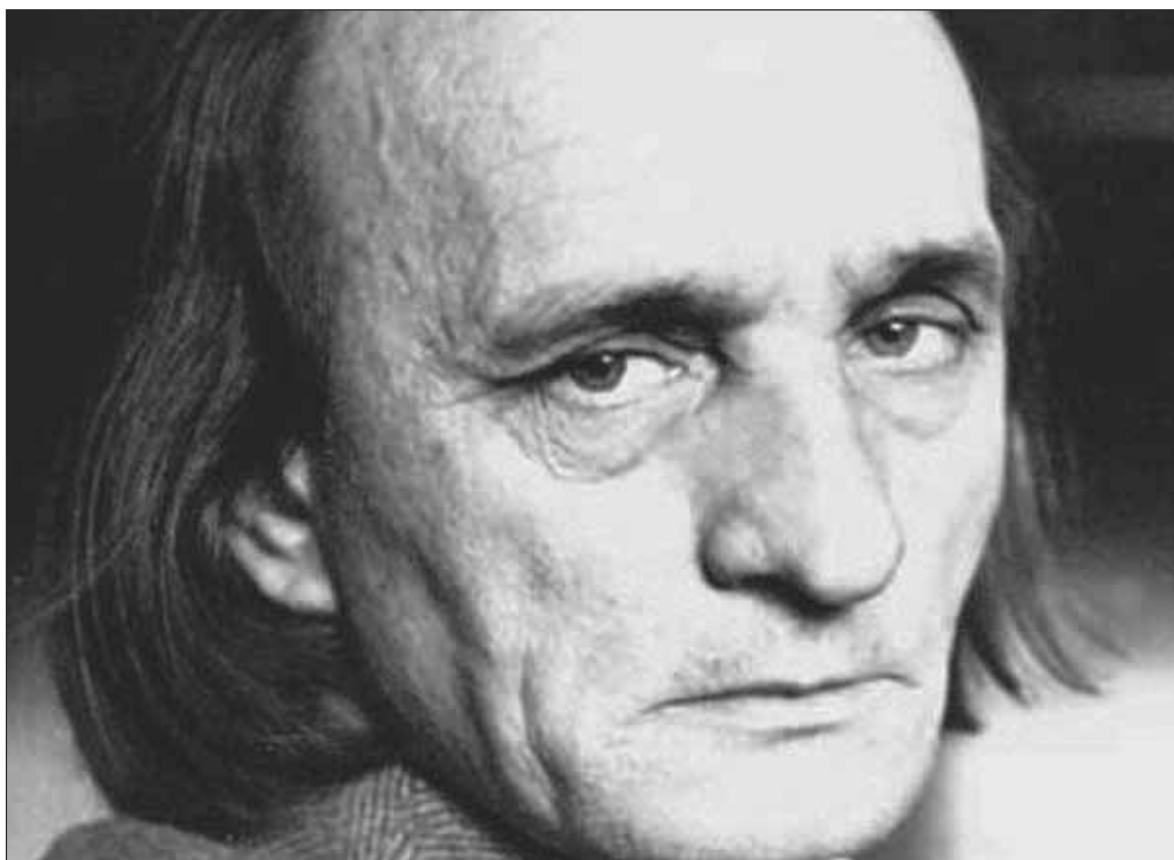
15 *Ibidem*, p.56.

16 *Ibidem*, p.256.

17 Ștefan Bănuțescu, *Scrisori din Provincia de Sud-Est sau o bătălie cu povestiri*, București, Nemira, 1994, p.207.

18 Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*, p. 205.

19 *Ibidem*, pp. 42-43.



sului, fiind paradoxul specific pentru un oraș crepuscular, „oraș hrănit cu apusuri”. Există o complicitate a Milionarului cu sfârșiturile, în măsura în care ele pot revela esențe, chiar dacă el se va disculpa ironic tocmai în capitolul cel mai apocaliptic al cărții („complice al sfârșiturilor nu pot fi învinuit deloc”). Motivul este dorința lui secretă de autor de a transfera tot acest domeniu imaginar în Cartea care l-ar plasa în postura de unic demiurg.

În tot acest spectacol al transferării în narațiune a acestui spațiu, strategia Milionarului va fi însă de a-i amâna sfârșitul prin multiple tactici. Prima este cea de a-l scoate din scenă pe generalul Glad după primele două capitole, mutând cu totul atenția spre alte personaje. Milionarul practică un stil narativ al rupturii continuum-ului linear al

unei narațiuni unice prin fragmentarea ei în narațiuni secundare, în funcție de fiecare personaj, focalizat individual unul câte unul, în „fișele” biografice despre care s-a mai vorbit. Pentru a evita înscrierea faptelor și a personajelor pe o orbită lineară și inexorabilă care ar duce la un deznodământ (final) și la implicita formulare a sfârșitului, Milionarul refuză să scrie o istorie a lumii sale și alege să întocmească o hartă a ei, ceea ce ne situează pe terenul utopiei, al „provinciei imaginare” sau al heterotopiei, amintită de numeroși critici (I. Negoiteșcu – „utopie aberantă și evazionistă”, „curioasă provincie pedagogică în stare de natură”²⁰; Nicolae Oprea – „provincia imaginară”²¹; Monica Spiridon – „heterotopie”²²), unde predomină descrierea, care înglobează nucleele narrative.

20 Ion Negoiteșcu, *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p.43.

21 Nicolae Oprea, *Provinciile imaginare*, Pitești, Editura Calende, 1993.

22 Monica Spiridon, *op.cit.*, p. 41.

„Efectul de ceață”, la care contribuie din plin *Milionarul*, izolează teritoriul său imaginar în timp și spațiu, în sensul rarefieri informațiilor despre datele istoriei cunoscute și despre locurile geografiei reale. Utopia bănulesciană pare ancorată într-o suspensie a istoriei cunoscute, oprită în preajma anilor '20, imediat după Primul Război Mondial: se menționează reforma agrară a regelui Ferdinand, societățile de producție care au dat faliment, stadiul tehnicii rămas la nivelul celui de început de secol XX (omnibuze etc.). Istoria locurilor nu mai consemnează nimic după reforma regelui Ferdinand, un eveniment oricum estompat și îndepărtat, ca și cum cursul istoriei ar fi deviat direct în ficțiunea pe care o construiește *Milionarul* (eludarea evenimentelor istoriei cunoscute e mai pronunțată în roman decât în volumul de povestiri *Iarna bărbaților*). Cronologia internă a spațiului se caracterizează prin aceeași imprecizie, dispersată în fragmente de analepse și prolepse sau bazându-se pe vârsta personajelor, o bulversare care face aproape imposibilă așezarea pe un unic fir evolutiv toate biografiile și care ne situează în orizontul lumilor alternative în timp, adică al ucroniei sau istoriilor alternative²³. Eugen Simion observa caracterul paradoxal al temporalității cu care opera ficțiunea bănulesciană, situată într-un „timp trecut neîncheiat sau la un viitor al trecutului”, dar și faptul că istoria își pierde determinările reale, iar existențele sunt transferate în utopie²⁴. Din punct de vedere spațial, în termeni foucaultieni²⁵, Metopolis-ul e o „heterotopie a compensației” (a șasea tipologie de heterotopii propusă de Foucault), asemănător coloniilor, fiind un oraș care își reglează timpul în funcție de centrul reprezentat de clopotniță (de unde și bulversarea din capitolul zece, când „clopotele nu se mai auzeau”).

Romanul ar putea fi citit ca o istorie alter-

nativă la cea cunoscută, factuală, a venirii comunismului după 1945, bine încifrată prin insolitățile și nedeterminările ficționale, prin relatările lacunare ale naratorului: *Cartea Milionarului* descrie o supraviețuire neverosimilă a unei versiuni idealizate de lume interbelică, desigur mult filtrată prin procedeele de-familiarizării, o lume care este totuși marcată de posibilitatea unui final ireversibil, mai puțin clar decât în *Cafeneaua Pas-Parol* de Matei Vișniec. Ambele romane anticipează procesul specific post-comunismului de proliferare a proiecțiilor escapist-idealizante către epoca interbelică, reprezentată într-o lumină care o purifică de orice aspecte negative și de orice componente ideologice. Ceea ce descrie *Milionarul* este un spațiu care mai subzistă în afara contradicțiilor istoriei și ale politicii, prefigurând reflexul, specific post-comunismului, de orientare spre trecut a utopiei (termenul de *retro-utopie*, propus de Boris Buden²⁶), în care se încadrează și impulsul de a construi istorii alternative, impuls aflat în stare embrionară în romanul bănulescian.

Cu toate aceste elemente formale care ar apropia romanul de utopie (ținut imaginar, stabilitate în afara fluxului schimbărilor dialectice, depolitizarea trecutului, evacuarea completă a ideologicului) sau de ucronie/istorie alternativă (sugestia supraviețuirii lumii interbelice), scriitura bănulesciană ocultează orice precizări de acest fel, refuzând dislocarea sistematică a istoriei/ lumii cunoscute, configurând o stare de viețuire „între lumi”. Astfel de precizări ar fi fost oricum problematice în relația cu cenzura, forțând autorul să-și expliciteze propriile opinii la adresa ordinii reale.

Prolepsele care încep să aglomereze textul începând cu capitolul șase nu fac decât să apropie spectrul sfârșitului, să-l insereze în structura intimă a textului. Un frapant

23 Cornel Robu, *Paradoxurile timpului în science-fiction*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.

24 Eugen Simion, *op.cit.*, pp.613- 615.

25 Michel Foucault, „Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16 (1): 22-7, 1986.

26 Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, p.175.

exemplu este scurta digresiune în viitorul orașului, făcut aparent doar pentru a accentua faptul că Fibula n-a uitat niciodată de *Biserica pe roate*: „De aceea și când a ajuns bătrână, când Metopolis-ul începuse să se șteargă de pe fața pământului și să se scufunde, izbit deasupra solului de negustorii care cumpărau bătrânele fără urmași și cu ceva avere, plătindu-le îngrijirea ultimilor ani de viață pentru a le moșteni apoi, iar sub dealurile de la temelii minat cu dinamită de lacomii căutători de marmoră roșie, când au dispărut pe rând Bodega Armeanului, Piciorul Neamțului, Generalul Marosin și Generalul Glad, apoi Iapa-Roșie, Bazacopol, Emil Havaet, până și prea delicatul Topometrist, când nici un deal de marmoră n-a mai rămas în picioare sub Metopolis, nici dincolo de Metopolis – nici atunci Fibula n-a uitat de Biserica pe roate”²⁷. În ordinea discursului suntem abia la început (capitolul șase) și apocalipsul a avut deja loc, comprimat într-o prolepsă. Milionarul narează totul din perspectiva unui post-sfârșit, dar se situează în epoca târzie care precedă finalul, al unui „nu încă”, amânând mereu relatarea deznodământului, fascinat de starea crepusculară a orașului aflat între lumi temporale: nici lumea veche, decrepită, ruinată n-a dispărut cu totul, iar lumea nouă, eliberată de survenirea sfârșitului, întârzie să se nască. Inerția așteptării nedefinite goleşte timpul personajelor, situându-le într-o suspensie care este specifică senectuții: cu toții sunt bătrâni, Marosin, Milionarul, Iapa-Roșie, Glad, chiar și Havaet, tânăr ca vârstă biologică, dar având o „fire bătrânicioasă”.

Fiecare capitol este scris parcă în răspăr cu precedentul, suspendându-i consecințele. Așa se face că, pe când Havaet și Bazacopol demonstrează că amenințarea sfârșitului nu e implacabilă, că negoțul cu ani poate fi planificat spre o renaștere a orașului, (acestea petrecându-se în capitolul nouă), în capitolul următor, (*Păcatele lumii*) se acumulează evenimentele și dovezile

contrare. Capitolul zece înscenează o apocalipsă parodică, situând în derizoriu o serie de simboluri eschatologice, dar revelând dintr-o dată toate spaimele metopolisienilor legate de sfârșitul anunțat. Ruptura de ritmul ciclic al spațiului utopic este anunțată încă de la început: „de aproape o săptămână”, femeia-paracliser, nimeni alta decât Iapa-Roșie, refuză să mai tragă clopotele, făcând penitență în turnul bisericii pentru „dragostele ei trecute”. Este punctul în care romanul absoarbe cel mai mult din textul biblic, aducând în prim plan un conflict între Iapa-Roșie, forță a senzualității și fecundității și femeia-paracliser (una și aceeași persoană), care aduce interpretarea creștină asupra nivelului mai profund al primitivității erotice. E o schimbare radicală de registru și de percepție asupra acestui personaj, trimitând la femeia „înveșmântată cu soarele” din *Apocalipsa lui Ioan* (12.1), al cărei blestem e nașterea. Același blestem pare să planeze și asupra femeii-paracliser (care își pierde porecla și devine „femeia”, substantiv generic), a cărei naștere este augmentată, atribuindu-i-se apariția tuturor copiilor din flori, echivalente ironic cu „păcatele lumii”. Noua viziune asupra Iepe-Roșii, devenită femeia-paracliser conferă un nou sens asocierii ei cu apa fluviului (e personajul care trece adesea fluviul spre Dicomesia, fiind mereu în proximitatea malurilor lui), un sens dublu. Primul este prezent tot în *Apocalipsă*, când șarpele aruncă „din gura lui, după femeie, apă ca un râu ca s-o ia apa”²⁸. Al doilea, legat oarecum de primul, se referă la relația specială a femeii-paracliser cu un altfel de timp decât cel circular, iterativ al metopolisienilor, timpul heraclitian ireversibil al curgerii fluviului. Acestui personaj îi revine funcția de a regla timpul comunității (clopotnița), marcând momentele zilei, sărbătorile, înmormântările etc. Capitolul 10 surprinde această imersiune a timpului ciclic al sărbătorilor, al orașului în cel ireversibil, care alunecă spre Sfârșit, tocmai prin refuzul ei de a mai pro-

²⁷ *Ibidem*, p.81.

²⁸ Vezi *Biblia, Apocalipsa lui Ioan*, (12.15).

duce sunetul repetitivului, al timpului ciclic, chiar înainte de o mare sărbătoare metopolisiană, care va fi reluată în final, anulând apocalipsul incipient.

Păcatele femeii-paracliser „de dragoste” se materializează hiperbolic într-o mulțime tot mai mare de „copii din flori”, ca și cum s-ar sugera că în preajma Apocalipsului, desfrânarea și răutatea lumii ating apogeul: „Păcatele lumii” (poreclă aparent hazardată, care aduce cu sine o întregă încărcătură simbolică) scapă de sub control, se înmulțesc de la an la an și se răspândesc prin toată regiunea, dând seama de alunecarea accelerată spre sfârșit printr-o serie de erori și coincidențe. Copiii primesc porecla după un tic verbal al parohului care îi ia sub îngrijire. Pentru a nu-i ofensa pe metopolisieni, parohul nu le dă nume obișnuite, ci nume de eroi și profeți biblici (Moise, Iafet, David, Solomon etc), ceea ce are drept consecință, pe lângă scandalul de a fi parodiat cărțile sfinte și crearea unei noi seminții (prin numire, după obiceiul metopolisian), un fel de neam pierdut al Israelului, totul capătând astfel un accentuat aer eschatologic. Parohul *Viață amărâtă* primește alura unui profet, iar „convoiul de copii care formează *Păcatele lumii* trezește și mai multă spaimă și frică de sfârșit”²⁹. Odată numite, simbolurile apocaliptice se materializează.

Gestul femeii-paracliser de a opri serbările metopolisiene este făcut toamna, anotimp de crepuscul, și aduce o intensă conștientizare a „târziului”, a decrepitudinii metopolisienilor („Ne ajunge bătrânețea și ne acoperă. Tăcerea va fi numele nostru”³⁰) și a tuturor „semnelor” care prevestesc sfârșitul: dărâmarea orașului de către Glad, revelarea apropiată a secretului-fondator, confundarea lui Glad cu salvatorul orașului, substituirea completă a lui Marosin etc. Chiar și Havaet, savantul care susținea în capitolul precedent renașterea Metopolisului simte „vântul pustiului care s-a abătut asupra orașului” și își amintește de ver-

surile unui vechi poem bizantin care numește Metopolisul „oraș al apusurilor”, oraș al morții („aici își cioplea Bizanțul pietrele imperiale de mormânt, aici se băteau monezi calpe pentru cumpărarea și uciderea vrăjmașilor”³¹). Toate acestea îl fac pe parohul *Viață amărâtă* să afirme că Metopolisul n-a existat, nefiind notat în documentele din timpul Bizanțului, acesta fiind un punct zero la care ajunge ficțiunea instauratoare, confruntată frontal cu realitatea istorică extradigetică.

La suita de atacuri dizolvante primite de regatul imaginar, într-un moment de totală absență a Milionarului din scenă și din narațiune, se mai adaugă opera de subminare a lui Glad din care decurge tot o dedublare identitară, o generare de imagine „în răspăr”, o imagine parodică: în prăpăstiile subterane rezultate ale căutărilor sale crește un Metopolis demonic, cu încăierări sângeroase, cu o nouă populație violentă, de hoți și criminali care distrug stabilitatea orașului suprateran. În același capitol, este acreditată imaginea Metopolisului în chip de centru al lumii, care transpore odată cu serbările metopolisiene, când are loc un amestec al limbilor și națiilor de negustori veniți din toate părțile lumii care trimit toate la Babel. Toată această amplificare cunoaște o detenționare odată cu apariția generalului Marosin, figura comică a „salvatorului” orașului, care face multiple încercări de a o trezi pe femeia-paracliser, trăgând cu pușca și trezind tot universul din încremenirea tăcerii (lătratul cîinilor, mugetul vacilor, răgetul leilor, etc), cu excepția femeii-paracliser, care se va trezi de la sine, spre seară, risipind vraja apocalipsului și amânându-l pentru o dată nedeterminată.

Concluzii

Romanul apocalipsei parodice s-a fundamentat mai ales în epoca postbelică, cu prea puține exemple autohtone înainte de 1989, devenind ulterior o specie foarte frecventată

29 *Ibidem*, p.205.

30 *Ibidem*, p.204.

31 *Ibidem*, p. 206.

de romanul românesc postdecembrist. În literatura universală, ea are cel puțin patru exponenți de seamă: Borges, Pynchon (în special *Curcubeul gravitației*), Eco (*Pendulul lui Foucault*) și Andrei Codrescu (*Mesia*). Prin *Cartea Milionarului*, Ștefan Bănulescu poate fi așezat în aceeași serie. Am putea decela și o anumită influență sub aspect stilistic, de atmosferă (crepusculară) și de distanțare față de real asupra unor romane ca *Povestea Marelui Brigand* de Petru Cimpoeșu sau *Cafeneaua Pas-Parol* (scris în 1983) de Matei Vișniec. Dacă primul poate fi văzut ca o continuare parodică a tetralogiei bănulescienă, descriind tot o Provincie în așteptarea unui sfârșit amânat, al doilea se ancorează mai precis în istoria reală, amplificând atmosfera de prefigurare a unui sfârșit care se produce (Al Doilea Război Mondial și consecințele sale).

Modul de construcție a unei „provincii imaginare” este mult tributar modelului utopic: se bazează în mare parte pe suspendarea timpului și deci a unei acțiuni singulare (o intrigă unitară), fragmentată de poveștile personajelor, pe descrierea unui oraș ideal, un loc de nicăieri, o breșă în harta lumii recognoscibile, o lume guvernată de legi constante (aici învăluite în taină), distanțând domeniul imaginar de lumea citito-

rului, a istoriei reale (efect de înstrăinare, dar cu alte mijloace decât cele ale genului sf). În *Cartea Milionarului*, propensiunea utopică se confruntă cu iminența apocaliptică, farmecul unei retro-utopii cu un sfârșit anunțat, limpezimea unui oraș cvasi-ideal cu noi forțe necunoscute care îi amenință existența.



Bibliografie

- Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012
- Nicolae Balotă, *Universul prozei*, București, Editura Eminescu, 1976.
- Ștefan Bănulescu, *Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis*, București, Editura Eminescu, 1977.
- Ștefan Bănulescu, *Scrisori din Provincia de Sud-Est sau o bătălie cu povestiri*, București, Nemira, 1994.
- Corin Braga, *Cartea Milionarului*, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998.
- Michel Foucault, „Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16 (1): 22-7, 1986.
- Georgeta Horodincă, *Ștefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, București, Editura Du Style, 2002.
- Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
- Nicolae Oprea, *Provinciile imaginare*, Pitești, Editura Calende, 1993.
- Cornel Robu, *Paradoxurile timpului în science-fiction*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.
- Monica Spiridon, *Ștefan Bănulescu*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2000.

O comedie *melo* în vreme de război: *Steaua fără nume*

Abstract

Destinul Stelei fără nume a fost adeseori invocat de istoricii literari, sau de istorici pur și simplu, ca ilustrare a condiției scriitorului evreu sub dictatura antonesciană. Împrejurările compunerii și reprezentării piesei, pentru prima oară pe scena Teatrului Alhambra din București, au fost rezumate de Cornelia Ștefănescu și de Dorina Grăsoiu, în două lucrări monografice de referință. Mai multe amănunte procură ediția critică de Opere și, în câteva pagini dense, Dimensiunea Sebastian de Geo Șerban. Între timp, Stelian Tănase a contribuit la popularizarea „cazului” Steaua fără nume, dedicându-i în 2008 un episod din serialul TV București strict secret, îmbinând într-un mod seducător senzaționalismul jurnalistic cu o anumită acribie documentaristică. Dincolo de inevitabilele inexactități, abordarea lui are meritul de a pune în lumină virtuțile de thriller politic ale țesăturii de întâmplări din jurul premierei de la 1 martie 1944.

Cuvinte-cheie: artele spectacolului, studii culturale, fascism, melodramă, cultură de masă.

The destiny of The Star Without a Name (1944) by Mihail Sebastian has been brought up more than once by the historians, as an illustration of the Jewish condition under Ion Antonescu's dictatorship. The circumstances under which the play was written and staged were summarised in two well known monographs, by Cornelia Ștefănescu and Dorina Grăsoiu. More details are given in the scholarly edition published in 2011, or in a few, dense, pages from the tribute book Dimensiunea Sebastian by Geo Șerban (2013). Meanwhile, Stelian Tănase played a part in disseminating the "case" of The Star Without a Name in pop culture, through an episode of the TV series Bucharest top secret (2008), combining media sensationalism with scholarly rigour. Leaving aside some unavoidable errors, Tănase's approach sheds light on the thriller quality of the story around the premiere that took place on the 1st of March 1944. This article is intended to showcase the stark contrast between the grim political reality and the compensatory, light imagery of Sebastian's romantic comedy, as an instantiation of survival strategy in the Fascist years.

Keywords: romantic comedy, theatre and film studies, Fascism, mass culture, literary canon.

Povestea Stelei fără nume: un remember

Adunând laolaltă informațiile culese de cercetători, completându-le cu datele notate

în Jurnal (care „tace”, din păcate, între 1 ianuarie și 8 aprilie 1944, adică exact în răstimpul în care valurile din jurul piesei se învâlburează și se liniștesc) și cu extrase din presa vremii, povestea *Stelei fără nume* (ca să



reproducem titlul interviului în care Sebastian devoalează oficial paternitatea piesei, la 2 martie 1945) este încă mai ofertantă și mai exemplară decât a putut părea. Înainte de toate, trebuie notată calitatea ei de *story*, mai mult decât de istorie, ținând cont de subiectivitatea surselor, failibilitatea rememorărilor, tentația romanțării retrospective, inevitabilele lacune din arhive, dintr-o perioadă politică extrem de tulbură. Există o dimensiune palpitant-romanescă a acestei secvențe din viața scriitorului român (cu servicii secrete, conspirații, *quiproquouri*) care o apropie de o intrigă hollywoodiană (a se observa, de altminteri, asemănarea cu scenariul filmului lui Woody Allen din 1976 *The Front*, plasat într-un alt climat politic tensionat, al „vânătorii de vrăjitoare” americane din anii '50).

Autorul are revelația subiectului în timpul când lucra într-un detașament de dezăpezire, pe o linie de triaj de lângă Atelierele Grivița, în iarna grea a lui 1943 (Sebastian 1945: 1), pe când acuza diferite suferințe fizice și morale și, mai ales, o indigență cro-

nicizată. (Conform decretului-lege nr. 2650 din 8 august 1940, evreii de categorie I și III sunt excluși de la îndeplinirea serviciului militar, fiind obligați la plata unor taxe și la prestarea unor servicii în folosul comunității, în compensație – Csősz-Gidó 2013: 9-10.) Primele rânduri dedicate noului proiect poartă data de 7 ianuarie, iar câteva zile mai târziu jurnalul consemnează insomnia și febrilitatea „care urmează de obicei, la mine, primei viziuni a unei cărți, a unei piese” (Sebastian 1996: 494). Cu un nucleu închegat, Sebastian are planul să o scrie cât mai iute, împreună cu Sică Alexandrescu, Nicu Vlădoianu sau Mircea Șeptilici, și să o livreze contra unei sume oarecare, salutare pentru a acoperi taxele militare, pentru el și pentru fratele său Benu: „Scenariul ăsta vreau să-l vând. (Repede, cât încă nu-mi devine prea drag; repede, cât este încă un lucru strein de mine)” (idem). Dar scrisul târăgănează, trupa de la Alhambra pornind în turneu și Sebastian contractând mereu alte angajamente, traducând, adaptând, cârpind texte pentru diverse teatre, lucrând până la extenuare ca „negru”. Abia când pune pe hârtie primele două acte, în august-septembrie, în liniștea moșiei lui Antoine Bibescu de la Corcova, își schimbă el atitudinea față de piesa pe care o concepușe inițial ca pe o comedie ușoară („Dar s-a întâmplat un accident: a început să îmi placă. Lăsasem scenariul într-un sertar – între multe alte hârtii – dar, cu trecerea timpului, comedia abia schițată a început să devină încetul cu încetul altceva” – Sebastian 1945: idem). Pe 13 decembrie, manuscrisul neterminat este citit, în privat, cuplului Nora Piacentini – Mircea Șeptilici, care îl primește cu neașteptată cădură și îl înaintează a doua zi, anonim, la Alhambra, unde stârnește un „efect fulgerător”, un „entuziasm delirant” (Sebastian 1996: 536) și intră instantaneu în repetiții. Sebastian isprăvește contra cronometru ultimul act și, cum dactilograma continuă să exalte pe toți lectorii și auditorii (inclusiv pe Victor Ion Popa, care ar fi declarat-o emfatic „cea mai bună comedie românească” – idem: 536), autorul se hotărăște să își înzecească pretențiile financiare (ajungând la o sumă respectabilă, comparativ cu

salariul său de profesor la liceul evreiesc¹ – idem: 494, 517, 536). Să remarcăm că, în continuare, Sebastian este, sau își impune să fie, interesat înainte de orice de latura pecuniară a afacerii: „Prost jucată, bine jucată, lăudată, înjurată – singurul lucru pe care i-l cer piesei este să îmi aducă 500 de mii de lei. Cred, sper, că sunt destul de serios pentru ca tot restul să îmi fie profund și total indiferent” (idem: 537). Autocenzurarea orgoliului auctorial se datorează și împrejurării politice că artiștii evrei nu aveau dreptul să apară pe afișele teatrelor românești, conform legislației antisemite. Așa că, se știe, Sebastian pune la cale împreună cu regizorul Soare Z. Soare și cu directorul Nicu Vlădoianu un „complot” (e termenul pe care îl repetă cu amicală complicitate, în jurnal și în interviul-dezvăluire din 1945), în urma căruia piesa e atribuită unui fictiv profesor de liceu gălățean, Victor Mincu. Cercul inițiatilor în primejdiosul secret e restrâns la strictul necesar buneii desfășurări a spectacolului care se va numi, la sugestia inspirată a lui Soare Z. Soare, *Steaua fără nume* (și nu *Ursa Mare*, cum prețios îl intitulasese inițial autorul însuși). Avându-i în distribuție pe Maria Mohor (Mona), Radu Beligan (Miroiu), Nora Piacentini (Domnișoara Cucu), Marcel Anghelescu (șeful gării), Mircea Șeptilici (Grig), comedia e gata pentru scenă de „mărțișorul” lui 1944.

Complicațiile încep să apară încă dinaintea premierei, rumoarea despre apariția unui text de excepție, cu un autor învăluit în taină, trecând din culisele teatrelor în redacțiile ziarelor. Începând cu 30 decembrie 1943, *Spectator* (1943: 6), *Seara* (1944: 2), *Cortina* anunță lucrarea „unui ‘misterios’ autor dramatic” (*Cortina* [189] 1944: 1). De

altfel, „misterios” e epitetul cel mai frecvent folosit în semnale și în articole, satisfăcând gustul publicului din epocă pentru detectivistică și enigmatică. Suspansul crește după apariția unor avancronici înaripate ca acelea scrise de Mircea Ștefănescu sau N. Carandino, și ei printre cititorii dactilografei („Ar fi de dorit ca spectacolul să ofere acestei perle cadrul de briliante pe care-l cere și pe care-l merită” – Carandino [74] 1944: 1). Tot în *Bis*, același critic își exprimă negru pe alb îndoiala că cineva care stăpânește „până în cele mai mici detalii secretele tehnice” ale scenaristicii ar fi un novice: „Un autor nou? Poate. O piesă mare? Desigur” (Carandino [76] 1944: 3). În atmosfera încărcată, imprudentele elogii fac mai mult rău decât bine. *Cortina*, cea mai activă în scandalul incipient, trece în revistă bursa zvonurilor despre paternitatea piesei: N. Vlădoianu, Al. Kirițescu, Soare Z. Soare, fostul profesor de română al lui Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu. Lista se completează de-a lungul lunii februarie (din 12 până în 26), fiind furnizată de „serviciul nostru de reportaj, desfășurând o artă cu adevărat polițienească” și terminându-se cu concluzia implacabilă: „D. Victor Mincu, autorul comediei *Steaua fără nume*, este în adevărata sa identitate marele scriitor român *Mihail Sadoveanu*. [...] Toate dezmințirile din lume nu vor servi [...] la nimic, deoarece afirmăm și susținem cu tărie că d. Victor Mincu este romancierul Mihail Sadoveanu. Iar *Steaua fără nume* e lucrarea cu care d-sa debutează în postura de dramaturg!” (Rep., în *Cortina* [193] 1944: 1). Ciudată șotie gazetărească, purtând supratitlul *Jos masca!* și flancând o fotografie a lui Sadoveanu, textul pare să se joace cu așteptările cititorilor naivi, în timp

1 Conform lui Iosef Eugen Campus, câștigurile reale ale lui Sebastian de pe urma *Stelei fără nume* s-ar fi rotunjit la 5 milioane de lei, așadar de 10 ori suma solicitată în decembrie 1943 și de 100 de ori cea sperată inițial, în ianuarie 1943 (Șerban [f.a.]: 415-416). Totuși, cifrele sunt greu de reconstituit și inflația galopantă din 1943-'44 face încă mai dificilă estimarea valorii de piață a banilor obținuți. Sebastian vorbește despre scumpirile continue în noiembrie 1943 (coșul zilnic al familiei ar fi ajuns la 1.500 de lei, un costum de haine ar fi costat 50-60.000 de lei – Sebastian 2011: 837) și, în noiembrie 1944, vorbește de câștiguri de aproape 600.000 de lei, în urma reprezentațiilor din capitală și din provincie, « ce qui n'est pas fabuleux à la valeur actuelle du 'leu' – mais quand même nous avons vécu de ça plus de six mois » (idem: 846).

ce face cu ochiul *connoisseur*-ilor. Prenumele (Mihail) și inițialele numelui (M. S.) îl puteau trimite pe un lector nu neapărat avizat la autorul *Jocului de-a vacanța*. Revista *Rampa* ridică mănuașă peste o săptămână, printr-un semnal de la pagina 3 („Și în fine aseară s-a aflat cine este adevăratul autor al piesei *Steaua fără nume* [...]. El este... citiți în pagina a opta!...”), încheiat printr-o notiță în colțul din dreapta jos al sus-numitei pagini, unde ridiculizează știrea „senzațională” a colegilor de breaslă („Aseară, în timpul spectacolului, d. Mircea Șeptilici ne-a confirmat că autorul piesei *Steaua fără nume* este d. Victor Mincu, profesor din Galați. *Cortina* s-a pripit să-l anunțe ca autor pe dl. Mihail Sadoveanu” – *Rampa* [117] 1944: 8). Criticul dramatic N. Carandino, redactor al revistei *Bis*, ar fi exclamat la premieră, în auzul mai multor apropiați, „Numai Sebastian este în stare să scrie o așa piesă!”² (Rosetti 1967: 3). Imediat, Neagu Rădulescu desenează niște caricaturi ale actorilor, în legenda cărora se poate descifra, în anagramă, numele lui Sebastian (Sebastian 2015: 963), iar *Rampa* publică următoarea „epigramă de sezon”: „Cine-i autorul piesei/ *Steaua fără nume*?/ Ce destin avu pe lume/ Steaua asta! După tată/ Unii spun că-i... fără nume,/ Alții că-i... nebotezată!” (Nora Vasilescu, în *Rampa* [118] 1944: 1). E neîndoielnic că dueluri amicale ca acestea, în care e și greu să îți dai seama cine, când și cât de inocent glumește, au avut efectul unor *teaser*-e reînnoite și au funcționat ca o campanie de promovare dintre cele mai eficace. Sălile vor rămâne arhipline pe toată durata reprezentărilor, la Alhambra, la Comedia, la Național, în turneele din provincie, inclusiv în zona frontului (*Ecoul* 1944: 2), spectacolele vor înregistra maximum de reșetă, cum se spunea atunci în jargon teatral.

Cu toate aluziile mai mult sau mai puțin transparente la Sebastian, nu se poate trage totuși concluzia că identitatea autorului „era un secret al lui Polichinelle”, „numaidecât ghicit de către

toată lumea teatrală” și trecut bonom cu vederea de „ochii adormiți sau îngăduitori ai cerberilor de la Cenzură” (Trandafir 2007: 71, 76). Radu Beligan, interpretul de 26 de ani al astronomului diletant Miroiu, își amintește fiorul cu care a aflat numele adevăratului dramaturg de-abia pe 25 august, deci după abrogarea legilor rasiiale (*București strict secret* 2008). Până atunci, tot el, parcă împrumutând naivitatea îndărătnică a personajului său, îl căuta pe Victor Mincu prin Galați, cu ajutorul poliției, când ajungea acolo, într-un turneu (Sebastian 1945: 3). De la jocurile teatrale „cu mască și fără mască” din ziare și până la demascarea polițienească era o cale suficient de scurtă, având la îndemână indicii ca acela că „steaua fără nume” nu ar fi primit botezul. Sebastian va vorbi despre o adresă oficială primită de Alhambra de la Direcția Teatrelor, în care administrația era somată a prezenta actele de apartenență etnică a autorului, împreună cu persoana lui „în carne și oase” (idem).

Presa centrală (neculturală) preia tema întoarsă pe toate fețele în lumea artistică și o tratează cu mai puțină gratuitate. *Universul* publică pe 8 martie un comentariu în care pune la îndoială românitatea piesei: „Dar, mă rog, e chiar... românească? Nici traducere, nici localizare, nici substituie!?!... Nu cumva se aduce o jignire literaturii noastre dramatice!?” (Mardare 1944: 3). Aluzia la plagiat nu e decât paravanul după care se ascunde o acuză mult mai gravă, se simte din tonul iritat al întrebărilor. Peste patru zile, *Vremea* reformulează tema românității, înlocuind interogativul cu un dubitativ („Mi-ar fi greu să spun despre *Steaua fără nume* că este o biruință românească [...] – Șoimaru 1944: 5) și adunând câteva argumente psihologice pentru a își proba bănuiala. Cererea de demonstrare a originii etnice plutește în aer, noroc că, între timp, chestiunea se lămurise și gazetarul se vede obligat să

² În rememorarea sa din 1967, Al. Rosetti nominalizează nu *Steaua fără nume*, ci *Ultima oră*. Toate reperele istoriografice indică, însă, că în cauză este prima, și nu cea de a doua comedie.

adauge un post-scriptum în care își nuanțează susținerea.

Happy-ending-ul poveștii *Stelei fără nume* nu ar fi fost posibil fără aportul lucidului și temerarului avocat Ștefan Enescu, fost coleg de școală cu Sebastian, care își asumă riscul deloc simbolic de a revendica paternitatea textului (copiind olograf, ca probă, manuscrisul original, pe care Sebastian l-a ars imediat după aceea). Enescu semnează un convingător drept la replică, tot în *Universul* (pe 9 martie), se prezintă „în carne și oase” la Direcția Teatrelor și controversalele se sting.

Între melodramă și comedie.

Rața domestică

Cum se explică excepționalul succes de sală al piesei? Justificări s-au dat, tot mai puțin flatante pentru scriitor, pe măsură ce emoția din jurul premierei s-a risipit. Comentariul lui Al. Piru din *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950* lipește cel puțin trei mărci care nu se vor mai dezlipi de imaginea dramaturgului până astăzi: melodramatic, sentimental, minor (apud Sebastian 2011: 877). Epitetele, cu o coloratură negativă neechivocă, barează drumul către canon, încurajând încadrarea lui Sebastian în plutonul autorilor care, cum se zice, fac concesii publicului. Nu justetea, ci condescendența criticii e discutabilă aici. Dar, dincolo de atitudinea judecătorească, meritul unor asemenea aserțiuni este că mută accentul de pe textul însuși pe fenomenul receptării. Într-adevăr, nu se poate înțelege simpatia de care s-a bucurat și încă se mai bucură „comedia frivolă” (Piru *dixit*) a lui Mihail Sebastian fără a lua în considerare, așa zicând, structurile imaginarului publicului căruia i se adresează.

În primul rând, personajele reprezintă tipuri recognoscibile pentru omul cu educație medie, jaloane ale experienței sociale comune în mediul citadin. Domnișoara Cucu este acritura, fata bătrână care își varsă frustrările personale asupra copiilor. Cine nu a avut o profesoară nesuferită și nu ar privi cu o satisfacție puțin crudă cum e ea încondeiată pe o scenă de comedie? Zam-

firescu Eleonora, strigată și în afara școlii așa, ca la catalog, de eterna domnișoară Cucu, este adolescenta aiurită, acaparată până la uitarea de sine de mondenitatea glamorosoasă (aici, o surprindem zgâindu-se după trenul de lux Sinaia-București, „plin de coconet și de domnișori spilcuiți” – Sebastian 2011: 131). Miroiu e profesorul distrat, cu capul în nori și cu șosetele cârpite de el însuși, dacă nu un geniu, măcar un visător incurabil, dublat de un retras și un candid. El sosește de pe liniamentele romantismului eminescian, într-adevăr înotând în stele, după expresia poetului din scrisoarea către Veronica Micle, și amintind cu fiecare replică din actul al II-lea de mirajul intergalactic din *Luceafărul* sau *La steaua...* Replica-cheie îi aparține și păstrează un aer cosmic-elegiac de secol XIX: „o stea nu se abate niciodată din drumul ei” (idem: 233). Ba are în modesta-i odaie și un șoarece care se plimbă printre vrafurile de cărți, ca în *Cugetările sărmanului Dionis* sau în *Singurătate*. Evazionismul prin astronomie este, deci, și el după rețetă. Apoi, necunoscuta care coboară din accelerat în orașelul lui Miroiu și al domnișoarei Cucu, o știm numaidecât: e „săraca fată bogată”, care ne confirmă că „banii nu aduc fericirea” sau „și bogații plâng”, materializarea unei filosofii resentimentare a claselor de mijloc și sărace. Pe alt palier cultural, înfășurată într-un ireal voal și crispată de un tainic *spleen*, ea este și o întrupare a vagului simbolist: „făcută din puțin parfum, din multă lene, din oarecare fantezie” (idem: 224), cum o definește partenerul ei de viață. Dana Dumitriu a arătat cum ea ocupă, în imaginarul lui Sebastian, aceeași zonă ca domnișoara Stermaria, trecătoarea misterioasă și de asemenea acoperită cu voal din romanul lui Proust, căreia îi dedica autorul român un memorabil medalion, într-un eseu din 1929 (Sebastian 1987: 353-356). Se pot trasa distincții subtile între cele două tinere femei, așa cum o face chiar Dana Dumitriu, dar ele ocupă poziții echivalente în imaginarul autorului român. În finalul foiletonului din *Cuvântul*, Sebastian o fixează pe vicontesa proustiană într-un scenariu fantezist care anticipează situația dramatică din *Steaua fără nume*, doar cu

rolurile inversate: el e călător cu trenul și ea așteaptă, visătoare, pe un peron provincial³. Mona reprezintă necunoscutul, șansa ratată, promisiunea neonorată a unei fericiri deabia întrezărite și introduce în consistența piesei necesara doză de melancolie. În fine, Grig cel frivol, cinic și arogant, nedespărțit de automobilul lui scump, e bucureșteanul pur și simplu, filtrat prin stereotipul negativ al provincialului. Identificăm ușor în spatele galeriei de personaje un număr de mituri urbane cu care poate empatiza imediat un public cu un bagaj cultural mediu, din anii '40 sau de mai târziu, luând în considerare remanența relativă a repertoriului de reprezentări sociale. Eliade vorbea, în anii '30, despre necesitatea unor personaje-mituri sosite din literatura înaltă, care să modifice orizontul gândirii unei epoci, să ofere modele de trăire și cunoaștere. Printre exemplele pe care le invoca se numărau Julien Sorel, Ana Karenina, Raskolnikov, Fred Vasilescu (Eliade 1939: 82-86). Lor li s-ar putea adăuga, din teatru, Hamlet. Or, nu acestea sunt personajele-mituri pe care le întâlnim în *Steaua fără nume*. Sebastian le reproduce pe cele gata existente în circuitele culturii populare, reduplicate și accesibilizate prin radio, cinematograf, reclamă, presă ori literatură de mare tiraj. Eliade voia eroi-unicat, Sebastian confecționează aici personaje-serie. Arta lui, fiindcă ea nu trebuie subestimată, constă în facilitatea grațioasă de a le schița, din câteva tușe sugestive, racursiuri inconfundabile. După primele scene, avem deja senzația că le știm de-o viață.

Nici spațiul nu îl putea lua prin surprindere pe un spectator cu o experiență medie de lectură școlară. Orașelul de provincie este „locul unde nu s-a întâmplat nimic”, probabil că pornind de la reciclarea acestui

topos s-a putut face și asocierea dintre piesă și Sadoveanu. Tot de aici își are originea și o spoială de meditație romantică despre Terra ca „planetă de provincie”, unde nu ar avea loc decât meschine zbateri umane, în raport cu imensitatea rotirilor celeste (idem: 196). Apoi, gara: despre ea mai vorbiseră, în schițe, satiric, Caragiale, și duios, Bassarabescu; ea mai reprezenta și o parafă simbolistă, deja imprimată în conștiința publicului. „Într-un târg de provincie ca al nostru... gara este... marea. Este portul, necunoscutul, depărtarea” (idem: 140): replica lui Miroiu este minulesciană, de la enumerație până la punctuație. Mai apare în scenă și un orologiu stricat, care semnifică predictibilul și impredictibilul, instalate succesiv în piesă. Căci șeful de gară măsoară timpul nu după inutilul obiect „cu arătătoarele înțepe-nite” (idem: 125), ci după sosirea și plecarea trenurilor, care circulă, ele, cu o precizie de ceasornic și îi sună ora exactă. Abaterea de la mersul trenurilor, când acceleratul care trebuia să zboare ca o săgeată spre București oprește pentru a o depune pe necunoscuta fără bilet pe peron, e apariția surprizei în mijlocul rutinei cotidiene. Toate locurile comune ce rulează în piesă nu îi pot da spectatorului decât senzația reconfortantă a recunoașterii. Simțind potențialul emoțional al unui asemenea spațiu, Mircea Șeptilici, scenograful primei montări, pregătește un fastuos „decor... ca-n film!...”, „cinematografic” (*Rampa* [116] 1944: 7).

În fine, experiența de dramaturg a autorului, remarcată încă de pe când acesta nu își declinase identitatea (de N. Carandino, de exemplu), răzbate din abilitatea lui de a construi povestea cu maximă economie, lăsând impresia că ea s-ar dezvolta de la sine, „organic”, fără intervenții *deus ex*

3 „Uneori, prin gări albe și mici, pe fereastra trenului, zărești cum se oprește din mersul ei legănat și leneș o fată tânără, cum își duce mâna la ochi și privește așa, într-o doară, spre tine. Rochia ei albă, cu mâneci scurte și cu o fundă neagră de gust provincial în spate, luminează în marginea peronului ca o lamă de metal în bătaia unui soare blând. Ai voi să crezi că surâsul acela mare și cald e pentru tine. Ai voi să cobori cu mersul tău cel mai ferm, să te apropii cu pași rari de ea, să te oprești înaintea ei – surprinsă și timidă –, să-ți scoți cavalereste pălăria și să rămâi. Biletul de călătorie rupt ar deschide poate o lume. Semnalul de plecare s-a dat. Și tu nu cobori și nu rămâi. Domnișoara de Stermaria amintește momentul acesta” (Sebastian 2002: 52).

machina. Firele narrative se întretes fără noduri, motivațiile din spatele acțiunilor ne câștigă încrederea, personajele interacționează firesc. Sebastian aprecia aptitudinea aceasta încă din tinerețe, așa cum se vede în foiletoanele dedicate teatrului, scrise în paralel cu considerațiile asupra romanului modern și aproape cu același patos: „Teatrul este desfășurarea unui sentiment într-o strânsă logică și motivată acțiune”, notează el într-un articol din 1927 (Sebastian 1969: 85-86). Teatrul de ultimă oră, „panliric”, nerespectuos față de puritatea genurilor, nu ar mai angaja această dinamică dramatică datând din vremuri clasice. Dar Sebastian maturul se va îndepărta de erezia „panlirică” licitată la tinerețe și se va întoarce la cumintea formulă tradițională (așa cum o va face și în roman). Faptul e vădit, în *Steaua fără nume*, chiar în construcția intrigii. Mona nu are bilet, ci doar o fisă de la Cazinou, de unde a fugit, probabil, în toiul unei crize sentimentale care va rămâne până la sfârșit neclară; Miroiu i-ar cumpăra unul, absolut dezinteresat, numai că tocmai și-a achiziționat un atlas vechi pe o sumă exorbitantă, iar leafa sosește abia a doua zi: iată premisele întregului act II, în care Mona e silită să rămână, peste noapte, sechestrată în orașelul cenușiu. Dar cele două personaje își pun în joc, deja la această primă interacțiune, întreaga lor încărcătură caracterologică. Obiectele pe care le țin în mână, tomul de astronomie și fisa de ruletă, sunt metonimii lor. Vedem instantaneu că avem de a face cu un dascăl idealist și sărac și cu o cochetă care atrage ca un magnet complicațiile amoroase (dacă bănuim, pe urmele Miței lui Caragiale, că norocul la ruletă aduce nenoroc în dragoste...), și că niciunul dintre ei nu va putea sări peste umbra sa. Narativul și psihologicul sunt deja perfect angrenate, ca roțile unui mecanism de ceasornic. Acțiunea va avansa pe măsură ce pune în mișcare resorturile interioare ale personajelor. Spre sfârșitul actului I, autorul își permite și o poantă din specia celor pe care în jurnal le eticheta ca „ieftine și ușoare” (Sebastian 1996: 573): aceeași replică rostită cu năduf de un erou în trei momente diferite, „patimă mare”, desemnează, pe rând,

patima pentru cărțile de joc (la șeful de gară), pentru cărțile de citit (la Miroiu) sau pentru o femeie (tot la el). Sebastian știe să introducă asemenea artificii de artilerie ușoară, fără a lăsa impresia de truculență (cu o artă a discreției care îi lipsește cu desăvârșire unui Camil Petrescu, de pildă). Iată și o ultimă ilustrare a măiestriei dramaturgice, de care dă dovadă mai ales primul act al *Stelei fără nume*. Acarul Ichim, având pe lângă atribuțiile de ampoi C.F.R. și însărcinarea neoficială de a plimba păsările de curte ale șefului de gară până la balta de peste șine, scapă de sub ochi o rață, care sfârșește călcată de tren. Șeful găsește de cuviință să i-o impute acarului tăindu-i din salariu, în timp ce i-o predă propriei neveste pentru a o găti pe varză. Mica întâmplare are funcția vădită de a caracteriza relația abuzivă șef-subaltern, precum și meschinăria cuplului provincial, care va invita cunoștințe de tot felul să se înfrupte din mâncarea răcită și reîncălzită, servită ca delicată. Însă nenorocoasa rață secționată de accelerat are și alt rol în progresia intrigii, de a anticipa ironic tema Anei Karenina, căci frumoasa necunoscută ce va fi coborâtă pe peron va dori și ea să se arunce în fața trenului. Umilul animal domestic e punctul unde se întâlnesc, iată, poveștile mai multor personaje, unde se intersectează comicul și melodramaticul, registrele, mereu comutate, caracteristice pentru dublul regim al piesei. Sebastian presară asemenea obiecte care strâng ițele poveștii, care coagulează istoriile private ale personajelor în jurul unei direcții epice unice. Pe lângă funcția diegetică în plan denotativ, rața mai activează, în plan conotativ, atâtea repere din memoria comună a amatorilor de teatru burghez: *Rața sălbatică* de Ibsen sau, schimbând ordinul ornitologic, *Pescărușul* lui Cehov și *Pelicanul* lui Strindberg. Orizontul de așteptare al tristeților provinciale devine o prezență aproape palpabilă prin apelul la asemenea „prefabricate” culturale, de care Sebastian dispune cu lejeritate. Dramaturgul știe să-și împingă piesa pe „orizontală” acțiunii, din aceeași mișcare delicată cu care o propulsează pe „verticală” semnificației.



Cum să scrii „o piesă bine făcută”

Merită observat, din trecerea în revistă de mai sus, că repertoriul de procedee, tropi, efecte, gaguri pe care le folosește Sebastian e înrudit cu gramatica filmului comercial al vremii sale. Într-o lucrare de referință, James Monaco a panoramat strategiile care încep să se răspândească în cinematograful hollywoodian al anilor '30-'40 (reproducerea de mituri sociale, reciclarea de roluri-model) și tehnicile aferente (metonimii vizuale, tranziții denotativ-conotativ, sintagmatic-paradigmatic) (2009: 178-191, 292, 297 et passim). Ca și scenariștii implicați în *entertainment*-ul american, rodați într-o cultură a producției de masă, Sebastian așază accentul pe eficacitatea narativă („denotativă” sau „sintagmatică”), pentru a capta interesul unei largi audiențe. Spre deosebire de Camil, care își vedea montată exact în același timp melodrama plină de prețiozități *Iată femeia pe care o iubesc*, autorul nu uită nicio clipă că, indiferent de diversiunile psihologice sau simbolice, el

are de spus o poveste care „să țină”. Or, impresia de alertețe se obține printr-o gestionare ingenioasă a unui set finit de mijloace curente, comune autorilor care practică un anumit gen. Paginile jurnalului din vremea redactării *Steii fără nume* sunt înțesate cu referiri sau aluzii la tehnicalități literare. Căci, dacă 1944 e anul marilor răsturnări existențiale (Eliberarea, reabilitarea social-politică, succesul teatral-monden, bombardarea locuinței din str. Antim, relocarea într-un cămin de sinistrați), 1943 e al acumulărilor literare, disipate în preocupări dintre cele mai discrete, uneori derulate în semiclandestinitate: acum scrie în paralel la două piese personale, printre picături, traduce și adaptează anonim nu puține scenarii pentru trupele bucureștene (din rațiuni financiare), citește intensiv Shakespeare și Balzac (pregătind niște cursuri, dintre care nu va mai apuca să țină decât unul). Toate aceste activități disparate sunt înregistrate în latura lor artefactieră, cu atenția activă a unui meseriaș care urmărește să se perfecționeze învățând din rateurile

și reușitele sale sau ale altora. Actul II din *Insula* l-ar dori „puțin delestat ca ton și puțin mai rapid ca ritm” (Sebastian 1996: 495), iar actul III ar trebui comprimat ca „să nu piardă nimic din ritmul [...] vivace”, altfel, în lipsa înlănțuirilor scenice oportune, autorul declarându-se „în pană de scenariu” (18 februarie 1943, în idem: 503). Din lectura lui Balzac, întreprinsă cu o constantă voracitate, își culege nu doar materialul pentru proiectatele prelegeri, dar și exemple de bune practici narrative. La *Pierrette*, *La muse du département*, *La rabouilleuse*, *Le cabinet des antiques*, apreciază „vigoarea creației” (idem: 496), „tehnica Balzac”, caracterizată prin „alternanța de expunere lentă și precipitare bruscă” (idem: 515), „tehnica pe alocuri ingenioasă” (idem: 518) ori deznoământul asemănător cu „un excelent act trei dintr-o comedie construită perfect” (idem: 530). Impresia e că nu conferențiarul, ci prozatorul și chiar dramaturgul Sebastian îl parcurge pe Balzac cu creionul în mână, pentru a-i fura secretele fabricării unui text consistent narativ. Considerente privitoare la soliditatea tramei găsim și în aprecierile despre Shakespeare („*Antoniou și Cleopatra* e, teatral vorbind, destrămat, risipit, fără consistență dramatică” – idem: 531) sau în comentariile despre contemporanii minori din care prelucrează *en gros*, pentru scenele bucureștene. Raportarea la actul traducerii ca formă de ucenicie scriitoricească e învederată în notația despre o piesă în vogă scrisă de Marcel Pagnol: „Traducând *Topaze*, am văzut de aproape ce se cheamă o piesă mare, un succes sigur, o construcție infailibilă. *Topaze* e o mașinărie care va funcționa oricând și va aduce oricând, oriunde, lume la teatru” (idem: 492). Mai departe, Sebastian se autocritică pentru că „ar juca” prea mult „pe clapa ‘subtilului’” a „‘delicatelului’”, ceea ce l-ar îndepărta de așteptările spectatorului mediu, câtă vreme Pagnol îi predă lecția „că grosolănia nu e neapărat necesară, dar că vigoarea dramatică e indispensabilă” (idem). Acesta este binomul estetic care îl preocupă pe Sebastian în anul redactării *Stelei fără nume*: „subtilitate” vs. „vigoare”. Câtă vreme pe prima o tratează ca pe o calitate nativă, care se poate întoarce ușor

împotriva posesorului ei, cea din urmă este râvnită ca o achiziție care asigură, fără greș, succesul de scenă. Or, după toate probabilitățile, în această epocă, autorul român se arată mai dornic ca oricând să intre în posesia rețetei care să aducă „oricând, oriunde” lumea la teatru. Îl captează nu atât piesele bune, cât cele bine făcute, eventual de un autor „pezevenghi” care știe să îi „păcălească” pe oameni să cumpere bilet la spectacol:

„Terminat azi-dimineață de tradus *Melo*. Tehnica lui Bernstein mă înfurie. E așa de sigură, încât poate simula orice: chiar emoția, chiar adâncimea, chiar gravitatea.

Dar e ceva profund trivial și aș spune obscen în această piesă de falsă noblețe.

Ce meseriaș însă! Ce virtuozitate teatrală! Ce pezevenghi! Traducându-l, am surprins mai de aproape resorturile mașinării, nu fără a mă lăsa păcălit pe ici, pe colo – până și eu! - de simulacrul dramei” (idem: 528-529).

Trecând în revistă titlurile prelucrărilor lui Sebastian din 1943, pentru companii particulare precum cele ale lui Sică Alexandrescu sau Grigore Vasiliu Birlic, cel puțin șase au reprezentat importante succese de casă în Europa: *Le verre d'eau* (1840) de Eugène Scribe, *Je ne vous aime pas* (1926) de Marcel Achard, *Mélo* (1929) de Henri Bernstein, *Topaze* (1928) de Marcel Pagnol, *What a Dirty Thing* de Jean de Letraz; la fel *Vient de paraître* (1927) de Édouard Bourdet (tradus în iunie 1944). Primul autor (Scribe) e creatorul celei mai populare formule a teatrului de divertisment din secolul 19, *la pièce bien faite*, încă în vigoare pe scenele interbelice. Ceilalți, contemporani cu Sebastian, sunt, fără excepție, intrați și în industria cinematografiei, ca scenariști, dialogiști, regizori, realizatori, producători. Cât despre piesele propriu-zise, *Mélo* e pusă în scenă pe Broadway și ecranizată de trei ori în anii '30 (va fi reluată și în 1986, de Alain Resnais), *Topaze* are o carieră cinematografică la fel de tumultuoasă (și va fi refăcut în 1950, cu Fernandel în rolul principal), *Vient de paraître* se va transforma și ea în film, în anii '40

și mai târziu. Densitatea marilor producții europene și americane pe estradele bucureștene probează cât de mare era cererea pentru genul comercial, pe piața culturală românească din timpul războiului, probabil printr-o logică psiho-socială a compensării; dar, nu mai puțin, ea arată gradul implicării lui Sebastian, ca „scriitor din umbră”, chiar și *malgré soi*, în fenomenul divertismentului autohton, care se dorea sincronizat cu cel occidental. Nu sunt excluse nici anumite contaminări venite dinspre aceste piese bulevardiere traduse industriuos (un profesor idealist, răătăcit într-o mondenitate plutocratică, apare și în *Topaze*, ca și în *Steaua fără nume* sau *Ultima oră*). Iar, în jurnal, prima însemnare nepolitică de după 23 august 1944 se referă la „plăcerea de a vedea un film de tehnică justă și subtilă”, american, după ce a dispărut din circuitul autohton, în fine, „marfa nemțească și italienească [...] de celofibră” a propagandei fasciste (idem: 560): Sebastian merge pe 2 septembrie la cinema ca să vizioneze melodrama *Intermezzo* (cu Ingrid Bergman și Leslie Howard), dublu nominalizată la Oscar în 1939. S-ar spune că o primă plăcere pe care și-o oferă, după Insurecție, după bombardamente, e cinematografică.

Teatru „de gen” sau teatru „de autor”? O capodoperă melo

Interesul lui Sebastian pentru *show-business*-ul cosmopolit datează din 1927, de când pe-atunci foarte tânărul colaborator al *Cuvântului* își exprima speranța într-o viiefiere a teatrului prin întărirea conexiunii dintre scenă și spectator („să se lege punți de înțelegere între parter și culise”) și dădea

ca exemple de comuniune izbutită forma estetică populară a cabaretului (Sebastian 1969: 87-88). Nici în articolele mai târzii, despre „Banca H” (cum numește el osificata instituție a criticii dramatice românești)⁴, ideile nu se schimbă: falimentul „băncii” cu pricina constă tocmai în incapacitatea ei de a gestiona un contact eficient între artiști și spectatori, în beneficiul ambelor părți: spre rentabilizarea muncii primilor și spre modelarea standardelor de gust ale ultimilor. În absența necesarei medieri, primii vor rămâne niște elitiști închiși într-un turn de fildeș, ultimii se vor plafona la vulgaritatea străzii. În pofida aparentelor oscilații de umoare de la un articol la altul, de la ironizarea profesiștilor pentru prețiozitate la reprobarea publicului pentru incultură, de fapt Sebastian este pe tot parcursul activității sale de cronicar dramatic adeptul unei căi de mijloc. El pare mereu interesat de găsirea formulei magice a piesei bune care „să treacă scena”, să combine valoarea și câștigul comercial. Preocuparea pentru un loc geometric între calitate și succes se acutizează în anii de război, când se limpezește și gândul unei posibile relansări profesionale în industria divertismentului dintr-o țară care să îi poată asigura confortul financiar. Aluziile sau referințele sunt inechivoce, în jurnal. Încă din 1941 (dintre toți, cel mai înnegurat an al lui Sebastian), se înfiripează ideea unei reprofilări în emigrație –

„În măsura în care mai pot face proiecte de viitor (sunt prea trist sau obosit, prea sălcii...), mă gândesc la o plecare după război, pentru a încerca să fac undeva într-un mare oraș piese de teatru și scenarii de cinematograf. E o meserie pentru care mă cred potrivit. Și nici nu o iau altfel

4 Merită păstrat într-o istorie a criticii dramatice românești acest foileton din anul 1935, ca primă evaluare de ansamblu a fenomenului, luând în vizor toți factorii implicați în câmpul de producție teatrală: scenariști, regizori, actori, directori, critici, spectatori. Traducând limbajul eseistic adesea vag și derutant în termeni mai preciși, viziunea lui Sebastian e de o incontestabilă acuitate. Funcția criticii în angrenaj este aceea a unei curele de transmisie. Departajând valoric, ea ar trebui să influențeze pe cale de consecință dresarea repertoriilor și a programelor stagionale; datoric neonorată, căci „Banca H” profesează o amabilitate diletantă și nediscriminatoare (într-un rând, ea e numită în derâdere „un șir de fotolii de treabă” – idem: 121). Ratându-și rostul de a regla raportul dintre cerere și ofertă, ea transformă teatrul românesc într-un „teatru cu punțile tăiate” (idem: 124), fenomen de bibliotecă, fără impact real asupra marelui public.

decât ca pe o meserie” (Sebastian 1996: 338)

– și reveria unei vieți în roz pe continentul american, nu departe de asiduitățile tandru-sâcâitoare ale unei admiratoare neobosite, încă adolescente, Nadia Mărculescu (viitoare Lacoste):

„Mă văd la New York și pe urmă – oboșit de prea mult zgomot – retras într-un oraș de provincie, unde scriu piese de mare succes, care se joacă pe Broadway – dar eu nici nu am curiozitatea să le văd. [...]. Mă văd cu Nadia la New York sau în California, dar am oarecari plictiseli, fiindcă nu mă înțeleg cu părinții ei. Mă văd pe un yacht plecat spre Alexandretta, spre Egipt, Palestina, în Pacific, un yacht mic pe care ne aflăm doar 10-12 oameni. [...]

Duc cu mine zece asemenea visuri pe care nu le termin niciodată, pe care le schimb între ele și pe urmă le reiau de unde le-am lăsat. E ca un stupefiant, ca un somnifer” (Sebastian 1996: 392).

Visurile acestea prind mai multă carne după ce Nadia ajunge, la capătul unui itinerar la fel de exotic ca cel schițat de Sebastian în jurnal, împreună cu familia sa în Statele Unite și îi oferă, prin corespondență, speranța unei evadări. În 1943, angajat în atâtea activități epuizante, scriitorul român își face timp, totuși, să traducă, împreună cu o funcționară a Consiliului Britanic, *Jocul de-a vacanța* în engleză (idem: 507). Proiectul e trasat mai precis o lună și jumătate mai târziu:

„Să termin *Insula*. Să încep *Ursa Mare*. Să dramatizez *Comăneștenii*. Din atâtea proiecte, poate că voi reuși să îmi joc o piesă la toamnă și să câștig câteva sute de mii de lei, pentru chirie, pentru coșniță. Și pe urmă aș vrea ca la finele războiului să am în valiza mea două-trei piese susceptibile de a fi primite la New York sau la Londra. Nu spun că voi reuși. Dar jocul trebuie încercat, mai ales că alte multe

jocuri nici nu cunosc, nici nu îmi sunt accesibile” (idem: 511).

„Jocul” de care vorbește Sebastian nu era, într-adevăr, lipsit de șanse. Billy Wilder, evreu est-european emigrat la Hollywood după instalarea fascismului, nu cucerise laurii, după ce lucrase ca scenarist al legendarului film *Ninotchka* (1939)? Dintre români, Jean Negulesco își stabilise deja o reputație, la studiourile Warner Bros. După trecerea României de partea Aliaților, visul i se pare lui Sebastian și mai realizabil, mai ales că în decembrie 1944 notează euforic că a făcut cunoștință cu un căpitan Larry Bachmann, „evreu cu pasiune” precum și scenarist la Metro-Goldwyn-Mayer (idem: 572). Este probabil că ultima iluzie nutrită de Sebastian a fost lansarea unei cariere la Hollywood, mai ales că, în mai 1945, cu două săptămâni înaintea fatalului accident rutier, Nadia își reînnoiește invitația în Statele Unite printr-o telegramă⁵.

Formula generativă a *Stelei fără nume* nu e străină de această aspirație. Că autorul se inițiasse, nu fără un surâs interior, în arta de a scrie „pe bandă” piese după rețete gata făcute, se vede dintr-o scrisoare către Pierre (Poldy), din noiembrie 1943: „Am scris nu mai puțin de trei piese. Teatrul are pentru mine ceva mecanic, simplu și schematic. E ca un joc de cuvinte încrucișate. A fost poate singurul meu amuzament în tot acest timp” (Sebastian 2011: 838). Cu *Steaua fără nume*, Sebastian ezită între matrița comercială anonimă („dacă Nicușor îmi dă 50.000, îi propun să o scriem imediat împreună” – Sebastian 1996: 494) și formula artistică proprie („dar s-a întâmplat un accident: a început să-mi placă” – Sebastian 2015: 950). De fapt, cei doi poli între care oscilează, în această perioadă de grave privațiuni, sunt teatrul „de gen” (șablonard, mimetic, conservator și foarte vandabil) și cel „de autor” (personal, cu implicare emoțională și cu finalitate pur estetică). De aceea îl vedem pe Sebastian mereu în căutarea unui sistem cultural mai democratic, care să nu descri-

5 Vezi și articolul Eugeniei Vodă *Sebastian, un scenarist care nu a mai ajuns la Hollywood*, reluat în Șerban [f.a.]: 350-356. Despre contextul ultimei scrisori a Nadiei Mărculescu, vezi Iovănel 2012: 273.

mineze între arta *high* și *low*, *auteur* și *genre*, nobilă și populară – așa cum era, în epocă, *show business*-ul american. Iată de ce o refutare ca aceea a lui Piru, specifică pentru un sistem canonic selectiv-elitar, e aici inoperantă. Mai curând, *Steaua fără nume* ar merita citită ca o capodoperă *melo*, din aceeași specie ca minunatele comedii romantice *It Happened One Night* (1934), *Ninotchka* (1939) sau, mai târziu, *Roman Holiday* (1953) și *My Fair Lady* (1964). Toate aceste producții, teatrale sau cinematografice, apasă pe aceeași gamă duioasă de sentimente și a îl compara pe Sebastian cu Ibsen sau cu alți dramaturgi canonici e la fel de inutil ca a-l măsura pe William Wyler cu Tarkovski. Iar potențialul filmic al *Stelei fără nume* va fi fructificat în cele patru ecranizări din anii '60-'70 – finlandeză, românească, sovietică și grecească (Sebastian 2011: 877) –, versiunea românească având-o pe celebra Marina Vlady într-un memorabil rol principal.

Bucureștiul frivol vs. „zona”

Notațiile despre laboratorul literar și lumea teatrală nu formează, totuși, centrul preocupărilor lui Sebastian în anul 1943. De fapt, un astfel de centru nici nu există, atenția diaristului distribuindu-se în mod egal între evenimentele culturale și mondene din viața personală (reală sau fantasmată), și umbra amenințătoare a războiului, urmărită cu aprehensiune din unghiul evreității sale. Astfel încât însemnările despre stadiile succesive ale proiectului vaporeasei *Stele fără nume* sau despre feluritele traduceri, lecturi, conversații, dineuri, escapade, reverii trebuie plasate în atmosfera politică sumbră pe care Sebastian o resimte, pe drept cuvânt, din ce în ce mai sufocantă: știri contradictorii de pe front, taxe militare majorate încontinuu, zvonuri alarmiste despre înăsprirea legilor antisemite, teama de un pogrom iminent, vești îngrijorătoare despre boala fratelui Poldy Hechter, în urma internării într-un lagăr din Franța. Un exercițiu mental aproape cotidian, cu doza lui regulată de stres și amuzament, e decriptarea comunicatelor emise de agenția de presă hitleristă (*Deutsches Nachrichtenbüro*), autorul învățând să citească printre rându-

rile limbii de lemn ale propagandei oficiale schimbarea raportului de forțe pe front, după Stalingrad. În mod obiectiv, situația lui Sebastian nu era dintre cele mai rele, literatul având multiple surse de venit și conexiuni valide în *le beau monde*, așa cum am mai arătat. Subiectiv, însă, el acuza clivajul dintre cele două jumătăți ale vieții sale – ca artist monden și evreu marginalizat – ca pe o scindare plină de consecințe traumatice.

Punctul cel mai de jos pe care îl atinge barometrul interior al lui Sebastian (corespunzând aproape literal stadiului „depresiei”, în modelul Kübler-Ross – 2009: 69-90) e înregistrat în jurnal pe 1 ianuarie 1941. Au trecut șase luni de evenimente catastrofice, timp în care autorul s-a simțit neputincios să își continue rutina însemnărilor zilnice, considerată pentru prima oară „un lucru absurd, lipsit de intimitate” (Sebastian 1996: 285): căderea Parisului, dictatul de la Viena, concedierea de la *Revista Fundațiilor Regale*, mobilizarea în detașamentul de muncă obligatorie, cutremurul de pe 10 noiembrie 1940, escaladarea violențelor antisemite, ce vor culmina cu rebeliunea legionară din 21-23 ianuarie. Abia la început de an, autorul se hotărăște să pună pe hârtie reminiscentele celei mai grele epoci din viața sa, resimțite ca o rană pe cale de cicatrizare:

„Totuși am regretat de atâtea ori că n-am avut destulă vitejie ca să continui jurnalul meu în ultima jumătate de an. Trebuia să privesc cu ochii deschiși tot ce s-a întâmplat de atunci. Mă gândesc acum la lunile mele de ‘zonă’ și parcă nu regăsesc atmosfera lor de teroare. Îmi spun că eram atunci aproape de moarte, îmi aduc aminte că de câteva ori am vrut să mă sinucid – dar toate aste[a] sunt acum șterse, indiferente, aproape de neînțeles. Noaptea mobilizării, plecarea din cazarmă, drumul, ireal parcă, spre Oltenița, sosirea în zori, pe ploaie, la Valea lui Soare, cele 4 săptămâni de acolo, scenele repetate cu Niculescu, cu Căpșuneanu, scurta permisie de la București, la începutul lui august (cu sentimentul violent că ‘zona’ și ‘cealaltă viață’ sunt două lucruri absolut diferite, ca și cum ar fi pe două planete străine)...” (idem: 285-286)



Observăm, în primul rând, că adnotarea vine împreună cu sentimentul culpabilității că autorul nu a putut să facă din jurnalul lui un martor al infernului trăit, lacuna – tăcerea – fiind asimilată cu o reacție de lașitate. În realitate, e o tăcere grăitoare, amplificată și de reflexul autoînvinovățirii: „zona” a fost internalizată ca spațiu subliminal, al terorii, situat sub pragul limbajului. Abia amintirile de peste luni sunt suficient de șterse și inofensive pentru a fi arhivate. Apoi, este prima dată când Sebastian trasează o linie clară și impenetrabilă între „zonă” (a frontului, a morții) și „cealaltă viață” (a metropolei, a confortului). Contrastul principal al jurnalului din anii următori provine din această atitudine schizoidă, acuzată imediat după revelionul din 1941: juxtapunerea dintre Bucureștiul teatrelor bulevar-

diere, toaletelor chic, *loisir*-ului și realitatea cruntă a războiului mondial, autorul aparținând la fel de natural amândurora. E parte din crema literară a capitalei, cu abilități recunoscute de a realiza produse apreciate pe o piață culturală avariata, dar funcțională și încă lucrativă; apoi, ca evreu, suportă rigurile regimului și se confruntă cu perspective de viitor alarmante. Poziționarea lui nu poate fi decât pe muchia dintre „zonă” și viața burgheză. La un moment dat, când linia frontului ajunge la Nipru, „răsuflarea de foc a balaurului parcă începe să se simtă” și în București (idem: 528), cele două spații fizice și mentale riscă să fuzioneze, mai exact primul pare să îl înghită pe al doilea. Jurnalul va menționa, cu anumită panică, momentele în care „Bucureștiul ăsta îmbelșugat, nepăsător și frivol” (idem: 559) e agresat de „zonă”: în timpul bombardamentelor, când tot orașul miroase a liliac și a fum (idem: 543), sau în timpul ocupației, când soldații sovietici abrutizați îi vor pedepsi indolența printr-o serie de vandalismi, jafuri, molestări, violuri. Toate acestea se vor întâmpla în 1944, când autorul, rămas fără locuință, invadat în spațiul intim, se va gândi să fugă din țară (idem: 544). Deocamdată, în 1943, replierea în reverii compensatoare încă mai pare un refugiu viabil.

Jurnalul e construit pe astfel de tensiuni interne, cocktail inflamabil în care se amestecă ingrediente precum literatură, muzică, mondenitate și bârfă, politică și ideologie, război, sex și amor, vise și banal cotidian, constituind imaginea mozaicată a unui jurnal total⁶, citit cu un fel de voracitate nu numai de criticii, dar și de scriitorii anilor 2000. *Steaua fără nume*, comedia spumoasă din 1943, trebuie așezată pe fundalul acestui relief accidentat, așa cum a făcut-o, de pildă, Dumitru Crudu în piesa lui din 2006, *Steaua fără... Mihail Sebastian*.

6 „Jurnal total”, în înțelesul dat conceptului de Eugen Simion în *Ficțiunea jurnalului intim*, cu aplicație pe opera diaristică a lui André Gide (vol. I, 2001: 126-150). Despre multiplele paliere ale jurnalului lui Sebastian au scris Leon Volovici (Sebastian 1996: 6-11) sau George Pruteanu (în Șerban [f.a.]: 77-89). Pentru primul, avem de a face cu un jurnal intim, evreiesc, de creație, intelectual și politic; pentru cel de-al doilea, cinci sunt temele abordate: muzica, literatura, antisemitismul, iubirile, războiul.

Bibliografie

- Bis 1944: „Bis”, II, 27 februarie 1944, nr. 75.
- București strict secret 2008: Stelian Tănase, *București strict secret*, DVD 4: *Scrisu’, răsul-plânsu’*, scenariul și regia Stelian Tănase, Orient Expres Media & Art și Realitatea TV.
- Carandino [74] 1944: N. Carandino, *O stea fără nume*, „Bis”, II, 20 februarie 1944, nr. 74, p. 1.
- Carandino [76] 1944: N. Carandino, *Cronica dramatică*, „Bis”, II, 5 martie 1944, 76, 3.
- Cortina [189] 1944: „Cortina”, V, 29 ianuarie 1944, nr. 189.
- Cortina [193] 1944: „Cortina”, V, 26 februarie 1944, nr. 193.
- Csósz – Gidó 2013: Csósz László – Gidó Attila, *Excluși și exploatați. Munca obligatorie a evreilor din România și Ungaria în timpul celui de-al Doilea Război Mondial*, Institutul pentru studierea problemelor minorităților naționale, Cluj-Napoca „Studii de atelier. Cercetarea minorităților naționale din România”, 2013, 48, 5-44.
- Ecoul 1944: „Ecoul”, II, 9 august 1944, nr. 229.
- Eliade 1939: Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, București, Editura Vremea.
- Enescu 1944: M. Șt. Enescu, *În cazul piesei „Steaua fără nume”*. Un răspuns al autorului, „Universul”. LXI, 9 martie 1944, nr. 68, p. 3.
- Kolker 1980: Robert Phillip Kolker, *A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, New York, Oxford University Press.
- Mardare 1944: Valeriu Mardare, *Camuflajul... în teatru*, „Universul”, LXI, 8 martie 1944, nr. 67, p. 3.
- Monaco 2009: James Monaco, *How To Read a Film. Movies, Media, and Beyond*, New York, Oxford University Press.
- Rampa [116] 1944: „Rampa”, IV, 27 februarie 1944, nr. 116.
- Rampa [117] 1944: „Rampa”, IV, 5 martie 1944, nr. 117.
- Rampa [118] 1944: „Rampa”, IV, 12 martie 1944, nr. 118.
- Rosetti 1967: Al. Rosetti, *Din „Cartea albă”*. *Sebastian*, „Luceafărul”, X, 7 octombrie 1967, nr. 40 (284), p. 3.
- Sebastian 1945: Mihail Sebastian, *Povestea „Steii fără nume”*, „Cortina”, VI, 2 martie 1945, 245, 1, 3.
- Sebastian 1969: Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*, Studiu introductiv și antologie de Cornelia Ștefănescu, Editura Meridiane, București.
- Sebastian 1987: Mihail Sebastian, *Teatru*, ediție îngrijită de V. Mândra, antologie și repere istorico-literare realizate de Mihai Dascal, București, Editura Minerva.
- Sebastian 1996: Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, București, Editura Humanitas.
- Sebastian 2002: Mihail Sebastian, *Jurnal de epocă. Publicistică*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Cornelia Ștefănescu, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Sebastian 2011: Mihail Sebastian, *Opere*, vol. II. *Teatru. Corespondență*, Ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note comentarii și variante de Mihaela Constantinescu-Podocea, Liliana Corobca și Petruș Costea, postfață de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Sebastian 2015: Mihail Sebastian, *Opere*, vol. VIII. *Publicistică. 1938-1945*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Mihaela Constantinescu-Podocea și Petruș Costea, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Simion 2001: Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Spectator 1943: „Spectator”, I, 30 decembrie 1943, nr. 13.
- Șerban [f.a.]: Geo Șerban (ed.), *Sebastian sub vremi. Singurătatea și vulnerabilitatea martorului*, Caiet cultural (6) al revistei „Realitatea evreiască”, Editura Universal Dalsi, București.
- Șerban 2013: Geo Șerban, *Dimensiunea Sebastian. Incursiuni documentare*, București, Editura Hasefer.
- Șoimaru 1944: Tudor Șoimaru, *Teatru. Cronica „Vremea”*, XVI, 12 martie 1944, nr. 740, p. 5.
- Trandafir 2007: Constantin Trandafir, *Mihail Sebastian. Între viață și ficțiune*, București, Editura Fundația Culturală Libra.

Miorița lui Alecsandri, în umbra lui Hermes (I)

Abstract

Una dintre întrebările obsedante în literatura română este de ce acceptă (virtual) ciobanul din balada Miorița să fie ucis de tovarășii lui și nu opune nicio rezistență. Eseul de față încearcă să găsească un răspuns pe tărâmul poeziei. Moldovan, care vrea să fie înmormântat de ucigașii lui cu cele trei fluieri la căpătâi, este văzut ca un poet cu o misiune spirituală. Destinul lui se desfășoară în umbra lui Hermes, el însuși un zeu-păstor și adevăratul începător al artei poetice a lui Apollo.

Mit esențial al culturii românești, care vorbește despre biruința asupra destinului prin asumarea jertfei de sine, Miorița se dezvăluie astfel și ca un mit al creației artistice. Din această perspectivă, omorul este o metaforă pentru receptare, iar presupusa pasivitate a ciobanului moldovean traduce disponibilitatea poetului/creatorului față de receptorii lui.

Cuvinte-cheie: Alecsandri, balada Miorița, balada Toma Alimoș, Eminescu, Hesiod, poezie și profeție, Tradiția Hermetică.

One of the haunting questions of Romanian literature is why does the shepherd in the Mioritza ballad accept (virtually) to be murdered by his rivals and does not fight back. The present essay attempts to find an answer in the realm of poetry. Moldovan, who wants his killers to burry him together with his pipes, is seen as a poet with a spiritual mission. His destiny unfolds in the shadow of Hermes, a shepherd god himself and the true initiator of Apollo's poetic art.

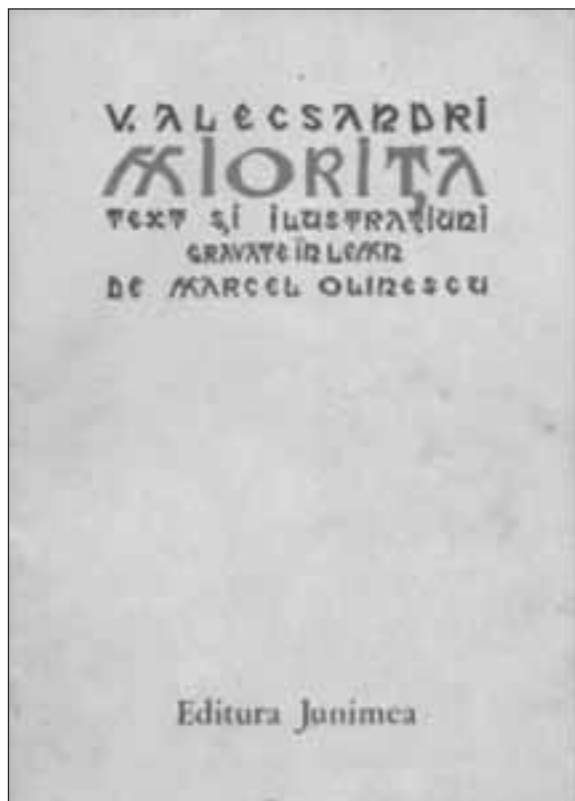
A fundamental myth of Romanian culture, a story about conquering one's destiny through self sacrifice, Mioritza also reveals itself as a myth of poetic creation. In this view, the killing becomes a metaphor for the poet's reception and the supposed passivity of the shepherd translates the poet's vulnerability and exposure to his readers.

Keywords: Vasile Alecsandri, the Mioritza ballad, the ballad of Toma Alimoș, Mihai Eminescu, Hesiod, poetry and prophecy, the Hermetic Tradition.

Miorița lui Alecsandri este considerată astăzi, într-o anumită măsură, o creație proprie, un colaj din nuclee epico-lirice diverse. Enigmatic și paradoxal, decupajul poetului familiarizat, fără îndoială, cu vechile tradiții spirituale, a făcut să curgă multă cerneală. Cea mai importantă întrebare pe care o ridică balada este de ce baciul, matur, puternic „ortoman”, prevenit de complotul care

se pune la cale împotriva lui, nu ia nici o măsură de apărare și este gata să primească moartea cu seninătate.

Dar textul ridică și alte întrebări. De ce vrea ciobanul să fie înmormântat de ucigașii lui? De ce oile nu trebuie să afle despre omor? De ce măicuța bătrână caută un fiu tânăr ciobănel, câtă vreme el este matur, puternic, bogat, „ortoman” și „baci”, șef de



stână? De ce are Moldovan părul negru, dar mustața blondă? De ce Soarele și Luna sunt absenți la nunta lui cu fata de crai pe gura de rai? Și întrebările pot continua.

Ca să încercăm să găsim răspunsuri, ne punem mai întâi de toate altă întrebare: este Moldovan numai un cioban încolțit de invidia altor ciobani, care vor să-i fure oile? Este *Miorița* numai „o dramă pe drumurile transhumanței”, cum s-a spus de atâtea ori? Răspunsul nostru este că Moldovan este în primul rând un poet. Ne propunem o lectură în cheie hermetică, cu deschidere către rosturile poetului-profet („purtător de cuvânt” al Zeului)¹ în lumea noastră. Vom privi uneori prin ochii lui Eminescu: în spirit hermetic, opera succesului luminează opera înaintașului, ca o oglindă în care aces-

ta își vede chipul și se cunoaște pe sine. Eminescu s-a considerat și el, încă din tinerețe, un poet hermetic, un mesager al zeilor, unul dintre aceia care se simt chemați să dea glas Adevărului² și misterelor sfinte³ și au vocație de profeti.⁴

Vom începe prin a face câteva observații:

1. Geografia hermetică și traseul circular. Fundalul pe care se petrece drama mioritică este conturat din puține referințe, dar printre ele se străvede modelul hermetic al celor trei lumi, desfășurate pe șapte trepte sau sfere de existență. Sus, pe cerul luminos, strălucesc culmile munților. Mai jos există o zonă plană, un fel de câmpie în cer - „plaiul”, simetric cu câmpul din lumea de jos. În partea de jos a acestei câmpii de sus, pe „piciorul” plaiului se află „gura de rai”, Poarta Cerului, *Ianua Coeli* a celor vechi - care marchează ieșirea din lumea de sus și intrarea în lumea de mijloc.

În centrul lumii de mijloc există o apă (înainte de manifestare apa primordială) - care constituie axa de simetrie (orizontală) a acestui spațiu: mai jos pe harta baladei se găsește un „negru zăvoi” cu iarbă și umbră. Lumea tradițională este o lume simetrică, în care, după cum stă scris pe *Tabula Smaragdina* a lui Hermes, ceea ce este sus este asemenea cu ceea ce este jos: în spiritul acestei simetrii, mai sus de apă trebuie să fie o luncă, un spațiu luminat, care nu este menționat explicit în baladă. Negrul zăvoi constituie partea cea mai de jos a lumii de mijloc, zona de trecere către lumea materială, care este întunecată. Aici, întunericul care începe să crească este deocamdată umbră protectoare. La ieșirea din acest zăvoi, în care *Miorița* vrea să-l rețină pe baci, se află o vale sumbră (câmpul de mohor) și Poarta Pământului, *Ianua Terrae*, care marchează intrarea în lumea de jos. Câmpul se sfârșește într-o prăpastie, despre care, din nou, nu

¹Profet, de la cuvântul grec *prophetes*, care înseamnă *interpret, cel care vorbește în numele cuiva* (în primul rând al zeilor), *predicator* sau *învățător inspirat*

² „Ah! atunci ți se pare/ Că pe cap îți cade cerul/ Unde vei găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?” (*Criticilor mei*)

³ „Că-n veci nu se îmbracă în veștede veștminte/ Misteriul cel sânt” (*Junii corupți*)

⁴ „Că-n veci nu se va teme Profetul vre odată/ De brațele slăbite, puterea leșinată/ A junelui cănit”. (*Junii corupți*)

este vorba în baladă. În plan, cele șapte sfere de existență, întrepătrunse, se prezintă ca inelele unui lanț. Geografia mioritică apare în rezumat astfel:

Lumea de sus

1. Cerul, culmile munților
2. Plaiul, „gura de rai” (Poarta Cerului)

Lumea intermediară

3. Lunca luminată
4. Apa
5. Lunca întunecată („negrul zăvoi”)

Lumea de jos

6. Valea, Poarta Pământului
7. Câmpul de mohor, prăpastia

Lumea luminoasă de sus, „cerul” aparține zeilor și principiilor. Lumea întunecată de jos, „pământul” este lumea existenței materiale și a individualităților în conflict. Între ele, „coborând la vale” pe direcția hermetică a creației, lumea intermediară, situată între cer și pământ, este „natura”, spațiu sacru și habitat al omului „înainte de cădere”: un spațiu de felul Edenului sau al Arcădiei mitice. Aici sunt așezate în baladă stâna și pășunile. Prin contrast, lumea de jos, „pământul” este lumea profană, „de după cădere”, o lume în care oamenii și-au pierdut legăturile cu zeii și nu mai trăiesc după legile universale - ci fiecare după legea lui proprie. În această lume vor să-lucidă pe Moldovan tovarășii lui.

Lumea de mijloc este și lumea interacțiunilor între lumea de sus și cea de jos. Aici prezidează Zeul Hermes, mesagerul, mediatorul, ocrotitorul tuturor schimburilor și al comunicării. El zboară neîncetat, într-un du-te-vino între cer și pământ, între zei și oameni, între sferele spirituale și cele materiale. Drumurile lui sunt denumite de alchimiști „Coagula” (drumul descendent, de involuție a spiritului în materie, de materializare a spiritului și de coagulare a formelor materiale individuale) - și „Solve”, drumul ascendent de spiritualizare a materiei, de distrugere a formei materiale individuale și de eliberare a spiritului. Direcția ascendentă este direcția reflectării, a ridicării omului la cunoaștere.

Orientată de la est la vest, Lumea este expresia de sine a Creatorului. Fiecare treaptă este în sens descendent o etapă a



creației divine și în sens ascendent o etapă a cunoașterii lumii și Creatorului de către om. Schema lumii este spațiu și timp spațializat deopotrivă. „La apus de soare” este o referință atât spațială cât și temporală: apusul corespunde câmpului de mohor.

Lumea de sus împreună cu lumea intermediară formează ceea ce Eminescu consideră, implicit, în *Luceafărul* „cercul mare”, în care oamenii trăiesc integrați în circuitul divin, în timp ce lumea de jos este „cercul strâmt”, al existențelor umane care se desfășoară sub zodia individualului și a relativului. Aceasta este și geografia basmului românesc: lumea de sus e lumea ființelor spirituale, a lui Dumnezeu și a sfinților, lumea de mijloc este lumea împăraților, a crailor și a eroilor, iar lumea de jos este lumea ființelor instinctuale, întunecate - a zmeilor. Tot aceasta va fi în sumar și geografia spațiului poetic eminescian. Pentru poet, lumea de sus, cerul și culmile munților reprezintă lumea spirituală, dar și tradiția poetică universală: stelele, luceferii, copacii de pe creste sunt și marii poeți înălțați în

eternitate. Lumea de mijloc reprezintă lumea veche, tradițională, lumea satului, poezia populară, viața curată și firească, natura, codrul în care trunchiurile copacilor reprezintă și siluetele poezilor din tradiția națională. „Cercul strâmt” al lumii de jos desemnează modernitatea, prezentul dominat de materialism și individualism, civilizația citadină și spațiile închise, saloanele în care „fac esprit” poezii zilei. Eroul său Călin, de exemplu, gânditor, „zburător cu negre plete”, își începe acensiunea din punctul cel mai de jos al acestei geografii, acolo unde „Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie” - în prăpastia eului individual și în mediul citadin. Tot aici își începe ascensiunea și Cătălin, mic poet care umple cupele cu vinul miciei poezii „mesenilor” la mesele lumii de jos.

În acest peisaj, care cuprinde lumea în totalitatea ei, de la culmile locuite de zei până la văile întunecate, cetățile și prăpăstiile în care își duc viața oamenii epocii moderne, în lumea de după cădere, traseul circular virtual parcurs de ciobanul moldovean în balada *Miorița* este simbolic. Drumul lui descendent, început pe „gura de rai”, la Poarta Cerului, coboară în lumea intermediară unde se află stâna, apa și pășunile (lunca luminată și negrul zăvoi). Coboară până în lumea de jos, în câmpul de mohor, locul ipoteticului omor. Urmează întoarcerea, îngroparea undeva mai sus, „în spatele stâniei” (considerăm „fața” stâniei către răsărit), ceea ce înseamnă undeva pe negrul zăvoi, înălțarea și apoteoza (întoarcerea pe gura de rai și nunta cu fata de crai). Deși acțiunea baladei pare să se desfășoare în timp de câteva zile, ciobanul moldovean parcurge în acest timp toate vârstele vieții: este tânăr ciobănel cu turma de miei în primele versuri, apoi matur, bogat, puternic „ortoman” în momentul complotului - „baci”, șeful stâniei, deci probabil trecut de jumătatea vieții, inițiat, în dialogul cu mioara - ulterior mort și îngropat, în final din nou „ciobănel”, când e căutat de măicuța bătrână și tânăr mire când se cunună cu fata de crai pe piciorul de plai. Moldovan parcurge un traseu al creației, victimizării,

morții, învierii și înălțării: un traseu virtual al realizării de sine, drumul unui destin împlinit.

2. Locurile de origine ale celor trei ciobani - Moldova, Transilvania și Vrancea, considerate îndeobște a reprezenta cele trei provincii istorice românești (la care adăugăm Țara Bârsei, locul de origine al Mioriței „bârsane”) desenează și schema acestui traseu în buclă. Cei trei ciobănei, care coboară la vale la începutul baladei pe tărâmurile lumii de sus, a principiilor, sunt deocamdată potențialități, personalități în devenire. Dacă suprapunem coordonatele hermetice peste geografia simbolică a baladei, locul de origine sugerează dominantă fiecăruia dintre eroi. Luând Carpații Orientali ca axă de simetrie verticală, Moldovean coboară pe partea dreaptă, creatoare, pe direcția hermetică „Coagula”. Coborâșul lui face parte din circuitul firesc, de creație și autocunoaștere al Zeului. Ungurean coboară și el, dar pe stânga, în contra circuitului firesc, pentru că pe partea stângă firesc e drumul ascendent, de întoarcere: stânga e direcția reflecției. Ungurean este și el un creator, dar dintre cei care merg în contra firii și nu servesc Zeul, ci pe ei înșiși. Luând, mai departe, linia Carpaților Meridionali ca axă de simetrie orizontală, Miorița și Vrâncean sunt situați la curbura Carpaților, dar Miorița „sus” (Țara Bârsei e situată pe interiorul curburii carpatice) și Vrâncean „jos”, pe teritoriul exterior curburii. Miorița, care aparține „cercului mare” și spațiului sacru, e solidară în mod firesc cu Moldovan. Vrâncean este, structural, omul lumii de jos, al „câmpului de mohor” și se solidarizează firesc cu Ungurean, care reprezintă valorile ego-ului.

3. Ciobanul moldovean este un poet. Uneltele muncii definesc profesia, iar Moldovan dorește să fie îngropat cu cele trei fluieri la căpătâi. Această dorință îl arată ca fiind în primul rând un cântăreț, un poet:

Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag;
Fluieraș de os,
Mult zice duios;

Fluieraș de șoc,
Mult zice cu foc!⁵

Discuția despre *Miorița* se poate purta, așadar și pe teren poetic, mai precis pe terenul poeziei hermetice. Hermes, zeu păstor, este de altfel și începătorul poeziei: el face lira din carapacea unei broaște țestoase, el cântă prima teogonie, invocându-o ca protectoare pe Mnemosyne, zeita Amintirii și mama muzelor, din care descindea direct, prin mama sa Maia.⁶ El îi cedează lira fratelui sau Apollo, când cei doi își împart între ei funcțiunile poetice și își păstrează pentru sine fluierul păstorului. Într-un studiu referitor la începuturile poeziei, Gregory Nagy distinge între termenii *aoidos* (cântăreț), cuvânt care a dat în limba română *aed* (desemnând poetul care e legat de tărâmul sacru al profeției și depinde de inspirația divină și de muze) și *poiētes*, poetul tărâmului secular, pentru care noțiunea de inspirație este o convenție literară. „Afinitatea lui Hermes cu un stadiu nediferențiat de poezie-profeție și faptul că el inaugurează arta poetică a lui Apollo, cântând o teogonie, sugerează că Hermes este un zeu mai vechi decât Apollo” și că arta sa este un vestigiu „al unui tărâm poetic mai vechi și mai cuprinzător.”⁷

În ipostaza de *kērux*, mesager, poetul-profet făcea drumul de la cer la pământ și de la pământ la cer, de la zei la oameni și înapoi la zei, ducând mesajele unora către ceilalți. Ca vizionar, *mantis*, poetul urca și cobora pe firul creației și avea viziuni despre trecut și viitor. Iar ca *aoidos*, cântăreț, rostea aceste mesaje și viziuni pe înțelesul oamenilor.

Ciobanul moldovean aparține unui astfel de tărâm poetic străvechi. Prin fluierul lui suflă duhul Zeului: „Vântul când a bate/ Prin ele-a răzbate”. În felul acesta, poetul este integrat într-un lanț al transmisiei Ade-

vărului dinspre zei înspre oameni, lanț din care fac parte și muzele, copilele lui Zeus, care îi șoptesc poetului din vechime în ureche. Ce cântă ciobanul oilor sale? Adevărul poate fi spus în multe feluri. Poetul poate să cânte obârșia zeilor (cum face Hermes, când cântă prima Teogonie), facerea lumii, ordinea care domnește în Univers și pe care zeii și oamenii sunt datori să o respecte deopotrivă. Sau o lamentație pentru victimizarea și moartea unui zeu, urmată de o cântare de bucurie despre învierea și înălțarea lui, despre eterna regenerare a vieții: o doină și un joc, cu cuvinte de la noi.⁸

În drumurile sale între lumi, poetul din vechime nu vorbea despre sine și nici nu avea proprietate asupra producțiilor sale. Era un anonim - un simplu instrument, un canal de comunicare, un fluier prin care suflă duhul Zeului. Nu știm cine sau câți poeți se ascund îndărătul numelor Orfeu sau Homer și nici cine este primul autor sau câți poeți au contribuit la cristalizarea baladei *Miorița*.

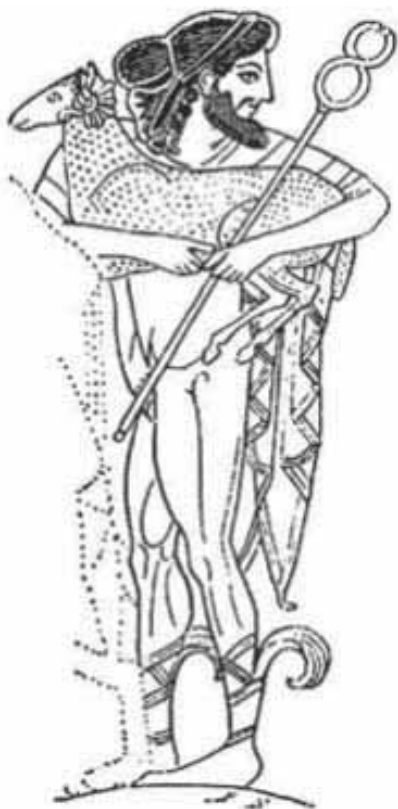
Ciobanul moldovean este un astfel de poet, anonim, impersonal. Sentimentele pe care le exprimă cele trei fluierale ale sale par să fie în concordanță cu funcțiunile poetului arhaic și cu principiile hermetice. Duișia ar corespunde cu principiul creator, expansiv (numit „mila” lui Dumnezeu în Caballa și Coagula de alchimisti), dominant în funcțiunea de *kērux*: căci, ca mesager, poetul este în primul rând cel care coboară din cer cu caduceul (*kērukeion*) în mână, aducând mesajele Zeului și proclamând Adevărul. Focul ar corespunde cu principiul opus, de distrugere/reflectare/cunoaștere, principiu de resorbție, astringent (numit în Caballa „severitatea”, „răzbunarea” sau „cruzimea” lui Dumnezeu și Solve de către alchimisti), dominant în funcțiunea de *mantis*: pentru că în ipostază de vizionar poetul merge în primul rând înapoi pe firul creației și al

5 Eminescu, la rândul lui, își va dori să fie înmormântat cu atributele lui de poet: „Să-mi pui cununa pe a mea frunte/ Și să-mi pui lira de căpătâi” (*Amicului F.I.*)

6 Homer, *Imn către Hermes*, 414-435

7 Gregory Nagy, *Ancient Greek Poetry, Profecy and Concepts of Theory*, în *Poetry and Profecy: the Beginnings of a Literary Tradition*, ed. James A. Kugel, Cornell University Press. Ithaca, New York, 1990, p. 58

8 Un cântăreț se va considera și Eminescu: „Ne-nțeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile,/ Zboară vecinic, îngânându-l,/ Valurile, vânturile. (*Dintre sute de catarge*)



Hermes, prezent la primirea în Olimp a lui Hercule, ține în brațe un berbec și caduceul. Desen după un vas semnat Sosias Pictorul. Cca. 500 î.e.n. Antikemuseen, Berlin



Hermes, în ipostază de păstor, ține un miel într-o mână. În cealaltă se presupune că ținea caduceul. Cca. 520-500 î.e.n. Găsit la Sparta. Muzeul de arte frumoase, Boston

Amintirii și are viziunea adevărilor eterne și a obârșiiilor. Nu întâmplător, când cânta prima Teogonie, Hermes invocă protecția zeiței Amintirii, Mnemosyne, mama muzelor.

Cele două fluieri care cânta *duios* și *cu foc*, sunt echivalentele celor doi șerpi de pe caduceul hermetic. Al treilea fluier cântă *cu drag*: dragul, sentiment reciproc, ar ilustra funcția de echilibru între cele două și ar corespunde axului caduceului și ipostazei poetului de *aidos*, cântăreț.

În acest spațiu, al poeziei arhaice, folclorice, nu există orgoliu auctorial și nici probleme de receptare. Între aed și auditorii lui nu există o distincție netă. Cântările lui sunt primite și date mai departe nu cu înțelegere, ci cu empatie și cu credință. Tradiția orală se continuă firesc de la o generație la alta. Oricare auditor poate contribui la transmi-

sia și îmbogățirea unei opere care se conglomerează ca o sumă de variante și apare în ultima instanță ca anonimă și colectivă.

Când poetul coboară în lumea de jos, „iese în câmp”, cu cuvintele lui Eminescu, și intră în cetate, nu mai este cântăreț, *aidos*, ci *poietes*: pășește în universul scrisului și al literaturii culte iar funcțiunile nediferențiate ale aedului și auditorilor/rapsozilor se transformă în două roluri distincte și uneori antagonice: autor și receptor.

4. Ciobanul este un păstor de suflete. Deși funcționa ca o întreprindere economică, stâna tradițională românească era un spațiu sacru, în care munca de zi cu zi era însoțită de practici spirituale, desfășurate sub jurământ de respectare a secretului. Păstorii se supuneau unei ierarhii formate din trei grade: la stîna erau luați ucenici, „muși”, foarte tineri sau copii, care aveau la

început grijă de miei. Când erau destul de avansați în vârstă și în pricepere deveneau păcurari sau ciobani. Păcurarul sau ciobanul cu cea mai mare experiență era baciul stâniei, șeful, capul, cel care avea cea mai mare responsabilitate și autoritate morală.

Acesta este numai unul dintre motivele pentru care nu putem citi *Miorița* doar în sens literal: trebuie să privim relația dintre păstor și oi și la nivel simbolic, ca pe o relație spirituală: păstorul este și un conducător de suflete, un maestru spiritual. Din această perspectivă, stâna este o comunitate spirituală, inițiatică, populată de învățăcei și maeștri, în care se transmite o învățătură secretă. Misiunea spirituală a baciului este să nu permită comunității să se dezintegreze (să țină turmă laolaltă), să asigure transmiterea tradiției de la o generație la alta și păstrarea secretului.

De cine trebuie aparat secretul la stâna mioritică? Deși o lume rurală și idilică, lumea de mijloc e și ea stratificată. În zonele ei înalte urcă înspre culmile muntoase, până la gura de rai, în zonele joase coboară pe valea care marchează trecerea către lumea jos: negrul zăvoi se termină la Poarta Pământului. Înșiși eroii baladei par întru început egali, dar valențele lor spirituale și evoluția lor ulterioară sunt diferite.

Conducătorul de suflete arhetipal este zeul Hermes, cel care conduce sufletele la încarnarea în această lume și după moarte pe drumul de întoacere spre lumină. Funcția de psihopomp, de călăuză a sufletelor, este inseparabilă de ipostaza de păstor a zeului. Printre numele lui se numără și *Kriophoros*, „cel care duce un berbec sau o oaie” și *Oiopolos*, îngrijitorul oilor, sau ciobanul. În această ipostază, Zeul este reprezentat cu caduceul în mână și fiind însoțit de ori ținând pe umeri ori în brațe, o oaie, un miel sau un berbec. Cele două atribute exprimă funcțiunile sale de mesager al Zeului și păstor de suflete.

5. Omorul înseamnă și cunoaștere, în sens inițiatic. În acest univers, complotul celor doi ciobani poate fi privit nu numai literal - dar și ca o luptă pentru succesiunea într-o ierarhie spirituală și poetică. Cei trei ciobani sunt la început trei tineri înalt înzes-

trați (coboară împreună pe gura de rai), dar mai târziu, la momentul complotului, Moldovan este superior celorlalți doi:

Că-i mai ortoman
Ș-are oi mai multe,
Mândre și cornute
Și cai învățați
Și câni mai bărbați.

Metaforic, membrii comunității al cărei șef a devenit Moldovan sunt oi, cai și câini. Oile („mândre și cornute” - neofiți înzestrați, cu veleitățile lor) sunt ascultători în sensul de public ascultător al aedului - dar și în sensul de discipoli începători, ascultători, conformiști (ca discipolii începători, *akoustkoi*, ai lui Pitagora). Caii sunt discipoli mai avansați, cu ego-ul înfrânat - animale de tracțiune, transmițători, rapsozi, poate - în timp ce câinii „bărbați”, „bărbătești”, „frățești”, sunt membri maturi, puternici și credincioși - apărătorii comunității. Funcțiunea câinelui la stâna este asemănătoare cu cea a baciului - să țină turma împreună, să mențină coeziunea comunității și să să o apere de străini și de dușmani. Câinele este un alter ego, un „frate” al baciului. În mitologia clasică întâlnim zeul Hermanubis, combinație între zeul grec Hermes și zeul egiptean cu cap de câine Anubis - în temeiul faptului că ambii îndeplinesc același rol, de conducător de suflete.

Putem să credem că acești câini sunt discipoli evoluți, care au ajuns pe o treaptă apropiată baciului, dar îi aparțin acestuia în sensul că sunt formați de el. Posesiunile celor trei ciobani sunt discipoli și opere (într-un sens un discipol este și el o operă, un suflet format de maestru), dar la momentul complotului influența spirituală și opera lui Moldovan au mai mare consistență decât ale celorlalți doi ciobani - și de aici invidia.

Ce s-a întâmplat între timp? Pe scurt, două sunt posibilitățile, în această lume a poeziei străvechi. Ori baciul stâniei, văzând că ciobănelul moldovean are talent, dar și stuctura morală potrivită, l-a ales ca succesor și i-a predat direct ceea ce primise de la Zeu sau de la muze (așa cum va face Moldovan cu *Miorița*) - ori Zeul (sau muze-

le) au început să-i sufle lui Moldovan Adevărul în urechi, așa cum i s-a întâmplat unuia dintre primii mari poeți ai lumii, Hesiod - după cum povestește el în *Teogonia*. Băiat sărac, tânăr ciobănel, la fel ca Moldovan, urcă cu mieii pe munte, „în preajma divinului pisc Helicon”, unde muzele își aveau sălașul. Ele îi ies în cale și i se adresează fără introducere:

„Păștori câmpeni, rușinea gliiei, ce vie-
tuiți doar pentru pântec,
Știm să-nșirăm minciuni destule, aido-
ma cu cele-aiieva.
În schimb, când asta-i voia noastră, știm
să rostim chiar adevărul”
De la ele Hesiod primește investitura ca
poet:
... mi-au dat în chip de sceptru minune
de-nflorită creangă
Din dafin ruptă; după aceea mi-au
inspirat un viers profetic
Să pot cânta cum se cuvine tot va fi și
tot ce-a fost;
Îmi porunciră să glorific fericea stirpe
fără moarte
Și pururi să-mi încep cu ele și să sfâr-
șesc a mea cântare.⁹

Prin darurile muzelor - forța vizionară, forța expresivă și autoritatea de a proclama adevărul absolut (însoțite de porunca discursului circular), Hesiod devine *kērux*, *mantis* și *oidos* „Hermes îi este analog lui Hesiod ca poet-profet nediferențiat”, spune Gregory Nagy.¹⁰

Varianta alegerii de către Zeu este cea adevărată pentru Moldovan: el însuși mărturisește că îi suflă Zeul în fluier. Cel care primește Adevărul de la Zeu trebuie să-i dea o formă concretă, să-l rostească pe înțelesul oamenilor: începe să cânte, produce o operă nouă, devine aed. Ceilalți cântăreți sunt doar transmițători, rapsozi care recită și cântă, preiau și predau, uneori cu o con-

tribuție personală, în variante, cântecele aezilor. *Rhapsodos* însemna în greaca veche „recitator de poeme epice”, literal unul care „coase la un loc/cârpește sau înșiră” cântece, de la *rhaptein* - a coase, a țese.

Spre deosebire de Ungurean și Vrâncean, care probabil au rămas rapsozi, Moldovan a devenit aed. Este un artist matur, puternic, cu o operă consistentă, călăuzit de rațiuni de ordin spiritual: legea existenței lui este serviciul în slujba Zeului și a comunității. E mesagerul Zeului și îndrumătorul discipolilor, a devenit șeful stâniei și al ciobanilor, șeful ierarhiei inițiatice și poetice.¹¹

Complotul pus la cale de Vrâncean și Ungurean este un păcat asemenea Păcatului Originar, izvorât din orgoliu și din cupiditate - dar, tot ca Păcatul Originar - și dintr-o dorință de cunoaștere. „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum”, o ispitește Șarpele pe Eva: veți fi ca Dumnezeu, veți cunoaște binele și răul. Cei doi ciobani ar vrea să dobândească acea cunoaștere pe care o are Moldovan și care i-a permis să dea opere și să formeze discipoli mai mulți și mai buni și să devină șeful ierarhiei și maestru. Acest omor este în plan spiritual o asimilare, o înțelegere, o cunoaștere - și în plan poetic o formă de receptare. În momentul în care secretul excelenței baciului ar trece în mâinile lor, acesta ar fi în mod simbolic mort și ei ar putea, într-un nou ciclu creator - să-i ia locul.¹²

Complotul îi aruncă pe Ungurean și Vrâncean din lumea intermediară, edenică, în lumea profană de jos. Habitatul lor devine câmpul de mohor, unde vor să-l atragă și să-l omoare pe Moldovan. Din punct de vedere spiritual sunt suflete căzute, oi rătăcite. Din punct de vedere poetic se asimilează cu poeții profani, ai lumii de jos și cu receptorii. În întunericul câmpului de mohor al literaturii culte și al poeziei moderne conviețuiesc poeții hermetici, foar-

9 Hesiod-Orfeu, *Poeme*, în tălmăcirea lui Ion Acsan, Editura Minerva, București, 1987, pag. 4

10 Ibid, p. 58

11 Miorița folosește și pentru ceilalți doi ciobani termenul de *baci*, dar probabil ca formulă de reverență pentru persoane mai în vârstă, sau ca o diversiune în discursul încifrat al baladei.

12 În unele variante ale *Mioriței* ciobanul este lăsat să își aleagă modalitatea de execuție și el alege decapitarea. O indicație în plus că ceea ce se preia este un conținut intelectual sau spiritual.

te puțini, veniți „de sus”, care rostesc Adevărul într-o formă încifrată, cu poezii profani ai lumii de jos, care dau glas păreriilor și dorințelor care îi animă (pe ei și pe cei ca ei), drapate în figuri de stil. Circuitul firesc între poetul hermetic și auditorii lui, bazat pe credință și empatie e rupt: cei mai mulți dintre receptori nu au nici credință, nici empatie și nici înțelegere pentru aedul coborât între ei cu masca poetului pe față. Între receptori se află și poezii profani, unii dintre ei înzestrați cu multă inteligență și cu multă forță creatoare. Ei înțeleg măreția aedului coborât în vale și intrat în cetate - și ar dori să-i ia locul. Ar dori să fie poeți de înălțimea baciului, șefi de ierarhie poetică la rândul lor, maeștri - dar în propriul lor beneficiu și fără să-și asume obligațiile care decurg din acest statut.

6. Un conflict similar formează substanța baladei Toma Alimoș, în egală măsură „îndreptată” de Alecsandri¹³. Toma are, ca să folosim un termen actual, o imagine bună în cultura română pentru că pune mâna pe paloș și își pedepsește agresorul - în comparație cu Moldovan, care este deseori considerat fatalist și resemnat în mod laș în fața ucigașilor lui. În ce ne privește, credem că dintre cei doi Moldovan este învingătorul în fața destinului, cum vom arata mai departe. Ca și în *Miorița*, eroii evoluează într-un peisaj simbolic, un decor suprarealist de factură hermetică:

Departe, frate, departe,
Departe și nici prea foarte,
Sus, pe șesul Nistrului,
Pe pământul turcului;
Colo-n zarea celor culmi,
La groapa cu cinci ulmi,
Ce răsar dintr-o tulpină,
Ca cinci frați de la o mumă,
Ședeă Toma Alimoș,
Boier din Țara de Jos.

Referințele geografice sunt mai numeroase și mai clare decât în *Miorița*. Ne aflăm undeva departe, dar nu prea departe - sus, dar nu prea sus, pe o câmpie joasă (șesul

Nistrului), de unde se văd totuși în zare culmile muntoase, semn că legăturile cu lumea de sus nu s-au rupt. Nistrul se varsă în Marea Neagră și străbate o câmpie pe cursul său inferior: suntem deci nu în zona de vărsare, ci mai în amonte: în termeni hermetici, în zona inferioară a lumii intermediare (unde se află negrul zăvoi în *Miorița*).

Balada mai spune că acest teritoriu este „pământul turcului”. Să ne oprim puțin asupra acestei metafore. În geografia baladei, câmpul de jos este un teritoriu de interferență între lumea intermediară și lumea de jos. În zona lui superioară acoperă „negrul zăvoi”, în zona inferioară acoperă câmpul de mohor. Negrul zăvoi este teritoriul unde poetul hermetic venit de sus, dinspre adevărurile eterne, și-a încheiat opera. În unele reprezentări hermetice acest spațiu apare ca o livadă cu roade sau o vie cu struguri, ciorchinele fiind conglomeratul de opere/piese care formează opera/corpusul unui poet.

Spațiul acesta poate fi invadat însă de operele mai consistente, corpusurile micilor poeți veniți de jos, unii dintre ei foarte capabili. Diferența este că operele hermetice spun Adevărul și slujesc Zeul, în timp ce micile opere exprimă păreriile micilor poeți și le slujesc ego-urile. O operă încheată, pe de altă parte, ridică micul poet o treaptă mai sus, chiar dacă într-un spațiu care nu îi aparține de drept. „Turcul” e aici o metaforă pentru omul material, instinctual, veleitar, cotropitor, spoliator.

Toma stă lângă o groapă - groapa, prăpastia, care marchează centrul absolut al spațiului hermetic și care înainte de manifestare este haosul, sau apa originară („Fu prăpastie, fu genune/ Fu noian întins de ape?” se întreabă Eminescu în *Scrisoarea I*) - dar mai jos de această groapă (pentru că mai sus sunt munții și cerul), pe teritoriul negrului zăvoi. Din groapă cresc cinci ulmi: aici începe balada, aici se sfârșește pentru că lângă această groapă calul va săpa cu copita groapa lui Toma.

13 Alecsandri își intitulează culegerea *Balade adunate și îndreptate de V. Alecsandri*, marcând astfel intervenția în variantele culese.



Gravura de Nicolae Brana

„Cinci arbori ai Paradisului” sunt menționați frecvent în textele gnostice și pot fi interpretați ca desemnând cele cinci lumi/sfere de existență/ trepte câte numără lumea edenică, de dinainte de cădere - pentru că lumea complet manifestată, incluzând și lumea materială, „căzută” numără șapte, cum am văzut. Ulmul, pe de altă parte, nu e fără legătură cu simbolismul hermetic. Esență lemnoasă tare, acest copac nu e bun de pus pe foc și nici iubit de tâmplari, dar este în mod tradițional plantat pentru a marca răspântiile și hotarele - spații intermediare, ocrotite de zeul Hermes. Numele zeului derivă din *herma*, inițial o piatră de hotar. Unii autori consideră că numele *herma* al acestei coloane derivă din numele ulmului, al cărui trunchi era folosit ca

suport/arac pentru vița de vie în vechime și că *herm* este același cuvânt cu *elm* în limba engleză, *ulmus* în latină, *orme* în franceză și *urmo* în italiană.¹⁴

Trunchiurile copacilor figurează, în spațiul naturii, liniile de corespondență între lumea de jos și cea de sus¹⁵ și se profilează și ca siluetele poezilor din tradiția poetică națională. Ciorchinii crescuți pe aceste trunchiuri desemnează opere hermetice, care exprimă aceste corespondențe. În impresionata sa monografie dedicată ulmului, R.H. Richens notează că din literatura clasică izvorăsc două motive legate de acest copac: motivul „ulmul Paradisului” (din idilele pastorale și din tema „ulmul-și-vița”) - și motivul „ulmul stygian”, în care ulmul e un copac al morții.¹⁶ Ambele suge-

14 *Intervals in the Philosophy of Architecture*, Ed. Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell. Mc. Gill-Queen's University Press, Montreal 1996, p. 53

15 Sunt „les vastes piliers” ai templului naturii din poezia lui Baudelaire *Correspondances* sau „trunchii vecinici” care parcă „poartă suflete sub coajă” din pădurea de argint, unde are loc nunta din poemul *Călin* al lui Eminescu.

16 R.H. Richens, *Elm*, Cambridge University Press, 1983, pp. 155-156

stii sunt prezente în baladă: ulmii morții vor umbri groapa lui Toma în final. Versiunea lor transfigurată sunt ulmii nemuririi care freacă pe culmi, ca niște siluete ale înaintașilor ridicați în eternitate și în universal.

Despre Toma aflăm că e boier din Țara de Jos, deci trăitor pe meleagurile lumii intermediare: Țara de Jos era situată în centrul principatului Moldovei: era mărginită la nord de Țara de Sus și la sud de Basarabia. Numele inițial al eroului, „Toma a lui Moș”, întărește această apartenență, îl arată a fi în mod esențial un om al lumii vechi, tradiționale, de dinainte de cădere, al lumii moșilor noștri, un păstrător al Tradiției. Toma se aseamănă în multe privințe cu ciobanul moldovean: este boier în sens material și moral, adică bogat dar și nobil, domn, generos, omenos. Unul dintre sensurile cuvântului „ortoman” este „de seamă” și dacă Moldovan este „ortoman” Toma este „vestit”.

Am făcut aceste observații în încercarea de a înțelege începutul baladei. Toma a coborât „la vale”, călare până în acest loc, dar s-a oprit din cavalcadă, s-a așezat și și-a priponit calul într-un țaruș:

Ședea Toma cel vestit
Lângă murgu-i priponit
Cu țarușul de argint
Bătut negru în pământ.

Acest țaruș de argint, în mod evident simbolic, care ne duce cu gândul la *herma*, piatra de hotar, indică încheierea unui ciclu creator, terminarea operei, locul în care spiritul hermetic (argintul-viu este metalul lui Hermes/Mercur) se „fixează” în termeni alchimici, se încastrează într-o formă materială, întunecată (pământul negru).

Dacă în lumea de dinainte de cădere, în Arcadia, opera se conglomerază ca o sumă de variante orale, pentru poetul hermetic modern această fixare echivalează cu scrisul. Iar Toma este un astfel de poet, pentru că, la fel ca Moldovan, va coborî în lumea de

jos, unde va da față cu un dușman, un „om negru”, un receptor de mâna căruia va suferi aceeași „moarte cu omor”.

Deocamdată e singur, stă pe iarbă și și-a întins o masă:

Și pe iarbă cum ședea,
Mândră masă-și întindea
Și tot bea și veselea.

Vedem această masă frumoasă, această *tabula* pe care Toma pune roade și bucate ce ar vrea să le împartă cu alții, ca pe o imagine a operei împărțite, diseminate, publicate. Dacă priponirea calului în țaruș echivalează cu scrierea, „fixarea” operei, cu această masă Toma se întinde și coboară din negrul zăvoi pe teritoriul câmpul de mohor, în lumea de jos, a receptorilor - și a timpului. Opera aedului străvechi devine sub pana poetului modern o succesiune de opere în sensul de obiecte, roade, piese, frunze, foi, file, căzute peste lume la diferite momente în timp.

Toma bea și se veselește, își sărbătorește opera - dar bucuria lui nu este întregă. Băutul și mâncatul înseamnă asimilare și cunoaștere: faptul că Toma bea singur, înseamnă că singur se știe pe sine și singur își cunoaște/înțelege opera. Ar vrea să se închine cuiva și să primească închinarea aceluia. Din perspectiva hermetică, pentru a deveni Creator/Poet cu majuscule, opera nu e de ajuns. Un poet hermetic, care ființează într-o tradiție, nu este Poet până când nu este receptat de un succesori, care să obiectiveze această receptare într-o nouă operă, de aceeași factură, integrată în aceeași tradiție.¹⁷

Toma nu se poate închina celor care îl servesc: armele de cunoaștere și poetice sunt neînsuflețite, calul (un discipol capabil și devotat, din câte vedem spre sfârșitul baladei), nu are în rest structura morală necesară:

Închinare-aș și n-am cui!
Închinare-aș murgului,

17 Alecsandri se va înclina la sfârșitul vieții în fața succesoriului Eminescu: „E unul care cântă mai dulce decât mine?! Cu-atât mai bine țării, și lui cu-atât mai bine./ Apuce înainte ș-ajungă cât de sus. La răsăritu-i falnic se-nchină-al meu apus”. Eminescu, la rândul lui, îi va întoarce înaintașului plecaciunea în *Epigonii*, numindu-l „rege-al poeziei”.

Dar mi-e murgul cam nebun
Și de fugă numai bun;
Închinare-aș armelor,
Armelor, surorilor,
Dar și ele-s lemne seci,
Lemne seci, oțele reci!

Toma se poate închina numai înaintașilor
lui, ulmii de pe înălțimi, marii maestri din
zările universalului:

Închina-voi ulmilor,
Urieșii culmilor,
Că sunt gata să-mi răspunză
Cu freamăt voios de frunză,
Și-n văzduh s-or clătina
Și mie s-or închina!

Conflictul dintre Manea și Toma nu e bine precizat în baladă. Manea invocă o încălcare de teritoriu: „Ce ne calci moșiile/ Și ne strici fânețele?”. Cu masa pe care și-a întins-o, cu operele publicate, Toma a trecut în lumea de jos, pe „moșia”, în habitatul lui Manea. Cuvântului *fân* vine din limba latină, unde *fenum/faenum* însemna literal „produse agricole”. Fânețele pot deci să însemne roadele, operele lui Manea. Pe teritoriul câmpului de mohor operele poetului hermetic, venit de pe înălțimi, concurează cu operele micului poet, aflat la el acasă în văile și prăpăstiile cercului strâmt. Receptorii nu fac în general diferența între unele și altele, dar Manea pare să fie un poet cu talent și un receptor sagace. În lumea de jos funcționează legea analogiei inverse: Manea are și el calitățile lui Toma, dar cu semn opus. Își face o apariție spectaculoasă:

Pe-un cal negru dobrogean,
Pe-un cal sprinten voinicesc,
Plătea cât un cal domnesc.
Hoțomanul nalt, pletos
Cum e un stejar frunzos,
Era Manea cel spătos,
Cu cojoc mare, mișos,
Cu cojoc întors pe dos,
Și cu ghioagă nestrungită
Numai din topor cioplită.

Manea are un cal scump, dar negru și de rasă meridională. E puternic „spătos”, dar

sugestiile de jos, dos și spate, care îl însoțesc în baladă, arată că e vorba despre o forță brutală, primitivă, materială. E inteligent, abil (înalt și „hoțoman”), cu forță creatoare și idei (pletos/ Cum e un stejar frunzos) - dar, ca și Vrâncean și Ungurean, din punct de vedere moral e un om inferior, instinctual, „din topor”. Inteligența și capacitățile creatoare se combină în cazul lui cu orgoliul și cupiditatea. Are probabil și ceva turme, opere/ discipoli, fiindcă poartă cojocul ciobănesc. Este un poet profan robust și un maestru de anti-inițiere, sau de mică inițiere în lupta pentru supraviețuire din cercul strâmt; un om material, „negru”, cum îl numește vocea auctorială în momentul morții lui - imaginea în oglindă a lui Toma, „geamănul” lui, omul spiritual, alb.

Probabil tocmai pentru calitățile lui, Toma îl numește frate (cum ne numește și pe noi, cititorii, nu fără superioară ironie, vocea auctorială în primul vers al baladei), vede în el un egal și nu se îndoiește că acesta i-ar putea deveni succesori, după cum Moldovan nu se îndoiește că ucigașii lui îi vor face mormântul.

Să trăiești, Mane fârtate!
Da-ți mânia după spate,
Că să bem în giumatate.

Gândirea hermetică îmbrățișează existența în totalitatea ei și contrariile în simultaneitate. Lumea căzută nu e în mod absolut damnată și calea spre mântuire nu stă în negarea sau părăsirea acestei lumi. La urma urmelor, Păcatul Originar și căderea omului fac parte din planul divin. După Păcat și după cădere, ne spune textul Biblic, primilor oameni „li s-au deschis ochii”¹⁸. Fără omul căzut, material, cel care a mușcat din mărul cunoașterii, care își întoarce privirea în sus și Îl poate cunoaște cu adevărat, Dumnezeu nu ajunge la cunoașterea de sine și nu dobândește statutul de Creator. Zeul Hermes coboară și el în lumea de jos, se transformă în Mercur (nume care vine de la *merx*, marfă) și ajunge patronul comerțului, al hoților și al mincinoșilor. „Hoțomânia” lui (ca și a lui Manea) este și o metaforă pen-

18 Geneza, 3-7



tru capacitățile de cunoaștere¹⁹. Acesta este motivul pentru care Toma își așterne masa pe câmpul de mohor și așteaptă convivi și motivul pentru care baciul moldovean se va duce pe același câmp de mohor să-și întâlnească ucigașii: în epoca modernă poetul hermetic nu se poate limita la cercul restrâns al celor asemenea cu el. El trebuie să ducă mesajul Zeului până la oamenii căzuți: de forța lui de atracție și de gradul lor de înțelegere va depinde existența lui ca Poet.

Spre deosebire de Ungurean și Vrâncean, care par că vor să-i ia locul lui Moldovan ca șefi ai unei ierarhii, Manea este numai curios: nu îi fură lui Toma Alimoș nici un bun fizic. Mânuieste paloșul cu dibăcie, îl taie pe Toma vertical de sub stern până la ombilic și îi scoate intestinele la vedere: în ființa lui poetică îi dezvălește conținutul de idee și viziune. Îi vede alcătuirea internă așadar, îl înțelege, îi fură secretul, intră în posesia Adevărului, cu meandrele și spiralele lui. Iar Toma e furios, nu numai pentru că secretul i-a fost smuls prin violență, deși

era dispus să-l predea, dar și pentru faptul că Manea fuge de la locul faptei.

Tăiatu-m-ai tâlhărește,
Fugitu-mi-ai mișelește.

Unde fuge Manea? În lumea lui, evident, în prăpastia ego-ului, din care va dori să valorifice această cunoaștere pentru sine. Dacă *tabula* lui Toma este o masă la care invită un succesor, *tabula* lui Manea va fi o tarabă pe care își va vinde poezia „ca pe o marfă”, cum spune Eminescu, într-un mod care să-i aducă bogăție, apreciere, să-l facă „vestit”, ca pe Toma. Dar la urma urmelor, Toma ce ar fi vrut? Răspunsul nostru este că Toma ar fi vrut ca Manea să-l ducă înapoi la groapa cu ulmi, în spațiul tradiției hermetice și să-i facă mormântul acolo - așa cum îi cere calului în finalul baladei și cum cere Moldovan în testamentul lui către ciobani: „să spui ... să mă îngroape.”

Mormântul lui Toma ar fi o nouă operă, opera lui Manea, în care secretul hermetic, recuperat de Manea prin forța inteligenței,

19 Hermes fură cingătoarea Afroditei, săgețile lui Artemis, tridentul lui Poseidon, uneltele lui Hefaistos, fulgerele lui Zeus, simboluri pentru marile adevăruri ale creației.

prin violență, „moarte cu omor”, de la Toma, și-ar găsi o nouă întrupare, de aceeași factură cu opera lui Toma. O astfel de operă în succesiune l-ar sălta pe Manea în lumea de mijloc, l-ar integra în tradiția hermetică - în același timp ar valida opera înaintașului, a lui Toma și i-ar conferi acestuia din urmă statutul de Poet cu Operă.

Cel care fură secretul inițiativ de la înaintaș (cum face Manea în momentul în care îi vede măruntaiele lui Toma) are două căi. Prima este să-l întrupeze într-o nouă opera și să-i devină succesori. A doua cale este „fuga” de responsabilitățile pe care le implică această cunoaștere și dorința de a o folosi în beneficiu propriu. Devoalarea acestor secrete ar avea consecințe incalculabile și cel care încearcă este întotdeauna lichidat într-un fel sau altul de comunitatea inițiativă (la stâna de câinii care sunt apărătorii ei), de Zeu, de propriul lui destin.

Există însă o a treia cale: adevărurile inițiatice au putere transformatoare și, uneori, un discipol care pleacă la drum mânat de dorința de afirmare personală, odată ce se întâlnește cu aceste adevăruri în opera unui înaintaș este profund schimbat, se integrează în tradiție și se pune în slujba Zeului. Un poet care a parcurs această cale este Eminescu, după cum mărturisește el însuși nu o dată - cel mai apăsător, poate în *Odă (în metru antic)*.

Manea ar fi putut deci, să-i facă mormântul lui Toma. Dar fuge - și Toma fuge după el „peste câmpuri” - și îl lichidează el însuși, la propriu.

Iară Toma-l agiungea
S-așa bine mi-l chitea,
Că din fugă mi-l tăia
Giumatate-a trupului
Cu trei coaste-a negrului!
Mane-n două jos cădea.

Un fel de a spune că ceea ce este conținut superior, cunoașterea și viziunea dobândite sunt împiedicate de a se materializa.

Nu se poate spune că fapta lui Toma e o răzbunare: e împlinirea datoriei față de misiunea lui. Toma se întoarce să moară singur, neînțeleș, neștiut, în spațiul tradiției hermetice, de unde a plecat, pe marginea „gropanei”. Acolo calul îi sapă cu copita altă

groapă în care îl aruncă cu dinții, dar nu acoperă mormântul. Talentul i-a produs opera, dar nu i-a asigurat succesul. Calul, ca discipol, nu are structura morală necesară unei astfel de succesiuni. E și el dintre cei care „fug” de responsabilitate. Toma va zăcea în „tainiță”, în pământul negrului zăvoi, între frunzele veștede ale ulmilor, filele/ operele unor poeți asemenea lui, cunoscut numai de ei: pentru că dacă în pomul vieții frunzele sunt verzi câtă vreme circulă prin ele seva creației, încep să se vestească atunci când se întomnează și se coc roadele. Îl va descoperi poate cândva, întâmplător, un drumeț singuratic, călător printre rafturile unei biblioteci:

Din copită să-ți faci sapă,
Lângă ulmi să-mi faci o groapă,
Și cu dinții să m-apuci,
În tainiță să m-arunci,
Ulmii că s-or clătina,
Frunza că s-a scutura,
Trupul că mi-a astupa.

În același loc va cere Eminescu să fie înmormântat, în șoaptele „frunzișului veșted”: la marginea mării - a „gropanei” lui Toma, a genunii care este înainte de toate haosul original și marea primordială, în pământul negrului zăvoi. „Singurul dor” este să fie lăsat să-și termine opera. Puțin cunoscut, neînțeleș la momentul morții, cere să i se îndeplinească „un pat de tinere ramuri”: ca și cum ar cere poezilor tineri care îi vor urma, posterității, să-i susțină opera prin interes, prin receptare și continuitate. Deasupra își va scutura creanga teiul sfânt, copac al Adevărului și al dreptății, sub care vechii germani țineau judecăți și rosteau verdicte „sub tilia” sau „unter den Linden”: poetul speră că timpul îi va face dreptate.

Drama lui Toma este drama neștiută a unui poet hermetic fără succesori. Contrar aparențelor, el, cel viteaz, care își lichidează ucigașul, moare neîmplinit, cu destinul frânt, în timp ce ciobanul mioritic moare înconjurat de discipoli credincioși și renaște în apoteoză, cunoscut cu Opera, după ce a făcut transmisia completă către cel ales ca urmaș, Miorița.

Moldovan - și nu Toma - este învingătorul.

