

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

până la 100%

externalizare  
în toată regula  
cafeaua  
dulceața  
votul  
totul

hrănirea la sân  
la sânul drept  
la sânul stâng?

externalizarea interiorizării  
zarea zării  
până la stele stele logostele  
cât de departe  
dintr-a cui frunte  
dintr-a cui talpă?!

aaah, iar nu am branțuri  
nici măcar *home-made*  
artizanale  
din fetru  
tăiate până la contur cu foarfeca  
piața e la mine acasă  
atelierul e la mine acasă  
podul e la mine acasă  
până la stele  
*home* e la mine acasă  
o dată pe lună

până când?

NICOLAE PRELIPCEANU

## MÂNĂ, BIRJAR!

**A**proape că m-am plictisit să tot fac precizări cu privire la afirmațiile grupului de *luptători* împotriva lui Nicolae Manolescu, care erodează, de fapt, imaginea Uniunii Scriitorilor, fără să se gândească măcar că, în cazul în care ar *lua-o* ei, așa cum tot afirmă că au și făcut după mai fiecare acțiune în justiție pe care o pierd, nu prea ar mai avea ce să ia.

În anii regimului comunist, s-a perpetuat mentalitatea că numai Uniunea Scriitorilor te legitima ca scriitor. Cum publicai o carte-două, pac la Uniunea Scriitorilor, fără ca măcar să te gândești că e o formă de asociere, liberă, adică pornită din proprie dorință, fără să te gândești că partidul (unic) te preferă acolo, ca să te poată supraveghea mai bine (ca lupul din *Scufița Roșie*). Iar membrilor de atunci li s-a inculcat această idee, inclusiv superioritatea celor din Uniune față de altă lume. Mai trebuie să spun că era și mai este, vai, o mentalitate greșită, sau mai precis o componentă a mentalității generale greșite pe care o inocula partidul (unic) cetățenilor săi supuși?

Ei bine, acum, când vreo 20 sau poate mai mulți, scriitori, unii membri (deja foști, dar la origine membri) ai Uniunii Scriitorilor, se adună într-o așa-zisă adunare generală de tot atâția, reprezentând – vă atrag atenția – circa două mii șapte sute de membri și când li se retrace calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor, sar în sus membri și nemembri, că de ce și cum se poate ca niște scriitori să-i excludă pe alții. Nimeni nu le contestă, celor care chiar sunt scriitori, calitatea aceasta, ci numai statutul de membru al Uniunii Scriitorilor. Atrag atenția în mod respectuos tuturor celor care exprimă asemenea opinii că o asociație funcționează legal după un statut, care, în cazul nostru, este votat de ani de zile. De când condițiile materiale precare ale uniunii și ale membrilor săi fac imposibilă o adevărată adunare generală, statutul este votat de Consiliul Uniunii Scriitorilor, după o amplă consultare a tuturor filialelor și membrilor lor și oricine contrazice acest statut se pune

implicit în afara acestei asocieri libere. Or, în acel statut scrie clar, dar numai pentru cine se informează înainte de a se exprima, fie și furios, că alegerile pentru conducerea uniunii au loc o dată la cinci ani de zile, iar celebra și mult invocata Adunare Generală este înlocuită de adunările generale ale filialelor, ceea ce face ca orice membru, nu unu din doi sau din zece, cum era în cazul conferințelor care țineau locul adunărilor generale în ultimii 40 de ani, să se poată exprima, atât despre cei care candidează pentru conducerea filialei respective, cât și despre cei care candidează pentru președinția Uniunii și fiecare membru care participă să aibă, deci, dreptul să-și voteze candidatul preferat. Repet, atât pentru conducerea filialei, cât și pentru aceea a uniunii. În felul acesta a fost ales, acum trei ani și ceva (mai e un an și ceva și doritorii pot să se afirme în modul cel mai statutar), Nicolae Manolescu președinte. Dacă ești sau nu de acord cu rezultatul votului, ai tot dreptul să te exprimi, numai că, într-o democrație, și la Uniune a fost democrație până la un punct chiar în anii *democrației socialiste*, trebuie să o faci în limitele corectitudinii și informându-te în prealabil. Dar o forțare a alegerilor în modul descris mai sus, adică din an în an și cu circa a o sută treizeci și cincea parte din totalul de membri, nu e o formă de exprimare, ci o încercare de puci, continuată cu nenumărate procese în justiție, dintre care o parte au și fost pierdute de insurgenți, iar ei continuă să dezinformeze pe site-urile specifice, afirmând că, dimpotrivă, au câștigat. Să mai spun că aceste procese, unele de-a dreptul absurde, au deteriorat imaginea Uniunii Scriitorilor, să mai spun că ele au adus și mari pierderi financiare? Se înțelege de la sine, de către cine e de bună credință. Contra relei credințe, însă, nu se poate lupta cu informații corecte.

De altfel e o mentalitate mai generală la noi, poate și în restul lumii, dar eu pe aceasta o cunosc, de a te exprima despre orice fără a te informa în prealabil, măcar așa, puțin, despre ce e vorba. Și atunci, să te miri că inși care habar nu au de ce este o asocierie liberă de cetățeni care zic că, sau și sunt scriitori sau pictori (că și aceștia au *insurgentul* lor) sau orice altceva trântesc articole în presa partizană? Și opinii pe internet?

Nu pot să uit un interviu al unei doamne, sau domnișoare pe-atunci, o anonimă de fapt, mare fană FSN, care, la Televiziunea Română Liberă din anii '90, întrebându-l pe Mircea Dinescu, atunci președinte al Uniunii Scriitorilor, cum de a fost înlocuit Marin Sorescu de la conducerea revistei *Ramuri*, nu asculta explicațiile acestuia, foarte clare pentru cine ar fi avut urechi de auzit și minte să discearnă, ci se pama mereu: „dar un atât de mare scriitor!”. În zadar îi explica Mircea Dinescu că nu este nici o desconsiderare a scriitorului Marin Sorescu și că mărimea scriitorului nu reușea totuși să se manifeste și la

conducerea revistei, ea pune mereu aceeași placă, mereu cu aceleași cuvinte. Nu era de așteptat ca, după atâția ani de exercițiu democratic, să o mai aud pe Camelia Robe exclamând mereu, ca o moară stricată, în ciuda oricăror explicații, de data asta mai ales pe internet, patria tuturor posibilităților, mult mai mult decât America însăși (deși, după alegerea lui Trump, parcă...), sigur, semnând foarte divers, dar la fel de indignat/ă fără cauză, ca să zic așa.

Un personaj al lui Ismail Kadare, turnător la securitatea albaneză, cere să i se scoată ochii ca să i se ascută auzul. Aici, însă, nu e vorba chiar de orbire ci de o legare la ochi sau mai degrabă de niște ochelari de cal, știți, din aceia care-l împiedică pe bietul animal să vadă lumea global, pentru el neexistând decât în față, încotro îl mână stăpânul său. (Ori, dacă vă mai amintiți, cum îl mână Pozzo pe Lucky în *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, e drept, fără să-i pună ochelari de cal.)

## VICTOR IVANOVICI

## PAUL CELAN ÎNAINTE DE CELAN

*1. Cine este autorul acestor poeme ?*

Iată o întrebare de neocolit pentru editorul acestor scrieri românești, de tinerețe, ale unui scriitor care, la maturitate, și-a dat măsura într-o altă limbă. Cu atât mai mult când editorul respectiv se întâmplă să fie și traducătorul primelor, într-o a treia. Ca unul ce am cumulat cândva ambele ipostaze - și încă una -<sup>1</sup>, întrebarea mă privește și personal.

Voi începe prin a răspunde în termeni negativi. Problematul „meu” autor nu *mai* este P a u l P e s a h A n t s c h e l , supraviețuitor al Holocaustului, de două ori deposedat de „meridianul” său existențial: odată de fascism și încă odată de stalinism. Și nu e *încă* P a u l C e l a n , cel mai ilustru poet de limbă germană de după al Doilea Război Mondial. Este (luându-mi acum riscul unui răspuns pozitiv, dar oarecum paradoxal) un P a u l – C e l a n – î n a i n t e – d e – C e l a n <sup>2</sup>.

Cu aceasta n-am spus decât că autorul poemelor în cauză sunt mai mulți (cel puțin doi): atât simultan cât și succesiv. Pentru a înțelege o atare multiplicitate trebuie să-i trecem în revistă istoria, de un picaresc întortocheat și adesea tragic. S-o facem, deci, fie și numai pe scurt și în grabă.

La început a fost un adolescent evreu, sensibil și cult, ce trăia rezonabil de fericit în vechea Bucovină austriacă (devenită la vremea respectivă o provincie românească). La douăzeci de ani abia împliniți, el a văzut însă iscându-se cumplitul uragan care avea să măture acel „ținut unde viețuiau oameni și cărți” (*eine Gegend in der Menschen und Bücher lebten*). În 1940, jumătatea de nord a Bucovinei a fost anexată de URSS; în 1941 românii au revenit, aliați cu naziștii și, cu ei, a sosit *Shoah*: Holocaustul. Confruntat cu teribila amenințare, fragilul băiețandru s-a descoperit posesor al unui instinct de conservare

<sup>1</sup> Mă refer la volumul bilingv, alcătuit și tradus de mine în spaniolă, căruia i-am fost, în plus, prefăcător (Celan 2005). Textul de față este versiunea „revăzută și adăugită” a celui prolog. Din aceeași carte provin și citatele utilizate aici.

<sup>2</sup> Formulă „împrumutată” dintr-un eseu de Andrei Corbea (1998: *passim*).

nebănuț și infailibil, ce l-a învățat să-și caute refugiu într-un lagăr de muncă, pentru a scăpa de cel de exterminare (unde însă i-au pierit părinții). Ieșind din această peripeție, hărțuit de remușcări, s-a trezit, în plus, expulzat definitiv din locurile natale, căci puterea sovietică restaurată decisese să alunge din nordul Bucovinei pe toți potențialii „dușmani de clasă”, către România (încă) burgheză. În capitala acestei țări - complice la Holocaustul nazist înainte de a îndura ea însăși Holocaustul stalinist timp de încă o jumătate de secol -, tânărul nostru a locuit între 1945 și 1947, dispus să uite amintirile traumatice și să ignore semnele de rău augur, savurând clipa trecătoare de bucurie, amicitie și desfătare amoroasă...

În noul său sălaș, cu nume schimbat<sup>1</sup>, el dobândește o nouă identitate civilă și e pe cale de a-și făuri un statut de scriitor profesionist<sup>2</sup>. Însă Paul-Celan-înainte-de-Celan nu știe încă – și nici n-are prea mult chef să afle – dacă în cele din urmă își va împlânta rădăcinile în solul țării natale și al limbii de elecție, sau și le va smulge, spre a rămâne fidel limbii materne. Tocmai din perspectiva acestei indecizii, în scurtul interludiu bucureștean, tânărul nostru autor creionează, în momente de repaos, versurile despre care va fi vorba în continuare.

## 2. „Dimesiunea diasporică”

Curând însă împrejurările aveau să decidă pentru el, atât în domeniul geografic cât și în cel idiomatic. Caraion susținea, de pildă, că el fusese cel care determinase opțiunea definitivă a lui Celan pentru limba germană, solicitându-i pentru *Agora* originalele unor poeme propuse inițial în (auto)traducere, pur și simplu datorită faptului că, în acel moment, editorul avea destul material românesc, dar îi lipseau texte în limbi străine. Puțin după aceea, o inspirație oportună îl împinge pe tânărul Celan să sară literalmente într-un camion al Armatei Roșii, să traverseze Europa Centrală devastată de război și cu frontiere încă permeabile și să debarce tocmai la... Viena. Șederea sa în ținuturile germanofone nu a fost însă prea îndelungată, căci în 1948 poetul s-a mutat la Paris, unde s-a și stabilit – scriind în limba germană și predând-o la *École Normale Supérieure* – până la sinuciderea sa, în 1970.

<sup>1</sup> *Celan* e anagrama lui *Ancel*, adică *Antschel* normalizat ortografic în română (prin urmare trebuie pronunțat ‘Čelan’ și nu ‘Tselan’ - în lecțiune germană -, nici ‘Selan’ - în franceză).

<sup>2</sup> Întâi ca *Ancel* și apoi ca *Celan*, autorul semnează versiuni din clasicii ruși (de ex. *Un erou al timpului nostru* de Mihail Lermontov) și, încetul cu încetul, începe să scoată la iveală poemele sale originale. Celebra *Todesfuge*, bunăoară, se publică mai întâi în românește, tradusă de prietenul său Petre Solomon (sub titlul *Tangoul morții*), iar revista internațională de avangardă *Agora*, editată de poetul Ion Caraion, găzduiește, în germană, piese din prima culegere celaniană, *Die Sand aus den Urnen* („Nisipul din urne”).

O asemenea istorie, făcută din fugi succesive confluiind în fuga finală, ne dezvăluie o dimensiune „diasporică” ce creează, atât în viața cât și în opera lui Paul Celan, o teribilă tensiune între deșărădăcinarea fizică și transplantul lingvistic. Cei doi termeni constituie pentru el o balanță mereu dezechilibrată, căci mereu pe unul sau pe celălalt taler al ei se adaugă sau se elimină greutate. În România, scriind în românește, se afla *acasă*, dar aceea nu era casa limbii sale. Locuitor al limbii materne, recunoștea în ea singura patrie posibilă a poetului, dar aceea „casă a ființei” (cum o numea Heidegger) anevoie putea fi și *casa lui*, „când poetul este evreu, iar limba, germană”. În acel dur Paris ce avea să-i devină cămin și mormânt, Paul Celan întreprinde un ultim efort de a echilibra balanța. Tentativa, reușită pentru că radicală, presupune înstrăinarea limbii materne și înrădăcinarea identității proprii în chiar această înstrăinare. *Tel qu'en lui même enfin l'Éternité le change*. După atâtea întâlniri ratate, poetul și limba sa sălășluiesc, în sfârșit împreună, în *casa nimănui*, în *u-topos*-ul exilului.

### **3. Dimensiunea românească, „dimensiune diasporică” (spre Franța)**

Dar manifestarea cea mai vizibilă a „dimensiunii diasporice” afectează câmpul scriiturii, în speță raporturile poetului cu codurile expresive pe care le utilizează. Privite dinspre și înspre germană, aceste raporturi apar adesea aproape ostile: cuvintele sunt pentru Celan „gratii ale limbii” (*Sprachgitter*), iar ritmurile ei, un găfăit tensionat (*Atemwende*); la rândul său, el se „răzbuună” pe germană, impunându-i un ton „cenușiu” și uscat, un grad zero al poeticității, în a cărei atmosferă rarefiată poate supraviețui doar „roza nimănui” (*die Niemandrose*).

Se simte în schimb că apropierea de română îi produce plăcere junelui poet. În limba de elecțiune, el practică un metaforism dezinvolt, exuberant (la răstimpuri până la verbozitate). E un simptom al faptului că poezia lui Celan posedă și o „dimensiune românească”<sup>1</sup>. Trebuie subliniat însă că dimensiunea respectivă trece mai departe de aspectele „hedoniste” menționate mai sus și că aria ei este mai largă decât aceea a poemelor de tinerețe.

Spre exemplu, nomadismul autorului între diverse limbi și culturi e o latură a „dimensiunii diasporice”, dar stimulată, dacă nu chiar generată, de cea „românească”. Într-adevăr, de-a lungul întregului secol trecut numeroși scriitori, artiști și gânditori din România au plecat să-și „caute norocul” în spații lingvistice și culturale de mai mare deschidere universală, iar pentru cei care au avut succes, epoca lor „autohtonă” a devenit automat un *avant la*

<sup>1</sup> Și această formulă e împrumutată: de astă dată de la Petre Solomon (1987).

*lettre*<sup>1</sup>. Cum se explică o atare risipă cosmopolită a românilor? Versiunea „pe-simistă” acuză strâmtoarea asfixiantă a unei ambiante spirituale provinciale, cum se plângea în numele acelora care n-au reușit sau n-au îndrăznit să iasă din ea poetul tardosimbolist George Bacovia (1881-1957): „o, genii întristate care mor / În cerc barbar și fără sentiment, / Prin asta ești celebră-n Orient, / o, țară tristă plină de humor! Versiunea „optimistă” susține cu tărie că asemenea fluxuri migratorii sunt normale în epoca avangardelor de tot soiul: îndeosebi către Franța, patrie a Avangardei, dintr-o țară ale cărei elite erau „franțuzite” până în pragul aculturației și al bilingvismului<sup>2</sup>.

Cazul lui Celan e analog: cu poezia sa de tinerețe participă și el la climatul galofil - dacă nu galoman - al literaturii române<sup>3</sup>, și el alege Franța ca destinație finală a peregrinărilor sale. Deosebirea e că, în cazul lui, opțiunea geografică nu include și una lingvistică. Cu toate acestea, „dimensiunea românească” în chip de *go between* pentru influențele franceze îl dotează cu anumite instrumente expresive care, odată sosit momentul de a întreprinde dislocarea și înstrăinarea germanei, îi vor fi de mult ajutor în făurirea scriiturii sale mature. În acest sens s-ar putea spune că poezia românească a lui Celan netezește drumul pentru cea de expresie germană, cu condiția să precizăm că o face prin contraste și diferențe și nu atât prin analogii.

Pentru început, aș îndrăzni să afirm că cele șaisprezece poeme pre-celaniene sunt mai avansate în premisele lor estetice și ideologice decât poe-

<sup>1</sup> Pentru a da o idee despre cantitatea și calitatea acestei diaspore intelectuale, voi cita câteva nume - unele notorii, altele mai puțin -, doar din sfera literelor. Cariere literare deloc neglijabile făcuseră în țara de origine, spre exemplu, Samuel Rosenstock / *Tristan Tzara* (Moinești, 1896 – Paris, 1963), poet post-simbolist cu apetențe pentru avangardă încă înainte de a iniția insurecția dadaistă din Zurich; Barbu Fundoianu / *Benjamin Fondane* (Iași, 1898 – Auschwitz, 1944), Mihail Cosma / *Claude Sernet* (Târgu Ocna, 1902 – Paris, 1968), *Ilarie Voronca* (Brăila, 1903 – Paris, 1946) și Eugen Ionescu / *Eugène Ionesco* (Slatina, 1909 – Paris, 1994), cu toții reprezentanți de vază ai avangardei interbelice, mai întâi la București, apoi la Paris. Să-l adăugăm pe *E.M. Cioran* (Rășinari, 1911 – Paris, 1995), *enfant terrible* al generației intelectuale românești de la 1927, care va ajunge să fie considerat cel mai rafinat stilist al eseului filosofic francez postbelic. Nu trebuie uitați, în fine, *Gherasim Luca* (București, 1913 – Paris, 1994) și *D. Trost* (Brăila, 1916 – Chicago, 1966), suprarealiști români ce și-au proiectat militanța în orizontul internațional al mișcării.

<sup>2</sup> „Cultural vorbind suntem o colonie a Franței”, scria la începutul anilor 30 Fundoianu / Fondane, puțin înainte de a întreprinde el însuși saltul către Metropolă.

<sup>3</sup> Un fapt grăitor e acela că, între reminiscențele mai mult sau mai puțin perceptibile în aceste poeme, lipsesc tocmai acelea din doi mari reprezentanți români ai modernismului de sorginte germană: mă refer la romanticul național Mihai Eminescu (1850-1889) și la expresionistul „autohtonist” Lucian Blaga (1895-1961). Bineînțeles, trebuie exclusă ipoteza că cei doi autori ar fi putut să lipsească din orizontul lecturilor lui Celan.



zia germană a lui Celan din aceeași perioadă, și poate chiar de mai târziu. Mă explic: în germană, poetul avusese parte de o formație literară ce cuprindea elemente deja caduce (Neoromantismul austriac: Rilke, Hugo von Hofmannsthal etc.) sau periferice (Expresionismul germano-evreiesc din Bucovina: Alfred Margul Sperber, Rose Ausländer, Alfred Kittner...)<sup>1</sup> În schimb, contextul românesc i-a permis să se sincronizeze și sintonizeze cu tendințe artistice strâns legate de avangarda franceză, pentru care sunase ceasul Suprarealismului. Prin urmare, fără a postula vreo dependență punctuală între unul și celălalt sector al zestrei culturale a lui Celan, aș zice totuși, cu toată prudența cuvenită, că studiul poeziei sale românești e de natură să furnizeze cercetătorului anumite chei deosebit de utile pentru mai buna înțelegere a operei sale poetice în germană.

#### ***4. De la Symbolism la Suprarealism***

Pentru a le identifica și mai ales pentru a putea demonstra valoarea lor euristică sunt necesare competențe de germanistică pe care sunt departe de a le poseda. Pe de altă parte, cercetători români (Solomon 1987, Guțu 1990, Corbea 1998 etc.) și, fără doar și poate, germani<sup>2</sup> au explorat atent și minuțios domeniul respectiv, atât din punct de vedere istorico-literar, cât și din cel stilistic și estetic, în general. Prefer, deci, să abordez poemele românești ale lui Paul-Celan-înainte-de-Celan aplicându-le o grilă de lectură intrinsecă.

Reluând o idee anterioară, greutatea specifică și valoarea acestora rezidă, deci, în premisele lor estetice, a căror origine trebuie căutată în sfera Avangardei, mai cu seamă a Suprarealismului.

E ceea ce îmi propun să demonstrez în continuare, nu fără a semnala faptul că unele dintre aceste poeme nu se pliază cu totul tipologiei respective.

Ca să lucrăm pe exemple concrete, în *Tristețe* sau în fragmentul următor

---

<sup>1</sup> Judecata anterioară e una istorică, nu axiologică. Ca atare, nu pretinde cătuși de puțin să minimalizeze valorarea autorilor citați, ci doar să sugereze care poate să fi fost climatul poetic de limbă germană care l-a înrâurit pe viitorul poet la o vârstă fragedă. Se cunoaște pozitiv, bunăoară, că adolescentul Paul Antschel citea cu fervoare pe Rilke, că Sperber a fost pentru el o autoritate protectoare și un sprijin generos, și că R. Ausländer i-a „dăruit” faimosul vers *lapte negru al zorilor*.

<sup>2</sup> De exemplu Israel Chalfen (1979), în plan biografic, sau Barbara Weidemann, ca editor al operei de tinerețe a poetului, inclusiv a celei românești pe care a și tradus-o în germană (Celan 1989).

fără titlu „dintr-un poem neterminat”<sup>1</sup>, climatul sentimental și stilistic, instrumentarul retoric și textura sonoră sunt, evident, de tip pre-avangardist. Prin semantismul lor vag și totodată sugestiv (sugestiv *pentru că* vag și viceversa), elemente precum *aurul*, *ceața*, *roua* și *lacrima*, *iarba amară a ochilor tăi* și mai ales acea neliniștitoare *soră neagră* în postură de destinatar al poemului corespund pe deplin ideii pe care simboliztii înșiși și-o făceau despre „simbol”. Alte imagini, reunind datele a două sau mai multe simțuri (*râsul toamnei din nuci*, *vântul ce flutură o pleoapă de ceară* peste aceiași *ochi*), trimit la tipologia „sinestezică” purtând și ea pecetea Simbolismului. În fine, prozodia, cu frecvențele-i „încălecări” (*enjambements*) și cu variațiuni ei ritmice și metrice pe un modul dactilic (—UU), se înscrie în contextul căutărilor și experimentelor având drept scop fluidizarea și muzicalizarea versului — o sarcină care, istoricește vorbind, i-a revenit de asemenea Simbolismului.

Pe de altă parte, în amândouă poemele comentate aici e evidentă o îndrăzneală ce transcende această estetică „datată”, croindu-și drum către teritorii poetice diferite. E adevărat, spre exemplu, că imagini complexe și enigmatice precum *Como lac adormit într-un nufăr apus* și *Lia (...)* *cea cu umbră cusută*, / *paing înstelat*, *peste noapte să-l pui...* se reduc la altele, relativ mai simple și transparente, adică, pe de-o parte: ‘un nufăr adoarme la apus pe apa unui lac’; iar pe de altă parte: ‘(nu vrei ca) noaptea înstelată să te îmbrace asemeni unei ii atât de fine încât pare cusută cu umbră și seamănă cu pânza de paing — care în faza a doua s-ar „traduce” (să zicem) drept ‘nudită nocturnă’. Dar nu e mai puțin adevărat că în poem Celan amestecă și redistribuie datele metaforice ca pe niște cărți de joc, spre a evita banalizarea imaginii și a menține treaz interesul cititorului. Acest *modus operandi* amintește de așa numitul „conceptism” manierist și baroc (Góngora, Quevedo, Baltasar Gracián, în Spania, *il cavalier Marino*, în Italia, *die schlesische Schule*, în aria germană etc.): poetică reactivată pentru modernitate grație tot Simbolismului. Pe de altă parte, e evident, totuși, că accentul nu cade aici pe efectul de surpriză și pe uluirea pe care metafora barocă ar trebui să le obțină la receptor (*è del poeta il fin la meraviglia...*), ci pe *metafora însăși* și pe obiectele create de ea, zice-s-ar, *ex nihilo*. Prea puțin au de-a face atari obiecte metaforice cu

<sup>1</sup> Cf. *Visele*, *volbura serii-auroră*, / *lac adormit într-un nufăr apus*, / *vii să le-ngheți cu tăcerile*, *soră / neagră-a celui ce cunună și-a pus // cerul cu zimți*, *de nea*, *peste tâmples*, / *nor înflorit*, *pe o geană să-l duci*, / *tu rătăcită-n vesminte mai simple*, / *râzi*: - oare mâine și toamna din nuci? // *Lia n-o vrei*, *cea cu umbră cusută*, / *paing înstelat*, *peste noapte să-l pui...* / *Iar doarme aurul și ceața se mută*. / *Cui îi dau roua? Lacrima — cui?* și, respectiv, *Iarba ochilor tăi*, *iarbă amară*. *Flutură vânt peste ea pleoapă de ceară*. // *Apa ochilor tăi*, *apă iertată*.

neo-barochismul simbolist și mult mai mult cu spațiile suscitade și cutreierate de aventura suprarealistă: „peisaje primejdioase” (cum ar zice Breton), de o noutate absolută, dat fiind că nu aparțin niciunui regn natural sau cultural cunoscut, ci exclusiv domeniului imaginii. De altfel, nu s-a spus de atâtea ori că Suprrealismul *lato sensu* înseamnă uzul nelimitat de drogul numit metaforă?

### 5. Către un model al imaginii automate

În majoritatea compozițiilor românești ale lui Celan, Suprrealismul e prezent și într-o accepție mai strictă, ca un tip special de scriitură. Trăsăturile distinctive ale acesteia constă în construcția imaginii ca „întâlnire fortuită” și în „automatism” ca principală resursă a sintaxei poetice. Pentru ambele concepte nu dispunem decât de descripții operative, căci ne vin din partea unor creatori, interesați mai curând de *quomodo* decât de *quid*. Sintagma *rencontre fortuite* aparține lui Lautréamont, care o explică prin cunoscutul exemplu al „întâlnirii dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție”. Cât despre scriitura sau „dicteul automat” (*dictée automatique*), rețeta acestuia după Breton (în *Primul manifest al Suprrealismului*, din 1924) este următoarea:

Cereți să vi se aducă cele necesare pentru scris, nu înainte de a vă fi instalat într-un loc adecvat concentrării spiritului asupra lui însuși. Plasați-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă de care sunteți în stare. Faceți abstracție de geniul, de talentul propriu și de talentele tuturor celorlalți. Repetați-vă în minte că literatura e una din căile cele mai triste, care duce oriunde. Scrieți repede, fără un subiect preconcepțuit, suficient de repede încât să nu vă puteți opri, nici cădea în ispita de a vă reciti. Prima frază vă va veni de la sine, căci în tot momentul există o frază străină de gândul nostru conștient, care abia așteaptă să se exteriorizeze (...) Continuați cât vă place. Încredeți-vă în caracterul inepuizabil al murmurului (...) Ș.a.m.d.

(Breton 1999: 41-42).

Ca să ajungem la o adevărată definiție a metaforei suprarealiste, să revenim o clipă asupra paralelismului ei, sugerat mai sus, cu metafora barocă. Aceasta din urmă operează cu date ale experienței extrem de disparate, dar nu aberante, pe care le adună la un loc cu ajutorul unor piriute logice riscante, însă nu arbitrare (căci cititorul sfârșește de fiecare dată prin a le descifra, rămânând însă uimit de ingeniozitatea lor). În schimb, din imaginea de tip su-

prarealist lipsește *de plano* orice legătură logică<sup>1</sup>: cei doi termeni care o alcătuiesc „nu se deduc unul din altul” ci „sunt produsele simultane ale activității pe care eu o numesc suprarealistă” (*op. cit.*: 49), iar acuplarea lor se produce în chip „fortuit”, adică în virtutea hazardului. În mod similar, metaforele se îmbucă unele cu altele, în virtutea „scriiturii automate”, acordând astfel poemului aspectul unui „arhipelag de imagini” (cum nota undeva teoreticianul spaniol Carlos Bousoño).

Ținând seamă și de rădăcinile freudiene ale discursului suprarealist, cele de mai sus ne duc la concluzia că, în cadrul acestui discurs, „întâlnirea fortuită” și „automatismul” stabilesc același tip de raporturi corelative ca imaginile inconștiente și „asociațiile libere” în psihanaliză. Cu o excepție: între imagine și asociațiile dezvoltate pornind de la ea nu există aici relația hermeneutică ce apare între elementele respective în travaliul de interpretare a visului, a delirului și a fantasmelor nevrotice. Poezia pare a se acomoda mai bine cu un model „plan” al inconștientului, precum acela elaborat de suprarealistul bucureștean D. Trost, în eseul său *Le même du même* (Trost 1983: *passim*). Autorul pune la îndoială postulatul freudian privind existența „unui conținut latent cu funcțiune erotică, la care s-ar accede prin ritualul memoriei asociative”; pentru el, o asemenea traiectorie analitică nu este decât o „deviere rațională”, ce ne face să pierdem din vedere „așazisul vis manifest, alcătuit din imagini, singurul care există”. În consecință, Trost propune o lectură literală, adică „poetică” a imaginilor respective, susținând că numai un atare demers poate fi „obiectiv și științific”. O asemenea abordare poetică aplicată la chiar spusa poetică presupune că atât imaginea singulară cât și agregările asociative de imagini participă la un același nivel de semnificație, care este poemul însuși, autosuficient în literalitatea sa, îndărătul sau dedesubtul căreia nu trebuie căutat(e) alt(e) conținut(uri) subiacent(e).

### **6. „Dimensiunea suprarealistă”: (1) Poemele în vers**

Dintre poemele românești ale lui Celan, mai ales cele în vers sunt destul de conforme cu modelul descris mai sus. Să vedem lucrurile mai îndeaproape cu ajutorul unui sondaj analitic:

Orbiți de salturi uriașe, ne-am întâlnit, călători prin  
miragii, în singura sărutare-a renunțării.  
Ora era cea de ieri, dar o arată un al treilea ac,  
incandescent,

<sup>1</sup> „Pentru mine”, scrie Breton, „cea mai puternică [imagine] e aceea care prezintă gradul cel mai înalt de arbitrar” (*op. cit.*: 50).

pe care nu l-am văzut niciodată în grădinile timpului –  
celelalte două zac îmbrățișate în sudul cadranului.

Când se vor despărți va fi prea târziu, vremea va fi alta,  
acul străin va roti nebun până va aprinde orele toate cu  
un foc contagios  
și le va topi într-o singura cifră  
care-n același timp va fi oră, anotimp și cei douăzeci și  
patru de pași ce-i voi face în clipa când voi muri.

Apoi va sări prin geamul plesnit în mijlocul odăii  
invitându-mă să-l urmez ca să-i fiu tovarăș într-un nou  
orologiu care va măsura un timp mult mai mare.  
Eu, însă, prefer ca vremea să fie măsurată cu clepsidrele,  
să fie un timp mai mărunț, cât umbra părului tău în  
nisip și să-i pot desena conturul cu sânge, știind  
c-a trecut o noapte.  
Eu, însă, prefer clepsidrele ca să le poți sfărâma când îți  
voi supune minciuna veșniciei.

Le prefer cum preferi și tu părului meu cu sclipiri  
incerte șerpilor,  
prefer clepsidrele pentru că le pot sparge ușor cu toiagul  
amărăciunii  
făcând să întârzie-n văzduh o aripă mare născută toamna  
și care în timp ce mă culc lângă tine își  
schimbă culoarea.

Poemul citat e complex, chiar complicat, dar nu „dificil”: „pactul de inteligibilitate ultimă sau preponderentă dintre poet și cititor, dintre text și semnificația sa” (Steiner 2001: 72) nu conține condiții imposibil de susținut de o parte sau de cealaltă<sup>1</sup>. Ca atare, până și un lector prea puțin perspicace

<sup>1</sup> „Pactul” în cauză cuprinde anumite «dificultăți» inerente limbajului poetic, care — în terminologia și clasificarea lui Steiner — ar fi: cele «fortuite» (a căror soluționare necesită un efort de informare și cercetare); cele «modale» (ce urmăresc să lărgescă anumite criterii și mentalități stabilite, în scopul de a obține adeziunea emoțională a cititorului la lumea fictivă); și, în fine, dificultățile «tactice» (pe care poetul le creează pentru a dezautomatiza limbajul: cu alte cuvinte pentru a-l scoate din inerția reprezentată de uzajul său social. Niciuna dintre ele nu pune probleme deosebite lecturii poemului citat.

se va convinge de faptul că e de prisos să se întrebe „ce vrea să zică poetul”. Transparent sau opac, mesajul cu pricina nu comportă vreun sens ascuns și/sau „latent”: poetul vrea să zică ceea ce chiar zice. Prin urmare: atunci când *quid*-ul e cu totul manifest, înțelegerea va merge cu necesitate în direcția lui *quomodo*: cum este făcut și cum funcționează textul.

Așa ceva cere o lectură minuțioasă și imaginativă în același timp. Încercând să o efectuez, am ajuns să întrevăd structura și dinamica poemului, ca o urzeală deosebit de complexă, cu conexiuni încâlcite și capricioase, pe punctul de a varia dintr-o clipă într-alta, similare (să zicem) acelor stabilite între neuroni, pe scoarța cerebrală. Nici nu e de mirare, fiind vorba de a cartografia automatismul suprarealist care, după Breton, își propunea să exprime „funcționarea veritabilă a gândirii” (*op. cit.*: 36).

Ceea ce surprinde aici este extrema coerență, atât în ansamblu cât și în detaliu, a textului astfel constituit. Într-adevăr, cernând aproape toată materia verbală și examinând subdiviziunile textuale pe care, din rațiuni de comoditate, le consider coextensive cu frazele ce compun poemul<sup>1</sup>, observația mea empirică, relativ minuțioasă și abundentă, nu a înregistrat nici un fel de iregularități semantice (contrasensuri, improprietați de uz etc.) cauzate de întâlnirile fortuite, nici erori de sintaxă - acorduri gramaticale sau concordanțe verbale defectuoase... - ca urmare a automatismului. Faptul respectiv reflectă, în primul rând, calitatea gândirii a cărei „funcționare veritabilă” o dezvăluie dicteul automat. Dar mai ales dovedește că Suprarealismul, departe de a produce discursuri „descusute”, e dimpotrivă compatibil cu o maximă soliditate stilistică și coeziune gramaticală<sup>2</sup>.

Soliditate și coeziune ce dotează poemul cu o suprafață dură, diamantină, cu atât mai impenetrabilă cu cât (cum am arătat mai sus) există rațiuni principiale și metodologice pentru a-i nega orice „profunzime”, adică orice

<sup>1</sup> Având de-a face cu un text poetic, ar fi fost poate mai nimerit să lucrez cu diviziunile tematice operate de autor (strofe). Am evitat s-o fac, în primul rând pentru că, date fiind condițiile de transmisie și editare a manuscrisului, nu sunt prea convins că asemenea diviziuni sunt exact cele dorite de Celan; în al doilea rând, a atribui strofei o „unitate tematică” sau „de sens” (cum citim în manuale) ar fi o *petitio principii* contrarie presupuzițiilor literaliste ale analizei mele (deduse din modelul lui Trost).

<sup>2</sup> „Cunosc semnificația cuvintelor mele și respect sintaxa”, sublinia Breton în *Le la* (1961), poate ultimul său text teoretic consacrat automatismului. În același sens, dar *per a contrario*, Aragon avertiza fără menajamente, încă din 1928 (în *Traité du style*): „Dacă, aplicând metoda suprarealistă, nu sunteți capabil să fabricați decât triste imbecilități, ele vor rămâne niște triste imbecilități. Nu încape vreo scuză. Iar dacă, în particular, aparțineți acelei lamentabile specii de indivizi care ignoră sensul cuvintelor, e foarte probabil ca practica suprarealismului să scoată la iveală tocmai această crasă ignoranță” (Aragon *online*).

„conținut latent”. Această constatare mă face să-mi amendez în parte afirmația anterioară, potrivit căreia poemul celanian ar fi complex dar nu dificil. E adevărat că dificultățile zise „fortuite”, „modale” și „tactice” nu pun mari probleme lecturii și înțelegerii textului. Există însă și o a patra categorie, dificultățile „ontologice”, pe care Steiner (*op. cit.*) le depistează tocmai într-o piesă (de maturitate) a lui Celan, precizând că sunt „imposibil de elucidat”. Dificultăți de acest ordin ridică mirabilii monștri născuți din sânul imaginii suprarealiste, ca de pildă acele „salturi uriașe” ce îi „orbesc” pe amanți, „acul străin” care aprinde toate orele, înainte de a sări într-alt ceasornic care va arăta „un timp cu mult mai mare”, „clepsidrele”, preferate alternativ pentru a măsura un „timp mai mărunț”, precum „umbra părului tău în nisip” și multe alte specimene de același soi, a căror apariție sfidează spiritul în mod insolubil și iremediabil.

Prezența acestor creaturi metaforice e intens neliniștitoare, căci pe de-o parte simțim că asemenea imagini „ne spun ceva”, iar pe de alta avem certitudinea că nu vom ști niciodată *ce* ne spun. Pot eventual vedea în salturile uriașe și orbitoare de care vorbește Celan, ca să zic așa, o tematizare a întâlnirii fortuite care, într-adevăr, mai întâi ne „ia ochii” cu artefactele sale metaforice și apoi ne cere eforturi „uriașe” de imaginație și inteligență spre a le motiva cât de cât. Pot de asemenea bănuî că aceleași „clepsidre”, cu „timpul [lor] mărunț” și atât de atașant, simbolizează nostalgia după rădăcinile orfice ale Poeziei, după acel trecut arhaic când „limbajul și gândirea erau încă deschise adevărului ființei” (Steiner *op. cit.*) Firește, însă, toate acestea nu sunt decât niște mici jocuri alegorice și visări hermeneutice desfășurate pe propria-mi scenă mentală și care, în tot cazul nu pot constitui un „sens” dat dinainte.

Ce fel de lectură cere, deci, un asemenea text? După mine, una care să se (să ne) plaseze tocmai în asemenea puncte de mare densitate metaforică, elocvente și enigmatice: elocvente *pentru că* enigmatice – loc ideal pentru a asculta de acolo cum și ce vorbește limbajul însuși (Heidegger: *die Sprache spricht*). Înăuntrul acestui murmur neîntrerupt, poemul actualizează, fie și doar pentru o clipă, bănuiala unei lumi posibile.

### **7. „Dimensiunea suprarealistă”: (2) poemele în proză**

Ca și în paragraful precedent, cred că modalitatea cea mai economică de a descrie caracteristicile poemelor în proză ale lui Celan ar fi, și aici, analiza unuia dintre ele. Încep prin a-l transcrie:

A doua zi urmând să înceapă deportările, noaptea a venit Rafael,

îmbrăcat într-o vastă deznădejde din mătase neagră, cu glugă, privirile arzătoare i se încrucișară pe fruntea mea, șiroaie de vin începură să-mi curgă pe obraz, se răspândiră pe jos, oamenii le sorbiră în somn. — Vino, îmi spuse Rafael, punându-mi peste umerii mei prea strălucitori o deznădejde asemănătoare cu aceea pe care o purta el. Mă aplecai înspre mama, o sărutai, incestuos, și ieșii din casă. Un roi imens de mari fluturi negri, veniți de la tropice, mă împiedica să înaintez. Rafael mă trase după el și coborârăm înspre linia ferată. Sub picioare simții șinele, auzii șuieratul unei locomotive, foarte aproape, inima mi se încleștă. Trenul trecu deasupra capetelor noastre. Deschisei ochii. În fața mea, pe o întindere imensă, era un uriaș candelabru cu mii de brațe. —E aur?! îi șoptii lui Rafael. —Aur. Te vei urca pe unul din brațe, ca, atunci când îl voi fi înălțat în văzduh, să-l poți prinde de cer. Înainte de a se crăpa de ziuă, oamenii se vor putea salva, zburând într-acolo. Le voi arăta drumul, iar tu îi vei primi. M-am urcat pe unul din brațe, Rafael trecu de la un braț la altul, le atinse pe rând, candelaburul începu să se înalțe. O frunză mi se așternu pe frunte, chiar în locul unde mă atinsese privirea prietenului, o frunză de arțar. Mă uit împrejur: nu acesta poate fi cerul. Trec ore și n-am găsit nimic. Știu: jos s-au adunat oamenii, Rafael i-a atins cu degetele sale subțiri, s-au înălțat și ei, și eu tot nu m-am oprit.

Unde e cerul? Unde?

Vorbind despre poemele în vers ale tânărului Celan, subliniam posibilitatea, ba chiar necesitatea de a pune în paralel raportul interactiv dintre, pe de-o parte, întâlnirea fortuită și dicteul automat în Suprarealism și, pe de alta, imaginile inconștiente și asociațiile libere din psihanaliză. Reiau acum demersul pentru poemele în proză. Aici, autorul pare a înlocui automatismul printr-un fir *narativ* care, în termenii oniologiei freudiene, nu este altul decât conținutul manifest prelucrat prin „elaborare secundară” (*sekundäre Bearbeitung*). Să mai adăugăm că, potrivit modelului plan al inconștientului propus de Trost, respectivul conținut manifest trebuie considerat drept autonom, autosuficient și autoreferențial, adică lipsit de un conținut latent.

Cu toate acestea, cadrele unui asemenea imanentism hermeneutic sunt greu de menținut cu toată consecvența. În cazul de față, avem de evitat două capcane.

Mai întâi pe aceea „deictică”: aluzii și trimiteri la realitatea exterioară, nu numai transparente ci de-a dreptul contondente, fiind vorba, nici mai mult nici mai puțin, de Holocaust. Cea mai explicită referință de acest fel e con-



ținută în *incipit*-ul poemului: „A doua zi urmând să înceapă *deportările*”. Pe aceeași linie, căutarea unei „salvări” pentru toți presupune că peste toți atârână o amenințare mortală (cum efectiv a fost „soluția finală” a lui Hitler); strângerea de inimă a naratorului la auzul „șuieratul[ui] unei locomotive” evocă desigur trenurile morții, transportându-și încărcătura umană spre lagărele de exterminare; în fine „uriaș[ul] candelabru cu mii de brațe”, în realitate are doar șapte și este sfeșnicul ritual *menorah*, simbol al poporului evreu și al tragediei sale. E mare deci ispita de a vedea în această piesă celaniană un dublet al *Todesfuge*-i (compuse cam în aceeași perioadă).

Însă iritarea pricinuită poetului de lectura pur anecdotică a „Fugii” (drept care a sfârșit prin a o elimina dintre poemele sale antologabile), trebuie să ne prevină contra unei abordări similare a piesei românești. Cu alte cuvinte: prezența anumitor date biografice și istorice nu trebuie să constituie un alibi pentru a introduce clandestin în text „transcendența” unui conținut latent de această sau de oricare altă natură.

Primejdia respectivă e inerentă chiar procedurii de abordare a scenariului narativ al poemului. Teoretic, dar și empiric vorbind, narațiunea se pretează la a fi privită din două perspective fundamentale, numite *mythos* și *logos* în retorica greacă, *inventio* și *dispositio* în cea latină, „fabulă” și “subiect” la formalistii ruși, sau „istorie” și „discurs” la teoreticienii structuraliști (cf. Todorov, 1966). Prima relevă ceea ce efectiv se întâmplă, cealaltă dă seama de modul în care cititorul ia cunoștință de întâmplările respective (cf. Tomașevski, 1973). După părerea mea, aceste două instanțe narrative lasă să subziste între ele un soi de fantă, infimă dar reală, prin care se poate strecura o oarecare transcendență interpretativă.

Pentru a ocoli pericolul respectiv și pe această latură, e necesar ca modelul naratologic să fie și el fie „aplatizat” (asemeni celui oniric în abordarea literalistă sau „poetică” a lui Trost). Cu alte cuvinte trebuie suprimată orice distanță, oricât de mică, între istorie și discurs, astfel încât evenimentul ca atare să nu mai poată fi distins de elaborarea (defel „secundară”!) la care a fost supus în vederea receptării sale de către public.

Cu atât mai mult cu cât așa ceva decurge nu numai din premisele teoretice și metodologice pe care le-am adoptat aici, ci și din natura însăși a obiectului studiat. Contopirea celor două perspective narrative într-una singură este proprie narațiunilor „naive” și arhaice, unde faptele sunt lăsate să vorbească ele însele, reducându-se la minimum intervenția „autorului”<sup>1</sup>. Acesta este mo-

---

<sup>1</sup> A vorbi în asemenea cazuri de „autor” și „autorie” constituie de fapt o improprietate, căci naratorul tradițional e un *performer* oral.

delul de gen la care ne trimite poemul celanian.

Într-adevăr, textul se pliază în mare măsură pe schema unui basm folcloric tradițional. Începând cu segmentele minime și tipice de acțiune, faimoasele „funcțiuni” din nu mai puțin faimoasa *Morfologija skazki* (1929) a lui V.I. Propp. În succesiunea lor „sintactică”, entitățile funcționale configurează un scenariu unde distanța dintre istorie și discurs e, practic, nulă. Singura intervenție discursivă de oarecare importanță este derogarea de la regula *happy end*-ului, valabilă statistic pentru majoritatea basmelor. Dar, chiar așa, textul lui Celan nu debordează sfera genului, căci, potrivit altui cercetător al temei, contemporan cu Propp – mă refer la André Jolles și la cartea sa *Einfache Formen*, din 1930 -, printre basme se poate distinge subclasa tipologică a celor „tragice”, reprezentând o „anti-formă” constituită în contraponderea basmului tradițional, cu a sa „morală naivă” care îi răsplătește pe cei buni și îi pedepsește pe cei răi (cf. Jolles 1972: 173-195). Ceea ce face cu adevărat diferența este însă finalul poemului, scăldat într-o atmosferă onirică vecină cu coșmarul.

Categoria generică în chestiune suscită în narațiunea lui Celan și trăsături punctuale ale celei tradiționale. De pildă *candelabrul* care, eventual, ar putea aduce salvarea celor primejduiți, se identifică, în sistem de basm, cu „unealta năzdrăvană”, necesară eroului pentru a „remedia”, tot eventual, o prealabilă „prejudiciere”. Pe de altă parte, cele două personaje – naratorul și prietenul său Rafael – se acoperă cu perechea funcțională formată din erou și donator (sau adjuvant), care îi transmite primului unealta năzdrăvană. E evident totuși că poetul reliefează figura „deuteragonistului”, în așa fel încât, uneori, adjuvantul pare a fi eroul și eroul adjuvant, iar alteori cei doi conlucrează pe picior de egalitate pentru a duce la bun sfârșit anumite sarcini „eroice”.

Aceste (să le zicem) iregularități țin de faptul că, dincolo de dimensiunea funcțională a basmului, personajele în cauză joacă aici *roluri* specifice. Aspect neluat în considerație în analizele proppiene, dat fiind că parametrul respectiv – „rolul” - rămâne străin atât de concepția generală cât și de metodologia particulară a savantului rus. După părerea mea, poemul lui Celan se naște la confluența a două scenarii argumentale având și ele un caracter tradițional (din care cauză schema proppiană le este aplicabilă), dar provenind din tradiții ce depășesc aria și repertoriul folclorului propriu-zis<sup>1</sup>.

Prima ar fi, după mine, *mitul gnostic al căderii și mântuirii*. Protagonistul acestuia este un *eon* – ipostază sau emanație a divinității - numit *Sophia*

<sup>1</sup> Recursul la acestea nu implică vreun gen de „trascendență” hermeneutică și nu trădează vreun conținut latent. Ipoteza mea este că cele două scenarii pe care le voi invoca în continuare in-formează tocmai conținutul manifest al narațiunii celaniene.

(„Înțelepciunea”). Nume ironic căci, din frivolitate, Sophía comite o gravă eroare sau păcat care o costă expulzarea din împărăția „Plenitudinii” (*Pleroma*). La capătul unei lungi perioade de suferinți și de căință, eonul rătăcit este iertat. Milostivindu-se, deci, de Sophía, Tatăl Primordial (*Propator*) îi trimite un Mesager (în unele gnoze acesta este însuși Iisus Hristos) care, după ce se unește cu ea în „cuplu” (*syzygia*), o conduce din nou în regiunile superioare ale Ființei. Această „mișcare” finală a mitului e aproape aceeași cu istoria eroilor celanieni: sosirea lui Rafael la sălașul naratorului e aceea a unui trimis providențial (gr. *angelos*), cum o dovedește de altfel numele său de arh-anghel. Cei doi formează în continuare un diptic (adică un soi de *syzygia*), iar Mesagerul își conduce prietenul (în text: îl „trage după el”) antrenându-l într-o acțiune cu finalitate soteriologică.

Al doilea scenariu narativ implicat aici e o veche și prestigioasă tramă, prezentă atât în basme cât și în „romanele” medievale din ciclul arthurian - *matière de Bretagne* - care tratează despre *căutare*: în speță a *Graalului* (*la queste du Graal*), adică a Sfântului Potir în care Iosif din Arimatea adunase sângele curs din rănilile Mântuitorului pe cruce. Instrument virtual al unei salvări colective (potrivit legendei, pentru „țara pustie” a Regelui Pescar), Graalul se revelă și se oferă doar celor perfect puri: iată de ce în căutarea acestuia eșuează atâția admirabili cavaleri ai Mesei Rotunde, însă nu de tot liberi de păcat. Și în textul lui Celan locul central îl ocupă tot o *queste*, mai precis a „candelabrului” cu ajutorul căruia primejdia („deportările”) ce amenință comunitatea ar putea fi prevenită. Cât despre „salvarea” făgăduită, începutul încurajator este urmat de frustrarea ei finală. Deznodământul ascultă – să ne amintim – de o logică a coșmarului și, în același timp, reflectă calitatea morală a eroilor, căci succesul, cât e, îi revine lui Rafael, iar eșecul, naratorului (vinovat de tendințe incestuoase față de mama sa<sup>1</sup>).

Congruente cu cele două scenarii mai mult sau mai puțin mitologice – deși fără vreo referință la episoade punctuale ale unuia sau altuia -, sunt unele întâmplări supranaturale cu rază de acțiune mai redusă, ca de pildă semnele de rău sau bun augur („Un roi imens de mari fluturi negri (...) mă împiedica să înaintez”) și mai ales aluziile la „ungerea” alesului („privirile arzătoare i se încrucișară pe fruntea mea, șiroaie de vin începură să-mi curgă pe obraz”... etc.). Aici, Celan pare a emula natura ontologică „tare” a miracolului, într-un registru, e drept, minimalist și *soft*, dar totuși distant și distinct de ușurătatea miraculosului folcloric.

<sup>1</sup> Căderea Sophiei este consecința unui păcat de același tip (ea se îndrăgostește de Tatăl Primordial).

În schimb alte trăsături, precum referințele deictice la evenimente istorice reale, introduc în această panoramă ironia distanțată cu care Avangarda și Modernismul în genere „vizitează” opere și modalități artistice anterioare, împrumutând adesea din ele anumite elemente tematice și stilistice, spre a bricola propria lor scriitură. Din acest punct de vedere, dimensiunea suprarealistă, forma istoriei narate de Celan devine ea însăși produsul unei întâlniri fortuite (între – să zicem – mașina de cusut sofianică și umbrela Graalului, pe masa de disecție a lui Propp).

Nu știu cât de reprezentativă poate fi o atare sinteză efemeră și fugace pentru restul poemelor în proză, așa cum nu știu în ce măsură cealaltă sinteză, la fel de fragilă și de instabilă, întrezărită în analiza mea anterioară, reușea să dezvăluie ceva esențial despre ansamblul poemelor în vers ale autorului nostru. Cred totuși că nu mă înșel susținând că există o caracteristică aplicabilă extensiv la întregul *corpus* românesc semnat de Paul-Celan-înainte-de-Celan. Aceasta ar fi caracterul ei net și explicit *suprarealist*, în care, cum am mai spus, rezidă premisa înaintată a creației celaniene din perioada românească.

În măsura în care am reușit cât de cât să dovedesc existența ei, cred că pot încheia partea analitică a eseului de față cu un *Quod erat demonstrandum*.

### **8. În loc de concluzie: „dimensiunea românească” revizitată**

O asemenea încheiere, referitoare la aspectele tipologic și structural al poeziei celaniene de tinerețe, se cere însă întemeiată și istoricește. Ca atare, trebuie neapărat revizitată „dimensiunea românească”, ce constituie contextul (ca să zic așa) organic al acestei perioade creatoare a autorului<sup>1</sup>. Mai sus am înfățișat-o din perspectiva unei dinamici centrifuge („dimensiunea diasporică”: nomadismul, fuga...) ce traversează atât spațiul trăirii poetului, cât și câmpul instituțional al literaturii române. Aceleași poeme ar trebui privite acum dintr-un punct de vedere complementar, care să dea socoteală de coeziunea lor *sistemică*.

Termenul nu e întâmplător nici arbitrar. După teoreticianul israelian Itamar Even-Zohar (1978: *passim*) fiecare literatură în particular (națională), ca și Literatura în general (europeană, universală etc.) constituie un sistem sau, mai bine zis, un *polisistem literar* (PSL), dat fiind că implică existența unor subsisteme ce o alcătuiesc și face parte la rândul său dintr-un sistem de nivel superior. Se numește *sistem* orice *corpus* de texte grupate în baza unui anumit criteriu funcțional, fie că e vorba – spre exemplu – de genurile literare, de

<sup>1</sup> Postulând, pe de altă parte, că *acel* Celan – mai înainte și independent de orice evaluare a izbânzilor sau scăderilor sale – ar fi putut fi un *poet român* (și chiar a fost, la vremea respectivă).

„literatura străină în traducere” (*foreign Literature in Translation*) sau - de ce nu? - de școli, tendințe ori curente. Între sistemele de orice tip, unele sunt „primare”, adică reprezintă principiul înnoirii și participă la modelarea centrului PSL propriu; altele sunt „secundare” aspirând la conservarea codurilor stabilite. Se înțelege că acesta nu este decât un model abstract al situației în vigoare la un moment dat, situație modificabilă și modificată la tot pasul de către dinamica concretă a istoriei literare.

La sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, literatura română apărea ca un polisistem bine structurat. Zona centrală a acestuia o constituia *Modernismul - lato sensu* - subsumând diversele formalisme post-simboliste în poezie, iar în proză un spectru amplu de tendințe, convergente totuși în efortul comun de întemeiere a „romanului citadin” românesc. Acest viguros *mainstream* marginalizase atât retrogradul ruralism „sămănătorist”, cât și rudimentarul tendenționism de inspirație și obediență sovietică<sup>1</sup>.

Începând de prin anii 20, într-o pletoară de reviste pe cât de efemere pe atât de efervescente și provocatoare<sup>2</sup> încep să se facă auzite răsunetele Avangardei, nu numai străine ci și locale, ale cărei diverse variante (*Constructivism, Immediatism, Unanimism, Pictopoezie* etc.) ocupă centrul sistemului modernist. În fine, în anii 40 în România își face intrarea, în forță, *Suprarealismul* care, aici ca peste tot, n-a fost încă un *-ism* ci nucleul Avangardei, centrul centrului, unde modernitatea își atinge punctul de maximă incandescență (și prin aceasta se autotranscende în direcția Postmodernismului).

Metafora vizuală cea mai potrivită pentru a descrie o asemenea configurație istorico-literară ar fi o asamblare de cercuri concentrice, sau, în proiecție liniară:

MODER	NISM
<i>AVAN</i>	<i>GARDĂ</i>
<b>SUPRAREALISM</b>	

<sup>1</sup> Primul a fost mai curând o reacție antimodernă, decât o propunere culturală alternativă. S-a constituit în prima decadă a secolului XX, în jurul revistei *Sămănătorul* (1901-1910), fondată și condusă inițial de George Coșbuc și Al. Vlahuță, unde se exalta satul „sănătos” opus orașului „corupt”. *Sămănătorismul*, însă, ca un curent ideologic cu „bătaie lungă”, poartă pecetea personalității vulcanice a lui Nicolae Iorga, colaborator și *spiritus rector* al publicației, care i-a asezonat idila maniheistă cu frecvente răbufniri naționaliste și antisemite. Cât despre dogma jdanovistă a „Realismului socialist”, influența acesteia în Interbelic a fost aproape nulă (anevoie se pot cita: gazetăria pamfletară cultivată la *Facla, Cuvântul liber* etc., câteva schițe și nuvele ale minorului Alexandru Sahia, unele reportaje ale lui Geo Bogza și... cam atât), dar după război și mai ales după 1948, regimul comunist a impus-o lumii artistice ca doctrină estetică oficială și „metodă de creație” obligatorie.

<sup>2</sup> A se judeca după titlurile lor (cf. între altele): *75 HP, Alge, Muci* și, desigur, *Pula!*...

Pe această hartă a Modernismului literar românesc, poezia juvenilă a lui Paul Celan se situează, fără doar și poate, înăuntrul sau în imediata apropiere a nucleului suprarealist al PSL. Dar localizarea ei *in abstracto* nu ne spune mare lucru despre contextul real și concret, străbătut de ritmul tot mai precipitat al epocii. Pentru a-i lua pulsul e necesar să trecem în revistă scurta istorie a Grupului Suprarealist bucureștean.

La începutul acelei *drôle de guerre* cu care a debutat Războiul Mondial în Europa Occidentală, la București se înapoiau, cvasi-expulzați din Franța, doi tineri ce nu împliniseră încă treizeci de ani, dar aveau la activul lor o militanță avangardistă destul de îndelungată, inclusiv în focarul parizian al Mișcării Suprrealiste Internaționale (MSI). Primul, Gellu Naum, publicase în țară două plachete de poeme cu afinități suprarealiste, iar la Paris frecventase pe André Breton și anturajul său<sup>1</sup>. Celălalt, Gherasim Luca, participase de asemenea la activități de avangardă în România interbelică și, pe durata sejurului său francez, se apropiase și el de suprarealiști, atât de cei de obediență bretoniană cât și de disidenți. Cei doi, împreună cu compatrioții lor, pictorii Jacques Hérold și Victor Brauner (rămași totuși la Paris), pun bazele unui grup românesc afiliat la MSI, la care aderă în continuare poezii Virgil Teodorescu și Paul Păun și artistul plastic, teoreticianul și psihanalistul Dolfi Trost.

Datorită conjuncturii politice interne și internaționale, suprarealiștii români nu s-au putut manifesta public și colectiv decât în scurtul interval (cvasi) democratic dintre căderea dictaturii fasciste și instaurarea celei comuniste (1944-1948). Nu au apucat să editeze, cum aveau de gând, o revistă „de luptă”, proiectată a se numi *Gradiva*, dar și-au difuzat textele poetice și teoretice, în română și franceză, prin intermediul a două colecții editoriale create *ad hoc*: *Infra-Noir* y *Surréalisme*. Au organizat de asemenea mostre de grup, ca aceea intitulată *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (1945), al cărei catalog este un valoros manifest. În sfârșit, au participat la expoziția internațională *Le Surréalisme en 1947*, fiind salutați cu entuziasm de Breton care, în *Devant le rideau* (catalogul expoziției), elogia capacitatea „prietenilor de la București” de a „inventa noi forme ale dorinței”.

În scurta și accelerată-i viață, suprarealismul românesc a avut de înfruntat și mari adversități. Nu atât dinspre „vechiul” tradiționalism, în momentul acela cu totul marginal și în defensivă. Nici din partea Avangardei non suprarealiste, pe care, dimpotrivă, suprarealiștii au fost cei care au atacat-o, pe

<sup>1</sup> I se încredințase chiar îngrijirea unui număr monografic din revista *Minotaure*, pe tema *Le démonisme de l'objet* (a cărui apariție a fost însă împiedicată de izbucnirea războiului).

motiv de „confuzie” ideologică și estetică. Cu adevărat feroce a fost ofensiva dezlănțuită de pe poziții așa-zis revoluționare (citește staliniste), cu atât mai mult cu cât membrii grupării bucureștene se situau și ei pe poziții de stânga, dar în afara vreunei filiații sau discipline partinice ; ca atare, ei erau clasificați în categoria „tovarășilor de drum” de care bolșevicii se grăbesc să se debaraseze de îndată ce încetează a le fi utili. *Et pour cause*, pe de altă parte: suprarealiștii români utilizau un jargon freudo-marxist, vedeau în complexul lui Œdip originea unei alienări la fel de virulente ca și cea generată de relațiile de producție capitaliste și, drept remediu, preconizau „erotizarea nelimitată a proletariatului”, prin „iubirea dialectică” drept „metodă generală revoluționară”... – idei în care un partid comunist minuscul, dogmatic și provincial ca cel din România simțea miros de pucioasă. Pe deasupra, cât timp în țară a funcționat Comisia Generală Aliată, reprezentanții puterilor occidentale promovau manifestările literare și artistice de Avangardă, inclusiv pe cele suprarealiste, în efortul de a păstra în viață o cultură independentă, în contrapondere a velleitarilor și oportuniștilor intelectuali ce îngroșau rândurile Social-realismului (unii din ei ca să-și facă uitat trecutul tulbure de coabitare cu fascismul). Atitudinea Aliatilor a servit drept pretext pentru ca „democrații”<sup>1</sup> de ultimă oră să-și învinuiască adversarii de cosmopolitism - un păcat de moarte în ochii *establishment*-elor comuniste - și chiar de complicitate „obiectivă” cu imperialismul. Atunci și mai ales mai târziu, în plin Război Rece, asemenea acuzații constituiau un pericol mortal, căci cei vizați deveneau aproape automat „carne de *Gulag*”. Nu e deci de mirare că, foarte curând, Luca, Trost și Păun (precedați de Celan) au trebuit să se expatrieze intempestiv. La rândul său, Teodorescu și-a răscumpărat păcatele ideologice trecând cu arme și bagaje în tabăra oficială. În fine, Gellu Naum a avut parte de un lung și dureros exil interior, la capătul căruia (spre 1970) a ieșit din nou la lumină, ca cel mai important poet român de după al Doilea Război Mondial.

Perioada românească a lui Celan coincide cu faza „vizibilă” a suprarealismului local. Poetul bucovinean se mișca pe teritorii învecinate, fără a

---

<sup>1</sup> În epocă așa își ziceau comuniștii și acoliții lor, porniți la asaltul puterii cu sprijinul ocupantului sovietic.

ajunge să facă propriu-zis parte din grup<sup>1</sup>, dar întreținând legături personale destul de strânse cu Paul Păun și Gherasim Luca (pe care avea să-l reîntâlnească și să-l frecventeze la Paris). Nu e important (și nici posibil) să știm cine și în ce măsură l-a influențat punctual; și nici nu e probabil ca, la el, „cultura suprarealistă” să fie doar produsul întâlnirilor și neîntâlnirilor sale cu grupul bucureștean<sup>2</sup>. Pentru mine, cu adevărat semnificativ e că poezia scrisă de Celan în limba română se scaldă, totuși, în atmosfera respectivă. Transcriu în continuare un exemplu foarte elocvent, extras din *Poem-ul pentru umbra Marianei*, unde dinamica întâlnirii fortuite și a scriiturii automate nu numai creează obiecte metaforice nemaivăzute până atunci, ci și proiectează dorinți insolite, dintre acelea care stârneau jubilația lui André Breton:

un trup istovit în odihna scăldată de ape.  
 Să-l vezi cum plutește prin ierburi cu aripi întinse,  
 cum urcă pe-o scară de vase spre o casă de sticlă,  
 în care cu pași foarte mari rătăcește o plantă de mare.  
 Să crezi că e clipa acum să-mi vorbești printre lacrimi,  
 să mergem desculți într-acolo, să-ți spună ce ne e dat:  
 doliul sorbit din pahar sau doliul sorbit dintr-o palmă -  
 iar planta nebună s-adoarmă auzindu-ți răspunsul.  
 Ciocnindu-se-n beznă să sune ferestrele casei,  
 spunându-și si ele ce știu, dar fără să afle:  
 ne iubim sau nu ne iubim.

Și mai semnificativ îmi pare faptul că poetul a împărtășit până în final destinul suprarealismului românesc. Căci în România, Suprarealismul n-a murit de moarte bună, nici n-a fost depășit (cum susțin unii), ci a fost sfârșit

<sup>1</sup> Niciodată n-am putut să afl de ce. Singurul dat pe care l-am obținut de la Gellu Naum, sursa mea directă de informație pe această temă, a fost mărturisirea antipatiei personale pe care o purta poetului și traducătorului Petre Solomon (*Quel emmerdeur!* îmi spunea Naum), antipatie ce l-a atins probabil „prin ricoșeu” și pe Celan, prieten intim al antipatizatului. Pe lângă aceasta, să nu uităm că, din cultura politică a epocii, MSI moștenise o vocație sectară de sorginte leninistă, vizibilă atât în afara cât și înăuntrul Mișcării (a se vedea faimoasele „excomunicări” practicate de Breton). Suprarealiștii români nu fac excepție: pe de-o parte ei se închid în fața lui Celan, iar pe de alta, în sânul grupului se creează foarte curând două clanuri – „non œdipienii” (Luca și Trost) și „dialecticii” (Naum, Teodorescu și Păun) – care, fără a ajunge la sciziune, polemizează într-olaltă pe tonuri destul de ridicate.

<sup>2</sup> Într-adevăr, Celan – sau mai bine zis Paul Antschel – dobândise o oarecare cunoaștere *in situ* a suprarealismului francez, cu prilejul stagiului său de un an la Universitatea din Tours (1938/39).



cu brutale lovituri de bătă stalinistă. Una din țândările lui e „dimensiunea românească” a lui Paul Celan. Uitată și pierdută în buruienii exilului, ea încă ne seduce cu sclipiri mirifice ori de câte ori o mângâie o rază caldă de soare.

Referințe bibliografice:

CELAN, PAUL (1989): *DAS FRÜHWERK*, HRSG. VON BARBARA WEIDEMANN. FRANKFURT AM MAIN.

- » - (2005): *Los poemas rumanos*. Edición bilingüe de Víctor Ivanovici. Prentice Hall, Zaragoza.

ARAGON, Louis (online): *Traité du style*. [http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/aragon/74\\_traite\\_de\\_style.htm](http://les.tresors.de.lys.free.fr/poetes/aragon/74_traite_de_style.htm).

BRETON, André (1999 [1924]): *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard, Paris.

CHALFEN, Israel (1979) : *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Insel Verlag, Frankfurt am Main.

CORBEA, Andrei (1998) : *Paul Celan și „meridianul” său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european*. Polirom, Iași.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1978): “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, în *Papers in Historical Poetics*, N<sup>o</sup>. 8. The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University (21-27).

GUȚU, George (1990): *Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens* (teză de doctorat), 2 vol. Universitatea din București.

JOLLES, André (1972 [1930]) : *Formes simples* (trad. fr.) Seuil / Poétique, Paris.

PROPP, V. I. (1970 [1929]): *Morfologia basmului* (trad. rom.) Univers, București.

SOLOMON, Petre (1987): *Paul Celan. Dimensiunea românească*. Kriterion, București.

STEINER, George (2001 [1978]): *Sobre la dificultad y otros ensayos* (trad. span.) Fondo de Cultura Económica, México.

TOMAȘEVSKI, Boris (1973[1927]): *Teoria literaturii. Poetica* (trad. rom.) Univers, București.

TROST, Dolfi (1983 [1947]): „Le même du même / Sinele sinelui” (text orig. și trad. rom.), în Marin Mincu ed. : *Avangarda literară românească*, Minerva, București (482-494).

**RADU BERCEA**

## ÎNCÂNTAREA UNEI DUBLE ÎNTÂLNIRI

**„Domnului / Radu Bercea, / cu încântarea de a-i fi / citit *Pratirūpa*  
și de a fi / întâlnit în textul d-sale / unele din propriile mele / teme / Mihai  
Șora / martie 1999”**

Cu această dedicație mi-a dăruit autorul un exemplar din *Sarea pământului*. Era în primăvara lui 1999; îmi depusesem teza de doctorat în filosofie și așteptam susținerea. La ora aceea, într-o discuție cu Mihai Șora, m-am referit în special la capitolul intitulat „*Pratirūpa*: prolegomene la o teorie indiană a simbolului”. Arătându-se interesat de subiect, i-am oferit o copie. Acest capitol a devenit mai târziu un articol savant în limba franceză<sup>1</sup>, dar originalul a rămas inedit. Este motivul pentru care îmi îngădui să-l reiau, sintetic, în cele ce urmează.

Îmi propuneam să reconstitui, în interiorul culturii indiene, o teorie a simbolului analoagă și corespondentă celei occidentale, pornind de la un imn vedic dedicat zeului Indra (*Ṛg-veda* VI,47). Deținând o poziție centrală în panteon, Indra este divinitatea celebrată cel mai frecvent în *Ṛg-veda*. Este zeul războinic și suveran prin excelență, conducătorul oștilor divine. Între nenumărate alte isprăvi, lui i se datorează prezența soarelui pe cer, el însuși fiind mare cât întregul pământ. Și imnul în cauză îi exaltă invincibilitatea, îi evocă faptele de vitejie, îl numește „căpetenie”, îi solicită protecție și prosperitate etc. Îl prezintă totodată ca zeu creator și cosmocrator: el a creat cerul și pământul, a sprijinit cerul cu un stâlp etc. Religiozitatea vedică îl promovează pe fiecare dintre zei, în imnurile închinat acestuia, la rangul de divinitate supremă. Cu atât mai mult un zeu de importanța lui Indra personifică, într-un asemenea context, realitatea absolută. În traducere, strofa care ne interesează (*Ṛg-veda* VI,47,18) sună astfel:

---

<sup>1</sup> „*Pratirūpa*: Prolegomènes à une théorie indienne du symbole”, în *Annals of the Sergiu Al-George Institute* 6-8 (1997-1999) [2004], pp. 93-103.

„Forma o are oglindită în fiecare formă;  
 Aceasta-i forma lui întru manifestare.  
 Prin puterile-i magice Indra colindă în multe forme,  
 Căci înhămați are cai murgi zece sute.”

O traducere mai literală a primului vers (în original: *rūpaṃ-rūpaṃ pratirūpo babhūva*) ar fi următoarea: „Și-a asumat câte o contra-formă față de oricare formă.” Sensul strofei este mai curând ambiguu; să remarcăm, pentru moment, că termenii cheie sunt: *rūpa* („formă”, „image”), *prati-rūpa* („contra-formă”, „contra-image”), „în multe forme” (*puru-rūpa*) și *māyā* („putere magică”, „iluzie”), anticipând totodată că elementul nodal îl constituie prefixul *prati*. Să remarcăm prezența aceluiași prefix și în termenul *praticakṣaṇa*, tradus de noi prin „manifestare” (*litt.* „apariție în direcția”). Cheia interpretării simbolice credem că trebuie căutată în sensul lui *prati-rūpa*, ceea ce presupune analiza relației sale sintactice (și logice) cu *rūpa*, relație exprimată de prefixul *prati*.

Sensul uzual, și mai curând „profan”, al lui *pratirūpa* se regăsește, de pildă, în următorul pasaj din *Chāndogya-upaniṣad* (VIII,8,1)<sup>1</sup>:

„«Priviți-vă pe voi înșivă (*ātman*) într-un lighean cu apă, spunându-mi apoi ce anume din voi înșivă (*ātman*) nu recunoașteți!» Și cei doi au privit într-un lighean cu apă. Prajāpati le-a spus: «Ce vedeți?» Ei au răspuns: «Ne vedem acolo, Preafericitule, întregul corp (*ātman*), până la firele de păr și unghii, oglindit aidoma (*pratirūpa*)».”

În acest context, *pratirūpa* înseamnă pur și simplu **formă reflectată**, conotând corespondența optică, până la identitate, între figura originală și cea oglindită. O asemenea formă identică cu originalul apare pe o suprafață reflectantă, cum ar fi „oglindea” apei.

Revenind la *Ṛg-veda* VI,47,18, este evident că semnificația lui *pratirūpa* o depășește aici pe aceea „profană” de reflectare pur optică, simplă oglindire pe o suprafață dată. Textul ca atare spune mult mai mult: *prati-rūpa* este acea formă (*rūpa*) în care Indra – personificare a realității supreme – **se manifestă** și ia totodată multe forme (*puru-rūpa*). În acest punct, se ridică problema semnificației pe care o are **reflectarea** în dialectica ai cărei termeni sunt realitatea absolută (Indra), pe de o parte, și manifestarea/multiplicitatea, pe de altă parte.

Iată însă că această strofă ṛgvedică figurează și în *Bṛhadāraṇyaka-*

<sup>1</sup> În acest dialog inițiativ, rolul de maestru spiritual îi revine divinității demiurgice Prajāpati („Stăpânul creaturilor”), iar cel de discipoli zeului Indra și „demonului” (*asura*) Virocana.

*upaniṣad*, în finalul cărții a II-a. În proza *Upaniṣadelor* timpurii sunt pe alocuri intercalate versuri (unele extrase din *Veda*), servind fie ca argument de autoritate în favoarea unor afirmații precedente, fie ca pretext al unei ulterioare dezvoltări de idei. Dar citarea unor strofe vedice în *Upaniṣade* presupune înțelegerea și comentarea lor conform unor concepții mai târzii și mai evolute în direcție speculativă, dar aparținând aceleiași tradiții religioase și filosofice. O asemenea reinterpretație este în principiu oricând posibilă și perfect validă: transparența limbii sanskrite permite multiple lecturi ale aceluiași pasaj, fapt favorizat și de caracterul obscur sau enigmatic al multora dintre citatele vedice.

Mai mult decât înțelegerea strofei la nivel lingvistic și mitologic strict vedic, ne interesează reinterpretația pe care o implică prezența sa în noul context. Pentru a reconstitui sensurile conferite strofei vedice de gândirea upaniṣadică, este necesar să desprindem problematica de ansamblu a unităților textuale în care aceasta este inserată.

Ca peste tot în *Upaniṣade*, tema principală a **capitolului** este căutarea Absolutului (*brahman*, *ātman*). Mai precis, este scrutat aici raportul între condiția sa immanentă, ca Om/Spirit (*puruṣa*) prezent în multitudinea aspectelor realului (fie ele de ordin macrocosmic sau microcosmic) și unicitatea sa ca principiu transcendent din care toate realitățile emană și în care, simultan, ele își regăsesc unitatea.

Spre finalul **subcapitolului**, prezența multiplă a lui *puruṣa* în paralelismul elementelor macro- și microcosmice este reformulată pe baza unui artificiu etimologic: *puruṣa* este *puri-śaya*, „locuitor al cetăților”, adică prezent în întregul regn animal – altfel spus, omniprezent. Lăsându-se cuprins în toate cele, el este totodată atotcuprinzător. În sfârșit, ultimul **paragraf** constă în amintita strofă despre Indra (*Ṛg-veda* VI,47,18), însoțită de următorul comentariu:

„Într-adevăr, el este murgii, el este miile cele zece, cele numeroase și nesfârșite. Acesta e *brahman* cel fără mai înainte, fără mai apoi, fără lăuntru și fără afară. Sinele (*ātman*) este *brahman* și atotcuprinzător” (II,5,19).

Înainte de a încerca o interpretare a pasajului de la care am pornit, vom semnala că sintagma sa centrală – *rūpaṃ rūpaṃ pratirūpo babhūva* – a devenit un veritabil *topos*, de vreme ce figurează și în *Kaṭha-upaniṣad* (V,9):

„Precum focul cel unic, intrat pe-acest tărâm,  
Forma și-a oglindit-o în fiecare formă,

Tot astfel unicul Sine (*ātman*), lăuntric tuturor entităților,  
Forma își oglindește în fiecare formă, [fiindu-le] și în afară.”

Strofa următoare (V,10) este formulată în termeni aproape identici, în locul focului (*agni*) figurând însă vântul (*vāyu*). În acest nou context, respectiva sintagmă nu mai este un citat vedic, trimitând ca atare la un alt nivel al discursului, ci parte integrantă a discursului upanișadic<sup>1</sup>. La acest nivel unitar, ea este inclusă într-o viziune simbolică mai amplă, acoperind întreaga secțiune a V-a din *Kaṭha-upaniṣad*, care oferă în ansamblul ei reperi valoroase efortului hermeneutic.

Este vorba și aici despre Absolutul imanent. Ideea asumării unei multitudini de forme, proprie imanenței, este în continuare afirmată *expressis verbis*: Sinele este cel care „forma cea unică și-o multiplică” (*ekaṃ rūpambahudhā yaḥ karoti*, 12b). Dar imanența Absolutului este dublată de transcendență: fiind interior tuturor entităților (*sarva-bhūta-antara*, 9c; 10c; 11c; 12a), el se situează concomitent și în exteriorul lor (*bahis*, 9d; 10d; *bāhya*, 11d). La sfârșitul secțiunii, aceeași dialectică paradoxală se exprimă în termenii simbolismului luminii. Astfel, Absolutului îi este proprie luminozitatea necalificată: el „luminează” (*bhāti*, 14d) pur și simplu; luminii sale pure și unice (*bhās*, 15d) îi corespunde, în planul relativ, **diseminarea și multiplicarea** luminii: el „străluminează” (*vi-bhāti*, 14d; 15d). Pe de altă parte, luminozitatea Universului este **conformă/subsecventă** luminozității celui dintâi: el „urmează în luminare” Absolutul (*tam eva bhāntam anu bhāti sarvam*, 15c).

Fapt semnificativ, o asemenea dezvoltare de idei, centrată pe accepția „metafizică” a lui *ātman*, constituie chiar substanța subcapitolului din *Bṛhadāranyaka-upaniṣad* care se încheie cu strofa Ṛgvedică citată inițial. Identificarea concluzivă a Absolutului (*brahman/ātman*) cu Indra – posesorul de *prati-rūpa* – reprezintă culminația descifrării succesive a prezenței sale, ca Absolut antropomorf (*puruṣa*), în nenumăratele *rūpa*, în multiplicitatea segmentelor realului de ordin macrocosmic, microcosmic sau etic. Dezvoltată pe larg în *Bṛhadāranyaka-upaniṣad* II,5,1-13, și reluată *in nuce* în *Kaṭha-upaniṣad* V,7, **imanența Absolutului în fiecare entitate** este, din perspectiva noastră, ideea esențială.

Această autentică **ontologie ca reflectare** – urmărită de noi până acum la nivel „pre-filosofic” sau al unei filosofii *in statu nascendi*<sup>2</sup> – se regăsește,

<sup>1</sup> Este motivul pentru care sintagma *rūpaṃ rūpaṃ pratirūpo babhūva* este tradusă aici puțin diferit față de *Ṛg-veda* VI,47,18, dată fiind valoarea diferită a perfectului în limba vedică și în sanscrită.

<sup>2</sup> Textele la care ne-am referit (*Ṛg-veda*, *Chāndogya-*, *Bṛhadāranyaka-* și *Kaṭha-upaniṣad*) pot fi plasate cu aproximație între sec. XV și V î.e.n.

în perioada clasică a filosofiei indiene, în metafizica școlii Vedānta. Astfel, Śaṅkara (sec. VIII e.n.) definește Absolutul subiectiv ca pură reflectare a Absolutului obiectiv:

„Iar acest Sine individual (*jīva*) trebuie considerat o simplă aparență (*ābhāsa*) a Sinelui Suprem (*para ātman*), asemenea reflectării soarelui în apă și altora asemenea. Nu este același în mod direct, dar nici o realitate diferită.”

Acest loc din *Brahmasūtra-bhāṣya* (II,3,50) este considerat formula-re clasică a doctrinei reflectării (*ābhāsa-vāda*) în școala Vedānta. Dar termenul *ābhāsa* conotează în principal ideea de **apariție iluzorie**, de **aparență**, etimologia sa indicând în același timp natura luminoasă a acestei aparențe<sup>1</sup>. Ceea ce sugerează aici concepția Absolutului prezent în multiplicitate și relativitate **ca reflectare** este de fapt imaginea soarelui oglindit în apă.

În același context ideatic al reflectării Absolutului, alți autori ai școlii Vedānta utilizează termenul *prati-bimba*, echivalent aproape perfect al lui *prati-rūpa*: „iluzia cosmică (*māyā*) acționează asupra Sinelui (*ātman*): lumina (*bimba*) principiului spiritual este reflectată (*pratibimba*) de ea, iar din aceste reflectări sunt formate sufletele individuale (*jīva*).”<sup>2</sup>

Până la un punct, *rūpa* și *bimba* sunt sinonime, ambele având sensul de „imagine”. Sinonimia este de altfel confirmată de lexicografia tradițională tibetană, unde atât *rūpa* cât și *bimba* sunt traduși prin aceeași vocabulă *gzugs*. La rândul său, *prati-bimba* a fost redat prin *gzugs-brñan*, „imagine reflectată” (*litt.* „imagine împrumutată”). Afinitatea semantică fiind evidentă, este cu atât mai semnificativ faptul că *prati-bimba* implică ideea de **luminozitate**. Sensul prim al lui *bimba* este „discul soarelui sau al lunii”, iar cel al lui *prati-bimba* „discul soarelui sau lunii reflectat”; „reflectare”, „imagine reflectată”, „formă oglindită”; „asemănare sau contraparte a formelor reale”. Corelația între **reflectare** și **lumină** – relevată mai întâi în *Kaṭha-upaniṣad* V, prin confruntarea între §§9-10 și §15, sugerată apoi în *Brahmasūtra-bhāṣya* II,3,50, de etimologia lui *ābhāsa* și de comparația cu soarele oglindit în apă – este astfel sintetizată în semantismul unui unic termen, întrucât *prati-bimba* înseamnă în esență „reflectare a unei forme luminoase”. Este ceea ce afirmă și Betty Heimann, referindu-se la terminologia școlii Vedānta: „Din afară (de deasupra) vine *prati-bimba* sau *prati-bhā*, reflectarea luminii transcendente.”<sup>3</sup>

Reluând principalele puncte, reținem că prefixul *prati* sintetizează

<sup>1</sup> Sensul prim al lui *ābhāsa* este „lumină”, „strălucire”, de la verbul *BHĀS*, „a străluci”, cu prefixul *ā*, „spre”, deci „lumină proiectată”.

<sup>2</sup> L. Renou (și J. Filliozat), *L'Inde classique* II, Paris, EFEO, 1953, p. 25.

<sup>3</sup> B. Heimann, *The Significance of Prefixes in Sanskrit Philosophical Terminology*, Royal Asiatic Society, 1951, p. 12.

dialectica prezenței în relativitate a Absolutului. Relativitate înseamnă multiplicitate și imanență; dar angajarea Absolutului în multiplicitate nu înseamnă fragmentarea sa, așa cum nici ființarea sa în planul immanent nu înseamnă abandonarea transcendenței. Păstrându-și esența unică, Absolutul este prezent, integral, în multitudinea esențelor individuale. Rămânând dincolo și în afara acestei lumi, el este totodată cuprins în fiecare entitate.

Betty Heimann a demonstrat că vocabularul filosofic sanskrit, oricât de specializat, nu abandonează sugestiile concrete ale prefixelor intrate în compunerea termenilor: „Sunt nevoită să conclud că prepozițiile și prefixele și-au păstrat în gândirea indiană semnificația moțională și emoțională pe care este evident că au avut-o odată, în cele dintâi stadii ale tuturor limbilor.”<sup>1</sup> Aplicată convingător la vocabularul filosofic clasic, această perspectivă va fi cu atât mai fructuoasă în cazul vocabularului „proto-filosofic” al scrierilor vedice, întrucât ele nu comportă concepte, ci virtualități conceptuale ale unor termeni concreți. În acest sens, autoarea relevă o anume dinamică ambivalență a lui *prati*: „Mai caracteristice, totuși, pentru gândirea specific indiană sunt acele prefixe care, precum *prati*, au în ele însele un sens de contratensiune; *prati* implică mișcarea simultană înainte și înapoi.”<sup>2</sup>

Putem astfel afirma, la modul intuitiv, că acea corespondență pe care *prati* o exprimă între formă și reflectarea sa nu este una statică, de simplă situare „vis-à-vis”, ci mai curând dinamică, implicând o mișcare ambivalentă între două puncte. Oglindindu-se, forma originală se dedublează, **proiectându-se** pe suprafața reflectantă; oglindind-o pe cea dintâi, fiind un dublu al ei, forma reflectată **se proiectează înapoi** în direcția originalului. Considerăm că aceeași dinamică ambivalentă se poate descifra și în cazul reflectării „ontologice” exprimate în textele vedice prin *prati-rūpa*, iar în Vedānta prin *prati-bimba*.

Examinarea concepțiilor dezvoltate în jurul termenilor *prati-rūpa* și *prati-bimba* a dus, în ultimă instanță, la reconstituirea unei ontologii specific indiene. Se pune acum problema relevanței acestei viziuni ontologice pentru o teorie indiană a simbolului, teorie ale cărei prolegomene ne-am propus a le furniza. Un argument este chiar solidaritatea, subliniată inițial, a discursului filosofic indian cu limbajul imaginilor simbolice. Dar argumentul hotărâtor este permanenta prezență a **imaginii** în acest discurs, fie că se numește *rūpa* sau *bimba*. Forma absolută **se reflectă** în fiecare formă relativă și, invers,

<sup>1</sup> B. Heimann, *op. cit.*, p. 3.

<sup>2</sup> B. Heimann, *op. cit.*, p. 7.

fiecare formă relativă **reflectă** forma absolută. Experiența Absolutului este în mod primordial o experiență de ordin vizual: în oricare fragment al realului, el **se lasă văzut** nefragmentat, în plenitudinea sa.

\*

Pe Mihai Șora, *lector benevolus*, îl va fi interesat aici mai întâi rolul vizualului ca mod privilegiat de expresie a gândirii speculative. Ca dovadă, cunoscându-l desigur mai bine decât mine, Tânărul Prieten îl întâmpină la un moment pe Mai Știutor cu aceste cuvinte: „tot văzul îmi dau seama că vă e simțul de bază.”<sup>1</sup> Douăzeci de ani mai târziu, M. Ș. însuși va spune despre sine: „Dar eu am imaginație vizuală, de foarte multe ori văd, desenez lucrurile pe care vreau să le spun.”<sup>2</sup> Am văzut că nu altfel procedau înțelepții din vechea Indie, când, spre a da expresie unei **gândiri conceptuale**, recurgeau la **imagini**.

În al doilea rând, chiar **modelul ontologic** din miezul sistemului filosofic al Mai Știutorului vădește grăitoare afinități cu paradoxala ontologie indiană ca reflectare. Să-i dăm din nou cuvântul filosofului contemporan:

„O sferă. Pe un unic «loc geometric»: acela al echidistanței față de un punct oarecare – fie  $Z$  – numit centru, o infinitate de puncte ( $z_1, z_2, z_3, \dots z_{n-1}, z_n, z_{n+1}, \dots$ ) (tot atâtea proiecții, întotdeauna urmând o altă rază, ale numitului centru) îi confecționează «stelei» noastre – cum i s-ar spune în geometrie proiectivă – o suprafață sferică. Ne luăm libertatea de a ignora pur și simplu valoarea razei: optând în mod deliberat pentru paradox, o considerăm drept nulă ( $Zz_1 = 0, Zz_2 = 0, Zz_3 = 0$  etc.), fără a ne simți prin asta obligați să reducem sfera la dimensiunile – nule – ale unui punct. Altfel spus, considerăm că relațiile fiecărui punct în parte de pe suprafața sferei și punctul  $Z$ , care în ele s-a proiectat – de fiecare dată într-altfel, adică pe altă rază – constituindu-le, pe fiecare-n parte, în ireductibilul lor «pozițional» (și quidditativ), nu sunt relații de exterioritate. Paradoxul ar consta în faptul că, din numărul acesta infinit de identități (sau, dacă preferi, de interiorități):  $Z = z_1, Z = z_2, Z = z_3, \dots Z = z_{23}, \dots Z = z_{n-1}, Z = z_n, Z = z_{n+1}, \dots$  ar rezulta, pe suprafața sferei, un număr infinit de diferențe (de exteriorități):  $z_1 \neq z_2 \neq z_3 \neq \dots z_{21} \neq z_{22} \neq z_{23} \neq \dots z_{n-1} \neq z_n \neq z_{n+1}, \dots$ ”<sup>3</sup>

În *Sarea pământului*, acest model ontologic este definit *expressis verbis* ca **metaforă**, deci ca reprezentare ce se adresează intuiției vizuale. Apoi,

<sup>1</sup> Mihai Șora, *A fi, a face, a avea*, București, Cartea Românească, 1985, p. 5.

<sup>2</sup> Mihai Șora, *Despre toate și ceva în plus (de vorba cu Leonid Dragomir)*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 42.

<sup>3</sup> Mihai Șora, *Sarea pământului*, București, Cartea Românească, 1978, pp. 97-98.



ca expresie a unității în pluralitate, raza de valoare nulă este de natură paradoxală; relația între centrul sferei și punctele în care constă suprafața sa este una de simultană exterioritate și interioritate: „acel Unu cosmic se exprimă direct în fiecare din terminațiile de pe suprafața sferei, ca total redus la acel lucru anume.”<sup>1</sup>

Aceste analogii între modelul ontologic imaginat de Mihai Șora și viziunea simbolică din textele vedice vorbesc de la sine. Nu mi se pare necesar să insist, cu atât mai mult cu cât, împinsă prea departe, orice comparație riscă să-și piardă relevanța.

Sfera cu raza de valoare nulă stă la baza unui întreg sistem filosofic, elaborat de autor în patru volume. Dimpotrivă, ontologia lui *prati-rūpa* a trebuit reconstituită pornind de la pasaje mai mult sau mai puțin disparate, datând din perioade diferite. Ceea ce în filosofia lui Mihai Șora constituie un „hipermodel paradoxal”, ale cărui implicații sunt pe larg dezvoltate și nuanțate, nu se prezintă decât *in nuce* în textele proto-filosofice sanskrite. Într-adevăr, perechea de termeni *rūpa* / *prati-rūpa* (mai târziu *bimba* / *prati-bimba*) exprimă prezența plenară, nefragmentată, a divinității supreme (mai târziu a Absolutului) în fiecare dintre entitățile aparținând existenței relative. Dar natura raportului între cele două planuri ontologice – identitate / alteritate, interioritate / exterioritate, unitate / multiplicitate – își va găsi formulări diferite în diferitele sisteme metafizice ale Indiei clasice. Astfel, bunăoară, numai în cadrul celei mai proeminente școli filosofice ortodoxe, Vedānta, există „Nondualism absolut”, „Nondualism calificat”, „Dualism”, „Nondualism pur” etc.

Pentru sfera cu rază de valoare nulă, analogia cea mai elocventă o vom găsi însă în altă ramură a gândirii filosofico-religioase indiene: tantrismul nondualist cașmirian. Reprezentantul numărul unu al acestei tradiții este Abhinavagupta (circa 975-1025), autor, între multe altele, al vastului tratat enciclopedic *Tantrāloka* („Lumini asupra tantrelor”)<sup>2</sup>.

La Mihai Șora, din motive de conjunctură, perspectiva teistă era doar sugerată și abil camuflată în speculații geometrice alambicate, menite să deruteze cenzura epocii. Din aceleași rațiuni, ontologia sa fundamental creștină se cerea descifrată printre rândurile unui discurs de teoria limbajului. De fapt, premisele teiste ale ontologiei lui Mihai Șora sunt conținute în ideea Actului care precede Universală Putință de a fi. Dar, pentru ca implicitul de atunci să

<sup>1</sup> Leonid Dragomir, *Mihai Șora. O filosofie a bucuriei și a speranței*, București, Cartea Românească, 2009, p. 122.

<sup>2</sup> Vezi Abhinavagupta, *La lumière sur les tantras. Chapitres 1 à 5 du Tantrāloka* (traduits et commentés par Lilian Silburn et André Padoux), Paris, Collège de France, 1998.

poată fi rostit răspicat, a trebuit ca vremurile să se schimbe: „modelul meu ontologic – spune autorul după aproape treizeci de ani – *trimite spre* o Persoană. Dincolo de această trimitere nu mai intru pentru că ar trebui să dogmatizez, iar eu nu sunt teolog. Dar, trimiterea spre o Persoană este limpede.”<sup>1</sup>

Dimpotrivă, perspectiva teistă este un dat primordial în tradiția căreia îi aparține Abhinavagupta. Principiul prim/ultim este aici zeul Śiva<sup>2</sup>, simultan Conștiință supremă și Lumină absolută, înzestrat cu o desăvârșită libertate.

Fiindu-mi cu neputință să intru, acum, în detaliile luxuriante ale gândirii lui Abhinavagupta, voi cita un singur distih din al său *opus magnum*:

„Lumina aceasta e cea care conferă tuturor lucrurilor luminozitate, iar Universul nu se deosebește de ea; dacă s-ar deosebi, nu ar ieși la lumină.”<sup>3</sup>

În continuare, Abhinavagupta spune că Zeul face să apară imensul proces al emanației și resorbției cosmice „pe firmamentul propriului Sine”. – În *Viveka*, comentariul său la *Tantrāloka*, Jayaratha reformulează această idee spunând că Zeul „face, prin propria-i voință, Universul să lumineze (să se manifeste) chiar pe el însuși ca substrat.” Termeni similari va folosi și Kṣemarāja, strălucit discipol al lui Abhinavagupta, în scrierea sa *Pratyabhijñāhṛdaya*: „Prin propria-i voință, face să se ivească Totul pe el însuși ca substrat.”

În sfârșit, afirmând că Universul „nu se deosebește” de Lumina Realității Supreme, Abhinavagupta spune, literal, că Universul nu cunoaște „separare” de aceasta<sup>4</sup>.

Zeul Śiva este deci autorul manifestării tuturor entităților constitutive ale Universului; exteriorizându-le, el nu le elimină nicidecum din propria sa interioritate. Această paradoxală interioritate-exterioritate / exterioritate-interioritate nu poate să nu ne evoce modelul ontologic propus de Mihai Șora.

În orizontul gândirii lui Mihai Șora, filosofia indiană nu se știe să fi intrat. Așa stând lucrurile, oare ce să însemne aceste grăitoare potriviri de viziune? Nu știu ce să spun. Îmi pot, în schimb, exprima *încântarea de a fi întâlnit în opera Domniei Sale unele din temele proprii filosofiei indiene*.

<sup>1</sup> Mihai Șora, *Despre toate și ceva în plus*, p. 69.

<sup>2</sup> Este motivul pentru care această tradiție este numită și „șivaism cașmirian”.

<sup>3</sup> Abhinavagupta, *Tantrāloka* III,2.

<sup>4</sup> În sanskrită, termenul *vyatireka* („deosebire”, „separare”) provine de la verbul *vi-ati-RIC* („a depăși”, „a lăsa în urmă”).

## PERE GIMFERRER

## AMINTIRILE UNEI REGINE

**R**egina Maria printre cei aleși. Am ales acest adjectiv de preț ca echivalent pentru spaniolul raro, provenit, ca și cuvântul românesc rar, din latinescul rarus, al cărui sens figurat era rar (în felul său), neobișnuit, deosebit, extraordinar. Rara puella, la Propertius, este o fată cum rar găsești, iar rara facies, la Ovidiu, este o ființă de o rară frumusețe. Astăzi spunem curent că excelența face diferența, sau invers, ceea ce de fapt e totuna.

*Nu e așadar nicio extravaganță în această alegere, confirmată de altfel de dicționare. Cuvântul ales este definit în DEX ca un lucru deosebit, distins, remarcabil, scump, rar.*

*În literatura spaniolă cuvântul raro are o rezonanță specială, pe care i-a conferit-o marele poet nicaraguan Rubén Darío, „divinul”, neîntrecutul „îmblânzitor al cuvintelor”, cum l-a numit Ortega y Gasset. În ultimii ani ai secolului al XIX-lea Rubén Darío a publicat un volum de siluete literare cu acest titlu, Los raros, în care evoca o seamă de scriitori contemporani cu care se simțea solidar și care se distingeau printr-o înnoire tulburătoare și oarecum ciudată în raport cu epoca, pentru unii derutantă, dacă nu chiar șocantă în cadrul unui mănunchi de creații literare cu orientări stilistice foarte diverse (ca orice prezent ce nu și-a decantat încă valorile) și care își proclamau cu tărie caracterul modern, pe care de altfel curând avea să i-l recunoască fără rețineri posteritatea.*

*Rar este, pentru Rubén Darío, bunăoară, contele Lautréamont, cu jobenul său de funingine conică și lavaliera incandescentă în lumina „moartă, gazoasă și verzuie” a bulevardelor Parisului, pe atunci pustiite de vântul Comunei ce pătrundea în cotloane mucezite. Dar alese sau rare nu sunt doar aspectele nemaivăzute pentru că ar fi „lucruri fără chip”. Ales sau neobișnuit e și Ibsen, ajuns la țarm „în barca lui de stânci scandinave”. Mai mult, aleșii trăiesc în toate limbile, în toate epocile. Există un tărâm al celor aleși, un fel de țară a minunilor.*

*Reluând considerațiile acestea destul de vagi ale lui Rubén Darío, autorul cărții recente cu același titlu, poetul catalan Pere Gimferrer, membru al Academiei de Litere, observă într-o scurtă precuvântare (El país de los raros) că aleșii sunt aceiași și totuși mereu alții. Dacă pentru Rubén Darío aleșii erau cei neobișnuiți, cei depărtați, cei inactuali și neadaptați, opuși tradiției sau pur și simplu străini de ea, astăzi, la distanță de un secol, situația s-a schimbat, fiindcă epoca noastră concepe în mod diferit tradiția sau, altfel spus, tradiția noastră include modernitatea de atunci, ba chiar pune accentul principal pe ea, revendicându-se de la Baudelaire și de la poeții blestemați de altădată.*

*„Ceea ce e astăzi frecvent – scrie Gimferrer luându-și reperatele din lumea hispanică – a fost neobișnuit cu douăzeci de ani în urmă: de la Borges, Cortázar și Gombrowitz până la Rosa Chacel și Juan Benet. Pe lângă neașteptatul și neobișnuitul care-l atrăgeau pe Rubén Darío, ales mai este și ceea ce trăiește pe nisipurile mișcătoare ale impreciziei, ceea ce locuiește, asemenea unui personaj al lui Proust, dans le monde des à peu près: totul este sau poate fi rar în zona neobișnuitului așa-zicând cunoscut de toți. Aleșii sunt musafirii de piatră ai literaturii și ai lecturii”.*

*În sfârșit, ultimul paragraf al acestui mic tratat despre tărâmul celor aleși în care Gimferrer vede „cealaltă opțiune sau poate apropiatul nou chip al modernității”: „Modernul e modern fiindcă există neobișnuiții, aleșii care pregătesc schimbarea, într-un culoar bătut de vânturi reci, fără timp, sub o limpezime de ceară și de mătase. Voi convoca aici aceste chipuri care se mișcă într-o lumină neatinsă, neprihănită”.*

*Printre ele se află și chipul mării regine a românilor, Maria, pe care noi o evocăm cu fervoare și recunoștință astăzi, în pragul centenarului unirii, pentru care ea, folosindu-se de marea influență de care se bucura în cercuri înalte, s-a luptat cu atâta abilitate vocațională și hotărâre. Pe Gimferrer nu avea cum să-l impresioneze acest aspect, probabil necunoscut lui, dar evocarea din volum are în schimb meritul de a fi remarcat un lucru esențial pentru aleasa regină în calitate de scriitoare: autenticitatea cuceritoare a poveștii vieții sale. Scrierea reginei Maria este pentru el o operă aleasă pentru că e prezidată de firescul exprimării. Pentru că principala ei caracteristică e naturalețea, lipsa afectării. Destul pentru a-i rezerva un loc memorabil în peisajul literar al epocii moderne.*

*Trebuie să amintim că nu e prima dată când regina Maria a atras atenția lumii literare europene. Cu mult înaintea lui Gimferrer, la scurt timp de la apariția Amintirilor, Virginia Woolf scrisese cu entuziasm despre regină*

*și-i remarcase talentul. Nouă este, la Gimferrer, situarea ei pe tărâmul celor aleși. Pentru poetul catalan regina Maria, depănându-și firul propriei sale vieți, a izbutit să străbată timpul cu grație și adevăr. Oglinda ei de cuvinte, plimbată de-a lungul unui drum în care destinul și caracterul tind să se suprapună, surprinde acea fărâmbă de omenesc etern ce biruie uitarea.*

*Un mic adaos ce iese din planul strict literar: noi, românii, prețuim înaintea de toate în Amintirile reginei iubirea spontană pentru noua ei țară, pe care viitorul avea să i-o dezvăluie „în toată minunăția ei”, și ale cărei suferințe din anii războiului, împărțășite în modul cel mai direct și exemplar în postura de „mamă a răniților”, aveau să-i umple sufletul de acea compasiune profund înfiorată, de acea neuitată nici astăzi (formularea îi aparține) dureroasă duioșie.*

**C**artea aceasta vine de foarte departe. Distanța nu ține de timp: a fost terminată în noiembrie 1933 și exemplarul pe care l-am citit a fost tipărit la Paris în ianuarie 1937. Distanța nu ține de limbă. Nu știu în ce limbă a fost scrisă, dar, având în vedere că nu a fost franceza în care a ajuns în mâinile mele, pare verosimil să fie vorba de engleză sau de română, limbă de aceeași familie cu limbile romanice din țara noastră.

Distanța despre care vorbeam nu ține nici măcar de spațiu: aceasta e o carte care tratează despre Europa. Distanța e dată de rapiditatea cu care această Europă s-a risipit. În urmă cu mai puțin de o jumătate de veac, manufacturile imperiale scoteau, pe lângă ediția curentă, un exemplar unic din această *Poveste a vieții mele*, pe hârtie japoneză, pentru autoare, regina Maria a României. Nu provenea dintr-o obscură stirpe de depărtări balcanice, căci era fiica ducelui de Edinburg. Și n-a trăit în zile greu de descifrat: era regină consoartă când s-a produs atentatul de la Sarajevo. Atâția ani – până în 1927, pe tron, și pe urmă, puțin peste zece, în retragere până la moarte – atâtea glasuri și tăceri și chipuri în mai mult de șapte sute de pagini de text, pentru ca apoi totul să umple o ambianță impalpabilă și vânturată.

Pe frontispiciul tomului doi, de exemplu, un citat din Nietzsche. Alături, regina apare într-o fotografie în profil, cu uniformă de colonel al regimentului IV Roșiori și un panaș impresionant ce împodobește chipiul, prins cu o curelușă bine strânsă, s-ar spune că a fost desenată cu trăgătorul, care se potrivește de minune cu strălucirea albă a obrazului și cu părul buclat. Povestea începe în comitatul Kent, în 1875, într-un mare conac de piatră cenușie, cu un larg parc englezesc și păduri întinse și ample orizonturi unduioase. O deviză de la bun început: „Caracterul e destinul”. Fără îndoială, avem de a face cu un

caracter puternic, mergând până acolo încât a avut de gând – de vreme ce nu trebuia să întrecă măsura nici în uscăciune, nici în pasiune, nici în sentimente – să-și scrie propria viață la persoana a treia, ca și cum ar fi vorba de altcineva, dar a înlăturat apoi această posibilitate, fiindcă totul ar fi părut prea puțin natural, iar regina a detestat întotdeauna afectarea. Există, într-adevăr, un destin: o galerie cu coloane năpădite de flori în aer liber, în fața Mării Negre, în România; sau, într-o călătorie în Scoția, un capot de velur roșu rubiniu; sau, la jubileul reginei Victoria, o rochie țesută cu mici perle strălucitoare care-și gradează tonurile de la roșu aprins la albastru de safir; sau niște trăsuri spațioase cu două roți imense, vopsite într-un roșu viu, la Malta; sau în ziua nunții, la castelul Sigmaringen, o rochie de mireasă de mătase grea, de un alb mat, cloșată.

Desigur, la început, „politica era ceva străin pentru noi și nici nu bănuiam măcar existența problemelor sociale”... Nu sunt acestea niște memorii politice; și nu întâmplător se opresc prudent puțin după atentatul de la Sarajevo. În mod aproape incidental, ca pe un lucru spus în treacăt, aflăm că regina se simțea mai în largul ei cu conservatorii decât cu liberalii, chiar dacă aceștia erau, de bună seamă, oameni serioși, care-și țineau cuvântul dat; și bineînțeles că o răscoală țărănească se putea încheia cu legi mai blânde și cu acordarea unor terenuri de pășune mai întinse. Nu există însă rațiuni pentru a aștepta cu adevărat aici mai multă politică decât în epistolarul doamnei de Sévigné. Timpul ia în stăpânire totul și șterge datele politice imprecise. Vedem o dimineață de primăvară la Moscova, cu parfum de liliac în lumina soarelui și mii de lumânări reflectate în iconostas și un covor de culoarea purpurei la încoronarea ultimului țar. „Toate chipurile par tulburi și vapoase”. În fața grădinilor de pe insula lui Ovidiu, Carmen Sylva, cealaltă regină a României care a fost de asemenea scriitoare, îi primește în saloanele sale pe Sarasate, pe Sarah Bernhardt și pe Catulle Mendès. Rigodonuri și contradansuri în lumina filtrată de hârtia pastel a unei proze care, așa cum voia Eliot, a cucerit timpul reușind să-l străbată. Întoarsă de la o plimbare de sfârșit de veac în București, purtând o mare pălărie neagră în formă de barcă, cu două pene lungi de struț, una albă și alta neagră, regina României poate fi văzută în aburul propriei sale oglinzi de cuvinte.

Prezentare și traducere ANDREI IONESCU

ANAMARIA SMIGELSCHI

NICHITA

**E**ra ziua lui Tati și-mi băteam capul ce să-i dăruiesc. Toată copilăria îl văzusem, dimineața în baie, ascuțindu-și lama de ras ținută cu arătătorul în pahar, frecând-o cu mișcări legănate: bzâm, bzâm, minute în șir. Acum eram tare bucuroasă că am găsit la magazinul *Colonade* un dispozitiv importat din Cehia, într-o cutie de marochin roșu o mașinărie cu manivelă, rotiță și curelușă care ascuțea lame învârtindu-le față-dos. Am dat o mulțime de bani pe obiect dar efectul darului a fost mai mult decât dezamăgitor.

- Mi-a fost de ajuns articolul din ziar, a zis Tati dând de o parte, cu dispreț, cadoul cel prețios.

Pe timpul acela (1964) revista *Contemporanul* publica, pe paginile de dreapta, câte o coloană de scurte note de actualitate. Una dintre știrile din vineria aceea anunța că a apărut ***O viziune a sentimentelor de Nichita Stănescu și că prima poezie din volum este coperta semnată de Anamaria Smigelschi.*** Toți colegii din I.P.C.T. veniseră să i-o arate și să-l firitisească.

Meșterisem din staniolul unui capac de ness cafe o monedă de argint cu două profiluri nas în nas, o lipisem pe un carton alb cu titlu și o dădusem lui Puiu Vulcănescu, redactor artistic la ESPLA să se descurce cu ea, s-o reproducă fotografic sau ce o ști... Băiatul ăsta, care a fost cel mai dăruit dintre făcătorii noștri de cărți, a comandat o ștanță la Monetăria Statului și a făcut o copertă legată în pânză, cu supracopertă albă, cu clapă, din carton ciocănit (așa se chema, era alb sticlos și zgrunțuros ca o tencuială *calcio vecchio*) cu o efigie adevărată din bronz alb (acum chestii de astea sunt la ordinea zilei dar atunci a fost o bombă mondială).

Marele poet m-a convocat într-o casă de prieteni să-mi mulțumească, dar a uitat să vină. A fost, însă, altul (nu-i spun numele, că mai trăiește) căruia îi făcusem o copertă cam banală cu un desen negru și care s-a exprimat cu dinții încleștați:

- Nici nu merita, nemernicul, o asemenea copertă!

L-am revăzut pe Nichita de zeci de ori la Alin la atelier, nici nu știu dacă mai făcea vreo legătură între mine și chestia cu coperta...

ROMULUS RUSAN

STEAUA ȘI TRIBUNA

În acel an, în aprilie, debutasem în revista *Steaua*, în urma unui concurs de recenzii cinematografice organizat de Difuzarea Filmelor din Cluj. Premiul I consta dintr-o bicicletă de curse fabricată în R.D.G. (culmea cosmopolitismului în acel timp) și colegii de cămin – eram șaisprezece în cameră – m-au împins cu forța să particip, știindu-mă, caz rar printre politehniști, fan al literaturii. Performanțe literare n-aveam (n-am participat niciodată la vreun cenaclu), dar o oarecare îndemânare stilistică aveam. La concursurile de literatură C (olimpiadele școlare ale vremii) câștigasem de două ori locul întâi pe regiunea Hunedoara (din care făcea acum parte Alba Iulia milenară!), dar n-am ajuns la finala din București, din cauza petelor din dosar.

Am participat la concurs în 1954 și am câștigat bicicleta. Decernarea a avut loc, firește, pe scena unui cinematograf, iar a doua zi devenisem vedeta căminului – și chiar a facultății –, zeci și sute de politehniști cerându-mi bicicleta „să facă o tură“. O țineam pe un hol, la parterul căminului, încât toți cei care veneau la cantină țineau să mi-o încerce. Situația devenise de-a dreptul comică, aproape că nu-mi mai aparținea. Încât, până la urmă, am vândut-o, abia mai ținându-se în șuruburi, complet hărtănită, unui coleg care a dus-o acasă, a reparat-o și a folosit-o ani de zile, chiar după ce-a devenit inginer, în concursurile de ciclism.

Dar bicicleta a jucat un alt rol în viața mea. Pe ecranul din spatele podiumului unde urma să-mi fie decernată, a rulat filmul recenzat (sovietic, bineînțeles, căci altele nu existau în acel timp, dar ales cu grijă din alte vreo 5 sau 6 produse Mosfilm, pentru că mi se păruse ceva mai decent: înfățișa o luptă din Marea Neagră, din secolul XVIII-lea, în care „Amiralul Ușakov“ – eroul titular – zdrobea flota turcească la Capul Caliacra din Cadrilater). Iar după film, abuzând de răbarea publicului, un domn (nu părea a fi un tovarăș) mi-a făcut o amplă *laudatio*, anunțând că mă va chema să colaborez la secția de critică a revistei *Steaua*. Ceea ce s-a și întâmplat.



Revista *Steaua* era tot ce putea să fie mai „reacționar“ în acel timp. Fusesse înființată în 1949 sub numele de *Almanahul literar* și nu putuse scăpa de oribilele dogme ale realismului socialist, publicând în primii săi ani maculatură scabroasă: despre chiaburi, despre „sutamiști“ și „stahanoviști“. Noua serie, din 1954, ca și schimbarea numelui, au inaugurat practic o redută antidogmatică. *Steaua* lovea acum necruțător în proletcultismul bucureștean și chiar în atotputernica Uniune a Scriitorilor, condusă de Mihai Beniuc, flancat de cei trei politrucii moscoviți: Nicolae Moraru, Mihai Novicov și Traian Șelmaru. Ca urmare, la toate plenarele ideologice și congresele Uniunii era pusă la punct (cu un termen la modă: „înfierată“) pentru „cosmopolitismul“ său, pentru evazionism, pentru „atitudinea de frondă“, pentru „intimism“ și mai ales pentru „poezia de notație“. Ce era această poezie? Pur și simplu o poezie normală – descriptivă, ce-i drept, și oarecum manieristă –, dar care evita orice clișeu politic, ceea ce era o culme incredibilă a curajului.

Timp de trei ani, la *Steaua*, am scris recenzii la cărți mai ales străine din colecțiile unicei edituri la acea vreme, Editura pentru Literatură și Artă, condusă de Petru Dumitriu. Dar nu atât ce am scris mi-a fost de folos, ci mai ales ce am învățat. Politehnica era la câteva sute de metri de redacția de pe Calea Horea nr. 10 și aproape zilnic mă repezeam aici, fugind pentru douăzeci de minute, între cursurile de Mecanică și Rezistența Materialelor, drogat de atmosfera și anturajul în care eram primit. Pe cei din conducere nu-i prea vedeam, erau într-o cămăruță oarecum ferită de restul redacției și, ocupându-se de poezie și proză, erau asaltați de o mulțime de autori, pe care îi primeau practic ca într-o audiență hieratică. Baconsky, Gurghianu, Felea și Rău se purtau cu debutanții cuviincios, dar distant, ținându-i la ușă și pretinzându-le o oarecare decență în timpul așteptării. Baconsky afișa o eleganță ostentativă și chiar arogantă pentru acel timp. Purta papion și își evidenția manșetele albe ale cămășii, ceea ce îi irita la culme pe activiștii semianalfabeți de la regionala de partid, proști vorbitori de română, dar și îmbrăcați în uniforme staliniste de piele, închise până la gât în bumbi de metal, soldați credincioși ai partidului, perpetuu acoperiți cu șepci soioase de postav, trase până peste urechi.

Eu îmi făceam recreațiile mari în redacția de critică, situată într-o cameră care mi se părea uriașă, mobilată cu birouri ocupate pe rând de redactori, unii dintre ei cu jumătate de normă. Șeful secției era George Munteanu, eminescologul emigrat de la București și pe care destinul avea să-l pună într-o situație dramatică și jenantă împotriva lui Anatol Baconsky, acesta fiind în cele din urmă dat afară ca urmare a unui presupus denunț al subalternului. Cei mai mari șuetiști, care umpleau încăperea de râsetele și glumele lor cu subînțeles

politic, erau Cornel Regman și Florian Potra, foști membri ai refugiatului Cerc de la Sibiu, care trecuseră apoi la „munca de jos“ și acum erau porniți în refugiu la Cluj. Ei mi-au transmis, împreună cu George Munteanu, grija pentru stil, abilitatea ocolirii lozincilor limbii de lemn și chiar un fel de calofilie prin care, cât se putea, evitau (și evitam) clișeele. De altfel, Florian Potra era domnul de pe scema cinematografului „Arta“, care îmi lăudase recenzia și mă adusese aici. Ironia face ca, după un deceniu și ceva, să devin eu însumi critic de film și – în condiții de perfectă urbanitate și într-o perioadă de manifestă liberalizare – să polemizez de cel puțin două ori cu antrenorul devenit coleg, despărțiți de viziuni diferite asupra modernității. Mai erau în secția de critică D. Florea Rariște (profesor de liceu venit din Moldova), Liviu Tomuța (asistent destul de vârstnic la Filologie), dar și mult mai tinerii Virgil Ardeleanu (un vulcan neconformist în continuă erupție, critic „rău“ și cusurgiu înăscut) și Leonida Neamțu (poet basarabean refugiat apoi în nuvela fantastică).

*Steaua* a fost, în blestemații ani '50, o oază de civilitate și curaj, iar cenzura și „forurile“, atât din Cluj, cât și din București, nu știau cum să scape de ea. Lui A.E. Baconsky i se inventau farse odioase, i se agățau de ușa locuinței papilloane pline cu dejecții. I se aminteau cu sadism versurile penibil-proletcultiste de la începutul carierei și se inducea în opinia publică ideea că e un elitist, idee care prindea, ca și cum ar fi fost vorba de o boală rușinoasă, mai ales în rândul scribilor lozincarzi și resentimentari. Însă reduta monolitică a acestei redacții a fost spartă, mai întâi prin impunerea unui redactor-șef adjunct de profesie activist, iar în cele din urmă prin „demascarea“ redactorului-șef ca fiu de preot basarabean fugit din URSS și ca participant la greva studentescă din 1946. Baconsky nu era membru de partid, dar a fost, practic, dat afară în cadrul unei „ședințe largite a activului de partid“. Secretarul cu propaganda pe municipiu a citit învinuirile și a spus că ele fac parte dintr-un memoriu al unui coleg de redacție care este rugat să se ridice în picioare. Redactorul în cauză s-a ridicat din fundul sălii, dar imediat i s-au muiat picioarele și a leșinat. A doua zi i-a cerut lui Baconsky iertare și și-a dat demisia. A plecat la București, unde urma să ajungă și Baconsky după demiterea sa. Era perioada proceselor publice și a „fugilor“ celebre din țară (Petru Dumitriu). În locul său a fost instalat activistul de partid care-i fusese adjunct.

Totuși, *Steaua* a rămas în anii '60 pe linia de plutire, mai ales că din 1964 s-a trecut la o liberalizare în cultură. Noul prim-secretar al regionalei de partid, Maxim Berghianu, era căsătorit cu actrița Silvia Popovici, care îi făcuse educația estetică și-i dăduse, chiar, o înfățișare mai mult decât liberală. Berghianu s-a descotorosit de la o zi la alta de dinozaurii din regională, ce-

rându-le să vină „la sediu“ fără șepci, fără haine de piele și să poarte cravate, cămăși albe, cu manșeta ieșind din mânecă cu un centimetru. În fața acestei blasfemii vestimentare, oamenii s-au retras la pensie sau la raioane. În locul lor, au venit în conducerea regiunii primii intelectuali, între ei Dumitru Ghișe, un filosof cu dosar prost, care fusese primit în partid cu doi ani mai înainte. Noul promovat, mutat în curând la București, avea să-l întrecă în scurt timp pe cel care l-a promovat, ocupând funcții multiple și de mare răspundere, care aveau să-l compromită până în 1989.

Berghianu conducea personal mașina partidului, ținându-și soția de-a dreapta. A redat străzilor numele românești schimbate în timpul cedării Ardealului de Nord. Mergea la spectacole fără însoțitor și a adus la conducerea Teatrului Național un regizor ca Vlad Mugur, care, sub protecția sa, a avut un repertoriu de excepție.

La *Steaua* a devenit redactor-șef unul dintre vechii redactori și se vorbea că prim-secretarul publica aici, sub pseudonim evident, poezii „intimiste“ și „de notație“. Din păcate, după mutarea sa la București în fruntea unui minister – și odată cu „Tezele din iulie“ 1971 –, la conducerea Clujului au revenit politrucii cu șepci, cei dați afară din funcțiile centrale pe care acum le-au reocupat.

Eu nu mai eram de mult la Cluj, refugiindu-mă în Capitală în 1967. Blandiana – care fusese ținută pe tușă patru ani, atât ca poetă, cât și ca aspirantă la intrarea în facultate, își terminase între timp facultatea, dar nu i se dădea un serviciu oricât de modest. După ce am încercat să ne mutăm la Onești, unde aveam prieteni buni printre ingineri și medici (unii dintre ei, foști deținuți politici, ca pe multe alte șantiere ale anilor '60), am găsit de lucru și am evadat la București, ca majoritatea colegilor de facultate ai Anei, rejectați de mediul în care debutaseră (Ion Alexandru, Gheorghe Pituș, Matei Gavril, Ion Papuc).

La sfârșitul acestei evocări a *Stelei* îmi este totuși greu să-mi caut și să-mi recitesc naivele scrieri de acolo, pe care fuga de șabloane le transformase probabil în mostre de calofilie, astăzi tragicomice. Dar știu că, fără *Steaua*, aș fi rămas inginer și poate profesor de Tehnologie mecanică. La întâlnirea, după o jumătate de secol, cu vreo câteva zeci de ingineri, colegi de facultate, toți răspundeau la clasică întrebare „Ce ați făcut între timp?“ printr-un fel de refren: „sunt pensionar, am fost inginer-șef (sau tehnolog, sau director, sau profesor), dar din păcate tot ce am realizat a fost transformat între timp în fier vechi.“ Din fericire, copiii lor au reușit să plece în străinătate. Mă consolez la gândul că, publicând la *Steaua*, schimbându-mi profesiunea și devenind scriitor, munca mea nu a devenit fier vechi.

Deși înființată în mare viteză, pentru a echilibra viața literară din Cluj, *Tribuna*, apărută la 10 februarie 1957, în plină febră revendicativă a intelectualilor maghiari, s-a dovedit altceva decât o improvizație. Despre revoluția maghiară – ca studenți înghesuiți câte șaisprezece în câte o cameră de cămin, fără radio și telefon – abia auzisem niște zvonuri. La Politehică era un mediu politizat, partidul și UTM-ul erau dominați de cei de la facultatea muncitorească (oameni așezați și familiști, cuprinși față de noi, bacalaureații, de o anumită sfială). Sindicatul era o ficțiune, iar noi, ceilalți, adică majoritatea, ne întâlneam, în afara cursurilor, doar la audițiile muzicale ținute în amfiteatrul mare de pe strada Barițiu, unde stam în bănci și ascultam, câte 2-3 ore, concerte simfonice. Obligația politică consta în participarea la programul educativ „Fii gata pentru muncă și apărare“, care era atașat obligatoriu orelor de Educație Fizică, așa cum colocviile constituiau probele practice ale examenelor. Profesor de Educație Fizică ne era faimosul Ion Moina (recordman național la 100 metri și 200 metri plat) și, în acel timp, încă, o legendă în viață. Bietul „Moci“ (cum i se spunea, după numele satului de obârșie) se străduia să umanizeze regulamentul războinic importat din URSS, reducând FGMA-ul fie la o săritură cu parașuta (refuzată de cei mai mulți), fie la un marș efectuat pe o distanță de 20 kilometri, având în spate o greutate de 20 de kilograme. Astfel încât, în ziua „Colocviului“, ne umpleam rucsacii cu pietre și parcurgeam în grup drumul până în localitatea Sănnicoară și de acolo înapoi, tăifăsuind și glumind pe seama absurdului la care luam parte.

Abia prin noiembrie ne-a ajuns și nouă vestea, dar sub o formă tendențioasă: ungerii au cerut rușilor Transilvania și Gheorghiu-Dej s-a opus, contribuind la reprimarea revoluției! Ceva mai târziu, s-a auzit că ungerii vor drepturi mai multe în Transilvania („vor și mai mult ei, care au o regiune autonomă, o universitate, școli, reviste și ziare, tot ce le-a dat Petru Groza“, se spunea, cu trimitere subînțeleasă la faptul că fostul premier avea o iubită, actriță la Teatrul Maghiar și o fiică din flori, pe care le vizita în văzul lumii ori de câte ori se întorcea acum ca deputat în „circumscripția“ Cluj-Nord). Ca în orice zvon, era un sămbure de adevăr, căci în capitala Ardealului funcționau în limba maghiară un post de radio, un ziar de partid, o revistă pentru femei și un săptămânal literar (în afară de Universitatea „Bolyai“, de secțiile maghiare de la Conservator, Institutul de Teatru, Institutul de Artă Plastică, Teatrul Maghiar de Stat și Opera Maghiară de Stat). Ceva mai mult decât paritatea, căci tot ce aveau scriitorii români era, în materie literară, *Steaua* – un mensual care, și el, începuse să se aibă rău cu partidul.

Cam atâta știam, când cei de la *Steaua* mi-au trimis vorbă că sunt chemat de „Ioanichie“, care mă vrea redactor la secția de știință a noii reviste. Revistă care va apărea în compensație cu o nouă revistă maghiară, lunarul *Korunk*.

Nu știam cine este acest Ioanichie Olteanu, deși el nu era deloc necunoscut. În timpul refugiului făcuse parte din Cercul literar de la Sibiu, iar după război editase la Cluj un supliment literar la ziarul *Luptătorul ardelean*, până când, la înființarea *Almanahului literar* (predecesorul *Stelei*) se mutase la București. Se vorbea de baladele sale, scrise în perioada sibiană, ca de niște capodopere, dar acum, ca atâția care fugeau de proletcultism spre traduceri din literatura clasică rusă, se ilustrase ca traducător al lui Pușkin, mai precis al baladei „Contele Nulin“. (Dacă a fost totuși ceva bun în acea perioadă, au fost traduceri din Pușkin, Tolstoi, Gogol, Gonțarov, care au umplut rafturi de bibliotecă. Ce-i drept, Dostoievski, Bunin, Merejkovski, Leonid Andreev sau Esenin se citeau pe sub mână, în timp ce despre Bulgakov, Zamiatin, Ţve-taeva sau Mandelstam nu se știa chiar nimic.)

Cred că întâlnirea cu Ioanichie s-a petrecut undeva, într-o cameră de la Sfatul Popular, dacă nu chiar la Biroul Stării Civile, căci revista n-a avut sediu decât cu puțin timp înaintea apariției. N-avea sediu, n-avea nume, n-avea redactori, avea doar un redactor-șef de import care, el însuși, nu avea locuință. Clujul rămăsese aproape fără scriitori români. Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Ion Negoîtescu, Grigore Popa, Victor Papilian erau interziși, numeroși universitari erau încă arestați sau muriseră după lungi perioade de închisoare ori marginalizare. Ioanichie fusese trimis să adune ce mai rămăsese, să recupereze handicapul anilor în care partidul îi folosise pe maghiari ca „tovarăși de drum“ contra „dușmanilor de clasă“ și „elementelor cosmopolite“. În filiala Uniunii Scriitorilor erau 76 scriitori maghiari și numai 14 români, iar comitetul de partid își ținea ședințele în limba maghiară, numărul românilor fiind insignifiant.

Viitorul meu șef (circa 40 de ani) era un bărbat vânjos, bine înfîpt pe picioare, cu o voce ușor cântătoare, cu ochii parcă mereu amuzați de ceva, ferindu-se să te privească mai mult de o clipită, în trecere. Putea părea introvertit, timid, dar în același timp șiret și evaziv. Nasul viril și coroiat îi adusesse porecla de „Tapirul“, ceea ce cred că nu-l deranja deloc, căci sonoritatea cuvântului îi sublinia autoritatea.

Mi-a spus de la început, între patru ochi, că îmi cunoaște dosarul și știe că tata a fost închis 8 ani și că acum este reintegrat în câmpul muncii („Unde?“, s-a prefăcut el că nu știe. „A, la gaz metan, foarte bine!“). Referințele de la *Steaua* sunt bune, dar mai așteptăm o aprobare de la partid, speră să vină. Să

fac o cerere de angajare, dar să specific: „redactor la secția de Știință“, mă previne că la „Beletristică“ ar fi mai greu. „– Dar cum rămâne cu facultatea? Sunt student în anul IV, mai am două semestre și examenul de stat... într-un fel partea cea mai grea a politehnicii...“ „– O să mai vorbim despre asta, în orice caz puteți să vă împărțiți timpul, mai lipșiți de la noi, mai lipșiți de la ei, oricum din câte știu aveți 10 pe linie.“

Lunile care au urmat au fost cele mai intens romantice din viața mea publică (poate cu excepția începuturilor de peste decenii ale Alianței Civice). Seară de seară ne adunam în biroul acela de Stare Civilă, unde mai rămăseseră pe jos confetti de la nunțile din ajun. În fiecare seară mai apărea un coleg – profesor la Filologie, student la Arte Plastice, secretar la Opera de Stat, funcționar, corector, dactilografă. Mulți erau șomeri, dați afară din serviciu sau interziși cărora „partidul“ le cerea să scrie cu pseudonim. Când am aflat că părintele Ion Agârbiceanu a fost admis în colegiul revistei și că revista se va numi *Tribuna* (un nume cu repetate ecouri în istoria Transilvaniei) am izbucnit de emoție în plâns.

În primul an de apariție revista *Tribuna* era oarecum atipică. Pe vremea lui Ioanichie Olteanu făcuse senzație reabilitarea generației anilor '40, a unor poeți și filosofi care, cu 12-13 ani înainte, erau în vogă, dar între timp fuseseră arestați, interziși. Profitând de vântul pe care Bucureștiul îl sufla acum spre această nouă revistă românească din Cluj, a izbutit republicarea unor colegi de generație pe care îi pierduse pe drum sau a unor „clasici“ ca Ion Agârbiceanu ținută de-o parte de regim, mai mult din cauza profesiei de preot decât din cauza scrierilor sale. Aici au redebutat, în plină epocă dogmatică, poezii Ion Sofia Manolescu, Radu Stanca, Gheorghe Chivu, Victor Torynopol sau publiciștii Aurel Buteanu, Petre Hossu, Grigore Popa. Singurul care se dovedea imposibil de „reabilitat“ – cum se spunea în jargonul de partid – era Lucina Blaga, marele poet-filosof, devenit bibliotecar, pe care avea să-l publice cu câteva articole *Contemporanul*, cu puțin timp înainte de a muri. Tot la *Tribuna* au debutat primii „șazeciști“. Nichita Stănescu a publicat un ciclu de versuri dedicat răscoalei de la 1907. Alți tineri, nepublicați în Capitală, se adresau *Tribunei* cu primele cicluri de versuri: Ilie Constantin, Cezar Baltag. Ca absolventă de liceu la Oradea și-a publicat primele două poezii – înainte de a fi interzisă din cauza unui denunț politic – Ana Blandiana. Colegii ei de facultate Ion (încă nu Ioan) Alexandru, Ion Pop, Matei Gavril, Gheorghe Pituț au ajuns la *Tribuna* trecând prin cenaclul de limbă română al filialei Uniunii Scriitorilor. Noi înșine – redactorii (eu eram, în calitate de politehnist, la rubrica de Știință) – veneam direct de pe băncile facultății. Fluxul liberalizării

îi aducea pe mulți bucureșteni la Cluj, totul în anumite limite, pentru că, de pildă, Sorin Titel (fost anchetat după mișcările studentești din București) a fost interzis după un denunț chiar în momentul în care ar fi urmat să fie angajat în redacție.

Ca la orice publicație nouă, atmosfera avea ceva exploziv și romantic. Orgoliul Clujului de a avea o revistă care polemiza cu dogmatismul din Capitală și de a-și afirma propriile valori nu ținea cont de ierarhii și de tabuuri. La apariția romanului *Pe muchie de cuțit*, în care era calomniat Blaga, Mihai Beniuc – ardelean el însuși devenit, datorită poziției sale oficiale, intangibil – a trebuit să sufere un serial de cronici distrugătoare. La fel s-a întâmplat cu ceilalți corifei ai realismului socialist care tăiau și spânzurau în București și care dictau ierarhiile de la un congres la altul, care erau studiați în manuale și reprezentau literatura pe plan extern. Nedepinzând de Uniunea Scriitorilor – fiind administrată de o editură ce ținea de Ministerul Culturii și „citată“, mai pe șleau spus, cenzurată, de „Direcția presei“ din Cluj – *Tribuna* își putea lua până la un punct libertăți atipice perioadei. La moartea lui Brâncuși, în afara comunicatului succint copiat din *Scânteia*, s-a publicat un eseu și o poezie omagială, iar eu – „cap limpede“ fiind – am schimbat peste noapte antetul colorat al revistei într-unul negru, ceea ce m-a costat o amendă cerută de cenzură, pentru că sculptorul era considerat, încă, decadent, cosmopolit și „nerepresentativ pentru poporul nostru“. În pagina științifică (de care mă ocupam) aveam colaboratorii aleși ostentativ dintre marii universitari ai Clujului: doctorii Iuliu Hațieganu, Ioan Goia, Victor Preda, Valeriu Bologna, profesorul meu de „metalurgia pulberilor“ Alexandru Domșa, filosoful D.D. Roșca, istoricul I.I. Rusu și (în ciuda oportunistului său politic) arheologul C. Daicovicu, care desfășura an de an șantiere în siturile dacice din Munții Hațegului.

Totul s-a schimbat după înapoierea forțată la București a lui Ioanichie Olteanu, în urma unei intrigi șovine de la Regionala de partid condusă de Vasile Vaida, Tompa Istvan și de alți staliști îmbrăcați în piele neagră și raglane fumurii de „gabardină“. În locul lui a venit redactor-șef prozatorul Dumitru Mircea, un om cumsecade care – însă – și-a compromis talentul într-un roman penibil despre colectivizare și care nu mai avea autoritatea necesară susținerii cursului liberal impus de predecesorul său. Născut într-o familie cu foarte mulți copii din Câmpia Ardealului, s-a întâmplat că unul dintre frații săi a ajuns cardinal la Vatican. Tatăl lui Mircea fusese primar „înainte de 23 August“ (sau, cum se spunea cu scârbă, „în regimul burghezo-moșieresc“), iar el însuși, se spune, cântase în studenție la strana unei biserici greco-catolice. Toate astea îl făceau vulnerabil și, cu toate încercările de a menține prestigiul

revistei, acesta s-a pulverizat. Ingerințele partidului și cenzurii erau tot mai aberante și anticulturale, revista trebuind să publice acum cronici electorale locale, portrete de deputați sau de „ilegaliști“ și să polemizeze cu Occidentul, de la filosoful Karl Jaspers până la generalul american X sau Y.

Poate și rămânând Ioanichie Olteanu s-ar fi întâmplat la fel (sau poate că el a plecat știind ce urma să se întâmple), dar în orice caz „luna de miere“ dintre regim și revistă s-a încheiat. Revista și-a schimbat fața, a devenit o „foaie“ plicticoasă, care s-a provincializat publicându-și doar proprii redactori și urând tot ce venea de la București. Dacă înainte Bucureștiul însemna „dogmatism“, „realism socialist“, „proletcultism“, acum devenise cetatea rău famată, „orașul prăbușirilor“, indiferent de cine ar fi fost vorba. S-a ajuns să fie înjurați urât, cu pseudonim, chiar cei ce debutaseră în *Tribuna*, din clipa în care ajunseseră să publice sau să fie recenzați într-o altă revistă, bucureșteană. Ceea ce a făcut ca majoritatea tinerilor talentați din Cluj să emigreze în Capitală. Ani de zile, tribuniștii s-au publicat și și-au luat interviuri între ei, nemaiinteresându-i restul lumii. Și, cum se întâmplă în asemenea situații, au început bârfele, intrigile, invidiile, măcinarea în tabere mereu schimbătoare – toate acestea desfășurându-se, în orele de serviciu și până târziu, la restaurantul de peste drum.

Căsătorindu-mă cu Blandiana, în împrejurări pe care le voi descrie mai încolo, am intrat amândoi în vizorul invidiilor. Iar eu, la rândul meu, am intrat într-o grevă nedeclarată, în timp ce ea a fost interzisă.

Neoproletcultismul de la cumpăna anilor ‘50-’60 se apropia treptat și de Cluj. Retragerea trupelor rusești nu făcuse decât să stimuleze dogmatismul regimului Dej. Dar, în timp ce *dincolo*, Hrușciiov deschidea lagărele și-l publica pe Soljenițin, la noi închisorile gemeau din nou de oameni (în majoritate preoți, alți intelectuali și foarte mulți țărani), iar literatura înghețase în dogme. Se spune azi că tot acest îngheț era pregătit ca monedă de schimb pentru tratativele de după declararea „independenței de partid“ din aprilie 1964. Dar câte existențe au fost zdrobite în acești ani și cu cât cinism a fost pregătită (dacă a fost) această suferință a milioane de oameni!

(fragment dintr-o carte neterminată)



## poeți în timpul intermediar

SEBASTIAN REICHMANN

### DESPRE „SFÂRȘITUL POEZIEI” ȘI AL „AVANGARDEI” (CÂTEVA REPERE) JUSTIFICARE SPIRITUALĂ ȘI „ANGAJAMENT” POETIC (II)

*„ce ai făcut în noaptea sfântului bartolomeu  
de ce nu erai născut în noaptea sfântului bartolomeu  
gândurile tale împotriva nopții sfântului bartolomeu  
nu ajung  
cât a tinut noaptea sfântului bartolomeu  
cât va mai ține ea”*

Nicolae Prelipeanu –

*Ce ai făcut în noaptea Sfântului Bartolomeu*

Într-un articol precedent (*Despre „sfârșitul poeziei”, al „avangardei”, etc. – câteva repere*), apărut în numărul 11-12/2016, am încercat să precizez sensul refuzului afirmat de poeta austriacă Ingeborg Bachmann atât față de poziția adepților estetismului „pur”, ai așa numitei „arte pentru artă”, cât și față de poezia sau literatura „angajată”, în accepțiunea sartriană a termenului, în contextul specific Germaniei postbelice.

Dar în același timp în care scria că agitarea spectrului dispariției iminente a poeziei nu reprezenta decât un nou avatar al unei teme recurente în literatura occidentală, cel puțin de la romantism încoace, Bachmann insista, într-o manieră oarecum paradoxală, în prelegerile sale la catedra de poetică a Universității din Frankfurt (creată în mod special pentru ea), și asupra unui obiectiv ce trebuia neapărat atins, în opinia ei, tocmai pentru a stopa *l’éternel retour* al acestei amenințări, despre care se dezbătea intens în primele decenii de după al doilea război mondial. „*Conflicte sociale, intersubiective și politice se substituie acum conflictelor religioase și metafizice. Ele conduc toate la*

*aceeași consecință: îl aduc pe scriitor într-un conflict cu limbajul. Și aceasta deoarece reușitele într-adevăr mari din ultimii cincizeci de ani, cele care au făcut vizibilă o nouă literatură, nu s-au născut dintr-o voință de a experimenta, unul după altul, o serie de stiluri, nu pentru că cineva a vrut să se exprime când într-un fel, când în altul, sau pentru că s-a căutat a fi modern. Ele au apărut, dimpotrivă, acolo unde o gândire nouă, înaintea oricărei certitudini, a acționat ca un exploziv și a dat un impuls, ele au apărut întotdeauna înaintea oricărei morale formulabile, ca un impuls suficient de puternic pentru a înțelege și a da naștere unei noi posibilități etice.”*

În prima prelegere de la Frankfurt, din 1959, intitulată „*Probleme și false probleme*”, Ingeborg Bachmann descria acest obiectiv ca fiind acela al necesității inventării unui nou limbaj, nu atât din perspectiva așteptării unui plus de cunoaștere ce ar putea decurge din acesta, cât din aceea a realizării unui „*salt moral și cognitiv*”. „*Cu un nou limbaj realitatea e întâlnită întotdeauna acolo unde are loc un salt moral și cognitiv, și nu acolo unde se încearcă reînnoirea limbajului prin el însuși ca și cum limbajul ar putea să nască din el însuși cunoașterea și să facă cunoscută o experiență care nu a existat.*”

Pornind de la aceste reflecții Ingeborg Bachmann a avut curajul (și mai rar în zilele noastre decât în anii prelegerilor de la catedra de poetică a Universității din Frankfurt) să meargă cu un pas mai departe ( „*Să facem liniștiți încă un pas*” – cum spune chiar ea) când abordează în termeni de „*culpabilitate*” cazul unor poeți de valoare, ca Gottfried Benn sau Ezra Pound care au „*firtat cu barbaria*”, adică cu nazismul (în cazul primului) sau cu fascismul musolinian (în cazul celui de-al doilea). „*În aparență se poate crede că e vorba de artă pentru artă, dar răsturnarea de perspectivă apare cât se poate de clar. Să nu mă considerați ca având un spirit prea limitat, - le spune Ingeborg Bachmann studenților săi - dacă insist asupra problemelor de culpabilitate în artă și dacă le pun atât de mult în prim plan. Să facem liniștiți încă un pas. Consider că nu este vorba de nici un fel de hazard dacă Gottfried Benn și Ezra Pound, pe care unii dintre tinerii noștri poeți trebuie încă să-l descopere – un poet american care a avut cele mai confuze idei despre revitalizare și despre renaștere – gândesc deci că nu este un hazard dacă acești doi poeți (și sunt poeți, fără nicio îndoială) nu au avut de făcut decât un pas pentru a ieși din cerul pur al artei și pentru a flirta cu barbaria.*”

Așa cum scrie Françoise Rétif, principala traducătoare în franceză a lui Ingeborg Bachmann și prefațatoare a antologiei recent apărute în colecția „Poésie” a editurii Gallimard, intitulată „*Toute personne qui tombe a des ailes - Poèmes 1942-1967*” („*Orice persoană care cade are aripi*”) pentru poeta austriacă dispărută în mod tragic la 47 de ani, poezii trebuie să-și poată justifica existența spirituală. Ei trebuie „*să reprezinte epoca în care trăiesc dar și să aducă acel ceva a cărui vreme nu a sosit încă*”. Principala misiune a poetului „angajat” se manifestă în combaterea a ceea ce ea numește „limbajul escrocilor” („*die Gaunersprache*”), adică limbajul publicității, al mass-media, pe care Ingeborg Bachmann îl contextualizează ca fiind cu precădere reprezentativ pentru societatea de consum occidentală din vremea ei, premergătoare revoltelor din mai 1968. Merge în același timp mai departe, susținând că acest limbaj nu face doar să reproducă și să închisteze lumea în reprezentări reduționiste, dar el este și vehicolul nemărturisit al ideologiilor care, departe de a fi încetat subit să existe odată cu sfârșitul celui de-al doilea război mondial, au condus la *catastrofa* ideologiilor totalitare în quasi-totalitatea democrațiilor europene, cazul cel mai flagrant fiind din punctul ei de vedere cel al nazismului și fascismului.

Reamintesc cuvintele „profetice” ale lui Pierre Jean Jouve care scria în eseul său „*Inconscient, spiritualité et catastrophe*” din 1933: „*O catastrofă extremă a civilizației este posibilă în acest moment pentru că ea se află în interiorul omului, acționând misterios, raționalizată, în cele din urmă cu atât mai primejdioasă cu cât omul știe mai bine că ea corespunde instinctului său de moarte. (...) Nu mai trebuie demonstrat că poetul, în calitate de creator al valorilor vieții trebuie să se opună catastrofei. Ceea ce poetul a făcut din instinctul de moarte este contrariul a ceea ce catastrofa vrea să facă (...)*”. („*Actualitatea lui Pierre Jean Jouve*”, *Viața Românească*, nr. 7-8/2012).

A scrie o poezie „angajată” este pentru Ingeborg Bachmann contrariul a ceea ce Sartre înțelegea prin „angajament”: ea nu *utilizează* limbajul, acesta nu este instrumentul sau vehicolul angajamentului ci fundamentul său, iar poezia este *în sine* „angajament”. Se poate considera ca simplă existență a scrierilor lui Ingeborg Bachmann, ca și a poeziei lui Paul Celan (pe care poeta l-a iubit toată viața, și care a fost pentru ea un veritabil dublu masculin), reprezintă o dezmințire flagrantă a celebrei fraze a lui Theodor Adorno despre imposibilitatea poeziei după Auschwitz.

Aș reproduce ca „ilustrație” doar un singur poem, din perioada 1964-1967, ulterioară apariției celor două cărți de poezie care au situat-o pe Ingeborg Bachmann printre vârfurile poeziei de limba germană postbelice, *Die gestundete Zeit* (Timpul amânat), 1953 și *Anrufung der grossen Bären* (Invocație către marea ursoaică), 1956, ca un „ecou” relativ tardiv al necesității „saltului moral și cognitiv”, preconizat de toate curentele avangardei (cu excepția futurismului), de la cubismul sau „*simultaneism*”-ul lui Apollinaire și Cendrars (pe care, cum a precizat Octavio Paz în conferința sa de la Collège de France din 1989, *Rupture et convergence*, Ezra Pound și T.S. Eliot aveau să-l împingă, peste vreo zece ani, până la consecințele lui extreme, în *Cantos* și *The Waste Land*), până la expresionism și suprarealism.

*Într-adevăr*

Pentru Anna Ahmatova

*Pe acela care cu nici un cuvânt nu a dat lovitura  
și vă spun  
pe acela care nu știe decât să se ajute pe sine –  
și cu cuvintele –*

*nu e nimic de făcut pentru a-l ajuta.  
Nici pe o cale rapidă  
și nici pe una lungă.*

*Să faci astfel încât o singură frază să țină,  
să o menții în zarva cuvintelor.*

*Nimeni nu scrie fraza aceasta,  
fără să o semneze.*

## ION POP

## POEZIA ȘTEFANIEI PLOPEANU

Întâmpinată elogios la debutul cu versurile din *Cum eu...* (1974), Ștefania Plopeanu (n. 1944) a avut totuși parte de comentarii destul de vagi și generale: „debut neobișnuit” „decantarea expresiei”, „o mare economie în ce privește imaginile și metafora”, reiterarea unor teme obsedante, reluate în dezvoltări analoge cu procedeele muzicienilor” (Al. Paleologu, e coperta IV a volumului). Într-adevăr, textele sunt concentrate, secvențe desfășurate rapsodic, fără titlu, au o anumită unitate de atmosferă și nu sunt lipsite de muzicalitate, deși nu mizează pe efecte spectaculoase de prozodie, uzând de versul mai curând liber. O „temă” cumva unificatoare ar fi starea de „vis”, de halucinație trează, de proiecție a stărilor de spirit în peisaj, în „pădurea în somn”, în dedublări ritualizate ale imaginii de sine. „Ceva straniu” se întâmplă mereu în micile fragmente, „o boală din senin” „calcă” (blagian?) făptura, se vorbește despre un „plâns cu descântece”, dezmierdări de păsări, cu „mâinile vrăjite”, ecouri mai întotdeauna dureroase ale „eului” rostit în fața naturii, vaiete de iubire reverberând în spațiu, plânsete, sfâșieri, o „apă a morților” curgând de nu se știe unde, proiecții onirice amintind de ritualuri străvechi (oarecari înrudiri, aici, cu Ileana Mălăncioiu), îngenuncheri în fața florilor, metamorfoze ale unor ființe silvestre... Poemele au adesea o formă de parabolă, de alegorie înscrisă în filigranul imaginilor naturale, mai concrete, lăsată cumva în suspensie și exprimată în termeni vag ermetizanți, sibilinici, cu indeterminări calculate ale subiecților și gesturilor înscrise în texte. De aici, o anumită dificultate a lecturii și permanenta somație a cititorului de a prelungi discursul rămas neîncheiat, despletit în sugestii multiple. Câteva „poetisme” nu sunt evitate, „greierii puneau întrebări prin somn / și tot ei se mirau de ele” (?), „să începem alt cântec, / să-l urzim în taina albastră a comorii”, „umeri zdrobiți în mângâieri de păcate”...

Oricum, cartea următoare schimbă mai totul, cum s-a și observat de către recenzenți. *Vorbindu-vă prin semne* (1979) e un titlu destul de limpede:

poezia de aici va fi una de comentariu și autocomentariu al actului *scrierii*, urmărind cu o atenție nicio clipă slăbită drumul cuvintelor spre închegarea unui „sens”. Aproape nimic nu mai rămâne din vechiul mod de a scrie, acum centrul preocupărilor e fixat pe producerea *textului* poetic, de către un subiect înzestrat cu o foarte clară conștiință a convenției scripturale, a valorii multiplu conotative a cuvintelor articulate în fraza lirică, a mecanismelor lor combinatorii, de unde și o mare libertate în manevrarea materiei verbale. Compunându-și poemul, autoarea lui e conștientă de relațiile intertextuale ușor de identificat, îl construiește cumva sub presiunea conștiinței unei autolecturi ce anticipează conexiunile posibile cu alte scrieri, drept care și cere complicitatea cititorului din afară, ce i-ar putea prelua în continuare mesajul abia promis: „A dori măru / (deja mă bănuiești de / păcatul originar) / a cânta dintr-o trâmbiță roșie / „fulgerând Sodomei fructul de măceș”) /.../ frate al meu bănuț / eu spun un sfert / tu înțelege pe jumătate /.../ te rog laudă tu / partea încă nescrisă din poemul / care se vede la orizont.” O maximă disponibilitate în înregistrarea (și reinventarea) realului e afirmată sau subînțeleasă, împreună cu nemulțumirea față de „cumințenia” celor învățați „să recite frumos”, conformiști, aceleași versuri la ocazii festive. În același timp, subiectul se privește ca eu plural, cu disponibilități infinite de expresie, toate orientate spre construcția de „reale”, de întrupări verbale ale unor simili-lumi: „Poeta îi învață pe toți să simtă / savoarea merelor (cele arătate lui Nathanael cum am mai spus)” – trimitere la *Les nourritures terrestres* a lui Gide, cartea impregnată de o voluptuoasă senzorialitate naturistă, dar acum, iată, oferită ca lecție despre *text*. „Vederea” primează, desigur, realul se cere evocat în concretele sale, însă „ridicate” la înălțimea „sensului”: „și privesc lucrurile care încă (s.n.) nu au sens / o lume spectacol”, „Nimic n-are sens dar este [,] *ochiul meu le ia pe toate la sine și le urcă* /.../ beat se clatină ochiul meu strigă / sunt pur! Sunt pur! sunt pur!”... Altundeva, subiectul se vede expus și cercetat pe toate părțile de cineva care până la urmă îi taie capul ca în episodul biblic al Salomeei și-l așează metaforic pe „tipsia unei coperti”.

La orice pagină ne întâmpină variante ale aceleiași reflecții fundamentale asupra raportului dintre scris și trăit, dintre semnele imediatului și „pădurea de simboluri” care, amplificând reverberațiile și obscurizându-le, lasă în urmă imaginea originară, după cum „limbajul muzical” poate fi amendat din cam aceleași pricini, ca uniformizând inerțial viziunea asupra lumii. Într-un text, inventarea unor imagini solar-mitologizante pe fundal marin agitat e pusă în contrast cu „terenul accidentat” și invitată să se confrunte cu spărturile și hurducăturile lumii date: „uite caii cabrându-se printre stânci / abia mi-am

inventat acum o secundă / (peisajul era marin și atât) hei Apollo / sau Phaeton ce-ai căutat cu cvadriga / pe teren accidentat”... Compoziția îngrijită, armonioasă a poemului e pusă alături cu actul prozaic al tocării cepei în bucătărie, sugerând în cele din urmă nevoia de eliberare de sub presiunea esteticului și coborârea poeziei în cotidian, cum invita și programul în curs de articulare a ceea ce va fi „generația optzeci”: poemele scăpate ca din pușcă / ferfenițite hoinăresc pe străzi / și întâlnindu-ne întâmplător / nu ne tulbură / ci se ascund în vânt în canale în frunze / lăsându-ne să ne mai și bucurăm”. Majoritatea poeziilor sunt construite la pragul dintre meditația programatică, de *ars poetica*, și notația/confesiunea ce indică năzuința de vitalizare a semnelor poeziei, aflate, singure, în pericol de uscăciune. Sub „textualizarea” afișată, rămâne viu, totuși, dorul de a privi „curgerea de dedesubt” a elementarului. Naturalizarea semnului apare ca aspirație centrală spre suprapunerea scrisului cu cele văzute și simțite: „ne vom întreba de ce / s-a pictat tomai această scenă / cu șopârla – e un totem un simbol / sau e simplu – o uimire o uimire!” Altundeva, un soi de comis voiajor al limbajului și convențiilor poetice oferă la grămadă obiecte și semnele lor, un amestec de text și de lucruri concrete: „semnificant canale / oglinzi (reflexii) geamuri”, cu o grațioasă, ironică plecăciune finală, în italiană: „grazie arrivederci”... E și o chestiune de autenticitate aici, căci, dincolo de diversitatea instrumentarului lingvistic-imaginativ pus în mișcare, e nevoie – sugerează poemul -, pentru realizarea unui portret, de aceeași solidaritate dintre semnificant și semnificat. Două versuri frumoase o spun concentrat: „eram eu doar de acolo / de unde începea să mă doară”... A vorbi prin semne ar însemna eliberarea concretelor de monosemie, multiplicarea indefinită a orizonturilor conotației: „Vorbindu-vă prin semn în fond - / nu strigând nu cântând (după / credința clasico-emfatică) /.../ Vorbindu-vă prin semne ascunzându-vă / după un arabesc căutându-vă / în cu totul altă parte”...

Așadar, „vorbirea prin semne” camuflează poetic, ca să zic așa, mici „lecții” de poezie centrată pe problematica *textului*, a *poiesis*-ului, recurgând uneori la metaforizări ale actului de a scrie, dar cel mai adesea la mici „înscenări” în care protagonistul poet uzează de un limbaj colocvial, pigmentat ironic și cu accente ludice, amintind, bunăoară, de rețeta facerii unui poem dintr-un manifest al lui Tristan Tzara: „amestecați bine luați / un fel de foarfece („răsturnați”) / puneți un *pizzico* (vârf de cuțit) / se poate și fără”... O glosă a lui Dinu Flămând vorbește despre „naturațea cu care sunt traduse dilemele cărturărești, un oarecare farmec flecar luând în stăpânire probleme ale textului și rostindu-le parcă în joacă” (vezi recenzia lui Dinu Flămând din *Viața studentescă*, 1983, reluată în micul dosar critic al antologiei de autor

*Vorbindu-vă prin semne*, Ed. Cartea Românească, București, 2004, p. 205). Se întâmplă și ca „lecția” să rămână aridă, oferind simple propoziții teoretice ca acestea: „Ruptura paralelismului fonosemantic / e deliberată” etc. etc. Pe axa ideatică a absorbției lumii în text și a rostirii în lumea concretelor e construit ciclul *Vampiria*, cu paranteze ce deconspiră din loc în loc artificul și caracterul deliberat al actului constructiv („observați că am pus surdina / din al treilea și al patrulea vers” etc.) și cu metaforizări forțate ale unui discurs conceptual, ce nu prea are, totuși, de-a face cu „cerebralitatea barbiană” evocată de N. Manolescu într-un comentariu din amintitul dosar critic al cărții.

După parcurgerea *Elegiilor vorbite*, din 1982, se întărește convingerea că, sub unghi tematic, poezia Ștefaniei Ploeanu e construită la limita dintre natural și ficțional, dintre dorința de a surprinde cât mai pregnant concretul în materialitatea lui palpabilă și vie și, pe de altă parte, voința de a-l încorpora în semn, în verbul scris. Conviețuirea, nu numai familială, ci și poetică cu Marin Mincu se simte în această ecuație, numai că, spre deosebire de poetul care găsea voluptăți aparte în, ca să zic așa, textualizarea naturalului, cu plăcerea de a înscrie, în interstițiile sintactice notații directe de ambianță și gestică, Ștefania Ploeanu sugerează o stare de spirit mai incomodă și mai tensionată, ezitând, parcă, atunci când știe că prin scrierea poemului sacrifică concretele de dragul *urmelor* acestora, pe care le știe mai durabile în moartea lor emblematică. Oricum, o asemenea urmă (sau „dără”, ca să preluăm, împreună cu autoarea, ceva din terminologia ușor metaforizantă a textualiștilor) are nevoie, ni se sugerează într-un text cu aspect de mică parabolă, de referenții reali de la care pleacă și pe a căror sacrificare se poate desena linia, reliefurile, carcasa sonoră a poemului: „Până și simunul ca să existe / are nevoie de un trup / de o dărâmare de trupuri, de case / trupul simunului e o dără / de morți, de copaci răsturnați / de măruntaie de păsări sfâșiate /.../ vorba simunului șuieră / printre buzele mele / îmi ucide măruntaiele iese / printre buzele mele șuierând / și mă părăsește / ca pe un trunchi uscat de copac / care abia se mai ține / să nu fie smuls / și urlă” (*Simunul*). E o manieră cam „didactică” de construcție, expresivă totuși prin acumularea de „obiecte” mediatore ale ideii, cum se va mai întâmpla în acest ciclu. Trecerea în *semn* a trăirii apare atunci ca o paradoxală salvare – „sângele / abia supt abia gustat / al prăzii care scapă în moarte” -, „trupul de hârtie” cară cu el „o planetă grea”, eliberând-o de lestul materiei și zburând cu ea, cuvântul se umple (cumva stănescian) de guri devoratoare, lăsând loc reinventării „iubirii”, planului primar al sentimentului, lumea e umplută, la rândul ei, cu vorbe, pentru ca în finalul poemului să se rostească o întrebare cu înțeles echivoc: „nu vedeți cum / cuvintele



au început să / miroasă puternic a fructe / acoperind plânsul materiei?" Un sânge plin, din nou ca la Nichita Stănescu, de „ființe viitoare” apare „stors și până la urmă uscat / pe fundul pocalului A”. E semnificativă, în acest sens, punerea frecventă în contrast a imaginarului organic, - cărnuri, aglutinări de substanțe, sânge, glande, corp de moluscă, trandafir carnivor, hecatombe, cadavru de hârtie, apocalips, hieroglifă amară etc. - cu cel al sicității, mineralizării sau evanescenței – „Moartea se plimbă printre litere”, devorând, rumegând, săgetând „clipa” (trăită, desigur), apar carcasa, armura, aromele mumificate, iubirea trasă în vorbe, înmuguriri degerate, „enciclopedia solidă din care pândesc ochelari de mort”, ba chiar, explicit și în englezește, plăcerea barthesiană a textului, într-o ambiguitate (*Reclamă*): „porii se măresc / intrând în baia sudului / an unique record / în plescăit în pliu în plică / în pleasure of the text”. Poezia apare atunci ca ”vorbire nefirească”, într-un poem dedicat, cum se și cuvenea, lui Nichita Stănescu, în care „arătarea vorbirii până cu pană” din descrierea unei păsări imaginate e pusă în contrast cu dorința comună de a trăi sau muri pur și simplu: „n-avem timp să vorbim despre morți / timpul trece, îmbătrânim și murim”... Și alte câteva poezii rămân îndatorate *poiesis*-ului stănescian, reflectând asupra înființării cuvântului: „Eu vorbesc, chiar eu, acesta care vorbește / acesta care fiind este sunt /.../ în timp ce el spune / a și zburat dincolo de sine” etc. Ieșirea din această zonă de teorie (bine) ilustrată a poeziei, ca să zicem așa, nu are loc decât în mod excepțional, ca în micul poem *Verde crud*, dovedind și o proaspătă sensibilitate față de frăgezimile concretului existențial. Programul domină însă, trasat între cadrele unei po(i)etici expresiv plasticizate ori approximate prin corelative obiective, nu cu totul lipsită de apelul la metaforizări forțate, – „manșonul minunii”, „o frunză smulsă din creanga ispășirii”... Spre final, propozițiile doctrinare sunt rostite încă o dată direct: „Nimic nu mă doare nu mă oprește / să mă mângâie / nu mă jelește și nu mă așteaptă / decât o mare datorie de a / voi, de a face să fie” (s.m.). E o datorie de poet poetician dusă convingător la îndeplinire.

O variantă de *Cântare a cântărilor* este, în mare parte, *Scrisoarea femeii urâte* (1984) elogiul cumva ritualizat, de data asta, al bărbatului iubit, în care se strecoară cu finețe același „program”, strict ilustrat în cărțile precedente, acum doar sugerat cu un soi de tandrețe și modestie a celui care admiră dintr-un fel de penumbră, pretextând o pretinsă urâtenie, însă cerând în fond transfigurarea, trecerea fapturii concrete într-o imagine poetic salvatoare: „Iubește-mă de departe, / mă rog ție, / căci sunt urâtă”. Adevăratul chip al femeii e de căutat în „scrisoare”, adică în urmele prin definiție mai pure și mai durabile ale cuvântului: „Nu mă căuta deci - sunt urâtă / și nici nu am alt

chip / decât scrisoarea aceasta”... Discursul a devenit acum cu adevărat liric, foarte „feminin”, de o frumoasă smerenie a ființei care adoră și așteaptă să fie adorată, însă... mediat, în *semnul* transfigurator. În registru acut senzorial se înscriu versurile din *Cartea seducției* (1986). Ar fi vorba – Cornel Moraru are dreptate – de o „seducție a realului” prin „carte” și „scrisoare”, în sensul, cum spune însăși poeta, citată din glosele la Nichita Stănescu, de a-l ridica la propriul său rang, adevărat act de posesiune și de cedare dureroasă în același timp” (v. Cornel Moraru, în *Dicționarul scriitorilor români*, Ed. Albatros, 2001, text reluat în dosarul critic al antologiei citate, p. 224-225).

Zisul ”real” apare aici ca foarte cuprinzător, căci este și natură chemată să reintegreze ființa îndrăgostită, atingând o stare, rară până acum în poezia Ștefaniei Ploeanu, de frenezie a sentimentului, și pe cea a bărbatului, cu care imaginează scene de contopire totală, extatică: „Mă pălmuiеști cu sânge / te pălmuiesc cu / nuiеle de iarbă / urlăm și ne încâlcim pletele / trece ochi prin ochi / gură prin gură / fruntea mea-ntr-a ta / plângând și râzînd.” Se aude chiar o propoziție aproape imposibilă în versurile de dinainte – „nu mai vreau să ies din lucruri”, iar vocabularul transei, al strigătului („am strigat cu toată carnea”), al urletului („urlet înroșind masa”), al îmbrățișării, vârtejului de sânge, freneziei simțurilor (dar și a intelectului - „știință în transă”) -, invadează textele. Organele de simț se asociază, din nou ca la Nichita Stănescu, avântului verbal – „totul e atât de real / încât îmi azvârl privirea-n sus, cât mai iute, / agățând-o de munți”, aceeași privire încordată pare a da naștere figurii bărbatului iubit, care-i apare treptat la orizont, ca în aceste versuri memorabile: „când te voi vedea întreg / voi urla de durere / ca și cum te-aș fi născut - / poți să-mi spui mamă, tu, / fiule al privirii.” Mișcarea imaginației și a visului o ia înaintea întâlnirii concrete („ne sărutăm de departe / până când aerul venirii tale / îmi răsună în gură”, „cine mă privește vede mai întâi că mi-e dor / și apoi pe mine”, „nu te-asemeni, tu, / ci semeni floarea,-n sămânță”...).

Despre poemul mai amplu, *Cavalerul din drezină* (1992), poeta însăși scrie că a fost „obsedată de degradarea apocaliptică ireversibilă a ‚personajului’ poeziei”, într-un text pe care nu l-a putut publica la timp, drept care ar rămâne un soi de „poem de sertar”, cu valoare, totuși, de „document autentic”. Numitul „personaj”, un fel de „cavaler” adus din Evul Mediu în lumea noastră dezumanizată expresionist-apocaliptic, e aproximat ca făptură compozită, în care elementul uman se asociază celui mecanic și... textual, însă în cele din urmă imaginea, și a „cavalerului”, și a universului în care se mișcă în vehiculul lui pe șine, care e și un scaun cu rotile, rămâne destul de confuză și haotică, cu exces de artificii combinatorii. O primă *Defilare* dă o idee despre

acest univers compozit: „Un car armat trece – manipulând portavoci / cu rază medie de acțiune – crengi / revanșarde biciuie – trunchiul care le ține / limbi tăiate și spânzurate – de ceaunul / cu colastră - / se afumă în descântece spurcate / de iepuri deșuchiați /.../ Cuvântul înamorat – scurmă paiete cu cornul /.../ Între timp înfloresc peste tot / verbene ca niște academisme putrede”... Metaforele textualiste sunt numeroase și nu toate reușite, căci stoarse de orice vibrație senzorială, numite din exterior, cumva explicativ-conceptual: – „se versifică tricotând / zale negre înfrângerii / de fier”, „se derulează succesiuni mari sticloase / de timp care emană la sfârșit un cuvânt”, „ăsta-i aduce flori / *subiectului-obiect al predicăției logice*”, „ochii moi ca două petale de lapte / curs din ugerul unei vaci silogistice” etc. etc., – o suită de prețiozități și de asocieri forțate de cuvinte. Teoria instaurării semnului nu lipsește nici de data asta, căruciorul cavalerului „trebuie să treacă / chiar pe acolo unde înflorește în aer / trăznică de două săgeți adverse / una dinspre lucru / alta dinspre semn, / una dinspre forma lucrului / alte dinspre conținutul semnului”, și așa mai departe... În postfața sa foarte atent analitică, Octavian Soviany, specialist în „apocaliptica” textului din poezia ultimilor ani, caracterizează corect poemul, scriind că „integrează topoi poeziei epice într-un scenariu de comedie apocaliptică”, punând în legătură „manechinul textual” supus unei „resurecții groțești” cu „omul fantă” al lui Nichita Stănescu, - conchizând că „aventura textului dobând(este) astfel fizionomia unui spectacol absurd cu marionete, mărturisind despre destinul sisific al ființei textualizante în secvențe de farsă apocaliptică.” (v. Octavian Soviany, *Vorbirea prin semne*, postfață la antologia menționată a Ștefaniei Ploeanu, 195-197).

E totuși cam prea multă „teorie” în aceste pagini și un exces de artefacte care trădează uscata cerebralitate a discursului, remarcată, de altfel, drept caracteristică mai generală a scrisului poetic despre care vorbim, însă mai bine camuflată altădată prin plasticizarea conceptelor. De data asta, însă, „atelierul” riscă să înăbușe ceea ce se mai poate numi, fie și timid, *trăire* poetică. Procesul de abstractizare-conceptualizare a unei reflecții ce nu mai trece, că să se contamineze de ea, prin substanța densă a obiectelor, continuă în *Starea de juxtapunere* (1994). Avem de-a face cu un fel de notație inetelectualizată ce *numește* mai degrabă stări decât le „concretizează”. Ni se spune că „totul e vertiginos și letal”, că „trupul, chiar el, / conduce mașinăria timpului”, însă până și „groaza privirii” apare, voit-nevoit, drept calculată, programatică: „voi crea acum un spațiu mărit / prestanța degetului / în prim plan, absolut / va crea un nod în privire; / privirea-i acum îngrozită // și nu mai vede / trupul enorm.” Speculațiile „textualiste” ce se pot face (le face bine postfațatorul),

nu pot ascunde, totuși, sicitatea acestui discurs denotativ-conceptual, scris cu o anumită energie reflexivă, însă tulburat benefic doar din loc de câte un fior existențial creditabil; restul e... text, - neutru.

Din fericire, are loc, prin placheta intitulată *Cum stau eu aici ca să contabilizez obscenitatea istoriei* (2001) o întoarcere la o poezie a confesiunii individualizate, care recapătă materie, corporalitate, chiar într-un soi de opoziție cu practicile textualiste de până acum, fie ele și metaforizate, plasticizate ca înscenări de obârșie stănesciană ale *poiesis*-ului. Comentând acest volum, Mircea A. Diaconu continuă să identifice în „miezul prezentei poetici... tensiunea dintre *cuvânt, scrib și existență*” (v. Mircea A. Diaconu, în *Referințe critice* la antologia citată, p. 230).

Lucru adevărat, doar că acum existența, fie și în dimensiunile ei abjecte, înregistrate cumva reportericește și de la distanță, primează, iar scribul mediator apare cu mult mai atent și sensibil la precaritățile proprii și ale lumii din jur. Dacă până acum miza pe cuvânt și mediatorul său instrumental dețineau locul de elecțiune, năzuința prezentă este de a surprinde cât mai direct existentul, cum ne spun versurile următoare: „*Să nu scrii niciodată despre / mine un poem, să nu scrii niciodată / un text / să-mi scrii ce / este imposibil și rușinos, viața asta / de morți despăturiți, de / logodnici văduvi și / totuși eterni, să-mi scrii chiar aceasta: / ceva / care să nu fie doar cuvânt și eu să-ți răspund ție cu ceva / care să nu fie doar cuvânt, orice / altceva, o ruină, un rid // o așteptare o vină, un pahar / plin cu fiere, o cruce...*” Ne amintim că în *Scrisoarea femeii urâte* lucrurile păreau a sta tocmai invers, figura feminină cerând evitarea referinței directe prin circumlocuțiuni și corelative obiective ce depășesc sfera individualului. Or, în noile versuri putem găsi chiar replici la practica textualizantă, - ne putem gândi la felul cum concepea poezia, în imediata apropiere, un Marin Mincu: „*Omule al meu / furia ta este cea / care nu înțelege; ceea ce te soarbe de aici / este golul pe care îl cauți orbește / și întunericul. /.../ Inutil să-ți spun că ceașca aceasta de ceai, ușa / casei, pragul neprofanat, sunt unice / lucruri pe pământ și din ele / s-a făcut lumea, tu / te încalți repede, zilnic, chinuit // vrei să pierzi totul la / zar, vrei să pierzi / zarul.*” A nu mai căuta cu înfrigurare misterul de dincolo de obiectul concret și viu pe care semnul (visul, imaginația) promiteau să-l surprindă pare a face parte din noul program *poietic*: „*Dar nu-ți dai seama oare că / lupii sunt atât de / înfricoșători numai / pentru că sunt absenți?*”; sau, și mai limpede: „*Nu pot să-ți numesc eu / piatra / până nu o / calc cu talpa, mă mir cum că tu trăiești / dând nume lucrurilor ce / se petrec între noi , fără / să fi mâncat din pomul necunoașterii.*” „Poemul” poate domestici, relativ, frenezia și haosul

senzorial al concretelor, dar nu mai mult: „poemul acesta, junglă urlătoare / ca o cunună întinsă / de îngeri / ca fiarele”. Este a spune că tensiunea semnificării n-a încetat în realitate, că în spațiul imaginar al poetei coexistă, interferează, se confruntă contrariile „junglei de stări” cu „fericirea statică”, a echilibrării în semn al viziunii. Intervine, în acest punct, spectacolul Istoriei, cu „depunerile” ei de evenimente, strigăte, marșuri, revoluții, echivalate destul de repede cu tăcerea, căci acest spectacol al lumii e resimțit ca derizoriu, deși provocator de mari suferințe, anesteziat cumva în ficțiunea semnului, el însuși lovit parcă de inautenticitate, golit de palpitul vital: „cum poezia asta sălbatică / este o junglă, o tobă / în care cineva bate / cu bețișoare la mâini, nu cu degete /.../ cum fluierul acesta ca o / grefă, adăugată arborelui, cântă / obscen și fictiv.” Se pare că, într-adevăr, „s-a întâmplat ceva / care are de-a face cu / sângele obscen, cu / neexprimarea liberă a dorinței /.../ bucuria / de a-ți face o bubă, de-a o țâșni / singur, pentru tine, / ca semn de exclamare al cărnii”. În fața acestei lumi contemplate cu amărăciune din ”terasa” casei, subiectul liric aflat mereu în căutarea de ființe apropiate fără să reușească, se descoperă singur, știindu-se și muritor („Nici pedepsit, nici mântuit, ci singur”, „fără speranță, fără nădejde și fără leac”), întâmpinând prăbușirile „în ființa oarbă / trecerii prin lume” cu o privire de stoic cvasieminescian. Un stoicism asigurat, în ultimă instanță, de semnul poetic, fie și precar, dar care „nu poate fi mâncat de altul”, într-o lume a „omorului general”, în care „mintea va naște acum templul geometric și perfect al uitării”. Cu câteva pagini mai devreme se putea citi ceva esențial – și foarte frumos spus - despre „cuvântul ăsta / ce-l vezi că moare și totuși rostirea / lui în gând, te consolidează: poemul / nici nu mai are alt rost; / este deschiderea simplă a gurii / la ospăț între o lingură / cu hrană, și altă lingură, un cuvânt / aruncat tuturor de formă / ca să se știe că exist, că / am gură, mă hrănesc și eu / tot cu rădăcini, cu ierburi, / și mă îmbrac fastuos / pentru ocazia derizorie.” Este aici o întreagă artă poetică ajunsă la împlinire, ce împacă, fără să cedeze esențialul ecuației tensionate dintre viață și poezie, dubla aspirație oricărei lirici autentice: de a concentra în expresia verbală cât de cât mai durabilă ceva din miezul trăirii în fenomenalul vulnerabil și trecător.

Un eveniment dramatic, moartea soțului, care a zguduit viața poetei, a cutremurat și poezia sa, pusă în fața urgenței confesiunii, fără a i se mai da răgazul acelei „îmbrăcări fastuoase” evocate mai sus. Primele versuri din volumul *Dincolo dincoace de poezie* (2011) avertizează deja asupra modificării radicale a raportului dintre trăire și expresia ei verbală, care constituise marea temă a acestei lirici: „Acolo unde se transformă-n urllet / Acolo unde se trans-

formă-n urllet / Nu se citește, ci se plânge”... Când e amintit, scrisul e văzut ca substitut al geamătului și lamentației elementare - „noi scriem / ca să nu schemăm” ; sau: „Și totuși, cuvintele mele mă susțin / ca o șuviță de fum / care ține furtuna / aruncată pe umăr / ca o creangă mișcată / care vestește un copac în deșertul / minții.” De cele mai multe ori, sentimentul inutilității scrisului e mărturisit direct, – „de ce aș fi eu poetă / așa, fără viață personală?” Când durerea devine copleșitoare, ea nu mai poate cere decât strigătul visceral, ca și animalic: „să știi că eu mârâi și hohotesc ca o osândită și mugesc ca o vită”. Și, în continuare: „Nu umbrele palide ale literaturii, nu acestea. Mi se par fade toate și toți autorii lor și toate versurile lor... Literatura e doar neputința omului și e tot mai evident că e așa. Cuvântul e o disperare și o paloare – și totuși ne agățăm de el!!! Ne agățăm de colac și colacul se face făină.” Câte o rară metaforă mai apare, dar atunci e foarte puternică, printre texte aruncate fragmentar și discontinuu pe hârtie, simple însemnări zilnice, de reportaj uneori anodin, alteori crud, ca urme brute ale unei dureri și oboseli extreme: „S-a deșertat poemul și s-a spart / și mulțumiți-vă / cu el așa crăpat / precum catapeteasma”. În fața unor asemenea mărturisiri, criteriul estetic devine ca și inutil și inoperant, rămâne documentul de viață, cu urmele în risipă ale unei experiențe tragice.

## poeme de BRÎNDUȘA PALADE

### Miraje prelungi

Aș vrea să petrec sărbătoarea ghețurilor cu un prieten obscur fără armura  
purpurie  
licorile de casta meretrix  
miracolele inutile  
patul puștii de lîngă ieslea papală

cărînd profunzimea în găleata de var picătură cu picătură  
în zgîrieturile vîntului

aș bîigui că nu vreau să aprind lumînări în zile triste

să fac gesturi străvechi care ard buzele  
pe icoane clandestine

aș întinde mîna ducînd mesajul de la el la el

în zorii zilei aș descoperi cîinele cel mai vechi prieten al omului  
în dezacord cu ebrietatea

tehnic căutînd șoarecele cu nume de floare  
în surpare gheața din grota uimirii.

### Cutremurul cerșetor

Vara trecută un cerșetor bolborosea la colț despre o nuntă în cer  
înainte ca epitetele să fie roase de aciditate  
să mă îmbrac în vișiniu și să-mi plec capul a umilință  
bîntuind prin librărie după cutremur în căutarea manuscrisului pierdut

în iedera din jurul casei au crescut speranțele și pericolele  
pustiul a devenit ritual

o nuditate nouă se lăbărțează  
ca monstrul pe care deocamdată l-a învins ochiul  
candid pe limba clopotului electric.

## **Jungla din afară de ieri**

Gata cu telenovela  
striga copila în basmul de pe strada berzei somînd  
vulpea cu scufița roșie (baticul cu buline albe era anual  
refolosit în luna martie)

înainte să meargă la colegiul sfintei Maria de winchester  
cu culorile navigabile ale regelui gustav petrecea  
noapți greoaie îmbibate de ură de sine imaginație  
furată de șacali

nu gusta nici oul de la micul dejun fără o adversitate sau două  
fabrica de vizavi și coclaurii se transformaseră în exil  
prezicătoarele de la jena o vizitau o dată pe săptămână

făcea primii pași înainte cu genuflexiuni pe coridor  
amantul babalîc se revelase între timp ca lupul din basm  
vulpea emigrase în constelația lirei mînca  
fursecuri cu amici exotici făcîndu-le  
confesiuni din perspectiva urechii

lupul nu-și vindea sufletul continua să joace rolul lui javier  
în fiecare seară își țuguia buzele cu cravata mirosind  
a adelaida și o carte de la margareta în tangaj

în curtea din pantă era instaurată liniștea  
cînd începea filmul găinile dormitau  
vulpea avea voie să nu se mai joace copila ațipea greu de pe timpul  
lui nero n-o mai alinta nimeni umbla toată ziua pe dealuri  
uzate coridorul creștea păpușa ei avea un trusou omniprezent

vara era răzleață urca în pădure pe mai multe poteci zvîcnea



totuși primordial după fuga lui nero nimeni din afara acestei istorii n-o mai  
adulmea cu excepția lupului care era oricum mecanic  
la jena băteau deja clopotele pentru trecătorii oarecum odihniți.

## Engelfried bonifacio

Engelfried a deraiat rău de tot

e sărbătoare

în bavaria creasta

ascunde burgul înțepenit

au început să-i împuște

cu lacrimi

din fotoliul saxon

ayatollahul

paleo-durkheimian

timpul

are maniere iacobine

găsești

doar un tată ucis

pentru o cauză mai bună

cu intestinele aruncate pe bicicletă

în ziar pe trepte

fosta mea păpușă

devine intolerantă

nu se sinchisește de cîți

au murit *entre deux guerres*

îți trimit pe canale video

iluzia unei religii neinventate

„ai scos iar paradoxul din mîneacă”

mi-ai spus

cu ziarul din Sîmbăta Morții

cîtă neființă  
în bonul comercial vetust

adormisem cu bonifacio în piept  
respirația cuantică  
începea cu sfîrșitul.

## **Sic transit pondus mundi**

Iarna trecută nu mai existau  
luntrași dincolo de cetate  
vîrfurile turnurilor nu se vedeau  
din cauza încălzirii globale

scriam jurnale într-o cisternă  
cu curele legate de pereți  
pînă la sînge  
salutam ultimul cormoran chinuit

era nepotrivit să rămîn captivă  
vîslele lui charon spuneau  
altă poveste  
puteam rupe oricînd lanțul  
aluneca pe frunte  
pînă la capătul zidului

din avion se vedeau cizme cu întîrziere  
anotimpul rămas la poarta de îmbarcare  
trupe de desant pe metereze în lacrimi  
cînd nu plîngeau erau din ce în ce mai vorace  
dar în general nu existau

barcagiul se trezea livid nu vroia să îmbarce  
suflete care cîntăreau prea ușor.

## proză de PAUL DIACONESCU

### ȘI, TOTUȘI...

**I**mediat după terminarea studiilor, domnișoara Batistelle fu angajată la agenția imobiliară a unchiului său, în micul oraș S. Dar asta se întâmplase de mult. Tânăra absolventă, nălțuță, sveltă, sportivă, era acum o doamnă onorabilă mamă a doi copii, cunoscută nu doar în Montolive și în orașul S., ci în toate satele din jur pe o rază de treizeci de kilometri. Pentru că în fiecare din cele optsprezece sate ale cantonului vânduse cel puțin zece case și vizitase multe altele.

Începea toamna. În grădină, cojile de pe sâmburii migdalilor crăpau, smochinele neculese cădeau. Totul era ca înainte, deși afacerile mergeau mai prost din cauza crizei. Dar pinii, dafinul, cei doi chiparoși care străjuiau poarta spre garaj, îmbălsămau ca niciodată serile calde încă și însorite. Da, totul era ca înainte... până în acea zi în care, întorcându-se de la agenție, a găsit pe ușa frigiderului un plic aplicat cu un magnet. Fără adresă. În plic : câteva rânduri prin care soțul său îi anunța despărțirea. Un șoc ! Un șoc puternic.

Nu, nu se așteptase la un asemenea gest din partea lui, deși presimțiri urâte avusese în tot cursul verii. Presimțiri, și atât. Micile ei bănuieli, „vorbele”, aluziile aruncate ici și colo, puse pe seama unor femei invidioase, se adevereau dintr-odată cu o brutalitate care-i încercănă ochii mai multe zile în șir. Dar nu era ea femeia care să se lase doborâtă de lașitatea unui bărbat. Chiar și a propriului său bărbat, după douăzeci de ani de căsnicie în care crescuseră doi copii. Dar fata își luase deja bacul și se înscriesese la o facultate din Montpellier, iar băiatul, cu doi ani mai mic, era cel mai bun la matematică în liceul din Narbonne. Îi erau alături. Refuzaseră să trăiască cu tatăl lor, stabilit acum la Carcassonne.

După ce toate formalitățile se încheiaseră, după ce divorțul se pronunțase, presimțiri proaste continuau să o bântuie. Dar, oricât de grave ar fi fost presimțirile, în acea lună noiembrie, mai înnorată și mai ploioasă ca niciodată, lovitura ce a urmat era cât pe-aci s-o dezechilibreze. Într-o seară, Patrick, fiul ei de șaptesprezece ani, a alunecat pe frunzele umede de pe șoseaua departamentală dinspre Portel și motoreta l-a proiectat în șanț. Un automobilist

care venea din urmă, l-a văzut căzând și a anunțat pe loc SAMU. A avut noroc, dacă se poate spune așa : o ambulanță care se întorcea, liberă, de la Durban, l-a transportat de urgență la Clinique des Genêts din Narbonne. Dar accidentul fusese grav : Patrick a ajuns la spital în stare de comă. Tinerețea și vitalitatea lui de rugbist în echipa liceului l-au salvat. Și-a revenit după două zile, vegheat tot timpul de mama și sora lui venită de la Montpellier. Și viața a continuat.

Crăciunul a fost, totuși, frumos, la fel și petrecerea de Revelion. Poate chiar mai frumoase ca altă dată. Patrick se simțea bine, comoția cerebrală suferită în noiembrie nu lăsase nicio urmă, iar Elise, acum studentă, sosise în vacanță însoțită de Heidi, o colegă alsaciană înscrisă și ea la facultatea de medicină din Montpellier, care avea un prestigiu vechi de secole. Deveniseră prietene încă din primele zile de curs și împărțeau aceeași cameră din campusul universitar. Doamnei Batistelle îi plăcea calmul acestei fete, blondă cu ochi albaștri, pe jumătate nemțoaică, tăcerile ei, râsul ei potolit, firea ei echilibrată, deosebită de exaltările localnicilor, mulți dintre ei cu sânge vioi, catalan.

Au petrecut Revelionul împreună cu cei din sat, la Casa Viticultorilor, unde au avut toată noaptea muzică *live*, cu formația cunoscută în tot cantonul : Midi-Accordéon. A dansat mult, invitată chiar de la primul dans de primarul comunei, apoi de alții, printre care și domnul Doineau, fost notar la Paris, retras la pensie în satul soției sale. Dar, toți partenerii ei erau mai în vârstă și cam greoi. Oare la cincizeci de ani neîmpliniți arăta deja bătrână ? Singurul partener tânăr : fiul ei. A avut eleganța s-o invite de două ori. Dar, la ora 12, în acele câteva clipe de întuneric, în clinchetul cupelor de șampanie ciocnite, tocmai în acele clipe, ciudat, o frică o cuprinse. Vechea vorbă, adesea amintită de bătrânii din sat, îi străbătu creierul : *Jamais deux sans trois*. Niciodată două necazuri fără al treilea ! După divorț, accidentul fiului său. Ce va mai urma, Dumnezeu ! Dar nu ! Era o superstiție ! Încercă s-o alunge bând mai mult ca de obicei și rămase până târziu, însoțită de Elise, Patrick și Heidi, până la supa de ceapă, menită, se spunea, să limpezească turbureala băuturii.

Au urmat două sau trei săptămâni cam friguroase, cu vijelii puternice dinspre Muntele Negru, dar, ca de obicei, în februarie a dat colțul ierbii. Totuși, spre marea surpriză a sătenilor, în primele zile din martie, când migdalii începeau să-și scuture florile, o ninsoare neașteptată s-a așternut pe străzile satului până la glezne. Numai câțiva bătrâni își aminteau că doar în anii '50 mai ninsese atât de mult. Dar în ianuarie !

Zăpada s-a topit deja a doua zi, dar necazul... Da, necazul s-a ivit de unde se aștepta mai puțin: unchiul ei, șeful agenției, care la șaptezeci și trei de ani se ținea drept și zdravăn și mai venea încă la birou măcar câteva ore pe zi, a făcut o pneumonie gravă. L-a internat într-o clinică privată din Perpignan. Un tratament îndelungat cu antibiotice l-a repus pe picioare. Dar nu mai era același om : slăbit, șubrezit, o umbră a ceea ce fusese. A urmat o perioadă și mai lungă de reabilitare la un sanatoriu din Conflans-les-Bains, stațiune balneară renumită pentru aerul purificat de un râu ce cobora din Pirinei. Abia la sfârșitul lunii mai a revenit în sat, cu un mers nesigur, obligat, în ciuda caracterului său mândru, să folosească un baston.

Doamna Batistelle răspundea acum de toată activitatea agenției. Nu era prea greu, afacerile stagnau, cumpărători se găseau tot mai rar. Deși o mică speranță se ivea o dată cu începutul sezonului : străzile se animau, mașini înmatriculate în alte departamente sau chiar în străinătate circulau prin sat, începuse vacanța copiilor. Într-una din acele dimineți de iunie, abia ajunsese la birou când sună telefonul. Ridică receptorul și tresări, înfiorată : era vocea lui Gérard Sire ! Adolescentă, apoi studentă, ascultase în fiecare după amiază acea voce profundă și caldă, care citea la radio o istorie, o poveste, tandă de cele mai multe ori, plină de poezie sau de umor alteori. Era o voce fără chip de care se îndrăgostise, pur și simplu. „Aloo ! Agenția...”

Tăcuse câteva clipe, surprinsă de acea izbitoare asemănare a vocii, o voce care reluă pentru a treia oară apelul : „Alo, agenția imobiliară... Numele meu e...” Nici nu reținuse atunci numele, dar era un bărbat care suna de la Dijon, interesat de achiziția unei case de vacanță, undeva pe litoralul departamentului. Da, își dorea o casă, o mică reședință secundară, dar nu chiar la malul mării, într-o stațiune zgomotoasă, plină de turiști vara și pustie în restul anului, ci într-un sat pitoresc, de podgoreni, care i-ar fi amintit de propria lui copilărie, undeva în Bourgogne... O surprinsese plăcut și acest amănunt personal, neobișnuit la un prim contact, telefonic, cu un eventual client. Da, desigur – răspunsese – sunt multe case de vânzare în sate aflate la o distanță convenabilă de plajă, accesibile din autostradă dar și din punctul de vedere al prețului, acum într-o perioadă de criză... Da, evident, știa, dar mai mult decât prețul era important aspectul casei, o casă de piatră, și peisajul, inclusiv uman – zisese necunoscutul, încheind cu o propunere concretă : în luna iulie urma să petreacă două săptămâni la Narbonne-Plage. Va telefona atunci și vor stabili o vizită la casele propuse de „Dumneavoastră” – pronunțase cuvântul cu literă mare.

– Alain Rousseau, soția mea, Alice, și mica noastră comoară : Babette, trei ani, împliniți ieri.

Doamna Batistelle își desprinsese greu privirea de pe chipul fetiței, înge-  
raș cu părul blond, cârlionțat, care-i zâmbea cu ochi mari, albaștri. Un zâmbet  
contagios, la fel ca al mamei sale, înaltă, suplă, cu alură de top-model și cu  
o figură deschisă, cu un păr castaniu lăsat să curgă pe umeri într-o dezordine  
cuceritoare. Apoi ridică privirea spre el. Era înalt, cu un cap mai înalt ca ea,  
cu o barbă nerasă de câteva zile, cum era la modă de câțiva ani, cu o mustață  
neagră și subțire, trasă parcă cu dermatograful, leită mustața unchiului ei din  
anii în care nu încăruntise. Și cu aceeași ochi mari, albaștri, ca ai fetiței, cu  
o gropiță în bărbie ca și ea. Și, da, avea aceeași voce caldă, catifelată, învă-  
luitoare, auzită pe vremuri la radio, vocea lui Gérard Sire ! Nu părea să aibă  
mai mult de patruzeci de ani, sub bluza albă *Lacoste*, ghiceai umerii largi și  
pectoralii proeminente ai unui fost sportiv, iar zâmbetul era doar ușor schițat,  
un zâmbet „serios”, de circumstanță.

Era foarte cald. Deși clopotul din turla bisericii bătuse de ora cinci, iar  
briza unduia drapelul ridicat la monumentul eroilor din primul război, în fața  
căruia își dăduseră întâlnire, doamna Batistelle simțea lipsa aerului. Au pornit  
să viziteze prima casă pe strada los Castanhers. De parcă o cunoștea de multă  
vreme, Babette o luase de mână pe doamna Batistelle, în vreme ce Alain mer-  
gea cu doi pași mai în față, cu brațul pe umărul soției sale, un braț bronzat sub  
părul negru, ușor decolorat de soare.

Au vizitat în acea seară doar două case, meticulos, fără grabă. Și-a dat  
seama că, de fapt, ei cunoșteau întrucâtva satul. Fiindcă sosiseră la Narbonne-  
Plage cu o săptămână mai devreme și apoi, în fiecare zi vizitaseră câte un sat  
din fâșia litoralului, de la Bages până la Leucate, dar cel mai mult le plăcuse  
aici, la Montolive : faleza abruptă spre platoul fostelor mori de vânt, măgura  
pe care se înălța vechea biserică a Sfântului Martin, peisajul cu dealuri line  
pe care viile suiau și coborau în rânduri strânse ; chiar și eolienele, semețe, pe  
culmea dinspre Fraysse, dar îndeajuns de departe încât nu se auzeau nici în  
timpul nopții. Știau, se informaseră de la localnici.

Plecară spre seară, lăsându-i o impresie bună. Surprinsese de câteva ori  
schimbul lor de priviri. Se înțelegeau fără cuvinte și se potriveau de minune.  
Amândoi înalți, amândoi frumoși și îndrăgostiți unul de celălalt.

La următoarea vizită au suit în „satul vechi”, cu unele case zidite cu  
două secole în urmă, cu străzi înguste, pavate cu pietre de râu, ferite de  
vânt de peretele falezei. Au văzut două case, dar Alice Rousseau nu era  
încântată. „Mai sus! Hai să vedem și mai sus!” Și, într-adevăr, mai sus, pe

ultima străduță de unde satul se vedea ca-n palmă, găsiră casa „mult dorită”, cum a exclamat ea. Nu era cea mai frumoasă din cele văzute până atunci, dar avea o grădiniță în trepte, cu doi palmieri pitici, cu un smochin și trei cactuși înalți, un mic colț tropical. Iar casa avea la etaj un balcon care o înconjura ca un brâu, un fel de terasă din care puteai urmări tot drumul soarelui. Proprietarul își construise jos, în satul „nou”, o casă mare, arătoasă, banală dar cu piscină. Doamna Batistelle scoase cheile din poșetă și le arătă interiorul, renovat în ultimii ani, cu bucătărie electrică, cu instalații sanitare noi, încât domnul Rousseau nu avu nici cea mai mică obiecție.

Se despărțiră târziu, când întunericul cădea peste sat, după ce discutaseră, în cafeneaua „Chez Guy”, prețul aproximativ pe care familia Rousseau era dispusă să-l plătească. Doamna Batistelle se îndreptă spre casă cu un sentiment de satisfacție cum nu mai avusese de multă vreme. Nu era cea mai grozavă afacere pe care urma s-o negocieze, dar imaginea acestei perechi, bucuria de pe fața tinerei femei, mâna mare, cu degete solide, dintr-o bucată, cu care el îi mângâia părul, gungureala Babettei în timp ce lungea un cornet de înghețată, această imagine a unei familii fericite o urmări toată seara.

Era vremea concediilor. Chiar și pentru podgoreni, care se odihneau și ei înaintea culesului din septembrie. Proprietarul casei alese de familia Rousseau era și el plecat la casa „de vară” din masivul Cevennes. Ciudat individ ! Nu-i lăsase numărul de telefon și a revenit în sat abia în ajunul culesului. Era unul din cei mai bogați podgoreni, n-avea nevoie de bani imediat și, de fapt, nu se grăbea cu vânzarea casei vechi în speranța că prețurile vor reîncepe să crească. Chiar de la prima întâlnire cu el, la începutul lui septembrie, își dădu seama că „gura satului” avea dreptate : era un zgârcit și un îndărătnic, ținea morțiș la preț.

După mai multe amânări, ezități, reveniri, a reușit, totuși, să-l convingă că prețul cerut de el era cu mult peste valoarea actuală a casei, în această perioadă de criză, în care majoritatea tranzacțiilor se făcea cam la jumătate din prețurile obișnuite doar cu câțiva ani mai devreme. Reușise ! Deși asta era împotriva interesului ei, căci un preț redus însemna un câștig mai mic pentru serviciile ei. Cuprinsă de o exaltare neobișnuită luă imediat legătura cu notarul din S., cunoscut încă de la începutul carierei sale, și stabili, în principiu, o vizită în săptămâna următoare pentru semnarea actelor.

Se grăbise. Fiindcă la telefonul familiei Rousseau răspundea un automat. O voce calmă, caldă, vocea lui Alain Rousseau, anunța că familia se află în vacanță până la sfârșitul lunii. Trebui să anuleze întâlnirea la notar și

îl sună cu un nejustificat sentiment de jenă. În sfârșit, pe 27 septembrie, Alain Rousseau îi dădu telefon. Era de acord cu prețul și urma să vină în săptămâna următoare, singur, să semneze actul de cumpărare. Și, deodată, cu o voce schimbată, autoritară, îi spuse : „Mai important pentru mine e să te întâlnesc ! Niciodată n-am dorit atât de mult o femeie...” Apucă să exclame: „Ce ?! Cum !?” și trânti telefonul în furcă.

Venise, totuși, împreună cu soția, semnară actele în biroul notarului și o invită să ia prânzul la cel mai bun restaurant din Narbonne. Refuză net, pe un ton fără replică, și plecă grăbită spre agenția sa, aflată pe o stradă paralelă. Îi mai văzu îndreptându-se spre mașina lor, garată nu departe de notariat. Își strângea soția de talie, cu capul lipit de capul ei, parcă-i șoptea ceva la ureche... Scârba !

Era o după-amiază caldă, cu un cer senin de un albastru profund. Tot satul mirosea puternic a must. Elise își pregătea lucrurile, cărțile și caietele pentru plecarea la facultate ; Patrick sosea mai târziu, cu naveta de ora șase a elevilor care învățau la Narbonne. Doamna Batistelle se retrase în camera ei, deschise larg fereastra care-i oglindi, o frântură de secundă, fața tristă, cu ochii încercănați. Și, fără nicio legătură, își aminti de seara în care, cu un an în urmă, găsisse pe ușa frigiderului scrisoarea atât de brutală și de lașă a soțului ei. Îi dăduse foc și-o aruncase în șemineul din salon. Și nu-și mai amintea din acel text scurt, un bilet de fapt, decât ultimele cuvinte, un P.S. : „Am scris aceste rânduri cu cerneala *Serenity blue*.” Da, asta era „umorul” lui, cinica lui ironie care o făcea să zâmbească uneori, un zâmbet sfârșit repede cu o strângere amară a buzelor.

Și totuși... Și totuși, gândul că vor veni să locuiască aici, chiar și numai câteva săptămâni pe an ; gândul că se va întâlni, întâmplător, pe o stradă, la brutărie, în băcănia lui Fabienne, cu zâmbetul inocent și molipsitor al micuței Babette...



## poeme de AUREL UDEANU

**P**oet vitalist, nebun după poezie, damnat al scrisului ei, mult mai complex în discurs de cum îl reprezintă acest grupaj – oricât de amplu, tot grupaj –, Aurel Udeanu a publicat mai multe volume bine primite de comentatorii deliricei, însă, curios lucru, fără a răzbate, cu îndreptățirea cuvenită, la o recunoaștere de larg ecou, să zicem așa, națională, sau și mai și. Chiar dacă volumele lui au apărut și la Timișoara, și la Cluj (Brumar și Limes), tot biet cercul revistei *Argeș*, aproape de baștina sa, îl omologhează ca autor demn de atenție. Este și acesta un fenomen cât harta țării. Poeți, prozatori, chiar esești, unii în toată puterea cuvântului între atâția intratabili veleitari, se bucură de un răsunet delimitat la fața locului, ca numai prin împrejurări fortuite, mai mult ori mai puțin norocoase, să parvină la grațiile vreunui cronicar, sau doi-trei, din redacțiile de la Centru. Centru vrea să zică, de fapt, *centrele*, câteva, unde reviste de circulație, prin serviciul unor comentatori de bun renume, scriu despre tine (te iau în brațe) și cu timpul te și impun. Aurel Udeanu fuse lăsat deoparte, din păcate, de ardeleni și moldoveni, fiiful său, și gloria, ca poet, marcând până în prezent un ecou de areal muntenesc, preponderent sudic. Pentru un dascăl târgoviștean, nu este deloc puțin lucru. Și totuși, acest adevărat poet merită mai mult ca audiență. Că nu o are, este un paradox pentru un erotic riscat în patologic, dacă nu cumva instalat chiar în miezul obsesiei, captivul ei. Numai Emil Brumar, azi, mai duce pe picioare, ca poet, această maladie a voluptății carnale transfigurată imnic, cu o glorie literară deja clasicizată. La fel de obsedatul Aurel îi calcă pe urme ca angajare tematică, patos și fervoare expresivă, din păcate nu și ca succes mediatic. Diferența vine din stilistica discursivă. Brumar e un aed grațios până la leșin, Aurel un bard impetuos până la, declarat, luciferism. Aedul moldovean, de curte și alcov, încântă și desigur seduce; liricul muntean, de cartier și apartament pauper, fascinează și probabil, ultimamente, prin proporții și nesaț, dar și damf demonic și reflexivitate, sperie. Imaginarul obsesiei acuplării, actului posedării, întors/stors pe toate fețele/fațetele, are pulsație psihanalizabilă, anvergură cosmică, de erotizare universală. Lecturile din Cărtărescu, Nichita, Sorescu, Bucovski, Eminescu, Shopenhauer, Eclesiast, Bacovia, Blaga, Bârsilă, Zubașcu etc., se cern pe pagină într-un sunet personalizat, ferit de prolixitate doar prin forța unui talent care mi se pare, nu o dată, ieșit din comun. În fine, drama acestui priapic/erotoman autoironic, dezlănțuit cât încape, deloc lipsit de umor, este cea a lucidității în stil camilpetrescian, și tăierea poftei, inclusiv de lectură, cam de aici se trage. Dar servit în porții rezonabile, ca mai jos, este un deliciu. Pe scurt, în poezia de azi, Aurel Udeanu are vocea lui. Și locul, cel mai de cinste, de poet adevărat.

MARIAN DRĂGHICI

**miracolul textilelor căzând**

una câte una cum frunzele  
din copaci toamna cu-ncetinitorul  
și-un fluture alb uriaș  
în mijlocul patului  
așteptând!

evadată din propriul trup  
indiferentă asemeni unei idei  
se lăsa consumată de mine  
și atât

încât având-o îmi părea  
că nu trupul ei inert  
am

ci pământul întreg în care  
mă scufundam intram  
încetul cu încetul  
tot

nu mai vedeam cele ce se făc  
rele  
sub acest  
soare –

apoi a venit la sfârșit nevestă-mea  
și m-a scos  
la suprafață

\*

**golul care înființează**

plinul care abolește.

acum se împlinesc două minute  
de când ea a stat cu coapsa dezgolită pe scaun  
o secundă în fața mea  
iar eu  
i-am privit-o.

a stat cu coapsa dezgolită în fața mea  
o secundă deci o veșnicie  
ignorând că va merge la clasă  
acolo în fața elevilor lipsită de o coapsă  
pentru că eu i-am sechestrat-o  
în ochiul meu.

hilară caraghioasă ridicolă (văd!)  
cu doar o singură coapsă  
își predă dinaintea elevilor lecția  
aceștia își dau coate pe sub bancă  
își duc mâna la gură să nu pufnească în răs  
pentru că ea nu știe că mai are doar o coapsă  
pe cealaltă și-a pierdut-o expunându-și-o  
dezgolindu-și-o (strategic?)  
pe jumătate  
dinaintea mea.

un eșec total lecția ei un dezastru  
cu mâinile în șolduri și într-un picior  
întoarsă de la oră stă și mă privește  
furioasă în mijlocul cancelariei  
„futu-ți prazul mă-tii verde  
cum îți permiți mă  
cum îți permiți?”

acum se împlinesc 50 minute  
de când ea a stat cu coapsa dezgolită pe scaun  
o secundă în fața mea  
iar eu i-am privit-o (nu din vina mea!)  
„ia-ți fă coapsa înapoi  
ia-ți-o și predă-ți lecțiile ca lumea  
cu două coapse întregă cum te-a făcut mă-ta  
delirează înainte  
în singurătatea ta  
cosmică!”

plinul care abolește  
golul care înființează  
și hristosul din mine  
care nu mai este în stare de mult  
să întoarcă și celălalt  
obraz

\*

**înfășurată într-un surâs alb**

șiroind de voaluri dantele și volane albe  
călare pe un asin alb  
ea coboară cu-ncetinitorul din plafonul alb  
se-așază direct pe covorul alb  
cu două degete albe își ridică rochia  
sumptuoasă albă  
(nu poartă nimic pe dedesubt!)  
își desfăce larg coapsele orbitoare albe  
eu arunc doar pe furiș o privire albă  
după care mă retrag în colțul camerei albe  
mă fac mic de tot alb  
mângâi pe spinare  
șobolanul alb  
dârdâind tremurând tot  
cuprins de o frică  
incomensurabilă  
albă

\*

**orice paradis iubito**

pierdut e  
când ne aflăm  
ne instalăm în el.

cu capul sprijinit în podul palmei  
cu genunchiul îndoit sub tine  
cu foliculina dându-ți pe dinafară  
tu stai vapoasă semideschisă o carte  
și mă somezi cu privirea

---

să sosesc între coperțile  
tale.

nu! forța ta asupra mea nu stă  
acolo în bikineii tăi cum crezi  
cum îți place să te amăgești pe tine  
că stă și faci  
cu ajutorul conținutului lor  
ceea ce faci  
din mine.

nu! atuul tău nu se ascunde  
acolo între picioarele tale lungi de odaliscă  
la care vanitatea ta recurge face apel  
eu să te ridic să te înalț  
aici și acum  
pe vreun soclu.

ea forța atuul tău stau se ascund  
doar în săculeții mei plini cu testosteron  
pe care melancolic eu mi-i port prin lume

și ei încep să-și dea în petic s-o ia razna  
când te întâlnesc pe tine  
alcătuită toată  
din pământ.

în definitiv  
eu pun în huma ta te investesc  
cu ceea ce nu se află decât  
în cerul creierului meu.

neuronii mei te iau de-acolo din intelect  
cu degete subțiri invizibile te modelează cu grijă  
te umplu etanșează toată cu promisiuni  
îți dau o formă te tencuiesc frumos cu imagini  
îți pavează surâsul cu gazele cu leopardzi  
obțin ceea ce aici jos pe pământ noi numim

venus afrodită  
și te livrează animalului metafizic înfometat din mine  
(din vina cui  
înfometat?).

și merg și merg așa prin tine fictivă dezirabilă  
(vaginul ca un cosmos cosmosul ca un vagin!)  
te răsfoiesc filă cu filă de la un capăt la altul  
înaintez genuin mă strecor prin desișul de sub muntele  
lui venus  
îmi mai rănesc și fața  
până ce la sfârșit dau de un tataie  
cu mustățile și barba împreunate crescându-i din pământ:  
„unde ai fost cel ce mergi  
unde ești cel ce îți vei fi încheiat  
mersul?”

\*

**orice bărbat făcând dragoste cu o femeie**

nu este decât un copil  
pornit cu plasa  
după fluturi.

aleargă copilul din fiecare bărbat  
pe câmpia inocenței lui de mult uitată  
să prindă fluturii care nu pot fi prinși în femeie  
pentru că el își dorește atât de mult  
să-i prindă.

aleargă în zig-zag ziua-ntreagă după ei  
uită și să mănânce uită să bea aleargă  
cade se ridică se ridică și cade  
pe câmpia care nu se termină decât în ochiul lui  
e pe punctul uneori chiar de a prinde  
rodul alergării lui albastre  
când stă gata să-l prindă subit  
renunță pentru a avea în felul acesta  
ce prinde  
și mâine.

o urmă vagă de teamă totuși  
îl încearcă pe fiecare bărbat dimineața  
când își face nodul la cravată în oglindă  
înainte de plecarea la serviciu:  
dacă cumva l-a văzut arthur schopenhauer  
de-acolo de sus de pe raftul bibliotecii  
azi-noapte alergând cu plasa  
după fluturi  
prin femeie?

\*

**te urc pe un soclu**

pentru că am nevoie de grota ta  
îmi oferi grota ta  
pentru că ai nevoie să te urc pe un soclu.

pe când tu-mi oferi grota ta  
pentru că eu te urc pe un soclu  
pe când eu te urc pe un soclu  
pentru că tu-mi oferi grota ta  
cu o mână pădurea și-acoperă gura  
să nu pufnească în răs  
cu cealaltă agitându-și-o de zor în aer  
ne arată securii.

ce bine că nu-mi sunt cauză!  
ce bine că nu-ți ești cauză!

DANIEL CRISTEA-ENACHE

## ÎN OGLINDĂ

Fericită ideea Editurii Paralela 45 de a iniția și continua o colecție (Opera poetică) în care se cuprind toate volumele publicate, înainte de Revoluție și după, de către poeți omologați de critică. Cei mai mulți dintre cei editați până acum sunt „optzeciști”, cum e și Ioan Moldovan; dar e probabil că această colecție se va deschide și către reprezentanții altor generații de creație.

Diferența dintre o antologie exhaustivă și una selectivă nu mai trebuie subliniată, doar reamintită. Dacă o antologie de autor realizată de el însuși ori de un critic, după criteriul unei exigențe artistice, „sculptează” din opera apărută, reținând textele considerate a fi cele mai reprezentative sau cele mai frumoase, una cum este cea de față reunește întreaga creație poetică de până la un anumit moment editorial, devenind un instrument de lucru pentru istoricul și cercetătorul literar. Antologia abreviată se oferă mai degrabă publicului larg, care ia act, încă o dată, de vârful operei unui poet. Antologia ce mizează pe exhaustivitate se adresează specialiștilor, care pot urmări, în ea, evoluția unui poet și modificările de discurs de la o vârstă la alta.

În cazul „optzeciștilor”, al multora dintre ei, momentul 1990 se impune ca o bornă în traseul liric: dispariția cenzurii și explozia realității imediate au efecte palpabile chiar și în discursuri asumat prozaice și biografiste în anii ‘80. Când realul înconjurător poate intra direct și necodificat cultural în poem, tendința poetului postmodernist este inversă celei pe care o urma în contextul socio-istoric anterior. Resimțind, acum, realul ca fiind prea „brut”, prea conțondent și explicit, fără un halou poetic, „optzecistul”, spre deosebire de „nouăzecistul” din promoția următoare, are un recul culturalist și intelectualist. El va reinvesti poezia cu un lirism ironic și metatextual, după ce o adusese „în stradă”, prin decupare de limbaje și ingenuități citadine.

Sensibil diferită îmi pare situația evolutivă a lui Ioan Moldovan, care a debutat și a continuat pe o linie „echinoxistă”, metaforizantă și simbolică, diferită de cea „lunedistă”, ironic-muntenească și intertextuală. Primele volume ale lui Moldovan, *Viața fără nume* (1980) și *Exerciții de transparență* (1983),



sunt extrem de calofile și nu mai rezistă la o lectură nouă, maniera dominantă perimându-se aproape complet. Ele sunt importante ca niște documente de epocă lirică, spre sfârșitul dominației discursului poetic modernist, care își pierduse în anii '80 forța de hașurare și colonizare a unor noi teritorii. Simptomatic, doi mari poeți precum Nichita Stănescu și Marin Sorescu „evadează” din modernismul simbolic spre un postmodernism *avant la lettre* în spațiul autohton, primul în *În dulcele stil clasic*, al doilea în ciclul *La Liliaci*. Capătul modernismului lor tinde a se suprapune cu cel al modernismului interbelic lichidat de realismul socialist: în această grilă de lectură, tânărul Geo Dumitrescu pare un descendent al lui Nichita Stănescu, și nu invers, cum a fost în realitate.

În aceste condiții, metaforele lui Moldovan și simbolurile utilizate de el la începutul anilor '80 rămân artificiale, ca o recuzită veche neconvingătoare într-un scenariu nou. Cu ceea ce va fi instinctul său liric, autorul însuși își ironizează metaforele „dulcege”: „Tu ești închis într-o pungă cu aer vechi/ pe-acolo și pe-aici/ aceleași metafore dulcege/ ne încheiază degetele. Poate mai aștepti/ să vină cineva: va veni/ dar pregătește-ți bine memoria/ numărul său e lipsit de eleganță/ precum o piatră în mijlocul drumului/ sunetul complet al îmbăierii unui copil/ o pată în văzduh de care se feresc răpitoarele/ mâinile bătrânilor rotunjesc în zer un creier de schimb”. Textul este rotunjit și lipsit de autenticitate, ceea ce poetul asumă și încearcă să scurtcircuiteze, însă nu prin cea mai fericită alternativă: „și/ țup! țup! inima prin încâlceli/ și/ se ridică un fum de animal sacrificat”. Versurile finale revin la o imagistică încărcată, după această pauză de respirație la rândul ei forțată: „pe podiș flacăra unei amintiri/ devorează vegetația săracă”.

În prima fază a liricii sale, Moldovan are de exprimat mai mult decât o pot face poemele sale, iar sarcina aceasta semnificativă și simbolizantă împovărează textele și le face greoaie. Întâiul exemplu de fericită simplificare și convertire a versurilor va fi dat de o *Didahie* din *Insomnii lângă munți* (1989). Diferența față de poemul citat mai înainte este frapantă: „Vai, vai, nu mai știu cine/ a scris o poezie frumoasă/ ca o câmpie cu ciocârlani umeziți până la oase/ sau numai ca o câmpie singură/ fără amănunte// Apoi și-a petrecut toată viața/ vrând s-o învețe/ pe dinafară// Dar asta dovedea o proastă cunoaștere a datoriei de a fi/ fericit”. Finalul este studiat și retoric, dar aceasta nu mai constituie regula și structura poemului, ci doar o încheiere voit ceremonioasă și întrucâtva sentențioasă.

La pragul lui 1989, așadar, poetul „echinoxist” și „optzecist” la modul ardelenesc începe să aibă o evoluție inversă față de cea a colegilor de generație. El își va „desface” tot mai mult și mai des corpul liric, răind

simbolurile ori marcându-le ironic ca atare. Trecerea de la adoptarea unei convenții literaturizante și poetizante la etalarea ei se face în beneficiul noilor volume, publicate în condiții de libertate de către un autor mai ludic și mai histrionic. Fondul de gravitate al poeziei se păstrează, fiindcă Moldovan nu renunță niciodată la setul de întrebări chinuitoare din care își scoate neliniștea lirică. Însă textul nu mai ambiționează să fie „înalt”, simbolic și hieratic, ci cu instrumentarul și convențiile la vedere, cu o expresie scuturată de tropi și alternând subtil conotativul cu denotativul. Abia acum devine Moldovan albatrosist ca Geo Dumitrescu și postmodernist la antipodul modernismului cu cifru al generației ‘60: după 1990, odată cu *Arta răbdării* (1993), volum care se deschide decis, fără preparative, cu o strofă de poezie demitizantă, luându-se pe ea însăși în deriziune: „De la coadă la cap/ de la iluzia cozii la umbra țestei/ proza foarte scurtă/ a așa-zisului poem”.

Așa-zisul poem se intitulează *Acum pe când*, iar altele, de-a dreptul *Scurtă proză*: o serie întreagă de texte, inițial în format prozastic, dar cu dispunere în versuri, ulterior prozastice în formă și cu rime interioare (!). Autorul se joacă deja cu stilurile și convențiile, trecând dintr-un gen în altul cu dexteritate sau căutând formule hibride, de netocită expresivitate. Iată o *Pedeapsă corporală de seară*, din volumul *Celălalt peste* (2005), în care discursul poetic își creează propria formă, nearondata unui gen anume, iar travaliul autorului este acela de a elimina artificialitatea, de a o deconstrui din chiar interiorul ei verbalizant: „Au început mâncărimile. Picioarele se mișcă singure în pustie, mese roase de timp, mâna scrie și scrie. Mi-amintesc umbre de om, nu cuvinte, nu cărți. Pe mine însumi nu mă am decât pe părți și pe rime. Sunt plin de crime și lașități. Îmi tot promit să mă pedepsesc: două-trei versuri care, memorabile fiind, să sune, în sfârșit, a ceva omenesc.”

În etapa ulterioară celei de tranziție, când trece definitiv de la lirismul încifrat la cel „desfăcut” și radiografiat ironic, Moldovan va prefera o formulă în oglinda celei de tinerețe inexperimentată. Dacă, atunci, un discurs prea încărcat avea câte o ruptură de oralitate (la rândul ei, neconvingătoare), acum textul tranzitiv și natural, realist și expozitiv, are un vers sau două de incandescență figurativă. O imagine „poetică”, de mare frumusețe, este plasată într-o poziție forte în poemul „descusut”, ca un fir de aur într-o broderie oarecare atrăgând privirile și reținându-le prin contrastul obținut. Iată câteva asemenea „șarje” imaginative, presărate cu artă compozițională în poeme din diferite volume de maturitate: „rar, mici răbufniri de viață înșelată” ori „văzând și auzind fraza lungă și clătinătoare a frunzișurilor” ori „aici în livadă afumați de melancolie și precaritate” ori „praful nesătul al vieții altora” ori, în fine, „toate curg în mine și se pustiesc”. Ele și altele de aceeași factură nu mai

sunt secvențe „plasticizante”, ci „revelatorii”: reorientează dintr-odată poemul în care apar și înțelegerea acestuia de către cititor. Poezia adevărată nu poate fi, desigur, înțeleasă întru totul - iar câte un asemenea vers esențializează și figurează tot ceea ce, neputând fi înțeles integral, este exprimabil poetic și receptat analogic. Altfel spus, chiar și în formatul ei postmodernist, lirica lui Moldovan își păstrează un sâmbure tare de modernism înalt. Destrukturarea nu merge până la capătul și până în adâncul experienței poetice.

Având convingerea că experiențele și căutările poetului nu se încheie la finele acestei antologii, aștept cu o legitimă curiozitate critică volumele viitoare ale unui autor liric de raftul întâi.

Ioan Moldovan, *Opera poetică*, prefață de Al. Cistelean, Editura Paralela 45, Pitești, 2016, 356 pag.

## O EXEGEZĂ A *MIORIȚEI*

**M***iorița* constituie un punct nodal al specificului etnic românesc. Oferind un răspuns la problematica morții, creatorul anonim al poeziei se situează la o altitudine superioară, deopotrivă existențială și estetică, dată fiind perspectiva vizionară a stihurilor sale, desprinsă de cutumele utilitare ori rituale ale ambianței, așa cum încearcă a demonstra Petru Ursache, într-un amplu studiu consacrat subiectului. Fără doar și poate *Miorița* e o temă “deschisă”. Pînă acum ea a făcut obiectul a numeroase cercetări și comentarii, unele de acribie reconstitativă folcloristică și etnografică, altele de evaluare literară ori cu miză speculativă, ultimele încununat de Lucian Blaga, cel ce-a instituit faimosul concept al “spațiului mioritic”. Dar, după toate probabilitățile, nu li s-a pus punct. Trecînd în revistă interpretările precedente, savantul ieșean se arată atras de “elementele ermetizante, greu decriptabile” ale textului, încastrate într-o mitologie funerară, care îl pun în relație cu o rețea universală a tradițiilor culturale. Înfațișarea “simplă” e iluzorie. După cum puțin relevantă e și înțelegerea poemei sub unghiul unui conflict economic între niște ciobani mînați de rivalitate, dintre care unul, mai slab de înger, fuge de frica altora doi. Nu e deloc nepotrivit, în conformitate cu tendința unor exegeze mai recente (guénonianul Vasile Lovinescu, care s-a ocupat în această manieră de Creangă, e la noi un pionier), să vedem în spatele aparențelor pastorale și rituale un scenariu ocult. Fără a merge prea departe în direcția posibilelor arborescențe criptate, care, e foarte cu putință să apară, în amețitoarea lor frenezie barocă, și în analiza *Mioriței*, Petru Ursache se referă la cîteva elemente mitologice bine cunoscute precum aventura tragică a zeiței Iștar, călătoriile pe “celălalt tărîm” săvîrșite de Ghilgamesh, de Orfeu, dar și de protagonistul basmului nostru, *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*. Aici apare îndeobște un rezultat negativ (călătoriile în cauză nu-și ating ținta), dar nu și inutil, precizează autorul. Deoarece viața și moartea, cele două realități antagonice care fundamentează destinul uman, se văd asociate într-o perspectivă a misterului ce le potențează în egală măsură: “În logica paradoxului, opoziția nu exclude *asociere* pe un plan mai înalt, de complementaritate și universalizare, ca în matematici, unde plus și minus infinit intră în coerența aceluiași dialog al numerelor; cum în gîndirea speculativă afirmația se asociază cu negația, adesea una substituind-o pe cealaltă, cum în fonetică vocalele nu au înțeles deplin fără consoane, la fel și «celă-

lalt tărîm» începe să capete chip prin raportare inversă la lumea «văzută»”. E vorba de o disciplină *sui generis* care capătă numele factorului celui mai obscur din numita dualitate, disciplină ineputabilă din timpuri imemorabile pînă azi, care, în pofida acestui fapt (sau poate că tocmai grație lui), a căpătat contururile celor mai diverse reprezentări ale conștiinței noastre: “Cele două tărîmuri se unesc printr-o călătorie. Ea se face cu știință, iar numele asupra căruia s-a convenit după multe încercări (de mit, de basm, de religie) nu este altul decît «știința morții». Lumea contemporană, cu tot instrumentarul ei de gîndire, bine echipată în plan tehnico-științific, nu a găsit o replică, pe cont propriu, la *știința morții*. Întrebarea a rămas la fel de frisonantă ca pe vremea lui Ghilgameș, a lui Orfeu și a păstorului mioritic”.

O stînjenoare supoziție a plutit (poate plutește încă) asupra păstorului mioritic: cea a lipsei de bărbăție, de lașitate. Desigur nu s-ar putea contesta postura sa contemplativă conducînd la o pasivitate de ordin spiritual, cu consecințe în plan generalizat, a ceea ce Blaga a numit “boicotul istoriei” (termen ce i se pare lui Petru Ursache prea “dur”), însă ea e cu totul altceva decît spaima meschină, fuga de răspundere. Pentru a înțelege mai bine lucrurile, exegetul face trimitere la zeul-păstor Dumuzi, eroul unuia din miturile cu maximă vechime, care se bucura de o poziție privilegiată în galeria zeităților sumeriene. La un moment dat, el primește o veste înfricoșătoare și anume că ar urma să fie ucis, chiar la stîna sa, de către duhurile infernale Galla. Făptură de mare robustețe și posedînd o calificare divină, Dumuzi nu se gîndește la naturala apărare, ci începe să plîngă și să bocească cerînd ajutor ființelor celor mai dragi. Nu spiritului uranian, exponent al virilității, ci spiritului chthonian, feminin, reprezentat de mama și de sora sa. Aflat la o răscruce între supraviețuire și extincție, deci într-o situație-limită, Dumuzi își dă seama că nu se poate opune teribilei fatalități a morții. La fel Ghilgameș. Viteaz în atîtea prilejuri, eroul e atît de afectat de moartea lui Enkidu încît se transformă “în altă ființă”, iar voiajul dificil pe care-l întreprinde nu are efectul scontat. Nu s-ar cuveni să apreciem comportarea păstorului carpatin în raport cu cea a personajelor menționate? Neputînd fi anulată, ci doar amînată, moartea e privită cu o resignare ce alimentează cu seva sa elegiacă scenariul mitic. Unul transpus în mediul agro-pastoral românesc, relevînd episoade pragmatice sau de ceremonial, care însă joacă mai curînd un rol decorativ decît unul implicat în fondul enigmatic al poemului. Lipsa de reacție viguroasă a eroului *Mioriței* nu semnifică slăbiciune, ci, dimpotrivă, forța morală de a putea să “revalorifice”, cum spune M. Eliade, negativitatea thanatosului, de a-l angaja în remontarea lăuntrică a ființei. Nu e o înfrîngere, ci o biruință extremă în circumstanțe extreme.

Dar nu toate analizele consacrate *Mioriței* i se par lui Petru Ursache în măsură a evidenția “esența” spirituală a capodoperei folclorice. Inadecvate ar

fi acele exegeze care comit o confuzie între “esența” și “geneza” misterioasei povești, prin aceea că pun pe primul plan mediul socio-profesional în care a luat naștere, acordându-i astfel “un caracter limitativ și absolutizant”. Mai precis, direcția de factură social-etnografică, ilustrată de C. Brăiloiu și Ion Mușlea, care atribuie originea poemei unor ritualuri ale înmormântării ca și imaginii strigoilor, dată fiind tradiția potrivit căreia mortului tânăr “nelumit” (necăsătorit) i se organizează o înmormântare alegorică, avînd o accepție nupțială. Asemenea elemente reflectate în poem n-ar putea fi contestate, însă ele provin, crede exegetul, “dintr-un domeniu marginal și pragmatic”. Nu riturile și superstițiile se află în centrul său, ci “mioritismul”, probă a unei absconse comuniuni între viață și moarte, purtînd sigiliul de unicat estetic al textului. Există producții ale literaturii populare în care moartea e figurată la modul anxios ori terifiant, precum legendele privitoare la “strigoii” sau bocetele, un gen de forme ale “trecerii” eșuate. *Miorița* înfățișează în schimb tabloul unei treceri împlinite, extatice: “Iluzia integrării în cosmicitate nu se poate concepe sub presiunea strivitoare a unui ecran sumbru. Este drept că momentul trecerii presupune un ritual complex, avînd multe etape în anterioritate, cu caracter inițiativ, pregătitor, care să asigure transformarea liturgică a ființei, înseninarea finală. Cărțile morților cele mai cunoscute tibetană și egipteană sînt axate tocmai pe această idee a eliberării neofitului de frică, a integrării voluntare, curajoase. Și *Miorița* reprezintă o «carte jucată» a morții, o punere în scenă; și ea tratează moartea resurecțională prin asumare și jertfă”.

Ocolind, cum am văzut, interpretarea etnografică sau utilitaristă a *Mioriței*, Petru Ursache optează pentru cea “literar-estetică și, în prelungire, filosofică”, accesibilă meditației ontologice, legată de numele unor V. Alecsandri, Dan Botta, Lucian Blaga, M. Eliade. Întrebarea preliminară care se poate pune din acest punct de vedere: *Miorița* este oare o baladă? Dacă nu, cărei specii îi aparține? Sadoveanu a apreciat *Miorița* drept “o imposibilă îmbinare de genuri”. Cu adevărat, socotește Petru Ursache, în această compoziție găsim un melanj de trăsături formale, fiecare din ele refuzînd integrarea într-o altă categorie unică. Calitatea epică nu are “suficient avînt narativ” pentru a se impune în chip singular, cea lirică, deși susținută de intonații similare cu cele ale doinelor, bocetelor sau colindelor, este blocată de “îngrădirile baladești”. Dacă recunoaștem organicitatea îmbinării, n-am putea-o atribui decît unui creator de geniu, apt de un produs “exemplar” în sensul kantian, după cum socotește, entuziast, Petru Ursache: “Nicăieri în folclorul românesc (dacă nu și în cel universal), nu mai întîlnim o situație asemănătoare. Și nu este singura surpriză destinată să contureze liniile capodoperei. (...) Oriunde, în compartimentele oralității, ne întîmpină alegoria moartea-nuntă, portretul idealizat, portretul alegorizat al unui chip uman, dipticul de metafore-catareze, recunoaștem probabila lor proveniență: cea mioritică”.

Nedorind însă pesemne a fi exclusivist, autorul revine asupra unor recitanțe pe care le-a consemnat la un moment dat. După ce argumentase inoportunitatea cercetării socio-etnologice, afirmă, mai concesiv, că “mai fiecare direcție din cercetarea tradițională și-a dovedit utilitatea pînă la o margine a adevărului”. Sînt pomeniți aici folcloriștii în frunte cu D. Caracostea, care susținuse că, datorită numărului mare de variante (peste 1500!), de motive și tipuri conținute, *Miorița* alcătuiește un “complex” (“complexul *Miorița*”), analog cuvintelor limbii române din lexicul principal, de vechime imemorială și răspîndit pe întreg arealul său, precum casă, familie, mamă, frate, pîine, țară, cer, soare. *Miorița* constituie rodul unei acumulări de texte “integrate și transparente”, corespunzînd unor procese evolutive ale formării sale. Nu e posibilă “radiografierea matematică” a textului celui mai vechi, așa cum s-a încercat, și nici n-ar fi utilă o asemenea operație, drept argument fiind menționată legea “mutației ontologice” a lui Eliade. Conform acesteia, ori de cîte ori se produce o revoluție în cultura tradițională (cum ar fi apariția agriculturii, prelucrarea metalelor, exploatarea plantelor în scopuri terapeutice), mitologia mai nouă cooperează cu cea anterioară, reevaluîndu-și tehnicile și limbajele. Factorii componenți ai culturii obștești se resorb într-un proces al contemporaneizării. Și mai mult decît atît, răspund în timpurile moderne. Așa bunăoară cuplul emoțional eminescian “aproapele-departele”, din *Mai am un singur dor*, ar putea fi identificat în *Miorița* (dorința protagonistului de-a fi înhumat “în dosul stîinii”): “Integrarea în topografia mitică și intelectualizată de data aceasta are un cuprins ambivalent: insul se închipuie *departe* și totuși *aproape*, datorită condiției sale ubicue. Nu poate fi vorba în niciun caz de o gîndire simplistă și obiectuală, de vreme ce *departele* este în același timp echivalent cu *aproapele*. Obiectele și-au pierdut fizicalitatea și-și reclamă prezența în transfenomenalitate”. Fiind *Miorița* o capodoperă cu un substrat “destinal”, ea nu se poate restrînge la aspecte incidentale, de exemplu “la un asasinat aventurier, cum și-a închipuit G. Călinescu, deși i se găsește locul printre «miturile fundamentale». Mediul agro-păstoresc reprezintă doar cadrul «fizic» al unei problematici complexe, după cum Shakespeare a avut nevoie, pentru *Hamlet*, de ceața daneză”. Și alte aprecieri trădează elanul interpretativ al lui Petru Ursache, răbufnind de sub țesătura propozițiilor analitice ori chiar alcătuiindu-se din firele electrizate ale acesteia. Seninătatea morții ciobanului mioritic se transpune astfel în seninătatea admirativă (contemplație critică) a exegetului său.

Petru Ursache, *Miorița. Dosarul mitologic al unei capodopere*, cu ilustrații și postfață de Ștefan Arteni, Ed. Opera Magna, 2013, 328 p.

LUMEA ÎN SCĂDERE SAU *EPICA THANATICA*

În continuarea genosanalizelor, recurgeam altă dată la „declinarea poeziei” inventând o nouă cale de interpretat relația dintre om și cuvinte, relație care își are de la început superlativul în Poezie. Dedusă din declinație, ca abatere creatoare de la normă, „declinarea poeziei” urmărește nivelurile de expresivitate în funcție de utilizarea predilectă a unui caz sau altul. Numele se incantau la început, suficiente sieși. Simpla lor rostire făcea să fie lumea. O lume rezumată, neclintită, fără nuanțe. Când nuanța, acel ceva *în plus*, a apărut – zic gramaticii –, numele dintâi și-au spus *masculine* și s-au repliat lăsând loc gureșelor, pestrițelor *feminine*, numele diversității și ale diferenței. Așezate în nominativ – în simplul (?) act al numirii –, o vreme au stat astfel, mulțumite de isprava lor. Când *starea* nu le-a mai fost de-ajuns, căci lucrurile și întâmplările se buluceau în jur, au deprins *declinarea*. După dicționare, declinarea înseamnă întoarcere, ferire, evitare, aversiune, digresiune, deviere, derivare. Mai înseamnă a fugi (din reperul unic și imuabil), a se întoarce din drum pentru a tenta căi derivate, a pune pe seama altuia prea-plinul, *a slăbi*. Dar *a slăbi* asemenea *slabei gândiri* a lui Vattimo (*Il pensiero debole* nu e „gândirea slabă”, adică firavă, neputincioasă, neîmplinită, ci „slaba gândire”, adică o cugetare ieșită din strășnicia căii unice, a adevărilor absolute, a certitudinilor – gândirea care, slabă fiind, adică ne-crispată, maleabilă, îngăduitoare, face pasul îndrăzneț căci disperat, dez-amăgit/ieșit din amăgire către *relativ* și *incert*). Slăbind, așadar, nominativele (se) declină, decad, își părăsesc *reputația*. Rotundul nominativului, cel care *este*, învață să *aibă*, să *aparțină*, să *depindă*. Genitivul este cazul apartenenței – acceptă posesia și, prin urmare, fragmentarea. *Este* fiindcă *aparține*, fiindcă *are*. Având, poate să dăruiască și poate primi la rândul său. Dativul este cazul negustoriei, al schimbului. Numele de un anumit *fel* încearcă și alte *feluri*, intră în acord, se leagă prin *daruri*, îmbracă, temporar, semnamentele altuia. Se înstrăinează. De aici încolo, poate începe cazul social prin excelență. Lumea devine „lume, lume”. Acuzativul suportă, admite, caută relații, condiționări, circumstanțe, își dorește și își află determinații. Nu-i ajunge *să fie*, *să aparțină* și *să facă* simple *schimburi*. Își definește locul, timpul, modul, cauza, scopul. *Este* numai *dacă*, *unde*, *când*, *cu cine*. Se pierde pe sine, decade din contemplare în



acțiune. Are nevoie de verbe nenumărate, dincolo de *a fi*, *a avea*, *a da/a primi*. Nemaiajungându-și, dezechilibrat, pustiit de lume, cheamă. Vocatival e decăderea însăși. Numele redevine singur, dar tăcerea dintâi s-a spart. Strigă, se roagă, invocă. Dacă e retorică, așadar își asumă singurătatea, chemarea își redobândește forța prin chiar înfruntarea descoperitei relativități. Dacă se adresează cuiva, fie chiar și lui Dumnezeu, numele e fără scăpare, declinarea e semnul vlăguirii, al golirii de orice sens.

Citindu-l dinspre „declinarea poeziei” – fiindcă „nu se știe niciodată cine pe cine, cine cu / cine și când și la ce” și „nu mai contează dacă sau dacă nu” –, am presupus încă de la primele pagini ale volumului *Podul* (2000) că ne aflăm în fața unui poet al nominativelor, căci acuzativele sunt excluse ori se exclud axiomatic din calculul existențial. Din referințele critice, am reținut că poezia lui Ioan Es. Pop e „densă și stranie” (lucru verificat, de altminteri, prin aglomerarea de nominative nesigure și năuce, care și-au pierdut autoritatea și rostul, rămânându-le doar îngânarea monotonă, în ecou, a numelor lor prime); și că acest mare poet recurge la „asumarea naufragiului și spaimei pentru a le revoca într-o viziune dramatic-lirică, homeopatic funcțională” (în lectura lui Laurențiu Ulici, și el om al septentrionului). Poemele sunt naturi statice cu *umbre* mișcătoare, descrise (cântate) ca-n picturi naive trecute, în van, prin școli înalte. Totul *stă, plutește, este*, într-un trecut etern și confuz și un viitor incert, între care prezentul își numără alb averile: „este vinerea și este seară”, „e un ceas în cameră”, „e și un pepene roșu”, „e trei dimineața”, „aia-i fereastră, ușa-i dincoace” (o ușă coșmardescă, desigur, în lumea nominativelor cu verbe zadarnice). Poemele din *Unelte de dormit* (2011) sugerează excelent rotirea în gol, cu o oboseală („și tu ești atât de obosit. atât de obosit. atât de obosit”) de alt soi decât cea a „oamenilor obosiți” ai lui Andrei Bodiș, să zicem, căci „instalația” sacadată a morții huruie toată înăuntru, iar ironia și-a tocit săgețile mușcând din carnea proprie. Experierea monotoniei prin vers („Mai zi-ne o minciună de-a ta că poate te credem”) descompune gesturi banale până la a le scoate la iveală, deodată cu misterul, esența, aceea a circuitului etern al viului, nepăsător la dilemele/întrebările omului. Deși nimeni nu răspunde de Sus, poetul se simte inclus anume unui proiect distrugător, luat în vizor de chiar conștiința muriturdinii sale. Epicitatea poemelor lui Ioan Es. Pop e înrudită cu aceea a lui Ion Mureșan prin instrumentarul neo-expressionist, infuzat cu un anume timbru transilvan. *Cartea Alcool* e, însă, una a comuniunii, deschisă gureș spre lume și prospectând căi adulte de traversat coșmarul în forfotă de personaje și acuzative. *Uneltele de dormit* sunt retrac-tile, cu ochii întorși spre sine într-o gesticulație infantilizată stăruitor, căci

nu are controlul asupra propriei înaintări destinale. Situarea în pantă fatală e vag ameliorată prin încetiniri trudnice ale alunecării, prin repetarea de gesturi mărunte care asigură o pseudo-etermitate: „Dar vai cu câtă frică mă gândesc deja / la veșnicia însetată ce va urma.” (a se vedea antologia bilingvă, româno-catalană, apărută la Edicions Adia, din Mallorca, în traducerea lui Xavier Montoliu Pauli: *Assedegats. Dos poetes transsilvans: Ion Muresan i Ioan Es. Pop* / „Însetați. Doi poeți din Ardeal: Ion Mureșan și Ioan Es. Pop”)

Nicolae Manolescu reține, în comentariul său la *Arta fricii*, angoasele fără leac și oarecum paradoxala „sleire a fricii” pe măsură ce amenințarea e tot mai aproape. „Mersul de-a-ndăratelea” al viziunilor lirice poate fi simptom al infantilizării pomenite mai sus, dar și, într-o „perspectivă întoarsă”, exersare hipnotică a probabilității ca „tot creatul să recadă vertiginos până la marginile găurii negre a increatului”. Condiția de muritor, asumată altă dată aproape ca blazon al unicității, își revelează banalitatea, uniformul, comunul. Abia de mai poate stârni stări poetice limită: „până mai ieri, marile frici îmi luau mințile / și îmi dădeau puteri care azi s-au sleit. / pentru că acum nici fricile nu mai sunt ce au fost, / iar când prind cheag, îmi par adevărate locuri de odihnă. / dacă una dintre ele nu mă întâmpină când mă trezesc, / o frică și mai mare mă anunță / că frica odihnitoare din ultima vreme / fie mi-a întors spatele, fie s-a stins, / ca o supernovă căreia i s-au terminat bateriile. / ca să pot merge mai departe, mi-ar trebui o spaimă proaspătă / și brutală ca a sălbaticului care-n miez de noapte / se trezește pe jumătate mâncat de fiare / și pe jumătate mistuit de zei.” Originalitatea și forța poemelor lui Ioan Es. Pop decurg din calitatea obstinatei radiografii, din capacitatea ei de a vedea clar, net, în fiecare clipă finitudinea. Nu e doar conștiința morții intravitale, a morții *la purtător* (cum o numeam altă dată), și ea rară printre oameni, ci o acutizare a privirii de sine, de lume, până la dispariția oricăror atenuări prin uitare: „orincotro mă uit, mi se pare că văd / numai oameni înfricoșați cum sunt eu, / dârdâind în fața unor întrebări / la care nu există răspuns”. Într-o paranteză, să spun că mi-am amintit de privirea mea de adolescentă lucidă care descărna mental orice persoană întâlnită pentru a-i cântări, prin revelarea tigvei viitoare, adevărata statură. Poemele lui Ioan Es. Pop poartă pretutindeni tigva la vedere. Starea de trup-încă-viu care conține din prima clipă propria dispariție (efemeritatea e evidențiată neobosit și înfiorat) este materia primă a cercetătorilor cotidiene și cotinocturne. Însemnările celui pândit de moarte – care răstoarnă relația pândindu-și el obsesiv sfârșitul – recurg la poem ca la un aparat roentgen privilegiat, ca la un ochean cu infraroșii, depășind discreția tradițională a morții cuibărite în ființa vie și studiind fețele fricii: „știu de ce

nu mai bate aproape nimeni / la geamul revelației: îndărătul lui, / timpul se înjumătățește, iar cutremurarea / se dublează. de asta m-am străduit să deprind / aspra artă a fricii, la care, cu totul, / am lucrat cincizeci de ani. / cu un pic mai multă atenție, / aș fi putut-o ocoli încă de la început, / ba chiar aș fi putut s-o batjocoresc, / dacă n-aș fi presimțit grozava ei încărcătură, / care m-a ținut în viață numai și numai / ca s-o întrețin și s-o slujesc. / singurul lucru care mișcă / în casa unde stau este un ceas. / când uit să-i schimb bateria, se oprește / și toată dimineața următoare umblu bezmetic / după o baterie nouă, care să-l repornească / și ce fericire s-o gălesc înainte de asfințit! / și cu toate că patul în care cad apoi / geme de oboseală și se micșorează / și ar dormi singur măcar o noapte, / eu încă fac lucrul nedrept de a-l zdrobi / sub greutatea mea, nădăjduind / că am învățat până acum toată aspra artă a fricii”; „am observat că suborganul care naște / și întreține spaima stă în cap / și că puterea lui crește pe măsură ce se lasă seara. / de la șapte încolo sau puțin după ce cade / întunericul, / lucrează cu atâta îndârjire, încât și-ar putea ucide / gazda. / în cuptorul fricii se coace acum / pâine neagră pentru gurile infernale. / numai aburul care iese din ea e ademenitor, / dar sub coajă aluatul clocotește ca smoala / și după ce pâinea este scoasă din cuptor”.

Scriind despre „poezia în văzul lumii” a tinerilor, spuneam că e de identificat la ei o reînțoarcere la *vedenia* supremă, moartea, după ce, ieșite la drumul mare, vorbele au exersat dezmățul, blestemul, injuria, pornografia. Însă, la tineri, muritudinea e generoasă, melancolică, foarte democrată și nepăsătoare. Poate fi curtată și sfidată, iar în jurul ei poemul poate fi din nou meditație neliniștită, cu tonalități înalte, grave. La Ioan Es. Pop, nu această *vedenie* de la distanță e frecventată, și nici *viziunea* crepuscularității melancolice a poezilor dintr-o generație anterioară. El scrie o *epica thanatica* ivită din *privirea* care descrie miezul muritor al ființei, pe care îl vede și căruia îi numără semnele. Deși „grozav de ostenit. / și adesea-s băut”, doarme alături de alterul său (ca și cum viața și moartea și-ar fi împărțit trupul în două, o parte vie și amăgitor sănătoasă, alta deja coborând) și urmărește „cum crește-n patul meu adâncitura”, mărunță la început, apoi tot mai adâncă, o „groapă” prefigurând inevitabilul viitor, de care nu te pot ocroti plăpumile stivuite deasupra. S-a observat deja că, în mod neașteptat, poemele thanatice ale lui Ioan Es. Pop predau nu frica, ci arta fricii, nu angoasa, ci fragila bucurie a viului de a-și desena meticulos miraculoasa viață trecătoare.

## TUOREL URIAN

### CELĂLALT ALEX ȘTEFĂNESCU

**E**xact în urmă cu nouă ani, scriind despre un alt jurnal (secret) al lui Alex. Ștefănescu, ajungeam la următoarea concluzie: „Surpriza cea mai mare oferită de jurnalul lui Alex Ștefănescu este că el nu oferă nici o surpriză. Alex Ștefănescu secret este identic cu Alex Ștefănescu din viața publică. Același mod de a observa și de a judeca lumea, autoironia, atenția admirativă arătată femeilor frumoase, un anumit ton declamativ, teatral, de care nu sunt scutite nici gândurile cele mai intime, permanenta jovialitate și bună dispoziție”. Jurnalul lui Alex Ștefănescu era un fel de jurnal al vieții publice a scriitorului și implicit o frescă, în bună măsură caricaturală, a societății românești la început de mileniu. O carte făcută parcă în spiritul amuzantelor „Întâmplări cu scriitori” savurate cu nesaț de cititorii din anii de agonie ai regimului comunist.

În anul în care abia am intrat, Alex Ștefănescu va împlini 70 de ani de viață. Șaptezeci de ani în care a cunoscut succesul literar, invidia confrăților și admirația (uneori, deloc dezinteresată) a aspiranților la glorie, prietenia sinceră și ipocrizia, orgoliul de a fi primit cu mare fast de public, dar și umilința de a se vedea insultat în presă și pe paginile de socializare, emoția femeilor frumoase și ura schimonosită a veleitarilor, atenția flatantă a politicienilor de succes și uitarea lor instantanee după ce i-au supt clipa de notorietate și de credibilitate de care aveau nevoie fotografiindu-se în compania lui. O viață plină de bucurii și dezamăgiri, ca a oricăruia dintre noi, dusă însă pe un palier al existenței mult mai înalt decât al multora dintre cititori, în care partenerii de glume, discuții, întâmplări ranchiune, micimi comportamentale, reacții sublimine, anecdote sunt, cei mai mulți dintre ei, nume care contează în lumea literară și politică a României ultimelor decenii. Toate acestea și ceva în plus, fac și subiectul noii sale cărți. *Jurnal secret. Serie nouă.*

Încă din primele rânduri ale *Confesiunilor* sale, Jean-Jacques Rousseau face următoarea mărturisire: „Vreau să le arăt semenilor un om în întregul adevăr al naturii sale; acest om, voi fi eu, Eu, singur. Îmi simt inima și cunosc oamenii. Nu sunt făcut ca niciunul dintre cei pe care i-am văzut. Îndrăznesc să cred că nu sunt făcut ca niciunul dintre cei care există. Dacă nu valorez mai mult, măcar sunt diferit. Dacă natura a făcut bine sau rău

spărgând cochilia în care m-a azvârlit, nu o veți putea judeca decât după ce mă veți fi citit”. Acest avertisment al lui Rousseau este integral valabil și pentru acest jurnal (secret) al lui Alex Ștefănescu. Pentru că aspectul de cronică sarcastică a vieții mondene și cotidiene din precedentul volum este dublat în cartea de față de un jurnal de existență, de o explorare a gândurilor celor mai intime ale autorului. În puțin peste 300 de pagini diaristul suferă o radicală schimbare la față. El abandonează calitatea de cronicar (auto)ironic și sarcastic al vieții sociale și mondene de la începutul secolului XXI, fascinat de opulența (nelipsită de bun gust) a vilei lui Sorin Roșca Stănescu, sau de eleganța comportamentală a lui Adrieian Videanu, de farmecul Elenei Udrea sau de lumea pestriță din anturajul fostului președinte Emil Constantinescu, prezente în prima parte a volumului, pentru a porni în căutarea propriului sine, pe o cale a amintirilor, a întâmplărilor cu tâlc, a gândurilor cu substrat existențial. În drum îi apar mereu chipuri dragi, amintiri din alte vremuri, clipe, demult uitate, de emoție sublimă, momente de cumpănă, vorbe și întâmplări care i-au marcat viața. Claymoor iese discret din scenă lăsând locul unui bărbat grav, sentimental, sensibil, atent la cele mai fine nuanțe ale existenței, nostalgic și iubitor al vieții în toate formele sale. Acest om, sunt eu, ar putea spune Alex Ștefănescu pe urmele lui Jean-Jacques Rousseau, iar scoaterea lui la lumină a fost, se presupune, mult mai anevoioasă decât cea a veselului cronicar monden.

Nu știu dacă toate întâmplările din cea de-a doua parte a jurnalului secret al lui Alex Ștefănescu au fost trăite în mod real, sau sunt reminiscențe ale miilor de cărți citite în aproape șapte decenii de viață, în mare parte trăită strict în lumea literaturii. Unele întâmplări cu final sublim îmi sună atât de cunoscute încât am impresia că le-am citit în cărți, dacă nu cumva mi-au fost povestite de scriitor în vreunul dintre lungile drumuri făcute împreună sau în umbra cireșilor din faimoasa sa grădină. Citind cartea lui Alex Ștefănescu, îmi vin în minte niște vorbe pe care mi le-a spus Alexandru Paleologu într-o discuție purtată la sfârșitul secolului trecut, ca o prelungire a gândirii lui Marcel Proust: „Adevărata lume este lumea din literatură. Cea care a trecut prin imaginația unui scriitor. Cealaltă nu e lume. Noi vedem lumea ca scriitori, ca model pentru literatură, chiar dacă nu facem din ea un model pentru creațiile noastre. O lume inaptă să se transforme în literatură nu e o lume. E un bâlci. Nici măcar un bâlci, pentru că bâlciul are și el literatura lui. Nu e nimic. De fapt, numai literatura e o realitate efectivă, care poate să fortifice o minte, un caracter și un spirit”. Aceste gânduri ale lui Alexandru Paleologu nu mi-au răsunat niciodată în minte mai pregnant decât atunci când am citit notațiile cu

substrat existențial ale lui Alex Ștefănescu. Amintiri reale, sau reminiscențe literare, ele au fost filtrate prin mintea unui scriitor experimentat și sensibil în așa fel încât să „fortifice o minte, un caracter și un spirit”. Aș putea spune că, la capătul lecturii înțelegi puțin altfel lumea. Ceea ce este, deja, un important pariu câștigat al scriitorului Alex Ștefănescu.

Pentru ca toată lumea să înțeleagă despre ce e vorba să spun doar că la capătul unui text foarte lung, vorbind despre nestăvilita sa curiozitate, autorul își trece în revistă o mulțime de competențe pe care le-a acumulat de-a lungul vieții (de la croșetat, cusut la mașină, gătit, grădinărit, până la reparații electronice, mici invenții, tâmplărie etc., toate duse dincolo nivelul de simplu amator), pentru ca, în final, să facă niște considerații despre moarte, care sunt imposibil să nu tulbure cititorul: „Când mă gândesc că voi muri, îmi pare rău nu atât pentru mine, cât pentru tot ce am învățat să fac. Nu e păcat să se risipească atâta competență? În mod special mi se pare nedreaptă soarta mâinilor mele. Sufăr la gândul că mâinile mele ultra-exersate, sensibile ca niște vioiri Stradivarius, vor putrezi în pământ.” (p. 294)

Un soi de emoționant poem în proză, sublim în delicatețea sa este scrisoarea pe care i-ar fi scris-o unul dintre cireșii din curtea casei sale. Tonul melodramatic, umanizarea copacului în stilul literaturii de la începutul secolului XX, sentimentalismul poate prea apăsător pentru gustul cititorilor mileniului III, nu scad cu nimic tensiunea existențială a textului, capacitatea sa de a spune ceva despre sensibilitatea deseori camuflată a scriitorului. Lunga scrisoare a cireșului începe cu descriere un pic lacrimogenă a șansei sale la viață oferită de autor. „Dragă Alex, datorită ție exist. Nu ți-am mulțumit niciodată. (...) Eram mai pipernicit decât alții și am observat chiar că ai stat o clipă pe gânduri când vânzătorul m-a adăugat mănunchiului de pomișori pregătit pentru tine. Dacă făceai atunci un gest de refuz, rămâneam în șanțul fără apă în care îmi petrecusem mai bine de o lună în așteptarea unui cumpărător și m-aș fi uscat complet.” (p. 294). La fel de melodramatic, vlăstarul își povestește propriile sale slăbiciuni și infirmități, felul în care a crescut și s-a dezvoltat până la a deveni cel mai falnic cireș din vasta grădină, dar fără să ofere cititorului cea mai vagă idee despre unde ar putea duce un asemenea text. Finalul lui, cu totul neașteptat, produce o cititorului un șoc vecin cu trauma. „Nu ți-aș fi scris niciodată dacă nu te-aș fi auzit spunându-i Domniței, într-o seară, când stăteați amândoi pe banca de lângă mine că, dacă mori, vrei să fii incinerat și mai vrei ca cenușa să-ți fie îngropată «sub acest cireș». Și ai arătat spre mine. Cum să mori?! Nu pot să accept așa ceva pentru nimic în lume. Trebuie să refuzi să mori! Nu te resemna!” (p. 298) Și urmează o mulțime de argumente,

unul mai patetic decât altul, în virtutea căroră scriitorul trebuie să se bucure în continuare de viață, împreună cu prietenul său vegetal. Tonul este puțin cam teatral, poate exagerat de patetic, dar dramatismul existențial este copleșitor.

Mai seamănă Alex Ștefănescu din aceste ultime fragmente cu uriașul bonom pe care îl vedem în târgurile de carte râzând cu gura până la urechi, mereu cu brațele larg deschise, gata să îmbrățișeze cu afecțiune vreo admiratoare frumoasă sau vreun prieten vechi, exclamând zgomotos la fiecare întâlnire surprinzătoare cu cineva drag, mereu în vervă, glumeț și auto-ironic, întotdeauna pregătit să stârneasă hohote de râs publicului din sală? Nu prea. Este însă la fel de adevărat, că această mască intens sentimentală, nostalgică, vulnerabilă, tristă, aproape tragică a autorului nu face decât să-i completeze personalitatea și, foarte probabil, să o aducă mai aproape de deplina sa autenticitate.

*Jurnal secret. Serie nouă*, de Alex Ștefănescu, este, în bună măsură, altceva decât o sugerează coperta veselă, impresionanta listă de nume-personaje cu mare rezonanță în spațiul public, menită să ispitească devoratorii de bârfe, sau caricaturile (multe dintre ele, excelente) lui Costel Pătrășcan. Este o carte în care cred că temerile, îndoielile, vulnerabilitățile, fragilitatea, sensibilitatea, incertitudinile lui Alex Ștefănescu își fac pentru prima oară loc în spațiul public. Ceea ce, în fond este un mare act de curaj din partea autorului ei.

Mărturisesc că am citit cu multă curiozitate și, în final, încântare acest *Jurnal secret. Serie nouă* de Alex Ștefănescu. Sunt convins că cei care îl vor citi la rândul lor, nu vor regreta.

Alex Ștefănescu, *Jurnal secret. Serie nouă (2009-2015). Guest star Costel Pătrășcan*, Corint Books, București, 2016, 320 pag.

RODICA GRIGORE

### DINCOLO DE EXPERIMENTUL NARATIV

I nterzis în Spania vreme de zece ani, acuzat de obscenitate și de tentativa de a submina autoritățile statului, însă ulterior privit drept unul dintre cele mai importante romane apărute în spațiul cultural hispanic după cel de-al Doilea Război Mondial, *Carte de identitate* (*Señas de identidad*, 1966), îl consacără pe autorul său, Juan Goytisolo, nu doar ca reprezentant de seamă al prozei de limbă spaniolă a secolului XX, ci și ca o conștiință capabilă să analizeze cu luciditate situația țării sale și, deopotrivă, a literaturii din această parte de lume. Romanul acesta, primul volum din *Triplicul Răului*, va fi urmat, în 1970, de *Reivindicación del Conde don Julián*, iar în 1975, de *Juan sin Tierra*, prin apariția acestor excelente construcții epice configurându-se o orientare diferită în estetica romanului spaniol contemporan.

Scrierile lui Goytisolo reprezintă veritabile puncte de ruptură, o revoluție la nivelul formei și al conținutului, deopotrivă, fără să fie vorba vreodată de un simplu experiment narativ, câtă vreme autorul are în vedere structurarea unei noi poziții pornind de la care realitatea să poată fi interpretată în mod adecvat. Tehnica narativă se diversifică, deci, și devine principala modalitate a scriitorului de a percepe – și, mai important – de a cunoaște / interpreta în mod adecvat realitatea spaniolă. Desigur, revoluția formală în cadrul romanului spaniol al perioadei postbelice începe cu romanul *Tiempo de silencio*, al lui Martin Santos, care, dintr-o dată, depășește formula epică adoptată – și consacrată – de scriitori precum Camilo José Cela sau Miguel Delibes, deschizând, practic, calea, spre ceea ce, ulterior, va face Juan Goytisolo prin marea sa trilogie.

*Carte de identitate* (volum excelent tradus în limba română de la experimentatul hispanist Andrei Ionescu!) pornește, cel puțin ca pretext, de la încercarea personajului narator, Álvaro Mendiola, de a-și înțelege viața, privind albumul de fotografii al familiei sale și rememorând, astfel, trecutul, pentru a



descoperi căile cele mai profitabile de a aborda viitorul. În fața noilor realități ale lumii spaniole de la începutul anilor '60 (urbanizarea galopantă, fenomenul turismului de masă etc.), nu mai era suficientă vechea atitudine abstrasă a scriitorului, retras în turnul de fildeș al artei pure, și nici structura arhicunoscută a personajului literar, aceea de observator neimplicat în evenimentele vremii sale. Înțelegând perfect toate acestea, Juan Goytisolo caută, prin intermediul lui Álvaro Mendiola, răspunsuri consistente la provocările epocii, fără a exclude dintre preocupările acestuia aspectele politice sau sociale ce marceau – sau, mai bine zis, divizau! – lumea spaniolă. Tehnica punctului de vedere va deveni predilectă, iar scriitura însăși va fi reconsiderată, per ansamblu, pentru ca, ulterior, să fie de-a dreptul reinventată, prin anularea tuturor vechilor convenții narative și a clișeelelor de natură a falsifica ori a distorsiona mesajul artistic. De aici totala lipsă a inhibițiilor și includerea, în paginile romanului, a cuvintelor sau expresiilor dure, ca și a numeroaselor pasaje considerate obscene de o anumită parte a criticii oficiale a „Spaniei sacre” (și franchiste!...). Și tot de aici alegerea, de către Goytisolo, cu maximă atenție, a tuturor detaliilor menite să sublinieze noul tip de discurs literar pe care dorește să-l impună. Astfel, Álvaro este fotograf, a călătorit mult și s-a stabilit în Franța, iar după ani de zile încearcă să recupereze trecutul familiei sale și, deopotrivă, pe acela al țării natale.

Procedând astfel, Goytisolo oferă o perspectivă nouă asupra realităților lumii spaniole, beneficiind de unghiul de vedere al (aproape...) străinului Álvaro, capabil să observe cu un ochi atent la nuanțe transformările survenite după dureroșii ani ai Războiului Civil, dar și să prindă, cu o excelentă intuiție, multe dintre aspectele existenței exilaților spanioli. În mod indirect Goytisolo pune în discuție chiar resorturile literaturii și, deloc în ultimul rând, ale literaturii pe care el însuși o scrie. Astfel că eliberarea de orice dogmă estetică este unica modalitate prin care romancierul poate aborda convingător lumea ficțională pe care o are în vedere, dar și prin care poate oferi cititorului imaginea completă a unei realități aflate la o dificilă răscruce. Textul romanului este accentuat contrapunctic, *Carte de identitate* mizând, pe de o parte, pe evidențierea impulsului centrifug al formei și formulei narative, iar pe de alta, pe impulsul creator, unificator, al conștiinței auctoriale.

În volumele următoare ale trilogiei, disoluția elementelor formale și de conținut se va accentua progresiv, până când conștiința – și, desigur, un inedit flux al conștiinței – va ajunge să susțină, singură, scriitura. Iar dacă *Reinvindicacion del Conde don Julian* este considerat de majoritatea covârșitoare a criticilor „un roman al delirului subiectiv”, câtă vreme vocea narativă a pro-

tagonistului se identifică sau dă glas concepțiilor estetice ale autorului, *Juan fără de țară* (versiunea românească, fluentă și adecvată, e semnată de Ariadna Grădinaru) este expresia unui contrast ironic, excelent dozat și perfect configurat din punct de vedere stilistic. La tot pasul vor fi puse în opoziție diferențele frapante între situații de zi cu zi și elementele verbale care ar fi menite să le exprime, dar care se dovedesc incapabile să mai facă acest lucru. Limbajul devine, deci, o armă letală, îndreptată împotriva tuturor convențiilor narative care duseseră proza spaniolă în impasul de care Goytisolo s-a plâns nu o dată. Ironia corozivă și frecvențele note de sarcasm mușcător, ca și favorizarea contrastului, la fel de evident, între două grupuri umane (cel al descendenților sclavilor negri aduși în Spania din Cuba ori din alte colonii, și cel al urmașilor maurilor din Andaluzia, a căror prezență fusese prefigurată încă din aventurile atribuite lui don Julian) susțin acest întreg construct romanesc.

Romanul lui Goytisolo reprezintă și o călătorie simbolică în timp și încercarea de recuperare a tuturor tradițiilor Spaniei străvechi și profunde, atât de diferite de aceea excesiv castă, excesiv politicoasă și formală a epocii franchiste. Don Julian, contele nesăbuit care se răzbună pentru o ofensă personală printr-un act de trădare ce distruge, în anul 711, chiar fundamentele comunității – implicit, ale lumii – sale, în urma înfrângerii spaniolilor în bătălia de la Guadalete, este imaginea predilectă pentru evidențierea tuturor trădărilor, mai mici sau mai mari, care au caracterizat lumea spaniolă în deceniile ce au urmat Războiului Civil. Narațiunea se transformă, așadar, atât în *Don Julian*, cât și în *Juan fără de țară*, în act de creație romanescă a unor lumi neverosimile, punctate de numeroase elemente erotice sau fantastice. Este clară, în acest punct, și influența unor scriitori precum Jean Genet sau Samuel Beckett, Goytisolo visând să creeze o estetică a distrugerii, tocmai pentru ca, la capătul acestui demers, fundamentele cu adevărat viabile – din punct de vedere artistic și moral – ale lumii spaniole să poată renaște. Astfel încât invocarea frecventă a numelor personajelor istorice sau personalităților culturale strălucite din trecutul Spaniei, de la Regii Catolici Ferdinand și Isabela și până la Góngora sau Miguel de Unamuno reprezintă recursul autorului la tradiția țării sale, pe care o reinterpretează mereu, distructiv sau creator, într-un demers menit a da o replică, peste timp, atitudinii lui Dante din *Divina Comedie*. Asemenea marelui florentin, Goytisolo își rezervă dreptul de a reconfigura destinul figurilor celebre care îi populează cărțile. Mai cu seamă cel de-al doilea volum al trilogiei se transformă într-o adevărată antiepopoe, câtă vreme toate așa-zisele actele de curaj ale personajelor nu sunt altceva decât expresii ale unui frapant antieroism.

Din punct de vedere formal, Goytisolo șochează chiar și pe cititorul

obișnuit cu experimentele narative ale prozei secolului XX. El suprimă punctuația, utilizând doar punctul și, uneori, două puncte, discursul devenind, astfel, expresia unui larg suflu epic, pe care unii critici nu au ezitat să îl compare cu acela din *Ulise*, de James Joyce. În plus, autorul nu ezită să includă, în textul cărții – mai ales în *Juan fără de țară* – numeroase pasaje în alte limbi, căci încercarea lui Goytisolo de a-și defini demersul literar nu exclude nici una dintre tehnicile colajului, atât de apreciate de reprezentanții postmodernismului, care au manifestat, uneori, tendința și dorința de a-l revendica pe romancierul spaniol drept unul dintre precursori.

Marea trilogie a lui Goytisolo este nu doar expresia unei noi viziuni romanești, ci și o extraordinară demonstrație despre posibilitățile, practic, nelimitate, după părerea autorului, ale limbajului și mai cu seamă ale unui nou tip de limbaj românesc, pe care el îl va numi „polisemic”. Scriitorul se raportează, păstrând mereu conștiința propriei individualități și forțe creatoare, la marile voci ale literaturii latino-americane contemporane lui, cu care dorește (și, fără îndoială, reușește!) să intre într-un uluitor dialog textual și intertextual: în romanele sale există, după propria sa mărturisire, „secvențe mexicane, argentinene sau cubaneze”, pornind de la autorul pe care îl are în vedere, după caz Carlos Fuentes, Julio Cortázar sau Guillermo Cabrera Infante. În acest fel, romanele din *Tripticul Răului* se constituie, pe de o parte, într-o excelentă expresie a capacității literaturii spaniole de a oferi un răspuns pe măsură provocării latino-americane, iar pe de alta, a aceleia a lui Goytisolo de a structura o trilogie cu reale valențe muzicale și plastice: dacă primul volum al trilogiei este perfect raportabil la tehnica muzicală a contrapunctului, următoarele pot fi comparate cu arta plastică a secolului XX, căci, de la abstracționismul lui Jackson Pollock la expresionismul abstract al lui Willem de Kooning, în *Juan fără de țară* se găsește totul.

Juan Goytisolo, *Carte de identitate*,

Traducere, prefață și note de Andrei Ionescu;

Juan Goytisolo, *Juan fără de țară*.

Traducere de Ariadna Grădinaru, București, Editura Leda, 2014.

FEVRONIA NOVAC

## NICOLAS CAVAILLÈS, UN CIORANIAN EMANCIPAT

**N**icolas Cavallès nu are nevoie de introducere în România. E unul dintre cei mai serioși exegeți ai lui Cioran și traducătorul unor cărți esențiale din literatura română în franceza, *y compris Levantul* lui Mircea Cărtărescu și *Sertarele exilului* de Norman Manea și Leon Volovici.

Cavallès e și un autor consacrat în Franța, unde a obținut premii prestigioase pentru nuvelele sale. Cel mai recent roman al lui este despre viața și moartea copiilor cuplului Robert și Clara Schumann. Cărțile lui de ficțiune au apărut la o mică editură franceză independentă, *Les Editions du Sonneur*.

Cavallès a scris în 2013 despre un hughenot francez din secolul XVII, François Leguat, forțat, din cauza persecuției protestanților în Franța, să se exileze în Oceanul Indian și care a reușit să supraviețuiască exilului prin scris. Cazul lui nu e un caz tipic de colonialism și scurta carte a lui Cavallès, care îi transpune viața de „aventurier” *malgré lui* cu gingășie, își propune să repare niște injustiții care se leagă de biografia lui Leguat prin rescrierea ei. Cartea lui Cavallès e un eseu filozofic despre viață și lipsa ei de sens și de coerență, eseu cioranian în sensul în care moartea planează peste destinul acestui personaj și îl așteaptă la toate colțurile, ca să îl găsească la 96 de ani la Londra, căci singura certitudine pe care o avem, spune Cavallès, „noi aceștia care nu alegem locul unde murim ori unde ne naștem”, este că moartea ne „culege” oriunde.

În 2015 Nicolas Cavallès publică un eseu cioranian intitulat *Pourquoi le saut des baleines*, despre un comportament absurd și inexplicabil al balenelor. Saltul balenei din apă este analizat din perspective științifice și metafizice. Întrebarea din titlu este lăsată voit fără semnul întrebării, ceea ce nu îl împiedică pe autor să formuleze întrebări retorice în reflecția lui: „Astfel balena ar sări *quia absurdum*, pentru că e absurd?” Cavallès pleacă de la premisa că saltul sporadic al balenei poate fi văzut inițial ca o „tentativă de a se eschiva

unei vieți fără sens, care exprimă un sentiment de inadecvare, de neapartenență la existență sau de *malaise*” (p. 12) numai că, în mod paradoxal, acest gest absurd lasă să se întrevadă o îndeletnicire complexă și chiar logică : „găsim în această atitudine pe care o putem numi bizară, calități proprii, o logică, o fidelitate față de sine însăși, un fel de memorie: balena ar sări fără motiv, dar de multe ori în același fel; ea ar avea, în plus față de modul său de a trăi, felul ei de a refuza felul său de a trăi.” (12) Eseistul revendică dreptul la absurd atât pentru filozof, pentru poet, pentru mistic și pentru cetacee și refuză întrebarea „de ce” căci, spune autorul cu o formulă adorabilă care ar fi putut fi pronunțată de un copil și pe care nici nu reușesc să o traduc, „dans le fond, on ne sait jamais pourquoi rien du tout”.

Întrebat într-un interviu din 2016, despre *Cei opt copii ai lui Schumann* ce leagă cărțile lui de ficțiune, Cavallès glumește cu jurnalista și răspunde ca e vorba de numărul de pagini, el fiind cunoscut ca autor de romane scurte (Interviu cu Nicolas Cavallès realizat de Gabrielle Napoli în *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts* 2016 <http://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/05/17/entretien-nicolas-cavailles/>). Deși subiectele cărților sale diferă mult, apar totuși câteva elemente recurente în proza autorului francez: obsesia cvasi-permanentă a morții, personaje de origine protestantă, reflecția filozofică și o scriitură densă, cu atenție la fiecare întorsătură de frază, cu abilitatea aforistului, extrem de bine lucrată, invitându-te la relectura unor paragrafe chiar imediat după ce le-ai parcurs.

În activitatea lui deja impresionantă de cercetător, Nicolas Cavallès a produs în 2011 și o ediție adnotată și comentată a corespondenței poetei pariziene Catherine Pozzi (1882-1934), volum în care tânărul eseist își arată afinitățile feministe, citând din Judith Butler și comentând cu talent de scriitor corespondența poetei de douăzeci de ani cu Audrey Deacon, o americană cu un an mai tânără decât ea, pe care Pozzi o cunoscuse întâmplător în 1903 și pe care a văzut-o foarte puțin, căci Audrey urma să moară în 1904. Scrisorile celor două tinere, cu comentarii despre viață, dragoste și moarte din Nietzsche, din poeziile lui Longfellow și Shelley sau din imaginația celor două, sunt o comoară de corespondență de dragoste pe care Cavallès o prezintă cu multă delicatețe. Audrey îi trimite lui Catherine câteva versuri despre moarte din „Stanzas Written in Dejection, near Naples” de Shelley, pe care îi sugerează să le citească după o noapte de insomnii. O invită la Florența și îi scrie: „Trebuie neapărat să ne vedem într-un loc frumos, tu trebuiești văzută printre lucruri frumoase și eu trebuie să văd lucruri frumoase cu tine...” (12 martie 1904). Eseistul îi dedică mamei lui această carte de corespondență a lui Pozzi cu contemporanele ei. (*Eleganță și haos: Corespondența lui Catherine Pozzi*

cu Raïssa și Jacques Maritain, Hélène Kiener și Audrey Deacon, Non Lieu Editions)

În 2016, apare *Les huit enfants Schumann*, la Editions du Sonneur. Este o carte despre copilărie, însă de o violență extremă, propunându-și să descrie viețile unor copii, cei mai mulți morți prematur, având un tată care înnebunește, încearcă să se sinucidă, e internat într-un azil unde moare, și o mamă mai mereu absentă, care dă concerte de pian ca să își întrețină bărbatul în azil și copiii pe care îi trimite să trăiască cu rude, îi lasă în grija bonelor sau în pensionate. Cavallès își propune să povestească „morțile succesive” ale descendenților lui Schumann. Dacă americanii numesc cu oarecare exagerare slujbele de înmormântare *celebrations of life*, pentru Cavallès viața unor copii e povestită din perspectiva morților lor, apropiate sau îndepărtate, căci moartea planează fără întrerupere peste viața lor, fie ea moartea tatălui, a fraților și surorilor sau propria moarte. Robert Schumann o duce pe fetița lui, Marie, care nu crede că frățiorul ei murise, să vadă cadavrul ca să se convingă (16). Cavallès ne anunță un adevărat masacru în portretele copiilor pianistilor dar, cu talentul lui, reușește să facă să domine viața în ele și să ne învăluiească în poveștile distincte ale fiecărui personaj.

Autorul spune că a structurat cartea în treisprezece capitole, corespunzând celor treisprezece părți din *Scene pentru copii*, compuse de Robert Schumann în 1838. Robert vedea în fiecare copil venit pe lume o binecuvântare de la Dumnezeu și le dedica acestora muzica lui. Clara nu putea resimți binecuvântări în atâtea sarcini succesive. Experiența maternității premature i-a inspirat lui Mary Shelley *Frankenstein*. În cartea lui Cavallès, Clara aproape că încarnează un monstru de talia lui Frankenstein în felul în care își respinge sau își închide copiii. Deosebit de frumoasă și de talentată, știm din surse biografice că micuța Clara nu a vorbit până la patru ani din cauza abuzului emoțional pe care îl trăia în prezența părinților care nu se înțelegeau. Când mama ei reușește să fugă din căsnicia aceea cu fetița, Clara nu are șansa să stea cu ea, căci tatăl ei o smulge de la mamă, profitând de legile vremii care încredințau fără discernământ garda copiilor bărbaților. Pe mama ei urma să o regăsească doar la vârsta de 20 de ani. Crescută de tatăl ei ca pianistă, Clara excela în interpretare și o să păstreze toată viața darul acesta care o va conduce la o carieră strălucită, până când, bătrână și reumatică, nu mai poate să cânte la pian și moare. Cartea lui Cavallès explorează această pasiune pe care o încarnează Clara și de care nu o desparte nimic, nici măcar experiența maternității. Numai pianistii și biografii sunt agreeți. Se îndrăgostește de Robert Schumann, alt geniu muzical, cu care se căsătorește după o luptă acerbă de patru ani cu tatăl ei, care se opunea acestei legături. Mai târziu, după moartea

lui Robert, îi păstrează în anturajul ei pe Johannes Brahms, prieten de familie, și pe două dintre fetele ei, cea mare, Marie, care îi devine secretară și care o să lucreze pentru ea toată viața și pe Eugénie, care o să locuiască mai târziu cu ea, cu iubita ei Fillu (Marie Fillunger) și cu Marie până la moarte. Eugénie e, ca și sora ei Marie, autoare a biografiei familiei: „arhitectă a legendei familiei și protectoare a suferințelor intime ale acesteia.” (54-55) Fetele care trăiesc în umbra mamei lor supraviețuiesc mai mult. Pe băieți îi trimite departe de ea, ca și pe Julie, a cărei sănătate i se pare prea fragilă. Pe Ludwig îl consideră nedemn de inteligența familiei și, după cum povestește Cavallès, îl internează într-un spital de nebuni din cauza unei miopii și îl abandonează acolo, nevizitat de niciun membru al familiei, nerăspunzând la apelurile lui repetate de a-i permite să iasă din azil. Ludwig trăiește până la 51 de ani: „Clara îl vizită ultima dată în 1876, după care, cum nu mai reuși să suporte privirea înduioșătoare a băiatului ei, îl abandonează definitiv pe cel pe care îl supranumi „îngropatul de viu.” (40) Pe Brahms îl împiedică să se căsătorească cu o tânără și, mai târziu, cu propria ei fiică, Julie, întreținând o relație platonice cu pianistul și compozitorul din Hamburg, care se îndrăgostise și urma să rămână îndrăgostit de ea toată viața.

Deși uneori nu își crește propriii copii lângă ea, Clara nu ezită să îi smulgă pe nepoți de la părinții lor. Îi ia pe copiii lui Ferdinand de la Antonie, mama lor, când cuplul acestora cunoaște mari dificultăți financiare (30). Naratorul povestește că Julie îi încredințase surorii ei mai mici, Eugénie, „amintirea cea mai fericită pe care o păstra în inimă: la unsprezece ani, când locuia la bunica ei, Julie a avut surpriza într-o zi să o întrezărească pe mama ei mergând pe stradă, fără să fi știut că mama ei era în oraș atunci.” (23) Episodul în care Clara află printr-o telegramă de moartea Juliei și nu își anulează concertul pe care urma să îl dea a doua zi se întrece în violență cu scena citată mai sus.

Am înțeles că lui Nicolas Cavallès nu îi place întrebarea „*de ce?*” dar nu pot să nu mă întreb *de ce* a ales acest subiect, al mamei care își abandonează copiii pentru cariera ei de concertistă, care mistifică importanța esteticului și a recunoștinței profesionale în viața ei personală? Geniul și nebunia tatălui sunt repede îndepărtate din rechizitoriul făcut femeii în carte. Volumul se deschide cu un capitol care se intitulează *Moartea tatălui*, ca și cum moartea l-ar fi absolvit pe geniul romantic de orice responsabilitate.

Cioran nu și-ar fi imaginat să aibă copii, am putea spune din multiplele motive pe care le expune Nicolas Cavallès în cartea de față. Autorul francez alege să scrie despre copilării disperate, pe care iluzia unor figuri parentale respectate, de mare calibru intelectual, nu le consolează. Dacă Robert e repede absolvit de vină, fiind dispărut când copiii sunt încă mici, pentru Nico-

las Cavaillès copiii Clarei sunt orfani nefericiți chiar când rămân cu mama. Autorul nu îi iartă Clarei că nu a îndemnat-o pe Marie să își construiască o viață a ei, departe de influența mamei pianiste. Cavaillès îi acordă însă Clarei meritul de a fi întreținut, pentru copiii ei, mitul tatălui extraordinar, geniu muzical care i-a iubit și care le-a dedicat partituri pe care copiii le venerază, Elise interpretând, la 11 ani, cu ocazia primului Crăciun fără tatăl ei, piesa acestuia despre copilărie, care structurează acum cartea lui Cavaillès despre familia lor.

Ce se întâmplă cu feminismul lui Cavaillès între povestea de dragoste a lui Pozzi și maternitatea Clarei Schumann în cartea despre copiii acesteia? În interviul pe care l-am citat anterior, autorul afirma că nu a fost intenția lui să facă să reiasă figura Clarei așa de pregnant în carte și că s-a abținut să o condamne, adăugând „chiar dacă ea i-a condamnat, de fapt, pe unii dintre copiii ei, după ce a fost victimă ea însăși a educației patologice a unui tată foarte exigent [...] Răul pe care o mamă îl poate face copiilor ei spune mult despre propria suferință...” Observație esențială în măsura în care analiza cauzelor acestei suferințe, fie ele istorice, sociale ori psihologice, este primordială. Cartea se încheie cu o superbă reflecție filozofică asupra experiențelor copilăriei pe care le păstrăm în noi toată viața: „Astfel hrănim adânc în noi înșine, noi, aceste excrescențe numite adulți, atât regretul obscur al animalității noastre originare și o neînțelegere amară și lașă a acestei creaturi cu o mie de fețe și o mie de suferințe, mută și polimorfă, maleabilă și nu mai puțin fugitivă, pe care o numim *copil*.” (71)

Sper ca Nicolas Cavaillès să continue să scrie cioranian fără să cadă în capcanele lui Cioran, adică să nu ajungă niciodată să se uite la frumoasa așezată în fața lui în tren și să și-o imagineze moartă și în descompunere ca să își poată lua gândul de la ea. Să îi vorbească mai degrabă, căci vine dintr-o generație de tineri care au scăpat de povara machismului și ale căror cărți vor trebui să se citească fără grila schizofrenică de lectură pe care o practică femeile din vremuri imemorabile. Sper ca toate cărțile lui de ficțiune/eseuri să se traducă în România. Ar fi un gest necesar pentru un autor fascinant, care, la rândul lui, face un enorm serviciu literaturii noastre prin activitatea lui de traducător din română.

Nicolas Cavaillès: *Cei opt copii ai lui Schumann*,  
Les Editions du Sonneur, 2016



**NICOLETA DABIJA**

## CĂRȚILE CARE NE DAU LECȚII DE VIAȚĂ

**C**rește tot mai mult numărul celor care cred că se citește tot mai puțin. Cărți se cumpără totuși, editurile o duc greu, însă supra-viețuiesc, ba chiar se înmulțesc. E drept, se vând tomuri dintr-acelea pe care cititorii de vocație, ca să le dau un nume ne-original, le desconsideră. Librăriile sunt ticsite de publicații pe înțelesul tuturor, volume de spiritualitate, tipărituri care ne dau lecții de viață ori „tratate” de gândire pozitivă. Se și citește, putem admite, doar că nu ceea ce ar trebui (dar cine decide ce e bine și ce e rău?), nu filosofie, nu literatură clasică, ci volume ușurele, care te țin la suprafață, însă îți creează iluzia atotștiinței, ori care te fac să levitezi de-a dreptul în propria-ți spiritualitate.

În cronică din numărul trecut aminteam de tomurile tot mai agresive și voluminoase de filosofii și științe pe înțelesul tuturor. Și sugeram atunci că voi reveni, căci e vorba de un subiect care merită o meditație separată. Nu mai sunt însă atât de convinsă, pentru simplul motiv că nu poți lua nici în serios, dar nici în derâdere un soi de beletristică la modă.

Mă gândesc numai la zecile de ore de meditație care i-au fost necesare lui Kant pentru a scrie „Critica Rațiunii Pure”. Într-o carte pe înțelesul tuturor, ar ocupa rezumatul acestei capodopere a filosofiei clasice o pagină? Iată de ce, un volum care simplifică teoriile mi se pare că întreține o atitudine aproape rușinoasă în fața sacrificiilor îndurate de un autor ca să ajungă la finalul unei opere. Dar tot e mai bine decât să nu știi cine a scris Critica..., veți spune. Așa o fi. Suntem grăbiți, tot mai grăbiți, nu mai avem vreme pentru lecturi aplicate, cărțile trebuie să imite motorul de căutare Google.

E un lucru bun, desigur, că cineva s-a gândit să introducă informația de bază a unui domeniu într-un singur volum, nu trebuie să dai nenumărate click-uri ca să o aduni singur de pe internet. Pe de altă parte, e clar că ni se administrează „pilule culturale” întrucât nu mai avem răbdare să ne așezăm la masă ca să ne „hrănim” curiozitățile în profunzime. Se găesc alții care să ne ofere lecții de viață, căci în fuga noastră teribilă prin lume uităm să trăim,

nu mai știm cum, unde și când ne-am părăsit viața, nici de unde să ne-o luăm înapoi. Avem câteva treziri într-o existență, unele provocate poate și de câte o astfel de lectură, apoi o luăm de la capăt, și cu graba, și cu viciul, și cu intoxicația noastră cea de toate zilele. Nu mai e timp pentru seriozitate.

Un rost al cărților pe înțelesul tuturor poate fi totuși acela de apropiere și instigare la lectura autorilor importanți, operelor originale. Aș fi de acord cu aparițiile editoriale de acest tip dacă din ele ar izbucni câteva povești de dragoste. Și ar mai fi o situație în care astfel de tomuri și-ar justifica existența, o situație prin care am trecut personal, stimularea imaginației, a creativității. Vă spun cum s-a întâmplat și ce a ieșit.

Am avut mereu o slăbiciune pentru secretele științelor exacte. E uimirea în fața necunoscutului, alterității. Înțelegerea unui raționament matematic (cum s-a întâmplat în dimineața aceea, când am refăcut, într-un drum spre piață și înapoi, calculul probabilităților formulat de Fermat) ori pătrunderea unei legi fizice sunt emoții rare. O dată, m-am întrebat cum se explică diferența de fus orar. Și răspunsul a venit din „Minunata lume a domnului Tompkins” (a se înțelege nivelul meu de pricepere!). Spațiul este o coordonată care reacționează asemenea timpului, astfel că alt loc atrage alt timp. Cum nu ne miră că, dacă iei prânzul în tren, fiecare bucatură este înghițită într-un alt loc din spațiu, așa nu ar trebui să ne mire nici diferența de timp dintre țări și continente distincte. Tot în cartea respectivă am citit și că dacă te miști cu o viteză cât mai apropiată de viteza luminii, îți menții mai mult tinerețea. S-a făcut un experiment cu gemeni, unul rămâne acasă, celălalt pleacă în lume. Când se regăsesc, cel de-al doilea arată mai tânăr decât cel care s-a deplasat într-o mișcare uniformă. Accelerație-încetinire, prin urmare o mișcare neuniformă ne conservă starea fizică bună. Dar vai, tot trecând eu de la o carte de știință la alta („pe înțelesul tuturor”), într-o zi, mi-am închipuit cum ar arăta o cerere în căsătorie formulată în scris de un matematician. Cu „Scrisoarea unui novice matematician către iubita lui”, o parodie dublată de autoironie, s-a încheiat și „cariera” mea scurtă de cititoare de cărți neserioase.

Rază necesară a cercului vieții mele,

îți scriu după o noapte de nesomn, o noapte petrecută în calcule probabilistice realizate în vederea căsătoriei noastre. Da, iubita mea precum o linie dreaptă perpendiculară pe viața mea, îți adresez prin intermediul acestei misive cererea în căsătorie. Te vei întreba poate de ce nu am avut curajul să îți cer mâna în mod direct, ah!, răspunsul e simplu, cum trebuie să fie cele mai bune soluții de rezolvare a problemelor matematicii, nu de curaj e vorba aici, ci de faptul că argumentele pe care le folosesc oferă certitudinea rațiunii mele

imbatabile doar dacă sunt citite și apoi reluate, altminteri nu prezinți garanția înțelegerii adevărate. *Verba volens*, cum spune latinul.

Să las însă vorbele inutile deoparte, căci ele sunt urâte matematicii, și să trec decis la demersul argumentativ. De când te cunosc, mi-am alcătuit un set de observații aleatorii asupra comportamentului tău. Le-am distribuit normal, fii fără grijă!, observațiile mele se grupează în centru, în jurul valorii tale medii de trăsături. Nu-i așa că numai această judecată și deja te-am convins de raționalitatea celui care astăzi îți face o propunere cu o probabilitate foarte aproape de exactitate? Ei, iubita mea, tu însăși de eleganța curbei clopot, dacă încă nu ești sigură, poți studia matematica lui de Moivre și Gauss, te vei convinge singură că observațiile, cu cât sunt mai din centrul curbei cu atât sunt mai adevărate. Da, căci așa cum curba clopot este un simbol al epocii pe care o trăim, și tu, raza mea de cerc, trebuie să devii simbolul rațiunii mele riguros matematice. Numai din adunarea a două intelecte pentru care deducția matematică e prima lege va rezulta înmulțirea familiei noastre cu princi Bernoulli. Îmi vei contra-argumenta că nu sunt bogat, că nu dețin garanția materială necesară. Sper să nu mă trimiți în fiecare săptămână să iau bilet la loterie, căci cumpărătorul tipic, conform calculului punctelor, nu este afectat de teoria probabilităților. Șansele sunt practic zero, iar câștigul ține doar de norocul pur. Eu îți fac o propunere pe care nu o vei putea refuza. Să plecăm de la ce avem. Când vom poseda informații noi care ne pot îmbunătăți situația financiară, vom folosi metoda lui Bayes pentru a corecta probabilitatea inițială. Sunt destul de explicit dacă îți spun că o probabilitate inițială este doar o presupunere, o simplă estimare, dar în viitor vom fi capabili să accesăm la o probabilitate mai exactă întrucât viitorul poate fi prezis, curba mea gaussiană? Esențial este să înțelegi importanța majoră a problemei partidei neterminate, rezolvată genial de Pascal și Fermat, apoi voi fi sigur că te vei căsători cu mine. Dragă rază care luminezi astăzi cercul vieții mele, trebuie să-ți fie clar că se pot atribui cifre oricărei evaluări, că numărul este cheia vieții, că vom calcula împreună, zilnic, valorile numerice pentru ziua de mâine. Să nu te iluzionezi exagerat, nu vom ști exact ce ne aduce ziua de mâine, dar vom ști ce ar trebui să ne aducă și vom acționa în consecință. Astfel, vom trăi fericiți până la adânci bătrâneți, căci unde e număr e calcul, unde e calcul e siguranță, unde e siguranță e încredere, unde e încredere e perfecțiune matematică. Aștept un răspuns precis, simbolul rațiunii mele, îți dau răgaz de o zi pentru propriile calcule probabilistice, dar nu uita, cine nu decide matematic este fiul haosului!

Al tău, om responsabil și riguros, X

FLORIN TOMA

### EXPERIENȚE SUMATIVE

Există, la un moment dat, în viața oricărui admirator de artă, o tentație aparte. Dincolo de curiozitatea de a vizita o expoziție pe care o consideră interesantă sau de dorința de a-și calibra emoția pe o privire apropiată asupra unei opere de artă, există – uneori (și vom vedea mai la vale de ce doar „uneori”!) – și pasiunea irepresibilă de a deține o operă de artă. De a o avea lângă el. De a o privi de aproape și tot timpul. (NOTĂ: Aici, în acest punct, se poate deschide o paranteză, în care am putea arunca între-barea aceea provocatoare ce macină de multă vreme piața și viața operei de artă: are aceasta, pe lângă o certă și necesară valoare estetică, și una de „între-buințare” (e un pic forțat termenul, dar îl rafinăm, îl dezvoltăm mai departe)? Altfel spus, o pânză valoroasă stă mai bine închisă într-un seif și își trăiește existența și menirea numai în scopul particular al provocării bucuriei colecționarului ultra-bogat care o deține? Sau ea trebuie să iasă la lumină, să fie expusă într-un spațiu public, spre a fi admirată de cât mai mulți ochi, valoarea ei crescând la un nivel fulminant, prin puterea de impresie (ori, mai degrabă, de impresionare)? Pe scurt: unde este locul potrivit al artei, spre a fi pusă în valoare, în iatac sau în muzeu?... Greu de răspuns. Sau *Vast program!* – cum se zice că ar fi spus Charles de Gaulle, la vederea unui graffiti: *Jos prostia!*)

Cu atât mai interesantă, remarcabilă și, nu în cele din urmă, de admirat este atitudinea – aș numi-o *umanism artistic* – a unor colecționari, de a-și scoate din casă colecția sau o parte a acesteia, spre a oferi și lumii privilegiul de care se putea bucura doar el. Un fel de acțiune a favorului împărtășit. Ba chiar – aș îndrăzni – un act de *cuminecare*. Și sincer, nu cred că există o satisfacție mai mare pentru un colecționar cu adevărat generos, adică lipsit total de egoismul rațiunii posesiei, decât aceea de a împărți cu cât mai mulți oameni extazul privirii. Doar că prima condiție a dispunerii unui astfel de gest caritabil este aceea să *deții* acea colecție. S-o posezi. S-o ai. Tocmai de aceea,

scriam la început, prudent, că satisfacerea dorinței de a deține opere de artă este aleatorie, că ea apare numai „uneori”. Căci trebuie să ai mulți bani pentru a ți-o întreține.

Arta – spunea cineva – este ca o amantă foarte costisitoare. Și așa este. E adevărat însă că, atunci când cineva e capabil să dispună de ea, aceasta e capabilă să-i procure indicibile plăceri și incomensurabile satisfacții.

### *Itinerarii exotice*

Un astfel de colecționar dăruitor – în sensul pe care l-am remarcat mai sus – dublat de un expert, de un istoric și, totodată, de un supercalificat critic de artă, descoperim în Pavel Șușară. Ca o personalitate plurivalentă în spațiul intelectual românesc contemporan, el se manifestă a fi, justificat, nu doar una dintre cele mai complexe și competente autorități în domeniul artelor, dar și dotat cu abilități creative deosebite și-n alte domenii, fiind un deloc de neluat în seamă autor de poezie, de proză, de eseu sau de monografii.

Fiecare apariție publică a lui exprimă un histrionism imbatabil și dezvăluie în el un adept al vulturilor retorice ludice, arborescente și, nu de puține ori, baroce, însă prin care discursul său își atinge în cele din urmă ținta. Imaginația și sugestiile creative ale lui Pavel Șușară sunt de-o uimitoare hărnicie și directete, contextualizând cu ușurință orice spațiu ce are legătură cu esteticul.

Dincolo de toate aceste calități să-i spunem expositive, exterioare, ce țin probabil și de temperamentul său extrovertit, vulcanic și imprezvizibil, dincolo de ele, se întinde un tărâm. Interior. Al răgazului. Al ponderației. Al echilibrului. Al tăcerii sublimate. E liniștea colecționarului de artă.

Tocmai în acest sens generos, Galeria **Dialog** din cadrul Primăriei Sectorului 2 a luat inițiativa de a găzdui o parte din colecția lui Pavel Șușară, *in spe* cea de artă străină. Este o colecție provocatoare. Atât prin numărul mare de piese expuse, cât și prin originalitatea expresivă, cu numeroase tente de exotism. Pe de altă parte, o altă performanță este aceea că impresia de diversitate, de eterogenitate este numai aparentă, căci demersurile rafinate ale colecționarului de a stabili corelații între specificul spațiilor culturale din care provin lucrările și celelalte repere desprinse din savanteria enciclopedică (timp, perioadă, școală, tehnică, stil etc.) sunt o certă reușită. Citându-l pe autorul însuși al acestei „distribuții” îndrăznețe – și știm că nimic din ceea ce intră în genul proximal al temerității nu-i este străin lui Pavel Șușară – itinerariile acestea învăluite în aromele unui exotism tulburător, cu parfum parcă de mosc și de scorțișoară, pun într-un contact sublim, acordează elemente de

timp istoric ce păreau a fi până acum condamnate la singularitate, de pildă „secolul al XVIII-lea cu secolul XXI” ori spații culturale și de civilizație atât de diferite: Europa cu Africa, Balcanii cu India și Extremul Orient (Myanmar și Japonia). Acestor punți li se alătură cele dintre tematică și motive artistice, unind astfel „observația directă cu viziunile mitico-simbolice, eroismul cu gesticulațiile carnavalești, stilistica austeră cu frisoanele expresioniste”. Astfel, tentația unei percepții de turism plastic și cultural sau impresia de *bric-à-brac* sunt depășite strălucit, cu pricepere și delicatețe.

Colecția de artă străină a lui Pavel Șușară dezvăluie nu numai gustul rafinat și select al unui cunoscător indubitabil, al unui excelent expert în domeniul artelor plastice, dar se constituie și într-un act de noblețe, de prinos pentru iubitorul de artă aflat în continuă căutare a Frumosului original.

### *Darul Maeștrilor*

Alteori, o galerie de artă are ideea de a expune laolaltă o sumă de lucrări ale unor mari maeștri ai artei românești, lucrări aflate în patrimoniul galeriei. Un act tot atât de generos ca și expunerea unei colecții particulare.

Una dintre cele mai cunoscute galerii de artă din București, *Elite Art Gallery*, a avut inițiativa absolut remarcabilă de a deschide o expoziție de grup inedită și consistentă. Titlul ei: *Darul Maeștrilor*. Evenimentul reunește pe simeze lucrările artiștilor Ilie Boca, Sanda Buțiu, Simion Crăciun, Horea Cucerzan, Constantin Flondor, George Mircea, Marilena Murariu, Virgiliu Parghel, Horea Paștină, Ștefan Pelmuș, Mariea Petcu Chioibași, Eugen Raportoru, Angela Tomaselli și Corneliu Vasilescu. Continuând tradiția bogată a expozițiilor pe care le-a deschis până acum, proiectul cu titlul *Darul Maeștrilor* expune lucrări ce provin din patrimoniul *Elite Art Gallery*, dintre care, un număr considerabil sunt rezultatul unei inițiative lansate și implementate tot de galeria *Elite Art*, cu titlul *Pictori de azi la Balcic*.

Proiectul *Darul Maeștrilor* își propune nu doar să adune laolaltă nume ale artei românești contemporane, dar și să facă din asta sărbătoarea unei colaborări fructuoase dintre maeștri consacrați și, totodată, să concretizeze proiectele îndrăgite la care aceștia au participat.

Conceptul curatorial oferă publicului o expoziție cu totul deosebită prin diversitatea stilistică și tematică, mai ales pe subiectul Balcicului, care se reflectă printr-un studiu aprofundat al naturii și peisajelor luxuriante din vechiul oraș de la Marea Neagră. Cu o trecere de la vizibil la inefabil sau la forme recunoscibile printr-o abordare abstractă, lucrările descriu traseul de evoluție

al picturii de Balcic, o pictură încărcată de emoție, lumină și farmec. Mai mult decât un loc sublim, marcat de dealurile calcaroase ce se pierd în mare, Coasta de Argint reprezintă o inepuizabilă sursă de inspirație. Capacitatea de a trezi emoție și influența spiritului creator mențin tradiția deschisă de coloniile de artiști veniți la Balcic, la începutul secolului al XX-lea și transmit această moștenire contemporanilor.

Desprinse de motivul binecunoscutei așezări din Cadrilater, în expoziție se regăsesc și lucrări ce tratează un repertoriu simbolic, marcat de studiul naturii și complexitatea imagisticii vernaculare, abordată de fiecare maestru în parte. Analiza ființei umane, într-un cadru stăpânit de tradiție, se contopește cu unicitatea naturii printr-o trecere de la pictural la abstract și într-o abordare coloristică diversă. În acest context, expoziția reușește să ofere incontestabile repere încărcate vizual și simbolic de o maximă acuratețe.

Astfel, discursul artistic al unui grup de maeștri consacrați, configurați într-un eveniment expozițional complex și de excepție, marcat de diversitatea stilistică și tematică, se dovedește a fi un prim succes din acest an al *Elite Art Gallery*.

### ***SinCronic 2017...***

...sau *Practici colaborative în arta contemporană* e un proiect în desfășurare la Galeria *Galateea Contemporary Art*, singura din București specializată în expoziții de arta ceramicii.

Proiectul ***SinCronic*** se află în al doilea an de existență și este în esența sa un laborator experimental de artă colaborativă. Arta colaborativă e un concept nou ce presupune o îmbinare sincronă și complexă a mai multor elemente de expresie audio-vizuale, care, printr-o percepție unitară, în final, duc la obținerea unui mesaj estetic profund.

În spațiul *Galateea Contemporary Art*, curatorul expoziției, Igor Mocanu, propune o nouă abordare a acestui proiect. Lucrarea sa, ***Structură 2*** (criterii conceptuale și formale finale, *post factum*), este o instalație multimedia, dinamică și care funcționează într-un fel de maraton expozițional participativ și „colaborativ”: „produsele” de ceramică sculpturală, sunetul și arta foto-video sunt reconfigurate prin contribuția și participarea efectivă și sincronă a vizitatorului alături de artist. Practic, în acest mod, componenta contemplativă a percepției asupra operei de artă nu este exclusă, ci devine o însușire activă.

Demersul expozitiv performativ a „funcționat” între 13 ianuarie și 3 februarie și a îmbrățișat trei etape de expunere. A debutat cu un vernisaj în 13

ianuarie (având semnătura artiștilor Georgiana Cozma, Oana Florică și Matei Dumitrescu), apoi, o a doua expoziție, în 21 ianuarie (artiști: Elena Ilash, Liliana Marin, Gheorghe Fărcașiu și Lucian Țăran) și, în fine, a treia etapă, deschisă în 28 ianuarie (cu Iliya Yankov, Iulian Vârtopeanu și Vasile Călin Filip). Curatorul întregului eveniment a fost Igor Mocanu. Alături de care, merită menționată strădania tuturor. Artiști: Gheorghe Fărcașiu, Georgiana Cozma, Lucian Țăranu, Oana Florică, Liliana Marin, Elena Ilash, Iulian Vârtopeanu, Vasile Filip, Iliya Yankov, Matei Dumitrescu. Multimedia a fost asigurată de: Goran Mihailov, Radu Tancău, Andrei Stoian, Marian-Mina Mihai, Radu Fulga, Ioana Bodale, Marian Adochiței, Adi Bulboacă. Compoziția muzicală: Andrei Dinescu, Horațiu Șerbănescu, Ion Dumitrescu. Grafic design: Eduard Constantin. Logo design: BAZA. DESCHIDEM ORAȘUL.

În încheiere, iată ce spune Igor Mocanu, curatorul proiectului *SinCronic*: „Tradițional, în cultura autohtonă, ceramiștii au încercat să lucreze împreună cu sculptorii de puține ori, și asta cu precădere în cadrul taberelor de creație de la Medgidia din anii '70-'80, raportul dintre aceștia fiind unul oarecum problematic. De altfel, a fi prea sculptural, prea obiectual și mai puțin decorativ a fost dintotdeauna un cap de acuzare adus ceramiștilor, după cum decorativismul sculpturii a fost pus mai mereu pe seama până nu demult numitelor *arte ale focului*. Astăzi, când ambele medii cooperează deja cu *noile media*, începând cu fotografia, sunetul și filmul, și terminând cu *performance*-ul conceptual, o reîntoarcere la raporturile lucrului colectiv anterior este cu atât mai provocatoare, cu cât împrumută ceva și din morfosintaxa reconstituirii sau a *reenactment*-ului.”



CĂLIN STĂNCULESCU

*AFACEREA EST*, O RADIOGRAFIE INSPIRATĂ  
A UNEI REALITĂȚI PERENE

Filmul *Afacerea Est* este al treilea lungmetraj de ficțiune din filmografia lui Igor Cobileanski, cineast născut la Komrat, în 1974, în februarie, pe 24. El a debutat ca actor în filme semnate de Emil Loteanu, Anatoli Romanișin, dar a mai lucrat și ca regizor și realizator la OWH TV Studio din Chișinău, după care a absolvit Academia de Teatru și Film din România în 1995.

Din filmografia regizorului Cobileanski mai amintim documentarele *Murind pentru Madrid* și *Răsăritul bălților*, din 1999, (*Plictis*) și *inspirație*, scurtmetraj care a luat un Premiu la TIFF pentru cel mai bun film scurt, *Tache* (variațiuni pe tema abordată și în filmul *Moartea lui Ipu* sau *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, se pare cea mai bună proză cinematografică semnată de Titus Popovici, secundat de Sergiu Nicolaescu ca regizor al primei ediții a filmului), din 2008, *Colecția de arome*, 2013, și *La limita de jos a cerului*.

Coproducție cu Lituania, se pare o premieră în istoria filmului românesc, film făcut fără sprijinul necesar de la Centrul Național al Cinematografiei, *Afacerea Est* îl propulsează pe Igor Cobileanski printre cei mai dăruți autori de film căruia coabitarea cu tragicul într-o schemă comică nu-i este deloc străină, iar cusăturile se topesc perfect peste racordurile necesare în evoluția personajelor, în afirmarea caracterelor, în stupizenia deznodământului sau în absurditatea constituirii de noi întâmplări ce vor naște microbii viitorului.

Ce se întâmplă, de fapt, în film? Un profesor de muzică, Marian, naiv până peste poate, și Petro, un virtuos al înșelătoriei de scurt metraj, dar cu consecințe, de lung metraj, grave pentru păgubiți (cele două personaje sunt magistral interpretate de Constantin Pușcalău și Ion Sapdaru) devin complici întru cumpărarea de la o echipă de georgieni a multe potcoave (care încap într-un vagon de tren) pentru o rețea de mafioți ucraineni.

Mirajul câștigului îi apropie pe cei doi care fac o echipă pentru plasarea

sigură a potcoavelor, dar care dau imediat dovadă de un cras egocentrism când interesele sunt scurtcircuitate de oamenii legii.

Așa cum excelent a observat colegul de la *Tribuna*, Ioan Pavel Azap în comentariul său despre acest film, comedia de situații, care pare a fi coloana vertebrală a filmului, se transformă într-un **road-movie**, care amintește de debuturile Noului Cinema Românesc, cum ar fi *Marfa și banii*.

Mai mult. Acest *road-movie*, pare că obturează fondul secret, tragic al poveștii evocate în film, și anume o dragoste prost înțeleasă, o aventură prost sfârșită, o întâmplare în care nu banii joacă rolul principal, ci absența lor.

Igor Cobileanski se dovedește a fi un regizor matur, cu un program estetic bine conturat, care nu are nimic din ce ar putea aminti de o influență gen Kusturica, sau de anume regizori de comedie ruși, gen Riazanov.

Seriozitatea demersului său artistic ține de o credință în menirea artei a șaptea de a îmbunătăți lumea, de a-i face pe oameni mai generoși, de a le stimula dezinteresul pentru egocentrism.

Amalgamul său magic de comedie și tragism, forța unui umanism, astăzi foarte rar întâlnit pe marile ecrane, unde domină perfid poveștile Hollywoodului, amintește, păstrând proporțiile de filmele de început ale lui Fellini.

Ceea ce nu este puțin. Vă invit să nu ratați această *Afacere Est*, care vă va spune multe chiar despre actualii locatari din Parlamentul României.

Tot un **road-movie** de factură comică este și *Două lozuri* semnat de Paul Negoescu, foarte vag inspirat de celebrul text semnat de Caragiale și ecranizat cu șase decenii în urmă, în rolul lui Lefter Popescu fiind marele actor Grigore Vasiliu-Birlic. În filmul lui Negoescu, Lefter se transformă într-o echipă de trei luzări, dintr-un orașel provincial, cărora li se fură biletul norocos, ei fiind nevoiți a efectua o călătorie la București pentru recuperarea lozului. O anchetă de tot hazul se mai desfășoară într-un bloc de unde au plecat răpitorii biletului buclucaș. De văzut pentru excelentele prestații actricești semnate de Dorian Boguță, Dragoș Bucur și Alexandru Papadopol, ultimul construind un seducător portret de amplotat, bântuit de obsesia conspirației mondiale. De felicitat și autorul, Paul Negoescu, care a reușit să facă acest film independent de sursele financiare oferite de Centrul Național al Cinematografiei.

Suntem în luna februarie și filmul *Ana, mon amour* este selecționat în competiția oficială la cea de a 67-a ediție a Festivalului internațional al filmului de la Berlin (9 – 19. 02). Ecranizarea cărții semnate de Cezar Paul Bădescu *Luminița, mon amour*, filmul lui Călin Peter Netzer, un obișnuit al Berlinalei, are printre principalii interpreți pe Diana Cavallioti, Mircea Postelnicu, Adrian Titieni, Vlad Ivanov și Carmen Tănase.

---

Printre alte premiere românești așteptate în primele luni ale anului se numără filmul *Octav*, debutul în lung metrajul de ficțiune al regizorului Serge Ioan Celibidache, cu Marcel Iureș, Victor Rebengiuc, Andi Vasluianu și Lia Bugnar în rolurile principale. Muzica este semnată de celebrul compozitor Vladimir Cosma, iar povestea filmului se axează pe teme grave cum ar fi timpul, dragostea sau nostalgia.

*Walking to Paris* este filmul semnat de Peter Greenaway, celebrul cineast englez care aici face portretului lui Brâncuși în tinerețea sa , când marele sculptor, la 27 de ani a plecat la Paris în 1903, pe jos traversând Ungaria, Austria, Germania, Elveția și Franța. În rolul lui Brâncuși a fost distribuit actorul englez Emun Elliot, care joacă alături de Carla Juri și Gianni Capaldi.

NICOLAE PRELIPCEANU

## DE LA GEORGES FEYDEAU LA GIANINA CĂRBUNARIU

**D**ouă spectacole din două direcții teatrale: în ordinea reprezentării lor, *Aveți ceva de declarat?*, după *Puricele în ureche* de Georges Feydeau și *Artists Talk* de Gianina Cărbunariu. Două lumi, îndepărtate în timp și în mentalitate, dar și două feluri de a concepe regia.

*Aveți ceva de declarat?* este ceea ce a rămas – destul de mult – din celebra piesă boulevardieră a autorului francez de secol XIX – XX. Petru Hadârcă, actor și regizor născut cu – doar ?– 101 ani mai târziu decât autorul piesei, mută centrul spectacolului pe o replică pe care ar fi auzit-o un tânăr la trecerea graniței, ceea ce i-a frânat elanul erotic abia trezit și pe cale de a se implementa (sic). Puțină psihanaliză nu strică, așa că povestea intră în abis: de câte ori personajul respectiv mai are ocazii – fericite! – din acestea, aude întrebarea vameșului și este frânat de la plăcuta îndeletnicire abia începută. Asta pentru că piesa, și aceasta și cea originală, este înțesată de acte sexuale pe cale de a se desfășura, dar întrerupte, în lipsă de vameși, de cei interesați ca ele să nu se producă, adică de soții în pericol.

Lumea piesei și a spectacolului este aceea a unei *upper class*, cum ar spune personajele din celălalt spectacol la care mă voi referi. E o frenezie a comicalului care se scurge prin toate canalele spectacolului, toți actorii sunt niște comedianți, nu știu dacă înnăscuți, dar în orice caz de talent. Să nu uit să vă spun că spectacolul a putut fi văzut pe scena sălii Studio a Teatrului Național din București, în turneul de început de an al Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău.

Avem de-a face cu un decor foarte clasic, cu camere, uși, pereți, scară și etaj, toate rotindu-se pe o turnantă a scenei pentru a-i pune în încurcătură pe eroii veselei – din punctul de vedere al spectatorilor – confuzii. Care se lămurește până la urmă cam brusc, după o goană dezlănțuită prin toate ungherele scenei și ale decorului, parcă în concurență – sigur câștigată de actori – cu scenotehnica. Din reședința luxoasă a familiei Chandebise, se

vede treaba în acest spectacol, și până la hotelul deocheat „La Motănelul Gentilom”, un loc de *rendez-vous* pentru – cum spune mândru patronul, un ofițer în retragere – persoane cu verighetă, numai că servanta locului îi atrage atenția că fiecare vine din alt mariaj, nu este decât un pas, pe care îl fac pe nesimțite aproape toate personajele piesei.

Am să vi-i spun pe actori, pentru că merită: Petru Oistric joacă și rolul marelui PDG Chandebise și pe acela al servitorului Poche, de la „Motănelul Gentilom”, de unde scene de confuzie hazlie, Mihaela Strâmbeanu e Doamna Chandebise, cea care, de fapt, declanșează toată nebunia, cu scrisoarea ei de punere la încercare a fidelității soțului său, Anatol Durbală joacă rolul unui spaniol gelos, Carlos Homenides de Histangua, a cărui soție, Lucienne, buna prietenă a dnei Chandebise, face imprudența de a scrie cu mâna ei scrisoarea amicei sale către soțul acesteia, participând la declanșarea unei linii a farsei, actrița este Doriana Zubcu-Mărginean, Ghenadie Gâlcă joacă un tânăr cu un defect de vorbire, Chandebise și el, Alexandru Pleșca e un doctor care pică tocmai când trebuie și nu trebuie, Angela Ciobanu o joacă pe soția cam prostituată a lui Ferrailon, patronul hotelul deocheat, iar ferrailon-ul șef e interpretat de Ion Mocanu, Iurie Negoită este un fel de ajutor de mistificator al lui Ferrailon, Iurie Focșa e valetul înșelat din răspuțeri de soția sa, Olesea Sveclă, Draga Dumitrița-Dumi este servanta de la hotel, și ea cam prostituată și, în fine, un scoțian bătaș e interpretat de Igor Babiac. Spectacolul are ritm și nu te plictisește chiar dacă îți dai repede seama cum se vor termina lucrurile. Scenografia: Adrian Suruceanu, iar costumele îi aparțin Luciei Covali.

Cum îmi spunea un cronicar vechi, și acesta e teatru.

Dar și *Artists Talk*, aș putea răspunde. Spectacolul Gianinei Cărbunariu este o succesiune de patru înfățișări ale lumii de azi, toate centrate pe tema emigranților care au podidit recent Uniunea Europeană, mai precis partea ei din Vest. N-am înțeles de la început dacă noua limbă de lemn, de preferință engleză americană, este folosită pentru a o – vorba aceea – face de răs, ori creatoarea spectacolului este ea însăși îmbibată cu noile formule și sloganuri. Pe un imn al Europei, recte finalul Simfoniei a noua de Beethoven (Doamne, ce-au mai banalizat-o și pe asta, mai rău ca pe rău!), auzim povești despre emigranți dar și teorii despre teatru ori chiar mărturia unui artist, regizor din Est venit să trăiască și să creeze în Vest, personaj cu convingeri conservatoare, care poate părea cum vrei să-l iei: fie pozitiv dacă erai mai demult de părerea lui, ca om din Est ce ai rămas, fie negativ, dacă te-ai predat stângismului și corectitudinii politice, atât de la modă amândouă. Cert este că toți cei cinci actori, Ruxandra Maniu, de un comic irezistibil, Ilinca Manolache, de un

comic aparte, Alexandru Potocean, și el comic pe alocuri, Gabriel Răuță, probabil cel mai dotat comic din spectacol și Bogdan Zamfir, un talent inclusiv la vorbitul în franceză, după atâta americană sunt demni de toată atenția. Ei stau pe scaune sau, unii, în picioare și folosesc microfoane pentru a se exprima despre diverse aspecte ale vieții de azi, cum spuneam, într-o aproape desăvârșită limbă de lemn postmodernă. Spectacolul se ține minte mai ales ca impresie generală, de workshop care dezvăluie niște încă tineri actori foarte talentați, pentru că vorbele zboară dacă nu sunt prigonite strâns de întâmplări care să dezvăluie înțelesuri ceva mai profunde. Deși nu lipsesc aici sentimentele, ele sunt cumva diluate de teoretizarea, fie ea și parodiată, care stăpânește scena de la Arcub. Proiecțiile video, azi foarte la modă, vin să-i ajute pe cei mai puțin dotați la limbi străine (dar mai e americana o limbă străină?), dar și să deschidă cumva scena, altfel nu prea ofertantă, spre spații suplimentare. Decorul semnat de Dorothea Curio, include și niște păsări și animale împăiate, al căror rost acolo e destul de încifrat.

Tinerii spectatori sunt dispuși să râdă, dacă nu cu orice preț, în orice caz cu unul destul de scăzut, ceea ce dă seama despre distanța dintre generații, dar și dintre teatrul lui Feydeau și cel al Gianinei Cărbunariu, o autoare și regizoare de mare succes inclusiv în lumea largă. Ceea ce azi contează mai mult decât orice.

### OPERAȚIE PE ACORD DESCHIS

*Mnemoterapia* – așa s-ar putea numi un tratament de reanimare a arheului personal. O terapie de surmontare a aprehensiunii provocate de hipertrofia incertului. Un fel de exorcizare a răului provocat de nesiguranța din prezentul continuu. Altfel spus, o operație pe acord deschis în trecut. În fond, nu spunem nimic nou, Doktor Freud și urmașul său, Herr Jung, ocupându-se încă de acum un secol și mai bine de această boală incurabilă a ființei umane, numită melancolia nesătulă.

Terapia prin amintire, intrarea în trecutul personal, alunecarea într-o temporalitate particulară a fiecăruia, un fel de timp mitic propriu, un *illo tempore* individual (sau mai degrabă e vorba de un individ dual?) este exact ceea ce își propune și reușește pe deplin o carte incitantă, apărută în ultimele zile ale anului trecut. Un experiment foarte interesant de alunecare în copilărie a 22 de persoane publice (scriitori, jurnaliști, critici literari, realizatori de televiziune, artiști ai scenei), pe care fiecare și l-a asumat în tăcere. În tăcerea scrisului. Un fel de *harakiri* plezirist, o deschidere delicată și gingașă a abdomenului Timpului particular și individual (tot individ dual?!...). Pentru o dezinsertie a plexului solar (atenție, nu numai terminologic, este singura zonă a corpului uman care se nutrește din lumina Soarelui, emoția din plexul solar se resimte întotdeauna ca o cădere „în lumină”), cu o fixare pe un moment anume. Pe care subiecții l-au revelat cu hărnicie, în cadrul informal al câte unui interviu.

Cartea se numește *Tot înainte. Amintiri din copilărie* și e scoasă la editura Curtea Veche. Autorii acestui exercițiu de *gimnastică a memoriei* sunt Simona Preda și Valeriu Antonovici, care, din modestie, se auto-definesc „editori”. Or, adevărul este că ei nu editează, ci *editorializează*, caută suculența, scormonesc, râcăie, ațâță, instigă, întărâtă și provoacă interlocutorul, „obligându-l” pe acesta să spună tot.

Să facă o expurgare temeinică și liniștită a destinului său, într-un acord perfect cu o anumită perioadă a trecutului. Mai exact, reîntrirea în copilăria fiecăruia. Și, și mai exact, în prima vârstă a copilăriei școlare, când deviza vieții de pionier era „Tot înainte!”. Pentru... slava și viitorul luminos al patriei, pentru propășirea minciunii și a imposturii, pentru înflorirea incompetenței și a servilismului, pentru sărăcie, ticăloșie și hoție, pentru... bla-bla-bla..., tot înainte! Iar copiii răspundeau în cor, înconștienți și veseli: „Tot înainte!”. Adică, să mergem mai departe cu chestiile astea, să le perfecționăm, să le modernizăm, să le adaptăm timpului nou al „omului nou” și să le șlefuiem ca pe niște pietre prețioase... Ceea ce, misiune îndeplinită!

Sunt 22 de povești extraordinare, ca 22 de *thrillere* ale copilăriei și pre-adolescenței, despre vârsta nepăsării, cu pasiuni naive (abia mai târziu, dincolo de adolescență, aveau să vină trădările în iubire!), cu trăiri timide, cu emoții fascinante, cu parfumuri resuscitate, cu clipe de melancolie disperată sau de reflecție cvasi-sapiențială, cu instincte sufocate, cu vise camuflate, cu insurgențe amânate, cu rebeliuni nevindecate sau cu frustrări sulfuroase.

Sucesiunea de testimonii alcătuită de Valeriu Antonovici și Simona Preda (altminteri, un cronicar de artă și un scriitor de o sensibilitate aș îndrăzni să spun atroce, o pasionată „recuperatoare” în scris a unui timp revolut al eleganței și manierei atente, a unui imaginar fastuos!) a avut și un pandant vizual. Un film al cărui artizan a fost Valeriu Antonovici (filmări interesante și dibăcie în montaj și regie) și în care, o parte dintre personajele cărții și-au depănat amintirile în fața camerei de luat vederi. Un film așezat pe-o carte.

Citind-o, mi-au răsărit în minte amintirile lui Iacob Negruzzi despre ședințele „Junimii”, în care Ion Creangă citea savuroase fragmente din „*Amintiri din copilărie*”. Și, după lectura cărora, toată lumea se simțea parcă mai bine.

FLORIN TOMA

## GHEORGHE ȘINCAI ÎN CĂRȚI COMEMORATIVE

Împlinirea a două secole de la moartea lui Gheorghe Șincai, cel mai de seamă reprezentant al iluminismului transilvan, a fost marcată și editorial prin apariția unor cărți omagiale:

1. *Gheorghe Șincai sub semnul luminilor*, Editura „Vatra Veche”, Târgu-Mureș, 2016, este o antologie alcătuită de Dimitrie Poptâmaș, un cercetător statornic al tradițiilor culturale mureșene. De altminteri, cărturarii mureșeni au cinstit întotdeauna prin sesiuni de comunicări și apariții editoriale aniversările sau comemorările autorului *Hronicii românilor*.... Recenta apariție este un *vade mecum* pentru cei doritori să cunoască viața și opera acestui reprezentant al Școlii Ardelene, pentru că printr-o cunoscută expresie latină înseamnă *multum in parvo* (mult în puțin). În primul rând sunt fragmente esențiale din principalele lucrări ale lui Șincai: *Hronica românilor... Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, *Catehismul cel mare*, *Elegia*, *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului*, *Isoria naturei sau a firei*, *Povățuire către economia de câmp* etc.; apoi este înfățișat un moment dramatic din viața lui Șincai, conflictul cu episcopul Ioan Bob, urmat de un lung și umilitor proces, desfășurat pe parcursul a doi ani (1794-1796); sunt reproduse toate documentele procesului, care ar fi putut inspira pana unui romancier sau dramaturg. De altminteri aflăm că Romulus Guga, redactor-șef al revistei „Vatra” înainte de 1989, unde au și fost publicate aceste documente, intenționa să scrie o dramă inspirată din acești ani zbuciumați ai vieții lui Șincai. Sub titlul *Șincaiene* sunt reproduse poezii omagiale, urmate de comunicările susținute la sesiunea omagială de la Târgu-Mureș, din 2004 când s-a împlinit un sfert de mileniu de la nașterea cărturarului ardelean. Foarte utilă este *Bibliografia* alcătuită de Dimitrie Poptâmaș, o înregistrare cvasiexhaustivă a edițiilor, a reeditărilor și a referințelor critice Șincai.

2. *Gheorghe Șincai, în evocări imnice*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016. Este o binevenită completare a cărții omagiale apărute la Târgu-Mureș, restrânsă la o antologie de ode și pagini de proză închinată lui Șincai, care vine în sprijinul convingerii lui Geo Bogza exprimată într-o tabletă cu vibrații poetice și



profetice: „Nu cred că pe aceste pământuri, în istoria cărora se întâlnesc atâția martiri ai sângelui și atâția ai ideii, să poată apărea vreodată o generație care să ridice din umeri fără riscul unei grave breșe morale, în fața unei vieți și a unei morți ca a lui Gheorghe Șincai.”

Florilegiul liric înmănunchează poezii semnate de G. Sion, Șt. O. Iosif, Teodor Murășan, Aron Cotruș, Radu Gyr, Ion Horea, Ion Brad, Ioan Alexandru, Petre Curticăpean, Ion Mărgineanu, Aurel Hancu, Nicolae Nicoară Horia ș. a., și pagini evocatoare de Al. Papiu Ilarian, George Barițiu, Dionisie Popa, Geo Bogza, Mircea Tomuș și Ioan Chindriș. Emblematică, prin trasarea sigură a destinului dramatic și prin comparația revelatoare cu Dante este poezia lui Șt. O. Iosif: „Din vechi hrisoave, din scripturi bătrâne/ Strângând de-a valma note pentru *Hronic*./ Așa-l văd eu pe tânărul canonic,/ Istoricul semeț și dârz de mâne/... Ca Dante ne-nțeles, pribeag prin sate,/ Îl văd apoi purtând trudit de cale./ Gigantica sa operă în spate/...” Caracterul omagial evocator al antologiei este sporit de reproducerea unor portrete picturale sau sculpturale Șincai, din orașele sau localitățile legate într-un fel sau altul de viața acestui „luceafăr rătăcitor”.

3. *Gheorghe Șincai, 200*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2016 este o culegere de pagini fragmentare din monografiile apărute și semnate de Dionis Popa, Mircea Tomuș, Serafim Duicu, Ana Maria Roman-Negoi, dar și studii și articole semnate de istorici și istorici literari mai vechi sau mai noi: Zenovie Pâclișanu, Ștefan Manciu, Coriolan Suci, Vistian Goia, Constantin Cubleşan, Mircea Popa, Sorin Nicu Blaga, Laura Stanciu etc.

Apărută sub egida Mitropoliei Române Unite cu Roma, Greco-Catolică, antologia se deschide cu un „cuvânt de binecuvântare” adresat de P.F. Cardinal Lucian Mureșan, Arhiepiscop și Mitropolit, care așează această antologie sub semnul înțeleptelor cuvinte ale părintelui-scriitor Ion Agârbiceanu: „Amintirea oamenilor mari e în toate timpurile o școală neprețuită pentru cei care trăiesc în urma lor. Îndrumarea lor, îndemnul lor, o inimă adevărată trebuie să le primească totdeauna, iar o inimă bolnavă să se însănătoșească sub înrâurirea lor binefăcătoare.”

ION BUZAȘI

## ARHITECTURA UNUI ARTIST

Convenția imaginară a definirii unei personalități artistice polivalente recurge de multe ori la disciplina geometriei. Nu plane, ci în spațiu. Fiindcă e cea mai dinamică, cea mai diversă, cea mai fugace și cea mai polisemantică perspectivă asupra spiritului unui artist. Opera doamnei **Militza Sion** (n.1938) este aidoma unui poliedru. (NOTĂ: energiile materne i-au indus pasiunea pentru filozofie și arte frumoase, dar, mai târziu – interesantă vultă! – a avut de ales între arhitectură și matematică!).

Poate și din cauza unor fluide subterane ce duc spre exactitudine, multifățetarea, polisemantismul și, de aici, polinomia – după care unii creatori aleargă o viață

întreagă, fără să ajungă să intre în paradigma acesteia – cred că sunt principalele atù-uri, virtuțile cardinale ale operei doamnei Militza Sion. O operă greu de cuprins într-un cadru fix, dintr-un motiv foarte simplu: este atipică. Nu stă locului. E ghidușă. Nu provine dintr-o „școală”. Nu este prelungirea vreunei „mișcări”. Ci, dacă e să se efileze dintr-o zonă a Spiritului, să se lamineze dintr-un univers paralel, atunci sigur, pictura doamnei Militza Sion vine din îngemănarea figurativului plăsmuit în libertate cu liniile de forță și de coerență pe care le construiește disciplina arhitecturii.

Da. Despre libertate e vorba în ultimă instanță. Fiindcă, dacă în pictură visul este „aruncat” în zona libertății depline și neverosimile, în arhitectură el este constrâns într-un format anume, este *coerentizat* în norme imuabile. De aceea, o viziune arhitecturală e și mult mai plauzibilă decât o operă de artă.

În anul III de arhitectură (a urmat cursurile Institutului de Arhitectură „Ion Mincu”, între 1955 și 1961), fiindcă i s-a părut că născocoște prea mult, în loc să-și constrângă proiecțiile, studenta Militza Sion a vrut să dezerteze și să treacă la Institutul de Arte Plastice. Dar magistrul ei, marele arhitect Gh. Simotta, a întors-o din drum, demonstrându-i chiar el personal – prin lucrările remarcabile de grafică și prin desenele valoroase pe care le desăvârșea plasticianul din el – că un arhitect poate fi vizionar nu numai în fața planșetei, dar și a șevaletului.

Astfel că excursiile de studii din anii 1956-1961 în nenumărate colțuri ale țării i-au oferit prilejul de a înscrie în patrimoniul său vizual mii de schițe și desene. Mult mai apropiate de arta plastică, de inefabilul ei ca o respirație de înger.

De aici, de la acest punct de cotitură, de la această răspântie, pornește întreaga aventură artistică, dar și existențială, a doamnei Militza Sion. Ambivalența domniei sale, dubla „intenție a limbajului” său (ca să-l cităm pe Tudor Vianu, autorul acelei uriașe descoperiri, cum că acela care „comunică”, de fapt, „se și comunică”!) – dualitate ce, odată cu timpul și cu maturizarea artistului-arhitect, devine tot mai aplicată, tot mai radicală – se manifestă prin performanțe de-a dreptul excepționale.

Nenumărate sale expoziții – cea mai recentă fiind la sfârșitul anului trecut, la **Galeria Romană** – dezvăluie o pictură vitalistă, puternică, dar sensibilă și versatilă (atât ca temă, cât și ca tehnică!), încărcată de efecte htonice spiritualizate, de zbateri turbionante de culoare, cu peisaje învăluite în rotocoale bucălate de nori umbroși, cu schițe transformate în „documente” de călătorie (Pisa, San Gimignano, Lucca, Florența, Roma, Veneția), care încing privirea și provoacă dorința sincroniei, apoi vulcanul incandescent, orașul piramidal, vortexul lacom de lumină și, nu în cele din urmă, ochiul uman mărit, aflat parcă sub microscop (ca o emblemă, ca un *pattern* al creatorului vizual!), par a fi câteva dintre motivele predilecte ale artistei. Dar cu lipsă de oameni. Uneori, abia-abia ghicești, în adâncul vâltorilor de lumină încărcate cu pete de întuneric, siluete de oameni. Însă impersonali. Umbre. Doar sugestii. Important pentru pictorul Militza Sion este Universul, pe care-l absoarbe nonșalant în propriile sale *maelström*-uri.

Alături însă de pictor, stă la fel de monumental, la fel de dezinvolt și la fel de împlinit, arhitectul Militza Sion. Cu extraordinara sa operă, risipită peste tot. De

la Centrul civic Miercurea-Ciuc, Casele de cultură din Buzău, Sibiu, Călan, Alba Iulia, la blocuri de locuințe, clădirea Ambasadei României la Sofia, precum și alte numeroase proiecte efectuate între 1962 și 1989. Căroră li se adaugă, după revoluție, Complexul hotelier *Holiday Inn* din Sinaia, vile în Bușteni, Piatra Arsă, Băneasa, Snagov sau imobile de locuințe ori birouri din București, Orfelinatul din Călărași, Hotel-pensiune în Călimănești, Zona rezidențială Străulești, Cămin pentru persoane cu handicap – Tg. Jiu, Leagănul *Sf. Ecaterina* București (Pavilionul 3 – restaurare, refuncționare), ansamblul mănăstiresc Pătroaia.

De aceea, remarcam la început că, privită în ansamblu, opera doamnei Militza Sion poate converge către un simbol al geometriei în spațiu. Construcția poliedrică a creației domniei sale dezvăluie în fațetele ei imagini multicolore cu absolut tot ce a plâsmuit fantezia acestui pictor-arhitect (sau arhitect-pictor?!), ca fotogramele dintr-o peliculă.

Pe una dintre ele, în mod sigur stă scris tulburătorul credo al artistei: *M-am străduit să sugerez dinamica explozivă inclusă în imagine, nimicnicia condiției umane manifestată prin alcătuirii urbane pierdute în timp și spațiu, orizontul ca simbol grafic al hotarului între lumi, misterul prezent și ascuns pretutindeni și, mai ales, trecerea dincolo – drumul spre lumină. Mă apropii de sfârșit: îmi e teamă și sunt curioasă – prea multe gânduri am risipit în zadar. E TOTUL sau NIMIC? ... Noi spunem că e TOTUL!*

FLORIN TOMA

## **breviar editorial**

*Hotelul argonauților/ Albergo degli argonauti*, de Geo Vasile, Editura Charmides, 2016, 144 p.

Volum bilingv de poezie, asemenea debutului cu *Nimfe & Kimere* (2010) și următoarelor patru volume de poezie pe care italianistul și criticul literar Geo Vasile le-a publicat în România sau în Italia. Era să spun că argonauții sunt de fapt argonaute și că această carte este o versiune alchimizată, prin poezie, a *Rolurilor de compoziție* (roman, debut, 2011). Compozițiile sunt livrești și carnale, actuale și antice, himere spiritualizate sau eșantioane de, după cum urmează, pe sărite: *Fiziologie pură, Inimă paleocreștină, Eden&Ghetou, Urme ermetice, Sylvia, Alda, Amelia, Dino, Cesare*, căci așa sună câteva dintre titlurile poemelor din volum. De la Plath la Pavese, viața creatorului (ne)sinucis este una frauduloasă cu asupra de măsură, căci deopotrivă viața și creația te seduc, te pun la încercare, dar tot ele stabilesc începutul, cuprinsul și încheierea, ele decid cine intră și cine iese din Hotelul argonauților sau din casa vameșilor: „Las-o pe inspiratoarea ta Ruth/ să completeze narațiunea/ cu-ntunecimea și limpezimea ei,/ în înclinarea fără de sfârșit/ melancolică a capului,/ întru înfiriparea seducției/ unui surâs,/ în scânteierea unei priviri glaciale/ sau precipitat de-ndoliată sinucidere/ în postfața/ vieții tale frauduloase” (*Seducție/ Seduzione*, p. 120 – din

144).

Era să spun că Ruth este cea din romanul de acum 5-6 ani. Și chiar spun. Și chiar ea este!

*Pisica. Început de igrasie*, de Ștefan Ciobanu, colecția Qpoem, Editura Paralela 45, 2016, 70 p.

Cam tot la trei ani, Ștefan Ciobanu vine, începând din 2007, cu câte un volum de poeme, cel de-al treilea fiind *de-a bușilea prin aer*. Preluând spusele lui Al. Cistelecan, ar fi de remarcat că, iată: „Scrise cu avânt, pe fir fals narativ, poemele lui Ciobanu conturează o atmosferă de consistență deopotrivă anxioasă și ludică”. Emoția vine tiptil, ca o pisică, se lichiefiază și se inserează prin toți-toți porii recuzitei poetice (în mai toate poemele găsim câte ceva: salivă, sânge, ninsoare, plâns, ploii infernale, alge, branhii, o umbrelă, o chiuvetă sau mâl, asezonate suprarealist, „lacrimi pe țeava de gaz”, „apa care are doar suprafață/ dacă îți vine să crezi așa ceva” și tot așa, pe firul apei), de parcă singura rămasă solidă este urna, obsedanta urnă, semn al trecerii. Al trecerii prin foc: „ești de foarte mult timp cu mine ești/ un oaspete care nu mai pleacă/ și se descălță în sufragerie vorbind cu salivă/ că i-au transpirat picioarele//nici la cumpărături nu îmi ești de ajutor/ mă lași să ajung în locurile unde/ galantarele sunt luminate de neoane stricate/&/nu spui nimic când mi se pare că alături de cutiile cu nes/ văd urna mamei nu spui nimic doar pârâie sfoara/ de care ești spânzurat//degeaba le arăt încălțările pline de noroi și ciorapii murdari/ degeaba încerc să îi duc după casele de marcat unde/ încep morminte/angajații își văd (degeaba) de alimentele așezate/ pe lize” (*măcar atunci când*, p. 49). Potopul a nivelat tot, numai urna cu cenușă a scăpat, ancoră sau ambarcațiune. Pentru o altă posibilă dimineață, camuflată deocamdată.

*Pâinea lui Bragi*, de Dorina Stoica, colecția Qpoem, Editura Paralela 45, 2016, 56 p.

*firmituri; scriu cu fervoare de parc-aș fi la închisoare; alege doamnă ce vrei; trend; șoc!; e bene, bene, molto bene!; fum de tămâie; mă angajez la spălătorie; întotdeauna privesc numai în sus; ușor aplecate; duduia m. stă la masă cu ei; adevărul; campanie electorală; job; fluxuri & refluxuri; Dumnezeu dădea liturghie; și El mă vedea – în cazul în care facem un inventar al titlurilor de poeme, nu știu dacă poezia Dorinei Stoica se diferențiază pregnant de congeneri sau contemporani. Și totuși – Al. Cistelecan identifică în ea „o moralistă cu vervă satirică, patinând pe linia invizibilă dintre (auto)ironie, umor și sarcasm”: „înarmați cu saci din plastic golesc/seară de seară mintea de adevăruri./orășeni fără adresă ori acte de identitate,/ ordonează haosul expirat, fermentat din tomberoane/și gropi de gunoi./așezați în mijlocul lumii, necesari/au ochi ageri, priviri pătrunzătoare până la vierme./scormonitori, vara și iarna, validează/cu îndemânare resturi de plăceri,/necesități consumate./recunosc zilele săptămânii./sărbători laice ori religioase, după miros./ticălosul hoțul, nebunul./sfântul și drept-învățatul, analfabetul/călduț, pestilențial/*

resturi de bucurii,/plăceri vinovate, vieți netrăite aruncate,/ desfrâu, lăcomie, beție,/ umbre, culori gri sidefii, lumini ocru verzui,/ forme neregulate, milimetric descompuse/ de luni până luni.//(...)peste toate același Iisus Hristos/ dăruit până la Răstignire./ caută însângerat rarele mărgăritare/ prin containerele lumii moderne.” (*de luni până luni*, p. 50). Caută și El, Mântuitorul însuși, precum poeta sau poetul își caută, de luni până luni, inspirația, menirea, talanții.

Între viața de acum și Viața de apoi mai există ceva: cea dependentă de monitor, având Facebook ca punct apoteotic. Până la un punct, totuși. Un punct care glisează în sus, în jos.

*Senkiu fo yo frenship*, de Macrina Lazăr, col. Qpoem, Editura Paralela 45, 2016, 72 p.

Aplicat asupra cuvintelor și chiar asupra cifrelor, spiritul ludic al poetei dă o notă zglobie unui real/virtual de factură dramatică – fie că este vorba de „scenetele de cotidian”, fie de „decupajele domestice”, cum le numește Al. Cistelean: „mi-a spus-o chiar ea, ai semnat/1. pentru prelungirea somnului și prescurtarea nopții/ pui sare-n mămligă/deschide gura pentru/ precupețirea dinților sfârâmați/ în visele tale/cu petale ce anunță ovulația ca o/ furtună de sânge// 2. pentru a scrie frumos/ adună documente de arhivă/ versuri prinse-n părul unui arcuș/ tras pe doi cai frumoși priponiți/ în curtea cu câini a lui Crist/reper ce s-a defectat în această țară a vacii nebune// 3. fă un selfie la Delfi/ la Dom la Riga/împlinirea viselor de-o viață pe butuci/ de zâmbet, cu unghiile-n snopii de flori/ pe subsiori mimând pași de dans/ ca un elefant în călduri scrijelit/ cu trompa crescută la zoo// 4. informează despre venirea regelui/liderul dragostei din cântecul trompelor uterine// 5. deschide pieptul cu sulița armura prăfuită a gloriei/ pe îngusta fâșie a câmpiilor elizee truate/ca finalul aplauzelor.” (*123 elefanți*, p. 17).

*Cântece țigănești. Romané ghilea. Gypsy Songs*, de Barbu Constantinescu, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016, 625 p.

O lucrare filologică în premieră – arheologie sadea, prin piese de rezistență, una și una, cu notații muzicale! Carte trilingvă, precum spune și titlul. Viorel Cosma face, în prefață, o panoramă a acestor piese: „În cele 75 de cântece în limba romani, publicate de Barbu Constantinescu în 1878, indiferent că este cântec lăieșesc sau ursăresc, cântec tismănăresc sau cântec țigănesc nemțesc, până și acele cântece de «netot» sau «netotești», toate se clădesc pe sărăcia vieții țigănești și pe suferințele din pușcării, se exprimă prin bătăi și răzbunare, prin înjunghieri și tăieri cu toporul, toate alternate cu emoționante clipe de dragoste romantică, pasională și dramatică, petrecute în cârciumi și bodegi, prin cumpărări de virgine și dese escapade cu văduve dornice de aventură. Există în aceste «cântece de lume» o întregă literatură de dragoste, de suferință, de apăsare, dar și de fericire, pe cât de colorată, de vie, de reală, pe atât de atrăgătoare prin spontaneitate și sinceritate.”

Ediție critică, traducere în limba engleză, introducere, tabel cronologic, index

și bibliografie de Julieta Rotaru. Volumul conține 14 pagini de ilustrații, majoritatea aparținând Bibliotecii Academiei.

EUGENIA ȚARĂLUNGĂ

## revista revistelor

### ROMÂNIA LITERARĂ 1 / 2017

Din 13 ianuarie 2017. Romulus Rusan (1935-2016) inedit — „Schizofrenie socială”: *Între ceea ce trăiam acasă și la școală începea să se caște o prăpastie... O discuție te putea costa slujba sau libertatea, dacă aveai ghinionul să dai de un provocator... Verbul „a vorbi” devenise eliptic, „vorbitul” pe față era în ochii Securității o culpă gravă, ieșirea din rând, trecerea de partea dușmanului. Când plecam dimineața la școală, mama îmi spunea, implorându-mă: „Să nu vorbești”. (Sora mea, cu cinci ani mai mică, nu primea acest consemn, căci încă nu „vorbea” și dacă martirii de la Pitești sau de la Canal, cu cinci ani mai mari ca mine, ajunseseră acolo, era pentru că „vorbisera”, erau majori și răspundeau de faptele lor)... Al. Niculescu — In Memoriam Romulus Rusan: *Închinare unui mare patriot român. Poemul săptămânii: Gabriel Chifu. Versuri Lucian Vasiliu. În sumar: M. Zamfir, Gabriel Coșoveanu, G. Dimisianu, Răzvan Voncu, Marius Conkan, Adrian G. Romila, Daniel Cristea-Enache, Sorin Lavric, Irina Petraș, Ioan Holban, Alex Ștefănescu, Gh. Grigurcu, Simona Vasilache, Marius Miheț, Angelo Mitchievici, Elena Bulai, Ion Pop, Marina Constantinescu, N. Mareș, Grete Tarler. La Cronica literară, N. Manolescu: Eugen Negrici este un cititor exact și auster stilistic. Lucrează mai degrabă cu concepte decât cu intuiții. Scrisul lui divulgă un teoretician al literaturii care tot încearcă, de la bun început, să-lucidă pe criticul literar...**

### APOSTROF 12 / 2016

Marta Petreu: *Dedicăm acest număr ultimului Caragiale, Vlad. Moartea lui în Franța, în 2006, m-a făcut să mă întreb unde, în care țară, se află urmașii lui Maiorescu, dacă asemenea urmași mai există, unde este Luki Galaction Passarelli, fiica lui Galaction, dacă Arghezi are sau nu urmași în Franța, de la fiul său Eli Lotar, care a fost un celebru fotograf francez... Eu cred în vorba lui Caragiale, cum că scriitorii sînt și ei un fel de boieri din naștere, adică o aristocrație a spiritului. Și mai cred că un mare scriitor își înobilează implicit familia: atît generațiile anterioare, cît și urmașii. În România, regula după care funcționează familiile de scriitori și filosofi în timp, pe durate istorice mari, pare a fi următoarea: după momentul culminant, al apariției unui uriaș, urmașii emigrează, părăsesc țara și limba, stabilindu-se altundeva, aiurea, unde cel mai adesea li se pierde urma... În două secole, stirpea lui I.L. Caragiale are în România cinci generații: două, anterioare, două, posterioare marelui scriitor: 1) Ștefan, strămoșul venit cu Caragea; 2) copiii acestuia, între care Luca, tatăl lui I.L. Caragiale; 3) apoi, punctul culminant al neamului, I.L. Caragia-*

le; și-apoi, alte două generații de urmași, 4) copiii lui I.L. Caragiale, Mateiu, Luca Ion și Tușki; și la sfârșit, 5) fiul lui Tușki și unicul nepot al lui I.L. Caragiale, Vlad, plecat din România în anii celui de-Al Doilea Război Mondial... Dosarul e realizat de Ion Vartic („Caragiale după Caragiale”, „Ultimul Caragiale, pe colină la Busset”) și Anca Daniela Mișu, cuprinde proză de Vlad Caragiale, scrisori ale lui Tușki către Vlad. În sumarul revistei: Irina Petraș, Ovidiu Pecican, Simona Popescu și George Neagoe.

#### CONTA 25

Din decembrie 2016. Adrian Alui Gheorghe — „Mediocrăția democrației”: *Trăim într-o cultură, cea română, a dezordinii. Sufocantă. Nealeasă. Fals idolatră... Confuzia persistă (și) pentru că cititorul pare să nu mai aibă nici un cuvânt de spus. Nu vrea sau nu poate. Nu are despre ce să se pronunțe, sau a fost alungat din preajma cărților de esopismul căldicel din alte vremuri. Nu mai are timp să descifreze șarade, nici nu mai vrea. În alte pagini, interviu cu Bogdan Crețu: La autoritatea critică se poate ajunge numai rămânând consecvent cu tine, demonstrând a la longue că, în afară de cultură, inteligență, spontaneitate, talent, stil etc. mai ai o calitate absolut necesară: caracter. Nu există mare critic literar fără caracter. Onestitatea, curajul articulării adevărului tău, indiferent de interese, sunt condiții obligatorii. Or, toate astea trebuie asumate public... Critica literară, mai ales când se ocupă de actualitate, merită făcută numai atunci când îți permiți să fii liber, să spui ce ai de spus... În sumarul revistei: Vasile Spiridon, Leo Butnaru, Ovidiu Pecican, Adrian Dinu Rachieru, Magda Ursache, George Vulturescu, Dan C. Mihăilescu, Gellu Dorian, Adrian G. Romila, Echim Vancea, Emil Nicolae, N. Stan, C. Severin, Dumitru Velea, Marius Țepeș. Dosar: „Poezia tânără” (o anchetă de Vlad A. Gheorghiu; versuri de Alex Văsieș, Andrei Zbirnea, Vlad Drăgoi, Krista Szocs, Mihnea Bâlici, Emilian Cătălin Lungu, Iris Nuțu, Radu Nițescu, Florentin Popa, Daniel Coman).*

#### CULTURA 1 / 2017

Din 5 ianuarie. Săptămânal online („ePaper”). Ioan-Aurel Pop: *Am fost întrebat, relativ recent, de ce fac pledoarii pentru latinitate, când omenirea este marcată de alte tipuri de civilizație și când, în curând, civilizația chineză va cuceri întreaga lume. I-am răspuns interlocutorului meu că, atât timp cât la Facultățile de Drept de pe toate continentele se mai studiază dreptul roman (și nu dreptul chinez!), nimic nu este pierdut. Voiam să spun că nu putem abdica de la valorile propriei civilizații de dragul unor coordonate („trenduri”) care pot fi îndepărtate, nepotrivite sau înșelătoare. La Dosar, „Ion Vinea revizitat” semnează Sanda Cordoș: *Din „reportajul sentimental” al vieții lui Ion Vinea. De curiozitate, la „Cultura vizuală”, scrie Nicu Ilie: Piața românească de artă a cunoscut transformări esențiale în ultimul deceniu, fenomen evident și prin creșterea recordului de la 42.000 de euro în 2006 la 320.000 în 2016. Cel mai scump tablou românesc este, în prezent, „Țărăncuțe (De la fântână)” (c. 1895), de Nicolae Grigorescu, adjudecat la Artmark, pe 20 decembrie**

2016, cu suma de 320.000 de euro. În sumar: Horia Pătrașcu, Constantin Coroiu, Ștefan Baghiu, Nicoleta Sălcudeanu, Cosmin Borza, Valentin Protopopescu. Monica Săvulescu-Voudouri.

#### OBSERVATOR CULTURAL 853

Din 22 decembrie 2016. Carmen Mușat: *Din păcate, am asistat în acești ultimi doisprezece ani la o deteriorare accelerată a presei... Toți acești cristoii, andronici, cartieni, ciutaci, turcești, orcani, cîmpeni, pătrășconi, culceri et alii eiusdem farinae fac imposibilă dezbaterea civilizată, discuția în contradictoriu, cu argumente pro și contra. Simpla lor prezență în spațiul public aruncă în derizoriu orice tentativă de a discuta un subiect. Campioni ai isteriei, incapabili de argumentație logică, bieți clovni dispuși să se vîndă cui plătește mai bine, acești mercenari cărora mahala-ua le-a intrat în sînge și în discurs au ca misiune permanentă tulburarea apelor. Cum ar putea ei, cei care au pactizat ani la rînd cu puterea și au contribuit efectiv la perpetuarea corupției, fiind parte a abuzurilor de putere, să fie credibili atunci cînd dau lecții despre deontologie și despre statul de drept? În alte pagini, interviu cu Bogdan-Alexandru Stănescu, care anunță că „înmormântează” Festivalul Internațional de Literatură de la București, inițiat de el în 2008 (neavînd o sursă de finanțare sigură, „de bază”) — un festival la care, în primii ani „Era evident că un scriitor occidental e un profesionist în comparație cu cel român”... În sumar: Bedros Horasangian, Bianca Burța-Cernat, Marius Chivu, Dorica Boltașu-Nicolae, Gabriela Adameșteanu, Ovidiu Șimonca, Bogdan Ghiu. Cătălin Badea-Gheracostea, Iulia Popovici, Geo Șerban, Ovidiu Pecican sau Michael Finkenthal.*

#### POLEMICI 11-12 / 2016

Revista împlinește un an de cînd apare la Baia Mare. Întrebă redactorul-șef Daniela Sitar-Tăut: *În ce privește politica internă, cum apreciați prestața „clasei politice” din acest moment? Răspunde Andrei Marga: Prestața este joasă, căci prestația este mediocră. În definitiv, cine răspunde de sărăcia, subdezvoltarea infrastructurii, limitarea democrației și celelalte neajunsuri din jur? Mai are trecere aberația după care șefii ar fi cumsecade, dar rezultatele sunt mai slabe decât în alte țări, căci cei conduși nu ar fi în regulă... Sunt tot felul de soluții false puse în joc astăzi. Unii cer „să vină tinerii”, alții, „să vină cei de afară”, alții „să ne asiste americanii”, „să ne dea europenii” etc. În ultimi ani, se bate monedă pe „schimbarea clasei politice” – o temă falsă, la care nu se apelează în țări civilizate. În sumar: Constantin Călin, Mircea Coloșenco, Andrei Moldovan, Mihaela Albu, Alexandru Buican, Adriana Cînta... Și Flori Bălănescu — „Nașterea mitului Goma”.*

LIVIU IOAN STOICIU