„NEAMUL"

- considerații filologice și nu numai -

DIN ce în ce mai frecvent, în vremea din urmă, a reapărut și a căpătat o utilizare pe cît de neașteptată pe atît de largă, conceptul și termenul *neam.* Se vorbește, guvernanți și Biserică la unison, de *Catedrala Neamului* ce ar urma să se construiască. Numele impunătoarei Catedrale a Unirii de la Alba Iulia este menționat, și acesta, drept *Catedrala Neamului Românesc* - iar biserica ortodoxă română apare denumită *Biserica Neamului.*

O anumită înclinare către o definire a națiunii și a poporului nostru - cu conotații exclusiviste, depășite de timp și de mentalități - devine evidentă. Adică *neamul* este numai, vorba lui N. Iorga, *neamul românesc,* creștin, ortodox în plus, iar celelalte părți integral componente ale națiunii românești, cei de alte - cum se spune astăzi - etnii și religii - ar rămîne în afara *„neamului"?*

Este adevărat că, înscriindu-se în tradiția multiseculară a culturii noastre *interne* (nu a celei europene), conducătorii României de astăzi se fotografiază cu crucea - ortodoxă, greco-orientală - în mînă, vorbind despre biserica ortodoxă ca biserică națională. Este iarăși adevărat că regimul politic, dominat de PNȚCD, este creștin-democrat și strivește în interiorul Convenției și al guvernului avînturile și ideile liberale (probabil în baza majorității de 6% cît rezultă din ultimele sondaje Sorös) și încurajează atitudini religioase excesive ale înaltei conduceri a Patriarhiei. În proclamarea Bisericii *naționale* a Românilor, în construirea *Catedralei* (de mii de locuri) a *Neamului,* în echivalarea *neamului* cu *ortodoxia,* Patriarhia bisericii noastre ortodoxe *se asociază,* cu drepturi depline, la guvernarea Statului Român de astăzi (Nu au oare dreptate credincioșii români greco-catolici să identifice Biserica ortodoxă română cu Statul român, în refuzul de a li se înapoia bisericile confiscate în 1948?). Cu o vorbă a d-lui Mircea Mihăieș, biserica ortodoxă română a devenit „Biserică de Stat".

2. ESTE drept că poporul român s-a format ca o comunitate *majoritar* creștină. Secolele VIII-IX, în care se poate așeza constituirea limbii române (și implicit a poporului care o vorbea) găsește comunitățile românofone - în mai multe zone - creștinate: din sec. al IV-lea datează, de fapt pe teritoriul populat din Nordul Dunării, primele semne creștine latinești.

Dar peste acest creștinism primordial, cîte alte influențe și dominații s-au exercitat! După schisma din 1054, creștinismul nord-dunărean intră sub jurisdicții ecleziastice bizantino-slave, bulgărești, sîrbești și, în fine, grecești. La sfîrșitul sec. XIV, teritoriul creștin românesc devine un *azil politic religios* al ortodoxiei balcanice! Se știe de altfel prea bine că ierarhia noastră bisericească superioară provenea mai ales (pînă în sec. XVII-XVIII) din prelați *non-autohtoni.*

În sec. XVII, odată cu lupta Kievului împotriva Reformei (calvine), odată cu celebrul Sinod al Ortodoxiei, ținut la Iași, în 1642 - biserica ortodoxă a Moldovei intră sub influența ortodoxiei ruso-ucrainiene. Și, în aceleași condiții anti-reformate (să nu uităm că, în aceeași vreme, în Transilvania, autonomia de voievodat dăduse libertate Reformei, lutheriene și calvine) apare *Cazania* (1643) Mitropolitului Varlaam, român de origine (se numea Motoc), militant al ortodoxiei - care își scrie lucrarea pentru *toată seminția românească* și o denumește *Carte românească de învățătură.* Identificarea Românilor cu ortodoxia era, astfel, declarată de biserica ortodoxă a Moldovei, iar *Cazania* era destinată, mai ales, Românilor din Transivlania care puteau fi atrași de calvinism.

3. ÎN TOATĂ această vreme, textele noastre religioase au utilizat termenul *neam* cu sensuri legate de înrudire, fie descendentă, fie colaterală. *Neamurile mele* (Palia, 1581) erau, ca și astăzi, „rudele", „rubedeniile" (sau, compus cu *neam, nemoteniile!*) cuiva. Forma de sg. *neam* desemna seria descendentă a urmașilor în succesiunea generațiilor (cf. *din neam* și *în neam,* așa cum se oficiază - și astăzi - în biserica ortodoxă).

Dar deodată, în sec. XVII, apare în utilizarea termenului *neam,* sensul „naționalitate", „popor". Urmînd citatele *Dicționarului Academiei Române,* atestările dintîi sînt înregistrate în Transilvania, în *Noul Testament de la Bălgrad* al Mitropolitului Simion Ștefan (1648: *neamul nostru*); mai tîrziu, în Muntenia, în *Biblia de la București* a lui Șerban Cantacuzino (1688: *n-au rămas nici un neam... ca să citească întru a sa limbă scriptura*). Cronicarii, istoricii și scriitorii următori au extins întrebarea termenului și s-au apropiat de sensul „naționalitate": Miron Costin vorbește de *feliul neamului din ce izvor și sămânție sînt lăcuitorii țării noastre,* Ion Neculce povestește despre faptul că Ștefan cel Mare a dorit ca Bogdan Vodă să închine țara la Turci, iar nu la alte *neamuri.* Pentru prima oară, pare-se, urmînd citatele, Stolnicul Cantacuzino folosește construcția *neam român de acum* - ceea ce deschide calea utilizărilor ulterioare. Cronicarul Radu Greceanu deosebește clar *Domnul* de *neam* (*nu puțină întristare au dat Domnului și neamului*) adică de *popor* - iar din sec. XIX înainte, I. Budai-Deleanu, Dinicu Golescu și alți scriitori atribuie cuvîntului *neam,* sensurile de astăzi (cf. D. Golescu: *un neam așa iubitor de munca*). Cu Heliade Rădulescu - nu fără a suspecta o anume influență transilvăneană prin Gheorghe Lazăr - întrebuințarea termenului *neam* acoperă întru totul sensul „națiune": *„cine este român adevărat și iubește luminarea neamului."*

4. AVATARURILE semantice ale termenului *neam* ne pun în fața a două evidențe: 1) cuvîntul *neam,* de origine maghiară, așa cum vom arăta mai departe, a înlocuit vocoabula de origine latină *semințe.* Foarte probabil prin scrierile noastre sacre care s-au tradus în zonele nordice ale Transilvaniei aflate sub înrîurirea limbii maghiare; 2) cuvîntul, difuzat, prin scrierile ortodoxe religioase a luat, implicit, conotații religioase pe care, natural, ortodoxia noastră și le-a însușit.

Folosirea termenului *neam,* începînd din sec. XII cu sens politic „naționalitate", „națiune" - *neamul* fiind comunitatea vorbitorilor aceleiași limbi, locuitori ai aceluiași teritoriu nu a putut veni decît din Transilvania. Acolo unde Românii, înrudiți sau neînrudiți între ei, constituiau o „naționalitate" (N. Bălcescu, mai tîrziu va folosi cuvîntul *naționalitate*). Termenul *neam* lua astfel sensuri autohton-naționale.

De aici și pînă la idealismul etnicist românesc nu a mai rămas mult spațiu semantic. De la *luminarea neamului românesc,* începută, bineînțeles, în Transilvania Școalei Ardelene, trecînd prin George Coșbuc (*sînt inimă-n inima neamului meu*), O. Goga (*durerea unui neam ce-așteapta*) în condițiile unei comunități majoritare ce-și cerea drepturile într-un stat multinațional pînă la *Neamul Românesc* al lui N. Iorga, în București (acolo unde probleme naționale nu existau!) cu orientare tradiționalistă, etnic-ortodoxistă, evoluția utilizării termenului *neam* este evidentă. Ca și în alte cazuri, Transilvania a generat conceptul, Regatul moldo-valah l-a preluat și l-a folosit exacerbîndu-i sensurile. În plus, biserica ortodoxă și-a recuperat sensul tradițional.

5. ESTE vorba, fără îndoială, de o influență maghiară primordială, în cazul *neam* <magh. *nem*>. În limba maghiară de astăzi *nem* are sensul „sex, gen". „Sexul forte", „sexul slab" se redau în maghiară prin cuvîntul *nem* (*az erösebb nem, a gyöngebb nem*); pentru „genul uman" se folosește în maghiară *az emberi nem,* ceea ce dă cuvîntului conotația cultă „categorie, specie". Magh. *nem* apare în cuvîntul *nemes* (rom. *nemeș*) „nobil, de înaltă calitate, generos" și în termenul *nemzet* „comunitate națională" (exemplele sînt luate din Magyar-Olasz Szótar, ed. Academiei, Budapesta, 1992, s.v.).

Nu ar fi exclus ca acest ultim termen compus cu *nem,* în maghiară, să fi inspirat transilvănenilor folosirea lui *neam* „naționalitate, națiune" (românească).

6. LA CAPĂTUL acestei incursiuni filologice (și nu numai!), ne apar cu claritate conotațiile subiacente ale folosirii termenului *neam* în politica noastră actuală, creștin-democrată. *Neamul* (românesc) înseamnă: 1) tradiție; 2) ortodoxie, 3) autohtonie națională, dacă nu chiar naționalistă și, bineînțeles, afirmarea unei identități etnice *exclusiviste.*

Națiunea, mai ales după Revoluția franceză, a însemnat un *conglomerat* național, dincolo de bariere confesionale, cu o singură rațiune de a fi: patria comună. La noi, astăzi, în plină afirmare a integrării în Europa, politica noastră creștin-democratică, bizuindu-se pe ajutorul (electoral?) al conducerii Patriarhiei ortodoxe, tinde să ridice *Catedrala Neamului, Biserica Neamului,* fără a ține seamă că *națiunea* are și alte componente etnice și religioase importante. Să fie oare de un neam cu noi miliționii, securiștii și paznicii de închisoare mai mult decît cei ce nu aparțineau *„bisericii neamului",* Românii altor culte (catolic, greco-catolic, protestant, mozaic, musulman etc.) care zăceau sau mureau în pușcării, luptînd pentru libertate? „Celui qui croyait au Ciel/ et celui qui n'y croyait pas" - scria Louis Aragon - s-au sacrificat împreună, luptînd pentru eliberarea Franței... Ei formau, laolaltă, *poporul* francez! Ceea ce, poate, nu se știe este faptul că regimurile politice cu tendințe totalitare au avut nevoie totdeauna de construcții-gigant. Regele Hassan al II-lea al Marocului a ridicat o uriașă moschee lîngă mare. La Abidjan, pe Coasta de Fildeș, s-a înălțat o catedrală catolică „mai mare" decît Notre Dame, iar Sîrbii au ridicat o monumentală catedrală dedicată Sfîntului lor național, Sava (Sabba). Pînă și Armenii construiesc, după eliberarea de comunism, o catedrală gigantică.

Nu sînt oare evidente, în aceste cazuri, tendințele arhaic exclusiviste naționaliste chiar, care stau la baza emfazei religioase?

Românii au nevoie nu de o „Catedrală a Neamului". Credința noastră creștină milenară are nevoie, în schimb, să înțeleagă că libertatea de a crede în Dumnezeu, cu aceeași fervoare, o au și celelalte confesiuni etnice și inter-etnice care constituie, laolaltă, națiunea României de astăzi.

Din care face parte, majoritar, cu autoritate, și „neamul" românesc.

Alexandru Niculescu

CRONICA LITERARĂ

de
Gabriel Dimisianu



ONIRISMUL DOCTRINAR

LIBERALIZAREA culturală de la începutul deceniului şapte, iniţiată de sus, din raţiuni politice, a fost astfel concepută încât să nu poată duce la mai mult decât la o decompresie controlată, orientată spre „forme", spre „stil". „Diversitatea de stiluri", ne amintim, era o deviză înscrisă pe toate stindardele, după ce figurase mai întâi în documentele oficiale de partid. S-a urmărit atunci, aşadar, o cosmetizare, cum am spune azi, o schimbare a faţadei cu păstrarea intactă a conţinutului.

Această liberalizare culturală numai de suprafaţă, dorită de puterea comunistă, nu a reuşit totuşi, fapt pe care ideologii marxişti ai momentului, dacă ar fi fost consecvenţi cu ce învăţaseră, ar fi putut să-l prevadă: „forma" şi „conţinutul" sunt interdependente, nu poţi schimba forma îngheţând conţinutul. Astfel că, părăsirea vechilor tipare stilistice şi îndreptarea spre altele a condus fatal şi către alte conţinuturi, teme, idei, subiecte, conflicte şi drame umane, acţiune soldată, în scurt timp, cu o primenire reală a orizontului literar. Într-adevăr, în numai câţiva ani, survin procese despre care se poate spune că au schimbat faţa literaturii epocii, a literaturii şi a celorlalte arte, după ce atâta vreme suportaseră efectele închistării dogmatice. Puterea politică a considerat însă că era prea mult, că mergându-se mai departe în aceeaşi direcţie va scăpa totul de sub control, ceea ce nu putea admite cu nici un chip. Hotărî atunci să stopeze brutal noul curs, în iulie 1971, prin sinistrele „teze din iulie" ale lui Ceauşescu. Or fi fost ele de inspiraţie chineză, cum s-a spus ulterior, dar punerea lor în aplicare a fost reclamată de realităţile interne, de impetuozitatea unei evoluţii ce întrecuse cu mult marginile fixate de cei care au declanşat-o.

Până la momentul iulie '71 asistasem însă, începând de prin anii '64-'65, la mirabile desfăşurări în spaţiul literar românesc, una dintre cele mai spectaculoase fiind, cum îmi apare acum, privind retrospectiv, manifestarea grupării onirice. Poate că în celelalte literaturi estice de după al doilea război mondial lucrurile au stat altfel, dar în literatura noastră, din aceeaşi perioadă, avem acest singur caz de grupare literară constituită în baza unui program estetic propriu, nealiniat ideologiei oficiale ci opus acesteia. Prin ce i se opunea? Aş spune că prin toate punctele programului, dar în special prin două: respingerea „angajării" şi a realismului, socotit perimat.

Spectaculosul, acţiunii oniricilor - şi aş spune şi spectacularul acestei acţiuni, latura ei de spectacol - au fost aspecte percepute chiar de contemporani, adesea şocaţi de extravaganţa comportării unor D. Ţepeneag, V. Mazilescu, V. Ivănceanu, copiii teribili ai unei comunităţi literare ce abia începuse să respire ceva mai liber... Ei scandalizau spiritele conformiste prin gesturi de insurgenţă, prin „obrăznicie", prin ireverenţiozităţi calculate în raporturile cu autorităţile, prin felul în care spărgeau solemnitatea îngheţată a unor adunări publice, toate acestea ţinând, pe de o parte, de tinereţe dar şi, pe de altă parte, de apetenţa pentru spectacol ce le-a fost totdeauna oniricilor caracteristică.

Spectaculară, dar în alt chip, este şi cartea pe care o voi comenta în continuare, pe a cărei copertă sunt înscrise numele celor doi şefi necontestaţi ai mişcării onirice, Leonid Dimov şi Dumitru Ţepeneag. Este spectaculară în sensul că oferă un mare spectacol de idei, pus în scenă de altcineva decât emitenţii acestora, şi anume de Corin Braga, el însuşi prozator şi eseist talentat, continuator neobedient, peste două generaţii, al mişcării onirice. Faţă de onirismul istoric el şi-a formulat mai demult poziţia proprie, în numele căreia a şi polemizat, acum câţiva ani, cu D. Ţepeneag, chiar în paginile acestei reviste. Polemica nu l-a împiedicat însă pe D. Ţepeneag să-i încredinţeze lui Corin Braga „sarcina" de a realiza volumul de faţă, o antologie de texte doctrinare, iar pe acesta să o accepte şi să o ducă la bun sfârşit.

După cum Corin Braga ne previne, volumul este conceput „ca un *corpus teoretic,* ce configurează o doctrină estetică, şi nu *un dosar de istorie literară*", caz în care ar fi fost, desigur, mai cuprinzător şi organizat altfel, făcând loc şi altor opinii sau reacţii faţă de onirism, precum şi comunicării sistematizate de date. Astfel cum e, volumul răsfrânge „dialogul contrapunctic" al „celor doi teoreticieni" care au elaborat „onirismul estetic".

Să spun de la început că textele explicit doctrinare, cu aspect vizibil de program, nu sunt multe în volum, şi aceasta pentru că autorii s-au ferit să le scrie astfel, din motive tactice lesne de înţeles pentru cine cunoaşte epoca. A veni cu o doctrină estetică proprie, şi a o prezenta ca atare, în acei ani în care nici vorbă nu putea fi de pluralism, în cultură şi niciunde, ar fi fost nu doar o imprudenţă dar o curată neghiobie. Răul ar fi fost din rădăcini retezat, prin interzicerea publicării. Deci acţiunea trebuia dusă de cei doi cu tact, cu precauţii, folosind pentru plasarea, pentru strecurarea ideilor doctrinare absolut oricare prilej li se oferea: o recenzie la cartea unui autor debutant (membru sau nu al grupării), un articol despre un clasic (Mateiu Caragiale), o prefaţă la o traducere sau o recenzie la o carte străină cerută de „Secolul 20", un articol despre fantastic, sau despre romantism, sau despre Dostoievski, răspunsul la un interviu dat unei publicaţii din provincie sau participarea la o masă rotundă, indiferent de tema discutată şi cu atât mai mult când tema era chiar onirismul, ca în cazul mesei rotunde organizate, în 1968, de revista „Amfiteatru" (participanţi: L. Dimov, D. Ţepeneag, Daniel Turcea, L. Ulici şi, din partea redacţiei, P.C. Chitic).

Impresionează în carte armonizarea, perfecta comunicare a celor doi emiţători de idei doctrinare, felul în care unul pe altul se completează de la distanţă, pentru că nu au redactat împreună textele ci numai le-au gândit împreună, ca să vorbim astfel, cu mult înainte de a le pune pe hârtie, în „anii clandestinităţii", cum numeşte Ţepeneag perioada în care încă nu publicaseră nimic, înainte de 1964.

Diseminată, prin forţa împrejurărilor, în atâtea texte, doctrina onirismului poate fi reconstituită totuşi relativ uşor, pe de o parte pentru că enunţurile celor doi sunt totdeauna clare, de o expresivă claritate (chiar dacă îşi fac din ambiguitate, în literatură, un punct de program), iar pe de altă parte pentur că este vorba, în fond, cum însuşi D. Ţepeneag afirmă, de „câteva idei fixe şi tot atâtea variabile".

Astfel se şi cuvine să fie un demers doctrinar: să delimiteze limpede un câmp de acţiune, să indice corect izvoarele şi antecesorii, elementele preluate de la ei şi punctele de despărţire, pentru a putea degaja apoi, în voie, liniile proprii de înaintare.

Rezumându-i poate prea sever, dar n-avem încotro, pe cei doi autori ai doctrinei onirismului estetic, vom arăta că pentru literatura lor visul nu este o sursă ci numai un „criteriu", un termen de referinţă, şi un „model legiuitor". Oniricul, (estetic) nu povesteşte vise ci le creează literar după legile acestora, dacă le stăpâneşte, cum este neapărat dator. În opoziţie cu suprarealismul, onirismul estetic nu acceptă dicteul automat, lăsarea în voia subconştientului, nu captează placid ce-i trimite acesta ci construieşte cu luciditate, cu extremă rigoare, viziuni onirice. Cultivă totuşi ambiguitatea (alteori ni se vorbeşte de obscuritate) ca pe un factor de intensă iradiere semantică. Fiind în acest sens ambiguă, o operă va fi deschisă cât mai multor interpretări, lecturi, căi de acces. În ultimă consecinţă, literatura onirică, astfel cum o văd cei doi, este una care neagă atât realismul tradiţional cât şi fantasticul tradiţional, preconizând construirea unei lumi „paralele", nu omologa ci analogă celei obişnuite, „reale".

Aş avea de obiectat în privinţa prea multelor, prea insistentelor şi uneori furioaselor delimitări de suprarealism - până la ultima nuanţă -, când poate la fel de multe erau argumentele pentru a vorbi de afinităţi şi de sursele lor comune. Stăruinţa pe deosebiri este totuşi de înţeles pentru că de prea multe ori onirismul a fost subsumat abuziv suprarealismului. D. Ţepeneag recunoaşte legătura cu suprarealismul, dar nu oboseşte în a sublinia că este precumpănitor una de *negare.* („E limpede că grupul oniric n-a coborât din cer. A coborât din maimuţa suprarealismului, prin negare").

Fixaţi asupra concepţiei, doctrinarii onirismului estetic delimitează apoi „grupul": în afară de ei înşişi, V. Mazilescu, Daniel Turcea, Emil Brumaru („un şef al marilor bucătării onirice", cum îl numeşte Dimov), Vintilă Ivănceanu, Florin Gabrea, Sorin Titel (pentru momentul '70, când publicase *Lunga călătorie a prizonierului*) şi, ultimul venit, Virgil Tănase. Doctrina le îngăduie şi unele iniţiative anexioniste. Descoperă onirism în poezia unor „neonirici" (Cezar Baltag, Doinaş, Mircea Ciobanu, Nichita Stănescu) ca şi în scrierile unor prozatori, şi ei din afara cercului, cum ar fi N. Breban, de pildă, creatorul personajului mitoman Paul, din *Animale bolnave,* şi chiar, neaşteptat, la Fănuş Neagu, al cărui *Îngerul a strigat* îi apărea lui Dumitru Ţepeneag, în 1968, marcat de „pecetea unui vizionarism rar în literatura noastră". Cât despre Ştefan Bănulescu, Leonid Dimov nu ezită să-l considere, în 1981, deci după stingerea elanurilor militante ale grupării, „marele prozator oniric". De altfel aceeaşi tendinţă de anexare vizează şi trecutul nostru literar, tot L. Dimov fiind acela care detectează elemente onirice la Cantemir, la Anton Pann, la Eminescu, la Mateiu Caragiale, la Ion Barbu şi la alţii, conchizând până la urmă că literatura onirică de azi o putem privi ca pe „o *etapă* prefigurată de o întreagă serie de momente literare şi artistice anterioare". Ce avem aici? O extindere, o dilatare a conceptului până la a îmbrăţişa totul, toată literatura, un onirism „sans rivages" ce i-ar integra pe cei de mai sus ca şi pe Dante, pe Shakespeare, pe Kafka, pe Joyce, care toţi „au avut curajul genial de a gândi ambiguu, adică pe mai multe planuri deodată" (D. Ţepeneag)? Sunt momente, într-adevăr, când autorii doctrinei par a se lăsa furaţi de propriile reverii anexioniste, când par a mângâia visul că toată literatura mare este *şi* onirică, dar acestea sunt doar momente. Revin îndată la criteriile lor ferme de delimitare, conştienţi de faptul că extinderea nehotărnicită a conceptului l-ar fi depersonalizat.

Ivită într-un climat de ostilitate, întreţinut atât de oficialităţi cât şi de mulţi scriitori conservatori sau pur şi simplu oportunişti, mişcarea onirică a fost violent atacată, calomniată, iar exponenţii ei nu au putut mai niciodată să se apere, necum să atace la rândul lor, pentru că nu li s-a dat voie. Este o dramă să fii ţinut cu mâinile legate când alţii fac pugilat cu tine şi mai ales când ai atâtea calităţi redutabile de luptător, de polemist casant şi iute în execuţii, ca D. Ţepeneag de pildă. Rareori a izbutit să şi răspundă unor atacuri sau, şi mai rar, să atace el însuşi, dar când a făcut-o a fost memorabil, ca în însemnările despre miza derizorie a romanelor cu cheie ale lui Eugen Barbu, cu acea imagine a autorului *Groapei* ce chinuie păpuşi de ceară, „ca un copil gras şi rău care pândeşte fluturi ca să-i înţepe cu acul" (*Chei fără lacăt*).

Şi pentru că am amintit de interdicţia de a polemiza la care au fost supuşi oniricii şi, în general, de a se apăra, să mai spun că ea a fost resimţită de cei doi autori, de D. Ţepeneag mai ales, şi ca un efect al dezangajării criticii, în ce-i priveşte. Un vag reproş făcut criticii, o nemulţumire în legătură cu ea mi s-a părut că deslueşesc în carte. Critica nu le-ar prea fi stat alături oniricilor sau le-a stat prea puţin. Ulici „ni se alăturase în cursul anului 1968 ca să ne părăsească puţin după aceea". Alţi critici au fost mefienţi, alţii i-au combătut cu vehemenţă pe onirici, din convingere sau din slugărnicie faţă de autorităţi. Nu încape îndoială că lucrurile au stat astfel, după cum însă tot adevărat este că alţi critici le-au fost mereu alături, fie publicându-i, la revistele unde lucrau, fie scriind despre ei de la primele afirmări şi în continuare urmărindu-i. I-aş aminti lui D. Ţepeneag de S. Damian, de Valeriu Cristea, de Lucian Raicu, i-aş aminti la urma urmei, lăsând modestia la o parte, chiar şi de mine care, în cartea mea *Prozatori de azi,* din 1970, dedicam un capitol „Tentativei onirice". A fost un act de promptitudine în receptare pentru care nu văd de ce - după 27 de ani - n-aş putea fi mândru. ■



Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric,* Antologie îngrijită de Corin Braga, Cartea Românească, 262 p. , preţ nespecificat.

CRONICA LITERARĂ

de Gheorghe Grigurcu



Spectacol în spectacol

POEZIA lui Traian Ştef are ca punct de pornire o subtilă dezabuzare a poetului (post) modern în raport cu lucrurile pe care le-ar putea evoca. Lumea e intelectualmente obosită, ca şi poetica, drept care autorul apelează la observaţia „simplă", la notaţia discontinuă, care au şanse mai mari de a surprinde fărîmele de prospeţime ale realului ireal din care se compune poezia. O anume „sinceritate" strategică e implicată în această scriitură, dispusă a scoate la vedere toate elementele sale de fabricaţie, poezia poeziei ca şi sentimentul, ambiţia auctorială ca şi existenţialul senzorial, într-un amestec ce sugerează un romantism antilivresc, vitalist: „Scriu acest poem/ Pentru că nu pot descrie/ Coapsele Femeii în Roz/ Ochii ei glazuraţi ca două măceşe/ Degetele ei/ Cum mi-ar mai amesteca fierea/ Printre globulele sîngelui// Eu le văd eu le aud/ Cum se mişcă şi mă cunosc/ Zice poemul, lăudăros/ Ca două bomboane/ Cu care mă topesc/ Eu vreau să iubesc/ Eu nu vreau viaţaevis/ Eu nu vreau să fiu citit/ Eu vreau să fiu jarul,/ Cu care a ars oala olarul?" (*Pentru că nu pot descrie*). Totul însă la o tonalitate redusă, într-o dispoziţie tîrzie, incredulă, ce se transpune în ludic. Parcă ne aflăm într-o încăpere cu lumina scăzută, intimă, care predispune la un vis bonom. Motivele sînt izolate, urmărite cu ochiul fanteziei care le imprimă aspecte insolite, însă mereu inofensive, miniaturale, glumeţe: „Ce potrivire sintactică/ Ce text/ Ce dinamică/ La saxofon/ O silabă/ Săltînd/ De la locul ei/ La locul ei" (*Dacă nu poţi scrie*). Sau: „Pe limba puternicului/ Cuvintele sînt ca nişte mătuşi/ Demodate rujate violate" (*Ibidem*). Desigur, însăşi această surdină devine obsedantă, această grijulie reducţie a dramatismului se încarcă de un dramatism particular: „Duc mîinile la ochji şi număr/ Ascunde-te/ Dar nu la spatele meu/ Ştiu acum/ Ştiu privi/ Asemeni pietrei prin curgerea rîului" (*De-a v-aţi ascuns*). Prin expresia lui sincopată, fragmentată, poetul, are aerul a se apropia de-o înţelepciune esenţială, de un mare adevăr revelator, la a cărui formulare renunţă în ultimul moment. În fundal se desluşesc arhetipurile, formele „perfecte" ale naturii („fagurele", „lăptişorul de matcă", „substanţa însăşi"), peste care se suprapun cruzimile degradării, „golul" fiind supremul, „învăţător". E un suprarealism vag, nonşalant, ce joacă pe cartea propriei sale epuizări. Luxurianţa dicteului automat se retrage în favoarea unei transparenţe ce ne îngăduie a zări sensul, şi nonsensul în accepţia lor nemijlocită: „Învăţătorule/ Bine este ca noi să fim aici/ Cu pîinea cea de toate zilele/ Şi tu acolo// M-ai îndemnat atunci să-ţi spun tu/ Şi spun acum tu golule/ Tu formă cu paşi rari/ Bine este ca noi//Şi se oprea înaintea lui/ Cu privirea ca o petală de frezie/ Şi-i întindea obrazul/ Şi erau fericiţi// E rău puiule nu mai pot/ Şi borfaşii âştia ne omoară de vii/ Şi vulturul înfige tare ghearele// Numai fagurele este perfect/ Şi lăptişorul de matcă substanţa însăşi/ Linsă de pe lama cuţitului" (*Cu pîinea cea de toate zilele*).

Firesţe, obiectul regretului rămîne trăirea propriu-zisă, „inima" expulzată nu doar din „cinica" decurgere a vieţii, ci şi din poemul care, conform faimosului principiu al lui Poe, se poate configura doar, „inuman", în absenţa ei: „Parcă am rostogoli mărgele de sticlă/ De la unu la celălalt/ Parcă ne-am oferi într-un joc continuu/ Acelaşi trandafir/ Care numai o dată a ucis/ Dar inima mea de ce nu/ O trimiţi înapoi" (*Joc*). Expulzarea inimii, adică sinucidere. O sinucidere emblematică a poetului, ce nu crede în „inima" Muzei sale, „Femeia în Roz", care, dacă ar avea într-adevăr inimă, n-ar putea fi Muză: „Mă tem numai de sinucigaşi/ Se îngrijorează Femeia în Roz/ Voiam să-l mîngîi pe băiatul acela/ Care şi-a tras un glonţ în cap/ Să-mi trec mîna hipnotic/ Peste fruntea lui/ Să-l ameninţ un pic/ Să-i spun că doare/ Că-i voi fi protectoare/ Dar n-a crezut în inima mea" (*La palat în oglinzi*). De observat că această Muză e condiţionată de o sterilitate absolută. Mai întîi, ea „conduce mari stoluri de lăcuste" şi alterează ploaia, care, din element al fertilităţii, devine „un ulei negricios", sfîrîitor. Apoi, nesatisfăcută de ruptura cu biologicul, suprimă cuvintele înseşi, anulînd pînă şi producţia artistică pe care ar fi trebuit, prin funcţia sa, s-o inspire: „Am început să uit cuvinte/ Tu mi le-ai dat şi eu le uit/ Unul cîte unul/ Nu mai au loc/ Între buzele mele şi fruntea ta" (*Am început să uit cuvinte*). E o anti-Muză, care se sinucide odată cu poetul.

Lirica în chestiune se bizuie pe două raportări. Mai întîi o raportare la sine însăşi, prin intermediul imaginaţiei, factor echivoc despre care nu s-ar putea afirma cu certitudine dacă încearcă a salva realul, ori dacă are intenţia de a-l compromite. Oricum, imaginarul exprimă criza realului, substituindu-i degringolada prin propria sa organizare extravagantă, compensîndu-i vestejirea prin propria sa prospeţime secundă. În vederea acestui efect, graniţele dintre regnuri sînt suprimate în favoarea unui amalgam. S-ar putea vorbi de apariţia unei supramaterii, entitate operantă care ia locul unităţii cosmice primordiale. De o sinteză lirică ce răscumpără fărîmiţarea percepţiilor şi a stărilor de spirit prin chiar libertatea creatoare care instituie noi legături, produce noi forme cu efect integrator: „Popice balansîndu-se goale/ Scrînciobul învineţindu-se/ Scripeţi cu sîmbete franjuri cu rînjete/ Goarnă şi gras paznicul de veghe/ În turla cu ceas" (*Femeia în Roz i-a văzut*). Sau: „Ţîşniri imense de apă/ Printre piramidele cusute în mătase/ Spaţiul dintre doi mesteceni/ E îmbrăcat în cămaşă de marmură/ În balcoane cranii de cristal/ Fac o strălucită figuraţie" (*Strălucita figuraţie*).

A doua raportare a poeziei lui Traian Ştef e la unul din aspectele realului şi anume la teatralitatea acestuia. Vechiul motiv al lumii ca teatru o informează, îndemnînd-o la o replică. Dacă misterul cosmic e ascuns de măştile unei reprezentaţii vaste, în care sîntem cu toţii implicaţi, de ce nu şi-ar ascunde şi poezia misterul specific sub măşti declarate ca atare? De ce nu s-ar manifesta ca un spectacol în spectacol? Se produce astfel o reacţie în lanţ a (di)simulării, o răsfrîngere a ei într-un şir infinit de oglinzi. În marele scenariu universal, autorul se simte îndreptăţit a interveni cu micul său scenariu sceptic: „Eu sînt Noul Sisif/ Învîrt manivela Parcului de Distracţii/ Ei vin aici să rîdă/ Să se pipăie nerușinat/ Să-şi arate corpurile îmbrăcate// Prin porii lor iese iarba/ Pe care o calcă Femeia în Roz/ Să nu aluneci/ Îi spun/ Eu nu pot opri manivela/ Să te prind/ Să nu cazi/ Din starea gazoasă/ În starea solidă// Să nu-ţi rîzi de mine/ Zice/ Dacă vrei să mai apuci/ Sfîrşitul, poemului" (*Manivela Parcului de Distracţii*). Un episod de carnaval galant se desfăşoară pe buza „hăului" ce se cască în dosul burleştilor aparenţe: „Serbările sînt în toi sclavii eliberaţi/ În arenă gladiatorii pe umerii poeţilor/ Îmboldind cu lancea muzele să cînte// Deodată o adiere le îndulci pe toate/ Arlechini saltimbanci scamatori sforari/ Înghiţitori de săbii şi flăcări sardonice/ Săritori la trapez cobai/ Elefanţii lui Hanibal maimuţe şi peşti/ Paiaţe iluzionişti Empedocles/ Scuipînd seminţe de Floarea Soarelui// Harpia/ O vezi o clipă şi nu poţi opri/ Hăul" (*Harpia*). Asumîndu-şi postura de Demiurg, deţinător al „puterii cuvîntului" care creează, poetul izbuteşte a provoca, prin cîntecul flaşnetei sale, o serie de evenimente capitale ale vieţii, intervertind spiritual-terifiant dimensiunile, amestecînd personajele imanenţei cu cele ale transcendenţei: „Cum învîrt eu manivela/ Fata şi băiatul se îndrăgostesc/ Se leagănă şi se sărută/ Dansează şi se logodesc/ Ea îi aşteaptă/ Peste cupola pictată/ Pielea ei întinsă cît Cartagina/(...) Nu vă temeţi le strig/ Băiatului şi fetei nedumeriţi/ Pielea ei este o prelată acoperiş/ Să nu vă rostogoliţi printre sfinţi/ Să vă ascundeţi de părinţi/ Pielea ei înfăşurată e o ruladă/ În coş de nuiele la poartă/ Felii pentru toţi/ Care vin/ Care trec/ Vii şi morţi" (*Pielea ei cît Cartagina*). Emană din flaşnetă un „cîntec" zămislitor de lumi, cu toate că melodia nu i se percepe decît înăuntrul stihurilor libere, constrîns, prin urmare, a se divulga în amuzicalitatea sa pur lirică...

Dinspre lume venind (*theatrum mundi*) spre poezie, artificiul devine suveran. Poetul se bucură la gîndul unor aplauze... naturiste: „Ţi-ar place să cadă frunzele cînd vorbeşti/ ca nişte aplauze spontane" (*Strălucita figuraţie*). Şi, de bună seamă pentru a-şi proba liberul arbitru regizoral, îşi îngăduie chiar a-şi inversa rolul cu cel al cititorului. Autorul se eliberează (trecînd în „spectacolul" originar al realului), iar cititorul rămîne, el, în ficţiune (captiv al spectacolului derivat, estetic): „Priveşte-te/ Eşti în poem înăuntru/ Eu sînt afară/ Priveşte-mă" (*Poem pentru coperta a patra*). Ceea ce reprezintă un act de cinism graţios. ■



Traian Ştef - *Femeia în Roz,* Biblioteca revistei Familia, Oradea, 1997, 76 pag., preţ nespecificat.

Cărţi primite la redacţie

◆ Mihai Prepeliţă, *Dialoguri de sânge,* Bucureşti, Ed. „Vasile Cârlova", 1996 (interviuri). 454 plag., 15.000 lei.

◆ Mihai Prepeliţă, *Altarul muzelor,* monografii, eseuri, recenzii, dialoguri, Bucureşti, Ed. „Vasile Cârlova", 1997. 456 pag., 15.000 lei.

◆ Mihai Prepeliţă, *Îmblânzirea curcubeului,* roman în 12 zodii (I-VI), Bucureşti, Ed. „Vasile Cârlova", 1997. 452 pag., 15.000 lei.

◆ Mihai Prepeliţă, *Necropole pentru suflet,* poeme, Bucureşti, Ed. „Vasile Cârlova", 1996. 450 pag., 15.000 lei.

◆ Diana Adamek, *Ochiul de linx,* barocul şi revenirile sale, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1997. 204 pag., 15.400 lei.

◆ Carmen Firan, *Locuri de trăit singur,* versuri, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1997. 80 pag., preţ neprecizat.

◆ Ştefan Caraman, *Zapp...,* 5 texte pentru teatru, prefaţă de Dan-Silviu Boerescu, Constanţa, Ed. Ex Ponto, 1997. 96 pag., preţ neprecizat.

◆ Ion Machidon, *Menestrel peste păduri,* versuri, vol. I (1978-1985), ediţie îngrijită de Dragomir Magdin, Bucureşti, Ed. Amurg sentimental, 1997. 422 pag., preţ neprecizat.

◆ Ion Chichere, *Abisaliile* (1987-1997), Timişoara, Ed. Marineasa, seria de poezie, 1997. 192 pag., preţ neprecizat.

◆ Costel Stancu, *Măştile solitudinii,* Timişoara, Ed. Marineasa, seria de poezie, 1997. 72 pag., preţ neprecizat.

◆ Domnica Gârneaţă, *Dragostea care ucide,* roman, cu o prefaţă de Maria Marian, Bucureşti, Ed. Universal Dalsi, 1997. 160 pag., preţ neprecizat.

◆ Andreea Dragoescu, *Casa curcubeului,* Timişoara, Ed. Marineasa, seria de poezie, 1997. 48 pag., preţ neprecizat.

◆ Vasile Latiş, *Odihnă rostitoare,* versuri, Baia Mare, Ed. Poema, 1996. 148 pag., 5500 lei.

◆ *Poezia simbolistă românească,* prefaţă, antologie, selecţiuni critice de Ion Bălu, Editura Fundaţiei Culturale Române, colecţia „Clasicii noştri", Bucureşti, 1997, 224 p., 7000 lei.

◆ Nicolae Velea, *Povestiri,* volum îngrijit şi postfaţă de Gabriel Dimisianu, Editura Fundaţiei Culturale Române, colecţia „Prozatori români contemporani", Bucureşti, 1997, 230 p., preţ neprecizat.

◆ Ion Chinezu, *Aspects of Transylvanian Hungarian Literature* (1919-1929), Edited, With Introductory Study by Ion Vlad, Centrul de Studii Transilvane, Fundaţia Culturală Română, Cluj-Napoca, 1997, 182 p., 11.500 lei, US $ 20.