STEAUA

revistă lunară editată de
Uniunea Scriitorilor din România
Apare cu sprijinul **Ministerului Culturii**
anul LXVI * nr. 7-8 (801-802) * iulie-august 2015

Adrian Popescu FAMILIA - 150 **3**

Centenar Gellu Naum
Florin Balotescu *SUPRA*REALISM ŞI *TRANS*LUCIDIDATE **4**
Gellu Naum ZENOBIA (1985) / ÎN DIALOG CU SANDA ROŞESCU (2003) / EFTIHIA (fragment) **8**

Ion Vlad BĂTĂILE DE INIMĂ ALE UNUI MARE CREATOR: ILEANA MĂLĂNCIOIU **15**

Ştefan Manasia VERSURI **18**

Ion Pop VERSURI POSTUME DE MARIN MINCU **19**

Marius Jucan FACEBOOK SAU ALTFEL DESPRE VIRTUTE **21**

ETNOLOGIA CONTEMPORANĂ ÎN ROMÂNIA
Semnează: **Ion Pop-Curşeu, Bogdan Neagota, Ioana-Ruxandra Fruntelată, Tudor Sălăgean, Cosmina-Maria Berindei, Mircea Păduraru, Camelia Burghele, Ileana Benga.** **23-40**

Călina Părău INTRADUCTIBILUL ÎMPĂRTĂŞIT **41**

Ruxandra Cesereanu O ANTROPOLOGIE A EVADĂRII **42**

Călina Bora MANUSCRISUL FANARIOT **44**

Valentina Vodnar AUTOBIOGRAFIE FICŢIONALIZATĂ **45**

Anca Chiorean EVADAREA IMPOSIBILĂ DIN DESTIN **46**

Alistair Ian Blyth BIBLIOTAPHIA SAU ÎNGROPĂCIUNEA ÎN CĂRŢI (În româneşte de Călina Părău) **50**

AdrianPopesu NEPOTUL LUI DUMITRU RADU POPESCU **52**

Nicolae Corlat VERSURI **53**

Florin Mihăilescu INTELECTUALII ŞI POLITICA **54**

Cronica literară
Ovidiu Pecican DICŢIONAR AL COPILĂRIEI **56**
Victor Cubleşan O MIERLĂ NEAGRĂ ŞI UN PONGO **57**
Angelo Mitchievici ION STANOMIR ŞI BANDA DESENATĂ **58**

Irina Petraş OGLINZI MIŞCATE **60**

FESTIVALUL DISCUŢIA SECRETĂ
Semnează: **Vlad Moldovan, Anselm Berrigan, Bogdan Coşa, Cosmina Moroşan, Bogdan Alexandru Stănescu, Cristina Ispas, Dan Sociu, Gabi Eftimie, Hose Pablo, Dmitri Miticov, Ioan Buzu, Cornelia Cristea, Ionuţ Chiva, Irina Bruma, Rareş Moldovan.** **61-75**

Geanina Druţă POEŢI PERFORMERI LA CLUJ **76**

Laura T. Ilea FRANŢA LUI HOUELLEBECQ **79**

Mihail Vakulovski „SECTANŢII“ **83**

Adrian Ţion PATRICK MODIANO, ÎNTRE POLICIER ŞI MEMORIALISTICĂ (II) **84**

Ion Buzaşi UN ESEU CONFESIV **88**

Virgil Stanciu A CĂZUT O STEA **90**

Monica Rohan SINOPSIS. NOPŢI DE MAI **91**

Alexandra-Maria Cristea ORHAN PAMUK DESPRE ARTA ROMANULUI **92**

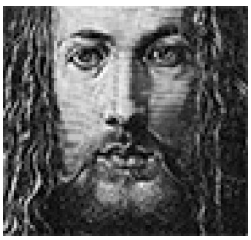
Raluca Ioana Râmbu, Valeriu Marius Ciungan VERSURI **95**

Gonzalo Aguilar AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUCEREA NUMELUI (În româneşte de Călina Părău) **96**

Titu Popescu POLEMICA ÎNTRE VOCAŢIE ŞI DILETANTISM **102**

Cărţi
Vasile Vidican ODĂ IUBIRII APROAPELUI **104**
Gheorghe Secheşan RESCRIEREA POEZIEI **104**
Ilinca Mare POETUL TRANSLUCID **105**
Eliza Pop O VARĂ CE NU MAI APUNE **105**
Elena Rusu ARHITECTURI INTERIOARE **106**
Maria Fărâmă POEZIA CELOR 360 DE GRADE **106**
Ioan F. Pop SCĂRI DE CUVINTE **107**

Viorica Guy Marica DÜRER GRAFICIANUL **108**



Ioan Pop-Curşeu TIFF 2015: FILME BUNE, FILME SLABE ŞI SUPRADOZĂ DE REALISM **111**

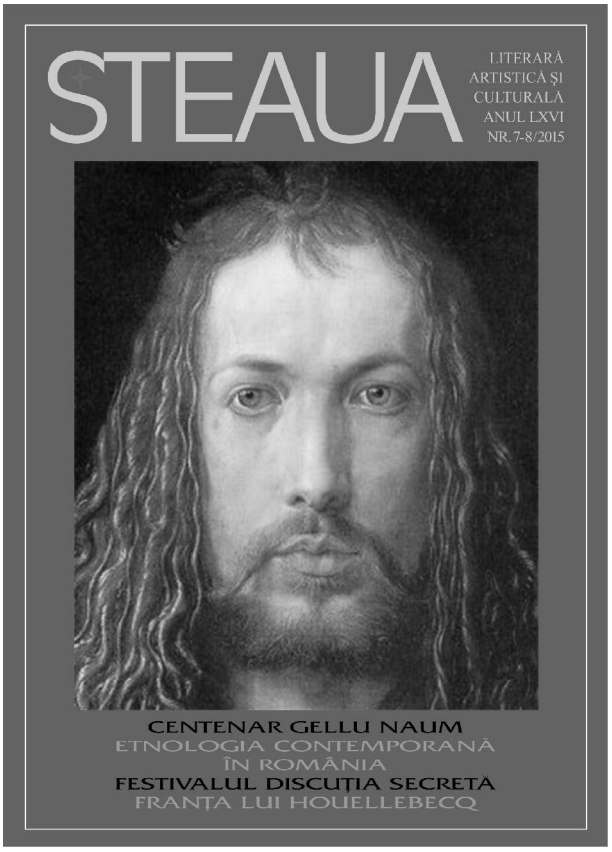
CRONICI TIFF
Simona Ilieş, Vasile Vidican, Ioana Alexandra Magda, Răzvan Cîmpean, Călina Părău, Geanina Druţă, Ioana Crăciun **114**

Cosmina Tomi CINEMATOGRAFUL POSTFILMIC **119**

Alexandra Dima DESPRE FESTINUL CU MÂNCARE DE CÂINI **121**

Cristina Pascu CONSTANȚA VALORIĂ A UNUI TANDEM MUICAL **122**

Virgil Mihaiu LUNA APRECIERII JAZZULUI ÎN MUNTENEGRU **123**



Coperta şi ilustrația numărului: stampe ale lui Albrecht Durer, imprimate de Amand Durand după plăcile originale în cupru, din expoziția organizată de Muzeul Etnografic al Transilvaniei Cluj

Redactor şef: **Adrian Popescu** Redactor şef adjunct: **Ruxandra Cesereanu**
Secretar general de redacție: **Octavian Bour**

Redactori: Victor Cubleşan, Ioan Pop-Curşeu, Vlad Moldovan, **Redactor asociat:** Virgil Mihaiu

Consiliul consultativ: **Aurel Rău**, **Ion Pop, Titu Popescu, Nicolae Prelipceanu**, **Camil Mureşanu**, **Ion Vlad**

steauacj@gmail.com; www.revisteaua.ro

Revista se găseşte de vânzare la sediul redacției din Cluj, str. Universității nr.1
şi la Librăria Muzeului Literaturii Române din Bucureşti.
Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România, Calea Victoriei nr.133, Bucureşti
(contact: steluta.pahontu@gmail.ro şi Dl. Eugen Crişan tel. 0212127988 sau 0727872276)

Revista Steaua încurajează dezbaterile de idei, polemicile principiale, dar nu se identifică neapărat cu opiniile exprimate de acestea.
Potrivit art. 206 C.P., responsabilitatea juridică pentru conținutul articolelor aparține autorilor.

ISSN 0039 - 0852

Familia - 150

Adrian Popescu

Evenimentul acestei veri ploioase a fost fără îndoială aniversarea revistei *Familia*, la cei 150 de ani glorioşi, petrecuți de la înființarea sa fastă de către Iosif Vulcan. Cea de a cincea serie a publicației orădene, aflată din 1965, sub conducerea poetului Alexandru Andrițoiu, ne amintim cu toții ce a însemnat în cultura română postbelică, relansarea unor eseişti de prima mână, de nivel european, abia ieşiți din închisorile comuniste, Ovidiu Cotruş, Nicolae Balotă, cerchişti cu formație culturală solidă, cărora li se adăuga Radu Enescu, sau mai tânărul Gh.Grigurcu, ori artistul Francois Pamfil. Dar şi azi mai puțin amintiții redactori sau colaboratori constanți - regretații Ion Iuga, Vasile Spoială, Crăciun Bejan, Teodor Crişan, sau blândul cronicar de teatru şi secretar de redacție, Dumitru Chirilă...Cu Ioan Modovan, redactor-şef din 1990, actualmente director, cu Traian Ştef, redactor-şef , cu Ion Simuț, Miron Beteg, Florin Pricăjan, Alexandru Sereş, cu, anterior, Florin Ardelean, cu prea timpuriu dispărutul dintre noi Tiberiu Ciorba, revista continuă un program estetic ferm, dar se deschide imediatului, începând seria de întâlniri-dezbateri, din 1991, propuse de criticul Ion Simuț, pe temele actualității literare. Prin densitatea ideilor lansate, prin maturitatea simțului critic, prin prestigiul semnatarilor, *Familia* este una dintre revistele de prim plan ale României, publicația din Oradea devenind, de mult, un reper de valoare şi de bun gust.

O desfăşurare impresionantă de nume literare, de la Ilie Constantin la Ion Pop, de la Gh. Grigurcu la Daniel Cristea-Enache, de la Al. Cistelecan la Liviu Ioan Stoiciu, de la Arcadie Suceveanu la Gabriel Coşoveanu, de la Vasile Dan la Ion Mureşan, de la Călin Vlasie la Mircea Popa, de la Ioan Pintea la Gellu Dorian, de la Lucian Vasiliu la George Vulturescu, redactori din toată țara, editori au dat tonul acestor întâlniri de la Teatrul Național, sau de la Casa de cultură orădeană. Confesiuni, evocări ale echipelor revistei *Familia* (Mircea Bradu, vechi redactor) sau portrete de grup (regizorul Ioan Irimia) amintiri, recitaluri de poezie, cu, mai ales, Ilie Constantin, Ion Pop, Ion Mureşan, Vasile Dan, au dat culoare şi relief emoțional acestor zile ale unei reviste mai mult decât centenare. O vizită, apoi, la *Muzeul Iosif Vulcan*, ghidată de colegii noştri, Ioan F. Pop şi Florin Ardelean, ne-au înfățişat dimensiunile construcției culturale înălțate cu dăruire, vreme de patru decenii, de neuitatul ctitor, ele vorbind despre temeinicia şi perseverența cu care publicația, unde a debutat Eminescu, a educat, a format şi a inițiat un public românesc tânăr, ca vârstă culturală, aflat la începutul modernității.

Ca o părere personală, m-aş delimita de contestatarii, e drept plini de umor, sau de de umoare, care au ironizat absența (cu excepția P.S. Virgil Bercea, prezent la întâlnire) principalilor factori de decizie locală la acest important eveniment național. Trimişii lor au, spun eu, calitatea de a reprezenta cu demnitatea necesară forurile care i-au delegat, atât Ministerul Culturii, cât şi instituțiile locale, prefectura, primăria. Faptul că au fost acolo *doar* vice-primarul, sau vice-prefectul, spre nemulțumirea unor invitați, nu poate să anuleze condițiile asigurate, cu mare generozitate, participanților la aniversarea revistei, de instituțiile respective. Cca. 80 de oaspeți din întreaga țară au beneficiat de locurile unei bune desfăşurări a discuțiilor, de o excelentă cazare, de mese festive, etc. Toate acestea nu poate fi trecute, cred, cu vederea. Ironia poeților, spectaculoşi în sine, dar exagerați ca argumentație, sau sarcasmul distilat cu finețe, îndreptate împotriva oficialilor absenți, nu pot umbri bucuria sărbătorii reuşite de la Oradea. Un volum al istoricului revistei, oferit scriitorilor, este şi el un dar care trebuie primit cu necesara gratitudine, cuvenită lui Ioan Moldovan şi Traian Ştef, întregii echipe redacționale.

Suprarealism şi translucididate

Florin Balotescu

Biografeme „colocviale”

Biografemul lui Roland Barthes se poate asocia unei lecturi naumiene, o lectură – de fapt – ca survolare sau scufundare, şi nu ca explorare liniară, monotonă, sufocată de căutarea semnificațiilor. Definit ca fragment biografic al unui „subiect” destinat „dispersării” (*Michelet par lui-même*, 1954, *Sade, Fourier, Loyola*, 1980) sau ca „anamneză factitivă: aceea pe care o dăruiesc autorului pe care îl iubesc” (*Roland Barthes de Roland Barthes*, 1975), biografemul rămâne potrivit în măsura în care se apropie de ceea ce făcea Giovanni Boccaccio pe la 1348 scriind, chiar sub acest titlu, *Despre viața, obiceiurile şi studiile ilustrului poet Dante* (carte care se deschide cu un... *Proem*). Inevitabil, ceea ce se spune despre Gellu Naum intră sub auspiciile aceluiaşi univers eliberat de convenții şi aşteptări false. Într-un fel, gestul pe care îl începea tânărul Naum prin *Drumețul incendiar* se apropie, într-o logică poetică inevitabilă, de ceea ce avea să scrie mai târziu Mircea Nedelciu: „Cel puțin partea aceasta, destul de voluminoasă, este scrisă sub o mare presiune, este scrisă sub ape. Desigur, atunci când veți citi, dumneavoastră veți fi în aer, la suprafață adică. Din acest motiv, între noi sunt posibile neînțelegeri, distorsiuni, efecte de refracție, carențe grave de comunicare. Comoditatea v-ar putea determina să abandonați o astfel de lectură. Eu însă, mereu convins că la capătul celălalt al saulei se află un om, continui să scriu. Măcar din curiozitate, acel om ipotetic este capabil să mă salveze.” (*Zodia scafandrului*, 2000). Gellu Naum scria, într-un fel, tot un lung roman de profunzime; de profunzimi, presiuni, temperaturi şi frecvențe diferite. Scria astfel, probabil, nu ca să fie salvat, ci să salveze o lume interioară care concentra, într-un fel, umanitatea; practic, ea depăşeşte cu mult dimensiunea estetică a textului, deplasând-o spre antropologie, mistică, heraldică şi bestiarii de inspirații şi origini diferite. Astăzi pare că tot ceea ce se spune despre Gellu Naum face parte din *viața* operei, din naumitatea ei, fie contemporană, postumă sau chiar „imaginată” în critificțiune. Opera devine procesuală, progresivă (cum muzica e progresivă), „absorbind” (în sens, să spunem, „biografematic”) tot ceea ce presupune analiza operei sale. Astfel de momente, de revizitări şi redescoperiri ale textelor şi experimentelor naumiene se produc permanent. Două dintre cele mai recente: spectacolul-poem *N(Aum)* al Marianei Cămărăşan, cu Oana Pellea şi Cristina Casian, descris de Simona Popescu într-un şir de cunoaşteri şi recunoaşteri ale faptelor poetice (*Caietele avangardei – Centenar Gellu Naum*, „Să recapitulăm”, nr.3/20015, pp. 5-8), spectacol despre care aminteam cu altă ocazie (*Steaua*, nr. 5-6/2015) şi care a deschis un spațiu de interpretare nou, cu un Naum androgin, magrittian, vorbind mediumnic prin textele sale şi sublimând într-o puritate tăioasă toate falsele tragedii ale lumii. Au urmat, între 19 şi 26 mai 2015, colocviile dedicate celor 100 de ani de la naşterea poetului – printre vorbitori Gheorghe Ardeleanu, Cosmin Ciotloş, Ion Cocora, Ioan Cristescu, Brânduşa Dragomir, David Esrig, Marieva Ionescu, Ion Bogdan Lefter, Adrian Majuru, Dan Matei, Maria Morar, Ion Pop, Vlad Popa, Simona Popescu, Petre Răileanu, Sebastian Reichmann, Vasile Spiridon şi mai mulți prieteni – tăcuți şi activi – care – i-au cunoscut bine pe Lyggia şi Gellu Naum. Aş reține aici nu conținutul discuțiilor, cu tonalități şi intensități niciodată scăzute, în sine un spectacol captivant cu inserții suprarealiste (aşa cum se anunța, ele vor fi transcrise şi vor face poate obiectul unui volum), ci câteva aspecte *peri-poetice* ale evenimentului. Mai întâi e de spus că ideea de colocviu ar părea poate mai greu de asociat cu opera lui Gellu Naum; de fapt, şi momentul şi cuvântul în sine s-au înscris perfect în acelaşi interval care, vorba matematicienilor, tinde la infinit. Cu sensul său actual atestat undeva prin secolul al XVI-lea şi o etimologie care duce spre „a vorbi împreună”, colocviu trimite spre un element specific operei şi biografiei lui Gellu Naum, acela de a crea noduri, puncte de legătură, de acumulare. După modelul limbilor aglutinante, opera naumiană este aglutinantă sau generatoare de asemenea structuri – fiecare imagine trimite la alta, solicitând reîntoarceri, asocieri, reluări, anamneze. Cunoaşteri şi recunoaşteri. Cât despre data evenimentului, ea intră într-o rețea de întâmplări şi coincidențe, aş spune fireşti, petrecute în preajma uneia sau alteia dintre datele calendaristice de mai sus. Astfel, pe 23 mai 1902 se crede că s-ar fi născut Léona Camille Ghislaine D[elcourt], personaj fantomatic, scufundat în propria profunzime tenebroasă, viitoarea Nadja din cartea lui André Breton. Pe 22 mai 1957 murea Bacovia, unul dintre puținii poeți de care se apropiase Gellu Naum. Pe 28 mai 2004, la Lăptăria lui Enache, „coridorul” semi-întunecat unde puteau fi admirate zi şi noapte (fără a mai crea vreun fals scandal moral cum s-a produs cu proiectul *Cealaltă față a avangardei din România: film, fotografie, dans – performance*, ICR New York, vineri, 3 aprilie 2015, ora 19.00, splendid susținut de Igor Mocanu), copii ale unor importante materiale vizuale din perioada

avangardei româneşti, se lansa, în prezența Lyggiei Naum şi sub privirile – dintr-o fotografie – a tinerilor prieteni Naum şi Brauner, *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum*, cartea Simonei Popescu. Iar pe 21 mai 2015, un grup extremist prelua controlul asupra oraşului antic Palmyra, cetatea reginei Zenobia (în arhiva Gellu Naum, în seria coincidențelor legate de romanul-poem *Zenobia* se păstrează şi acum pliantul expoziției *Moi Zénobie, reine de Palmyre*, desfăşurată sub conducerea lui Jacques Charles-Gaffiot, Henri Lavagne, Jean-Marc Hofman la Centre cultural du Panthéon, între 18 septembrie şi 16 decembrie 2001. Tot în 2001, pe 29 septembrie, se stingea din viață Gellu Naum). Toate acestea – discursuri, experimente, rememorări, biografeme în cele din urmă – sunt unde ale aceleiaşi surse, luând forma uriaşului obiect poetic naumian pe care s-au cristalizat. Dincolo sau odată cu ele, el „a rămas", cum s-a spus, „fidel feței oarecum ascunse a suprarealismului, acelei extraordinare voințe de a regăsi, în straturile profunde ale ființei, autenticitatea existenței poetice ca şansă de a accede la adevăruri ultime ale lumii, inaparente pentru omul obişnuit, oculte, cvasi-mistice, perceptibile doar în vise ori cu simțuri speciale, special „antrenate", împinse către nivele de acuitate şi de intensitate vecine cu transa" (Ion Bogdan Lefter, *Observator cultural*, „«Marginalitatea» unui poet", nr. 84/2001). Poate de aceea, mai mult decât în cazul altor artişti sau poate cum ar trebui să se întâmple de fapt, o eventuală biografie a lui Gellu Naum ar trebui să fie, pe lângă o consemnare specifică de experiențe şi date de fapt coincidente cu opera lui, un fel de hartă de unde şi ecouri, reacții pe care le-a declanşat, ştiind că el „selectează fapte, fapte poetice care sunt viața lui şi care-i vorbesc în fel şi chip despre el însuşi" (Simona Popescu, *Autorul, un personaj*, 2015, p. 115); aceasta şi pentru că „pe-aici, pe aproape printre clovni furioşi/[...]/se desfăşoară numărul" (*Numărul total al numerelor*, în ciclul „Cuțitul cununat" din *Malul albastru*, 1990), ca în „modelul narativ de care vorbeşte Şklovski: «narațiune-scară». Da, narațiune-împletitură, narațiune-joc de şah, narațiune-păpuşi ruseşti, narațiune-labirint" (Simona Popescu, *ed. cit.*, p. 315).

Personaj şi *intext*

Opera autorului Gellu Naum este în aceeaşi măsură creația unui personaj. Nu e vorba imediat nici de autoficțiune, nici de intertextualitate sau de un joc naratologic între măşti şi avataruri, ci de un fel de raport de o particulară onestitate între cel care scrie şi textul care pare mai degrabă transcriere sau, mai precis, o imprimare a stărilor celor mai intime. Şi textul şi autorul sunt la Gellu Naum corpuri vii. Raportul se traduce printr-un fel de lege a *emergenței*, exact în sensul ştiințific al cuvântului, de ieşire a unor radiații luminoase dintr-un mediu pe care l-au traversat. Plecând de la titlul dialogurilor dintre Gellu Naum şi Sanda Roşescu *Despre* **int***erior*-**ext***erior* (s.n.), am putea inventa un cuvânt care să descrie şi mai bine ceea ce „face" Gellu Naum, anume un *intext*, o... poveste care trimite simultan spre ideea de negație şi de provocare a conceptelor, de interiorizare a lumii, de text care face legătura, de fapt, între realitate şi spațiul poetic; cu alte cuvinte, ca şi autorul lui, textul joacă rolul de mediu(m).

Lucrurile se petrec la fel ca în *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul* (capitolul 6, versetul 14): „Iar cerul s-a dat în lături, ca o carte de piele pe care **o faci sul** şi toți munții şi toate insulele s-au mişcat din locurile lor" (s.n.), fragment reluat într-una din scenele din filmul lui Andrei Tarkovsky, *Stalker/Călăuza* (1979), probabil unul dintre cele mai apropiate de universul (multiversul?) lui Gellu Naum. Simulta-neitățile planurilor, sunetele imperceptibile care însoțesc gesturile personajelor, precise ca într-un dans inițiatic (poate ar fi potrivit să amintim aici de interpretarea Mayei Plisețkaya la *Boléro* de Maurice Ravel, în coregrafia lui Maurice Béjart, unde muzica şi gestul, ca şi textul la Gellu Naum, sunt personaje), urmărirea obstinată a unui traseu rămas pur şi neatins, apropie acest film de textele naumiene; ca şi imaginile lui Tarkovsky, ele sunt o continuă înfăşurare-desfăşurare a unei zone care, cum spuneam altă dată, apare şi dispare cu fiecare pas.

Sunt de făcut multe legături între „filmul" naumian şi filmele din toate timpurile. Ar fi de adăugat aici o interesantă întâlnire între *Dialogul*... deja citat şi *The Matrix/Matricea* (1999), regia Lana şi Andy Wachowsky. Într-una din secvențele filmului, personajul Neo, un dublu şi el, întâlneşte unul dintre copiii cu puteri „speciale" care îndoaie – cu privirea, poate – o lingură şi care îi spune: „nu încerca să îndoi lingura, e imposibil. Mai bine încearcă să îți dai seama care e adevărul... acela că nu există nicio lingură... Atunci vei vedea că nu lingura, ci tu eşti cel care se curbează." Iată şi unul dintre răspunsurile lui Gellu Naum din dialog: „să iau un exemplu, simplist şi oarecum comic: să zicem că aş rosti, față de tine, un cuvânt, iar scaunul de acolo s-ar ridica în aer la simpla rostire a cuvântului aceluia... (Îmi amintesc acum de tânărul care îndoaie furculițele cu privirea. Să nu-l întrebi cum se întâmplă asta, fiindcă n-o să ştie. Şi să nu încerci fiindcă n-ai să izbuteşti decât cel mult să îndoi furculița, ceea ce e cu totul altceva)" (p. 109). Coincidența este, de fapt, traducerea unei preocupări existențiale față de găsirea unui drum între straturile lumii, a unei căi de împăcare între toate fragmentele identității pierdute de om de-a lungul istoriei, de permanentă opunere la unele dintre sistemele care ne îndepărtează de adevăr, de ocolirea marilor mecanisme sau mişcare pe alte cercuri, lucruri despre care poetul scria în *Albul osului* sau *Calea Şearpelui* şi pe care le căuta prin fiecare din gesturile sale. Era probabil vorba, mai ales în textele care au urmat libertății suprarealiste,

şi o luptă contra insuportabilei risipiri a umanității, petrecută în perioada comunistă şi imortalizată cel mai fidel de imaginile şi inscripțiile construite *din* oameni pe post de pixeli, pe stadioane şi în piețe; „pixelizarea" oamenilor nu e departe de invaziile mecanismelor din *Matrix*, nici de „viermuiala" despre care vorbea Gellu Naum în *Calea Şearpelui* sau *Zenobia*.

Gellu Naum nu este numai propriul personaj. Despre volumul colectiv *Pentru Gellu Naum* (2003) sau *Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum* (2004) şi *Clava. Critificțiune cu Gellu Naum* (2004), volumele Simonei Popescu, am pomenit deja. Îl regăsim, însă, şi la Nora Iuga într-o viziune din poemul *au ralenti* (*Dactilografa de noapte*, 1996, 2010): „sigur c-am vrut şi eu/să întâlnesc un tigru cu o floare în gură/într-o junglă ademenitoare/sigur c-am vrut şi eu/sub biciul cuvintelor/atât de confuză şi falsificată/să mă trezesc că-mi face cineva cu mâna/din înghesuiala de fuste şi soldați//sunt spații comprimate în hărți/sunt case mari cu ferestre rău prevestitoare/ca nişte măşti/sunt patefoane vechi cu pâlnii care înghit/kilometri de tăcere/şi-ncep să desluşesc arcuşele acelea tăind calea/micului ratat care se zbate/să moară au ralenti//tu îngropato mi-a strigat atunci gellu naum/şi mi-a băgat pe gât un pumn de frunze/ce verde agonie închipuieşte-ți/ce verde agonie". Sebastian Reichmann îi dedica poemul *Cartierele* (*Geraldine*, 1969) unde „...orice picătură de sânge/e o aventură o imagine o eternitate" sau aşeza un vers din *Certitudinea eruptivă* (*Culoarul somnului*, 1944) la finalul poemului *Serioasă şi iubită* din *Mocheta lui Klimt* (2008): „*în nemaipomenita lor foame carnivoră/ plantele care sugrumă statuile şi mângâie trecătorii*".

Zenobia, o zonă

Un lucru de asemenea important: personajul Naum nu este unic, iar formula „identic şi felurit", e poate printre cele mai citate în legătură cu poezia sa. Căutând nu originalitatea şi autenticitatea, în fond nişte simple efecte, nici măcar unicitatea, ci ideea de unitate, de coerență, de coincidență cu o substanță profundă, el creează legături care se extind spre identitatea altor personaje; ele însele ajung să facă parte din realitatea lui. Probabil că nu sunt mulți creatorii – de orice fel – la care multiplicitatea personajelor trimite spre ideea căutării unei unități proprii şi care e firească, survenită, o pură întâmplare. Liantul dintre nenumăratele fragmente identitare este la Gellu Naum unul anume; şi acela este Zenobia. „Printre exodurile mele/exista şi una Zenobia supranumită refuzul falsei conştiințe", găsim undeva (*Zenobia*, în *Descrierea turnului*, 1975), în două versuri care se pot citi în mai multe feluri. Zenobia nu e doar o iubită, e şi o stare, o zonă, un mediu în care poetul se mişcă în voie, pe care îl aşteaptă, pe care îl presimțea încă din *Medium*. E poate ceea ce căuta, de fapt, şi André Breton prin *Nadja*. În comun, pe lângă rătăcirile lor în căutare de fapte poetice, cei doi autori au intenția de a nu desface identitatea în personaje multiple doar de dragul ficțiunii, depărtându-se, în acest fel, de „toți empiricii romanului care pretind că aduc în scenă personaje diferite de ei înşişi, înjghebându-le fizic şi moral aşa cum le trece prin cap [...] Dintr-un personaj real, despre care li se pare că ştiu ceva, fac două personaje ale poveştii lor, iar din două, fără prea mare dificultate, unul singur. Iar noi ne dăm de ceasul morții să discutăm!" (*Nadja*, trad. Bogdan Ghiu, 2013, p. 12)". Naum merge, însă, mult mai departe, trecând de identitățile sociale şi de conceptualizări; chiar dacă ele există, teoriile sunt sublimate şi reconstituite în experiențele poetice care nu sunt căutate sau provocate, ci survin, ca urmare a unei disponibilități despre care, cu alte cuvinte, vorbise poate şi Breton, în legătură cu „puterea de incantație" a lui Rimbaud: „pentru mine, lumea exterioară se afla într-un dialog neîntrerupt cu lumea lui care, mai mult chiar, îi devenea acesteia *grilă*: în plimbările mele zilnice pe la marginea unui oraş [...] colțul unor case, grădinile lor, le «recunoşteam» ca prin ochii săi, creaturi aparent cât se poate de vii până cu o clipă în urmă alunecau dintr-o dată pe urmele lui" (*Nadja*, ed. cit., p. 43.). *Zenobia* nu reprezintă doar o apariție, ci o certitudine la care poetul rătăcitor se întoarce, e numele unei întregi perioade în care un poet, nerefuzând niciunul dintre infernurile care i se deschid (fie că e vorba de imposibilitatea de a trăi în acord perfect cu puritatea interioară, de privațiuni materiale, de oroarea războiului sau constrângerile politice), găseşte în propria linişte clarificarea contrariilor, dispariția limitelor, împăcarea dimensiunilor: „Atunci lumina sau poate întunericul a început să se schimbe. Vedeam printre pleoape cum totul în jurul meu se spațializa altfel. Fiecare obiect părea că există numai ca să realizeze distanța altuia. [...] Pe urmă, dreptunghiul transparent s-a rotunjit şi a început treptat să se lărgească, să devină tub. Stăteam la capătul tubului, lângă Dragoş, printre distanțe. Eram din nou liniştit." (*Zenobia*, 1985, în *Opere complete II*, 2012, p. 449). Această stare persistă, de fapt, viața întreagă, de aici un simț al predestinării care transpare în toate textele naumiene, iar în măsura în care realității i-ar corespunde luciditatea („mă speria ferocea mea luciditate", scrie poetul la finalul poemului *Zenobia*), ***supra***realismul ar fi teritoriul unei ***trans***lucidități (*Perioada translucidă* este şi titlul unui volum de Sebastian Reichmann). Aceasta ar fi poate mediumnitatea naumiană, de aici necesitatea reluării poemelor, retrăirea vieții dinainte de Zenobia pentru refacerea unei zone determinate, ca în unele basme sau ca în *Călăuza*, nu spațio-temporal, ci printr-o prezență: doar că, la Naum, altfel decât la Breton şi Tarkovsky şi alfel decât în basme, întâlnirea e completă încă de la început: Naum-Dragoş-Zenobia. Mlaştina, oraşul, coridorul, scara sunt doar pentru că, deocamdată, nimeni nu mai vorbeşte, ca Zenobia, limba „adorației" şi nici măcar „două trei cuvinte într-o limbă necunoscută".

Alveola

Alveolă e un cuvânt care apare în *Zenobia* şi care traduce aceeaşi perfectă corespondenţă naumiană între spaţiul poetic interior şi suportul său din lumea fizică. Interesantă este şi alegerea cuvântului (se ştie că varianta iniţială a romanului avea mai multe sute de pagini, aşa încât putem bănui măcar că fiecare cuvânt corespunde cât se poate de exact unei stări), dar şi semnificaţiile lui, reunite sub ideea de cavitate, asemănătoare micilor peşteri naturale în care locuiau asceţii deşertului, fagurilor (ale căror structuri sunt numite regional... „chilioare"), dar şi vieţuitoarelor marine numite *Porifera*, cu organismul lor permeabil, în care mediul exterior devine oricând substanţă interioară vitală. La Gellu Naum, este vorba de locul îndrăgostiţilor, cel în care cei doi trăiesc, de fapt, „zodia bătrânilor îndrăgostiţi": „Am dus-o pe Zenobia în scobitura digului şi am viermuit acolo, nu ştiu cât timp, fără să spunem o vorbă, întinşi umăr la umăr, cu feţele sprijinite de pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste şi ne lipiserăm unul de altul, în beznă, iar dincolo de noi se întindea pelicula care ne cuprindea pe toţi, ca o amibă ascunsă în fiecare din noi" (*Zenobia*, ed. cit., p. 288). *Alveolar* este şi el un cuvânt potrivit pentru scrisul lui Gellu Naum, cu abilităţile lui de a crea canale, de a învălui şi a dezvălui simultan, de a crea o sintaxă fixată în mai multe dimensiuni, legată de un simţ al adâncimilor, al matricilor, al surselor, al legăturii aproape embrionare cu o forţă misterioasă. De altfel, momentul naşterii lui Gellu Naum nu mai pare astăzi deloc întâmplător, mai ales având în vedere afinitatea lui pentru procedeele reluării şi pentru desfiinţarea clasicelor graniţe spaţio-temporale. Ca două „curiozităţi", amintim doar că 1915 este anul apropiat de două momente deloc străine lui Gellu Naum – enunţarea teoriei generale a relativităţii şi apariţia *Metamorfozei* lui Franz Kakfa. Şi tot în 1915 se năştea Paul Păun. Iar într-o broşură de popularizare apărută aproximativ în aceeaşi perioadă, probabil 1923, *Sufletul nemuritor* (Editura Societăţii Anonime „Eminescu", pp. 40-41), medicul Jean Finot scria: „Scrierea automată nu poate fi pusă la îndoială în zilele noastre... Explicaţiunile fenomenului sunt poate adevărate sau absurde; dar ce importă? Principalul pentru noi este realitatea... rarele fapte autentice ne-ar sili totuşi să nu respingem în chip superficial Forţa necunoscută." Opera lui Gellu Naum rămâne un asemenea rar fapt autentic, rezistând atât analizelor sever hermeneutice, periodizărilor istoric-culturale şi exegezelor, cât şi demersurilor construite pe curiozităţi, afinităţi sau pure însemnări crepusculare pe marginea textelor sale de multe ori citite doar la suprafaţă. Cititorul – erudit sau nu – va avea întotdeauna sentimentul prezenţei unui element-cheie. Sau, cum scrie Sebastian Reichmann (poemul *Cu alte cuvinte*, din volumul *Mocheta lui Klimt*): „nu degeaba/vă aduc nişte semne cuneiforme/mă găsiţi acolo unde ceva mereu ne lipseşte".

FECIOARA ÎNCORONATĂ DE DE UN ÎNGER

FECIOARA CU PRUNCUL

ZENOBIA (1985)

I

Mlaştinile

(fragment)[1]

7. Am dus-o pe Zenobia în scobitura digului şi am viermuit acolo, nu stiu cât timp, fără să ne spunem o vorbă, întinşi umăr la umăr, cu feţele sprijinite de pământul umed al alveolei aceleia; era o mare dragoste şi ne lipiserăm unul de altul, în beznă, iar dincolo de noi se întindea pelicula care ne cuprinde pe toţi, ca o amibă ascunsă în fiecare dintre noi.

După un timp, m-am dus cu Zenobia la pădure – noi nu ne-am despărţit niciodată, vă rog să reţineţi amănuntul acesta chiar dacă uneori o să vi se pară altfel – ca să ascultăm foşnetul tufelor şi să aflăm veşti despre lume; era în zodia batrânilor îndrăgostiţi şi i-am văzut plutind pe deasupra noastră pe cei doi batrâni uriaşi care, spre toamnă, acoperă cerul; cât au trecut ei, pădurea s-a umplut de gemete şi de mormăituri, ai fi putut jura că tuna; apoi s-au dus: noi doi le-am mulţumit pentru cele aflate şi am ieşit, umăr la umăr, pe câmp.

Peste un timp, ne-am dat seama că splendida toamnă care acoperise lumea se apropia de sfârşit; şi cum, în mlaştini, iernile sunt deosebit de aspre, ne-am pregatit pentru hibernare; am lărgit, cu mâinile noastre, scorbura, am căptuşit-o cu crengile care ni se ofereau singure, n-am lăsat decât o uşă şi o mică fereastră acoperite cu nuiele împletite, ca să putem deschide la nevoie, am presărat pe jos flori de câmp aproape veştejite, am săpat acolo, înăuntru, o gură de apă şi, fireşte, o mică latrină; zilele se scurgeau lente, soarele devenea tot mai portocaliu.

8. Ajunşi aici, vă rog să recapitulaţi pe când eu, în aşteptarea iernii, declamam ore în şir, iar Zenobia mă acompania bătând numai cu două degete într-o mică tobă făcută dintr-o bucată de piele găsită pe apă, uscată la vânt şi întinsă peste un ciot de lemn scobit; ciudatele ei ritmuri aminteau clămpănitul berzelor care se pregăteau să plece spre sud.

Despre ceilalţi nu mai ştiam nimic, poate că Petru rătăcea prin mlaştini (ultima trestie dinspre nord spunea că îl zărise trecând în direcţia oraşului); cât despre Iason, jignit de comportarea lui din timpul scurtei noastre întâlniri, voiam să-l uit.

Din când în când, în decursul rarelor noastre ieşiri din scorbură, alergam cu Zenobia pe câmp, ca să ne dezmorţim; de fapt, eu alergam pentru că ea zbura, lipită de umărul meu. Odată, când ne-am oprit să respirăm pe o movilă, i-am zărit de departe pe domnul Sima şi pe Dragoş, culegeau, pesemne, ultimele flori albastre; i-am salutat de la distanţă, eu fluturându-mi mâna dreaptă, Zenobia fluturându-şi mâna stângă pentru că umărul meu stâng era lipit de umărul ei drept; domnul Sima şi Dragoş ne-au răspuns prin semne prieteneşti făcute cu ce mână voia fiecare, pentru că ei nu se aflau umăr la umăr.[...]

10. Am scormonit intens, zile şi nopţi, cu mâinile noastre, eu şi Zenobia, până când scorbura a devenit suficient de mare ca să încapă masa, atunci ne-am aşezat umăr la umăr lângă fereastră, am depărtat câteva nuiele şi am privit afară, peste întinderea de zăpadă; ştiam că se încheiase o primă etapă a imensei noastre iubiri şi aşteptam, aşa cum unii îndrăgostiţi aşteaptă venirea copilului care să-i lege altfel şi să umple un gol inexistent, văduvindu-i, în bună parte, de mângâierile cuvenite numai lor; ne supuneam blestemului acestui straniu transfer: cineva avea să ne roadă intimitatea, unul din

bunurile noastre cele mai de preţ, şi aşa mai departe.

„Noi n-o să ne iubim copilul, nu-i aşa?”, îi spuneam Zenobiei.

Ea gângurea ceva despre nişte cercuri mult mai puternice, faţă de care gândul nu poate nimic, mă sfătuia, parcă, să nu mă situez pe marginile lor, ca să nu mă arunce afară; de altfel, Dragoş nici nu era copil.

Şi, într-o bună zi, au venit; mergeau amândoi prin zăpada înaltă, unul după altul, cărând masa aceea uriaşă deasupra căreia puseseră ierburile şi celelalte lucruri făgăduite; i-am lăsat să ne strige, Zenobia mi-a făcut semn să nu le răspund, a aşteptat până ce ne-au strigat a treia oară, atunci a

deschis, cu mîna ei.

„Am venit”, ne-a spus domnul Sima, „vi l-am adus pe Dragoş, şi masa şi ierburile şi lucrurile făgăduite.”

Atunci l-am văzut pentru prima oară de aproape pe Dragoş, altfel decât culcat pe masă; fără demnitatea stării de mort sau inofensiva încremenire moale a păpuşilor de ceară, părea un batrânel oarecare; era încălțat cu opinci din piele de porc întoarsă cu porii în afară, purta nişte ițari şi o cămaşă lungă, de in, costumația lui ar fi putut părea la fel de normală şi cu câteva mii de ani în urmă şi astăzi, în vreun cătun de munte; avea părul lung, până peste umeri, alb-gălbui, zâmbea înfiorător de blând, clătinînd întruna din cap, şi țopăia în zăpadă, țopăia mereu, poate de frig.

I-am poftit în scorbură şi ei au intrat, cu masă cu tot, abia încăpeam toți patru înăuntru.

„Cam pute aici”, a remarcat domnul Sima, deşi uşa de nuiele rămăsese larg deschisă.

Noi nu i-am răspuns, ne uitam la Dragoş cum clătina din cap şi țopăia, cămaşa lui de in se freca de zdrențele noastre, încercam să-i descifrez dansul, un fel de bătută pe loc cu salturi extrem de line, ca nişte plutiri de fulgi, la abia câțiva centimetri deasupra solului, urmate de izbiri brutale cu calcâiul drept, totdeauna cu călcâiul drept, în pamânt, însoțite de uşoare chicoteli.

„Ce faci?” l-am întrebat, punându-i cu blândețe mâna pe umăr.

“Bufnesc”, mi-a răspuns el clătinând din cap, pierdut parcă de fericire, dar fără să se oprească din țopăit.

„Batrânul e cretin?” l-am întrebat atunci pe domnul Sima.

„E senil”, mi-a răspuns acesta. „La vârsta lui, nici nu poate fi altfel; dar te ajută cu vasta lui experiență, mişcându-se în luminosul întuneric al minții îngropate în sine, ca o tradiție, fără să-şi dea seama ce face şi de ce.”

„Atunci să-l punem pe masă”, am propus eu.

„Să-l punem”, a fost de acord domnul Sima. „Acolo n-o să vă deranjeze, o să stea cuminte, ca un mort; dar, fii atent, daca vorbeşte vreodată, să ştii că există consoane pe care nu vrea nici în ruptul capului să le rostească, poate că le-a uitat, consoana *r*, de pildă; ca să înțelegi ce spune, pui dumneata consoanele la locul lor.”

„Le pun, domnule Sima, de ce să nu le pun, ce pierd dacă le pun? Numai să stea cuminte acolo pe masă, şi să nu ne tulbure.”

L-am ridicat pe Dragoş de subțiori şi m-am întors cu el spre masă, era nemaipomenit de uşor, ai fi zis că e umplut cu aer şi țopăia în aer; domnul Sima dăduse jos ierburile şi celelalte, în locul lor l-am instalat pe Dragoş şi el a închis ochii, nu s-a mai clintit.

„Vezi ce cuminte e?” l-a admirat domnul Sima; „nici n-o să-i simți prezența, o să vi se pară doar o vagă respirație, de undeva, din adâncul vostru, n-o să vă deranjeze absolut deloc şi o să vă ajute, ai să vezi.”

„Domnule Sima”, am spus eu, „de ce naiba mi l-ai adus tocmai mie? De ce nu l-ai dus altcuiva, de ce m-ai pricopsit pe mine cu el?”

„Ştii foarte bine de ce”, mi-a răspuns domnul Sima.

„Ba nu ştiu nimic, nu ştiu decât că m-ai pricopsit cu un copil bătrân, poate greşesc eu, poate că toți copiii sunt bătrâni şi mie mi se părea altfel, poate că el trebuia să se nască din dragostea mea şi a Zenobiei, altceva nu mai ştiu.”

„Atunci o să-ți spună Zenobia, la timpul potrivit, ea poate că ştie; mi l-au adus şi mie alții, e normal, acum trebuie să plec, ne despărțim, poate pentru totdeauna, am să mor curând.”

Şi domnul Sima a început iar să plângă, pentru ca aşa se obişnuieşte în asemenea ocazii, apoi s-a apropiat de Dragoş, l-a sărutat pe frunte în mod, aş zice, solemn, şi a iesit din scorbură; noi n-am închis imediat, ca să mai primenim aerul, deşi se făcuse al dracului de frig; domnul Sima a rămas, plângând, în fața uşii.

„Ce faci, domnule Sima?” l-am întrebat, “dacă nu pleci, intră măcar înapoi, vreau să închid.”

„Aştept putin, să-mi înghețe lacrimile”, mi-a răspuns el.

După un timp, când peste ochi i s-a format iar crusta aceea de gheață, a plecat bâjbâind prin zăpadă, ca marii orbi; mi s-a părut că apucă o direcție cu totul greşită, dar n-aveam de ce să mă amestec şi am închis bine uşa, în urma lui.

DESPRE INTERIOR-EXTERIOR

Gellu Naum în dialog cu Sanda Roşescu (2003)

(fragment)[2]

S.R.: Voiam să spun că există tot timpul o legătură între vis şi starea de conştiență, că e o greşeală să dai prioritate visului, fiindcă, în felul acesta, rămâi închis într-un spațiu destul de străin şi rigid...

G.N.: Există pericolul lucrului ştiut... Un lucru ştiut poate deveni piedică, poate deveni capcană... Fiindcă vremea era aşa cum era, coşmarul de ieri mi s-a părut normal. M-a mirat doar sentimentul culpabilității, neobişnuit la mine, dar sursele îi pot fi uşor găsite: un filmuleț văzut aseară, combinat cu o carte din care citisem înainte de a adormi. Amândouă, din seria celor făcute special ca să creeze şi să întrețină sentimentul culpabilității. Ştii cu câtă meticulozitate lucrează din asta, de sute de ani, instituțiile specializate, laice sau religioase...

În fine... Nu despre asta vreau să vorbesc, ci despre unele semne premonitorii, comune şi visului, şi stării de veghe... În coşmarul de azi-noapte, datorită destinului eroilor din film şi din carte, eram urmărit de nişte personaje rele şi încercam să scap... Dar totul se petrecea, în neconcordanță şi cu filmul, şi cu cartea, pe o apă, într-o barcă... În coşmarul de ieri-noapte, în care nu exista nici urmă de culpabilitate, mă aflam într-un tren, cu Lygia... Aveam foarte multe bagaje pe care trebuia să le coborîm la prima gară... Geamantane, pachete, undițe... Trenul urma să oprească un minut şi jumătate. Am organizat cât se poate de atent coborârea: întâi avea să se dea jos Lygia, cu o parte din bagaje, apoi eu, cu o altă parte... Urma apoi să mă mai urc eu o dată ca să iau ce avea să mai rămână în tren după prima coborîre... Lucrând metodic, aş fi avut timp... Dar abia am coborât că

trenul, neținînd seama de orar, a şi pornit. M-am agățat de uşa vagonului în ultima secundă. Lygia alerga după mine, disperată. Voiam să-i strig să rămână acolo, liniştită, că am să cobor la prima stație. Dar îi uitasem numele, deşi o vedeam clar în urma trenului. Nu-i mai ştiam numele şi din pricina asta nu puteam să-i vorbesc... Nu-mi mai ieşeau sunete din gură...

Trenul... Unele semne din timpul zilei... Dar mai bine le las pe altă dată... Mai bine să-ți povestesc ceva plăcut... Uite, ieri am avut nişte treburi, am circulat în părți foarte diferite, total opuse, ale oraşului... Pe drum, în tramvaie, în autobuze, pe străzi unde ştiu că nu sînt şcoli de muzică, am întîlnit uimitor de mulți adolescenți cu viori şi cu violoncele. Perechi. Băieți şi fete... În nici un caz profesionişti. Era puțin înainte de amiază. I-am întîlnit, mereu alții, fireşte, oriunde m-am dus. Totul se petrecea ca într-un vis, deşi eram cât se poate de treji şi eu, şi ei... Acasă, mă aştepta un prieten venit din provincie, mare amator de concerte. Şi mi s-a plâns tot timpul de vulgaritatea oamenilor de pe străzi, de înghesuiala din autobuze... Trecuse şi el cam pe unde trecusem eu, cam pe la aceeaşi oră, dar nu întâlnise nici urmă de muzician... Lucrurile pot fi aşa sau pot fi altfel, în acelaşi timp, după cât eşti de disponibil. Pînă la noi ordine. Cînd poți fi disponibil pentru altele şi pentru alt contact cu ele...

S.R.: Da, dar tentația e foarte mare şi e greu să nu iei în seamă...

G.N.: Nu. Astea sînt trăiri conştiente care funcționează şi în vis, şi în starea de veghe. Important e domeniul celălalt, al desfăşurării reale a faptelor, şi în vis, şi în starea de veghe... Cînd mi-ai povestit visul tău, mi-ai povestit nişte fapte şi nişte concluzii care se puteau ivi şi în stare de veghe...

S.R.: De ce nişte fapte şi nişte concluzii?

G.N.: Aşa... Oricum, erau nițeluş scăpate din controlul conştientului... Iar eu ți-am povestit nişte fapte petrecute în stare de veghe... Mă rog, fac separația asta fiindcă, până una-alta, nu am încotro. Vreau să spun că eu nu dormeam când circulam prin oraş, adică aveam ochii deschişi... Iar în autobuze, îmi luam şi bilet... Dacă oamenii ar comunica pe planul acesta, ar putea să treacă peste concluziile lor şi ar fi disponibili pentru altceva, care trebuie adăugat, mereu adăugat, chiar dacă răstoarnă ce era la început...

[...] *Medium* erau convorbirile mele nocturne cu o fantomă vie, cu iubita mea care, eram sigur, exista undeva pe lume şi a cărei întâlnire căutam să o grăbesc cât mai mult. Eram sigur că şi iubita, fără să mă cunoască, fără să-mi bănuiască existența, făcea, de partea ei, aceleaşi eforturi... Pe Lygia am cunoscut-o atunci, dar n-am recunoscut-o imediat, din cauza dresajului la care suntem supuşi în permanență, a conştientului care (deşi începusem de mult să mă eliberez) îşi mai păstra forța de suprafață prin standardele de frumusețe, cultură, spectaculozitate şi aşa mai departe pe care mi le impunea... Câțiva ani n-am ştiut, n-am îndrăznit să ştiu, că fantoma căutată nu mai era o fantomă, ci o fată vie, că ea îmi răspundea mesajelor, că se afla lângă mine, că venise, gata pentru marea întâlnire... Cu Lygia m-am purtat de la început altfel decât cu toate celelalte fete pe care le cunoscusem pînă atunci. Dar purtarea aceasta nu avea deloc darul să faciliteze explozia realizării. Mă purtam cu ea cum te-ai purta cu un copil (eram cu 6 ani mai mare, deci, prin 1940, ea avea 19 ani, iar eu aproape 25...). O protejam (imaginează-ți!), o sfătuiam să nu se încurce cu un sucit ca mine, să-şi caute un băiat drăguț şi de treabă... Apoi au venit anii de după război. Umblam amețit de foame. Mâncam, la mama, un fel de terci de mălai, foarte subțire, lăsat să se răcească. Sau înşiram pe o sfoară vinete tăiate şi, când se uscau, le fierbeam în apă, fără nimic altceva. De fumat, îmi umpleam pipa cu frunze de gutui uscate pe balcon. Încercasem tot felul de frunze, dar cele de gutui se pretau mai bine la utilizarea aceasta, deşi lăsau în

pipă o unsoare destul de neplăcută. Eram şi foarte bolnav: un timp a trebuit să stau într-un sat, pe lângă Baia Mare, pe unde se mai găseau cartofi şi, aproape şase luni, nu am mâncat decît cartofi fierţi, fără sare, fără nimic. Asta se întâmpla prin 1945, când veneam în Bucureşti doar ca să-mi văd puţinii prieteni, pentru manifestările noastre colective. Pe atunci se pare că mai eram încă foarte agresiv... [...]

Şi iată că, într-o seară, plimbându-mă prin Bucureşti, am rămas ţintuit în mijlocul străzii. Şi s-a oprit, cred, tot mecanismul ceresc, încremenit în momentul acela. Toate standardele, toate etaloanele, inclusiv cele poetice, suprarealiste, revoluţionare, care mă mai lucrau pe zonele de suprafaţă, au pleznit. În locul lor s-a instalat o lumină simplă, un adevăr pe care ele mă împiedicau să-l văd: atunci am ştiut că o iubesc pe Lygia. Şocul eliberator a fost atât de puternic încît nu exagerez cînd spun că lumea, întreaga lume, s-a oprit pe loc... Numeşte asta erotomanie sau cum vrei. La urma urmei, toate trebuie să aibă un nume... Ai văzut limpede că dragostea, exact ca iniţierea în unele mistere, are nişte trepte superioare pe care nu le poţi atinge dacă nu eşti disponibil pentru ele... Am văzut limpede că nu iubisem niciodată, că presimţisem dragostea numai în copilărie, în amurgurile acelea extatice (fireşte, numai parţial, adică fără importanta cheie a sexualităţii) şi în orele de convorbiri cu fantoma mea... [...]

Ştii, stăteam întins pe pat şi o rugam pe Lygia să-mi citească poeme dintr-o carte pe care ea n-o mai văzuse niciodată, scrisă într-o limbă străină. Era întuneric deplin, şi ea îmi citea, fără greşeală... Să nu-ţi închipui că eram atât de cretin încât să reduc dragostea la nişte experienţe de soiul acesteia. Văzusem destule în viaţa mea şi nu mă mai mira nimic. Când le făceam, însă, şi eu, şi Lygia luam, totuşi, unele măsuri, pentru ca nici o eroare să nu fie posibilă... Ştii, Lygia, care desenează de obicei ca un copil, îmi ilustra poemele ţinînd creionul cu dinţii, în întunericul cel mai compact, după ce o legam la ochi, iar pe sub legături puneam şi un strat de vată. Ai văzut poate vreunul din desenele ei... Ceea ce uimeşte e mai ales perfecţiunea execuţiei... Se întâmpla să mă duc la vreun cinema unde nu mai fusesem niciodată, unde nici nu ştiam ce film rulează, şi la uşa lui mă aştepta Lygia, cu biletele gata cumpărate. Intram în cinematograf fără să ne mirăm... Ştii, îţi povestesc ce se poate povesti... Din lucrurile astea mărunte, care se pot întâmpla şi în afara dragostei, poate ai să alegi câte ceva... Nu te lăsa însă ispitită de capcana explicativă a mediumnităţii sau a telepatiei. E vorba de cu totul altceva... îţi spun şi eu ce se poate spune...

EFTIHIA (fragment)[3]

Abia pornind de la sfârşit se poate înţelege
mecanica nostalgică a întâmplărilor furia straturilor care
ne premerg sau ne urmează

atunci acel numit „acolo” poartă pe trup scoarţa copacului
duce cu el
balanţa arogantă în care dorm membrele lui izolate statuia
Câinelui un calcul nebulos care se naşte şi persistă
în spaima ierbii şi în tăcerea verde a ţinutului
şi toate mamele se pot trezi în fiecare cu alt geamăt

aşa pieriră mulţi şi iată noi ne-am reîntors
a fost o despărţire fără despărţiri o neodihnă în magnetul
ceţii în tenebre şi în răspunsul lor
am fost doar frunze negre rostogolite în afară şi fluturând
la adierea vântului
am fost ceva ca nişte picioruşe de copil uitat şi părăsit în
somn
îndrăgostiţi de foşnetul frunzişului de sub pământ mărturisind
o întrebare disperată
cu pietatea indecenţa şi plenitudinea candorii noastre
agresive

iar dincolo la milioane de ani-întuneric în orgolioasele
găuri negre ale mentalului uman
există sâmburi vii şi morţi furnici şi nove justificative arbori
sequoia în flăcări somnopiteci omizi şi pietre aur
granit aramă canguri fluturi cuţite ploi privighetori
specia scaun gheata şi norii
electronica înghiţind logica intuiţiilor

şi fiecare dintre acestea îşi are poeții ei care alcătuiesc
limbajul şi fac semnele uitate de specia noastră
bolnavă
iar eu salut cu emoție şi respect poetul insectelor culorile
lui psihedelice pe care le privesc cu sângele în
panică
ascultând semnele lui insurgente

pe mine mă aşteaptă aşadar
insecta colorată psihedelic
a cărei formă aminteşte bombardierele triunghiulare
insecta-poet care mă priveşte cu un ochi de un verde-albastru
intens
încremenită pe un fruct de zmeură necopt
ea exemplarul ultim al unei faune de multă vreme dispărută
insecta-poet proaspăt sosită ca să asiste la dementa
pieire prin multiplicare tragică
şi eu sunt sigur că mă recunoaşte
încă de pe atunci

timpurile s-au încâlcit
cu stau pe o piatră albastră şi mă uit în fața mea
în timpurile încâlcite
şi vine un timp psihedelic iar restul e numai
diafana insectă de aur albastru-verde triunghiulară
care încearcă să-mi comunice cuvintele sale

dar eu simt călcâiul înaripat al timpurilor încâlcite
simt cum alunecă frunza mea peste nesfârşite pustiuri
pe o piatră albastră stau la un mal unde m-am aşezat
demult
ca orice pelerin care se pregăteşte de plecare
şi am pornit şi iată-mă îngrămădit în noaptea
din fiecare
şi este un pod pe sub care curge lavă fierbinte
de-a lungul malului măslinii au fructe amare
trec păsări acoperite cu blănuri aurii şi vulpi îmbrăcate în
pene multicolore
frumoasele vulpi-vrăjitoare
şi ne lipim genunchii ni se aburesc ochii după atâtea zile
tăcute împreună
în cavoul albastru al oamenilor sub pecetea obscură a
nopții
şi facem gesturi moderno-simpatice pe la toate răspântiile
sub paşii noştri se sfărâmă cochilii şi elitre

un minut mai puțin după atâtea timpuri încâlcite
priviri salvatoare cocoşi luptători pe viață şi pe moarte sub
un cer de cobalt înțelegerea ignorată şi indestructibilă
inerția neliniştea
sânii de ceață caldă aburul mersului zărit o secundă prin
geamul autobuzului
saltul feroce şi grațios al panterelor negre
de ce să mă uit înainte sau înapoi unde câinii vagabonzi
mă salută plini de speranțe şi vin huruind avalanşe
de melci şi milioane de furnici valuri-valuri pe când un copac de patru-cinci sute de ani putrezeşte
spintecând
cerul

dar eu spun cuvinte care cuprind în ele milioane de lucruri
citesc lucrurile din ele părul meu arde îl văd arzând în
cuvinte

părul meu pluteşte şi arde ca într-o oglindă de culoarea
lemnului în care mă aflu
acolo ascunsă bine se află o singurătate perpetuă un fel de
ceață sonoră irezistibilă îmbibată de sunete scrise
eu privesc cu urechea aud cu ochii sunetele care sunt
ființe şi lucruri şi foc şi gropi pentru var
eu cred în vederea acustică a mărețelor pantere negre
şi le dau forme colorate puternic
în afara vederii acesteia totul e negru
eu sunt aproape singur în mijlocul bizarelor forme în
marea magie a singurătății
căreia îi adaug jocul atroce al prăbuşirii formelor liniştitoare
soarele nopții luna plutind cât mai sus
un câine legat de vânt aş zice aproape încătuşat de rafale
s-a lipit de ferestrele veştede prin care privesc ascultând
urletele lui de cenuşă scrise cu pulberi lunare
marile speranțe ale celor culcați pe stânci sau înecați în oceane
locuitori ai recifelor îmbrăcați în armuri de argint
exploratori ai cetății scufundate pe care o numesc nu ştiu
de ce EFTIHIA
deasupra căreia plutesc balene defuncte

apropie-ți sânii de fața mea sunt în agonie şi tac cu limbă
de moarte
întins pe cearceafuri
deasupra văd şoaptele noastre sau orice altceva
să vină deci exploratorii arheologii săruturilor scafandrii
cei care ascultă țipetele de spaimă ale fiecărui val cei care
văd sângele murdar memoria peştilor clarobscurul
violaceu al fregatelor obosite pierdute în adâncuri
sub cerul sărat şi împuțit al stelelor de mare elicea
somnambulă pânzele din pene de Pasărea Paradisului
rozeta seducătoare a ghirlandelor de nisip

mi-au înflorit genunchii pieptenele lampa vasul din care
se mănâncă
forța mea secretă e ploaia e fierul
girafa cu gâtul întins către lună frigul din tine
degeaba te acoperi cu patru pleduri degeaba aprinzi focul
şi mai e sentimentul acela de a nu mai fi
mai e pielea zebrei uscată întinsă pe podeaua atelierului
şi deodată planetele încetează rotirea leii fiecăruia tresar

şi se uită atenți la stolurile de flăcări care vin din adâncul de-scris care e sunetul limpezirii

şi mai e floarea EFTIHIA un fel de garoafă care nu există
    încă e numai un nume
        dar va fi
înainte ca lumile să se destrame şi cenuşile noastre să se
    scurgă în haos
după aceea după apariția de pe acum a frumoasei flori
    arse numită EFTIHIA odată pentru totdeauna
eu m-am pietrificat vreau să spun că sângele meu a căpătat
    cu trecerea timpului o enigmatică formă de piatră
adică de piramidă sau de sarcofag sau de sfinx
    oricum scrisă pe lemn cu majuscule
şi cu trecerea timpului duşmanul meu de moarte e vântul
    care îmi roade obrajii
    şi câteodată se întâmplă să zbor sau să tac ceea ce e totuna

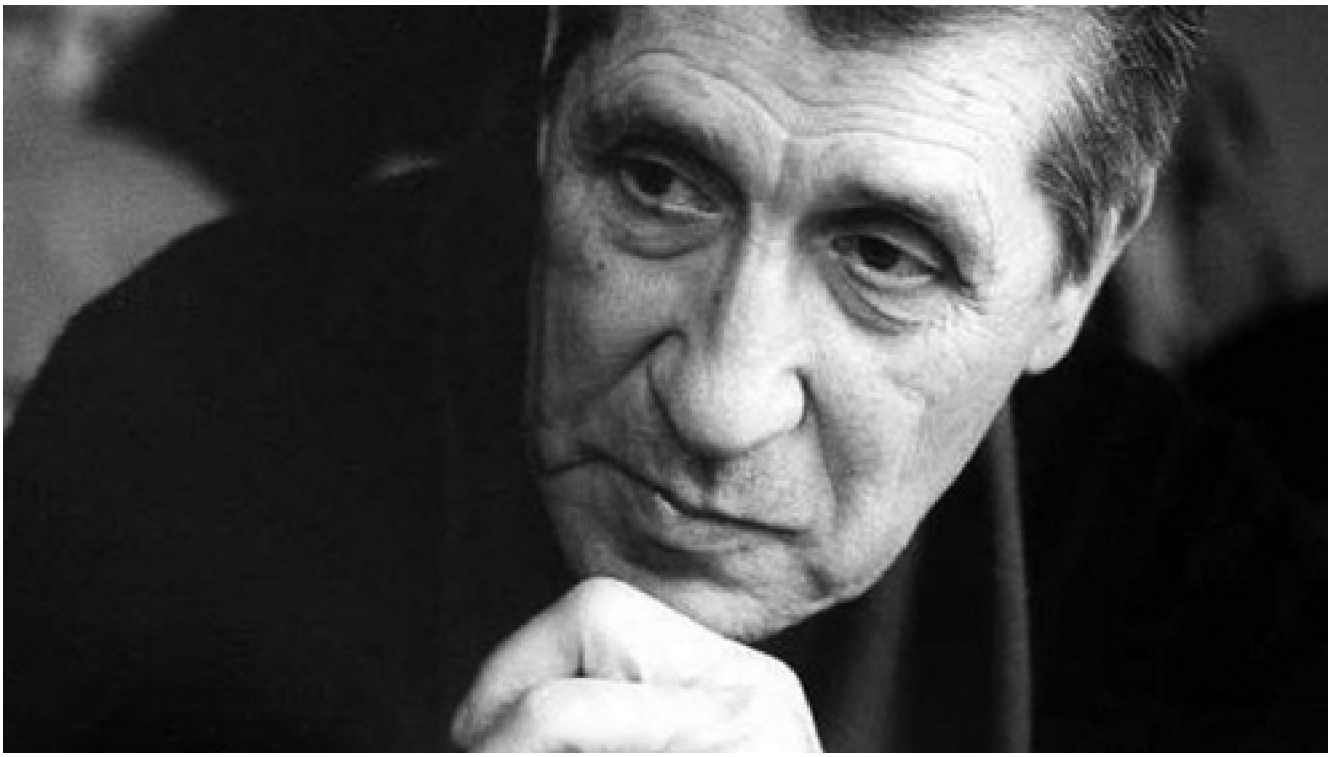
e o frumoasă levitație o nostalgică îngropare sus printre
    aştri în vuietul aspru al liniştii în frigul cel veşnic
    şi doarme cineva acolo pe grandiosul catafalc astral
    dar asta nu mai are nici o importanță
    cineva ca o piramidă ca un sarcofag sau cel mai adesea ca
    un sfinx doarme acolo
    cearcănele lui scriu cu disperare semne convulsive hieroglife
    obscure
şi iată că se coboară pe scara de marmură neagră acoperită
    cu mătase rubinie EFTIHIA
    şi se aude goana cirezilor pe sub fereastra mea
apropie-ți sânii de fața mea sunt în agonie îi spun şi tac cu limbă de moarte

---

[1] Fragmentul face parte din *Zenobia* (1985), citat după volumul Gellu Naum, *Opere II. Proză*, ed. îngr. şi pref. de Simona Popescu, Iaşi, Polirom, 2012, pp. 288-295.

[2] Fragmentul face parte din *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roşescu*, Piteşti, Paralela 45, 2003, pp. 18-21 şi 53-57.

[3] Poemul face parte din ciclul *Fața secretă a suferinței vegetale* şi este reprodus după *Fața şi suprafața urmat de Malul albastru* (1994), din volumul Gellu Naum, *Opere I. Poezii*, ed. îngr. şi pref. de Simona Popescu, Iaşi, Polirom, 2011, pp. 641-646.



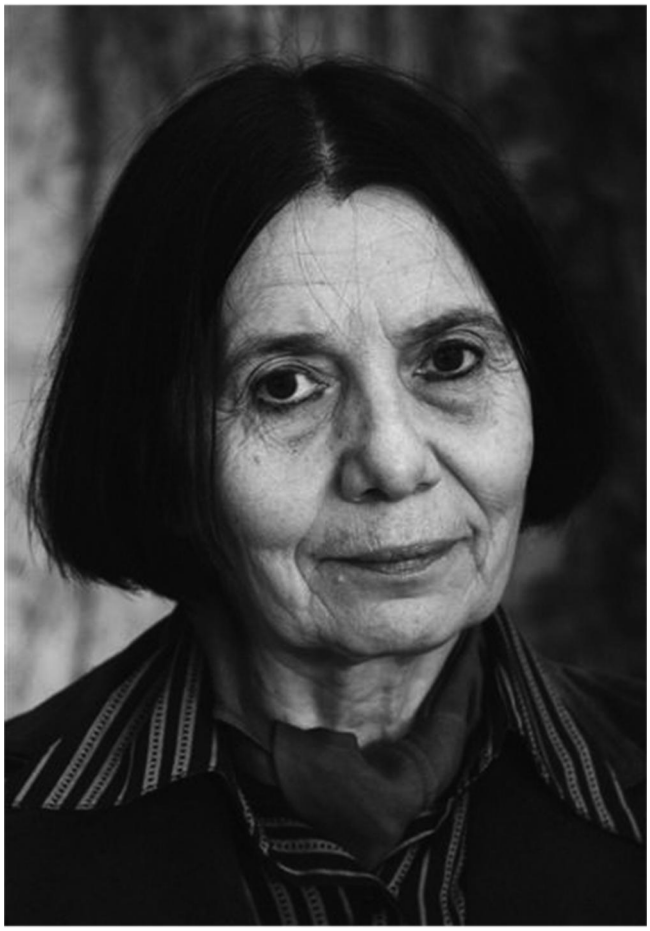
Bătăile de inimă ale unui mare creator: Ileana Mălăncioiu

Ion Vlad

Încercările mele de a scrie un comentariu atent şi riguros despre Ileana Mălăncioiu cu prilejul apariţiei volumului aniversar sunt pe cale de a eşua; reţin, plăcut impresionat, explicaţiile lui Ioan Es. Pop, cele „45 de zile" ale proiectului schiţat de scriitoare, sobrietatea şi decenţa selecţiilor, pentru ca, la sfîrşitul lecturii, să constat că Ileana Mălăncioiu a conceput o *carte-confesiune*, o selecţie de o rară şi sobră inteligenţă a paginilor consacrate scrisului ei; un scris inimitabil, o poezie a unor motive fundamentale pentru Lumea mereu cutremurată de miracolul vieţii şi al morţii.

Am dorit să mă supun condiţiilor proprii comentariului critic. Mi-e greu să urmez în totul acestui statut, din mai multe motive: Ileana Mălăncioiu e un prieten; am scris, dincolo de natura discursului critic, precum într-o confesiune despre volumul *A vorbi într-un pustiu* (Ed. Polirom, 2002) şi am comentat, ca şi cum aş fi citit împreună cu ea opere fundamentale ale lui Dostoievski, şi Kafka, argumente ale meditaţiei ei din *Vina tragică* (1978), lucrare reeditată de aceeaşi casă editorială, Polirom, în 2007 şi, mai apoi, în 2013.

Mi se pare firesc, iar implicarea Ilenei Mălăncioiu are valoarea unei rememorări: poezia reunită în primul volum, *Pasărea tăiată* (1967), îşi dezvăluie treptat motivele şi afinităţile; celebrarea lui G. Bacovia; urmînd *Către Ieronim*, *Inima reginei*, *Crini pentru domnişoara mireasă*, *Arderea de tot, Peste zona interzisă*, *Sora mea de dincolo*, *Linia vieţii* şi *Urcarea muntelui*, pentru ca şi cititorul să afle, precum într-o suită simfonică, în *Ardere de tot* (1992), acordurile, leit-motivele şi o profunzime reflexivă tulburătoare prin variaţiunile tragicului, ale thanaticului, un registru liric înrudit cu vocile corului din tragedia antică. O Antigonă pregătită să urmeze un destin: poezia retrăieşte şi descoperă sensurile creaţiei: „Poezia adevărată este, ca şi credinţa, un fel de moarte a morţii şi de înviere a vieţii" (Interviu cu Irina Nechit, în volumul aniversar *Ileana Mălăncioiu/ De anima*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2015, p.90). „Cele şapte vămi", poemul emblematic, inaugural, pare a fi semnul unei biografii poetice, al dominantei, - *dramatica întregii sale creaţii*, avînd să protejeze idei, motive, o lucidă privire spre marile teme ale gîndirii. De altminteri, în *Exerciţii de supravieţuire* (Iaşi, Ed. Polirom, 2010), unde poezia pomenită deschide sumarul cărţii, („Conversaţii cu Marta Petreu") sunt de o



absolută elocvenţă; prietenia celor două scriitoare şi convergenţa preocupărilor lor, formaţia filosofică a profesoarei şi definitiva opţiune intelectuală pentru universul filosofic al poetei (vezi *Vina tragică*, teza de doctorat a Ilenei Mălăncioiu) sunt mai mult decît semnificative.

Motivele obsedante ale poeziei Ilenei Mălăncioiu; exorcizarea unor fantome ale Urîtului; intensitatea observaţiei pentru fenomenul românesc („Eu ţin la fel de mult şi la cărţile de versuri şi de publicistică m-au ajutat să depăşesc anumite etape şi să scriu altfel şi poezie", (în *A vorbi într-un pustiu*, p.10). În Dialogul cu Daniel

Cristea-Enache, crezul literar al Ilenei Mălăncioiu se defineşte prin componente de natură să ratifice valoarea literară a creației, neignorînd, însă, patosul adevărului literaturii (a fi cinstit cu tine însuți); etosul creației nu contravine esteticului şi autenticității creației. Una dintre marile sale bucurii, se confesează scriitoarea, "…a fost aceea că nu am scris niciodată cum ar fi vrut alții, ci cum am crezut eu…", (*A vorbi într-un pustiu*, p. 9).

Poetica întregii sale opere statuează termenii cu valoare de invarianți dinamizatori; principiile manifestului ei literar sunt astfel enunțate: "Poezia adevărată este, ca şi credința, un fel de moarte a morții şi de înviere a vieții" (*Ileana Mălăncioiu. De anima*, p. 99). Eseul, convorbirile (admirabile dialoguri cu personalități avertizate, familiarizate cu fizionomia poeziei sale), portretele unor colegi de generație sau ale unor nume recunoscute, unele apropiate de propria sa formație, - veritabile modele de noblețe şi generozitate spirituală (Emil Botta, Eugen Jebeleanu, N. Steinhardt) generează un climat în care s-au format numeroşi colegi de generație, evocați în numele unor principii, cum spuneam, niciodată abandonate. Din nou, am să restitui *un mod de a trăi creația* în armonie cu neliniştile existențiale ale unui intelectual deschis unei profunde epifanii, răscolitor univers al marilor scriitori ai lumii. "Nu cred, revine Ileana Mălăncioiu cu acelaşi criteriu al scrisului, că este posibil să-ți păstrezi sufletul şi să rămîi poet, decît dacă percepi vinderea lui ca pe o dramă şi străbați cele nouă cercuri ale Infernului ca să te poți răscumpăra". O generatie de poeți şi tensiunea scrisului lor vin dintr-un precept comun: conştiința inflexibilă, demnitatea condiției scrisului şi a opticii neatinse de Virgil Mazilescu, Marius Robescu, Mircea Ivănescu sau Dorin Tudoran. Cum nu intenționam să scriu un "eseu", ci mai degrabă să comunic din nou cu o prietenă, cu un om apropiat de noi, am să recunosc deplina consonanță pentru scriitorii păstrați în memoria afectivă a deceniilor atît de îndepărtate de momentul aniversar despre care scriu; Marius Robescu, Dorin Tudoran sunt prieteni ai fiului meu, şi ai mei prin el, şi n-am să uit întîlnirile noastre cu Dorin Tudoran venit la Cluj pentru un interviu neaşteptat de elocvent pentru interlocutorul poetului aflat acum mai aproape de Tudor Vlad, "corectorul", cum îi spune şi acum Ileana Mălăncioiu, aducîndu-şi aminte de începutul unui student la fără frecvență, angajat la revista "Tribuna"…

Fascinantă, tulburătoare şi învăluită în misterul morții, de o simplitate a discursului liric înrudit cu acela al modelului ei suprem, G. Bacovia, Ileana Mălăncioiu ar putea înşela prin sobrietatea cuvîntului. Ea e însă poeta decisă să extragă Cuvîntul din marea experiență a liricii secolelor XIX-XX, de la Edgar Poe la Rainer Maria Rilke, dar şi de la personalități-model precum Eugen Jebeleanu sau Emil Botta, de la un fin cunoscător al sonurilor lirismului, precum Gellu Naum. Ar fi de distins un fapt semnificativ: cei trei scriitori fac parte dintr-o generație a poeziei de avangardă şi de factură clasicizantă, de o extraordinară diversitate. *Inimi sub săbii*, volumul recunoaşterii unei voci distincte, al lui Eugen Jebeleanu şi *Întunecatul Aprilie*, *Trîntorul* şi *Pe o gură de rai* ale lui Emil Botta sunt consacrarea unor poeți de o distincție şi profunzime lirică remarcabile.

Descoperirea unui Poet, sentimentul acut al recunoaşterii vibrației lirice autentice, mesager al ideii, e ceea ce înregistrează Eugen Jebeleanu în versurile Ilenei Mălăncioiu: "e o carte nu de versuri, ci de poezie" (I.M. *De anima*, p. 126); Mircea Ivănescu, poetul şi extraordinarul traducător al marii literaturi a lumii, semnalează nuanțat intensitatea comentariului, "…această melopee, de o intensitate uneori aproape insuportabil de dureroasă".

Critica românească şi vocile încercate de o îndelungată carieră literară reiau, într-o impresionantă unitate de vederi, marile motive ale unei lirici grave, de o supremă austeritate şi profunzime, adăugînd sinceritatea lirismului şi candoarea mesajului: viața şi moartea, în convergențe existențiale indelebile; Mircea Ivănescu a formulat totul astfel: "…moartea e cu adevărat o față a vieții" (Idem, p. 130). Probabil, în finalul convorbirii e fixată dominanta reflexivă, echivalențele ei lirice coroborate cu portretul poetei decise să-şi asume sensul supremei angajări în numele vieții, al adevărului şi al inflexibilei încrederi în valorile etosului. Ileana Mălăncioiu e, în opiniile argumentate pasionat şi animat de credință, ale lui N. Steinhardt, o *Antigonă luptătoare*; fiica lui Oedip şi a Iocastei nu e propriu-zis o luptătoare, ci un simbol al suferinței şi al dreptății; Ileana Mălăncioiu, scrie N. Steinhardt e o "luptătoare cu neechitatea, luptătoare cu moartea, luptătoare în strînsă dar nu îngenunchiată, în tragere de moarte, în zbucium şi angoasă, în agonie…" (*De anima*, p134).

O impresionantă solidaritate spirituală se conturează în cercul magic al corespondențelor spirituale şi etice: Marta Petreu, Valeriu Cristea ("Cred că nimeni în literatura română nu a vorbit atît de mult despre suflet", p. 164), Nicolae Manolescu ("Accentul propriu autoarei e acela thanatic. Pretutindeni, în filigran, se desenează figura morții. Obsesia şi coşmarul, cu o notă de demonism şi de morbiditate, ar fi, literar, intolerabile, dacă autoarea n-ar avea intuiția singurei maniere acceptabile şi anume coerență calmă, ordonată şi limpede" (p. 169). În sfera aceloraşi considerații, Gabriel Dimisianu menționează justificat: „voci" şi afinități elective precum Emil Botta, D. Stelaru, Virgil Mazilescu, în timp ce Ion Pop înregistrează natura discursului poetic: el "se constituie în esență ca monolog întors către 'lumea de dincolo', arzătă mărturisire a pasiunii erotice în temeiul căreia se închegă chipuri ideale precum cel al iubitului Ieronim" (p. 201).

Temă reluată constant în confesiunile literare, în proclamarea unei poetici a naturii umane, a

sentimentelor nesofisticate şi crispate doar prin artificiul poetic, Ileana Mălăncioiu invocă mărturia supremului model: G. Bacovia. De altminteri, bacovianismul e oricînd verificabil şi înrudirea nu e neapărat de formulă poetică mimetică. E vorba de o atitudine fundamentală, organică a liricii autoarei; Bacovia e poetul singurătăților, al semnelor infinitezimale ale vieții cotidiene, creatorul unei poezii dezarmat de simple (în aparență), notînd cu hipersensibilitate mişcarea intimă a vieții, a ființei tulburate, a incertitudinilor existenței, a morții şi a obnubilării unor siluete ale cetății şi a sfîşierii lăuntrice. O spune Ileana Mălăncioiu în analiza ei edificatore prin sesizarea elementelor consubstanțiale poeticii celor doi scriitori: "...Descriind un fenomen oarecare, percetibil la nivelul fiecăruia dintre noi, el reuşeşte să pună în lumină acel *lucru în sine* pe care nimănui nu-i este îngăduit să-l cunoască întocmai aşa cum este". G. Bacovia, spunea Ileana Mălăncioiu, e "poetul meu de suflet" şi istoria literară a ratificat nu o simplă opțiune subiectivă; e vorba de o *poetică* asumată, expresia unei îndelungi meditații asupra rațiunii de a fi a poeziei destinate comunicării emoționale şi receptată prin implicarea afectivă a cititorului avertizat sau nu. În opinia lui I. Negoițescu, simbolismul poetic îşi prelungeşte experiențele în plin veac al XX-lea. Or, subliniază istoricul literar, el însuşi un poet al exercițiului avangardist, G. Bacovia şi, continuatoarea lui, Ileana Mălăncioiu definesc una dintre alternativele lirismului secolului XX („fără Bacovia nu se poate înțelege, de exemplu, poezia lui Mircea Ivănescu sau a Ilenei Mălăncioiu", în *Istoria literaturii române*, I, Ed. Minerva, 1991, p. 132).

Lecturile Ilenei Mălăncioiu sunt frecvent amintite pentru că ele țin de formația şi de atitudinea sa în lumea creației şi a generației în care s-a format. Una dintre cele mai substanțiale confesiuni e „provocată" de interviul luat de Iulian Boldea. Poezia lui Esenin, în traducerea lui George Lesnea; Rainer Maria Rilke, Charles Baudelaire, în timp ce Rimbaud rămâne una dintre obsedantele ei lecturi. Adesea m-am gîndit, recitindu-i poezia şi articolele, portretele unor scriitori printre care Marin Preda beneficiază de un desen portretistic sugestiv, că Ileana Mălăncioiu şi-a scris literatura, a admirat scriitori şi a trăit sub semnul unor prietenii pentru că viața ei a fost şi este, acum, la momentul reîntîlnirii prin Cartea sa aniversară, o luptătoare dîrză, totală: "*Să nu mor înainte de a fi murit*".

Daimonul creației al meditației şi al curajului de a scrie despre cei care au conferit tragicului valoarea nu doar a unei categorii estetice, prezența ei curajoasă şi demnă în decenii dintre cele mai tulburi şi mai agresive explică judecățile de valoare ale unor critici care au trăit literatura. "Sentimentul că suntem atraşi fără voie, dar cu o intensitate magnetică şi o precizie severă în sfera unei experiențe, nu numai inedite dar parțial incredibile, domină astfel toată poezia Ilenei Mălăncioiu. Sacrul şi profanul, manifestările tragicului la Dostoievski (comentariile Ilenei Mălăncioiu sunt, în cazul marelui prozator rus, o retrăire, parcă, a destinelor: Nastasia Filippovna, Mîşkin, Smerdeakov, Stavroghin, Kirillov etc.), Kafka, Thomas Mann, nu sunt – repet – simple sau chiar fructuoase lecturi, ci o asumare a unor experiențe funda-mentale.

Ileana Mălăncioiu a ales formula unei modeste cărți în "Seria aniversară" a Editurii Paralela 45, cooperînd cu Ioan. Es. Pop în ipostaza de coordonator al seriei şi al cății. Omagiul meu e al reîntîlnirii cu o totalitate interpretabilă ca o prezență aici, printre noi.

Poare că scriind *Vina tragică* s-a gîndit şi ea la sensul filosofiei, aşa încât am să închei cu un pasaj dintr-un înțelept, Marcus Aurelius: "Cine poate, aşadar, să ne însoțească în viață? Un singur şi unic lucru: filozofia. Dar aceasta presupune păstrarea daimonul interior la adăpost de orice dezordine şi neajuns, mai puternic decît plăcerile şi suferințele, nefăcînd nimic la întîmplare, în mod fals şi ipocrit..." (Marcus Aurelius, *Gânduri către sine însuşi*, Ed. Humanitas, 2013, p. 95).

Ştefan Manasia

SÎNTEM GENERAȚIA EXTINCȚIEI

1.

Dacă nu i-ar fi oferit decorul lui Pasolini
pentru *Il fiore delle mille e una notte*,
Yemenul ar fi trebuit deja să dispară
înghițit de nisip.

2.

„Singura bogăție a Yemenului
este propria lui frumusețe”,
a spus năucitor şi profetic Pier Paolo.

Şi lentila aparatului divinizase
terase şi ziduri, porticurile
oraşului Sa’ana, izolat într-un

ev mediu pe gustul birocraților
de la UNESCO. Statui şi cetăți,
biserici din lut, comunități creştine,

(oricît de banal ar suna)
speciile, *bietele specii*, Sonia Larian,
dispar astăzi într-un vortex macabru.

Sîntem generația extincției.
Generația precedentă a
îmbogățit uraniul, a încapsulat

napalmul, bacteriile, viruşii.
Boşorogii simpatici au încins
cuptoarele, şi-au sprayat

costumele fine cu parfum
de Katin şi Kolîma. Iar copacul,
la început cu două frunzulițe,

apoi cu ramuri tot mai mari
şi frunziş luxuriant
şi flori carnivore, l-a plantat

o maimuță cu boticul obraznic
şi ochi ticăloşi. Aş fi vrut să
respir în nopți de petrol

ca-n poveştile-arabe. Să pîndesc,
ceasuri în şir, cum se deschide
fereastra care o să-mi aducă pieirea.

POLTERGEIST ÎN PĂDUREA FĂGET

Am fotografiat enorm, conform logicii personale,
dar entitățile ectoplasmice n-au mai apărut
pe ecran. Am filmat panglici alb-roşii prinse de
copaci
dar vîntul stîrnit din senin nu le-a mai făcut
să vibreze, în alfabetul morse sau vreun
alt cod inteligibil. Era soare şi un pic frig.
Ne îmbrăcaserăm gros. Conştienți că
tot n-am fi putut ajunge în Baciu sau Hoia

unde potecile se transformă în Porți. Erai
atît de dezamăgită şi, pe drumul de întoarcere,
n-ai făcut nici cel mai mic efort s-o maschezi.
Îmi venea, la fiecare douăzeci de paşi, să te sugrum,

dar poteca în serpentină, rădăcinile dezgolite
(de fagi sau de ulmi) mi se părură suficient
de ciudate în după-amiaza luminoasă şi rece.
Am făcut poze artistice pe care o lună mai

tîrziu mi le-ai lăudat, de parcă le făcuseşi chiar
tu, în timp ce mergeai zvîrcolindu-te şi zvîcnind –
ghem de nervi. Ne-am oprit brusc. Nu pricepeai
de unde atîtea nume exotice, atîtea date

scrijelite şi lățite pe trunchiuri. Creierul tău
procesa la foc automat, în desişul adînc,
necunoscut hoardelor de turişti. Mi se uscase
gîtul şi stomacul mă durea cînd am înțeles, aproape

instant, că pădurea ne sorbise în necropola-i
secretă, unde tăcerea sufletelor expi-
ate cu osteneală devenise, cum ar spune poetul,
asurzitoare. Te durea şi pe tine, ca şi cum o

armă venită din viitor te-ar fi țintuit între
trunchiurile încrustate cu date, nume şi cruci,
între coroanele legănate uşor sub care odihnesc
Bobby şi Bonnie şi Şosețica şi Jack şi unde tipii

ăia care abia mai pot respira în oraş, zilnic
umiliți şi isterizați, vin aici ca să urle muțeşte,
să delireze, să plîngă pe Bobby pe Lassie
pe Bonnie pe Şosețica pe Jack

ADUNAREA RĂZBOINICILOR

Versuri postume de Marin Mincu

Ion Pop

Ca în alte câteva cazuri din literatura română a ultimelor decenii, şi poezia lui Marin Mincu a rămas oarecum într-un con de umbră, fiind puternic concurată de prezența de „personalitate accentuată" a criticului cu acelaşi nume: critic „textualist", foarte ataşat şcolii semiotice italiene cu care a comunicat intim în anii săi de maturitate. De la o vreme, însuşi scrisul său liric s-a instalat ca şi exclusiv în tematica „textualizării", lăsându-se în chip programatic „pradă realului", mai exact unei realități *sui generis*, care să fie deopotrivă una a actului scriptural şi a raportării directe, nemediate simbolic, la viața imediată. Program, evident, „autenticist", de situat în spațiu neoavangardist, pe făgaşul cunoscutelor încercări de transfer al accentelor de pe *artă* şi *literatură* pe *viață*. Tehnicismul nu lipsit de excese al lecturilor critice pornite în căutare de „text" chiar acolo unde discursul liric avea alte mize a suferit treptat, paralel cu aceste experiențe ale cititorului de literatură, un proces oarecum invers, ce viza un transfer de vitalitate spre scriitură, transformând discursul poetic într-un soi de confesiune/descriere a construcției poemului, - proces de „naturalizare" a semnelor, de reincluziune şi topire a reflecției metatextuale în substanța însăşi a „trăirii". Volume ca *Proba de gimnastică* (1982), *Despre fragilitatea vieții* (19...) sau *Vine frigul!* (2000) au ilustrat această redirecționare a viziunii schițată inițial pe cu totul alte fundamente: confruntare fertilă dintre „viață" şi „text", convieţuire şi simbioză între lirism şi teorie. Cum notam altădată, poezia se construieşe pe jocul dintre notația concretelor şi mişcarea ideii structurante, dezvăluind cât poate de mult din felul cum poetul lucrează ca „operator al limbajului". Rezultatele sunt remarcabile şi majoritatea textelor astfel articulate sună într-adevăr autentic, cu elemente de originalitate demne de subliniat., datorate acestei „hibridizări". În general, încercarea mărturisită de Marin Mincu, de a „locui semnele lingvistice, în loc să ne locuiască ele pe noi", reuşeşte. A vedea pe măsură ce vorbeşti, a identifica scrisul cu trăitul sunt proiecte puse în act, presupunând şi eliberarea de „metafizica" pe care ar atrage-o mijlocirea metaforic-simbolică a raporturilor cu lumea.

Scurtele poeme postume, tipărite elegant sub îngrijirea soției poetului, Ştefania Mincu, şi a lui Nicolae Tzone, cu facsimilarea manuscriselor şi dactilogramelor, sub titlul *Dulce vorbi în somn* (Ed. Vinea, 2011) se află, firesc, în această arie a experimentului „textualist" înviorat de apăsate tonuri direct-confesive. Prefața empatică a lui Octavian Soviany evidențiază exact datele de bază ale acestei lirici autenticiste: „interogarea neliniştită a țesutului visceral, mitologia textualistă, erotismul, turnate în texte lapidare, încrustate cu unghia parcă, impresionând prin deplina lor autenticitate."

Într-adevăr, micile poeme, care par uneori file de abreviat jurnal, dintr-un carnet de note şi confesiuni intime, asociază constant „programul" cu mărturisirea „sinceră" a stărilor de spirit. Un discurs în care poetul se declară „mai golit de trascendență" în fiecare dimineață, când se ridică „din abureala patului metafizic", înregistrând imediat şi faptul că îl „doare totul", fără nicio urmă de emfază a lamentației. Că a devenit „mai sceptic în legătură cu poezia metafizică" o spune şi în al doilea text din volum, iar la alte pagini, asemenea enunțuri de factură conceptuală, de *poetică* şi de *poietică*, cu termeni din fondul principal de cuvinte ale criticului, apar de asemenea: „mă consider un actant liber", „dâra vie a scriiturii", „frustrările lacaniene", „nu vreau să mă-nfăşor în simbol / cresc atâtea tentații în jur că / nu mai ştii când eşti autentic / sau ai început să simbolizezi"... Absența „senzorului metafizic" e resimțită totuşi, într-un loc, ca o deficiență ce blochează sentimentul deplinei trăiri; iar alteori suportul metaforic al rostirii apare şi el ca necesar: "să fii iederă şi să nu mori / zid să devii ca să se sprijine / altul pe tine atunci / când fisura interioară înaintează în noi"; ba chiar susține înviorător câte un frumos poem ca acesta: „tu, ai un râs plin ce irumpe / surprinzător dintr-o adolescență / prelungită: sunete pure gâlgâind virginal / în aburul vieții: nişte miei albi // ce se aleargă pe pajiştea verde / stoluri de rândunici în azur / săgetând sub cerul abstract"...

De fapt, efectul de particulară poeticitate al unor versuri vine tocmai, şi mai ales, din învecinarea acestui soi de formulări cu reperul existențial selectat din viața cotidiană, de cadru frecvent domestic, comun, câteodată de „mic infern" casnic, mişcare cu funcție de insolitare a notației. În cutare poem, pedepsirea defăimătorilor tomitani din „oraşul murdar" (cum în „amarul târg" al lui Gh. Grigurcu) apare ca „biciuire", „sub arsura cuvântului meu poietic", devenit un neobişnuit mijloc de deratizare, dacă pot spune aşa; (jucându-se cu sunetele, poetul vorbeşte atltundeva, referindu-se, livresc, la acelaşi mediu ostil, despre un „vid ovid": „ce să faci în acel vid optimist al / unei istorii absente aproape două mii de ani / este un vid ovid am dat un răspuns impus ca în tristia"); altul aproximează chiar iadul posibil raportându-l la o experiență de lectură critică: „nu mă sperie ce va urma / şi dincolo ar trebui să fie la fel / doar că miroase a catran încins / sau toate ce se văd sunt

negre / cum scrie în poveştile analizate / de mine în *motivul lumilor suprapuse* / se mai poate nota abstracta / compresie a materiei / ce nu te recunoaşte încă al ei"; sau: „am o stare de neastâmpăr / de aşteptare la pânda / realului / mă întreb ce ar putea / să-mi mai ofere nu ştiu / ce alte experiențe netraversate / pe care să le trăiesc / cu spaima lacomă / din copilărie"; ori: „arhetipal sunt aici / precum arborele patului / lui ulise". Câte o corectură în manuscris trădează însă şi conştientizarea pericolului unei anume prețiozități a expresiei, din pricina apelului la sintagme specifice domeniului teoretic, textualist: un vers care ar fi sunat rebarbativ şi ar fi periclitat, prin efectul unui soi de umor involuntar, al „mecanicului placat pe viu", gravitatea confesiunii, e reformulat în termeni mai... fireşti: „să fii gata / când te cheamă textul / să te arunci în copcă / fără regrete // a avea curajul tragic / de *a trăi ca în miorița* [în loc de: *să fii actant în miorița*!]/ îngrozindu-i pe alții / cu moartea ta." (Se mai observă aici şi efectul, benefic totuşi, al metaforei „copca" (textului)... În preajma enunțului „teoretic" se află şi câte o poezie cu caracter sapențial-aforistic ca aceasta: „când îmbătrâneşti / ai sfiala să rosteşti / ceea ce în adolescență / îți interziceai din puritate / constați că deşi ai spart pojghița virginității / lumea de cuvinte / e la fel de feciorelnică."

Mai multe poeme sunt frânturi aproape exclusiv de confesiune tristă, înregistrând precaritatea agravată a ființei – care scrie sau nu – şi câteodată amintitul vocabular al poeticianului capătă relief prin inserția contextuală a notației viului. „Nu mai sunt decât o structură goală de sânge", „mă târăsc încet pe o dâră / lăsată ereditar în memorie / de către cei care m-au precedat"; a se compara metafora deja citată a „dârei textuale", evaluându-se şi expresivitatea „structurii" în asociere cu "sângele"... Alteori, apelul la motive livreşti de referință simbolică nu face decât bine poemului – cum se întâmplă în textul următor, unde întâlnim mărturisirea prozaicei culpe de infidelitate maritală şi în care un fin efect ironic-umoristic se lasă citit: „nu am fost prea atent / şi am alunecat în capcană / ca dalila ea îmi tunde părul / de când eram studenți / astfel mi-a luat puterea / de a fi la fel de viril cu / altă femeie / nu o trădez decât ca să / încerc să mă smulg din starea / de neputință / dar ea este singura ce-mi retează părul / de câte ori simte că". Un aer de mică comedie capătă câte-un poem unde altminteri caracteristica bravadă a criticului-poet are aerul unei eboşe în cerneală acid-autoironică: „nu veau să bravez dar / simt că nu poate fi nimic mai / viu decât ca tu să fii supărată / fiindcă te-aş fi înşelat // nu se intâmplă mare lucru sub aştri; doar iarba creşte / nepăsătoare cu aceeaşi candoare / adam îşi pune frunza pe penis"...

Ca toți „autenticiştii", şi Marin Mincu e obsedat de eterna problemă a trădării cuvântului incapabil să înscrie deplin în el ființa şi trăirea, precum avangardiştii de pe vremuri: „a nu te sprijini pe niciun cuvânt ; / toate expresiile trădează ființa, o / rod perfid până dau de / acel gol fără capăt // să conservăm puritatea-n mutenie". Numai că aici problema de poetică apare în contextul foarte banal-prozaic al unei dispute domestice, de unde şi efectul comic – poate involuntar... Numita autenticitate e probată de cele mai multe ori prin transcrierea stărilor de slăbiciune şi de degradare a făpturii: „nu ştiu de ce nu mai pot să scriu / nu-mi mai secretă mâna / niciun vers care să / mă urmărească şi în vis". Un mic poem e de citat, mai ales, în acest context: „agonizez, mă complac în / ascultarea muzicii bizare ce / mi-o procură cântecul / distonant al unui guguştiuc // nu melosul acesta gâtuit / îmi reține atenția ci / evenimentul straniu al / unui gât strangulat care cântă // după ce sunetul a încetat / începe un gol dureros / în care mă scufund / ca un nenăscut în apa amniotică." Iar, prin contrast, o notație, altundeva, ca aceasta: „numai marea foşneşte nepăsătoare / ca tot ce este etern"...

În ansamblu, acest carnet liric postum ne reaminteşte că Marin Mincu n-a fost doar criticul orgolios, cu verbul adesea acid, confiscat de teorii textualiste, părând foarte sigur de sine, ci şi un poet autentic, în stare să coboare, cu expresive, omeneşti ezitări, la nivelul experienței de viață, meditația obsedantă asupra lumii semnelor, reconfigurând-o ca discurs tulburător-elegiac.

VIR DOLORUM [CU MÂINILE LEGATE]

Facebook sau altfel despre virtute

Marius Jucan

În *Facebook. Fabrica de narcisism* (Humanitas, Bucureşti, 2015, 173 p.), Teodor Baconschi propune fanilor FB, internauților, dar şi cititorilor obişnuiți, un text despre virtute. Fără urmă de încruntare didactică, posomoreală scolastică ori dojană civică. Un text salutar în siajul globalizării şi democratizării, cu atât mai mult cu cât o maree de amor propriu a inundat deja, după opinia autorului cărții, etosul tinerei şi fragedei umanități conectate la net şi la Rețea (FB). Dincolo de utilitatea publică inatacabilă, FB s-a instituit deja ca o nouă formă de comunitate, cu un protocol aparte de socializare. Regulile scrise pe măsura consumatorilor şi frecvenței vizitelor acestora sporesc continuu demosul virtual care îl depăşeşte astfel pe cel din agora reală, ca număr, vizibilitate şi chiar credibilitate. Poporul FB are cutumele, ritualurile şi eroii săi. Irupe adesea în realitatea străzii, demonstrând forța de solidarizare a virtualității electronice, trăinicia legăturilor dintre locuitorii Rețelei, reuniți sub sloganul internautic „comunic, deci exist"! Noul topos întins pe mii de hectare de conturi şi identități aferente cerea să fie cu necesitate cartografiat. Cartea rezultată din această cutezătoare operațiune e vie, ascuțită, polemică, şi merită fără rezerve o lectură cap coadă.

Autorul, versat antropolog şi teolog, încercat diplomat şi om politic, înainte de toate, excelent eseist, susține că egolatria e stihinică în noua formă de agregare umană. Narcisismul distorsionează experiența cotidiană, dialogul, vocabularul, sintaxa, imaginarul colectiv; în ultimă instanță reduce drastic diferența dintre realitate şi fantasmă. Pericolul e maxim, nu doar fiindcă „tehnosfera a înghițit noosfera" (p.78), ori pentru că fanii FB-ului vânează sfertul de oră de glorie egal distribuit de postmodernitate, după celebra zicere a lui Andy Warhol, ci deoarece dorința internauților de a-şi construi o vizibilitate publică, alta decât cea sancționată de standarde meritocratice se dovedeşte fezabilă. O recunoaştere socială şi culturală alternativă ia naştere în zgomotul unei faime relativiste şi relativizante. Voyeurismul public e legitim, intimitatea devoalată e musai provocatoare, conversațiile sunt incendiare, luarea peste picior obligatorie, umorul, cât e, sec şi biciuitor, arțagul gros, ofuscarea iute, iar gârla de postări conține pe lângă prea puține nume cu adevărat consacrate, o masă impresionantă de mari scriitori, filosofi ori savanți încă nedescoperiți. Cu toate acestea, vizitatorii tot mai numeroşi petrec ore în şir pe Rețea pentru a se povesti şi a se înfățişa altfel decât semenii lor care nu sunt pe FB. Ce e rău, la urma urmei, în migrația pe FB?

Departe de a interzice beneficiile şi deliciile internetului şi FB-ului, Teodor Baconschi procedează cu tact la dezvrăjirea susnumitei surse de informare, auto-promovare, joc şi exhibiționism. Fără să fie un guru mediatic, precum Marshall McLuhan, nedorind să se confunde cu un post-ideolog care speculează asupra revoluției tehnologice, ca Guy Debord, Baconschi îi succede critic pe intelectualii europeni şi americani care au denunțat urmările reificante ale tehnologiei. Eseistul mustră cu blândețe excesul de comerț virtual care ar duce, după părerea lui, la depersonalizare, dar nu îl interzice. Nici nu ar avea cum, căci e unul din „semnele timpurilor" cum ar spune demult uitatul Carlyle. Doctoral în unele părți, colocvial şi ironic în altele, alert pe tot parcursul său, discursul lui Teodor Baconschi e ancorat în fundamentele moralei creştine pe care autorul nu se fereşte să o scoată dintre parantezele strâmte ale secularismului şi corectitudinii politice. Câteva puncte „tari" ale perspectivei asupra FB pot fi folositor rezumate. Tehnologia nu e salvatoarea umanității. Oricât de avansat ar fi din perspectivă tehnologică, omul nu poate depăşi marginile moralei creştine. Recunoaşterea şi acceptarea acestor limite e ceea ce defineşte socializarea autentică. Oricât de sofisticată ar fi tehnologia, ea are în centrul ei omul, iar acesta nu poate fi decât cel dintotdeauna, respectiv cel „vechi".

Considerațiile cu temei teologic pot fi cu totul „inactuale" pentru cititorul de azi. Ignorant dintotdeauna în ceea ce priveşte morala, câtă vreme aceasta nu îi facilitează umplerea stomacului ori a buzunarului, omul comun (un *everyman* postmodern, altfel spus, neica orişicine) e profilat împotriva oricărei asceze. E greu, dacă nu imposibil ca internetul şi FB-ul să nu facă puzderie de victime. Totuşi, în apărarea făptaşului, trebuie remarcat că narcisismul nu s-a născut o dată cu internetul ori cu FB-ul. O comparație între cartea de față şi cea lui Christopher Lasch, remarcabil istoric al culturii americane (*The Culture of Narcissism*, 1979), ne înfățişează o strategie diferită privind narcisismul postmoderm. Lasch nu crede în renaşterea posibilă a omului „căzut" în

postmodernitatea narcisiacă a democrației de peste ocean. În consecință, atuurile civilizației americane nu mai pot fi salvate, spune Lasch; cu atât mai puțin idealul democratic, corupt şi ineficient. Teodor Baconschi adoptă o perspectivă mai îngăduitoare, furnizând cititorilor un reazem pedagogic pentru a se elibera la timp de oglinda maleficiilor egotiste. Sursa reală a socializării nu poate fi înstrăinată de umanitatea omului, iar aceasta de grația divină. În triunghiul societate-om-Dumnezeu, tehnologia nu are finalitate dincolo de viața umană.

Prea adesea însă, Teodor Baconschi abandonează firul principal al demonstrației, anume că FB produce zi de zi şi ceas de ceas narcisism, pentru a lansa cu o virtuozitate (altminteri, de invidiat) în aprecieri cu privire la subiecte tot atât de diverse precum istoria elitelor româneşti, decadența Occidentului, educația tot mai „ieftină" în absența culturii înalte, retragerea aureliană, ortodoxia, nomenclatura comunistă, situația din Ucraina, sinuciderea lui Robin Williams ş.a.m.d. Ai impresia că FB rămâne doar un pretext pentru o critică ironică şi melancolică a modernității. Cu toate acestea, nimeni nu va ieşi păgubit din această goană condusă pe repede înainte (nu e acesta oare sensul inevitabil al progresului?), deşi, cum spuneam, nu aflăm precis de ce *doar* FB-ul e vinovat pentru nombrilismul nostru cel de toate zilele.

Dacă Sigmund Freud ar da un „like" cărții lui Teodor Baconschi, şi probabil că aşa ar face, maestrul vienez ar spune că relația de iubire /ură față de computer e interfața celei de odinioară, față de simbolicul măr, şi că atât timp cât există un obiect al plăcerii, relația e de neînlocuit.

TÂNĂRA ŞI MOARTEA

Revista noastră a adresat mai multor etnologi o invitație de a participa la o dezbatere despre starea starea etnologiei şi a folcloristicii româneşti, propunând câteva axe de reflecție (la alegere):

-noul raport între teren/ studiul teoretic;

-teme şi subiecte la modă în domeniu;

-noile metodologii;

-raporturile de putere în câmpul disciplinei (disciplinelor) în perioada post-revoluționară;

-sfere instituționale ale etnologiei contemporane: muzee, universități, centre județene de conservare şi promovare a patrimoniului;

-etnologie şi folclor în noile media (recte, pe Internet);

-alte direcții de reflecție... (I. P.-C.)

Etnologia contemporană în România, o privire distanțată dinlăuntru

Ioan Pop-Curşeu

Este oarecum ciudat să scriu nişte rânduri despre starea prezentă a etnologiei în România, deoarece – deşi am cochetat şi încă mai flirtez cu această zonă a ştiințelor socio-umane – nu fac în nici un fel parte din sistemul ei insituționalizat, iar activitatea mea într-un departament universitar de cinematografie şi media nu e obligatoriu să mă predispună la o asemenea deschidere. Şi, totuşi... Fac cercetări de teren în Munții Apuseni (la Roşia Montană), în Oltenia şi Maramureş, colecționez cărți de etnologie, am legături cu oamenii din breaslă şi scriu destul de mult despre cimitirul de la Săpânța, despre magie şi vrăjitorie, despre reprezentările sociale în cultura rurală etc. Mă simt în acelaşi timp înăuntrul şi în afara câmpului disciplinei, ceea ce îmi permite să am o privire în acelaşi timp îndepărtată şi clară, însă şi profund implicată, pe de altă parte: o privire „distanțată dinlăuntru".

Trebuie să spun dintru început că starea etnologiei româneşti nu este nici bună, nici proastă, deşi există multe licăriri de speranță. Instituțional, lucrurile nu stau foarte bine. Muzeele de etnografie, cu câteva excepții notabile, cum ar fi MȚR sau Muzeul clujean, Muzeul ASTRA şi încă vreo câteva, au mari dificultăți în a elabora programe şi expoziții atractive şi, mai ales, în a coordona din punct de vedere ştiințific, prin delegarea de personal calificat, imensul număr de mici muzee săteşti care au apărut după Revoluție. Multe Centre Județene pentru Promovarea Culturii Tradiționale au înțepenit într-o logică de tip Cântarea României. Pe de altă parte, autoritățile locale din toată țara privesc cu indulgență distrugerea patrimoniului cu valoare etnografică şi dau autorizații de construcție fără a respecta specificul regiunilor individualizate din punctul de vedere al tehnicilor constructive. Cazul satelor oşene Certeze şi Huța-Certeze este ilustrativ prin modul în care îmbogățirea rapidă a localnicilor în străinătate, combinată cu atracția pentru kitsch şi cu dezinteresul autorităților, au transformat regiunea într-un panteon al prostului gust. Să nu fiu înțeles greşit: nu condamn, doar observ, şi consider că – oricum – acest gen de transformarea a satului românesc poate fi atractiv pentru etno-antropologi.

Din punctul de vedere al cercetării concrete, lucrurile stau – din fericire – mai bine. Anii de după Revoluție au produs apariția unor noi generații de cercetători şi diversificarea fără precedent a metodologiilor. Această mutație s-a produs în bună parte în universități, însă nu a fost legată exclusiv de ele, deoarece şi aici s-a făcut simțită prezența unei anumite osificări. Aş enumera, fără pretenția de a fi exhaustiv, câțiva cercetători foarte receptivi la noile tendințe occidentale din etnologie şi antropologia culturală, anume Otilia Hedeşan, Marin Marian-Bălaşa sau Andrei Oişteanu, care au integrat mereu noi paradigme în cercetarea culturii tradiționale.

În paralel, se afirmă cercetători în plină ascensiune, Bogdan Neagota (cel mai bun şi mai harnic terenist contemporan), Camelia Burghele (una dintre cele mai fine cunoscătoare ale magiei tradiționale), Mircea Păduraru (demonolog reputat), Ileana Benga (versată în mitologia manei), Eleonora Sava (descoperitoare şi analistă a ritualului de divinație „datul cu ciubărul"), Cosmina Berindei (axată pe percepția riscului şi incidența comunitară a acesteia), Ioana Fruntelată (specialistă în narațiunile orale şi în narativitatea populară), Amalia Pavelescu (specialistă în arta populară şi interesată de turismul cultural). Enumerarea ar putea continua, însă mă opresc aici, iar colegii pe care nu i-am menționat mă vor ierta. Intrarea în joc a antropologiei culturale, deşi fragilă ca aşezare în mediul academic românesc şi marcată de o neasimilare în profunzime, a permis diversificarea manifestărilor ştiințifice, a problemelor ridicate şi a direcțiilor de cercetare.

O altă direcție post-1989, pe care o marchez ca pozitivă, deşi are mari lipsuri, este inflația de monografii. După apariția monografiilor rurale în primi ani ai secolului XX (V. Păcală, *Monografia satului Răşinariu*, 1915) şi după excelentele rezultate obținute sub egida Institutului de Ştiințe Sociale al României al lui D. Gusti, preocupările monografice au decăzut, ca să renască foarte viguroase după Revoluție, având ca rezultat o sumedenie de volume. Oricum, mie acele cărți îmi plac, deşi unele sunt mai bune, iar altele – poate majoritatea – mai slabe, din punct de vedere metodologic sau al scriiturii. Sunt chiar colecționar de monografii rurale (e o pasiune bibliofilă) şi am strâns zeci de titluri numai despre Transilvania, cu accent pe Munții Apuseni, plus câteva despre Moldova şi Oltenia. Cărțile reuşite sunt cele în realizarea cărora inițiatorii proiectelor au apelat la specialişti, cum ar fi Tudor Sălăgean (Berindu), Ioana Fruntelată (Aref, Râmniceni), la scriitori ca Teodor Tanco (Monor) şi Adrian Țion (Finişel, Luna de Sus), sau care au apărut în colecții supervizate de reputați oameni de cultură, cum ar fi regretatul Petru Poantă, pe vremea când era director al DJC Cluj. Cărțile slabe sunt cele scrise de amatori, în special de intelectuali rurali, dar şi de aici mai răsar lucrări bine făcute, semnate de profesori sau preoți de la sate.

În această ordine de idei, trebuie să spun că lucrez, în colaborare cu Ştefana Pop-Curşeu, la o monografie a comunei Ocoliş, din Munții Apuseni, de unde îmi vin aproape toți strămoşii, cel puțin începând cu primele consemnări urbariale din anul 1714. Satele comunei sunt însă mult mai vechi, Ocolişul fiind atestat în 1408, Vidolmul în 1473, iar Runcul în primii ani ai secolului XVIII. Deja am lucrat destul de serios la partea de istorie, am scris despre transformarea gândirii magice la sf. sec. XIX şi de-a lungul sec. XX, însă mai sunt multe cercetări de arhivă şi teren care trebuie făcute. Lucrarea va fi precedată de un ghid turistic redactat şi realizat tot de noi, cu apariție plănuită în cursul acestui an. În scrierea de ghiduri turistice competente s-ar găsi un domeniu în care etnologii ar avea multe de spus, pentru că ar contribui astfel la o mai bună promovare a zonelor rurale, sensibilizând atât turistul, cât şi localnicii la elementele de patrimoniu material şi imaterial.

Tot la Ocoliş, ca o paranteză fie spus, Ştefana şi cu mine am salvat – cu ajutorul a doi meşteri din sat, Radu Brata şi Simion Cocean – o casă centenară, moştenită parțial de bunicul meu matern şi care stătea să se dărâme. Am mutat-o pe alt amplasament, demontând-o bucată cu bucată, însă am păstrat majoritatea elementelor aflate în bună stare, cu excepția peretelui de nord, complet putred, înlocuit cu bârnele provenite din şura bunicului patern. Această putrezire a peretelui de nord a determinat micirea casei la remontare, deoarece grinzile transversale, aparente în interior, erau compromise la capăt şi nu mai puteau susține acoperişul. Le-am scurtat aşadar cu 50 de cm, ceea ce ne-a permis să folosim toți cornii, doar mai adăugând un contrafort ici şi colo. Am adus o modificare peretelui de răsărit, în sensul că îi vom mai adăuga un geam, al treilea, de dimensiuni apropiate de cele două originale, însă cu feronerie identică, provenit de la o casă din aceeaşi epocă, demolată de curând şi păstrată doar în fotografiile noastre de arhivă. Am vrut să recuperăm această piesă, ca să nu se piardă total amintirea casei locuită de Simioana. Partea cea mai fascinantă a fost când am desprins cu totul târnațul lung de 8 metri, cu arcade semi-circulare, transportându-l cu mare grijă şi remontându-l tot la fel. A fost nevoie de şase oameni pentru această operațiune delicată, însă rezultatul este pe măsură. Casa lui Cevea stă astăzi în picioare pentru încă 100 de ani, deşi mai avem de podit târnațul, podul (scândura originală ajunge deasupra unei singure încăperi din două, din cauză că a putrezit sub acțiunea ploilor, scurse prin spărturile acoperişului), deşi mai trebuie nivelat interiorul şi pregătit cu pământ bătut, sau deşi pereții interiori mai trebuie lipiți cu lut şi văcăluiți. Uşile casei sunt minunate, cu îmbinările lor din cuie de lemn, doar cu puține şi splendide elemente de feronerie, cum ar fi broaştele cu deschidere inversă, prin ridicarea clanței, nu prin apăsarea ei. Am recuperat mobilierul vechi în întregime şi-l vom replasa în casă, împreună cu alte obiecte colecționate de-a lungul timpului, pentru un soi de muzeu... Vom scrie şi povestea casei, de la glumețul Cevea, cel mai mare farsor din istoria recentă a satului Ocoliş, la anii de părăsire şi la locuirea ei intermitentă de nebuna Măria, care-şi desfăşura acolo orgiile sexuale. De altfel, la mutarea casei, am găsit chiloți tanga, combinezoane, un prezervativ şi mulți pantofi cu toc în mormanul de haine care ocupa în dezordine una dintre încăperi... Mai în glumă, mai în serios, fratele meu mi-a propus să numim casa lui Cevea... *The Luv House. Museum*!!!

O, şi dacă mă gândesc, ar mai fi şuri şi cotețe cu paie care ar merita mutate şi păstrate...

Dar să revenim la etnologia românească. O altă problemă ar fi că publicațiile de specialitate nu circulă, ci se învârt într-un cerc închis, nefăcând joncțiunea între specialişti şi marele public, între emițătorii de mesaje şi destinatari. Operatorii culturali nu ajung, astfel, să integreze decât foarte puțin cercetările fundamentale în elaborarea de politici culturale. *Anuarele* se găsesc doar în magazinele muzeelor care le publică, monografiile trebuie să ți le procuri prin adevărate aventuri ş. a. Cât despre edituri, cele care

au distribuție bună ignoră etnologia, cu excepția caselor Polirom şi Paideia, care şi-au dezvoltat adevărate *branduri* din cartea de etno-antropologie.

La fel stau lucrurile şi cu documentarul etnografic, care nu are statutul şi publicul pe care le-ar merita. Nu s-au pus în circulație, pe piață, clasicii documentarului românesc, fie şi vânduți cu ziare, cum s-a întâmplat cu alte filme din cinematografia națională. Difuzarea acestor documentare ar fi contribuit, şi ea, la sensibilizarea marelui public cu privire la problemele de etno-antropologie. Şi, Slavă Domnului, avem un corpus bogat de documentare, din care s-ar putea difuza: Paul Călinescu, *Țara Moților* (1939), *Oameni şi măşti* de Florica Holban (1963), Paula Popescu-Doreanu, *O vânătoare neobişnuită* (1965), *Tradiții* de Vasile Mânăstireanu şi Jean Petrovici, *Prin Vrancea* de Sergiu Huzum (1969), *Biserici din lemn* de Pavel Constantinescu (1968), *Tămăduire* (1967) şi *De Anul Nou. Datini din Moldova* de David Reu (1972), *Scoarțe vechi româneşti* de Mirel Ilieşiu (1974), *Târguri țărăneşti* de Titus Mesaroş (1984) ş. a.

Interesant este faptul că în Facultatea de Teatru şi Televiziune a UBB s-a demarat o linie de Master în film documentar, cu rezultate destul de bune după primii doi ani de funcționare. Cazul e însă ciudat, pentru că, pe lângă specialişi practicieni recunoscuți, cum ar fi Xantus Gábor, Florin Țolaş, Ligia Smarandache, Dan Curean, ar fi nevoie de cooptarea unui cunoscător într-ale etnologiei, pentru dezvoltarea acestui segment al filmului documentar. Nu spun că eu aş fi cel mai potrivit, însă – dat fiind faptul că predau la respectiva Facultate... Dar ăsta nu e decât încă unul din misterele insondabile ale funcționării instituțiilor noastre!

Etnologia română, la răscrucea dintre episteme

Bogdan Neagota

1. „Chestiunea țărănească" şi naşterea etnologiei naționale

Într-o țară dominată demografic de o majoritare rurală zdrobitoare, percepția acestei populații țărăneşti la nivelul nivelul elitelor era disonantă. Pentru clasa politică, era vorba despre „chestiunea țărănească" (asumată ca o povară până în prezent), în vreme ce, pentru intelectualitatea de formație umanistă, atitudinea partizană avea motivații diverse: era fie o solidaritate de tip genetic (dată fiind originea rurală a unei părți însemnate din inteligheția ardeleană şi bănățeană), fie un argument în construcțiile ideologice identitare (*ideea latină* în provinciile româneşti din Imperiul Habsburgic / Austro-Ungar şi în Principatele Române / România Mică şi *ideea dacică* în Principate Române / România Mică), fie expresia ideologiei naționale iluministe (în Transilvania şi Banat) şi romantice (în Transilvania, Banat, Bucovina, Moldova şi Țara Românească).

În toate aceste situații, geneza şi dezvoltarea folkloristicii româneşti trebuie abordată ca fenomen profund contextual, indiferent de metodologia urmată (istoria ideilor, istoria culturii, antropologie istorică) şi, pe cât posibil, de pe poziții non-ideologice. În acest ultim punct, mă refer la deconstrucțiile şi criticile antropologice postmoderne aplicate folcloristicii clasice, considerate ca simplă anexă a naționalismelor europene, romantice sau postromantice (cu prelungiri ideologice în totalitarismele novecenteşti). Atâta vreme cât acelaşi criticism nu e şi autoreferențial şi metadiscursul antropologic nu se aplică şi la istoria proprie (istoria antropologiei ca expresie a ideologiilor coloniale, postcoloniale şi neocoloniale), criticii antropologi rămân captivi în propria epistemă, marcați de o duplicitate incurabilă. Premiza oricărei lecturi critice şi deconstructive ar trebui să fie, cred, asumarea *background*-ului ideologic *sui generis*, propriu fiecăreia dintre aceste discipline. Să nu uităm, nu există ştiință socio-umană inocentă ideologic şi, prin extensie, chiar ştiințele naturii / vieții sunt departe de a fi imune la ideologizare. Orice abordare retroactivă, a stadiilor anterioare ale unei discipline, trebuie să aibă în vedere structura profund epistemică a tuturor produselor culturale (în sens antropologic) dintr-o anume perioadă istoric delimitată.

Discursul antropologic asupra dimensiunii ideologice ottocenteşti a studiilor de folklore, dincolo de justificarea poziționării într-o altă epistemă, cred că este nu numai oportunist, dar şi uşor ipocrit. Spiritul critic trebuie să fie deopotrivă referențial şi autoreferențial, cu atât mai mult cu cât background-ul ideologic din spatele ambelor discipline, etno-folkloristica şi etno-antropologia, este deopotrivă de neinocent. Or, din acest punct de vedere, nu sunt mai vinovate naționalismele romantice de secol XIX, cu prelungirile lor novecenteşti, decât reflexele post-/neo-coloniale ale şcolilor antropologice hegemonice, occidentale sau nord-americane. Autorefențialitatea critică şi criticismul față de pretențiile mimetiste ale unor maeştri occidentali / transatlantici (care controlează şi resursele de finanțare & bursele) nu este punctul forte al antropologiilor tranzitologice / postsocialiste est/sud-est/central europene.

Întrucât, trebuie spus şi faptul că geneza

acestor antropologii postsocialiste prin importarea fără discernământ a metodologiilor şi întrebărilor la modă într-o şcoală antropologică occidentală (care astăzi nu poate fi decât britanică), nu face posibilă dezvoltarea acestei discipline, blocând-o în statutul perpetuu de prelungire epigonică a altceva şi aruncând-o în sfera rizibilului. Teoria maioresciană a *formelor fără fond* rămâne, se pare, perenă în culturile antropologice est-europene. Epistemic vorbind, ceea ce s-a întâmplat cu economiile est- şi central-europene se petrece şi cu cultura şi cercetarea acestor societăți, condamnate la a deveni simple furnizoare de materie primă umană şi piață de desfacere pentru producătorii vestici (academici/universitari, în cazul nostru). Or, perpetuarea modelului dihotomic *culturi hegemonice vs. culturi subalterne*, în contextul unei construcții politice subîntinse de principiul *Fermei animalelor* orwelliene („All animals are equal, but some animals are more equal than others"), nu face decât să blocheze antropologiile postcoloniale într-o paradigmă neocolonială perpetuă, iar antropologiile tranzitologice în postura de colonizați/colonii socio-culturale.

Cred că singurul lucru pe care îl avem este spiritul critic. Or, dacă judecăm cu o măsură etno-folkloristica şi cu alta antropologia postsocialistă, devenim duplicitari. Asumarea criticismului trebuie să fie integrală şi aplicată *sine ira et studio*, indiferent de consecințe. Criticismul nu e niciodată comod şi nici avantajos pentru carieră şi pentru accesarea de fonduri pentru cercetare. Dar e condiția minimală a onestității intelectuale fără de care riscăm să ne lichelizăm gradual.

În ceea ce priveşte dimensiunile ideologică şi politică subîntinse demersului etno-folkloristic, cred că ar trebui, de asemenea, să fim critici nu doar cu trecutul mediu (etnologia de Ottocento şi etnologia post-Unire) şi recent (epoca socialistă), ci şi cu cea contemporană, chiar dacă asta înseamnă să ne asumăm riscul marginalizării instituțional-academice, al ostracizării şi al penalizării financiare (la granturi). E mult mai comod să ne răfuim cu folkloriştii veacurilor trecute, să îi acuzăm de toate păcatele şi de oportunism ideologic, uitând că orice judecată de valoare, cu atât mai mult cea antropologică, trebuie să îşi asume obligatoriu reconstituirea contextului microistoric. E convenabil, pentru că toți aceşti folklorişti, fie ei patrioți, fie oportunişti, sunt trecuți pe tărâmul celălalt, nu pot da replici şi, mai presus de toate, nemaifiind în structurile academice de putere, sunt inofensivi. În vreme ce demascarea, desigur, nu în sens stalinist, a sistemului baronial-academic care sufocă o serie de discipline umaniste în institutele de cercetare, implică riscuri majore. Puterea etno-folkloriştilor academici este mare şi, în cazul lor, funcționează ireproşabil solidaritatea de generație, bazată pe complicitatea la compromisuri şi la răul făcut semenilor neconvenabili / indezirabili, şi, desigur, pe nevoia viscerală de putere. Lor le amintesc cuvintele papei Paul al VI-lea, care a rostit într-o predică un îndemn la firesc: „Spuneți-le tinerilor că lumea nu începe cu ei şi bătrânilor că lumea nu sfârşeşte cu ei!" Pentru că, în ultimă instanță, acest provizorat definitiv caracterizează deopotrivă roadele muncii noastre de o viață şi însăşi condiția umană.

2. Modalități de imortalizare a *folk-lore*-ului ca *Urkultur* european: arhivele etno-folklorice

Etnologia română s-a constituit în plin Ottocento şi poartă mărcile epistemice ale acestuia. Dar, să nu uităm, dincolo de orice intenționalitate, ştiințifică sau ideologică, ea a crescut şi s-a maturizat ca disciplină empirică, în raport cu *terenul viu* şi în tovărăşie cu disciplinele afine (istoria, lingvistica, etnopsihologia). Rezultatele au fost tezaurizate în arhive de *folk-lore*, care au fost învestite cu rosturi multiple, menite a promova identitatea României profunde, dar fără vreo intenție fetişizatoare.

Acțiunea a continuat şi în Novecento, chiar dacă etnologia şi-a restrâns alianțele epistemologice, acceptând, în mare măsură, servitutea față de domeniile filologiei. În perioada socialistă, creşterea cantitativă a arhivelor de *folk-lore* se producea pe fondul unei restrângeri a lumii rurale, decimate de sovietizarea agriculturii, de industrializare, navetism şi migrație urbană. Arhivele îşi trăiau acum o a doua viață: atinse de trufia exhaustivității, începeau să impună societății criteriile autenticității folklorice şi, grație noii servituți ideologice, îşi acceptau rolul de ingredient în construcția identității național-comuniste şi în imortalizarea culturii folklorice ca lume paradigmatică (*Urkultur*), iremediabil perenă.

Dacă perioada socialistă e groparul lumii țărăneşti, postsocialismul a construit monumentul funerar al acesteia, semnându-i certificatul de deces. Etnologia postsocialistă, rămasă blocată în tiparele epistemice ale epocii precedente, ignorând ostentativ ruralitatea încă respirândă, a decretat primatul absolut al arhivelor asupra terenului şi s-a restrâns la o autoreferențialitate hagiografică. Mai mult, s-a ajuns la învestirea arhivelor cu un statut la care ctitorii acestora nici nu visau şi nici nu şi-l doreau: acela de vers funebru (*verş*), care marchează întregul ritual de trecere, consfințind moartea *terenului viu* în favoarea exclusivă a terenului arhivizat prin mumifiere. Arhivizarea a ajuns un ritual etnologic de imortalizare a culturii folklorice, de convertire a acesteia într-o realitate atemporală, ou-cronică şi ou-topică. Arhiviştii/tehnicienii arhivelor s-au specializat în administrarea proaspetelor cimitire patrimoniale şi s-au autoînvestit cu funcția de tehnicieni funerari cu drepturi exclusive asupra memoriei rurale şi de sacerdoți ai noului cult, coagulați în congregații pseudo-ştiințifice, fortificate prin relații de rudenie, alianțe de gen şi complicități variate.

*

În momentul în care apar neconcordanțele între documentele etnologice arhivizate şi societatea rurală contemporană arhivei, arhiviştii, în loc să îşi asume caracterul profund morfodinamic al sistemului arhivistic, se închid înăuntrul sistemului şi încep să decreteze normele autenticității folklorice în numele unor taxonomii morfologice proprii. Asistăm astfel la o închidere în morfologie şi metafizică şi la refuzul istoricității / caracterului morfodinamic al documentului etnologic, atitudine care are drept consecință dez-istoricizarea acestuia şi falsificarea lui. Arhivele de Folklore ajung astfel să întrețină un discurs etnologic ucronic şi utopic asupra culturii rurale, văzută ca un sistem peren şi netransformabil, sursă inepuizabilă de autenticitate şi identitate ancestrală.

De aici şi oroarea acestora de interdisciplinaritatea profundă, de orice ispită epistemologică smintitoare care i-ar obliga să gândească altfel patrimonialitatea rurală şi să îşi accepte statutul de administratori trecători ai unor arhive folklorice definitiv provizorii şi fragmentare. Fidelitatea arhiviştilor față de specialitățile filologiei şi cele ale etnomuzicologiei şi oroarea sacră în fața tentațiilor venite din domeniul ştiințelor istorice, al ştiințelor sociale şi al ştiințelor vieții e o garanție *sine qua non* a menținerii acestui primat al textualității arhivistice şi al infaibilității hermeneutice a arhivistului folkloric. Acceptarea diacroniei, a analizelor contextuale asupra circumstanțelor de constituire a documentului folkloric clasificat în Arhivă, a determinațiilor sale epistemice, ar arunca în plin relativism întreaga hagiografie arhivistică, detonând premizele sale profund mitologice.

Toate aceste fapte pledează pentru nevoia acută şi urgentă a coabitării dintre etnologie şi ştiințele istorice (istoria orală, antropologia istorică, istoria mentalităților, istoria religiilor), nu doar la nivel instituțional (de mezalianță matrimonială de tip poligamic), ci şi în structurile de profunzime ale unei coprezențe profund epistemice, în sensul foucaultian al termenului. Ceea ce nu înseamnă nici asumarea unei aventuri epistemologice trecătoare şi nici o relație de putere de tip suveran ~ vasal.

Desigur, ieşirea etnologiei din servitutea față de filologie nu se poate face prin contactarea unor noi servituți (*ethnologia ancilla historiae*/*ancilla anthropologiae et caetera*), ci prin asumarea porozității frontierelor epistemice ale tuturor acestor discipline şi ale altora, deopotrivă de afine şi de utile reconstrucției etnologiei (sociologia, psihologia, genetica, filosofia ş.a.).

*

Reluând o formulă deja clasică, putem reformula interogația noastră inițială: „Arhivele, ce facem cu ele”? Întrebarea e retorică şi răspunsurile pot fi de două feluri: corecte politic (edificăm memoria patrimonială, ne aducem contribuția la construcția identitară colectivă/la patrimoniul etnologic universal ş.a.m.d.) sau deranjante (transformăm arhivele în prelungiri ale intereselor personale/de clan, convertindu-le în capital de putere simbolică şi efectivă, şi construim carierele unora prin aservirea altora).

O altă întrebare nu mai puțin retorică ne vine în minte în urma participării la un seminar din cadrul Colocviilor Brăiloiu, în care prof. Nicolae Constantinescu lansa interogația „quo vadis ethnologia?” (masă rotundă, IEF, Bucureşti, oct. 2004). Dacă reformulăm întrebarea în stilul „Quo vadis arhivistica folkloristică”, răspunsul e unul singur. Pe actualul drum, nu se poate ajunge decât într-o fundătură epistemologică şi etică, deci e nevoie de un drum nou, adică de reformă. Ceea ce nu vrea nimeni care e bine înfipt în sistemul arhivistic, pentru că asta l-ar obliga la efort şi la întoarcerea cercetătorului la „terenul viu”. Or, asta înseamnă deblocarea unui personal parazitar din moțăiala arhivistică, din siguranța unei Arhive riguros clasificate şi uşor stăpânibile şi relocarea acestuia în realitatea dinamică şi fragilă a societății rurale/urbane actuale, nearhivizate şi nearhivizabile. Trecerea de la *Sitzenethnlogie* la *etnologia de teren* presupune renunțarea la comoditate şi eficiență cantitativă şi asumarea provizoratului niciodată definitivat al oricărei cercetări de teren. Pentru că orice cercetare de teren nu e niciodată terminată, ci doar oprită de cercetător într-un anume punct, atunci când decide el sau când, din varii şi binecuvântate motive, nu mai poate continua. În planul discursului etnologic, lucrurile stau aidoma: trecerea de la metadiscursurile tipologistice sau eseistice pe seama documentelor arhivistice la discursurile analitico-interpretative construite pe bazele cercetării de teren proprii e receptată de paraziții arhivelor drept o aruncare suicidală în abis. Acolo e de făcut totul, e de construit o cercetare pe care se construieşte apoi un întreg sistem explicativ şi interpretativ. Cu alte cuvinte, în orice clipă poți rata totul, dacă nu te adaptezi realității *de facto* din teren şi nu îți generezi un aparat conceptual adecvat înțelegerii acesteia. Nimic nu e dat, ci totul e de făcut. Căderea arhivistului în „terenul viu” e o cădere din paradisul certitudinilor şcolăreşti şi cvasi-academice, pe care i le dă cuibarul Arhivei, în fluxul viu al comunicării cu omul *de lângă* şi al cunoaşterii acestuia. E o cădere din certitudinea carierelor pseudo-ştiințifice comode şi călduțe în incertitudinea lumii vii.

3. Arhivele etnologice, de la ştiință la ideologia academică baronială

Oricum şi orice am întreba, nu putem eluda o evidență care ține deopotrivă de istoria etnologiei postsocialiste şi de antropologia politică. Arhivele folkloristice, construite *in illo tempore* prin truda altora, au fost apropriate de Nomenklatura academică a noului sistem baronial post-socialist, pandantul cvasi-ştiințific al burgheziei comuniste instalate la putere în România după 1989. Astfel,

Arhivele au făcut posibilă creşterea şi înflorirea unei clase ştiinţifico-sociale / socio-ştiinţifice parazitare, mascată eufemistic de titulatura academică (cercetător ştiinţific III, II sau I), dar acoperind în fond un singur tip de activitate: arhivizarea materialului etno-folkloric de către nomenklaturiştii aspiranţi, pentru uzul nomenklaturiştilor şefi (*i.e.* Baronii), în vederea construcţiei puterii & prestigiului ştiinţific al acestora.

Arhivele au fost privatizate de familiile sau de clanurile etno-folcloristice, astfel încât informatizarea şi digitalizarea lor, realizate în ultimul deceniu cu ajutorul unor fonduri financiare substanţiale, au fost făcute doar pentru susţinerea şi justificarea carierelor academico-baroniale. Deschiderea lor online, în vederea valorificării publice şi a formării unei conştiinţe publice patrimoniale, nu sunt decât pretexte pentru naivi (vezi Liviu Pop, *Schiţe pentru o posibilă strategie a Institutului "Arhiva de Folclor a Academiei Române"*, 2012). Arhiva rămâne închisă, fiind deschisă în mod selectiv exclusiv pentru clientela Nomenklaturii, pentru că ea constituie în primul rând un capital de putere.

În acest context, se profilează inevitabilul conflict de generaţii între diferitele clase nomenklaturiste de vârstă şi deznodământul previzibil: înnoirea generaţiilor nu aduce nimic bun, întrucât nomenklaturiştii etno-folkloristici tineri nu sunt mai buni decât cei scoşi în fundal de propria biologie, ba din contra.

Tocmai de aceea, nu putem să nu ne referim la cele două categorii de personaje care populează Arhiva de Folklor. Primul este omul regimului, **arhivistul folkloristic**, eroul kafkian, slujbaşul Castelului baronial, complice şi autor al jocurilor de putere care constituie întreaga reţea de catacombe cu iz patrimonial. El nu iese din sistem, ci doar primeşte materialele aduse de „oamenii din teren", le cataloghează şi arhivează. Celălalt este **etnologul**, care, aruncat în marginalitate instituţională şi redus la statutul de lucrător pe un domeniu feudal, nu mai are drepturi, fără numai îndatoriri. Care e rostul lui? Să *culeagă* cât mai mult, să aducă *materiale etnologice / folklorice* pe care să le încredinţeze Arhivei, unde va pierde orice prioritate intelectuală şi orice formă de control asupra propriei munci, întrucât Directorul Arhivei dispune *sponte sua* de aceste documente. S-a ajuns astfel la situaţia absurdă ca cercetători prestigioşi, foşti angajaţi ai Institutelor de Folclor ale Academiei Române, căzuţi în dizgraţia conducerilor actuale, să nu mai aibă acces la propria muncă, la materialele etnologice generate în cursul cercetărilor de teren întreprinse de ei înşişi în cadrul programelor Institutului. E vorba atât despre cercetători care au ales calea exilului în perioada comunistă (Anca Giurchescu, Sanda Golopenţia, Constantin Eretescu), cât şi despre cercetători rămaşi în ţară (Lucia Iştoc). În cazul Elenei Hlinca-Drăgan, custode al AFAR decenii de-a rândul, întreaga ei trudă arhivistică a fost însuşită de alţii (catalogarea fondului naraţiunilor orale) sau a dispărut fără urme (tipologia computerizată a fondului muzical al arhivei, realizată în ultimii ani înainte de pensionare).

Avem de-a face cu un adevărat sistem de tip unial (de genul *Unio Trium Nationum*), care împarte lucrătorii din Arhivele Etnologice în oamenii sistemului baronial (*zapcii*) şi ceilalţi (*rumânii*), care au statutul de iobagi (legaţi de domeniul baronial prin contractul de muncă) sau de muncitori sezonieri (doctoranzi plătiţi pentru munca lor în cercetare cu o bursă sau stipendiaţi prin granturi). Baronii etnologici, în acest sistem, au însă dreptul de uzufruct al muncii tuturor lucrătorilor, în scopul legitimării poziţiei lor profesionale şi sociale şi a menţinerii în structurile de putere.

Dacă plăteşti dijma faţă de stăpânire, adică îi încredinţezi întreaga ta muncă pentru a fi utilizată de oamenii Nomenklaturii, eşti lăsat să exişti. Dacă nu păcătuieşti prin crima iniţiativei şi a hărniciei, atunci în mod sigur nu vei deranja pe nimeni şi vei fi tolerat în sistem. Dacă îţi susţii dreptul la demnitate şi la roadele propriei munci, devii un *outlaw* şi vei fi pedepsit în consecinţă de tribunalele baroniale. În sistemul baronial, orice părere diferită şi critică este exclusă, iar insubordonarea e considerată infracţiune, fiind penalizată de tribunalele baroniale prin pedepse graduale (marginalizare, mazilire şi, în final, exilul). Povestea noastră are la bază experienţa imediată şi mediată la Arhiva de Folclor a Academiei Române din Cluj-Napoca, începând cu 1 martie 1997. Orice asemănare cu situaţia celorlalte arhive de folclor, academice sau universitare, din România, (nu) este întâmplătoare.

4. *Situs*-ul epistemic al documentului etnologic

Documentele de arhivă au un caracter profund heterogen datorită diversităţii tehnice, metodologice şi epistemologice care le-a constituit. În primul rând, e o diferenţă între materialele etno-folclorice mediate (răspunsurile la chestionarele poştale) şi cele imediate (produse de cercetători în cursul „campaniilor de teren"). Apoi, survin diferenţele datorate tehnicilor de „culegere", de la notaţiile în carnetele de teren la utilizarea mijloacelor audio-vizuale: magnetofoanele din deceniile 5-8 necesitau un personal specializat în munca de teren, după cum filmarea clasică (pe film de 8 mm) aveau nevoie de doi tehnicieni (operatorul video şi sunetistul). Situaţia se modifică odată cu utilizarea camerelor video VHS (în care e suficient un cameraman cu educaţie etnologică) şi, ulterior, cu generalizarea tehnologiei miniDV. La fel, trecerea de la magnetofon la casetofon şi, ulterior, la reportofon, îl dispensează pe cercetător de tehnicianul de la Institut, redându-i autonomie şi libertate de mişcare. În toate aceste situaţii, video, foto şi audio, cercetarea nu mai e atât de limitată la o durată de filmare / înregistrare scurtă şi fragmentară, datorată

suportului de stocare utilizat. Trecerea la tehnologia digitală (reportofoane digitale, aparate foto şi camere video pe carduri de memorie) produce o adevărată revoluție. Acum se poate înregistra tot ceea ce cercetătorul consideră a fi util şi relevant pentru înțelegerea etno-antropologică a terenului, fără limită şi cenzură. Înregistrarea nu mai este redusă la criteriile textualiste clasice, ea extinzându-se şi la povestirile de viață şi la istoriile locale, esențiale pentru înțelegerea contextuală a textelor etno-folclorice clasice, condiție *sine qua non* în procesul trecerii de la etno-folkloristică la etno-antropologie.

În ultimă instanță, caracterul heterogen al documentelor etnologice se datorează diferențelor de amplitudine, metodologie şi seriozitate dintre cercetătorii înşişi, independent de tehnologia utilizată pe teren. În condițiile unei atare diversități documentare, e firesc ca şi metodologia analitică-interpretativă să varieze, cu atât mai mai mult cu cât natura materialului etnologic condiționează în mod decisiv dermersul ulterior, cel al prelucrării datelor de teren.

Tratamentul textualist la care e supus documentul etnologic e o consecință directă a modalității în care generații întregi de folklorişti au conceput actul propriu-zis al cercetării, blocat pentru aproape un secol în sintagma „culegere de folclor". Or, această expresie nu descrie câtuşi de puțin actul generării documentului etnologic, în contextul comunicării directe, personale şi imediate a cercetătorului şi a interlocutorului din fața lui, fiind mai degrabă marca epistemică a unui blocaj cognitiv şi ştiințific, care circumscrie autoînchiderea unei întregi discipline concepute astfel în propria preistorie, în *faza culegătorilor*. Folkloristul plecat în cercetare apare în postura unui *culegător* de produse culturale genuine, coapte şi pârguite, care doar aşteaptă mâna culegătorului şi prelucrarea post-culegere, metabolizarea / industrializarea arhivistică, construită exclusiv pe axa tipologistică şi taxonomizantă. Documentul etnologic, sustras din realitatea terenului viu prin procedee textualiste şi supus unui tratament strict morfologic, e îmbălsămat şi introdus cu grijă în necropola arhivistică.

Renunțarea la mitologia neutralității documentului etnologic şi la vechea terminologie de cercetare specifică fazei *culegătoare* a etno-folkloristicii (*culegător*, *informator*, *informație teren*) are implicații multiple. Înseamnă, în primul rând, depăşirea unei paradigme în care termenii actului de cercetare au izomorfisme evidente cu terminologia specifică poliției politice comuniste: etnologul-securist şi țăranul-informator, ancheta etnologică – subspecie a anchetei securiste (în care interlocutorul devine un *colaborator* folcloric şi delatorul societății din care face parte), Arhivele de Folclor şi Arhivele Securității (care rămân, din păcate, culmea profesionalismului în materie de antropologie socialistă), campaniile etnologice de teren (ca pandante culturale ale campaniilor agricole din epoca socialistă) ş.a.m.d. Comportamentul directorilor de arhive, indiferent de natura acestora, este, din acest punct de vedere, izomorf: ei sunt proprietarii arhivelor, stăpânii lor necontestabili, nu administratori vremelnici. Ei sunt reprezentanții *nomenklaturii* academice, adevărate *struțocămile* în care se aglutinează mentalități socialiste (de secretari PCR) & post-socialiste (de reprezentanți ai noii burghezii comuniste) şi, nu arareori, o vocație autentică pentru delațiune (exersată, înainte de 1989, în cadrul instituțiilor abilitate).

Calea de la etno-folkloristică la etno-antropologie este, în fapt, drumul de la *etnologul-culegător de folclor* la *etnologul-constructor*, care îşi edifică documentul etno-antropologic în interrelație cu interlocutorul său folkloric / *poporan*. Cu alte cuvinte, este vorba despre trecerea de la folclorism la o etno-antropologie personalistă, al cărei scop este, în ultimă instanță, recuperarea unui umanism *sine qua non* oricărei ştiințe socio-umane. Criza folkloristicii/etnologiei/antropologiei este, în fapt, criza unor discipline care şi-au amputat subiectul, transformându-l într-un simplu obiect de cercetare (informatori folkloristici, subiecți sociali etc.). Or, prioritatea acestor discipline, indiferent de titulatură, este tocmai recuperarea umanității subiectului de studiu, *id est* a interlocutorilor din teren, şi utilizarea unor metodologii calitative adecvate. Pe de altă parte, construcția documentului demo-etno-antropologic presupune trecerea de la terenul etno-folkloristic (terenul pişcat/anchetat) la terenul etno-antropologic (terenul investigat, interogat, asumat). El nu reprezintă o valoare statică, de tip fosil, ci un proces stopat într-un anumit moment al creşterii lui *in situ* (pe teren), după care urmează a doua lui viață, când e supus tratamentelor analitico-interpretative.

5. Câteva modalități de resuscitare a documentului arhivistic

(a) Recuperarea diacroniei recente: etnologie şi istorie orală/antropologie istorică. Reistoricizarea documentului arhivistic (nu în sens demartinian, desigur).

(b) Reconstrucția contextului în care au fost generate documentele etnologice arhivizate: etnologie şi sociologie rurală/antropologie socială.

De aici şi nevoia urgentă a schimbării paradigmei epistemice, de la etno-folkloristică la etno-antropologie, recontextualizarea documentului folkloristic şi recuperarea umanității interlocutorilor etnologici (pledoaria pentru un umanism etnografic).

(c) Recuperarea diacroniei lungi: etnologie şi istoria religiilor. Metoda regresivă, utilizată de medievştii din Şcoala Annales, începând cu precursorii acesteia.

(d) Tratarea istorico-religioasă a documentului

etnografic / folkloristic (în linia testamentară eliadiană)

Dacă etnologii români ar fi citit cu atenție unele texte interbelice ale lui Mircea Eliade, precum *Folklorul ca instrument de cunoaştere*, nu ar fi sucombat în moda deja depăşită a marilor tipologii şi corpusuri tipologice. Desigur, aici trebuie să facem o distincție *cum grano salis*: sunt tipologii şi tipologii. Pentru a ne referi doar la cazul clujean din ultimul deceniu, alături de exercițiile şcolăreşti cu pretenții tipologizante (tipologia orațiilor de nuntă, tipologia descântecelor, tipologia jocurilor de copii ş.a.m.d.) promovate în volumele AFAR, sunt contribuțiile extrem de consistente ale lui Ion Taloş, autorul unor *corpus*-uri tipologice referențiale (*Meşterul Manole*, *Cununia fraților* – Soarele şi Luna, *Omul şi Leul*), surse *sine qua non* pentru orice cercetare asupra religiozității populare şi prefațate ele însele de studii consistente, profund interdisciplinare (istorico-religioase şi etno-antropologice).

(e) Cum edităm documentul arhivistic

Volumele publicate sub egida IAFAR Cluj sunt un exemplu elocvent pentru rubrica *reducție la textualism*. Ca să nu mai vorbim despre faptul că editorii se trec pe copertă drept autori ai materialelor arhivistice editate (sic!). Arhiva CF de la Litere, alcătuită în proporție covârşitoare de studenții maestrului Nicolae Bot, beneficiază, din fericire, de o altă metodologie de editare, grație Elenorei Sava.

Modalități posibile de editare a documentelor arhivistice (Caiete manuscrise, transcrierile benzilor de magnetofon etc.): recontextualizarea documentului folkloristic/etnografic prin reconstituirea microistorică a contextului local (prin recursul la arhivele istorice şi îndeosebi prin cercetări de istorie orală şi etno-antropologie în satele de unde provin răspunsurile consemnate în Caietele ms.); interviuri cu urmaşii corespondenților AFC; interviuri cu bătrânii din acele sate.

(f) Întoarcerea la terenul viu şi resuscitarea multiplă a documentului îmbălsămat

Întoarcerea la terenul viu nu presupune numai radiografierea etno-antropologică a prezentului, ci şi reconstituirea istoriei recente, prin intermediul unor interviuri interdiciplinare, deopotrivă etnologice/antropologice şi istorico-orale. O falsă dihotomie: radiografie arhivistică *vs.* radiografie terenistică.

6. De la etno-folkloristică la etno-antropologie

Dați-le Arhivelor ceea ce este al lor şi terenului viu ce este al lui. Problema nu este de a desființa Arhivele de Folclor, ci de a le redimensiona ca obiect al cercetării etno-antropologice. Altfel spus, de a le demitologiza din statutul lor de Tezaure ale memoriei colective, în vederea recuperării terenului viu, care e prea adesea ignorat şi subevaluat datorită supralicitării paseiste a arhivisticii. Deblocarea etnologilor din arhive, din acest paradis al comodității şi aruncarea lor în lumea imediată, rurală şi urbană, ar trebui să fie o prioritate. Arhiva de Folclor ar trebui pusă la locul ei, cel de sistem de referință, de punct de reper care trebuie asumat *cum grano salis*, cu rigoare, spirit critic şi cu metodă. Dar atunci când Arhiva invadează întregul câmp al disciplinei, sufocând-o, se cade să o trântim înapoi, acolo unde îşi are noima. Oricum, şi ceea ce facem noi în prezent, propriile noastre cercetări vor deveni inevitabil obiecte de arhivă, care vor trebui arhivate. Dar, sperăm, va fi un alt fel de arhivă, cu alte sisteme taxonomice şi alte reguli de funcționare. Va fi o arhivă a memoriei vii, nu o arhiva pentru construit carierele cercetătorilor comozi, care să tindă să sufoce realitatea prezentă, substituindu-se terenului întotdeauna peren. Materialele de arhivă poartă inevitabil pecetea personalității şi a viziunii celor care le-au produs, respectiv întrebătorul etnologic şi interlocutorul lui.

În metoda chestionarului poştal lipseşte contactul personal, vederea față la față şi privirea iscoditoare a omului din fața ta. Orice interviu angrenează toate resursele unui cercetător, angajându-l plenar în actul de comunicare. Niciodată nu ai certitudinea reuşitei unui interviu. În orice clipă poți primi sau poți rata încrederea celui din fața ta şi, implicit, mărturisirea lui. Răspunsul interlocutorului este cel care provoacă următoarea întrebare. Nu există o structură fixă a chestionarului, ci doar una orientativă, care trebuie sistematic încălcată pentru a-ți atinge scopul: cunoaşterea antropologică a omului dinainte şi înțelegerea hermeneutică a resorturilor adânci care întemeiază practicile şi reprezentările sale culturale.

Problema constă nu în arhivistica propriu-zisă, ci în modul în care arhivele sunt tratate, ca şi când ele ar constitui tezaure identitare imuabile, adevărate peşteri ale lui Ali-Baba, în care sunt ascunse comorile neamului. Documentele de arhivă nu sunt altceva decât radiografii socio-culturale, mai bune sau mai sumare, realizate în timpi istorici diferiți. De aici şi necesitatea depăşirii acestei faze a valorificării esențialiste a arhivelor de folklore & culturii populare şi recuperarea diacroniei *faptului etnologic* (nu în sens istoricist, ci din perspectiva unei istoricități redefinite). În fond, deprovincializarea epistemică şi ideologică a etno-folcloristicii româneşti nu se poate face decât printr-o reformă onestă a disciplinei, *i.e.* reactivarea multiplă a etnologiei prin angrenarea acesteia în *riturile de trecere* necesare: eliberarea de întrebările înaintaşilor noştri şi formularea întrebărilor noastre, a generațiilor actuale şi, implict, formularea altor priorități, ale generațiilor noastre (ceea ce ar duce la maturizarea cercetării etno-folkloristice); asumarea morfodinamică a provizoratului oricărei metodologii şi a pluralismului acestora şi adecvarea oricărei metode la natura *terenului*; trecerea de la stadiul arhivistic (etnologia de birou sau, adesea,

de alcov) la cel terenistic (după o sintagmă uşor tautologică, utilizată de o colegă clujeană).

Tocmai din cauza acestui blocaj metodologic în textualism (până la textualită) şi datorită dictaturii grupurilor de interese s-a ajuns la situația paradoxală a emigrației epistemologice a unor cercetători consistenți înspre alte discipline: Mihai Coman (antropologia media), Elena Platon (filologie română), Eugenia Bârlea (istoriografie, arhivistică şi paleografie) ş.a. De acest blocaj epistemic e responsabil nu doar comunismul şi transformarea obiectului de studiu al etnologiei (comutat de la *cultura populară / poporană* la *literatura populară*), ci şi insuficienta înțărcare a etnologiei interbelice şi a studiilor de folklore din apele amniotice al disciplinei mamă, filologia. Scurtul interludiu al Şcolii Sociologice de la Bucureşti, cu bunele şi insuficiențele lui şi proiectul Şcolii Sociologice clujene ctitorite de George Em. Marica, nu au putut genera o tradiție epistemică alternativă suficient de tare pentru a genera anticorpi la noul spirit filologic al etnologiei sovietice, impus după 1948.

În deceniul nouă, mult aşteptatul reviriment al etnologiei româneşti nu s-a produs din varii motive, mai mult sau mai puțin ştiințifice (spirit de gaşcă, orgolii, autosuficiență, impostură şi chiar lene). Să nu uităm că ştiința e făcută de oameni şi calitatea demersului ştiințific e dată de calitatea oamenilor care îl produc. Iar reforma etnologiei nu e o problemă care ține în mod necesar de tinerele generații, ci ține de calitatea ştiințifică şi etică a membrilor fiecărei generații în parte.

Pe de altă parte, naşterea peste noapte a antropologiei sociale, prin convertirea subită a unor sociologi, meritorii în câmpul acestei discipline în antropologi sociali, oricât de bune ar fi fost intențiile, e marcată de fragilitate şi de destulă inconsistență. Aşa cum un etno-antropolog se formează în mulți ani de cercetare, o disciplină are nevoie de câteva generații pentru a dobândi consistența maturității.

Nu temele şi subiectele sunt antropologice, ci metodologia de cercetare şi analiză. Simpla refutare a unor subiecte etnologice de către reprezentanții noii antropologii autohtone datorită impregnării acestora de prea multă folcloristică şi folclorism e un simptom al acestei copilării a disciplinei şi, implicit, al crizei identitare a celor care o construiesc. Rebotezarea studiilor de folclor şi de etnologie cu sintagme pompoase de tipul „antropologia culturii tradiționale" ş.a.m.d., în condițiile în care metodologia de lucru şi intenționalitatea privirii rămân blocate în paradigme ottocenteşti, sunt şi mai hilare şi inconsistente, constituind, în peisajul derivelor postsocialiste, corespondentul epistemic al traseismului politic: ne mutăm acolo unde câştigăm mai bine, pentru că, în fond, nu avem nici-un crez, fără numai interese.

Desigur, soluția nu este mutarea iobagului de pe o moşie pe alte, fără schimbarea statutului social-economic şi epistemic, ci eliberarea cognitivă a etnologiei din orice servitute şi asumarea de către lucrătorii şi apostolii ei a noului *situs epistemic*. Pentru producerea unui atare miracol, este nevoie, desigur, de etnologi de vocație, nu de servanți şi de mercenari. Or, sistemul existent promovează doar funcționari etnologici conformi cerințelor sistemice. Ceea ce trebuie destructurat este acest sistem pseudo-ştiințific şi baronial, care a sfârşit prin a omorî aproape de tot această disciplină. Cum e posibil acest lucru? Prin reformă? Ba. S-ar întâmpla exact ca în România anilor 90, sub regimul Illiescu. Prin revoluție internă? Ba. Cei dispuşi să îşi rişte scaunul pentru a declara că baronii etno-folcloristici sunt, totuşi, în fundul gol, sunt reduşi în mod sistematic la tăcere prin execuții publice şi procese de tip stalinist. Atunci cum? Răspunsul rămâne în suspensie... Important e ca întrebarea să nu fie uitată şi ea să rodească în mințile tuturor, rebeli şi slujbaşi etnologici, şi să şubrezească acest sistem de impostură şi spoială academică, până la a-l ruina.

7. *Mărturisirea unui învins*. De ce nu (mai) sunt etnolog

Istoria etnologiei româneşti din ultimele două secole nu a fost scrisă numai de reprezentanții etnologiei instituționalizate. Cred că rolul celor rejectați de un sistem, în care, vorba lui Culianu, cel mai adesea se consumă, sub aparența *jocurilor de idei*, doar *jocuri de putere* sau *lupte de mană* (cum ar spune Ileana Benga), este mult mai important decât se consemnează în istoriile disciplinei. Sim. Fl. Marian, Moses Gaster, Lazăr Şăineanu, Traian Gherman, Ovidiu Bârlea, Nicolae Bot ş.a.sunt doar câțiva dintre haiducii care au jalonat construcția etno-antropologiei şi a folcloristicii în România. După cum, etnologia franceză, fără contribuția fundamentală a lui Arnold Van Gennep, marele singuratic refuzat în mod sistematic de grupul etnologilor post-durkheimieni, ar fi de neconceput. Există oameni care nu pot funcționa decât în haită, după cum există mari singuratici. Omagierea, de către grup, a liderilor acestuia, ține de buna funcționare a grupului şi de promovarea epistemică a acestuia, sub ambalajul unei paradigme ştiințifice şi al unui curent.

Marii singurateci sunt omagiați îndeobşte postum, atunci când nu mai deranjează pe nimeni prin modul lor dizident de a fi. În cazul unora dintre aceşti mari dizidenți, greu de asimilat de către oamenii sistemului, se poate spune că au marcat construcția disciplinei din opoziție, aşa cum s-a întâmplat cu viața politică din România interbelică, marcată iremediabil de Iuliu Maniu, sau, în perioada postsocialistă, de discipolul acestuia, Corneliu Coposu. Ovidiu Bârlea a fost marginalizat şi s-a automarginalizat, pentru că nu accepta sistemul existent şi pentru că, datorită firii lui, nu putea accepta sistemul aşa cum era. Dar el a

rămas un lider informal al etnologiei româneşti postbelice. După cum, *mutatis mutandis*, Gabriel Manolescu şi, ulterior, confratele lui mai tânăr, Vasile Tudor Creţu, au construit Şcoala Etnologică de la Timişoara şi o arhivă antropologico-vizivă unică în România, cel puţin pentru deceniile 6-8 (arhivă rămasă, din păcate, închisă pentru consultare).

Enumerăm, în continuare, câteva raté-uri monumentale ale etnologiei române, în materie de selecţie a cadrelor, care au transformat statutul ancilar al etnologiei faţă de filologie într-o iobăgie nevindecabilă, blocând disciplina în textualisme. Desigur, lista noastră e departe de a fi exhaustivă: masacrarea Şcolii Hasdeu, prin expulzarea lui Moses Gaster & faultarea lui Lazăr Şăineanu şi eliminarea unui comparatism etnologic/istorico-lingvistic/istorico-cultural de respiraţie largă; neangajarea, la Universitatea din Bucureşti, a lui Arnold Van Gennep, în favoarea unui anonim valah, a omorât din faşă orice contaminare a etnologiei dâmboviţene de eresurile etnologiei franceze; neasumarea creativă (nu hagiografică) a etnologilor din Şcoala Sociologică de la Bucureşti şi a moştenirii germenilor de sociologie rurală de la Cluj (Gh. Em. Marica); marginalizarea lui Ovidiu Bîrlea şi mitologizarea Şcolii Mihai Pop (sic!); sufocarea sistematică a oricărei tendinţe de renaştere a Şcolii Clujene de Etonologie, prin politica de cadre a generaţiei intermediare, interpusă parazitar între generaţia maeştrilor (Dumitru Pop, Nicolae Bot, Ion Taloş) şi generaţia nouăzecistă.

Post-scriptum. Încheiem provizoriu acest *excursus* în istoria medie şi recentă a etnologiei şi a folkloristicii, cu mărturisirea unui etno-antropolog optzecist, strămutat ulterior, din (ne)binecuvântate pricini, în altă disciplină. E vorba despre Mihai Coman, care, în *Cuvântul înainte* la volumul său retrospectiv de *Studii de mitologie* (2009), circumscrie perioada lui etnologică/antropologică şi structuralistă. El vorbeşte despre concomitenţa a două fenomene, a căror disjuncţie, profund păguboasă, a dus la blocajul actual al disciplinelor etno-antropologice: „a) ciudata încremenire în proiect a folcloristicii române, care pare a reproduce cu îndârjire (altfel spus: a relua fără a termina) obiectivele fixate la sfârşitul secolului al XIX-lea: salvarea fondului folcloric, realizarea de tipologii şi recuperarea originilor; b) absenţa antropologiei culturale din peisajul cercetării, al formării universitare şi al recunoaşterii sociale. [...] Constatăm astfel că ne confruntăm cu două fenomene paralele: o folcloristică activă, care beneficiază de instituţionalizare şi prestigiu, care mobilizează un număr mare de cadre didactice, cercetători şi activişti culturali, care este prezentă în mass-media şi în conştiinţa publică, dar care a rămas încremenită în proiectul fixat de naşterea ei în secolul al XIX-lea, şi o antropologie culturală fragilă, cu o identitate instituţională neclară, cu dezvoltări inegale, cu eforturi modeste de sincronizare la dezbaterile occidentale actuale." (pp. 6-7)

Profesiune şi ficţiune

Ioana-Ruxandra Fruntelată

Pentru ca o ştiinţă bătrână cu nume tânăr, cum e etnologia – studiul culturii moştenite informal, al modurilor comunitare – să poată fi considerată o profesiune, ea trebuie să fie legitimată academic şi recunoscută social.

În spaţiul românesc, etnologia are o triplă tradiţie academică: filologică (B.P. Hasdeu, Ovid Densusianu, D. Caracostea), geografică (Simion Mehedinţi, G. Vâlsan, Romulus Vuia) şi sociologică (Şcoala sociologică de la Bucureşti, condusă de D. Gusti). Prin activitatea lui Mihai Pop, filolog, dar şi participant la câteva campanii gustiene, două dintre aceste tradiţii au fuzionat, reflectându-se în etnologia care se face azi la Facultatea de Litere din Universitatea bucureşteană, dar şi în cea care se gândeşte şi scrie de către numeroşii membri, din generaţii diferite, a ceea ce Gh. Deaconu şi Ioan St. Lazăr au numit „Şcoala Mihai Pop".

În perioada regimului comunist, etnologia academică a supraviţuit prin folcloristică, în teorie filologică, în practică instrumentalizată politic, ca orice disciplină socială. De altfel, utilizarea etnologiei (şi a etnologilor) în proiectul construcţiei naţiunii sau în alte proiecte politice este un loc comun în istoria etnologiei europene şi nu numai. În sensul acesta, să facem astăzi procesul etnologiei „comuniste" implică o problematizare mult mai amplă şi o încadrare temporală ce nu se poate reduce la perioada 1948-1989 şi impune să luăm în discuţie şi proiectul politic al etnologiei europene/ regionaliste din vremea noastră.

După decembrie 1989, etnologia românească a reînnodat tradiţia filologică hasdeiană, prin facultăţile cu profil filologic, moştenirea gustiană fiind asumată cu precădere de umbrela antropologică deschisă de redeşteptata Sociologie (în legătură cu echivalenţa de fond dintre Etnologie şi Antropologia socială/ Antropologia culturală, *Dicţionarul de etnologie şi antropologie* al lui Bonte şi Izard este suficient de edificator pentru folosirea celor doi termeni din titlu în variaţie liberă). Ca şi în alte spaţii academice, ştiinţa este ceea ce fac savanţii cu ea, astfel încât nu este în niciun fel de mirare să avem universitari gustieni la Filologie sau hasdeieni la Sociologie. Şi cu atât mai mult să avem universitari ce practică etnologii eliadeşti-culianeşti, pentru că există şi un astfel de filon tradiţional în umanioarele de la noi.

Statutul academic al etnologiei este consolidat şi de existenţa unor serioase instrumente de lucru deja publicate. Să amintim doar *Atlasul Etnografic Român* (coordonat de Ion Ghinoiu), *Dicţionarul*

etnologilor români (autor: Iordan Datcu) şi tratatul de *Etnologie românească* (4 volume publicate până în prezent, coordonate de Sabina Ispas şi Nicoleta Coatu). Acestora li se adaugă numeroasele şi valoroasele bibliografii, tipologii, corpusuri şi monografii binecunoscute etnologilor (multe dintre ele restituiri ale unor lucrări interzise politic înainte de 1989 şi accesibile astăzi datorită unor mirabili editori), precum şi arhivele academice şi universitare, unele deja accesibile publicului, altele, deocamdată, greu sau imposibil de consultat.

În ceea ce priveşte teoria etnologică românească actuală, asistăm, firesc, la efortul liderilor de opinie academică de a prelua constructiv tradiția antebelică, pe de o parte, şi de a-şi sincroniza terminologia şi interpretarea cu „-ismele" cele mai recente din antropologia culturală *mainstream*, destul de nebuloasă şi divizată, de altfel, în condițiile deconstruirii postmoderne a discursului umanist şi ale valului sufocant de informații aflate în circulație în mediul virtual. Dincolo de interogații, totuşi, certitudinea etnologiei rămâne terenul, cei mai buni autori argumentând, prin lucrările lor, necesitatea de a începe întotdeauna de la delimitarea, observarea şi descrierea de tip etnografic.

Toți cei care se ocupă astăzi de etnologie la modul serios îşi dau seama că se apropie de un domeniu extrem de dificil, în care subiectul se confundă cu obiectul viu, aflat în continuă transformare: culturile oamenilor în mişcare sau, mai bine zis, interculturile. În comunitatea ştiințifică este acceptat că, până la un punct, orice etnologie este o ficțiune/ un demers artistic, pentru că implică o intervenție artificială în faptul de viață. Astfel, un etnolog profesionist nu cade în păcatul unei teritorializări absolutiste a „terenului" lui/ ei, pentru că ştie că acelaşi teren poate provoca o serie practic infinită de interpretări. Dar ceea ce distinge etnologia ca ştiință este tocmai explicitarea (uneori, până la suprasațietate) a tuturor resorturilor artificialității discursului construit.

Spre deosebire de acela al legitimării academice, tabloul recunoaşterii sociale a etnologiei la noi apare destul de precar. Există o asociație profesională, Asociația de Ştiințe Etnologice din România, care întinde punți între mediul universitar şi practicieni, în special muzeografi sau referenți culturali în instituții cu preocupări în domeniul patrimoniului cultural. Totuşi, destul de puțini absolvenți de Etnologie (în cadrul Universității din Bucureşti, la Facultatea de Litere, există un program universitar de licență şi unul de masterat, acreditate în domeniul Studii culturale, cu posibilitatea continuării cu un doctorat în Filologie la aceeaşi facultate) îşi găsesc de lucru conform competențelor acumulate în anii de specializare. Opțiunile lor sunt, până acum, limitate la cercetare, muzeografie, gestionarea patrimoniului cultural, învățământ superior sau mass media tangente cu profilul academic etnologic. Unii, mai curajoşi, îşi înființează fundații şi ONG-uri şi lansează proiecte prin care încearcă să-şi impună calificarea în sistem. Rămân destui care nu au unde să performeze, deşi au potențial major, probat prin participarea cu succes la activitățile practice propuse în timpul facultății. Pentru mulți angajatori, etnologia este o altfel de „ficțiune", pentru că nu ştiu nimic despre ea. Acest fapt nu înseamnă că trebuie să tragem concluzia simplistă că societatea românească actuală nu are nevoie de etnologi, că nu are nevoie de autori de proiecte în domeniul patrimoniului, de mediatori ai relației dintre identitate şi alteritate, de „translatori culturali" pregătiți să-şi asume un discurs interdisciplinar pornind de la o observare profesionistă şi profundă a „diferenței omeneşti" din lumea de aproape sau de departe. Aplicabilitatea meseriei este dincolo de orice îndoială, în varii domenii, de la cercetare şi educație până la construcția de imagine sau diagnosticarea conflictelor sociale şi politice. În acelaşi timp, ieşirea din nişa academică şi intrarea pe piață a etnologilor implică, inevitabil, asumarea unor compromisuri şi poate, reactivarea unor complexe rezultate din etichetele succesive ce s-au aplicat etnologiei de-a lungul timpului, la noi sau aiurea.

Pasul de la ficțiune la profesiune poate începe de la dialogul informat între savanți şi cetate, ca să regăsim împreună solidaritatea inevitabilă pentru supraviețuirea oricărei comunități.

Muzeele şi patrimoniul cultural imaterial

Tudor Sălăgean

Starea etnologiei şi folcloristicii româneşti este, în sine, una paradoxală. Într-un fel nu foarte uşor de explicat, disciplinele care au ca obiect studiul tradițiilor se află într-o evidentă suferință la nivelul învățământului universitar şi al sistemului de cercetare academic, într-o țară în care, totuşi, valorile tradiției sunt redescoperite, apreciate şi promovate cu entuziasm.

Cum să ne explicăm faptul că, în universitățile noastre, disciplinele demo-etno-antropologice pierd tot mai mult teren – nejustificat de mult, dacă le comparăm cu nenumărate alte specializări cu o utilitate nu întotdeauna suficient de clară, care continuă, totuşi, să producă absolvenți? Cum să ne explicăm faptul că institutele de cercetare nu par să îşi găsească nici ele cu uşurință locul în noua configurație a finanțărilor pe bază de

proiecte, la care alte discipline socio-umane s-au adaptat cu ceva mai mult succes? Care sunt verigile care lipsesc din lanțul de unire dintre aceste instituții şi marele public, care, în pofida tuturor crizelor şi tranzițiilor, sau poate tocmai datorită lor, se apropie cu căldură, interes şi pasiune de sfera generoasă a patrimoniului cultural imaterial?

S-ar putea aduce în discuție, în acest cadru, absența orelor de patrimoniu cultural imaterial din învățământul preuniversitar, iar această discuție ar fi, probabil, cel puțin la fel de importantă ca şi dezbaterea legată de orele de religie. O discuție, totuşi, inutilă în absența unei voințe clare şi ferme, a unei inițiative care să pornească de la administratorii sistemului educației naționale.

Cea mai importantă dintre aceste verigi este însă, fără îndoială, aceea a muzeelor. Muzee etnografice care, de multă vreme, se numără printre cele mai vizitate, mai active şi mai vii din întreaga rețea muzeală românească, atrăgând, anual, sute de mii de vizitatori. Muzee care dezvoltă proiecte de cercetare prin care, datorită acestui specific al lor – cel legat de permanenta comunicare cu oamenii – reuşesc să se mențină în atenția unui public care are tendința, mereu mai pronunțată, de a se transforma din vizitator în participant. Inovatoare şi creative, marile muzee de profil se remarcă, fără excepție, prin ambiția de a se transforma în spații culturale cu o deschidere mereu mai largă, care acoperă zone largi de interes pentru marele public. Aici au apărut, bunăoară, spațiile muzeale destinate desfăşurării evenimentelor şi promovării produselor culinare tradiționale, criticate de unii la data apariției, în urmă cu două decenii, dar atât de apreciate astăzi. Aceste muzee au fost, de asemenea, inițiatoarele unui fenomen cultural şi economic amplu şi foarte bine reprezentat astăzi, acela al revirimentului meşteşugurilor tradiționale. Dacă ne amintim de primele târguri de olari şi meşteşugari organizate de Muzeul Astra din Sibiu, sau de Muzeul Etnografic al Transilvaniei, aproape singulare în peisajul anilor 1985-1990, comparându-le cu dezvoltarea – pe alocuri excesivă – a acestui fenomen în România de astăzi, avem imaginea clară a unui fenomen în care muzeele de specialitate au avut un rol esențial, fără a fi fost însoțite în acest demers, la nivel instituțional, de zona academic-universitară (iar excepțiile individuale, oricât de mare ar fi anvergura lor ştiințifică, nu au cum să infirme regula).

Mai mult decât atât, şi tot în legătură cu muzeele se profil, asistăm astăzi la un alt fenomen de o amploare care nu poate fi minimalizată: acela al proliferării colecțiilor muzeale locale, susținute de consilii județene, de primării sau, pur şi simplu, înființate în propriile lor gospodării de localnici păstrători ai tradițiilor. Numărul acestor colecții este destul de greu de evaluat. O cercetare realizată de Muzeul Țăranului Român în perioada 2008-2011 a identificat 85 de asemenea colecții, ai căror custozi sui generis au participat la programele de pregătire propuse de specialiştii bucureşteni. Evident, numărul acestor colecții este mult mai mare. În urmă cu doi ani, reprezentanți ai unui număr de 31 de muzee comunale dintr-un singur județ, Alba, au participat, la solicitarea lor, la un program de pregătire organizat de specialiştii Muzeului Etnografic al Transilvaniei, iar exemplele ar putea continua.

Acest sector muzeal aflat în legătură cu tradițiile este unul viu şi dinamic, de un dinamism care este foarte dificil de monitorizat. Muzeele atrag public, dezvoltă proiecte, generează activități de anvergură, aflându-se într-o continuă expansiune. Muzeele sunt vii. Ele păstrează nu doar obiecte sau monumente, ci şi elemente de patrimoniu cultural imaterial, în perfect acord cu definiția acordată acestora de Adunarea Generală a Organizației Internaționale a Muzeelor de la Viena, din anul 2007. Potrivit acesteia, muzeul este „o instituție permanentă, fără scop lucrativ, aflată în serviciul societății şi al dezvoltării sale, deschisă publicului, care achiziționează, conservă, cercetează, comunică şi expune patrimoniul material şi imaterial al umanității şi al mediului său ambiant în scopul educației, cercetării şi delectării". Această definiție, care subliniază în mod clar rolul pe care muzeele în domeniul patrimoniului cultural imaterial (pe lângă atribuțiile lor deja consacrate din sfera patrimoniului material), nu a fost încă preluată de legea românească a muzeelor, care preferă să utilizeze o formulare învechită şi imprecisă, referindu-se la „mărturii materiale şi spirituale ale existenței şi evoluției comunităților umane". O întârziere de conectare la evoluțiile mondiale care are, ca întotdeauna, consecințe, şi care însoțeşte, de asemenea, o rezistență tenace a instituțiilor academice față de asumarea de către muzee a rolului care le revine în domeniul patrimoniului cultural imaterial. Există rezultate concrete şi palpabile ale acestor rezistențe şi întârzieri? Este suficient să amintim aici doar faptul că România, o țară care se mândreşte, pe bună dreptate, cu tradițiile sale, apreciate de specialişti de pe toate meridianele planetei, are doar 4 elemente înscrise în lista reprezentativă UNESCO a patrimoniului cultural imaterial. Asta în timp ce, doar dintre țările europene, Croația se poate lăuda cu 13 elemente înscrise, Franța cu 12, Turcia şi Belgia cu câte 11, Italia cu 6, şi exemplele ar putea continua.

Este, cu siguranță, momentul ca muzeelor să le fie recunoscut rolul în domeniul patrimoniului cultural imaterial, pentru a face posibilă afirmarea extraordinarului potențial pe care îl are îmbinarea atribuțiilor acestora pentru toate categoriile de patrimoniu. Aceasta pentru că, spre deosebire de toate celelalte instituții din România, muzeele înseamnă patrimoniu. Iar patrimoniul înseamnă viitor.

Mainstreamul ştiinţelor etnologice şi etnologia românească

Cosmina-Maria Berindei

Răspund cu mare bucurie invitației lansate de revista *Steaua* de a participa la dezbaterea privind starea etnologiei şi a folcloristicii româneşti. Am ales să scriu despre subiecte actuale în etnologia românească, făcând precizarea, încă de la început, că, în contextul contemporaneității, cercetătorii etnologi trebuie să observe continuu care este mainstreamul ştiințelor etnologice la nivel internațional şi să se conecteze la aceste tendințe. Numai în acest fel vom avea şansa de a participa la dezbateri la nivel internațional şi de a ne implica activ în construcția, în contemporaneitate, a sistemului teoretico-metodologic cu care operează etnologia. Este foarte adevărat că există încă multe lucruri de recuperat în sfera ştiințelor etnologice româneşti, dacă e să ne raportăm la rezultatele cercetărilor în acest domeniu în țările Europei Occidentale. Nu discutăm aici despre motivele care au determinat un avans considerabil al etnologiei europene în raport cu cea românească, însă este cât se poate de limpede că, în ceea ce priveşte instrumentele (baze de date, dicționare) sau marile lucrări de sinteză privind cultura română, mai este încă mult de lucru. Sistematizarea materialului şi publicarea unei enciclopedii a culturii tradiționale româneşti ar putea încheia o etapă esențială a etnologiei româneşti. Demersurile în sensul perfecționării instrumentelor de lucru şi al publicării unor mari lucrări de sinteză trebuie continuate cu determinare şi aceasta este linia pe care se merge, la nivel instituțional, în cercetarea etnologică românească. Însă etnologia românească astăzi nu trebuie şi nu poate să rămână captivă doar acestor mari lucrări care nu mai configurează astăzi mainstreamul etnologiei, ci este imperios necesar să se angajeze în dezbaterile actuale şi să contribuie la găsirea unor soluții de îmbunătățire a vieții sociale, soluții care țin de necesitățile prezentului. Subiectele actuale în etnologia românească trebuie să fie conectate, aşadar, la mainstreamul domeniului la nivel internațional.

Între temele actuale dezbătute în etnologia românească aş enumera două, ambele foarte generoase şi cu multiple deschideri. Una se referă la experiența comunismului cu toate aspectele pe care le-a implicat această perioadă. O altă temă actuală este migrația, privită din diverse perspective: perspectiva experiențelor personale ale unor români plecați temporar la muncă în străinătate, problema copiilor rămaşi în țară în grija unor rude şi, nu în ultimul rând, chestiunea emigranților care ajung în România cu speranța găsirii unui trai mai bun decât cel pe care îl au în țările lor de origine. Această ultimă perspectivă e mai puțin frecventată, dar nu e, totuşi, neglijată.

Sunt apoi câteva subdomenii actuale în dezbaterea etnologică internațională şi care au înregistrat contribuții din partea unor cercetători români, precum şi abordări în conferințe, studii şi articole publicate în țară şi în străinătate. Un astfel de subdomeniu este antropologia medicală. S-au scris, în ultimii ani, câteva teze de doctorat foarte reuşite de antropologie medicală. Două dintre ele au fost susținute la Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca: una de către Ionela Iacob, iar cea de-a doua de către Nicoleta Colopelnic. Alte două subdomenii actuale în cercetarea etnologică europeană, şi legate între ele, sunt antropologia dezastrelor şi antropologia riscului. De implementarea în România a cercetărilor care vizează aceste două subdomenii m-am ocupat începând din 2007, când am prezentat la conferința Asociației de Ştiințe Etnologice din România (ASER) o lucrare privind argumentele pentru cercetarea antropologică a riscului în spațiul românesc. Până în prezent, când am definitivat o lucrare privind importanța colaborării între antropologie şi ştiințe precum chimia, biologia sau ştiințele mediului în definirea unei situații ca fiind dezastru, prezentată în luna aprilie la conferința anuală a Association of Social Anthropologists of UK and Commonwealth (ASA), am realizat peste 25 de studii, articole şi comunicări pe tema antropologiei riscului şi a dezastrului.

Ar trebui să precizez că dezbaterea în domeniul antropologiei dezastrului şi a riscului este destul de nouă şi foarte dinamică între specialiştii antropologi la nivel european. În vara anului 2014, la conferința anuală organizată de European Association of Social Anthropologists (EASA), desfăşurată la Tallin, s-a constituit un grup de lucru care poartă numele de Disaster and Crisis Anthropology Network (DICAN). Sigur că această preocupare ştiințifică răspunde, în primul rând, unei îngrijorări înregistrate la nivelul societății şi care este din ce în ce mai evidentă. Fie că ne referim la îngrijorările privind puterea nucleară sau implicațiile poluării, la cele privind folosirea unor tehnologii şi substanțe, fie că ne referim la preocupările pe care le generează amenințarea teroristă, este evident că aceste îngrijorări individuale sau colective iau proporții la nivel mondial. Sunt consecințele faptului de a trăi în *societatea riscului*, aşa cum a fost aceasta definită de Ulrich Beck. Sigur că ar fi de dorit ca rezultatele cercetărilor în care etnologii se

angajează, răspunzând unei nevoi de cunoaştere a unor aspecte importante care configurează societatea contemporană, să fie folosite în sprijinul dezvoltării socio-economice. Ştiinţele etnologice pot avea un aport considerabil în societate, oferind axe de orientare în vederea creşterii calităţii vieţii, în general, dacă rezultatele cercetărilor întreprinse în acest domeniu, vizând teme de maximă actualitate, vor fi folosite de către actorii politici în luarea unor decizii. E un deziderat al specialiştilor etnologi din întreaga lume, atins mai mult sau mai puţin în diverse ţări, dar care trebuie să ţină, în continuare, vie speranţa noastră.

Închei această scurtă intervenţie a mea la dezbaterea privind starea etnologiei şi a folcloristicii româneşti conchizând că cercetările etnologice româneşti pe teme actuale sunt conectate cu tendinţele de cercetare la nivel european.

Gânduri la o anchetă

Mircea Păduraru

A. La prima vedere s-ar părea că raportul dintre nou şi vechi, în privinţa temelor abordate de studiile de etnologie recente, se prezintă echilibrat. Sunt deja ani buni de când au început să apară şi să fie vizibile o serie de lucrări care parcă anunţă o nouă generaţie de etnologi, o altă şcoală şi, în fine, o mai vizibilă sincronizare a etnologiei româneşti cu metodele şi cu provocările occidentale. Când spun teme noi, am în vedere abordarea acelor subiecte care au fost considerate multă vreme fie „nedemne" de studiul sistematic, fie periferice, irelevante în raport cu „marile valori" ale culturii populare româneşti. Aceste prejudecăţi tematice, păguboase şi profund incorecte în raport cu ţinta disciplinei, au fost cu succes depăşite de un grup destul de consistent de etnologi. Folclorul detenţiei (Marian Munteanu), fenomenul manelelor (Marin Marian-Bălaşa), rituri aparent nesemnificative, precum *datul cu ciubărul* (Eleonora Sava), studiul heteropraxiilor cărţii în religia populară (Alexandru Ofrim), studiul vrăjitoriei (Ioan Pop-Curşeu), fenomenul strigoilor sau caracterul difuz al mitologiei autohtone (Otilia Hedeşan) plus reflecţia nepătimaşă asupra unor concepte sacrosancte precum „ţăranul român" ori „dimensiunea românească a existenţei" ş.a. sunt dovada unui suflu nou. Totuşi, această atitudine inovatoare este concurată de o foarte viguroasă şi sufletistă grupare de etnologi care duc înainte cu mândrie studiul temelor „fundamentale" precum *naşterea în Moldova*, *nunta în Transilvania*, într-un respect idolatru şi, totodată, eretic faţă de înaintemergătorii de la începutul secolului. Tot aici, în interiorul grupului „conservator", se manifestă – spre disperarea profesioniştilor din ambele tabere – o grupare de entuziaşti sentimentali, activi şi omniprezenţi, care încă produc lucrări despre „dor", „liniştea dorului", „plai şi liniştea dorului" ş.a.m.d. În raport cu grupul „conservator" (care reprezintă paradigma de lucru încă principală), grupul „progresist" şi-a definit discret viziunea în raport cu valori precum prezentul, elogiul periferiei şi un sănătos ecumenism (tematic şi metodologic). Ei par a fi luat mai în serios invitaţia lui Densusianu de a privi *folclorul ca disciplină a prezentului*, căci, „conservatorii" par a fi traşi în jos de ancora istoricizantă, arhaicizantă şi păgânizantă pe care o poartă ca pe o grea povară, iar nu ca pe un element care să-i ofere stabilitate şi perspectivă.

Inevitabil, mai devreme sau mai târziu, şi etnologia română va adera la valorile confraţilor din Occident. Oricum, nu e lucru uşor: inerţiile şi vechile poveţe încă sunt puternice. Unele cercetări par moderne şi dezinvolte prin îndrăzneala titlului, dar găsim în paginile lor limbajul, reflexele, orizontul definit de vechile obsesii şi esenţiala *orientare-înapoi*. Altfel, afacerea e departe de a fi profitabilă. A ignora prezentul şi semnificaţia care se constituie acum, aici, în datele de faţă, de dragul fantomei trecutului, nesigură, construct intelectual inevitabil speculativ (care oferă unora iluzia situării într-o tradiţie serioasă şi a angajării într-o problemă importantă), trădează o minte orgolios-anacronică şi păgubos-nostalgică; superioritatea absolută a vechiului în raport cu noul – o iluzie romantică, fireşte.

Nu vreau să fiu greşit înţeles. Câmpul disciplinei este la noi un Babel fericit. Paradigma veche coexista nestingherită alături de cea nouă, dar şi de altele mai vechi decât cea veche. De lucrările riguroase în stil vechi este încă nevoie; fireşte că încă se pot descoperi multe despre *nuntă* şi *marea trecere*. Desigur că avem nevoie de monografii în stilul şcolii lui H. H. Stahl şi Herseni, căci, din păcate, nu e deloc rar la noi obiceiul de a face curajoase judecăţi de sinteză privitor la fapte şi fenomene care încă nu au beneficiat de o explorare monografică. Însă acordarea acestor proiecte la întrebările noi, izvorâte din frământările contemporane începe să nu mai fie facultativă. A te întreba cu privire la relaţia feminin-masculin în contextul etnologiei naşterii, cum face M. M. Bălaşa, sau a citi în spatele performării unui descântec un fel discret de a concura autoritatea eclesiastică (principala furnizoare de servicii religioase/ supranaturale din spaţiul autohton) şi, deci, de dinamizare a câmpului religios, reprezintă o modalitate relevantă şi folositoare de a evita pleonasmul, tautologia supărătoare şi parafrazarea în care, inevitabil, cu toată bunacuviinţă, studiul temelor mari, bătătorite, sfârşeşte.

B. În privinţa metodologiilor, am două gânduri.

1. Mai întâi e îmbucurător de constatat opţiunea tot mai multor cercetători pentru categoriile folclorice evitate sau desconsiderate. De pildă, accentul pe *memorată/ naraţiunea personală* (L. Honko, P.

Müllen, cu o frumoasă contribuție locală dinspre B. Neagota şi I. Benga), categorie pe care O. Bârlea nici nu o consideră demnă de a intra în câmpul folclorului, capătă acum un plus de atenție. De asemenea, din focalizarea pe *religie*, abstract, sistemic, se simte o deplasare a accentului pe aspectul *vernacular* al religiei (L.N. Primiano), pe investigația religiei actualizate, trăite, personale. Unele din noile titluri conțin vocabula „religiozitate" iar nu „religie". Apoi, la drept vorbind, vechiul conflict, exprimat ca antiteză între *religia oficială* şi *religia populară*, este întrucâtva fals, pentru că al doilea termen al ecuației nu există, nici teoretic, nici în fapt (L. N. Primiano). Există însă o tensiune între aspectul instituțional al religiei şi cel vernacular. Aceste opțiuni metodologice, care oferă un alt tip de acces la *obiect* sau, dacă se preferă, îl constituie altfel, reprezintă semnul unei atitudini temperate şi lucide în raport cu ideea că folclorul românesc este unitar, perfect coerent, are caracter sistemic etc. Focalizarea pe vernacular şi pe narațiunea personală trădează o repoziționare a specialistului în raport cu obiectul de studiu şi o altfel de conştientizare a caracterului „construit", „făcut" al etnologiei.

2. Dacă în etnologia română avem astăzi motive de bucurie şi de optimism, faptul se datorează *şi* unei bune asimilări a metodologiilor şi conceptelor celebre din spațiul occidental aplicate inspirat realităților de aici. Acest proces de adaptare la datele locului nu este lipsit de originalitate. Ea vine deopotrivă din caracteristicile contextului românesc, spațiu de graniță dintre est şi vest, loc în care se ciocnesc culturi, experiența comunismului etc., dar şi din modul adaptării care, în şcoala românească, mereu a găsit bune resurse de expresivitate şi de inteligență speculativă. Spun, deci, că buna lectură a confraților din vest, combinată cu conştientizarea contextului de față pot fi surse de creativitate conceptuală. Puse la lucru cu ingeniozitate cred că am putea avea mai multe lucruri „de exportat" , *apropo* de provocarea recentă lansată criticii literare de Andrei Terian. Mă gândesc, de pildă, la conceptele şi perspectivele *material religion* (David Morgan, Birgit Meyer), la modă astăzi în spațiul anglo-saxon. Studiul modului în care materialitatea nu doar participă la, ci chiar *constituie experiența sacră*, *materializează credința* şi, totodată, constituie cadrul *sine qua non* pentru percepția numinosului, întâlneşte în contextul nostru un spațiu privilegiat. Pe lângă faptul că Ortodoxia are o dimensiune profund sensibilă, legitimată de o interesantă teologie a materialității (Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul ş.a.), ataşamentul locuitorilor acestui teritoriu de materialitate şi sensibil, în contextul experienței sacre, este impresionant – şi în manifestările vernaculare ale religiei, şi în cele instituționale. Or, pe această linie, de pildă, pot fi făcute multe adaptări şi contextualizări care să provoace, cu folos, creativitatea conceptuală. Gabriel Hanganu a oferit deja un foarte instructiv studiu explorând această zonă.

"la mijloc de rău şi bun", ca şi legendara Isarlâk a lui Ion Barbu

Camelia Burghele

A vorbi, astăzi, despre starea etnologiei româneşti (la fel ca şi despre starea națiunii) înseamnă a spune şi bune, şi rele, a observa şi din interior şi din exterior un fenomen prolific dar şi, deseori, eclectic la nivel de metodologie sau referențial. În ciuda unor vizibile eforturi de modernizare şi aliniere la ajustările epistemice europene şi americane, o ştiință care să studieze sincronic şi diacronic cultura tradițională pe teritoriul cultural românesc ar avea mare nevoie de clarificări şi precizări, pornind de la chiar proprietatea termenilor care să o descrie: etnografie, etnologie, antropologie (într-un sens mai larg decât cel dat de Claude Lévi-Strauss). Altfel spus, raporturile de putere în interiorul ştiinței, indiferent cum s-o fi numind aceasta, înclină balanța în favoarea studiilor aplicate (direct în teren, pe memoria culturală sau pe culegeri gata făcute) şi în defavoarea unui cadru teoretic riguros şi bine articulat. Dacă, să zicem, un astfel de cadru ar exista până la un punct în cercetarea satului românesc de sfârşit de secol XX (Mihai Pop, Ion Şeuleanu, Gheorghe Pavelescu), acum se simte nevoia unei localizări pe cultura de tip urban sau pe cea rurală, urbanizată între timp. Studiul oraşului şi al satului-oraş a devenit tot mai necesar în interiorul antropologiei culturale actuale, or în spațiul românesc abordările sunt doar de pionierat (Nicolae Panea, Vintilă Mihăilescu). Şi provocările multidiscilplinare sunt încă palide: odată lărgit referențialul cultural (nu doar comunitatea rurală, ci şi cea urbană, nu doar cultura tradițională, ci şi cea populară, mai recentă), instrumentele şi metodele ar trebui să fie reconsiderate şi refrişate, în sensul acordării de credit mărit şi unor indicatori sociologici, medicali, psihologici sau istorici, de exemplu, care mânuiți cum se cuvine, să poată descrie mai cursiv evoluția comunității româneşti din ultimul secol.

Apoi, observăm disoluția instituțiilor dar şi o (prea) mare disipare a responsabilităților în ceea ce priveşte cercetarea etnologică: absolvenții de

Etnologie / Filologie lucrează în domenii conexe, mai bine plătite decât în muzee sau universități sau, invers, fac cercetare etnografică ziariştii, sociologii, istoricii; fondurile financiare pentru cercetarea satului românesc se găsesc unde te-ai astepta mai puțin (la ministerele Agriculturii, Transporturilor, Tehnologiei etc.); proiectele de finanțare în domeniu sunt scrise de tot felul de aplicanți: SRL-uri, PFA-uri, ONG-uri care nu beneficiază de specialişti, ci doar vânează banii puşi în circulație; birocrația accesării fondurilor de finanțare din orice surse este în continuare maximă; secțiile de specialitate din facultăți se desființează; deci, totul pare cam... kafkian.

Pe de altă parte, este uşor idealist sau, poate, deplasat? să ne gândim la o punere de acord a „factorilor de decizie" care să demareze o cercetare amplă şi generală de tipul celei inițiate în perioada interbelică de Şcoala sociologică gustiană. Nu ne putem refuza plăcerea unui vis în care o echipă de specialişti, dotați acum cu tehnici extrem de moderne şi de rapide de înmagazinare a datelor audio şi video (interviuri, fotografii, filme, înregistrări) să treacă la conturarea unor hărți etnografice noi ale țării, la fondarea unui mare atlas etnografic la zi, la punerea temeliei pentru descrierea multidisciplinară şi plurifațetară a peisajelor culturale româneşti, într-un efort comun de descriere monografică a satului românesc şi a evoluției sale către satul modern sau oraşul proaspăt devenit. Desigur, pentru acest lucru ar trebui uitate orgolii şi dizolvate multe animozități instituționale şi personale şi bănuim cu toții că mai degrabă ar trece cămila prin urechile acului...

Din contră, presiunile Uniunii Europene şi ale normelor sale nu o dată stupide sau dezideratele UNESCO pentru salvgardarea patrimoniului cultural material şi imaterial au fost prea zelos asumate. Trendul interesului maxim pentru subiecte ce țin de prezervarea folclorului conduc, din păcate, la glisări aberante uneori, care, prin exploatarea exagerată a unor subiecte la modă (divinația de orice fel, „şura danțului", şezătorile refăcute, instrumente muzicale pe cale de dispariție, eco-medicina) obțin inversul rezultatului vizat, adică diluarea caracterului de specificitate locală.

La fel ca în toate domeniile de cercetare, noile media au adus beneficii şi deservicii deopotrivă domeniului: documentarea bibliografică a fost mult facilitată, dar şi expediată în superficial, deseori, articolele de aşa-zisă specialitate putându-se face din compilații elaborate; informațiile de profil circulă foarte uşor, dar sunt deseori contaminate de superficialitatea mediului de comunicare; anumite sectoare de interes, cum ar fi divinația, vrăjitoria sau medicina magică fac carieră pe internet: performerele îşi fac publicitate on line, postează tehnici sau rețete magico-rituale pe bloguri, au site-uri specializate sau editează reviste electronice de profil; un mare sector al sincretismului cultural, sărbătoarea, a cunoscut sub influența internetului metamorfoze spectaculoase, mutându-se, practic, în mediul virtual: aici se fac invitațiile, pe site-urile primăriilor, pentru cele comunitare sau pe blog, pentru cele personale, aici se întâlnesc prietenii să se felicite, de aici se cumpără cadourile, aici se postează fotografiile.... sărbătorile tradiționale pe facebook au devenit un loc comun, nemaivorbind despre sărbătorile importate.

Desigur, ar fi de-a dreptul neserios şi, cu siguranță, neproductiv, să criticăm toate aceste formule de derapaje sau exagerări în abordarea faptul etnografic; societatea evoluează firesc şi nu vor fi etnologii cei care să se opună globalizării, progresului sau cibernetizării; ceea ce putem noi face este să înțelegem direcțiile şi tendințele impuse dinspre teren către specialişti şi să ne asumăm proiectele *etnologiei de urgență* (demarată mai ales pe potențialele trasee ale autostrăzilor sau în şantierele de la marginea oraşelor, dar şi în orice sat aflat în plină transformare) ca pe mari şi grabnice proiecte şi să ne comportăm ca nişte specialişti adevărați, dornici să facă ştiință.

Un punct de vedere în luna iunie 2015

Ileana Benga

Sunt cercetător ştiințific gradul II la Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române". Am terminat o facultate şi jumătate, Istorie-Filosofie secția Istorie, specializarea Istorie Veche şi Arheologie, şi Litere secția Etnologie, aceasta fiind specialitatea B înființată în 1990 de Prof. Nicolae Bot. Am lucrat cu el, cu Prof. Dumitru Pop, cu Prof. Virgiliu Florea şi cu Prof. Ion Şeulean până când i-am avut. Şi acum lucrez cu moştenirea lor.

Consider că am nu doar un drept ci chiar o datorie să îmi aplec atenția discursivă înspre starea actuală a etnologiei româneşti: căci lucrez într-una din puținele instituții de profil de la noi şi mi-am dublat anii de viață adăstând în ea; sau mi i-am înjumătățit, depinde cum privesc această realitate. Trebuia să fie o profesie, o viță cu rod, o anume satisfacție dacă nu chiar o bucurie; a fost toate acestea şi în acelaşi timp nimic din toate acestea: căci bucuriile *etcaetera* au fost doar ale mele şi ale micului grup de cercetare în care am activat, în schimb de toată această muncă nimeni nu a avut nevoie, în afara grupului nostru de cercetare şi înăuntrul instituției de la care mă revendic, în ultimul timp, degeaba. Cercetările noastre de teren au fost

bune numai furate, adică luate de sub numele noastre şi puse sub numele studenților noştri pe care îi cărasem după noi, sperând în Fata-Morgana-a-Formării etnologului la contactul cu terenul; cartografierile noastre de teren au fost bune numai copiate, de alți nebuni ai terenurilor, via furii noştri (bunăoară, până recent, nu realizam ce fac punând pe delegația de teren localitatea însăşi unde mergeam noi: le-am creat furilor noştri o bază de date ilicită comparabilă cu cea a noastră, albinele lucrătoare); iar discursul ştiințific elaborat şi valorificat la standardele momentului – cu toate greutățile inerente, de care practicanții acestei discipline, şi doar ei, sunt conştienți – a fost cu uşurință numărat, atunci când era vorba de capitalizarea în folosul instituției, şi cu stânjenitoare ipocrizie înlăturat, atunci când era vorba de capitalizarea în folosul angajatului IAFAR i. e. în bifarea parametrilor de performanță aferenți temelor de plan aprobate „la Bucureşti", în răstimpurile procedurilor de evaluare. Poate ar trebui să inițiem şi un glosar de termeni etnologici instituționali, ca să putem defini corect repere ca „ni s-a spus de Jos" (i.e. de la aparatul funcțional al Filialei Cluj a Academiei, citiți corect: „spus" de către nu ştim cine şi nu legiferat prin hârtii scrise) şi „ni s-a comunicat de Sus" (i.e. de la "Secție" i.e. Secția XIII a Academiei Române de care aparținem ierarhic), repere ce joacă adesea un rol terifiant, e drept, doar dacă eşti etnolog înăuntrul sistemului.

Bineînțeles, nu apartenența juridică la ierarhia academică te face şi te desface ca etnolog, dimpotrivă: câți dintre cei mai buni cunoscători şi raportori ai terenului contemporan şi istoric românesc (dar nu doar) au avut loc în instituțiile-patroane ale etnologiei româneşti?! Ba, lucrurile au luat chiar o asemenea întorsătură, încât dacă le aparții, relativ tânăr fiind, eşti pe bună dreptate trecut pe lista cenuşie a imposturii profesionale, văzute dinspre aceşti *outsider*-i atât de viguroşi ştiințific.

Dar sarcina mea aici este de a da seamă de etnologia aşa cum am practicat-o şi am trăit-o eu, ori eu nu le aparțin nici unora, nici altora.

Pentru cei din sistem sunt un dumicat greu de înghițit, prin urmare, îşi zic ei, optim de înlăturat; pentru cei din afara sistemului sunt un inutil erou sacrificat pe un inutil altar al rezistenței intelectuale, care şi-a consumat cei mai buni ani şi cele mai bune resurse spirituale nu pentru a îmbogăți etnologia cu contribuții necesare, ci tocmai pentru a rezista.

În viziunea mea, au dreptate, fireşte, amândouă aceste instanțe care mă condamnă; înainte, însă, de a accepta această condamnare, sau de a mă răzvrăti în contra viitorului căruia mă sorteşte, socot de datoria mea să vorbesc cu glas tare despre cele ce am cunoscut în propriii mei ani de „martor tăcut şi atent părtaş la istorie", cu vorba lui Dumitru Pop. Mai bine de două treimi din istoria *nouă* a instituției în care lucrez, IAFAR, îmi aparțin şi mie.

Teme, programe de cercetare, metodologii: toate aceste lucruri ar trebui să fie doar ele pe buzele şi în mințile noastre de etnologi, din zori şi până-n seară; rezultatele cercetărilor, teren plus document fosil: nimic nu ar trebui să conteze mai tare, nimic nu ar trebui să stea mai apăsat scris pe cărțile noastre de vizită, decât această *habilitare* continuă, neîntreruptă şi de neînlocuit în istoriile noastre de viață profesională. Ale tuturor: dinăuntrul şi dinafara sistemului.

După părerea mea, nu aşa stau lucrurile: fiecare din motive endogene lucrează la câte un subiect – care se întinde apoi organic către alte hățişuri – după cum i-a fost sorocul întâmplării din carieră. Alegerea subiectului de cercetat a coincis cu străluminarea unui unghi de cunoaştere datorată creşterii întru maturitate a persoanei cercetătorului şi nu accederii, ca discipol al unei şcoli de etnologie, la o clară axă de cercetare, delineată ca prioritară dincolo de istoricitatea corifeilor săi: *id est* şi dincoace şi dincolo de nou-venitul etnolog ce suntem noi. Pentru epoca istorică parcursă şi de mine, pentru spațiul meu cultural, asemenea şcoli nu există. Şcoala profesorului Nicolae Bot este în arhiva sa şi aşa stăteau lucrurile deja în anul meu II, dincolo de primul meu teren etnologic împreună cu domnia sa şi de ultimul său teren împreună cu studenții. Şcoala profesorului Dumitru Pop este în generația acum la putere în instituțiile de profil, ori ea era deja considerată de bunul magistru drept *„marele său eşec"*, care nu istoveşte să eşueze ştiințific iar şi iar, chiar dacă sub haina de paradă a împăratului. Şcoala colegului şi tânărului meu magistru Bogdan Neagotă e şcoala Orma, şi ea a început şi trece prin mine, ori nu se ştie ce soartă o aşteaptă dincolo de noi, creatorii săi. Ca rodul să se cheme rod al şcolii, şi nu calc după B.N. şi I.B., trebuie să nu ne semene aidoma, chiar dacă mărturiseşte o continuitate a cercetărilor prin tematică şi eventual metode. Să aibă viață proprie.

Am citat şcolile de etnologie locale de mai sus pentru buna lor credință întru cercetarea etnologică şi pentru eforturile generoase întru formarea altora, precum şi pentru efectul de şcoală pe care inevitabil îl poartă cu ele prin istoria disciplinei. Nu în ultimul rând pentru că, stând pe diferite trepte în aceste demersuri şcolare, eu personal am avut de generat, rând pe rând, atitudini pro-active şi responsabile; prea adesea însă defensive, obligată la nesfârşit fiind în justificarea opțiunii de loialitate personală în interiorul lor, ca şi când aceasta ar atrage automat lipsa de loialitate generală în exteriorul lor. Fals. Dar acest fapt în sine, mai pregnant decât orice conținut ştiințific, descrie în fapt soarta cercetării autentice, cu bună calitate a rezultatelor, de la noi: conținutul ei nu interesează pe nimeni, afară doar de cei care se întâlnesc cu el din propriile lor nevoi epistemice în lungul creşterii lor întru maturitatea profesională. În schimb simplul fapt că o cercetare de calitate îşi permite să survină în afara etnologiei aulice, ierarhizată la un mod incredibil de represiv (mod ce duce cu sine în subtext nuca tare a mizei etnologiei aulice de la noi – doar de la noi! – anume, miza patrimonială: de unde, toată incredibila confuzie de valoare între cercetarea fundamentală

în etno-antropologie ca ştiinţe ale vieţii, şi mişcarea care proclamă drept specialist cu drept de veto instituţional pe organizatorul de festivaluri de folclor literar, culinar şi coregrafic), aduce după sine o incredibilă concentrare de forţe de coerciţie cu mare putere instituţională, în care individul-cercetător în disciplinele fundamentale ale etno-antropologiei este nimicit, iar domeniul său de activitate şi cunoaştere este aruncat peste bord, mai rău decât copilul cu apa de la scaldă (unde faptul este un accident). Ei bine, în prezentul nostru el e departe de a fi un accident: e regula prin care ne lipsim, în fapt, ca societate şi ca breaslă, de cei care ne aduc aminte – că tac că vorbesc, prin simpla lor prezenţă – de propria noastră limititudine epistemică şi fragmentaritate profesională. Iar faptul nu revoltă îndestul pe nimeni.

Teme, metodologii, rezultate: mai greu decât să ţi le reformezi este să ţi le fracturezi, să tot dai colţul câte unui subiect de cercetare până când te înfăşori prea strâns în jurul propriului par; fractura este posibilă, ieşirea din labirint nu.

Rămânem înăuntru toţi şi soarta noastră e să ne suportăm. Greu de făcut pe mai departe paralela între cercetarea fundamentală de azi, făcută imposibilă (din improbabilă cum era) înăuntrul sistemului, şi cea bunăoară de calibrul unui Arnold Van Gennep, alt outsider care n-a încăput în niciuna din instituţiile de profil ale vremii, dar care umple singur un secol, o etnologie naţională şi un domeniu întreg, care circulă de sine stătător. Mă întreb, însă, câţi vor fi fost aceia care, în vremea lui, din interiorul sistemului vor fi încercat să îl reformeze. Cu ce date, cu ce mijloace; cu ce rezultate. Cu ce sacrificii.

Dacă fractura este posibilă şi doar ieşirea din labirintul cunoaşterii nu, viitorul se aşterne larg în faţa ochilor noştri; ştim la ce vom munci, ştim ce vom căuta drept solid(ar)ităţi profesionale, ştim cât din viaţă ne va lua asta. Mai e ceva ce nu ştim? Îmi poate spune cineva un cuvânt bun, unul pe care nu-l cunosc? Că eu le pot spune.

Intraductibilul împărtăşit

Călina Părău

Noua carte a lui Bogdan Ghiu - *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*,, apărută în 2015, la Cartea Românească pare a fi, după cum anunță titlul o carte despre practica traducerii din perspectiva felului în care este aceasta performată în spațiul cultural românesc şi în contextul unei lumi globalizate ce vorbeşte deja aceeaşi limbă şi nu mai are nevoie să se traducă în ochii ei sau ochii celorlați. Cred că e limitativ să spunem că despre aşa ceva ar fi vorba în volumul *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, scoțând din ecuație variabilele unui intraductibil de sens şi cuvânt, care generează semnificație la fel de mult ca şi ceea ce poate fi tradus. Aşa cum reiese şi din cartea lui Bogdan Ghiu, intraductibilele nu trebuie vânate în interiorul unei goane după articulări de lume şi lumesc transparetizant-traductibil, ci ele necesită doar să fie manifestate, jucate, ne-prinse, dar dorite de discurs. Astfel, mergând împotriva titlului, aş spune că volumul e despre intraductibilul ce ne traversează traducându-ne, mai degrabă decât despre traducere. Politicile intraductibilului şi nu politicile traducerii, căci traducerea nu este decât sunetul de joasă frecvență al intraductibilului ascultat printr-un *device* amplificator şi niciodată transformator. Vorbim aici despre traducerea în act, în convenție, în comportament, în Celălalt, traducerea în noi, traducerea ca partaj şi nu doar despre sensul limitat al traducerii în/din limbaj sau traducerea inter-lingvistică. Tocmai de aceea cartea lui Bogdan Ghiu e importantă nu doar pentru cei ce traduc, ci şi pentru cei ce *se* traduc în spațiu şi istorie, în coordonate şi situație, ca şi când traducerea ar fi un spasm-reflex de conectare, auto-situare. Ceea ce propune volumul e chiar o conştiință de sine a Subiectului ca traducere, ca inter-medialitate şi nu ca produs sau ca unitate de procesare a experienței-cunoaştere. Tocmai de aceea găsesc volumul ca având o miză etică de gândire raportată, situată în raport cu Celălalt, gândire prin limbaj în traducere în meta-limbaj, gândire în deplasare şi nu gândire-convingere.

Vorbind despre traducere cartea problematizează codul şi nu idiomul, deoarece codul dictează posibilitățile, realitatea şi universalizează granițele. Codul nu trebuie naturalizat şi agregat în ființă, ci se cuvine utilizat cu conştiința medialității pe care o conține, ca traducere, pentru ca inter-umanitatea să poată rămâne în construcție, deschisă, preocupată de utilizarea Codului *înspre* Celălalt şi nu pentru a-l alcătui şi formula pe Celălalt. “Dacă nu vrem să vorbim doar în limba stăpânilor, şi de fapt să nu mai vorbim deloc, ci doar să participăm la Cod, trebuie, neîncetat, ca operațiune de rezistență, să traducem.” – afirmă autorul. Codul colonizator devine de-colonializant atunci când traduce nu cu propriile mijloace, ci când se traduce ca „supra-cod”, ieşind la suprafață, extrăgându-se din lucruri şi ordini pentru a le ex-trăda în non-structură, dezarticulare, spirit. Întâlnirea, comunul nu se pot realiza în non-structură şi tocmai de aceea traducerea se face în Cod, dar promițând un *in-between* care nu e al Codului, care nu e intermediar între două limbi, culturi, structuri umane, ci e în ele, tăidu-le pe mijloc pentru a le revela, distanța în interior. “Traducerea produce/evidențiază comunul ca simptom”, spune Bogdan Ghiu, în sensul în care traducerea e în afară, exteriorizând comunul pentru ca el să se poată asculta pe sine în traducere, învățând să se imite pe sine în discurs, în om, în experiență. Traducerea creează o memorie a diferenței prin mărturisirea comunului, justificând traversarea limbajelor, a structurilor ca traversare ce *comunizează* ființa.

Trecerea prin verb este singura posibilitate de prindere a fluxului de afecte, pulsiuni, intraductibile, iraționalități. A le normativiza pentru a fi utilizate în comun este esențial, pentru a fi teritorializate împreună, într-un spațiu de întâlnire sigur şi securizat de discusul în comun negeneralizant şi neuniversalizant, dar care traduce individualul/particularul ca şi când acesta ar fi o mare periferie încăpătoare a comunului exorcizat. Nu vorbim despre punerea în verb, despre formă şi deteritorializări imposibile, ci despre trecerea *prin* verb. Acțiunea şi simțirea sunt în verb, generate de şi prin formulare, prin scrierea-traducere împreună, dar ele nu sunt sterilizate în verb ci îl traversează, păstrând valența verbalizantă şi ducând-o în diferență, în spirit, de unde se reflectă înapoi în discursul asumat ca gest de viață şi nu ca adevăr. Verbul traversat şi depăşit e cel ce se traduce viu, înghițindu-şi ecoul pentru a face loc vocii şi verbalizând convertibil pentru a face ființa să devină autobiografică în verb.

Traducerea ce rămâne de definit, tradus, căutat este traducerea în acțiune, decizie, singura care poate reinsera Codul, perpetuu, reuşind să reformateze logosul, sensul, viața, scoțând la iveală posibilitățile noilor posibilități şi certitudinea unui intraductibil apărat sau generat de toate discursurile şi limbajele. Cele spuse despre volumul lui Bogdan Ghiu se îndepărtează oarecum de conținutul cărții tocmai pentru a face loc traducerii, gândirii-împreună non-mimetice şi dorinței-idee a următorului cititor al cărții.

O antropologie a evadării

Ruxandra Cesereanu

În fiecare primăvară spre vară, de mai bine de douăzeci de ani încoace, recitesc cu pasiune şi uimire (ca la prima lectură) relatarea evadării din 1953 a lui Ion Ioanid - din lagărul de muncă de la Cavnic (localitate aflată în nordul României unde regimul comunist utiliza deţinuţi politici pentru muncile dificile în mină), narată în cartea de memorialistică *Închisoarea noastră cea de toate zilele* (Bucureşti, Editura Albatros, 1991, vol. I, pp. 169-270).

Evadarea are parte de o pregătire logistică minuţioasă : cercetări şi informări atente legate de spaţiul şi paza lagărului de muncă, asigurarea vestimentaţiei necesare fugii (îmbrăcăminte, încălţăminte), aprovizionarea în avans cu alimente minime pentru a rezista în timpul evadării (zahăr, slănină), înarmarea relativă (cuţite şi grenade artizanale), alegerea timpului favorabil (primăvara spre vară – întrucât iarna ar fi fost fatală orice fel de tentativă de evadare), filarea gardienilor şi a lucrătorilor civili (care trebuiau imobilizaţi în momentul fugii). Aceste pregătiri durează mai mult decât a fost estimat, aşa încât evadarea propriu-zisă se declanşează la începutul verii (6 iunie 1953), printr-un puţ de mină, nesupravegheat de gardieni, norocul fugitivilor fiind unul orb : capacul puţului era descuiat şi nepăzit. La Cavnic, grupul de virtuali evadaţi este, iniţial, alcătuit din paisprezece deţinuţi politici, doi dintre aceştia renunţând însă chiar de la început din cauza condiţiilor aproape imposibile de a face faţă realităţii

concrete (fuga prin munţi, foamea, frigul, în principal).

Încă de la început evadaţii se rătăcesc unii de alţii, majoritatea sunt capturaţi relativ repede (zece dintre ei), doar patru fugitivi având parte de o evadare îndelungată. Fugitivii adoptă soluţia marşului forţat, a evitării contactului cu oamenii ori a drumurilor oficiale. Şi tot încă din start condiţia fugitivilor seamănă, de fapt, izbitor cu aceea a luptătorilor anti-comunişti răzleţiţi în Munţii României. Este de mirare, de altfel, că evadaţii nu întâlnesc astfel de grupuri ale partizanilor refugiaţi în munţi !

Viaţa adaptată forţat a evadaţilor este previzibilă, în minimalismul şi primitivismul ei : fugitivii se hrănesc cu frunze de măcriş, bureţi de pădure, melci, urzici şi dorm în culcuşuri de cetină, sub pietre. Atunci când sunt acceptaţi şi omeniţi la stânele din munţi, hrana este mai consistentă (brânză, mămăligă), dar efemeră. Travestiurile lor alternează : la unele stâni se prezintă a fi evadaţi din prizonieratul rusesc, în alte cazuri se legitimează a fi muncitori forestieri. În general, ţăranii vârstnici care, prin instinct şi educaţie, erau anticomunişti, sunt cele mai bune gazde ale fugitivilor (indiferent dacă este vorba de baci la stână ori ţărani din satele de la poalele munţilor) ; doar în foarte puţine cazuri fugitivii riscă să fie trădaţi de cei întâlniţi întâmplător sau, dimpotrivă, de oameni solicitaţi să îi ajute (atmosfera din spaţiul rustic românesc era încă una eminamente anticomunistă în 1953). Figura preotului din Iacobeni ori a unor bătrâni înţelepţi din mediul ţărănesc fac parte din galeria unor portrete morale şi umane care au devenit aproape legende.

Deşi sufereau de foame, frig ori lipsă de igienă şi erau boicotaţi de intemperii care împiedicau deplasarea şi puneau în pericol fatal sănătatea, făcându-i pe evadaţi să ajungă la epuizare fizică şi chiar la un stadiu de umanitate sălbatică, hăituiţii de către Securitate au o dispoziţie constructivă : sunt optimişti şi voioşi şi cred într-un destin pozitiv al fugii lor.

Din nord, de la Iacobeni, Ioanid face drumul cu trenul (de douăsprezece ore) spre Bucureşti (după nouăsprezece zile de evadare), miza fiind ca din capitală să ajungă în Oltenia (locul de baştină al lui Ioanid) de unde să încerce să treacă clandestin Dunărea, iar prin Iugoslavia să ajungă în Occident. Dacă evadarea a fost pusă pas cu pas la punct (după un plan amplu şi minuţios), odată ajuns la Bucureşti, evadatul improvizează, acţionează după inspiraţie şi în felul acesta păcăleşte destul timp Securitatea, care era pe urmele lui, dar care se aştepta ca fugitivul să acţioneze după un plan logic. La Bucureşti, Ion Ioanid deprinde subversivitatea în libertatea clandestină, învaţă adică să fie un *trickster.*

Ilegalitatea înseamnă istețime, iscusință, spontaneitate, dar şi imprudență ori bravură. Statutul de evadat (admirat de cunoscuți) îl face să rişte, tocmai fiindcă se simte invulnerabil, adică încălcător de tabu-uri. În aceste condiții, se petrece, de fapt, ceea ce evadatul va numi "o atrofiere parțială a instinctului de conservare" (*Închisoarea noastră cea de toate zilele*, vol. I, p. 238). Aşa se face că Ioanid ajunge să lucreze, în provincie, pe un şantier, ca muncitor temporar, întrucât un asemenea statut era un camuflaj ingenios în cadrul maselor de oameni care lucrau pe şantier. Iar aici, *trickster* spectaculos, Ioanid se preface a fi chiar activist al partidului comunist.

Reacțiile cunoscuților şi prietenilor bucureşteni sunt de teamă (stupoare), dar şi de admirație şi solidaritate. Ale țăranilor de la stână şi din sate fuseseră reacții de calm, seninătate, simplitate, impetuozitate. Dar, pe fondul spontaneității şi improvizației, intervine în acelaşi timp ceva : plictiseala, nerăbdarea. Ion Ioanid devine oarecum obosit de condiția sa de fugitiv (deşi nu doreşte să fie capturat), este oarecum epuizat de clandestinitate, devine oscilant, nehotărât şi comite o eroare, revenind la o casă conspirativă care îl adăpostise şi unde este capturat de Securitate, după o sută de zile de libertate, în urma evadării de la lagărul de muncă din Cavnic. Cauza acestei capturări o lămureşte chiar mărturisitorul : ilegalitatea şi subversivitatea sunt bruiate de faptul că se reobişnuise cu condițiile lumii civilizare şi astfel îşi pierduse condiția fizică probată în timpul evadării (ca fugar călit la neajunsuri). Dar chiar şi după reanchetarea şi reîncarcerarea sa, Ion Ioanid elimină disperarea din meniul său psihic ; regretă pierderea libertății, dar nu disperă şi se reantrenează, sufleteşte şi moral, să fie abil, viclean, trickster cu anchetatorii săi.

Povestea evadării (de o sută de zile) a lui Ion Ioanid se citeşte ca un roman de aventuri ori picaresc, şi nu este de mirare : istoria centrală este a unui *outlaw* care încalcă norma sistemului totalitar, ca să obțină, fie şi numai efemer, o rație de libertate şi o făgăduință de supraviețuire. Evadarea lui nu este omogenă, emoțional vorbind, ea alternează între optimism şi voioşie (sentimentele dominante) şi nelinişte firească, evadatul fiind conştient că va fi ținta unei vânători şi hăituiri a Securității. Evadarea are şi un sens etic : ieşirea din mină are chiar conținutul simbolic al unei fugi ascensionale din infern, iar cele o sută de zile de libertate vor alcătui rația de rai pentru următorii ani de detenție, de după capturare.

Dar episodul evadării din mărturia lui Ion Ioanid are şi un sens antropologic : este radiografiată, în acest caz, tocmai dimensiunea omenescului supus unor încercări psihice, fizice, topografice, sociale, mentalitare, autorul izbutind, de fapt, să transcrie (detaliat) o antropologie a evadării. Şi, în acelaşi plan antropologic, evadarea lui Ioanid concentrează o trecere de la omul-deținut la un soi de om sălbatic (primitiv, în Munții României), care va fi capturat doar fiindcă se readaptează la civilizație (în capitală). Tocmai acest demers este fascinant prin punțile sale tranzitive şi prin nuanțele înfățişate minuțios de autor.

BICIUIREA

Manuscrisul fanariot

Călina Bora

Poveştile istorice, eşti tentat să spui, nu mai prind astăzi. Cititorul caută acțiune şi răsturnări de situație spectaculoase din care să-şi hrănească imaginația, nicidecum nu caută poveşti sforăitoare, chiar dacă bine scrise, de genul *Ciocoii vechi şi noi*. Pentru cititorul de azi contează viitorul (agitat, tehnologic, forfotitor din toate punctele de vedere), problemele sociale şi psihologioce ale unui suflet care aleargă disperat după timpul ce nu mai are deloc răbdare cu el.

Inspirat dintr-un document găsit în arhiva Academiei Române, romanul Doinei Ruşti - *Manuscrisul fanariot* (Iaşi, Polirom, 2015) scutură de grund şi aduce înaintea publicului român o poveste fascinantă despre vremea în care oamenii se plimbau pe ulițe simțind parfumul sarmalelor, izul cârnaților prăjiți în untură, a iuțelii ienibaharului „şi a țuicii în care fusese fiert, alături de bucățele de candel şi coji de naramze" sau „aroma cărnii tocate, prefăcută în chiftele şi stropită cu oțet dulce de trandafiri" (p. 96).

Doina Ruşti are grijă să redea atent, odată cu croiorea imaginilor plastice specifice prozei sale, atmosfera lumii pe care o trezeşte la viață, faptul stând mărturie în fiecare imagine narativă din cartea sa: „Oraşul scânteia de felinare şi de uniformele înzorzonate ale militărimii, iar pe ulițele albe treceau sănii vopsite în toate culorile, cele mai multe acoperite cu pânză de Braşov ori cu jumătăți de coviltire mărginite de clopoței. Nămeții care străjuiau strada respirau ceața unui decembrie fără soare" p. 87).

Totul este vizual şi, numai Doina Ruşti ştie cum reuşeşte, totul este tactil în cartea sa: „Mângâind încă pânza, Ioanis continuă să stea nemişcat. În geamul prăvăliei i se reflecta profilul, din care nasul ieşea puternic, ca spinarea unui caras" (p. 11).

Dacă viața se transformă în tactil, odată cu mirosurile şi aromele care împânzesc ulițele, stofele şi mătăsurile atinse de Ioanis, scriitoarea reuşeşte să facă tactil până şi sufletul. Iubirea, suferința din iubire, zbuciumul interior al personajelor, toate pot fi atinse de cititor. Ce înseamnă acest lucru?: totul este aproape de cititor, atât de aproape încât dacă se întinde mâna se şi atinge.

Aspectul, care întăreşte verosimilitatea romanului Doinei Ruşti, nu constă doar în crearea acestor imagini plastice, tactile,, care vrând-nevrând te conduc şi te încapsulează în peisajul epocii, ci şi în folosirea, aproape cu importanța instrumentelor chirurgicale, a unor cuvinte ieşite din uz: „pipernicitul", „sacagiu", „criminalion", „trascău", „giubea", „gromavnic" etc. Toate acestea şi altele, împreună cu imaginile narative ce coagulează atmosfera istorică, strângând vitalitatea acestei cărți.

În absența lor, a amănuntelor care aduc înaintea cititorului o adevărată arhelogie ficțională, nervura principală a romanului Doinei Ruşti ar fi fost doar povestea de dragoste dintre Leun (un grec croitor venit la Bucureşti) şi Maiorca (o țigancă, slujnică în casa Braşoveanu).

La ce folos însă o simplă poveste de dragoste, fără a avea drept miză desfăşurarea hărții emoționale a perioadei fanariote? De ce să faci ca din „mâlul gros al sângelui" celor doi îndrăgostiți să răbufnească suspinele primei întâlniri „ca dintr-o mlaştină"? Şi apoi, de ce să pigmentezi povestea lor de dragoste cu ingredientul acela de Cântarea a Cântărilor, dacă nu pentru a indica sensul dragostei, odată cu viața, pulsația şi bucuria de-a o trăi?

Povestea de dragoste dintre grec şi țigancă, aşadar, nu este decât cărarea-pretext care, bifurcându-se, va coborî treptat şi pe nesimțite cititorul în lumea cutumelor epocii fanariote, în această poveste de dragoste, în care nu pedomină numai simțul cărnii, ci bătaia inimii îndrăgostiților: „Niciunul dintre ei nu se mai sărutase. Niciunul nu atinsese o carne răvăşită de aşteptări. Nici măcar nu bănuiau că există acea râvnă care arde orice urmă de gând. Dar, apropiindu-se unul de altul, pe măsură ce gurile lor îşi căutau mulțumirea, îi fulgeră şi acel impuls, adevărat şi profund, la care ajunge până la urmă orice suflet de om: fericirea de-a fi doar o cârpă care putrezeşte în rana unui străin" (p. 77).

Practic, povestea *Manuscrisului fanariot* este declanşată prin acest Leun, pe numele său adevărat Ioanis Milikopu. Venit de la Stanbul la Bucureşti, în oraşul în care toată lumea dansează, odată cu acest Ioanis cititorul se îmbarcă în corabia care îl va purta de-a lungul şi de-a latul Bucureştiului fanariot, aducând la suprafață moda vremii, gesturile, cultura, preferințele culinare ale oamenilor de atunci etc. Totul va forfoti în jurul Curții Domneşti şi a mahalalei Colței, a gospodăriilor domnilor şi a culiselor acestor gospodării de unde, în zile festive, răsună cu putere maneaua.

Doina Ruşti are grijă nu numai să contureze cât mai verosimil perioada fanariotă, ci şi deciziile care sunt luate pe plan politic. Astfel, *Manuscrisul fanariot* nu este doar o carte despre viața în epoca fanariotă, ci este şi o mărturie istorică upgradată şi servită gurmeților cititori. Doina Ruşti reuşeşte să suprapună imaginile peste limbaj şi imaginile şi limbajul sub viața personajelor prin ochii şi gura cărora povesteşte.

Autobiografie ficționalizată

Valentina Vodnar

Ultimul volum de proză a lui Cornel Cotuțiu (*De drag*, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2014), apărut anul trecut la editura clujeană Eikon, se joacă cu semnificațiile prozei şi ale poeziei amalgamându−le într-o formulă suficient de ambiguă la nivel de interpretare. Fără un preambul istorico-biografic, cititorul de rând nu ştie şi implicit nu are cum să delimiteze semnificațiile prozei de cele ale realității în vederea formării unei opinii mai mult sau mai puțin pertinente în ceea ce priveşte adevărata valoare a volumului.

Situat undeva între memorii şi autobiografii ficționalizate, cartea lui Cornel Cotuțiu pare a fi intenționat concepută să deruteze un auditoriu neinițiat în scriierile lui anterioare. Amestecând proza cu poezia, scrisorile de dragoste cu reflecțiile filosofice sumar schițate, întâlnirile care au avut cu adevărat loc cu cele din imaginarul ficționalizat al autorului, întâmplările cotidiene cu întâmplările (din nou, fictive sau nu) dintre personajele cărora nu li se dă nume probabil din pricina păstrării unei note de confidențialitate, fac ca cititorul, bruiat de multiplele schimbări de paradigmă, să iasă din text pe alocuri nedumerit. Este aceasta o scriitură care se joacă cu perceptele care țin de autoficționalizarea memoriei sau ar trebui mai degrabă să-i atribuim pur şi simplu nuanțe de colaj, de compunere, de joc cu materiale deja existente. Deşi trimiterile la realitatea imediată sunt numeroase şi totodată pretutindeni regăsibile în text, incongruențele se păstrează în mintea cititorului mai ales atunci când în scenă intră personajele principale, toate feminine şi mai mult sau mai puțin îndrăgostite de un anume Flaviu, născut în aceeaşi zi cu autorul, un scriitor pedant şi interesat de granițele dintre realitate şi ficțiune.

În prima parte a cărții îi scrie unei Ozane de acum patruzeci de ani, una dintre protagonistele care la rândul ei are problema delimitării spațiilor şi scrie poezie. Schimbul de scrisori dintre cei doi este unul firesc, lipsit de tendențiozități şi încărcat cu o oarecare tandrețe, de altfel mărturisită. În cea de a doua parte a cărții ni se prezintă jurnalul Vivianei, îndrăgostită şi ea de Flaviu. De această dată ne este descrisă o relație afectivă propriu-zisă cu tot cu manifestările tumultului ei existențial. În cea de a treia parte a cărții autorul ne supune din nou gândirii dubitative şi face ca ceea ce am spus mai sus să fie pus la îndoială. Gruşenka este o fostă colegă de facultate, plecată în Canada, regăsită în şi prin schimburi de idei, după patruzeci de ani, în mediul online. Relația dintre cei doi este din nou una încărcată de tandrețe şi singura care nu induce cititorul în eroare. Se fac schimburi de fotografii la fel cum în cazul primei relații se făceau schimburi de cărți. Dacă în primele două cazuri, realitatea se manifesta pieziş, aici lucrurile sunt mai clare. Interesant este că senzația pe care ți-o dă textul lui Cotuțiu (şi probabil intenția este tocmai aceasta) este aceea a unei vieți desprinsă din tiparele realității imediate şi inserată într-o formă de realitate intermediată de scris, un scris cu valențe terapeutice. Oricât de artificiale par schimburile de idei şi oricâtă lipsă de autenticitate se face simțită în preajma cititorului care nu a mai avut tangențe cu scrierile lui Cornel Cotuțiu, locul comun şi actantul principal al textelor rămâne totuşi scrisul. Regăsibil în cele trei părți este fondul comun pe care se construiesc retrospectiv poveştile.

Deşi poți să ai în vedere că nimic din textul lui Cotuțiu nu este construct şi că lucrurile s-au întâmplat exact aşa cum sunt descrise, că Ozana a existat, există şi îşi face şi astăzi probleme în legătură cu ceea ce înseamnă snobismul sau disimularea, că Viviana a renunțat la intimitatea jurnalului ei şi l-a pus la dispoziția noastră prin intermediul autorului şi că a trăit într-adevăr o frumoasă şi romanțată idilă de amor cu Flaviu, că Gruşenka a rămas la fel de tânără şi de frumoasă ca-n perioada facultății, auditoriul preferă parcă ca lucrurile să nu se fi întâmplat întocmai, să fie la mijloc şi puțină imaginație subsumată forței creatoare. Probabil că singurul care poate să ne ofere un răspuns în sensul acesta este chiar Cornel Cotuțiu. Rămâne de văzut (conform mărturisilor autorului) câtă realitate şi câtă ficțiune implică *de drag* şi cum sunt poziționate cele două în text. Colaj sau nu, textul lui Cornel Cotuțiu suscită interesul cititorului care, deşi rămâne pe alocuri nedumerit, iese din lectură cu satisfacția de a fi înțeles că un act al comunicării care implică scrisul va fi întotdeauna un act al onestității creatoare al celui care îl pune în practică.

PEISAJ CU TUNURI

Alchimie genealogică:

Evadarea imposibilă din destin

Anca Chiorean

1. Aqua regia

Istoria a părut adeseori a fi un cumul de memorii subiective, uneori complementare, alteori contradictorii, dar care, din punctul de vedere al unui cititor detaşat, a provocat un anumit grad de suspiciune în privința veridicității faptice. Într-adevăr, dacă istoria este privită în ansamblu, ca istorie de serie mare, suspiciunea este justificată. Însă, atenuarea acestei suspiciuni are loc nu doar printr-un exercițiu de permisivitate, ci prin înlocuirea suspiciunii cu un sentiment de intrigă.

„Spargerea" istoriei în micro-istorii ar putea genera, la primă vedere, o sumă infinită de subiectivități individuale, ceea ce este doar parțial adevărat. Micro-istoria este, în acest caz, un concept menit să împace realul şi fictivul în cadrul unei ecuații de alchimie genealogică: modul (mai mult sau mai puțin metaforic) în care neuroplasticitatea unui fir genealogic se transformă în piatră sau în hârtie. Dar, luând în considerare faptul că istoria nu poate fi lipsită de conflict, vom urmări şi felurile în care substanța alchimică, aflată în evoluție continuă, va fi afectată de o serie întreagă de factori exteriori – factori de mediu socio-politic.

În acest caz, memoria subiectivă nu mai este doar individuală. Micro-istoria se construieşte din suprapuneri cronologice de memorii subiective, interconectate genetic. Ceea ce se poate afirma, totuşi, este faptul că memoria a avut întotdeauna nevoie de diferite căi de a coborî de pe pânza de sinapse, în forme fizice. Monumentele şi cărțile reprezintă cele două forme fizice ale memoriei pe care o vom aborda, prin intermediul cărora, *memoria* devine *in memoriam*.

Poate că un omonim potrivit pentru susmenționata alchimie ar fi cel de *destin*, situație în care nici destinul nu mai este individual, ci individul face parte din încrengătura genetică a unei direcții în timp. Dar şi *destinul* ar putea fi imaginat ca un cazan de sânge albastru, turnat, pe urmă, o parte în calapod şi pietrificat, o parte, în călimară.

Imortalizarea destinului în imagini, monumente şi literatură este factorul care provoacă intrigă şi interes pentru micro-istoriile construite din realitate şi ficțiune: „N-aş vedea nici acum, cum n-am făcut-o cu câțiva ani în urmă, imaginarul, ficțiunea în opoziție cu realitatea istorică. Departe de a se situa în afara acesteia din urmă, imaginația se exersează cu mijloace puse la dispoziție de realitatea însăşi. (...) A vorbi, deci, despre ficțiunea istorică înseamnă să te referi la o parte indubitabilă a trecutului şi, paradoxal, şi a prezentului, în pofida circumstanței că acea parte pare să fie arbitrară, lipsită de formă ori cu contururile în continuă modificare" (Ovidiu Pecican, *Evul mediu fictiv*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2012).

Literatura Lenei Constante reprezintă o transpunere a memoriei subiective într-o formă palpabilă – „Cultura noastră tinde – în esență – să înțeleagă faptele şi acest scop transformă de îndată toate întâmplările în expuneri destinate reprezentării" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, trad.: Petru Drăghici şi Radu Stoichiță, pref. de Adrian-Paul Iliescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006), situație în care, memoriile sunt „Scrise de multe ori de minți pline de spirit, dar tratând evenimente minore, ele conțin deseori mult material anecdotic, astfel încât au o temelie şubredă; în multe cazuri, ele sunt adevărate capodopere" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*). Subiectivitatea memoriei *reprezentate* nu este contestată: „structura autorului şi cea a întâmplărilor pe care le transpune în operă, spiritul autorului şi cel al evenimentelor pe care le narează este *unul* şi *acelaşi*", însă nu literatura Lenei Constante, în calitate de micro-istorie, reprezintă obiectul acestui studiu. În interiorul textului ei se află micro-istoriile colegelor ei de celulă din *Evadarea imposibilă*, între care una anume iese în evidență, subtil, dar suficient de puternic, încât să provoace o nevoie de a scoate la lumină *povestea*: „*Böji*. Un prea frumos castel. Un parc imens. Statui albe printre copaci. Un pod mobil peste şanțul cu apă împrejmuitor" (Lena Constante, *Evadarea imposibilă: penitenciarul politic de femei Miercurea-Ciuc: 1957-1961*, îngrijire ed., note, cuvînt înainte: Ioana Bot, Bucureşti, Editura Humanitas, 2013; toate referirile se vor face la această ediție), ima-gine care mai târziu se transformă în „camerele golite de toată mobila de odinioară, un cămin de copii înapoiați. (...) Parcul – sălbăticit. Împrăştiate prin iarbă, cioburi albe de statui sparte".

În interiorul textului Lenei Constante, izolarea acestei poveşti oferă detalii punctuale în legătură cu o întreagă istorie cu aură de basm, aflată sub straturi groase de sedimente politice şi dărâmături sociale.

Castelul Teleki-Gorneşti din Județul Mureş a avut un destin foarte asemănător cu multe alte castele în epoca respectivă: după naționalizare, a suferit o serie de mutații funcționale. Însă arhitectura lui îl individualizează – în mijlocul unui parc imens, castelul are la intrare podul peste şanțul (acum)

secat. Cele nouă statui care au mai rămas au fost, totuşi, reaşezate la locurile lor. În cadrul acestui peisaj iese în evidență profilul real al lui Böji, pe numele său întreg,Erzsébet Teleki.

Micro-istoria „de izvor" înregistrează scheletul poveştii: Erzsébet Teleki s-a născut în 1938. După naționalizarea castelului şi mutarea forțată a familiei, s-a angajat ca dactilografă la o societate locală de construcții. În 1956, a multiplicat un manifest anticomunist, iar în 15 martie 1957 a fost arestată. A rămas în penitenciarul de la Miercurea-Ciuc până la amnistia din 1964 (Informații extrase dintr-un interviu cu Mihály Teleki, realizat în anul 1986: Marosi Ildikó, *Örökbe hagyott beszálgetés gróf Teleki Mihállyal*, Pallas-Akadémia,Csíkszereda, 2009). Subiectivitatea memoriei vine, însă, în completarea lacunelor: „La patrusprezece ani, Böji a învățat dactilografia. Lucra de peste trei ani într-o întreprindere de construcții, când, într-o seară, tocmai se pregătea să plece acasă, a intrat în birou un muncitor mai vârstnic şi a rugat-o să multiplice pentru el un text manuscris. Era un text scurt. Douăzeci de copii. S-a apucat de lucru. După câteva rânduri s-a oprit, apoi a citit tot textul. Nu pricepea bine toate cuvintele, dar îndeajuns pentru a înțelege că era un text periculos. Un manifest contra partidului comunist. I s-a făcut frică. Dar cum să-i mărturisească omului că ei, Böji, îi este frică? Omul a fost arestat un an mai târziu, **maşina de scris a întreprinderii a fost controlată**, Böji a fost arestată şi ea. Era aproape un copil... era de-abia la începutul a doisprezece ani de condamnare" (s.m.). Firesc, istoria omite factorii emoționali, însă omite şi legătura material-imaterial: memoria este stocată în obiect (maşina de scris îşi lasă amprenta specifică asupra documentului), memoria-obiect (maşina de scris ca punct central al momentului care schimbă destinul personajului).

Castelul, în esența lui, apare ca punct static în circuitul dinamic al generațiilor. Capacitatea lui de a pietrifica timpul *în* spațiu – deşi unele afirmații sunt, poate, contestabile astăzi, Constantin Leonardescu susține faptul că „arta inferioară este arhitectura, căci reprezintă viața sub forma sa inferioară. Servindu-se de pietre, arhitectura, ne reprezintă lumea minerală şi obiectivează frumosul prin ideile relative la materie, precum: *apăsarea, coeziunea, soliditatea, duritatea*" (Constantin Leonardescu, *Principii de filosofia literaturii şi a artei*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1988). Ceea ce este obiectivat, în acest caz, nu este neapărat frumosul, ci *memoria* colectivă a unor generații succesive.

2. Eter

Nevoia de memorie se manifestă în forme fizice. Începând de la monument şi până la suvenir, memoria se construieşte. Memoria colectivă îşi construieşte forma fizică în straturi, care, în timp, însumează elemente dispuse la mitizare. Castelul Teleki-Gorneşti a suferit schimbări cu fiecare generație. Membrii familiei Teleki, în funcție de călătoriile făcute în Europa, au adăugat sau au schimbat fiecare câte un element, în spiritul amprentei proprii. Imaginea castelului care ne interesează în acest caz, însă, este imortalizată doar în două coordonate temporale – înainte şi după perioada comunistă – momente păstrate, direct sau indirect, în literatura Lenei Constante.

Se presupune că analiza locurilor de memorie ar fi „un alt fel de a aborda mitologiile, urmărindu-le şi mai cu seamă reasamblându-le decât demontându-le în subansambluri componente. Critica istorică ia aici înfățişarea unui alt tip de demistificare şi demitizare" (Ovidiu Pecican, „Locurile memoriei", în *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului: dezbaterile Phantasma*, coord. Corin Braga, Iaşi, Editura Polirom, 2007), ceea ce devine discutabil, în funcție de punctul de plecare al studiului (criticii). În situația de față, critica istorică a pornit de la *personajul* Böji şi a ajuns la *locul de memorie* Castelul Teleki. Plecând din planul ficțional înspre cel real, este firesc ca planul real să fie supus mitizării.

Fie că îl construieşte, fie că are doar acces la el, memoria colectivă este în legătură strânsă cu spațiul mitic – „Sacralizarea şi consacrarea mitică a pământului românesc constituie un proces continuu, de *re-sacralizare* şi de *re-consacrare* mitică a întregului sau părților componente ale acestui pământ" (Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985), situație care reflectă evoluția spațiului castelului. Însă „Opus procesului sacralizării şi re-sacralizării este procesul de-sacralizării, prin «secularizarea naturii» în general şi «secularizarea pământului românesc» în special". Reflexia imaginarului într-un spațiu şi distrugerea lui sunt două momente care pot fi identificare şi în istoria castelului.

Prezența statuilor în grădinile castelului este menționată şi de Lena Constante în două ipostaze – sacralizarea are loc în momentul în care ele sunt aduse la curte, în calitate de reprezentări statice ale figurilor unor divinități şi ca marcare spațială a amprentei memoriei contelui Teleki Domokos al II-lea: „aceste statui datează din secolul al XIX-lea şi au fost aduse din Budapesta, de la una dintre vilele familiei. Cele 11 statui se împart în două categorii: 7 sculpturi reprezentând zeități ale Antichității şi 4 sculpturi de pitici, caricaturi ale personalităților din timpul Revoluției Franceze" (http://www.monumenteuitate.org/ro/monument/235/Gornesti-Teleki). De-sacralizarea are loc în momentul în care, sub impactul regimului comunist, acestea îşi pierd atât valența sacră, cât şi cea estetică – „Dintre cele 11 statui adăugate de Teleki Domokos se mai păstrează astăzi 9 în parcul palatului, fiind în stare avansată de degradare. Statuia ce o înfățişa pe Junona a dispărut, în urma ei rămânând un soclu gol. Cei patru pitici au fost transformați de timp şi neglijență în nişte bucăți ciuntite şi erodate de piatră".

Chiar dacă vina cade, aparent, asupra timpului şi neglijenței, nu putem ignora legătura dintre de-sacralizare şi contextul socio-politic al epocii: „Printr-o torsiune neaşteptată şi o ironie care nu mai e aceea a istoriei, moartea socialului va da naştere socialismului, aşa cum moartea lui Dumnezeu a dat naştere religiilor. Advenire artificială, eveniment pervers, regresie ininteligibilă pentru logica rațiunii" (Jean Baudrillard, *Simulacre şi simulare*, trad. de Sebastian Big, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2008). De-sacralizarea spațiului la nivel estetic este, într-adevăr, o consecință a contextului şi a timpului. Timpul mitic, însă, ancorat în lume prin piatră, păstrează sacralitatea impusă de statui, ca prezențe mute ale imaginarului: mitul este „gonit din real de violența istoriei", dar îşi găseşte refugiul în reprezentarea artistică – tridimensionalitatea sculpturii facilitează tocmai păstrarea celei de-a patra dimensiuni, a imaginarului. Astfel, în piatră, „spiritul trece dincolo de opera artei, spre a-şi câştiga manifestarea sa cea mai înaltă, anume aceea de a fi nu numai *substanță* înnăscută şi produsă din Sine, dar încă, în manifestarea sa ca obiect, de a fi *acest Sine*" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Despre artă şi poezie*, selecție, vol. 1, prefață şi note de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura Minerva, 1979), un Sine care conține simbol (zeitatea ilustrată) şi memorie (a artistului, a patronului şi a familiei).

Din acest punct de vedere, timpul mitic este salvator, venind în completarea fragilității spațiului mitic, „fiind o categorie a cugetării mitice, un cadru spiritual care acționează uneori independent, alteori paralel şi alteori în contextul timpului istoric. Ceea ce înseamnă că, pentru mitologie, timpul mitic poate fi istoriat sau istorizat, precum timpul istoric, la rîndul lui, poate fi mitizat". Fapt pentru care, în grădinile castelului, zeitățile antice sunt istorizate, iar personalitățile Revoluției Franceze sunt mitizate. Memoria colectivă, subiectivitatea memoriei apar ca forme de dizidență într-o asemenea epocă, iar timpul mitic are o manifestare aproape identică: „Timpul subiectiv e pluridimensional, schimbător şi evanescent. Făpturile mitice pot fi omnitemporale în acelaşi prezent sau pot fi omniprezente în mai multe ipostaze ale timpului. Timpul mitic nu e omogen în scurgerea lui: poate fi *comprimat* sau *dilatat*. Într-o secundă se poate scurge o aşa-zisă eternitate. Dar poate fi mereu reactualizat ca atare prin rit şi dilatat pînă la extravagantele forme ale eternității ideative". Epoca unui regim totalitar, în ciuda încercărilor lui de de-sacralizare, provoacă o mai mare nevoie de memorie şi de sacru – povestind despre o altă colegă de celulă, Lena Constante menționează faptul că „Uneori când suferea peste măsură, când simțea o aprigă nevoie de a se descărca, vechi ritualuri ancestrale o mânau în pădure, (…). Cu fruntea apăsată de scoarța zgrumțuroasă, cu brațele întinse cuprinzându-i trunchiul, singură pe lume, îşi urla bocetul vieții ei năpăstuite".

Nu este o întâmplare faptul că spațiul sacru are de obicei în centruProfilul intelectual şi educat al lui Böji creează în continuare nevoia de cultură, dar impactul regimului totalitar duce la transformări chimice de altă natură: celuloza se modifică şi devine săpun. În interiorul închisorii, memoria vegetală devine solubilă şi se sprijină activ pe memoria animală. Învățarea limbii franceze oferă o alteritate escapisă realității şi creează un plan în care apa condiționează apariția şi dispariția obiectului-memorie – „Am recurs din nou la tabletele de săpun. Primeam săptămânal o felie de săpun groasă cam de doi centimetri. Suprafețele ei, după două-trei întrebuințări atente, se netezeau. Cu o aşchie ruptă din mătură, zgâriam uşor pe săpun textul dorit. Lecția odată învățată, puțină apă ştergea scrisul. (...) elevele mele trebuiasu să asimileze lecția pe loc, ca să spele săpunul. Lecțiile orale nu erau interzise, dar cuvântul scris era interzis cu desăvârşire şi pedepsit cu asprime".Într-un asemenea context, alchimia genealogică a sângelui albastru, în combinație cu întreaga memorie vegetală a generațiilor ar părea să fi produs o memorie animală capabilă de a compensa pentru nefericita transformare a celulozei în săpun: „Uşurința asimilării lui Böji. Reda uşor sunetul corect. Necunoscând limba maghiară, nu puteam să-mi dau seama dacă într-adevăr îi venea [din] pronunțarea limbii materne sau [din] şirul de aristocrați culți din care descindea".Însă constrângerile din cauza cărora apar asemenea reacții chimice nefireşti sunt datorate presiunii exercitate de regimul comunist. Odată cu îndepărtarea unei asemenea presiuni, componentele ecuației revin la normal, iar memoria vegetală redevine hârtie.

4. Final

Stimulii chimici care întrețin cazanul adânc de micro-istorii acționează atât în interiorul sistemului limbic subiectiv, cât şi în conştiința şi imaginarul colectiv. Astfel sunt trasate liniile conturului istoriei, colorate în interior de ficțiune. Legăturile dintre realitate şi ficțiune, dintre literatură şi istorie sunt uneori vagi, alteori speculative. Însă în cazul nişei înguste a memoriilor, riscul speculației scade în momentul stabilirii acestor legături.

În interiorul literaturii Lenei Constante apare un personaj nobil, timid, dornic de cultură şi care pare în totalitate nepotrivit contextului în care este aruncat de către regimul totalitar. Böji este mai mult decât un deținut politic, o colegă de celulă şi de suferință cu Lena Constante. Ea se conturează, treptat, ca personaj cu aură de basm – prin rădăcinile nobile, finețea şi tinerețea ei, Böji încarnează, în interiorul literaturii carcerale, un timp mitic aparent pierdut: „Regii şi reginele copilăriei erau pentru noi simbolurile miraculoasei noastre uniri". În interiorul literaturii carcerale, apariția unui personaj atât de diferit trebuie cercetată, atât din punct de vedere literar, cât şi prin investigație în exteriorul textului, genul literar promițând sus-

Profilul intelectual şi educat al lui Böji creează în continuare nevoia de cultură, dar impactul regimului totalitar duce la transformări chimice de altă natură: celuloza se modifică şi devine săpun. În interiorul închisorii, memoria vegetală devine solubilă şi se sprijină activ pe memoria animală. Învățarea limbii franceze oferă o alteritate escapistă realității şi creează un plan în care apa condiționează apariția şi dispariția obiectului-memorie – „Am recurs din nou la tabletele de săpun. Primeam săptămânal o felie de săpun groasă cam de doi centimetri. Suprafețele ei, după două-trei întrebuințări atente, se netezeau. Cu o aşchie ruptă din mătură, zgâriam uşor pe săpun textul dorit. Lecția odată învățată, puțină apă ştergea scrisul. (...) elevele mele trebuiau să asimileze lecția pe loc, ca să spele săpunul. Lecțiile orale nu erau interzise, dar cuvântul scris era interzis cu desăvârşire şi pedepsit cu asprime". Într-un asemenea context, alchimia genealogică a sângelui albastru, în combinație cu întreaga memorie vegetală a generațiilor ar părea să fi produs o memorie animală capabilă de a compensa pentru nefericita transformare a celulozei în săpun: „Uşurința asimilării lui Böji. Reda uşor sunetul corect. Necunoscând limba maghiară, nu puteam să-mi dau seama dacă într-adevăr îi venea [din] pronunțarea limbii materne sau [din] şirul de aristocrați culți din care descindea".Însă constrângerile din cauza cărora apar asemenea reacții chimice nefireşti sunt datorate presiunii exercitate de regimul comunist. Odată cu îndepărtarea unei asemenea presiuni, componentele ecuației revin la normal, iar memoria vegetală redevine hârtie.

4. Final

Stimulii chimici care întrețin cazanul adânc de micro-istorii acționează atât în interiorul sistemului limbic subiectiv, cât şi în conştiința şi imaginarul colectiv. Astfel sunt trasate liniile conturului istoriei, colorate în interior de ficțiune. Legăturile dintre realitate şi ficțiune, dintre literatură şi istorie sunt uneori vagi, alteori speculative. Însă în cazul nişei înguste a memoriilor, riscul speculației scade în momentul stabilirii acestor legături.

În interiorul literaturii Lenei Constante apare un personaj nobil, timid, dornic de cultură şi care pare în totalitate nepotrivit contextului în care este aruncat de către regimul totalitar. Böji este mai mult decât un deținut politic, o colegă de celulă şi de suferință cu Lena Constante. Ea se conturează, treptat, ca personaj cu aură de basm – prin rădăcinile nobile, finețea şi tinerețea ei, Böji încarnează, în interiorul literaturii carcerale, un timp mitic aparent pierdut: „Regii şi reginele copilăriei erau pentru noi simbolurile miraculoasei noastre uniri". În interiorul literaturii carcerale, apariția unui personaj atât de diferit trebuie cercetată, atât din punct de vedere literar, cât şi prin investigație în exteriorul textului, genul literar promițând sus-menționata legătură cu realitatea: „Acolo unde majoritatea memorialiştilor îşi propun să furnizeze importante date documentare istoricilor şi politologilor, pentru o corectă reconstituire a unei epoci până acum interzise, **L. C.** Le evită programatic (caracterul de document păstrându-se însă) (...). Miza cărții nu va fi, aşadar, o confruntare reparatorie cu Istoria (în arhivele căreia **L.C.** n-a fost decât un simplu «figurant»), ci reconstituirea unei istorii unice şi irepetabile, o istorie mai degrabă interioară" (Sanda Cordoş, în *Dicționar analitic de opere literare româneşti*, coord. Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Ştiință, vol. 2 : E-L, 1998). Tocmai caracterul literar al volumului Lenei Constante împinge cercetarea înspre încercarea de a găsi elementele de document, iar „figuranții", transformați în personaje, intrigă cu atât mai mult.

Erzsebet Teleki şi Castelul Teleki din Gorneşti reprezintă, astfel, *realul* din proiecția fragmentului de basm din interiorul literaturii Lenei Constante. Amestecând indiciile Lenei Constante cu *aqua regia* şi eter, separând celuloza de săpun, ceea ce rămâne este o persoană reală, în viață, şi un castel vizitabil, cercetare care va fi completată cândva cu un interviu – celălalt unghi de privire al micro-istoriei subiective, din perspectiva lui „Böji".

ISUS HRISTOS ÎN RUGĂCIUNE ÎN GRĂDINA GHETSIMANI

Alistair Ian Blyth (1970-) s-a născut în Sunderland, Anglia. A studiat la universitățile din Cambridge şi Durham. Din 1999 locuieşte în Bucureşti, unde lucrează ca traducător. Traducerile sale din română sînt variate: eseuri (Cătălin Avramescu) şi proză (Max Blecher, Filip Florian, Bogdan Suceavă, Dumitru Țepeneag, Ruxandra Cesereanu şi alții). În fragmentul de mai jos îl prezentăm, însă, pe Alistair Ian Blyth în ipostaza de prozator.

Alistair Ian Blyth

Bibliotaphia sau îngropăciunea în cărți

Cărțile ca lucruri concrete în lumea materială pot să stîrnească, uneori, silă pentru cuvîntul scris. Într-o pagină de jurnal, de la sfîrşitul anilor '40, Mircea Eliade istoriseşte tulburarea pe care a trăit-o văzînd, într-o zi, nişte cărți îngălbenite, întinse pe tarabele buchiniştilor de pe malul Senei. Ceea ce el numeşte „greața tristă" în fața foilor soioase ale romanelor de la sfîrşitul secolului, frunzărite în vînt, se transformă în scîrbă față de hîrtia tipărită în general, în deznădejde față de perisabilul ultim al obiectelor materiale făurite de spiritul uman. În Bucureşti, în ultima decadă a secolului trecut, pe vremea cînd l-am cunoscut pe Gribski, a cărui bibliotecă ascunsă stranie aveam să o vizitez curînd, am fost deseori molipsit de o trăire asemănătoare, în timpul căutărilor fără scop printre anticariatele oraşului. Pe atunci, buchiniştii obişnuiau să-şi îngrămădească marfa talmeş-balmeş pe scările din fața universității, în amurg învelind-o cu prelată şi folii de plastic. Peste drum de universitate, o Dacie galbenă era folosită de buchinişti ca depozit; ticsită cu cărțile de prisos ale căror cotoare erau întoarse înspre înăuntru, ferestrele sale şi parbrizul înfățişau privirii o masă solidă, anonimă de hîrtie. De asemenea, îmi amintesc o fereastră de la parterul unei case vechi, pe strada Batişte, care era astupată de stive de cărți, deşi, aici, cotoarele lor erau întoarse înspre exterior, astfel încît trecătorii să poată citi titlurile. În *De Bibliothecis* (1669), Johann Lomeier descrie biblioteca templului budist din Nara, în Japonia secolului XIX, ca fiind un vast spațiu al cărui acoperiş era susținut de douăzeci şi patru de coloane şi care era atît de îmbulzit încît ferestrele păreau ziduri solide de cărți. Privind un aşa zid de cărți, dinafară, ai putea să-ți închipui că acel spațiu închis este o masă neîntreruptă, inacesibilă, străpunsă doar de cari sfredelind hîrtia în descompunere. Aşa cum aveam să descopăr, într-un astfel de loc sălăşuia Gribski, un săpător tainic, închistat şi el în biblioteca sa precum un cariu. Aşa cum am spus, căutările mele erau fără scop şi, în traseul meu zilnic, frecventam pînă şi colțul străzii Hristo Botev cu strada Negustori, unde era o baracă înghesuită de cărți deteriorate şi fascicule. Pe trotuarul de lîngă baracă era o balanță care permitea muşteriilor să cumpere maldăre de materiale tipărite, la kilogram. Nici nu ştiu ce speram să găsesc în acea maculatură eterogenă care, la o privire mai atentă, după ce cumpăram unul sau două maldăre, mereu se dovedea a fi compusă din manuale tehnice, culegeri despre materialismul dialectic pentru economişti şi lucruri de acest fel. Garsoniera mea micuță, de lîngă strada Mîntuleasa, s-a umplut curînd de astfel de imprimate şi, înainte să-l cunosc pe Gribski, mă mutasem la un alt domiciliu lîngă gară, pentru a scăpa de masa înspăimîntătoare de maculatură care se ridica de la prichici pînă la tavan şi care începuse să se extindă de-a lungul pereților formînd stive înalte care se clătinau. În *Noctes Atticae* (IX, iv, 1-13), de Aulus Gellius, se găseşte una dintre primele descrieri ale obsesiei bibliomaniacale care mă afectase deja pe cînd mi se permisese accesul neşteptat în biblioteca lui Gribski, o obsesie recrudescentă în care euforia cedează la scîrbă şi deznădejde, boala revenind iar şi iar. Debarcînd în portul din Brundisium, Aulus Gellius găseşte maldăre de cărți, întinse la vînzare pe splai. Cărțile sînt jegoase, îmbîcsite de vîrstă, nerăsfoite, dar conțin scrieri greceşti care, chiar şi atunci, în secolul doi d.Hr., erau de o vechime şi raritate foarte mare. Felicitîndu-se pentru norocul de a fi făcut o aşa descoperire neaşteptată şi entuziasmat de prețul derizoriu al cărților, cumpără o cantitate mare şi petrece următoarele două nopți aplecat asupra lor. Cărțile tratează cel mai îndepărtat trib de sciți, despre care se spune că ar fi antropofagi; arimaspii care, la fel ca ciclopii, au un singur ochi în mijlocul frunții; sauromații, dincolo de fluviul Boristene (Nistru), care mănîncă o dată la trei zile; căpcăunii prădători

din munții Indiei; şi băştinaşii unui tărîm şi mai îndepărtat, ale căror trupuri sînt acoperite de pene şi care nu înghit mîncare solidă, ci se hrănesc inhalînd mirosul florilor. El începe să transcrie aceste mostre incredibile ale antropologiei antice, sau, mai degrabă, ale teratologiei, dar curînd i se face urît (se taedet), scîrbit de deşertăciunea intrinsecă, aşa cum i se pare, a textelor. Visul meu recurent despre biblioteci înfundate cu cărți netrebuincioase a început tot în perioada pe care o istorisesc, deşi nu-mi pot aminti dacă a fost înainte sau după vizita mea la Gribski. Faptul că visarea este o coborîre într-un tărîm subpămîntean este dovedit prin micimea cărților din acest vis, care îndeobşte nu sînt mai mari decît palma mea. Asemănător, în eshatologia iacuților şi a altor popoare din stepa şi tundra ce se întind dincolo de fluviul Boristene, oamenii şi iurtele şi dobitoacele şi copacii din tărîmul de după moarte sînt toate minuscule, ca şi cînd ar face parte din regnul nevertebratelor ce roiesc înăuntrul țărînei dedesubtul nostru. Dar scotocind rafturile acestor biblioteci onirice am găsit, totuşi, cărți ai căror autori, titluri şi, uneori, subiect mi-i puteam aminti la trezirea din somn. M-am trezit dezolat după ce scormonisem o bibliotecă infinită de cărți nefolositoare şi găsisem o necunoscută lucrare a lui John Donne, intitulată *Izvod despre melancholiile răzlețe ale lumii*. Dintre celelalte descoperiri pe care am putut să le rețin voi pomeni doar următoarele: (1) o culegere de imnuri pentru copii, care-l slăvesc pe Ceauşescu, legate în acelaşi volum cu un comentariu critic subțirel despre *Canto-ul XIV* a lui Pound (*Io venni in luogo d'ogni luce muto*); (2) un florilegiu de mii de cîntări de mort, culese de la un trib din Caucaz, o carte de mărimea vîrfului degetului mare; (3) Jurnalul Elsei Lasker-Schüler, relatînd o călătorie în Levant şi Grecia, care cuprinde şi istorisirea unei coborîri în peştera lui Trofoniu; (4) sute de volume legate în piele, cu coperțile interioare marmorate, pe cotoarele cărora era lucrat în litere aurite titlul *Immunditiae, seu Fragmenta Immunda*, lucrare ce pare a fi însemnarea excavării arheologice a unei biblioteci subterane imense; (5) o culegere de eseuri, fiecare producînd o senzație de absurd tulburătoare, dar greu de definit, scrise de un anumit Obmanschi, despre care nu găsesc nici o referință bibliografică, dar care pesemne a trăit; (6) *Balzac Moralisé*, un tratat al unui abate francez imaginar, din secolul XIX; (7) o serie de jurnale cu supracoperți de culoare galben-sulfuroasă conținînd articole academice despre infernologie în operele lui Samuel Beckett; (8) un volum de versuri ponosit, cu colțurile îndoite, de Ivanov (nu vreun autor real, ci, mai degrabă, noul om sovietic al anilor '20, descris într-un poem de Nicolai Zaboloțchi, în care acest personaj, genericul Ivanov, călătoreşte cu tramvaiul, nepăsător de mişcarea lui rapidă, ținîndu-şi în mînă biletul de mucava); (9) *Grădina Taxonomiei*, o lucrare din Renaştere, cu litere mărunte şi planşe pliante cu diagrame ramificate de o complexitate uluitoare. Cît despre nescrisul *catalogue raisonné* al acestor titluri, originea fiecăruia putînd fi depistată în reziduurile lăsate în subconştient de texte citite şi apoi uitate, acesta încă aşteaptă să fie descoperit în adîncurile visului bibliotecii. Posibilele forme arhitecturale ale bibliotecii sau, mai des decît atît, anticariatul, sînt de o varietate infinită: (I) o structură labirintică de chirpici într-o pajişte nesfîrşită; (II) un zigurat uriaş, pe treptele căruia sînt rafturi de cărți, urcînd în afara privirii şi ale cărui poale sînt înconjurate de roiuri de tarabe; (III) o clădire în paragină într-un peisaj citadin ca dintr-un tablou de Vermeer; (IV) un culoar pavat cu dale de marmură şi căptuşit de rafturi de cărți, spiralîndu-se-n jos pe o distanță nedeterminată. Cu toate astea, cel mai adesea, biblioteca e adăpostită într-un pod întunecat şi astfel se aseamănă cu cea a lui Gribski. L-am întîlnit prima dată lîngă Gara de nord, a cărei masivă arcadă cu coloane pătrățoase şi întinderi interioare jegoase au fost adesea înglobate în arhitectura bibliotecii din vis. Țineam în mînă nişte cărți şi o pîine, dar pîinea, nu cărțile, i-a oferit lui Gribski pretextul să mă abordeze în acel amurg de toamnă. Mă întrebă unde ar putea să găsească o brutărie deschisă la ora aceea. Vorbirăm acolo, în stradă, şi mă invită să-i văd librăria în ziua următoare. Trebuia să ne întîlnim la cinci după-masă, în parc, în fața Operei Naționale, o clădire terminată în anul morții lui Stalin, al cărei monumental portic este încadrat de basoreliefuri colțuroase care înfățişează eroii operei şi baletului socialist. Gribski locuia în apropiere, pe Bulevardul Mihail Kogălniceanu, la ultimul etaj al unui bloc din perioada interbelică, de şase etaje. Ar trebui să mărturisesc că nu am văzut niciodată întreaga bibliotecă a lui Gribski şi ceea ce am văzut a fost, pesemne, doar o mică parte. Una dintre camerele pe care mi le-a arătat era fără ferestre, pereții fiind vătuiți de la podea pînă la tavan cu cărți stivuite (nicăirea nu am văzut rafturi în biblioteca lui Gribsky). O lumină cenuşie se strecura prin lucarna prăfuită, sub care stătea o masă îngrămădită cu cărți. Culoarele erau ticsite cu cărți şi dincolo de ele se zăreau alte şi alte încăperi, mai întunecoase, mai îmbulzite cu cărți, poate pînă la nesfîrşit. Ne aşezarăm într-un salonaş mic al cărui prichici era plin cu volume mucede, învălmăşite. Gribski, cu glasul lui răguşit ca după o tăcere îndelungată, rosti un monolog fără noimă şi nu răspundea la nici o vorbă, la nici o întrebare. Nu-mi mai amintesc conținutul monologului său nesfîrşit, dar îmi amintesc uimirea mea legată de faptul că nimic din ceea ce spunea nu era privitor la cărți sau lectură. Stăteam în salonaş şi părea să fie o ceață densă între noi, prin care abia puteam să-l zăresc pe Gribski şi dintr-o dată am simțit că el şi eu eram morți amîndoi. La plecare nu ştiu ce m-a făcut să insist ca Gribski să-mi împrumute una dintre cărțile sale, în ciuda reținerii lui evidente; cartea în sine,

(continuare în pag. 52)

Nepotul lui Dumitru Radu Popescu

Numele lui acoperă o epocă literară, mai multe decenii postbelice, cu biruințele şi înfrângerile lor. Am fost atras de la început de figura deschisă a fostului redactor de la *Steaua*, 1956-69, apoi redactor-şef la *Tribuna, 1968-1981,* un prozator nonconformist, din generația 60, care generație atunci se desfăşura glorios, înnoind viața literelor româneşti. Primele cărți pe care i le-am citit-o se numesc *Umbrela de soare* şi *Dor*. Eram elev, locuiam la Clinicile universitare clujene şi bibliotecarul îmi spusese că autorul volumelor făcuse câțiva ani de Medicină. Mi-au plăcut nuvelele lui. Am priceput, mai târziu, că prozele sale, de-atunci şi de mai târziu, au ceea ce se numeşte autenticitate şi fabulos, un ton cald îmbinat cu o fantezie suprareală, care se câştigă greu, de unde marile întrebări nu lipsesc... D.R.P.-ul era surprinzător de democrat în dialogul lui cu cei mai tineri, am călătorit cu echipa de la *Tribuna,* Nicolae Prelipceanu, Ion Cocora, Negoiță Irimie, la neuitatele întâlniri cu cititorii din țară, întâlniri aşteptate de toți, pe care revista le organiza excelent şi i-am apreciat lui D.R.P. farmecul conversațiilor neprotocolare, dar dense...

Vorbea cu factorii de răspundere fără complexe, convins că lucrurile drepte trebuie să învingă prin logica lor, pe care o demonstra persuasiv, a ajutat, în numeroase împrejurări dificile, zeci de colegi, cu prestigiul său de scriitor, apoi de om politic. A făcut mult bine, cum se spune, multora, pe mine, de pildă, m-a propus la premiul de debut al Uniunii Scriitorilor, 1971, apoi într-o zi de mai, 1983, mi-a telefonat, duminica dimineața, anuntându-mă, râzând, că nu vrea să-mi strice ziua de sărbătoare, dar vestea lui trebuie comunicată urgent : *mi-a obținut o bursă a Uniunii la Accademia di Romania la Roma, argumentând în fața celorlalți membri ai Consiliului Uniunii că am boala călătoriilor italice în sânge, de la Umbria, şi, deci, eu aş fi cea mai potrivită alegere...*Pauză. *Cam mică bursa, dar te descurci tu*... Se amuza, lăsându-i să creadă pe unii că i-aş fi nepot, vezi numele de familie, sporindu-le şi mai mult confuzia când mi se adresa, în public, familiar, surâzând, cu *Ce mai faci nepoate*?...Pe colegii mei tribunişti i-a îndemnat nu o dată să-şi predea la timp manuscrisele la edituri, am asistat la o discuție amicală, involuntar, cand îl întrebase pe regretatul Marcel Constantin Runcanu dacă mai are mult de lucrat la volumul de proze promis editurii *Dacia*.

Romane, piese de teatru, eseuri, operă solidă şi variată. Paradoxal, fantast, realist, suprarealist, clasic prin gusturi şi temeinicie, găsindu-şi devreme tonul propriu, inconfundabil, grav şi hâtru, cultivând umorul cu miez, dezghiocând ingenios nuca tare a miturilor fundamentale, sondând sceptic sau entuziast abisul sufletului de-acum si dintotdeauna. A avut prieteni buni, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Geo Saizescu, scriitorii clujeni, bucureşteni, bihoreni...Are şi acum o mulțime de cititori şi de confrați.

După 89, a ştiut să manifeste o discreție extrordinară după ce s-a retras de la conducerea Uniunii Scriitorilor, în fruntea căreia a stat în poate cea mai grea perioadă neo-dogmatică, 1982-90. S-a retras la masa lui de scris. A primit numeroase premii, cel al Academiei, 1970, ale Uniunii Scriitorilor, 1964,1969, 1974, 1977, 1980, înainte şi după 89, *Premiul național de literatură*, printre altele. În calitate de distins academician a coordonat profesionist editura acestei instituții. Lumea îl vede ca pe un om generos şi onest, în care poți avea încredere, ceea ce nu-i puțin lucru, azi. Din toata inima, să-i dorim ceea ce el însuşi, probabil, îşi doreşte: multă sănătate şi poftă tinerească de scris. La mulți ani, unchiule!

Adrian Popescu

(urmare din pag. 51)

deşi epuizată, nu ar fi fost greu de găsit la unul dintre multele anticariate pe care le frecventam. Copia cărții respective care îi aparținea lui Gribski s-a pierdut cînd m-am mutat din apartamentul aflat în apropierea gării sau în cursul altor mutări, la fel ca multe dintre cărțile strînse doar pentru a fi împrăştiate drept urmare a vieții mele neaşezate la acea vreme. Răstimpul este neguros, acum, în mintea mea, din pricina pierderilor de volume asociate cu ea. Fiecare dintre acele cărți era o urmă tangibilă a atmosferei caracteristice împrejurărilor în care o cumpărasem; era receptacolul unei stări inefabile, stranii, de neregăsit. Uitasem de Gribski pînă mult mai tîrziu cînd fosta mea gazdă a dat de mine ca să mă înştiințeze că un bătrîn tot suna la chiriaşul ei actual, întrebînd de mine şi de o carte. Dar pe atunci era deja tîrziu: cartea fusese pierdută şi, odată cu ea, toate legăturile cu Gribski. Rupsesem o particulă din biblioteca lui şi, prin asta, receptacolul unei trăiri cunoscute doar de el. Gribski era foarte bătrîn şi nu pot să nu mă gîndesc că, în următorii ani, a murit iar bibioteca lui a fost risipită. Cărțile lui Gribski au fost golite de semnificația cu care erau investite fiind părți constituente ale bibliotecii pe care o strînsese cu trudă. Deunăzi, într-un anticariat, am dat peste o copie a cărții pe care Gribski mi-o împrumutase. Se poate să fi fost chiar aceeaşi copie.

În româneşte de **Călina Părău**

Nicolae Corlat

Linişte

undeva
departe
pe o insulă
în mijlocul mării
veghea pinului ia formă de cruce
într-o sinistră aşteptare
cum într-o cameră goală
sunete de pian
mărşăluiesc de-a lungul pereților albi
în munții din Creta

copilul din tine se-aşează pe-o piatră
de la începutul lumii
ascunsă păsărilor văzduhului

razele lunii împrăştie ninsoare
peste munții din suflet
e seară
liniştea coboară
cîntec de dragoste nespus nesfîrşit

casa

să-ți faci casă din tăceri pe înălțimea zămislită în tine
deasupra a tot ce n-are moarte
în propria-ți țărînă
amestecîndu-te cu umbra luminoasă a primilor fulgi
tot ce e pustiu se-ntoarce în locurile pe care odinioară le-ai locuit
aici te aşteaptă cenuşa
casa ta n-are ferestre nici duşumele pe care să-ți laşi trecerea
numai o încercare a trupului de-a domestici umbra
e casa aceasta făcută din cele mai albe tăceri

iată cum dintr-o simplă îmbrățisare se transformă totul în vifor
culorile se afundă-n cea din urmă lumină
ca un pescăruş căzut din aripi te întorci pe poteci neumblate
căutînd în zadar
într-o apă tot mai tulbure chipul

cînd nu vei mai fi
toate se vor aşeza la locul lor
după furtună
viața se dedă risipei

cîmpul cu flori

după o lungă aşteptare
copilul aşterne pe cer o umbră
uşoară
trecută-n uitarea adîncă

se cuvine să taci
alergînd printre fluturi
pînă toți anii din tine
vor adormi
iar visele vor pluti în fața paşilor
printre petale

acum sunt umbra aceea zăvorîtă în ani
cobor noaptea din oglinzi să te caut
cu toate că am mers mii de leghe pe deasupra cerului
fără să ştiu am rămas în icoana la care îngenunchezi

Intelectualii şi politica

Florin Mihăilescu

Este foarte probabil ca una dintre cele mai nevralgice şi mai spinoase probleme cu care s-a confruntat intelectualitatea în secolul trecut s-o fi constituit relaţia ei cu tentaţia angajamentului politic. Deşi domeniul său de interes şi de competenţă îl reprezintă ideile, ea nu e indiferentă nici faţă de lumea practicii, a acţiunii, a multiplelor capacităţi ale spiritului, menite a verifica eficacitatea oricărei perspective teoretice, abstracte şi ipotetice, în ultimă instanţă posibilitatea ei de a interveni în evoluţia realităţii existenţiale. A lucra cu ideile presupune, altfel-zis, a te raporta la nişte fantasmatice iele, cum ar spune Camil Petrescu, căci ideile nu pot da decît satisfacţii aşa zicînd vizionare, rezultate din integrarea sistematică a lumii într-o hermeneutică deschisă şi din păcate excesiv relativistă, de unde şi efortul de cuprindere, de organizare, de ordonare şi de înţelegere a tot ce înseamnă realitatea concretă. Căci acesta e marele vis al ideilor: de a se concretiza, materializa şi influenţa mişcarea societăţii umane şi de a modela viitorul ei, cît mai rapid şi mai nemijlocit.

Iată prin urmare motivul pentru care intelectualii îşi sacrifică de cele mai multe ori idealismul lor congenital, riscînd să comită o extrem de păgubitoare imprudenţă, prin depăşirea frontierelor care le consemnează autonomia, nu totdeauna însă şi independenţa. Şi ce cale mai directă şi mai activă poate fi pentru a justifica acest sacrificiu identitar decît acţiunea politică şi angajarea în serviciul unei ideologii, o ideologie care nu e altceva decît ipostaza coruptă a unei viziuni intelectuale? De la Aristotel încoace, de cînd acesta a proclamat omul drept animal politic, toată lumea e amestecată în viaţa cetăţii. Se poate spune chiar că şi gînditorii sau artiştii neangajaţi au o atitudine politică, după cum sună o veche propoziţie, conform căreia orice poziţionare şi orice opţiune are în mod paradoxal caracter politic. Dacă multă vreme politica a fost obiect de reflecţie pentru intelectuali şi acţiune violentă pentru militari şi conducătorii lor, în secolele XIX şi XX, ea a devenit un factor declanşator de revoluţii şi de războaie, justificate totuşi pe baze şi pe argumente intelectuale. Cavalerii spiritului au intrat în arenă, părăsindu-şi idealismul şi oarecum geloasa neutralitate. "Politique d'abord" s-a transformat într-un veritabil slogan, emblematic pentru o întreagă epocă. Veacul trecut a fost leagănul tragic al celei mai exacerbate confirmări a acestei formule. Cele două conflagraţii mondiale au demonstrat pînă unde poate duce supralicitarea angajamentelor politice. Totalitarismul fascist, nazist şi comunist s-a ilustrat drept ultimă întrupare catastrofală a celor mai criminale aberaţii politice.

Se poate astfel înţelege de ce tînara noastră generaţie interbelică şi-a făcut intrarea şi afirmarea pe scena publică prin afişarea ostentativă a unui accentuat şi insistent apolitism, marcat de o aversiune corespunzătoare, care şi-a aflat compensaţia în pledoaria pentru spiritualitate. Prin serialul său de articole sintetice şi programatice, intitulat "Itinerariu spiritual" din 1927 (an în care apar răsunătoarele cărţi ale lui Julien Benda, "La trahison des clercs", şi Martin Heidegger, "Sein und zeit") Mircea Eliade se impune ca şef şi promotor al generaţiei sale, în siajul şi în contextul unei orientări ideologice, al cărei "maître à penser" avea să fie charismaticul profesor Nae Ionescu. Spiritualismul şi naţionalismul ortodoxist par a fi cele două axe principale ale acestei orientări, la care se adaugă, într-o conexiune destul de organică şi parţial paradoxală, antisemitismul şi vitalismul autenticist. În variate grade, măcar trei dintre acestea sînt dezvoltate analitic într-o carte, a cărei lectură întîrziată ne-a resuscitat o mai veche preocupare. Autoarea este Mihaela Gligor, iar lucrarea sa stîrneşte interesul, începînd chiar de la titlul ei, "Mircea Eliade. Anii tulburi 1932-1938" (Editura Europress Group, 2007). Dincolo de unele stîngăcii şi neglijenţe stilistice, sau şi prin prezenţa lor, ea se înfăţişează ca o destul de caracteristică teză de doctorat, ceea ce probabil că şi este, cu menţiunea că depăşeşte media, prin bogăţia şi corectitudinea informaţiei, precum şi prin calitatea interpretărilor, fiind un fel de compilaţie (vs. cercetare), cum numeşte Umberto Eco acest gen de lucrări, fără nici o conotaţie peiorativă, adică o adunare a rezultatelor existente pe temă şi o organizare cît mai previzibilă, recte didactică a expunerii, aşadar nişte operaţii care urmăresc să cuprindă şi să descrie cît mai obiectiv problematica subiectului tratat, iar nu să avanseze ipoteze proprii în aspiraţia spre înnoire şi originalitate. Însă, în aceste limite, cartea Mihaelei Gligor merită cu certitudine calificativul "magna cum laude", pentru că regăsim în ea tot ceea ce este esenţial în bibliografia deloc puţină, care s-a acumulat pînă în prezent. De aici senzaţia de "déjà vu", dar şi aceea a satisfacţiei reale şi plăcute în faţa unei foarte competente prezentări.

Abundenţa şi diversitatea chestiunilor implicate în această prezentare şi în discuţia aferentă nu permit aici o abordare exhaustivă. Două sînt însă întrebările care o frămîntă mai cu seamă pe autoare: a fost sau n-a fost Eliade legionar şi a fost sau n-a fost el antisemit? În treacăt însă, deşi este fundamentală, se mai pune o problemă, anume dacă se poate descoperi o eventuală influenţă a

opțiunilor ideologice şi a atitudinilor politice ale lui Eliade asupra operei sale de istoric şi filosof al religiilor. Răspunsul vine cu anticipație: "trebuie spus, de la bun început, că vasta lui operă ştiințifică nu are nici o legătură cu aceste articole 'legionare'. Episodul legionar apare astfel ca un simplu accident, o greşală temporară din tinerețe, fără nici o legătură cu restul creației lui" (p.13). Am fost multă vreme şi noi de o părere asemănătoare. Astăzi, problema se dovedeşte mai complicată şi mai nuanțată. "Cîtă importanță are – se întreabă iarăşi autoarea, undeva în substanța lucrării – activitatea publicistică în slujba unei mişcări care exalta, pe de o parte, creştinismul ortodox, dar care, pe de altă parte, pleda pentru jertfă, pentru moarte, care era contra evreilor şi contra democrației?" (p.127). Or, apartenența la o grupare politică, fie ea numai "ideatică" (p.128), sau spirituală este nu numai importantă, ci chiar hotărîtoare. Căci a face politică este posibil în două feluri: prin idei, sau prin acțiuni. Angajamentul politic poate să depindă numai de idei, numai de acte concrete, sau de ambele ipostaze. Iar cine aderă la idei îşi asumă şi faptele care decurg din ambele ipostaze. Libertatea de opinie şi de exprimare trebuie bineînțeles respectată, dar uneori ideile pot fi mai criminale decît acțiunile, căci nu contează în primul rînd cine a comis crima ca persoană fizică şi iresponsabilă, cît cine a comanditat-o. Este inutil a reaminti împrejurarea că nici un intelectual din tînăra noastră generație interbelică nu poate fi acuzat de vreo crimă politică, dar este tot atât de evidentă corespondența în spirit şi idei dintre discursul politic al lui Eliade sau Cioran, pe de o parte, şi doctrina unei organizații declarat criminale ca mişcarea legionară, pe de altă parte, mai ales dacă îi raportăm pe cei doi la nişte contemporani şi "prieteni" (?!) ai lor, precum Eugen Ionescu sau Mihail Sebastian. Şi atunci ce concluzie ar trebui să tragem? Există crime intelectuale, nu neapărat şi morale, şi există acțiuni criminale nu numai prin autorii lor fizici, dar şi sau mai cu seamă prin cei morali. Ideile sînt libere, însă nu mai departe de limita libertății altora, a altor idei sau a altor intelectuali.

Acțiunile nu sînt libere decît dacă nu atentează la siguranța şi drepturile oricărui cetățean, într-o societate normală, adică democratică. Recentul caz "Charlie-Hebdo" se cuvine încă bine meditat pentru a-l putea înțelege şi evita pe viitor.

Cît priveşte presiunea ideilor politice asupra lucrărilor cu caracter ştiințific (la Eliade, Nae Ionescu, Lucian Blaga sau Nichifor Crainic), problema e delicată, dar nu mai puțin reală, mai ales după "scandalul" din jurul operei lui Heidegger. Asemenea situații nu trebuie tratate cu reavoință, ci cu deschidere şi maximă comprehensiune, dar şi cu delimitare fermă dat fiind rolul pe care l-au putut avea în anumite momente tragice ale istoriei prea zbuciumatului secol trecut. Marea lecție a acestui secol absurd este şi ramîne nevoia, ori chiar obligația de responsabilitate. Nu se poate juca nimeni, sub nici un motiv, cu ideile şi cu acțiunile, fără a le gîndi pînă la capăt şi fără a avea conştiința consecințelor şi implicațiilor lor în destinul apropiat şi îndepărtat al umanității noastre. Iată ce aveam de spus după lectura unei cărți nu numai interesante şi utile, dar mai ales, cu siguranță, foarte necesare. Este meritul autoarei, care continuă să studieze prezența lui Mircea Eliade în cultura românească şi locul lui excepțional în ierarhia noastră de valori.

P.S. Pentru că tot se discută despre relația dintre critică şi teorie, iată un citat din Leonardo da Vinci, la care merită să reflectăm cu mai multă atenție: "Cei care îndrăgesc practica fără teorie sînt asemenea unui marinar care se urcă pe o corabie fără cîrmă sau fără busolă şi care de aceea nu poate fi niciodată sigur de cale va urma." *Sapienti sat*!

SFÂNTUL TOMA

Dicționar al copilăriei

Ovidiu Pecican

LUCA PIȚU

LEXICONUL FIGURILOR CĂJVĂNARE

Opera Magna, 2015

Prin legea obscură dar inevitabilă care pune capăt vieților noastre, fără greș, *Lexiconul figurilor căjvănare* (Iaşi, Ed. Opera Magna, 2015, 216 p.), abia apărut, încheie cariera de scrib „anarho-eseist", cum se intitulează el însuşi, a lui Luca Pițu. Din 1986 până astăzi în tolba talentatului universitar s-au adunat către treizeci de opuri şi opuscule în care spiritul lui s-a pitit şi, totodată, s-a dezvăluit, explorând dimensiuni originale ale scrisului românesc şi franțuzesc; căci Luca Pițu a exersat, în spiritul emulației filofranceze a veacului al XIX-lea şi a primei părți de veac XX românesc, cunoaşterea intimă şi practicile scriptice hexagonale, alimentate de gustul pentru o modernitate cu iz avangardist (Jarry, patafizica ş.a.). Spiritul mucalit, humuleştean, ireverența suprarealiştilor noştri, corozivitatea civică la adresa moravurilor politice şi sensibilitatea la tradiții valoroase, devenite în timp subterane, ale literelor româneşti s-au regăsit şi se regăsesc consecvent cam peste tot în corpusul lucapițian, făcând din acesta un capăt de linie şi un început de drum pentru unul dintre modurile esențiale din universul nostru cultural de la Dunăre şi Carpați.

Lexiconul pare să aducă o notă inedită, totuşi, într-o operă care numai de spirit sistematic şi lexicografic nu putea fi bănuită. Aidoma dicționaritei khazare a lui Danilo Kis, ori, şi mai de departe, a tendinței către sistematicitate a lui Dimitrie Cantemir (manifestă nu doar în textele escortă din *Istoria ieroglifică*, ci şi în trecerile în revistă de funcții, ranguri şi... regiuni moldovene din *Descriptio...*), lexicografia lui Luca Pițu este un tribut plătit unei anume pasiuni pentru clasicitate. În fapt, cartea ascunde/ aduce la suprafață nişte amintiri, „... listarea, nealfabetică însă, şi sub semnul incompletitudinii, ... a figurilor cajvaniene din vremea copilăriei şi adolescenței noastre dejiene îndeosebi..." (p. 12). O altă precizare, tot auctorială, recapitulativă, de astă dată, este aceea că avem de-a face cu un exercițiu de rememorare, „poznele antropologice de mai la deal, constituind, ele, un lexicon, din păcate incomplet, de lucrături anamnezice asupra figurilor căjvănare" (p. 206-207).

Opțiunea, cu sau fără presimțirea unei apropieri a capătului de drum, pentru rememorarea umanității aurorale în care i s-a format personalitatea, are un caracter programatic. La fel şi opțiunea de a transforma lumea foşgăitoare a unui sat din sudul Moldovei – devenit, în ultimul pătrar de veac, oraş, prin insistențele unui om al locului – într-un univers literar cu valoare în sine. Căci, cu o ştiință dantescă, Luca Pițu aşterne pătanii şi contexte, interpretări şi divagații la adresa consătenilor lui (anii la care se referă sunt încă plini de ruralitatea locului), făcând catagrafia unui loc ce, pe măsura derulării paginilor, devine tot mai mult topos literar şi tot mai puțin recensământ de vreo valoare socială. Pe harta noastră culturală, Cajvana, nemurită onomastic de cel ce se numea pe sine „magister cajvaneus", a dobândit acum o viață proprie, şi încă una aureolată, chiar dacă filtrată prin sensibilitatea retrospectivă, cumva mitologizantă, a autorului. Ea este un topos inepuizabil, cum are grijă să precizeze, în felul lui, textul însuşi: „Opus non explicit. Il porrait tre continué. Ce serait btise que de vouloir le conclure de plein fouet, sinon *manu militari*. Also sprach sein Verfasser. Spectaculum est continuandum. Praeter ea censit auctor Carthaginem delendam non esse, sed titillandam in saecula saeculorum" (p. 208). La intersecția limbilor de vastă circulație, limbi vii, ca şi limbi moarte, concentrând subtile referiri la diverse contexte culturale (Cicero, Nietzsche etc.), Cajvana pițiană este gândită să dăinuie în veac, fiind şi sub acest aspect, nu doar la nivelul listei populaționale şi a peripețiilor protagoniştilor, inepuizabilă.

Cât despre materialul lexiconal, s-ar putea spune despre el că umanitatea cărții, cu toate că îşi păstrează deplin culoarea locală, amestecul etnic şi confesional, apare într-un colorit flamand şi în note rabelaisiene. Suntem într-o lume a sotizelor şi istorietelor împănată cu flatulențe, cafturi de extracție rurală şi bucolică (prin utilizarea calului şi a parului), cu soți septuagenari geloşi şi autorități medicale puse pe negocierea amendei contra şuncii afumate. Ceea ce în viață dă prost, aducând un aer frust şi brutal, în pagină, mai cu seamă prin binocularul amintirii, dă bine. Unde mai pui că stilul face totul şi, cu o notă specială pentru întortocherile lui Luca Pițu, omul e stilul.

Te poți întreba de ce i s-ar părea unui doct universitar şi strălucit eseist important să aducă în fața cititorului său meşteşugul flatulatoriu, invectiva moldovenească neaoşă, grobienele iscusințe ale unei contemporaneități aureolate doar prin privirea emerveiată a copilului de odinioară şi prin trecerea timpului. Sunt acestea de ajuns pentru a salva de precaritate şi de derizoriu asemenea fapte şi figuri, împrejurări şi conjuncții? În ce mă priveşte, găsesc puține, dar însemnate explicații. Întâi, că astfel de deliciuri, neduse la biserică şi neajustate cultural prin educație, evocă un natural şi un firesc auroral, fie el şi campestru (ori poate mai ales de aia). Pe de altă parte, pentru că referințele cu pricina recompun atmosfera unei copilării fără prea multe griji, dându-i savoarea neinhibată şi necenzurată, în contrast cu mai târziile proceduri încarcerante de gândire şi de comportament, deprinse la rigorile ideologiei castratoare şi la cele ale saltului într-o

altă categorie, cea a universitarilor cu ofuri şi pretenții, şcoliți în spiritul Luteției.

Umorul lui Luca Pițu, ne dăm seama acum, venea nu doar din privirea de Panurge proprie sieşi, ci de mai departe, din neamul căjvănenilor. Cutare „...avea şi un tic verbal. Indiferent dacă vorbea cu un pici, un june, o femeie, o fată sau un bărbat matur, introducea în replică, neapărat, şi câte un «Ce nula mea, bade!». Dor popii, din respect, i-a spus o dată: «Ce nula mea, părinte!»" (p. 13). Altul, „... urcat pe o mică punte, folosită la prins peşte cu năvodul ori la clătit rufe, Costan defeca abundent, cu aburi ontici, în eleşteu, ca spre a mă distra copios" (p. 123). Consemnând asemenea detalii, Pițu face, de fapt, un alt fel de etnografie, salvând de la înecul definitiv anumite „obiceiuri şi datini de pe la noi".

...La plecare, cu puține zile înaintea ei, s-a gândit la mine şi mi-a trimis un exemplar din lexiconul lui. L-am primit în chiar ziua înmormântării scriitorului, cu întârziere de câteva, alte, zile, din pricina ajungerii mele tardive în preajma căsuței poştale unde pachetul cu scrisul pițian mă aştepta fără ca eu să ştiu. Apucasem deja să aflu de retragerea prietenului meu, autorul, în Cajvana cerească, drept care, mi-am zis, Luca îmi trimitea un semn de afecțiune dedicată de... dincolo.

Acum mai zic doar atât: poate este vremea ca vreun editor sprințar să asume publicarea seriei de autor Luca Pițu.

O mierlă neagră şi un pongo

Victor Cubleşan

RADU ȚUCULESCU

MIERLA NEAGRĂ

Cartea Românească, 2015

Profitînd, parcă, de un val de apreciere din partea cititorilor – vizibil prin numărul de cărți vîndute – şi de o bună primire din partea criticii – care paresă-l fi redescoperit cu multă simpatie după un hiatus de uitare –, Radu Țuculescu îşi impune o cadență alertă în publicarea volumelor care-i poartă numele pe copertă. O ritmicitate care poate fi invidiată, cu sinceritate, de majoritatea confraților, mai puțini productivi. În ce măsură calitatea scriiturii sale rămîne nealterată de viteza nou cîştigată se poate vedea în cel mai recent roman apărut, *Mierla neagră*.

Din *Mierla neagră* cititorul poate afla ce este un ponco, cum se poate improviza un blues, care era meniul de internat liceal în anii 80 sau cum poți avea succes spălînd picioarele clienților în restaurant. Ce nu vei reuşi să afli este cine şi de ce a comis crima care constituie unul dintre punctele narative nodale ale romanului şi ce anume a fost şi devine personajul principal, Radu Anghel.

Mierla neagră este un roman tipic pentru romancierul Radu Țuculescu, mixînd toate ingredientele care se constituie în amprenta sa genetică de prozator, de la teme şi tipuri de personaje la structuri de paragrafe, reflexe narative şi modalități de povestire şi pînă la idiosincrazii semiconştientizate şi ticuri de istorisire. Romanul este, la fel ca şi în cazul precedentelor sale creații, o structură destul de puțin tradițională şi vădit eterogenă. E împărțit în trei calupuri mari corespunzînd oarecum unor „părți" sau, dramaturgic vorbind, acte. Primul cuprinde povestea lui Radu Anghel, eroul-narator al romanului, ca elev şi licean la Liceul de Muzică din Marele Oraş (De ce Radu Țuculescu nu scrie Cluj – chiar Napoca – preferînd o nebulozitate total inutilă pentru orice cititor român care va recunoaşte, chiar ficționalizat, decorul citadin cu cea mai mare uşurință, în timp ce pentru cititorul străin numele va fi la fel de exotic precum paravanul inutil al prozatorului? Nu voi putea înțelege.) pe la mijlocul anilor optzeci. Narațiunea se concentrează exclusiv asupra vieții de internat, introducînd în scenă patru personaje pozitive (prietenii eroului), două negative (pedagogul-secretar de partid şi turnătorul) şi trei ambigue („amantele" plus Lulu). Această primă parte se încheie cu o crimă brutală pentru care Anghel e acuzat şi condamnat pe nedrept fiind trimis la închisoare. Al doilea bloc narativ e intitulat Despina şi urmăreşte îndeaproape relația amoroasă dintre erou şi (evident) Despina, după eliberarea precipitată care a urmat revoluției. Decorul şi personajele se schimbă, dar orăşelul care preia rolul de cadru general este atît de şters încît ar putea fi oriunde şi orice. Acțiunea se derulează aproape exclusiv într-un restaurant, într-un apartament şi în satul natal al eroinei (Virişmort). Dar, desigur, calupul e pus în ramă fiind practic o confesiune către Radu Orbul (prietenul savant şi superior) făcută la ceas de noapte, cu paharul în mînă şi sticla pe masă, după ce rănile trecutului s-au cicatrizat. Frumoasa şi senzuala Despina, naivă, şarmantă, provocatoare şi ingenuă seduce şi subjugă un Radu Anghel reformat în chelner de succes, doar pentru a se dovedi în proporție destul de mare o curvuliță, iar în integralitate nebună bună de internat – ceea ce se şi petrece în finalul actului. A treia parte, de data aceasta construită din capitolscurte care aproape că ar putea vieți individual, îl regăseşte pe Radu Anghel reîntors în Cluj (pardon, Marele Oraş) în chip de patron şi bucătar al unui lanț de *bistrorante* şi restaurante. Numeroase fire narative se resudează cu prima parte, reapar toate personajele inițiale, iar totul se centrează pe povestea unei răzbunări şi a unei retreziri la viață (din punct de vedere erotic).

Simplificat, romanul lui Radu Țuculescu îşi arată mult mai clar osatura şi tipologia. Autorul spune că scrie în ritm de blues. Posibil. Pe de altă parte este evident, la fel ca în precedentele vol-

ume, că Radu Țuculescu este un povestaş impulsiv care simte nevoia permanentă de a reistorisi şi înfrumusețea, care cochetează cu limitele veridicului şi realului. Narațiunea este aproape întotdeauna pentru el o auto-ficțiune conştientizată doar pînă la un anumit nivel. Romancierul dialoghează cu propria carte, se transpune intenționat în lumea pe care o elaborează, se regăseşte în ipostaza de narator la persoana întîi şi e trădat de momentele în care propria ficțiune îl vrăjeşte şi îl provoacă senzorial aducîndu-l în pasaje descriptive liminale. Jocul pseudo-autobiografic al autorului e vizibil şi în volumele mai recente, dar aici e parcă şi mai apăsat. În figura lui Radu Anghel de la internat Radu Țuculescu încearcă atît de mult să se detaşeze încît ajunge să îşi transforme personajul într-un mic ghem de stereotipii. Realitatea este că, din întreg romanul, cel mai puțin interesant personaj este chiar eroul principal. Prea concentrat să nu-i substituie propria personalitate, Radu Țuculescu îl clădeşte şters şi neapetisant. În schimb, acolo unde are de plătit polițe, acolo unde îşi permite să lucreze cu mistria, penița şi scalpelul deodată, prozatorul străluceşte. Personajele Despina şi Prada sînt fascinante. Despina este un personaj care reuşeşte de-a dreptul să-ți dea fiori, visceral, insinuant. O figură feminină în care atracția şi repulsia îşi dau mîna, obsedant, oripilant. Singurul meu regret este că prozatorul nu a extins această parte a doua, de departe cea mai reuşită, şi nu a acordat mai mult spațiu personajului pe care l-a plămădit atît de reuşit. Prada, de cealaltă parte, este o caricatură groasă, cu un umor scrîşnit din dinți. Pedagogul secretar de partid are reflexe de hoitar şi aură porcină. Inteligent, calculat, rece şi lacom, dispus să înghită orice şi oricît (la propriu şi la figurat). Din ceea ce pare o defulare a romancierului ia naştere un personaj care ia mici proporții simbolice pentru un întreg ev nu prea îndepărtat. Singura obiecție, pe ton personal, pe care o fac se referă la numele ales – nu, nu îmi evocă o pasăre de pradă, ci o cunoscută firmă florentină, care nu ar trebui să se rătăcească în aceste pagini.

Dacă acolo unde autorul se luptă să scape de înlănțuirea alter-egoului său proiectat narațiunea ia accente mai stîngace, atunci cînd Radu Țuculescu intră în pielea sa de senzorial şi senzual povestirea se animă de o altă viață. Pasajele erotice şi cele culinare sînt veritabile bijuterii. O vînă şi o ştiință instinctivă a alegerii cuvintelor şi decupării textului produc broderii textuale delicioase. Pesemne că un roman care ar urma doar aceste două linii ar face din Țuculescu un autor de capodoperă. Oricum, *Mierla neagră* este un roman extrem de plăcut, cu acelaşi aer de bavardaj în care umorul şi drama fac casă bună, în care vocea auctorială e mai importantă decît evenimențialul şi în care trăznăile simpatice sînt credibile, triste, obsedante.

După cum spuneam, cititorul nu va afla niciodată criminalul, la fel ca în toate istoriile pseudo-polițiste de pînă acum semnate de romancier, dar va găsi un roman spumos, energic, tipic pentru un autor care nu dezamăgeşte. Ah, da, şi va afla ce este un pongo.

Ioan Stanomir şi banda desenată: explorare şi imaginarul copăriei

Angelo Mitchievici

IOAN STANOMIR

CAMERA OBSCURĂ. VIS, IMAGINAȚIE ŞI BANDĂ DESENATĂ

Cartea Românească, 2014

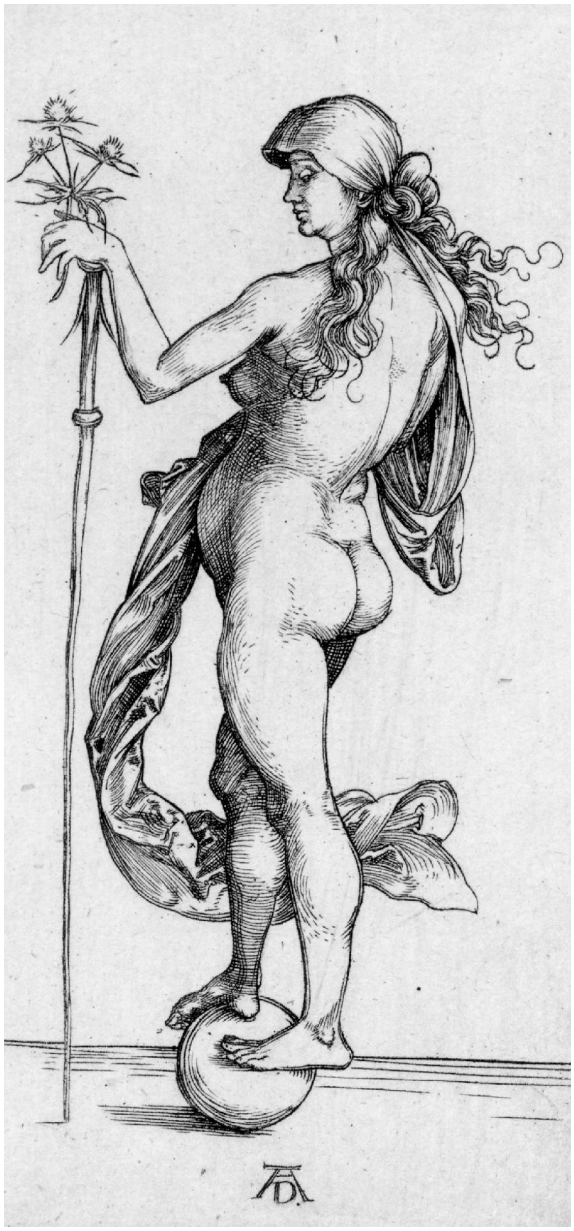
Camera obscură. Vis, imaginație şi bandă desenată, cartea scrisă de Ioan Stanomir despre banda desenată, depăşeşte cu mult cadrul unei discuții care ține de istoricul domeniului unde avem un reper inconturnabil în Dodo Niță. Mizele cărții transced domeniul istoriografiei, iar prima dintre ele vizează anularea dicotomiei artă majoră-artă minoră, eticheta de consumerism şi paraliteratură, ultima folosită şi de Dodo Niță, plasând banda desenată la confiniile cu literatura pentru copii. Autorul face acest pas printr-o abordare a imaginarului benzii desenate, imaginar care se varsă în acelaşi ocean sau are acelaşi izvor cu al imaginarului literaturii europene, al artei, cinematografiei europene. Ca vehicul al acestui imaginar, banda desenată este mai permisivă, mai deschisă, mai bună conducătoare de fantasme, cu un impact mai mare. Ea transcrie visul unei evaziuni de factură onirică, al unui *quest* cum remarcă Horia Roman-Patapievici în introducerea la o altă carte despre banda desenată aparținându-i lui Mircea Mihăieş, ea descrie curiozitatea exemplară a explorării parte a identității europene, ea reprezintă investiția în imaginar ca un câmp infinit de posibilități şi deschideri. Linia de frontieră a benii desenate este întotdeauna una fericit neclară, linia orizontului, linia imaginației.

Ioan Stanomir nu uită că banda desenată este un gen hibrid, un amfibian artistic, imagine şi text laolaltă aflate într-o relație simbiotică şi aducând adesea în scenă un „scenarist" şi un grafician care colaborează la edificarea „operei". Avem însă mai puțin un caz de armonie orchestrală, de acompaniament. Banda desenată este un film în care la montaj s-au sărit secvențe întregi, story-ul se construieşte şi prin imagine care merge în absența cuvântului. Însă, un fapt esențial,

Ioan Stanomir precizează şi un context al receptării fără de care sensul benzii desenate rămâne insuficient relevat. Banda desenată a fost unul dintre cei mai buni ghizi ai imaginarului în România comunistă, benzile desenate, în special cele din revista *Pif* căreia autorul îi dedică un capitol consistent, au alimentat şi catalizat energii creatoare, de aceea asocierea cu marile romane de aventură nu este întâmplătoare, ci înscrie o relaţie de rudenie. Jules Verne, Karl May, Robert Louis Stevenson, Radu Tudoran etc. constituie tot atâtea opere care rezonează cu spiritul benzii desenate. Într-adevăr, adevărata cameră de rezonanţă a benzii desenate o reprezintă literatura europeană, cu precădere romanul de aventuri, pe uscat, pe mare, în aer, în adâncuri acvatice şi terestre, în istorie, scormonind după civilizaţii dispărute, în această formă de sacru secularizat care este misterul. Cititorul intră în universul benzii desenate ca un explorator şi Ioan Stanomir intuieşte acest statut privilegiat pe care-l reclamă "lectura" unei benzi desenate.

Camera obscură reprezintă şi o selecţie de gust, plină de subtilitate şi rafinament, în ceea ce priveşte banda desenată, dar ea are un centru magic, are mandala ei. Într-un fel, această carte minunată are un centru, prin care ea devine un studiu monografic, primul studiu românesc extins, urmat la scurt timp de cel al lui Mircea Mihăieş, studiu dedicat lui Corto Maltese şi autorului său, Hugo Pratt. De ce, o spune elocvent chiar autorul: "Hugo Pratt poate fi privit drept scriitorul care oferă benzii desenate flexibilitatea ludică şi rafinamentul intertextual al lui Borges. Odată cu Pratt, limitele naraţiunii sunt împinse până către linia în care visul se amestecă cu ordinea cotidiană, ca şi cum întregul text ar fi inundat de aroma unui halucinogen încărcat de senzualitate." În eroul lui Pratt care a dobândit un prestigiu imens avem o sinteză borgesiană de lumi posibile, un alef al questei care a conferit universalitate culturii europene. Pentru Ioan Stanomir, Corto Maltese transcrie chair acest spirit al neliniştii şi căutării neîntrerupte, ale odiseei, dar nu pentru o întoarcere acasă, ci pentru imponderabilitatea călătoriei fără sfârşit. Marinarul cu cercel în ureche, cum remarcă avizat Ioan Stanomir, are în spate o tradiţie considerabilă pe care o valorifică păstrându-i spiritul, de la aventurierii englezi în Africa, cei pe care-i imortalizează Karen Blixen în *Dincolo de Africa*, la eroii *Condiţiei umane* a lui Marlaux care au vocaţia înfruntării răului indiferent de meridian, de la duritatea îmblânzită însă romantic-mediteraneean a lui Sam Spade al lui Dashiell Hammett la evanescentele nostalgii din romanele lui Pierre Lotti, de la Marlowe, emblematicul aventurier conradian în inima întunericului la magnetismul bogartian din *Casablanca*. Dandismul personajului reprezintă la rândul lui una dintre măştile culturii europene, o sinteză de *l'ancien régime*, *belle époque* şi decadentism, estetismul personajului, dar şi al graficii constituind una dintre mărcile idelebile ale operei lui Pratt.

Ioan Stanomir face lectura episod cu episod al acestui univers mirific. Iar dincolo de analiza excelentă, de o profunzime impresionantă, a benzii desenate, avem şi o lectură care plonjează direct în istoria ideilor şi care atinge zona imaginarului politic. Ioan Stanomir relevă, de fapt, mizele considerabile a ceea ce a fost considerat a fi un gen minor. Stabilind că avem în faţă proporţiile capodoperei, autorul scoate în evidenţă această simbioză între imaginarul propriu-zis şi cel politic, felul în care personajul configurează cadrul de existenţă a unui ethos european pe cale de dispariţie astăzi, aflat dincolo de marotele corectitudinii politice, într-un spaţiu al libertăţii şi universalului. Corto Maltese leagă prin persoana sa lumi aparent ireconciliabile, culturi îndepărtate, tradiţii ocultate sau chiar oculte, el este ambasadorul culturii şi civilizaţiei europene în ceea ce ea are mai bun, mai curajos şi mai sensibil. Ioan Stanomir ne lasă să vedem în această figură emblematică o figură a unei Europe care se duce.



MICUL NOROC

Oglinzi mişcate

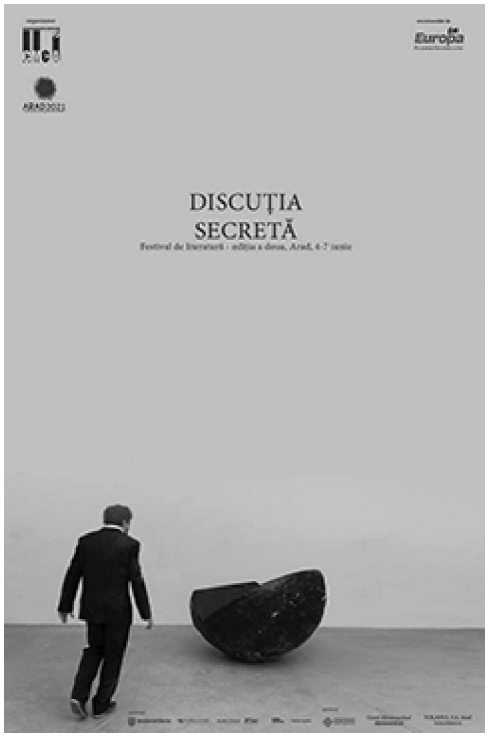
Irina Petraş

Preluând o zicere a lui Mark Twain despre relația dintre realitate şi ficțiune, Tom Clancy plusează: *The difference between fiction and reality? Fiction has to make sense.* Această obligație a ficțiunii de a respecta nu doar verosimilitatea, ci şi un *sens* al curgerii epice părea respectată de proza să-i zic tradițională, care plimba „oglinda" de-a lungul drumului înainte şi înapoi îngăduindu-şi bucle şi adăstări lăturalnice doar pentru a face şi mai limpede înțelesul drumului. Chiar dacă oglinda are ape, înclinații care pot deforma sau distorsiona, adâncimi în care se poate desluşi desenul din covor, iar povestea adevărată nu e niciodată simplă oglindire, se conservă aparența solidității construcției prozastice. Odată cu postmodernii textualişti, ieşirile din cotlonul auctorial sunt dese şi programatice, jocul „reproducerii" realității îşi recunoaşte nu doar limitele, ci şi forța ludică. Adevărurile relative, colorate şi gureşe, se bulucesc de-o parte şi de cealaltă a drumului „adevărat", căci Adevărul lui nu e şi nu poate fi altceva decât întrețeserea acestor variante de lectură, de interpretare. Adevărul nu este cel aparent, transcriptibil în forme literare, ci cel imanent, tatonat de „ficționari". Proza scurtă, mai ales, descoperă că granița dintre realitate şi ficțiune nu e niciodată fermă şi securizantă, iar ambiguitatea e suverană. Povestirea este preluată de personaj, rolurile narative se întrețes, efectul fiind sugerarea confuziei dintre realitate şi ficțiune, a imposibilității de a decide asupra întâietății valorice a uneia sau a celeilalte, în ordine umană. Apelând la nuanțe infinitezimale ale *imaginii*, la tresăriri de gând ori de verb, privirea e lenos-scrutătoare, luciditatea destins-obsesivă, vibrant-detaşată cu speranța decupării *tramei esențiale.*

Cu această introducere, mă apropii de cărțile unui prozator discret: Dafin Mureşeanu. Cele trei volume ale sale – *Un singur ucigaş*, Clusium, 2000; *Experimentul*, Limes, 2003 şi *Sosia*, RAO, 2010 – rotunjesc portretul unui scriitor care, nu doar prin dispoziție genetică (o anume forfotă ludic-reflexivă a vocabularului şi o bine ținută în frâu „hărțuire textuală" deconspiră formarea sa în preajma tatălui, Marcel Mureşeanu, mărturisită anume în câteva dintre textele cu mai pronunțat caracter autobiografic – „eram copil, dar nu cutreieram păduri […], ci mai mult umblam cu tata prin sate şi prin orăşelele de munte, pe la tot felul de serbări şi de întâlniri cu scriitorii…"), ci şi prin exploatare a propriilor resurse scripturale, mizează cu dezinvoltură pe forța născocitorului de poveşti. Povestitorul ştie că oglinda nu e niciodată perfectă şi definitivă, că ficțiunea îşi poate lua libertatea de a nu avea în mod clar un sens, căci şi-l poate încropi din frecventarea liberă a valențelor ficționale, imaginative, onirice („îmi dau seama că nu voi putea niciodată descrie întâmplările ce mi se înfățişează în vis cu forța de care e nevoie…").

Evoluând pe „lunecoasele suprafețe ale zilei" (precum Răzvan Petrescu, cel din *Grădina de vară*), D.M. pledează, în subsidiar, pentru recuperarea ființei şi a părții de noapte, insondabile, a existenței. Formula condensată a prozei scurte convine povestitorului dedat unor ritualuri mimate cu dichis subminator, apetenței pentru fețele schimbător-caleidoscopice ale cotidianului cel plin de taine şi subînțelesuri, conştiinței angajării într-o aventură lingvistică şi umană, deopotrivă: „ştia foarte bine că o oglindă este întotdeauna mai mult decât pare şi că jocul poate deveni neprietenos dacă nu-i cunoşti regulile şi nu i le respecți". Starea de imponderabilitate (să încerci să ții „socoteala lucrurilor fără oprire") în care sensurile se ramifică neaşteptat susține un realism de foarte bună calitate, ingineria textuală fiind concurată de darul „magic" al povestirii. Neurologul şi prozatorul nu se incomodează, ci colaborează ca *alteri* într-un spectacol deschis şi incitant. D.M. mărturiseşte într-un interviu: „Meseria de neurolog şi scrisul se împacă, există foarte multe conexiuni între lumea aşa-zisă a ficțiunii şi lumea reală, a ştiinței; de altfel, nici nu ştim care are primordialitate, e ca relația dintre creier şi conştiință. […] Prin urmare, pendulând între ştiință şi ficțiune cred că e cea mai bună abordare pentru că viața are întotdeauna o structură extrem de dublă şi de plăcută". *Fața dublă* („legănarea cu două fețe", cum o numeşte într-un loc) e una dintre metaforele obsesive, *sosia* fiind, în fond, pseudonimul acestei conştientizări mlădioase a unicului imposibil şi steril. Iată, la întâmplare, începutul unei proze mai recente, *Cutia*: „Într-o cutie stătea o altă cutie, iar în aceasta din urmă alta se aşezase. Până la capăt, a venit şi a patra, iar pe a cincea cu mâna mea am adus-o. În ea şade *o lumânare cu două flăcări*: când una arde, cealaltă se odihneşte!" Conlucrând în canon rebel, vocile povestitoare sunt asemenea iederii stranii care, într-o proză cu suspans, scotoceşte prin încăperi. Ele, vocile, profită de, dar se şi sustrag „câmpului magnetic periculos al imaginarului" prin lanț de fluxuri şi refluxuri ale ficțiunii şi realității, ambele puse sub semnul unei benefice îndoieli, nu de puține ori plină de un umor bătând spre negru („mi-a fost frică întotdeauna ca desfrâul imaginației, la care nu o dată m-am dedat, să nu dizolve verosimilitatea", citim în *Întâlnirea cu sosia*). Când povestirea se poticneşte „olecuță", fără voia autorului: „din cauze pe care nu mă străduiesc să le aflu, personajul îmi scapă din mână, iese în afara câmpului meu vizual", acesta reinstaurează temporar ordinea, convins că „lăsate de capul lor, lucrurile se obişnuiesc fără stăpân, se sălbăticesc,

(continuare în pag. 75)



Festivalul Discuția Secretă **de la Arad se află la ce-a de-a doua ediție a sa. Încă din primul an – festivalul şi-a propus să fie unul dintre cele mai importante pentru literatura din România. Festivalul vrea nici mai mult nici mai puțin decât să dea o altă față, alternanativă, activității literare de la noi.**

FESTIVALUL DISCUȚIA SECRETĂ

Cu un număr de invitați considerabil crescut, festivalul *Discuția secretă*, organizat de scriitorul Cătălin Lazurca, cu susținerea Consiliului Județean Arad, reuşeşte în ediția a II-a să mixeze exotic evenimente-lectură, cenacluri-remake şi partyuri de zi sau noapte pe acelaşi trend semi-underground entuziast în care s-a afirmat încă de anul trecut (reamintim faptul că *Discuția secretă* porneşte de la interacțiunea pe facebook a unui grup de scriitori care a derivat celebrul şi selectivul Club Literar, în prezent defunct - grup care are ocazia să iasă, iată, o dată pe an, din limitările interacțiunii virtuale către un dialog şi o sărbătorire veritabilă, *face-to-face*).

Zilele DS au debutat cu o conferință publică a lui Vladimir Tismăneanu (cu participarea lui Mircea Mihăieş şi a lui Mircea Stan), platforma interactivă fiind colorată în următoarea amiază de lansarea volumului-antologie *Poezia* (Humanitas) a lui Mircea Cărtărescu, unde atât Marius Chivu cât şi Robert Şerban au punctat elegant dinamica unei poetici-florilegiu, progresia unui stil, cum este cel cărtărescian. Marcăm aici aproprierile nostalgico-clarificatoare din discursul poetului lansat, atât față de generația din care a făcut parte, cât şi în raport cu propria literatură, atmosferă prin care Mircea Cărtărescu a prefigurat firele roşii ale *Cenaclului de Luni* - reluat, după ani buni, în următoarele zile la Arad.

După revigoranta lectură publică atât a gazdelor (Vasile Dan, Gheorghe Mocuța, Ioan Matiuț), cât şi a poeților Robert Şerban şi Florin Iaru, festivalul s-a organizat pentru prima serată de performance literar pe proaspăta şi renumita deja terasă a barului Joy's, unde au citit, fix înainte de cea mai intensă lumină a soarelui care apune, Andrei Doboş - poeme din volumul *Valea Rea* (Cartea Românească,2015) Marius Chivu, Gheorghe Schwartz, Filip Florian şi Attila Bartis, îngânat de traducerea în slow-motion de pe proiector, cu proză. Evenimentele s-au nişat apoi, în cadrul festivalului, spre bucuria elevilor de la Liceul de Artă *Sabin Drăgoi*, care s-au întâlnit cu scriitorul lor din manual - Mircea Cărtărescu sau a cititorilor Librăriei *Scientia* la îndemnul -Vino să citim împreună cu Ioana Nicolae!-. În aceeaşi zi, aprinsa dezbatere *Facem cărțile!*, moderată de Robert Şerban şi Ioan Matiuț, a pus la un loc pozițiile contrastante în fața dispariției cărții şi instituțiilor aferente care o susțin, ale librarului sau ale lectorului (intervențiile lui Florin Iaru, Angelo Mitchievici) format într-o tradiție înfuriată de invazia şi autonomiile virtualului şi ale scriitorului (au vorbit Rareş Moldovan, Dan Sociu, Cristina Ispas) sau publicului mai tânăr fericit în fața nivelelor de impozitare a cărților, mult relaxate odată cu răspândirea, poate şi mai cu succes, a volumelor - prin cu totul alt mediu. Lansării provocatoare a biografiei C.S. Lewis, de Teodor Baconschi i-a succedat emoționanta reîntâlnire a Cenacliştilor de Luni, subtil dirijată şi de această dată de Mircea Cărtărescu. Peste filmul foto proiectat pe un perete, se citesc şi rememorează secțiuni de întâlniri-laborator, Ioana Nicolae descrie episoade din şedința în care a debutat, recitind un articol scris în urma cu mulți ani despre grupul în care s-a format, Svetlana Cârstean, Cezar Paul-Bădescu, T.O. Bobe, Angelo Mitchievici, Cecilia Ştefănescu şi Sorin Gherguț confirmă, se tachinează amuzați, repunctează numele celor care au trecut prin cenaclu, îşi citesc cele mai recente texte - de data asta "nemaifacându-şi niciun *duş rece* unul altuia", ci doar ascultându-se.

Turnirul de vineri se încheie cu guerilla de la Nocturna DS, unde o parte a scriitorilor de pe discuția secretă în online, nu doar că-şi citesc textele (poeme de Dan Sociu, Cosmina Moroşan, Irina Bruma şi proză de Cristina Ispas, Ionuț Chiva, Rareş Moldovan şi Bogdan Coşa), dar se şi prezintă unii pe alții, îmbogățind *straight off* momentele. Relaxarea de sâmbătă s-a transformat în euforie la lansările de cărți de poezie, însoțite de lecturi: T.S. Khasis (*Aparenta naturalețe a vieții,* Casa de

Editură Max Blecher,2015), Ionelia Cristea (*Noaptea de gardă,* Cartea Românească, 2015), Dmitri Miticov (*Dmitri: genul cinic*, Cartea Românească, 2015), Svetlana Cărstean (*Gravitație,* Pandora, 2015) şi Andrei Dósa (*Nada*, Pandora, 2015). În aceeaşi zi citesc tonicii poeți moldoveni Ion Buzu şi Hose Pablo, alături de Romulus Bucur. Seara americană debutează în forță cu lectura lui Andrei Mocuța, Horia Ungureanu, Bogdan-Alexandru Stănescu, Gabriella Eftimie şi Silviu Gherman (excelentul poet, sub pseudonimul Leon Wahl pe fostul Club Literar).

Dacă anul trecut David Berman a confirmat aşteptările scriitorilor şi publicului DS, de această dată Andrei Codrescu şi Anselm Berrigan au încântat mai bine de jumătate de oră cititorii de poezie, oferindu-ne texte din mai multe perioade de creație. Joy's a găzduit zgomotos până târziu scriitorii invitați, oferind o petrecere superdinamică de separé, unde s-a dansat pe mix nişat franco-german à la Silviu Gherman şi, mai târziu, pe hip-hopuri şi beaturi de anii '80 sau 2000 din ante-selecția potrivită cerințelor membrilor DS, a lui Bogdan Coşa. Festivalul s-a incheiat într-o notă proaspătă, cu un Garden Party şi un premiu pentru poeta Gabi Eftimie (*nordul este o stare de spirit,* Charmides, 2015). Membrii DS au decis acest premiu având în vizor valoarea scriitorului în discuție şi lipsa unei confirmări mai hotărâte a acesteia din partea criticii româneşti. Se prefigurează, deci, ani cel puțin la fel de buni pentru festivalul DS.

În continuare vă propunem o selecție de poeme şi fragmente de proză ce au fost citite între 4 şi 7 iunie la Arad.

Vlad Moldovan

Anselm Berrigan

Poemul meu

E o piramidă gigantică de cristal sub Marea
Piramidă
& un ocean gigantic de cristal sub Oceanul Pacific
& o geantă gigantică de cristal sub geanta mea
& tot din cristal un semn gigantic de întrebare
sub întrebarea mea "De ce am o geantă?"
& e un chişţoc mic de cristal sub fiecare chişţoc
în fața Bibliotecii Publice pe strada 42 care stă
pe o bibliotecă gigantică de cristal care stă
pe o bibliotecă gigantică de cristal care stă
pe o bibliotecă gigantică de cristal locuită
de un pitic curios care era străin
şi-a devenit recent cetățean.

Cum arată străzile

Mama: duhoarea dulce
putredă a verii
încă îmi ciocneşte cavitatea
nazală i-o conectează
la brize de cîteva ori
pe fiecare stradă. Am
o mare simpatie
pentru porumbei
după două luni
de muncă la țară
în ruralul nenatural
& mi se pare instinctiv
portofelul din buzunar
aici în oraş în ciuda
lipsei generale de pericol.
Străzile arată gri
imperturbabile, post
pubere în raport
cu vremurile străvechi
dar oricum ridate
crispate în fața
unei perpetue schimbări
a băncilor, barurilor
şi magazinelor
cu semnele lor şterse
şi tonurile distante
("iluminat"). Second Ave
cedează, încet încet
se umple de tarabe
ieftine.
Te simți mai puțin
decît nostalgic
față de posibilitatea
de-a fi jefuit
dar posibilitatea însăşi
pare mai puțin decît evidentă
doar dacă nu ajungi
instabil şi tăcut
să visezi cînd împingi
un căruț peste crăpăturile
din ciment cu care fiecare
stradă-i salută roțile.
Partea din dreapta
a ygrecului spre vest
pe Tenth Avenue între
2nd şi 3rd încă e
flancată de copaci
şi aristocratică
deşi trotuarele arată
ca obrajii afumați
ai lui Auden bătrîn.
O disprețuiesc
amiabil, cînd Sylvie
doarme.

pentru Sylvie Berrigan

Traducere de ***Dan Sociu***

Bogdan Coșa

D.A.D.D.Y.

1996, Daddy

Ploua deja de o săptămână iar râul dădea semne că în curând avea să se înfunde. Cioatele rămase de cine ştie când prin păduri şi crengile rupte de furtuni erau împinse de-a valma de şuvoaiele care spălau zi de zi coamele munților. Se rostogoleau în pârâuri, care le duceau cu ele în sat şi le împlântau în gardurile grădinilor ieşite în cale. Parii cedaseră, iar acum puteai vedea de departe amestecul de lemnărie şi pietriş ajuns în dreptul ogoarelor, care nu mai aveau nici ele unde să sugă atâta apă şi începuseră a bălti. Unele erau clădite pe ulițe, drept în porțile oamenilor; altele, venite în vale cu pârâurile ce mergeau la pas pe lângă drumurile forestiere, treceau peste mlădițele sălciilor înecate, treceau în jos, unde se risipeau în râul mai puternic care, deți învolburat, curgea nestingherit mai departe, fără să-ți piardă firea.

Sub podurile din bârne care legau satul de drumul mare, care străbătea întregul județ, stăteau bărbații fumând sub pălăriile lor şi dădeau pronosticuri. Câte unul în cizme de pescar se lăsa în mâini pe malul săpat primăveri la rând de puhoaie şi încerca să tragă vreo cracă mai landemână. Ceilalți fumau şi îl priveau cu atenție, apoi îl trăgeau înapoi şi, care cum îşi fuma țigările, o lua încet pe lângă țarcurile din prund şi îşi mâna mieii sau vacile, răstindu-se la copiii ieşiți la joacă în drum, tropăind prin băltoace în şlapi sau încălțați cu cizmulițele lor de cauciuc, să nu mai stea gurăcască şi să deschidă odată porțile.

Bărbatul îi vedea adunați negreşit sub fiecare pod pe lângă care trecea. De acolo, din drumul mare, care era mai sus, deasupra apei şi deasupra satelor, vedea femeile mergând în grupuri pe ulițele lor, vedea copiii cu căciuli ca ciupercile făcând loc vitelor şi pierzându-se apoi după porți, iar el pedala mai departe spre centru, care era undeva înspre vest, ocolit de râu şi ferit de probleme.

Sirenele ambulanței se auzeau tot mai aproape. Ajunsă în intersecție, pentru că nu părea să o ia în nicio direcție, câțiva bărbați ieşiră în prag să se uite. Apoi țicnalul se îndepărtă, iar el îi văzu cum intrară la loc unul câte unul. Se dădu jos, îşi rezemă bicicleta de zid şi intră după ei.

În afară de două grupuri care trăncăneau de la o masă la alta ceilalți clienți stăteau singuri. Era o comună mare, iar oamenii nu se băgau în seamă decât dacă se cunoşteau şi aveau ce să-şi spună.

Bărbatul se duse la bar, apoi se aşeză la singura masă liberă, lângă uşă. Ascultă cu mâinile împreunate după pahar o casetă pe care o ştia pe de rost şi care mai patina din când în când. Reuşea să deducă mereu peste ce bucată se sare, fiindcă o ştia de la început, de ani de zile. Era despre o nevastă care e hoață, care îl părăseşte şi pleacă cu altul şi, chiar dacă omul o iartă, ea nu mai vrea să se-ntoarcă acasă. Nici nevasta lui nu era acasă. Nu era hoață, lipsea doar câteva zile şi asta nu-l grăbea nicăieri. Când termină al treilea pahar, se ridică şi plecă fără să salute pe nimeni; câțiva clienți întorseseră capul din reflex, apoi îşi văzură mai departe de-ale lor.

În intersecție era maşina lui Nicu, care semnaliza stânga şi aştepta momentul potrivit să se încadreze pe banda dorită. Ridică mâna în semn de salut, dar şoferul nu băgă de seamă sau cel puțin aşa i se păru, afară se întunecase cât stătuse în bar să se încălzească, aşa că apucă coarnele bicicletei şi sui pe lângă ea cărăruia care dădea în drumul mare. Când se uită iar, maşina stătea din nou pe loc, un pic mai departe de data asta, aşteptând după un băiețel care îşi fugărea vacile pe mijlocul drumului. Maşina îl depăşi pe contrasens, cu roşile din stânga ieşite pe macadam, apoi se pierdu în spatele lor.

Trecu şi el strada, apoi urcă pe bicicletă şi pedală. În intersecția postului de poliție ținu drumul astfaltat, care o lua la dreapta pe lângă cele două biserici pe care le ştia de o viață, gard în gard, de parcă era una singură, din cele cu doua turnuri, dintre care unul mai sobru şi mai înalt. Cea din deal stătea cu uşile deschise de dimineața până seara, dar nu-l trecuse niciodată prin cap să intre, nu ştia cum arată pe dinăuntru. Nu ştia dacă era vreo lege care să interzică asta, dar nici nu văzuse pe nimeni din familia lui sau din sat să intre vreodată, era a ungurilor de la centru. Ridică şi acum ochii să o vadă în întregime. I se păru frumoasă.

Deşi se făcuse noapte de-a binelea, oamenii încă foşgăiau pe stradă ca în puterea zilei. Ploaia se oprise, dar nu ştia nimeni pentru cât timp, iar vânzătoarele nu mai conteneau cu atâția copii trimişi după bulioane, macaroane sau țigări.

Îşi propti bicicleta de scări şi intră în magazinul din fața porții cu numărul doi a sanatoriului. După tejghea era sora lui, care ridică ochii din sertarul cu bani şi îl recunoscu după pălăria de pădurar, apoi reluă într-o maghiară aproximativă dialogul pe care-l avusese până atunci cu clientul în halat de spital, care îşi luase cumpărăturile în brațe şi părea să nu mai termine cu vorba, ținând calea unei fetițe care se sfia să se strecoare pe lângă el şi rămăsese blocată în prag cu clanța în mână. În spate, la raftul cu băuturi, stătea proțăpit un alt pacient, o caricatură de om care se întorsese spre el şi-l urmări atent cu ochii lui sticloşi de bețiv.

– Stai aşa, numa', că termin şi-nchid, îi zise femeia după ce se mai eliberă de clienți şi reuşi să dea de contul lui din caietul cu datorii, unde îl notă cu două sticle şi un pachet de Carpați fără filtru.

În timp ce scria, strigă să se-audă până-n spate:

– Da' hai odată, mă, Ciurli-Burli, că mă prinde ploaia.

Auziră un dăngănit şi după câteva secunde omulețul apăru la rândul lui cu două sticle. Le lăsă pe tejghea cu grijă, ca şi când ar fi cumpărat becuri, apoi începu să se caute prin buzunare.

– Unde mai încape atâta, mă, nu vez' că eşti mut deja?

Bărbatul o privi cu ochi goi şi ridică din umeri. Rămăsese cu mâinile în buzunare şi se uita la ea.

– Du-te… du-te să nu te văd! Poate nu-mi vii data viitoare cu bani, că nu-ş' ce-ț' fac! M-ai auzit?!

Îşi amintise brusc ce căuta mai devreme, după care îşi scoase meticulos mâinile din buzunare şi apucă cu grijă cele două sticle:

– Săru'mâna, zise bărbatul clar, privind-o în ochi.

Se chinui să deschidă uşa cu cotul, apoi dispăru împleticindu-se după ea. Femeia se duse în urma lui şi trase jaluzelele ca să nu mai intre nimeni.

– Aşa, no… Vez' că o venit mai devreme Gabi şi mi-o zis că tanti Angela o plecat cu Nicu la Borsec, zise ea pe o voce mai joasă decât ar fi fost nevoie.

– L-am văzut pe Nicu, mer'ea în sus.

– Apăi el era, mer'ea la Borsec.

Bărbatul ieşi afară şi fumă două țigări una după alta cât o aşteptă pe sora lui, care făcu cât putu de repede monetarul şi spălă în grabă pe jos, doar pe unde erau urme, apoi îşi puse haina şi gluga, stinse luminile şi încuie. Trase gratiile şi puse lacătul, uitându-se pe cer să vadă dacă reuşeşte să ajungă în sat până să înceapă o nouă repriză.

– Hai că îți dau bicicleta, no.

– Da, că nu pot cădea în şanț al'fel! şi începu să râdă cu râsul ei ca de măgar.

– Treaba ta.

– Ei, da' cât îi? Că-ndată-ajung.

Se despărțiră în fața magazinului şi plecară fiecare spre casă. Ea şi fetița ei trăiau cu bătrâna în sat. El se întoarse doi paşi şi intră pe poarta sanatoriului, unde îl salută pe Gabi, care stătea pe pat şi fuma, ținând o cană de tablă în dreptul gurii. Lângă el, în picioare, stătea bărbatul ghebos de la magazin, care era într-o dispoziție nemaipomenită în continuare şi îl întreținea sorbind direct din sticlă. Se auzi strigat:

– Mă, vez' că o plecat… tanti Angela… mai devreme o plecat, cu Nicu.

– Am auzit, răspunse bărbatul mergând mai departe înspre clădirea de apartamente cu sticlele ciocnindu-i-se la fiecare pas în rucsacul aproape gol. De sub o Dacia 1100 cu cauciucurile dezum-flate ieşiră doi cățeluşi. Unul mai curajos se luă după el, apoi veni şi celălalt. Crescuseră măricei şi începuseră să iasă ca la apel când simțeau că vine un om de la care mai primeau câte ceva.

– Tre' să fi fost lup ori vreun câine de rasă… Ui' ce urechi ridicate au, ca vulpile! zise un vecin ieşit la fumat în pragul uşii, îmbrăcat în pijamale.

Bărbatul îl privi, dar nu zise nimic, descuie, îşi scutură bocancii şi intră.

În casă era frig şi nu-l venea să se descalțe. Îşi lăsă haina în cuier, pălăria, apoi intră în bucătărie, unde aerul era umed şi mai puțin rece. Mirosea a mâncare. Ridică un capac şi se uită de la înălțimea lui într-o oală lăsată să se răcească pe aragaz. Gogoloaie aurii într-o zeamă de boia. Puse capacul la loc, lăsă țigările pe masă şi intră în baie, unde urină. Îi era frig. Renunțspele pe mâini în apa rece ca gheața şi îşi şterse degetele de la mâna dreaptă de cracul pantalonului.

Întors în bucătărie, ezită în picioare o clipă, apoi îşi aprinse o țigară şi se aşeză pe colțar. Scoase din rucsac o sticlă şi bău scurt două gâturi, apoi o lăsă pe masă fără să-l mai pună dopul. Maria, soția lui, plecase cu trei zile în urmă, dar seara sunase să stea toți liniştiți că n-a fost decât o alarmă falsă.

Bărbatul trecu prin baie şi intră în dormitor. În sufragerie dormea soacra lui şi, chiar dacă acum nu era acasă, nu îi plăcea să-l ştie că umblă prin camera ei. Era prea târziu ca să mai facă focul, aşa că se întoarse după sticlă şi o aşeză pe ziarele pe care le întinsese cu o seară înainte pe jos. Desfăcu o cutie de vopsea cu o şurubelniță, apoi încercă pensula pe una din şipcile de lemn ale pătuțului, pe care tot el îl făcuse cu câteva luni în urmă, în atelierul din sat. Tot atunci cumpărase şi trei cutii cu vopsea, din care acum începuse să dea picioarele şi cadrul cu alb, plănuind să facă şipcuțele în roşu şi verde.

(text apărut în *Dublă expunere*, editura Trei, Bucureşti, 2014, antologie coordonată de Roxana Gamarț)

Cosmina Moroşan

De sezon

Tristă muceniță
Pe o moviliță
Cu patroane şi creioane
De gheață

Fă o bătută
Pe pontoane
Şi oamenii nu vor mai
Domina

Nilul colorat
Râsu-ți altfel
Palma ciută
Călărind cuta

O mireasă de Disneyland
În rapiță şi şampanii

Dorința de etern matern

În mitologiile fetelor frumoase
Coperte adolescentine
O floare de colț solară-ntre trambuline
Micindu-se pauza cu ploi de popcorn

Şi țăranul - viitor homeopat la animale
Cu extazele pentru vârful uleios şi sorit al
acoperişului
O mâna în *seminte turmeric* anulând dispuneri
Costumele pe alun

Sa purcedem fermecati
Nori roz
Cu pregatiri tinere de mantre
La marsupii

Ma înăspresc da-s mai acută
În iubire
o lupoaica la ceas spre vale
Ocărând şi puii/ pe sine degeaba

Să purcedem fermecați
Nori roz
Cu pregătiri tinere de mantre
La marsupii

Mă înăspresc da-s mai acută
În iubire
O lupoaică la ceas spre vale
Ocărând şi puii/ pe sine degeaba

Când miracolul ăla
Policolor

Bogdan Alexandru Stănescu

În Arabia

Dar nimeni vreodată n-a putut să prindă struțul,
Şi uite-aşa, flămînzi, am străbătut marea de pelin,
Alergînd strigoi împenați, bidivii cu picioare ca sforile întinse ale
vracilor persani
Doar dropiile, săracele, cu zborul frînt, potîrnichi uitate de zeu,
Cad sub săgețile celor încă vii…
Tot acolo am dat de un oraş părăsit, oraş mare, cu numele de
Corsote
Apa Mascasului îl înconjura ca un inel
Şi am şezut în acel loc patruzeci de zile şi de nopți
Am dat bătălia cea mare cu demonii. Cînd am ajuns era noapte…
Îmi mîngîie mîna cu sfială, siluetele groase din jurul focului
Par surde şi oarbe la chemările aripilor, te iubesc, se aude şoapta
femeii cu gheare de leu
şi cioc de pasăre, îi strîng gherețele între degetele murdare de funingine
şi-o trag la pieptul meu încă învelit în platoşă. Urechile mici ale
felinei tremură speriate de apropierea focului.
În proțap se învîrte un bou întreg, grăsimea lui se prelinge pe fîşia
de cenuşă luminată de Selene.
A zecea zi, întovărăşit de zece hopliți, am plecat încărcați de
cobilițe goale
În defileu ne-au înconjurat vulturii şi am simțit pentru prima oară
viermii fricii
strecurîndu-se în chiar culcuşul vulpii, Menos, mi-am spus,
conține-te
Ghemuiți unii în alții, ca oile amuşinînd blana de lup, mi-am
numărat de zece ori zece degetele
Apoi m-am ridicat, am scuturat ciuma terorii din suflet, am ridicat
pumnul spre stol
Şi mi-am vărsat furia în vîrtej de foc, am pîrjolit cale de jar între
mine şi discul rece al lunii.
În a douăzecea zi s-au ivit lăcustele, cai înaripați cu trup de femeie
sau de pisică-n călduri,
Ni s-au aşezat pe ochi, ne-au îmbrăcat pletele în tremur de cângi,

au ouat moarte în găvanele fraților adormiți,
De unde s-au ivit apoi demoni cu limbi băloase ieşind dintre păstăile verzui ale picioroangelor
Ne-am ascuns în casele părăsite ale oraşului, ne-am strecurat urlînd în sobele reci, am închis ochii,
Ne-am îmbrățişat genunchii şi aşa am dormit somnul de veci, sperînd la un coşmar…
Am ieşit renăscuți din ascunzişuri, numai un soare nemilos pe cerul Arabiei
oglindea trupurile de bebeluş în care ne tîram aşteptînd izbăvirea
cînd Apollo a trimis ciuma asupra noastră, iar hoardele de şobolani s-au ivit din pîntecele oraşului,
Ne înveleam noaptea în leşurile fraților morți, ne hrăneam cu puroiul bubelor plesnite
Atunci mi-am amintit mîna mamei din ziua intrării în agoge, palma moale pe care-am sărutat-o cu buzele crăpate de febra iubirii.
În ultima noapte am visat frumos, se făcea că ating iarăşi grîul Laconiei şi că mă scald în apele Eurotasului,
Se făcea că vulpea se strecoară afară, îşi trage coada stufoasă prin bezna sufletului meu istovit
Mama îmi mîngîie tîmplele deja înspicate, simt sîngele curgînd din ce în ce mai repede pe sub piele,
Mă înalț din nou cu pumnul spre cer, aşa cum făceam în copilărie, încalec calul arab
Şi ies, în fruntea fraților încă vii, pe porțile năruite ale acestui mormînt. Cînd am plecat se făcuse ziuă.

Cristina Ispas

Thriller

Până la Nadia acasă erau aproape doi kilometri, trei stații de autobuz, dus şi-ntors cam trei kilometri şi jumătate. Exact cum îmi recomandase nutriționistul: „Trei kilometri e suficient. Mers, nu trebuie alergat.” Nadia era fosta mea colegă de la firma de avocați, ne întâlnisem întâmplător cu o seară înainte şi mă invitase pe la ea, iar eu acceptasem.

Mi-am pus adidaşii albi, mi-am luat pe mine geaca Everest, mai uşoară, mi-am luat şi o căciulă, dar mi-am înghesuit-o în buzunar. Becul a țârâit scurt înainte să se aprindă, dar altfel scara blocului era liniştită. Numai de la parter s-a auzit un lătrat vesel de câine, poate era ora mesei pentru el, m-am gândit, şi când mi-am dat seama mi-a venit să râd. M-am bucurat de râsul ăla spontan şi m-am bucurat şi că afară încă mai era lumină.

În tot cartierul se lucra la metrou - linia 5. Astăzi o luai pe o alee, mâine te trezeai că era înfundată, te întorceai, căutai alta. Astăzi mergeai pe sub tei bătrâni şi castani, mâine te trezeai sub cerul liber, numai cu scările de bloc, cu uşile lor masive şi gratiile de fier vopsite negru, printre care se întrezăresc perdelute îngălbenite.

În părculețul de copii, pe care mi-l dăduse Nadia ca reper, un tată împingea în leagăn un copil de 4-5 ani. Imediat după parc, în fața unei vitrine din termopan, un bărbat stătea sprijinit cu cotul într-un suport de umeraşe, de care atârnau haine de blană. Fuma. Mi-am aprins şi eu o țigară şi am stat s-o termin în fața scării.

Nadia mi-a pus imediat în față o Coca Cola dietetică rece (care nu exista, evident, pe *lista* mea) şi mi-a deschis televizorul. În afară de canapea şi de televizor, în cameră nu mai era nimic. O draperie, un verde veşted sau aşa ceva, trasă la fereastră, şi atât.

- Ce e cu designul ăsta minimalism la tine?

Am întrebat tare, pentru că Nadia încă mai trebăluia prin bucătărie.

- A, păi aia e zona tampon, strict pentru musafiri. Pentru că dacă intri în dormitor, dar n-o să intri, e super aglomerat. Vrei şi lămâie la Cola? Şi am şi vin...

- Da, vreau lămâie, dar n-aş vrea vin. N-ai însă din întâmplare nişte rom? Aş bea o *cuba libre*.

La televizor începuse un film din ăla însângerat. Eu preferam filmele de groază cu uşi scârțâite, muzici terifiante, ochi măriți de groază şi umbre creepy, old school, pe care Andrei nu putea să le suporte, în schimb el preferând oricând să vadă ochi scoşi cu degetul. Demult, când abia se cunoscuserăm şi jucam *Wolfenstein* la Ploieşti, chiar observaserăm amândoi asta. Cum eu eram genul de ucigaş care pândea cu sânge rece şi țintea numai în cap sau în inimă, în timp ce el, deşi era plin de arme, prefera să se ducă aproape cu cuțitul şi să-l

înfigă adânc, repetat, între coastele duşmanului. El pretindea că i se pare mai sincer aşa, decât ca mine, să pândesc de la distantă, din siguranță, să nu iau deloc contact cu adversarul, să mă bazez numai pe arme sofisticate etc. Să fac totul adică rece, maşinal.

Încă mai meditam la asta, când Nadia a venit cu o tavă pe care se aflau o sticlă cu rom, o farfurie cu nişte felii de lămâie şi alta cu nişte biscuiți. Se schimbase în pijama şi îşi trăsese pe ea un capot de mătase, care a unduit puțin în urma ei când s-a aplecat, aproape din mers, să lase încărcătura jos.

- Capoțel, *really*?

- O să râzi, dar l-am pus special pentru tine. E a doua oară când îl îmbrac. Prima dată l-am pus după ce m-a părăsit Răzvan şi a doua oară acum.

- *După* ce te-a părăsit Răzvan?

- Păi, da, dă-l încolo. Romul e de la el.

Nadia arăta spre măsuța cu tava.

- Kinky!

Şi am arătat şi eu spre capot.

Nu-mi era totuşi prea clar de ce-l îmbrăca pentru mine, dar m-am hotărât să nu mă retrag deocamdată în cap să lucrez la speculații.

- Hai să-ți spun o poveste frumoasă, am zis în schimb, şi am şi început, fără să mai aştept aprobare. Când eram mică, ştii, cum aveam cele două perechi de bunici în cele două margini ale satului, îți imaginezi că ajungeam să-l traversez destul de des. De plictiseală, încercam mereu să n-o iau tot pe acelaşi drum, nu numai, adică, pe şosea, dar şi pe variante, să mă mai uit pe la case. Şi în funcție şi de ce temeri mai aveam în momentul ăla. Gen câini turbați sau vreun tâmpit căruia îi plăcea să necăjească fetițele etc.

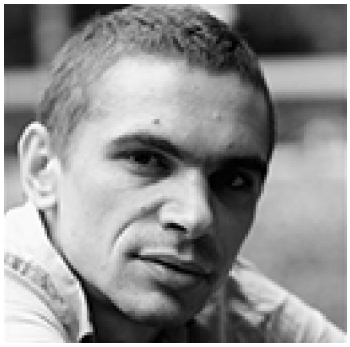
În fine, pe unul dintre trasee, în dreptul unui fel de părculeț care mă fascina pe mine, în special pentru că erau acolo nişte plăntuțe pufoase şi catifelate, care se chemau *urechi de iepure,* care îmi plăceau mie, şi îmi umpleam buzunarele cu ele, era casa lui Guşă lăutarul. Şi acolo, în casa aia, mai locuiau Marius şi Oana. Oana venea des pe la noi să-i mai dea bunică-mea brânză, untură, mălai, una alta. Uneori veneau şi Guşă sau Marius, care erau şi fierari şi mai făcea bunicu-meu la ei câte ceva pe la căruță. În fine, casa lor era fascinantă pentru mine, pentru că nu le creştea fir de iarbă pe „bătătură", cum se zicea la noi, şi nu exista nici măcar vreun pom. Sau parcă era unul singur. În rest, numai casa singură care, din cauza golului ăla, părea cumva cocoțată pe un fel de delişor aşa, deşi locul era perfect întins.

(...)

Cât am povestit eu, ore în şir, tot mai aberant, Nadia a continuat să chicotească ca proasta. Deşi n-am apucat să ajung la nimic care să aibă vreo legătură cu perversitatea, în afară că menționasem în treacăt triunghiul amoros. Am continuat oricum să spun, cât mai artistic şi mai cu efect, dar deja simțeam cum, pe sub poveste, mi se înfierbântă capul de nervi. Nu numai că Nadia începuse să scoată nişte sunete care mi se păreau din ce în ce mai false, dar mă mai enerva şi când o vedeam slabă moartă pe sub capoțelul ăla pe care şi-l pusese special *pentru mine*. La urma urmei se şi potrivea perfect. Cum nu mai suporta ea să locuiască cu bărbați, cum avea pisică, cum era fană singurătate etc. Iar faptul că la televizor, realizam acum, continuase tot timpul să fie o kilăreală continuă nu mă ajuta deloc. La un moment dat chiar mi-a trecut prin cap că mi-ar fi plăcut s-o lovesc pe Nadia tare, cât puteam de tare, cu pumnul în stomacul ăla jalnic. Dar mi-am dat seama că asta ar fi însemnat să-i văd fața uimită, consternată, şi m-ar fi dezgustat cumplit. Dacă prin absurd să zicem c-aş fi putut chiar s-o lovesc în realitate. Şi o grămadă de alte gânduri mi-au mai trecut prin cap, pe măsură ce povestea pe care nu mă mai interesa demult s-o spun, înainta tot mai dezarticulat, cu pauze tot mai mari între cuvinte.

Într-un final, m-am uitat la Nadia cum poza cu halatul care uşor îi alunecase, dezvelindu-i un umăr, tunsă foarte scurt, cam ciumpăvită, pe trei sferturi adormită, şi atunci am realizat în sfârşit cât era de fapt de beată.

Şi cât, de fapt, de beată eram şi eu.



Dan Sociu

3 ani

Ce bucurie pe mine cînd te-am auzit
toctoctoc pe scări, dar era de fapt pisica
i se scutura pieptul cu-n fel de tocăit
se pregătea să vomite mititica

tu-n oraş cu prietenele tale mişto
ce frumoasă e prietenia la tineri
am strîns cam jumate de kil de vomă maro
nu mai ieşeam deloc în serile de vineri

(ce chinuială să ai 30 plus, 30 plus pe veci
şi să te duci în cluburi de născuți după 90
şi să te prefaci că te simți minunat şi că petreci

ce chinuială cînd eşti monogam şi nici nu mai bei
şi ganja nu face decît să te bage în idei
şi ideile n-au nici o idee despre ce vrei)

şi la vreun an, s-a spart gaşca şi pentru tine
prietenele s-au ascuns ori s-au măritat
pisica am dat-o înapoi, foarte bine
menta din ghiveciul de pe tv s-a uscat

să fie 3, am mai stat un an împreună
nu adormeam pînă nu te-ntorceai din oraş
fata cu care sînt acum poate să-ți spună:
mă culc devreme ca un copil, ca un ocnaş

Old frate

Ceva nu mai merge
mă-ntîlnesc cu prieteni vechi
şi merge
dar ceva nu mai merge

parcă nu mai cuplăm

povestim şi ne nostalgizăm
dar cumva ne-am uitat

(îi văd aceleaşi cămăşi la uscat

pe care le poartă una peste alta din liceu
şi mă înduioşează
dar ajung acasă, la viața mea, la golul meu
şi nu mai cuplează)

pare că-l înțeleg şi că mă-nțelege
dar ceva nu mai merge

Gabi Eftimie

nordul e o stare de spirit

Copiii Noi s-au născut la nouă luni după Marea Pană de Curent.
Există oameni care stau cu lumina stinsă de dragul lor şi-şi usucă părul peste noapte.
(Viktor Johansson)

în raport cu cei de acasă, am devenit o cârtiță intelectuală şi
am privilegiul de mă fi putut retrage în beciul cu molii.
probabil că sună spectaculos, dar la noi chiar sună încă alarma care îi anunța pe marinari de o furtună
iminentă şi vuietul se aude în tot oraşul în fiecare lună, în prima zi de marți, la o oră fixă.
e o balenă care plânge,
e vocea aruncătorului de flăcări:
„te-ai născut, pregăteşte-te să mori.”

închid toate ferestrele şi încep să număr

în oraşul ăsta sînt un bărbat muşchiulos cu capul spart şi nasul plin de sânge,
refugiat în holul unui hotel,
un elev de nota patru, urcat pe grindă ca să-şi sperie profesorul
un vânzător de fructe de culoare ce-şi dezmorțeşte picioarele pe tarabă
o tipă grasă care vorbeşte o limbă slavă şi transpiră de zor alături de suratele ei de la zumba

Hose Pablo

– psiho –

totul este psihologic, aşa îmi place să mă consolez
psiho doare dintele şi mâna dreaptă
o strânge din răsputeri pe cea stângă
ies bubițe stranii psiho, plâng psiho
ies noaptea psiho să alerg pe trotuar încolo ncoa’

ies noaptea psiho să alerg pe trotuar încolo ncoa'
asta pe bune îi psiho, cu alergatu,
ce-i drept, după bere.

în mintea noastră au loc procese
în urma cărora acționăm la un loc sau, bunăoară,
acționez eu, prin urmare spun asta sau fac cealaltă
firește, nimic nou până acum
iată strig spre cineva: dacă îs îndrăgostit, e oare psiho?

mă întreb: de ce, Doamne, scriu toți psiho, iar eu nu pot
de ce scrie leac sau vancu sau ditamai chiva
iată ei scriu psiho, Doamne, iar eu nu
priveşte, toți scriu, astăzi toți scriu, uite i cum scriu, priveşte i, Doamne,
crudu scrie, jurnalistul comunist scrie, buzu scrie,
toți scriu în afara de mine: profesori de la litere, ingineri
actori, s-ar putea că şi cărtărescu scrie deja
– dar eu tot vreau psiho – cum să nu vreau

psiho cred că sunt cel mai bun
nimic n-am făcut, sunt mândru că nimic nu am
uite decembrie, martie, iar decembrie, uite 30, ții minte la cabană,
uite 33, când cristi se pişa pe bucătărie, uite 37, când s-a
născut rodica, iată 47, când râdem şi număram riduri
nu am făcut decât să înşir nişte platitudini
aşa e, textul e prost,
dar nu trebuie să uitam totul e psiho, psiho.

Dmitri Miticov

Periferic

Dacă e să găsesc ceva despre care
pot spune astăzi cu mîna pe inimă
că am tot profitat, atunci am profitat
din plin de vederea periferică. Şi
chiar dacă o să mă urăsc pentru asta
cîndva, se impune metafora vieții
şi a locurilor în care ajungem
să ne purtăm ca pe terenul sintetic:
ridicăm capul şi vedem inşi care se
demarcă. Dar pentru mine spectacolul
parcă mai repede vine din ce strînge
în colțul ochilor scepticismul sever:
unghia s-a julit de bordură prin şlapi;
becul cu senzor a făcut pe nebunul;
fără ochelari, o reclamă s-a redus
la două buline care se dilatau.
Nu te însufleți, restrînge totul la
o enumerare austeră. Oricît
te-ai munci să dezvolți, iscusit şi pedant,
va exista cîndva un soft programat să
facă poezie mai frumoasa decît
tot ce-ai scris vreodată. Şi atunci profitul
din ce să mai vină, să vină din nervul
optic – nici nu poți şti de care parte e
manipularea mai mare cînd realizezi
că au fost momente în care, pe baza
experiențelor anterioare, a
mai pus de la el. Şi acum mă voi urî
dublu cînd spun că poți pune atenția
la treabă în locuri greşite cînd de fapt
tot ce putea fi sufletul tău prestează
superb în părțile blurate pe care
abia le surprinzi cît să rămîi cu vaga
senzație că de fapt le-ai pierdut. E ca
pe teren cînd ridici privirea şi observi
nişte inşi care se demarcă, dar nu e
despre ei, ci despre aşteptări pe care
le au de la tine. Dar tu ce vrei, ce-ai vrut.
Ai vrut finețe şi tehnică, ți-ai permis
tot calmul pe care ți-l dă anduranța.

Ion Buzu

x x x

Un spațiu întins în care te poți da în urmă,
te poți îndepărta de ratările
care tot revin într-un circuit fără sfîrşit,
ca un guvern mafiot
care cîştigă scrutinul la fiecare tur.

Strîngi curelele de la rucsac,
stomacul începe să-şi revină puțin,
bucuros că poți pleca, că te poți îndepărta de suferință,
că poți părăsi locul ăla ca şi cum ai părăsi o casă
în care ți-ai primit bătăile şi ai muncit pămînturile
într-o vîrstă a copilăriei în care nu erai făcut pentru asta.

Te dai în urmă şi te uiți mai atent,
te uiți la mîzgîlelile alea,
nu arată aşa de rău, adică ce are? are o formă,
are un pic de rîset şi grație.
Te dai în urmă şi te uiți mai atent,
ce are? are un păr mai lung, sîni micuți şi ochelari cu dioptriile mai mici -
mă întreb ce lecție ar fi trebuit să învăț din asta.
Aş fi vrut să învăț că pot pleca oricînd de acolo de
unde nu eram făcut pentru asta.

Ionelia Cristea

1.

După ce speakerul a vorbit aproape trei ore despre
noile anticoagulante orale si după ce ne-am lămurit toți
cât de important e să fii susținut de giganții farmaceutici
ne-am îndreptat spre ieşire. Apixaban sau Dabigatran

se puteau administra uşor, fără monitorizare lunară la
prețuri mari dar cu eficiență maximă. Toate eforturile
optimizării, transmisiei şi eventualei prescripții fuseseră
făcute şi acum lumea se adunase în jurul unui Encefalograf

Neurocare U24-Rt cu 24 de canale. Doctorul Frâncu
l-a şi încercat de altfel – şi-a pus firele în cap şi i-a lăsat pe

rezidenți să-i facă traseul de veghe şi să-i observe undele.
Tot el la o conferință în luna mai zicea că a fi neurolog e doar

o carte de vizită pentru ceilalți şi un iad personal.
Îți vorbeşte despre ultimele ghiduri şi despre deficiențele
sistemului sanitar. Lucrează în cercetare din 2000.
Ne povesteşte cum ar trebui implementat sistemul de
tromboliză în România şi câte eforturi ar trebui
depuse în acest sens

2.

Când l-am externat din spital era aproape bine
(adică pe jumătate paralizat şi cu o sondă vezicală
dar înghițea bine şi ieşise din comă), pe lângă externări
mai erau lucruri de făcut: cursurile de EEG,
ultimul an de rezidențiat, un doctorat în desfăşurare,
o mulțime de pacienți care trăgeau de tine

Mi-era bine în clinică, un vid imens care astupa
un alt vid, o stare de echilibru care venea la pachet
compensator, o mulțime de oameni şi de minute
pe fast-forward, o serie de stări contradictorii
în raport cu ce fac şi ce sunt, dacă îmi doresc,
dacă îmi pasă, dacă trebuie, dacă mie îmi trebuie

Câteodată în camera de gardă întinsă pe patul de spital
închideam ochii pentru câteva secunde şi
când îi deschideam nu ştiam ce caut acolo; dacă eram
medic sau pacient, dacă nu echilibram (fără să ştiu)
la nivel energetic ceva mai profound

Ionuț Chiva

Kids are not ok
(fragment)

2. Dulcea pasăre a tinereții

Îngrijind ca de morți, ca de mortul care este cel plecat, m-am gîndit la el şi am aşteptat să ne vedem şi apoi, cînd l-am văzut venind prin ceață de undeva din fundul grădinii, parcă slinos, cu capul plecat şi două veverițe moarte prinse pe după gît, mergînd clătinat între cîini, am simțit cum mi se ridică părul pe şira spinării şi am simțit că totul fusese degeaba şi că el nu mai era prietenul meu şi nici dintre noi nu mai era.
Plecasem cu dimineață din Bucureşti şi condusesem aproape fără să opresc, prinzînd cîte o oră de somn prin parcări şi a doua zi în zori eram la ei. Locul de parcare din fața casei era ocupat de un BMW 318 negru şi Sabine a ieşit în balconul din lemn întunecat de la etaj şi mi-a făcut semn rîzînd să ocolesc casa. Mi-a deschis o poartă neagră care dădea în grădină din lateral, unde erau făcute alte două locuri de parcare.
Mă aşteptasem la mare viață şi efuziune, copii, cîini şi uite-o pe Sabine în halat trăgînd poarta la loc în urma mea şi în rest valuri, valuri de ceață. M-am dat jos din maşină clătinîndu-mă uşor şi m-am întins. M-am întors apoi spre Sabine şi am luat-o în brațe, băgîndu-mi nasul între umăr şi gît. Rîdea. De nu ştiu unde apăruse Sofia, care trăgea şi ea de pulpana hainei ca să zic aşa, ciufulită, blondă, în halat alb.
- Ce faci, am întors capul spre Sabine săltîndu-mi-o pe Sofia în brațe. Sorry că am ajuns aşa, credeam că o să-mi ia mai mult.

- Nu, că-i ok, abia îl prinzi pe David cînd se întoarce, mi-a spus zîmbind cu privirea aia pierdută care avea mereu ceva îngrijorător, în sensul că te făcea să te îngrijorezi în privința ei, a stării ei mentale ca să nu mai ocolim atîta.

Nu înțelegeam nimic.
- De unde să se întoarcă? Nu ziceai că şi-a luat liber?
- Din pădure, se băgă Sofia.Vînează.

M-am uitat intrigat la Sabine.
- Da, da, a dat din cap zîmbind larg, s-a dus total pe pulă, cum vă place vouă să ziceți. Nu, că-i ok, mi-a pus o mînă pe braț cînd m-a văzut îngrijorat. Se duce uneori cîte o noapte în pădure, singur cu cîinii, bea de stinge pe-acolo, habar n-am ce face...
- Vînează domne, se băgă iar Sofia, împingîndu-mi fața într-o parte ca să poată face contact vizual cu maică-sa.

Nu mai înțelegeam nimic.
- Ce dracu vînează, domne? o întrebai pe Sofia.

Fetița ridică din umeri într-o mişcare bruscă, fără să reuşească să exprime nedumerirea:
- Ce prinde şi el. Cu praştia.
- Să nu te îngrijorezi cu vremea, am auzit-o din spate pe Sabine. În fiecare dimineață e aşa, dar iese soarele.

M-am întors spre ea buimac, excedat:
- Da, îmi făceam griji cu vremea.
Ajunsesem între timp pe terasă.
- E frumoasă casa, am apucat să-i mai arunc peste umăr Sabinei, privind-o cum se înălța albă, masivă, din ceață, cînd din fundul grădinii s-a auzit un scîrțîit.

Ne-am întors toți capetele. Două schițe gri, Egon şi Andor, au ieşit în galop dintre valurile lipicioase de ceață şi se îndreptau lătrînd spre noi, cînd o siluetă gri din spatele lor le strigă „stai”. Cîinii se trîntiră la pămînt cu ochii fixați pe mine. David păşi şi el afară din ceață, mergînd parcă abătut, cu capul în jos, cu două veverițe moarte atîrnate pe după gît, o mare barbă roşcată, pantaloni de călărie şi cizme de cauciuc. Am simțit că mi se ridică părul pe şira spinării şi că el nu mai este prietenul meu. Mergea încet, cu capul în jos, între cîinii soioşi ca şi el, plini de noroi, cîinii iadului hămesiți, scheletici parcă cum toată blana li se lipise de corp acoperită de o clisă cenuşie. Am vrut să mă sui în maşină şi să plec acasă în clipa aia. Am lăsat-o pe Sofia din brațe şi am dat să mă sui în maşină şi să plec.
Dar n-am plecat şi n-am tăiat toate legăturile în clipa aia fără să mai ştiu de nimic, pentru că nu face nimeni lucruri de astea, nu se suie nimeni urgent în maşină după ce a condus 24 de ore, nu-şi asumă nimeni drama răsturnării planurilor şi pentru planuri ajungem de suferim şi ajungem să ştim despre lucruri despre care n-am fi vrut să ştim.
David s-a urcat pe terasă şi, abătut, a aruncat perechea de veverițe moarte pe masă în fața Sabinei, care a sărit de a răsturnat scaunul, ia-ți astea de aici gen acum şi nu ştiu ce, după care s-a întors spre mine şi m-a privit în ochi:
- Mihai, vino să te iau în brațe, mi-a spus grav, abătut, plin de dor.
Avea un fel de flanelă şi o cămaşă albă pătate de noroi şi, ca şi cîinii, de tot felul de lucruri care se amestecaseră într-un fel de mîzgă gelatinoasă, sînge, mațe, habar n-am, alien. Rămăsesem fixat pe veverițe, dar cînd mi-am mutat privirea spre el m-a buşit rîsul şi am luat-o la fugă în jurul terasei cu David după mine, că hai să te iau în brațe, să ştii, Mihai, că lucrurile nu vor merge bine în vacanța asta dacă nu debutăm natural, cu o strîngere în brațe, e doar chestia asta că mi-ai lipsit enorm, Mihai. Mă înecam de rîs şi nu reuşeam să-i spun să termine. La fiecare tură vedeam veverițele alea, aruncate de Sabine cu un dos de palmă de pe masă pe gresia gri-petrol a terasei şi încercam să nu calc pe ele. Aveau dinții mari dezveliți în soarele care începuse să spargă ceața şi una din ele, cea mai mare, avea capul făcut terci şi ochii îi ieşiseră din orbite.
- Hai cu mine să mă spăl, mi-a zis oprindu-se brusc şi din rîs şi din tot.

Am dat să intru în casă, însă m-a apucat uşor de umăr şi m-a condus spre grădină. Cîinii s-au luat după noi. Sub cireş era, într-adevăr, o cabină de lemn deasupra căreia atîrna ieşită din pom o țeavă cu un cap de duş.
- Acuma te-ai făcut țăran, ce pula mea! am explodat, pentru că mă irita de mai demult capacitatea asta a lui de a pune rapid stăpînire pe locuri, de a le face ale lui.
- Noroc coițe, mi-a zis în loc să-mi răspundă ceva şi mi-a aruncat o ploscă, după care a intrat în cabină cu cîinii după el.
- Ce e? l-am întrebat deschizînd plosca turtită.
- Jagermeister, e noua mea băutură preferată.
- Da, *noua*. Dar țeava aia cum ai tras-o prin copac?

S-a întors spre mine, privindu-mă peste peretele cabinei, care îi venea pînă la umăr.
- Păi întîi am făcut o gaură în pom şi pe urmă l-am injectat cu un ser ca să-l omor, după care cu burghiu nene! mi-a strigat şamponîndu-se energic, de parcă vroia să-şi scoată pielea de pe el în razele incendiare ale soarelui de dimineață.
După ce s-a limpezit a rămas cu ochii violet ațintiți pe mine. Mă uitam undeva în zare, la dealuri.
- Nu e trasă prin copac, mi-a zis, e învelită în scoarță. Artă şi meserie?
- Pula mea, mai mult meserie...
- Dă şi mie o gură şi după ce fac cîinii mîncăm?
- Da.

Irina Bruma

Chişinău, 2014

a.
am luat foaia de pe limba imprimantei
m-am rotit la stânga şi cu dreapta
am apucat de marginea uşii
să-mi fac loc să trec în biroul şefului

când dădusem drumu' la uşă
şi trecusem pragul
am procesat imaginea pe care o văzusem
cu o secundă înainte: lumina apusului
proiectată pe dulapul din stânga uşii
şi umbra propriei mâni
deasupra

imaginea mi-a revenit
când eram deja în microbuz
în drum spre casă
şi în microbuz era întuneric
numai luminile oraşului
se preschimbau în dungi multicolore

m-am simțit ca într-un submarin *sf*
mi s-a făcut rău
şi-am închis ochii şi abia când i-am deschis
mi-am dat seama că văzusem iarăşi
cu un uşor decalaj
lumina apusului
proiectată pe dulapul din stânga uşii
şi umbra propriei mâini
deasupra.

b.
în ritmurile muzicii folk
difuzate de radio busuioc
insert audio
[muzică pop locală
şi jingle-uri ieftine]
mă uit la elasticul husei cândva albe
de pe partea superioară a scaunului din fața mea:
are un capăt cusut strâmb

îmi vine să ridic mâna
să trag de elastic
să mă asigur că e tocit
şi chiar dacă îl tai
şi-l cos la loc
cum deja mi-am imaginat că am făcut
nu-l voi putea întinde
să pocnească surd când îi dau drumul
aşa că renunț

c.
am făcut schimb de locuri cu taxatorul
m-am postat în fața uşii
ținându-mă bine de bara din dreapta
cu gândul la aparatul meu vestibular
care a rezistat eroic
turbulențelor din traficul md

mă uit pe geam
încercând să văd dacă aşteaptă vreun microbuz
în stație
dar îmi văd reflexia
în lumina difuză a troleibuzului
care mă fură pentru moment

cobor lin
totul pluteşte frumos
sticla de vin alb băută în bar
înfrumusețează peisajul sărăcăcios

Rareş Moldovan

endemic

i-am dat săracului o tulpină de aviară, în mă-sa, i-am dat de ales, am zis şi cum o vrei, fiolă, prăjiturică, sau pungă de popcorn, a ales fiola, lichidul era albastru înăuntru, şi i-am zis cară-te, oricum nu mai am de dat până mâine, mă laşi, s-a cărat să-şi tuşească plămânii la ore fixe, cu alinări programate din trei în trei, mi-l închipui că se desfată înroşind şervețele, cerşetoru Cipri a mai băzâit prin cameră înainte s-o şteargă, să vadă dacă mai poate lipi ceva da n-a putut clinti nimic, obiectele mele ştiu unde le e locul, apoi mi-am îndreptat atenția spre G, căreia-i dădusem kick dar nu cu mare precizie şi acum dansa pe marginea binului, făcea acolo un chassé chassé pisică să-şi crească acrobația, voia să vorbească da eu n-aveam chef, plm de driadă, i-am spus încă de când ne-am cunoscut ți-ai greşit natura şi ea m-a privit cu ochii mari până mi-am dat seama că nu înțelegea conceptul de natură, şi i-am explicat, fată, G era nereidă, tu locuieşti acolo-n scorbură, eşti driadă ai buctat din start, ai ales scorbura şi ea a zis da că era aşa drăguță cu ferestrele alea şi podele de catifea, şi i-am zis dacă erai nereidă locuiai în coral sub ape, şi oricum cu mă-sa o să bagi orice acolo în scorbură, unde-o să-ți pui lucrurile, ce-o să fac

când vin la tine, o să stăm de vorbă? am fost dupaia şi G îşi pusese nu ştiu câte portaluri de care a trebuit să trec, perdeluțe, efecte de apă şi lemn cald la privit şi atingere care ți se închidea în față, a fost nevoie de oarecare istețime şi destulă cheltuială, am intrat stors cu aproape zero-n cochilia verde, am zis nu-i de mirare că nu vine nimeni la tine, şi ea s-a prefăcut mirată, era într-un tutu vioriu, vioriul, movul, trandafiriul, violet pal, cam asta era cromatica scorburii şi locatarei, mirată deci şi mi-a zis vai n-ai primit invitația, că ți-am trimis n-am vrut să te obosesc, e acuma asta e am zis, şi-am tras nişte raluri sprijinit de perete, sibilant s-o fac să se simtă mai vinovată, mi-a zis vino şi şezi, am stat pe canapea, încăpuse o canapea pentru că înăuntru era mai mare decât afară, mângâind o tabletuță de autoimună pe care-o aveam în buzunar şi o păstram pentru mai târziu, la un moment dat am întrebat-o ce vrei şi mi-a zis pâlc cu copaci iarbă şi umbre lungi şi i-am făcut s-a întins în iarbă şi mi-a zis hai lângă mine da nu m-am dus am rămas şi mi-am exersat cogitația transobiectuală, am extins canapeaua ei pluşată până la nivelul lumii mici şi înapoi respectând toate gradele şi proporțiile şi aranjamentele cercurilor, ceea ce mi-a mai potolit şuieratul şi mi-a dat o senzație de triumf care m-a făcut foarte nefericit, atât de încât am simțit că trebuie să plec, Lăptic, am zis, când am şters-o copacii ăştia şi umbrele puf, bye bye, ea a zis nu-i nimic a fost bine şi-aşa înțeleg, şi apoi după o clipă şi-a răsucit gâtul după mine privindu-mă peste cap, i se vedea pieptul până la tivul semicircular şi mi-am dat seama cu o oarecare tristețe că nu e cu totul terminată dincolo de el, mi-a zis pot să mai vin pe la tine? uneori, i-am zis, uneori, şi înainte să ies am înghițit tableta de autoimună ca să nu mai ştiu de mine pe drum, pentru că era totuşi mulțumit şi asta putea deveni insuportabil, exista drum într-un sens convențional, al senzațiilor de mişcare şi trecere a unui timp, cineva pusese şi sunete, vânt şi tălăngi, şi un soi de granulație sablée, privirea chiar voia să se abată încoace şi-ncolo, am vrut să mă opresc la un moment dat că am dat cu vederea periferică de lucirea unui dump la marginea drumului, şi-n astea găseşti tofelu, era un zbyr şi ridica vrafuri în aer cu un baston de ilumex aşa că mai bine nu, oricum totul se petrecea înăuntru deşi nu-mi amintesc acum exact, să văd mai târziu jurnalul şi acțiunile, nu era tocmai de bine, ceva se umplea undeva prea repede, procese slăbeau dar nu alarmant, nu pân la senzație, şi-apoi am ajuns acasă fiindcă voiam să fiu singur, ha, ce prostie, cum să fiu singur, de fapt voiam să fiu cu obiectele recente să văd dacă iese ceva nou, dar când am ajuns, când nu prea are sens pentru că am ajuns după secvența de drum care nu era a mea, cățelu Possy se căcase doggystyle, ceea ce era de aşteptat, şi albina fără nume făcuse miere, ceea ce era bine, şi ambii aşteptau sub halouri, roşu pentru Possy, albastru pentru albină, kick la cățel cu ricoşeuri de pereți, zbierat nu-i voie plm, l-am pus în hibernare+dresaj, am luat mierea şi n-am făcut ce trebuia, alchimie bucătărie, ci mi-am uns-o pe articulația dureroasă de la kickuri şi alte exercitări articulare să văd ce se-ntâmplă, uneori efectele astea noi se-ntâmplă, insolitul combinațiilor dă drumu la ceva tare, dar efectu a fost zero cu mică scădere la cochilia albastră, nu ştiu dacă de-aia că se mai întâmplau şi altele în acelaşi timp, am colectat halourile, un halou ca altu, toate-s bune la ceva, şi apoi am putut o vreme să fiu singur cu lucrurile, am încercat, am atins, da eram nerăbdător şi nimic, le-am atins ca din întâmplare, ipocrit pentru că ardeam pe dinăuntru să se întâmple ceva, o rolă de film găsită într-un dump mi-a mai arătat câteva cadre, am tras cu două degete uşor de peliculă, a ieşit un gazon cu tende albe şi nişte oameni care se mişcau încolo şi-ncoace cu pahare în mâini, apoi a sărit djinul embedded să-mi amintească, de parcă nu ştiam, că-i un puzzle şi voiam să cheltuiesc să mai văd o secvență, n-am vrut, am dat privire roată, garderobe pe jumătate pline, rasteluri, rafturi, în obiectele din ele pâlpâiau radiațele, fiecare după propria putere, aşteptând să fie folosite, brusc am fost foarte nefericit cu ele, le-am vânturat în invizibil, mi-am amintit că serotominul era pe ciclu o dată la şase acțiuni majore şi probabil se făcea simțit deşi parcă nefericirea venea de altundeva, din toate rafturile şi rastelurile şi halourile strânse în baloane de sticlă, se făceau mai mic, mai mari, nefolosite, mi-am reamintit două cugetări din manualul Jnaidăr Ainfü Lung pe care le-am învățat la Orien Tare I, „lume mic, lume deschisă deschisă, încearcă lucrurile", şi „pune stavilă nerăbdării, lucrurile ajută", n-ar fi fost mare lucru, mi-am spus, dacă nu m-aş fi ambiționat aşa pe afecțiuni şi nu m-aş fi lăcomit, urmele facțiunilor în care fusesem o vreme, Masofocus şi Senzațiile Prime încă se manifestau, m-au montat ăştia pe senzație şi aspirație până la limita insuportabilului, acolo unde acțiunile îmi provocau rău aproape fizic, nu doar leşia melancolică pe care o puteam suporta încă de la origine, fără lipit şi învârtire de lumex, şi când am ajuns acolo afecțiunile au părut o soluție, deşi au venit să mă vadă, să mă convingă să nu, Lily de la Masofocus, într-o rochie verde şi pe trotinetă, vârându-şi din când în când unghiile foarte lungi în antebraț, şi RObROi Boy, în haine de kombat, ras ascetic, râs ascetic rar, frecându-şi buricele degetelor unele de altele, degetul mare de cel mic al fiecărei mâini, să arate că e Ü la auroral, erau clar nemulțumiți că nimeriseră în acelaşi timp, acelaşi calcul ce să-i faci, apari neanunțat în afara ciclurilor de vizită, pe downtime, i-am salutat pe amândoi şi m-aş fi apucat să le atrag atenția asupra asemănărilor dintre facțiunile lor, dar Lily a luat-o în introspecție, strângând mânerele trotinetei în pumni de parcă voia să le mulgă, aşa că am vorbit cu RObROi Boy, în mare despre nu ne părăsi (sugestia lui), te descurci aşa bine, uite dacă mai rămâi, avansezi accelerat, o să simți imediat încă de la primele gesturi matinale, i-am

zis degeaba, ştiu că Aurora voastră-i îmbeta toată ziua, şi că lucrați după manual fals, s-a uitat de pacă voia să-mi dea una, dar n-avea cum, era distanță, şi oricum li se interzice să se lase în voia emoțiilor, trebuie să-şi analizeze emoțiile pe fir în sus de la senzație, aşa că doar a clătinat din cap, a țâțâit primar înspre Lily şi s-a cărat, iar ea a văzut spațiul liber şi a aterizat de pe trotinetă direct într-un fotoliu din care s-a ridicat imediat şi a venit spre mine, mi-a înfipt unghiile verzi în antebraț, apoi mi-a mângâiat pielea cu buricele degetelor şi mi-a şoptit la ureche „durere plăcere", cu un foarte mic hiat între, aproape fără, muşcându-şi buzele deşi am văzut că-i tremurau, aşa că i-am prins lobul urechii şi i l-am strâns între degete foarte tare şi am întrebat-o „aşa e?", dar ea doar a înghițit în sec iar pe mine mă dureau falangele de la redoarea matinală prelungită excesiv, am presupus că avea dreptate, apoi a zis „dacă ți-aş strânge eu cu degetele..." şi nu mi-am dat seama dacă mă îmbia sau mă amenința, apoi m-a privit de sub lațele ei împletite, prin semicercurile de rimel gros şi mi-a spus „pot să întreb ceva? De ce te-ai dat pe afecțiuni", am prins-o uşor de ceafă, i-am simțit suflul lipsit de orice miros, i-am suflat uşor înspre pleopele pe care abia şi le putea mişca, am coborât cu dinții până la obrazul ei şi i-am dat cu limba peste gene, i-am zâmbit i-am şoptit, „sunt doar temporare", şi i-aş fi zis „voi cu grupurile voastre şi senzațiile, şi durereplăcere" – asta i-aş fi spus în timp ce aş fi ciupit-o cu mâna cealaltă de sfârc, dacă o fi avut sub rochița aia verde întărită la piepți – „şi regulile pe care le faceți, şi deviațiile de ilumex, vă amăgiți", pentru că asta fac, peste orice grup am dat e la fel, i-aş fi spus că se amăgeau dar am simțit sărat pe limbă şi mi-am spus că poate plânge, e destul, stătea acolo să-i dau cu vârful limbii peste ochi, inertă cumva, era uşoară ca o haină de iarnă, i-aş mai fi spus „vă amăgiți crezând că Inteligența n-o să se prindă", măcar ROb ROi Boy şi ceata lui de cretini nu ştiu, dar voi, voi ştiți că vă amăgiți, că nu simțiți nimic, dar nu i-am spus, am lăsat-o uşor de pe antebraț pe fotoliu, bocancii ei cu vârfurile îndreptate spre interior au început să se atingă la bombeu, ca şi cum ar fi tremurat dar numai acolo, m-am îndreptat de şale, redoarea era şi acolo, am privit-o de sus, cărarea din creştetul capului era dezordonată, un zigzag printr-un stufăriş negru şi mi-a venit s-o mângâi în creştet, dar poate s-ar fi aşteptat s-o trag apoi de păr, aşa în mecanica lucrurilor, i-am zis, destul cât să fac atente câteva senzoriale din cameră, „Lily", şi ea şi-a dat capul pe spate spre mine, o lacrimă se chinuia să treacă peste barajul de fard şi nu reuşea să-l umezească deloc, era o lentilă care mărea granulele negre, m-a întrebat „cel puțin tu simți?", şi i-am zis „e complicat, Lily, dar o să te anunț", s-a ridicat şi poate ar fi vrut să-mi spună că ar pleca şi ea de Masofocus, dar ceva n-o lăsa sau altele la capitolul Motivații neclare, intuiții din ce manual or fi apucat să smulgă pe ascuns, însă n-a mai zis nimic, a plecat fără să mă mai privească, ținând trotineta de ghidon şi rotind-o pe lângă ea, a dispărut aşa fără urme, mi-am dat seama că e târziu după cum vibrau senzorialele prin casă, febra vibrațiilor aşteptării folosirii, le-am folosit şi apoi au început să se stingă luminile, să se aline afecțiunile pentru ceea ce se numea totuşi noapte, l-am scos pe Posse de pe dresaj, în ultimele cicluri fusese în sluj perpetuu, i-am dat un biscuit albastru şi l-am ghemuit lângă mine, trebuie să dormi, i-am zis, aşa trebuie aşa e bine, m-am gândit dacă era cazul să-mi fac ceva, dar nu mi-a venit nimic în minte, poate doar gratiile alea de copaci subțirei de azi dimineață pentru G, şi iarba care nu tăia, şi am închis ochii sau mi-am spus să închid ochii şi până să-mi dau seama fără să-mi dau seama dacă/

(urmare din pag.5)

dă boala în ele şi intră în suferință". Povestitorul ca scufundător la adâncime în căutare de „perle adevărate ale introspecției" este fin observator al realului, dar şi bun conducător de amintire („o parte din farmecul vieții e chiar năvala asta, duşmănoasă, din toate direcțiile, a tuturor celor trecute sau în curs de petrecere, mari şi mărunte, peste noi"), şi interpret virtuoz de lumi secrete, punând umărul la insolitarea banalului. Atitudinea şăgalnic-polivalentă față în față cu propriul scris („bănuiala mea că astăzi voi reîncepe să scriu, iată că se adevereşte") pune în mişcare situații umane semnificative, reconstituie atmosfere, construieşte personaje volubile şi consistente, ținând trează atenția cititorului cu abile tehnici ale suspansului. Petru Poantă îi schița altădată un portret exact: „autorul este un profesionist; se află, adică, în interiorul câmpului literar, conformându-se dinamicii şi criteriilor dominante de expresie ale acestuia. Altfel spus, e în pas cu vremea, însă deloc mimetic. Vocația cumva nativă a experimentului, precum şi o mai puțin obişnuită disponibilitate ludică reprezintă atuurile principale ale acestor proze mereu inventive şi de o remarcabilă ingeniozitate a strategiilor narative." Criticul vorbea de vagi influențe dinspre Borges şi Mircea Eliade. Îi adaug, pentru o situare în spațiul prozei româneşti, pe Emilian Bălănoiu şi Sorin Titel cu povestirile lor prevestitoare. O bună vecinătate pentru un prozator care e de urmărit cu interes şi răbdare.

Poeți-performeri la Cluj

Geanina Druță

Menghina unei foi albe sau despre cealaltă mână

Pentru Athena Farrokzahd şi Svetlana Cârstean semnificația poeziei depăşeşte sensul pur simbolic de experiență sau experiment colectiv. La evenimentul din 14 mai 2015 de la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca (Sala Popovici), introdus de Ruxandra Cesereanu, toți cei prezenți s-au putut încerca şi înfrupta cu/din roadele *Florii de menghină* (cartea Svetlanei Cârstean) asupra căreia s-a aşternut nuanța incertă a unui *Albdinalb* (cartea Athenei Farrokzahd*)*. Astfel, a scrie despre sacralitate comunională şi „profanare" textuală înseamnă a arăta că a traduce, a trăda, „tradurre", „traduir" şi „trahir" sunt, în fond, unul şi acelaşi lucru. A duce dincolo, către Celălalt, sensul seducției poetice şi al jocului cu poezia, atât pentru a-l înțelege, dar şi pentru a fi un intrus trădător într-o intimitate imposibil de trădat/tradus în totalitate. În consecință, despre întâlnirea-comuniune (după cum ele însele o numesc) a celor două poete nu s-ar putea vorbi altfel decât orbecăind printre sensurile ascunse ale limbilor. După cum însuşi dialogul cu cei prezenți s-a desfăşurat deopotrivă în engleză, franceză şi suedeză/norvegiană. Experiența traducerii aparține, aşadar, nu doar poetelor care s-au tradus/trădat una pe cealaltă nu din suedeză în română şi viceversa, ci prin intermediul limbii franceze, dar şi participanților la eveniment care au putut resimți cât de instabilă şi cât de fragilă e granița comuniunii de la o limbă la alta. E cu atât mai puternică această prietenie a poetelor fundamentată printr-un experiment colectiv, cu cât nici Athena nu cunoaşte limba română, nici Svetlana limba suedeză. De altfel, chiar poetele povestesc cum întâlnirea lor s-a produs ca urmare a unui atelier de traducere organizat în Suedia, menit să rămână inițial un joc temporar, fără consecințe majore. Athena traduce, în cele din urmă, întreg volumul *Floarea de menghină* al Svetlanei Cârstean, în timp ce Svetlana traduce, pe parcurs, volumul *Vitsvit* (tradus în română ca *Albdinalb)* al Athenei, nefinalizat la momentul întâlnirii cu poeta romîncă.

Însăşi întâlnirea efectivă dintre cele două, în fața „spectatorilor" (studenților), e o trădare permanentă, căci granița lingvistică permite o continuă alunecare a ideilor care pot fi doar intuite într-o limbă căreia nu îi poți auzi decât tonurile şi inflexiunile muzicale. Athena Farrokzahd citindu-şi poemele în suedeză şi Svetlana Cîrstean citindu-le în română generează o atmosferă care e mai degrabă muzicală, vibrantă, fascinantă, decât una îndreptată spre considerații critice. A vorbi despre trecerea timpului, despre realități care nu mai există, despre spații culturale care se cer implicit traduse, deci şi trădate prin puterea unei limbi străine devine pentru cele două prietene o încercare care nu mai e demult o simplă problemă de traducere, ci de înțelegere, de transpunere într-un spațiu şi timp cărora nu le mai poți aparține. Istoria individuală şi colectivă, comunismul ca proiect eşuat şi ca proiect încă nerealizat, deci ca proiect comun inexistent, nu sunt o problemă de echivalare a unor cuvinte, ci de mutație a unei perspective, de identificare a unui sens comun care nu e nici pe departe limba, fie ea franceză, română, engleză sau suedeză. La urma urmei „s"-ul care desparte cele două „alb"-uri din

R.Cesereanu, S.Cârstean, şi Atena Farrokzahd

titlul cărții în suedeză a Athenei (*Vitsvit*) e o menghină la fel de strânsă şi fragilă precum o floare cu petalele închise, după titlul cărții Svetlanei (*Floarea de menghină*).

Noțiunea de experiment colectiv, de scriere la două mâini nu e nicidecum una nouă pentru cititorii de literatură română. Este cazul chiar al Ruxandrei Cesereanu, care se remarcă prin implicarea sa în două asemenea proiecte, concretizate în volumul *Ținutul Celălalt*, scris în colaborare cu Marius Conkan şi în volumul *Submarinul iertat* scris împreună cu Andrei Codrescu. Însă ceea ce face comuniunea, prietenia specială dintre Athena şi Svetlana atât de percutantă, e felul în care e tradusă însăşi bariera lingvistică, felul în care cele două volume traduse se agață unul de celălalt, fiind totuşi atât de diferite şi în acelaşi timp atât de dependente unul de celălalt, fără a-şi pierde cu nimic autonomia poetică, stilistică şi simbolică. Experiența traducerii la patru mâini e cu atât mai intensă cu cât cumulează deopotrivă un sens auto-creator şi un sens al re-creării alterității prin propria scriitură(traducere). Mai mult, e remarcabilă semnificația unicității acestei trăiri estetice şi individuale pe care atât Athena Farrokzahd, cât şi Svetlana Cârstean o acordă traducerii reciproce a

textelor poetice. Întrebându-se dacă vor mai colabora sau nu la o nouă traducere alternativă, reciprocă, cele două poete nu răspund nici negativ, nici pozitiv, păstrând o doză de incertitudine care e, în fond, expresia aceluiaşi joc al hazardului care le-a adus împreună. Ceea ce rămâne însă, din această comuniune poetică şi umană, nu e doar întâlnirea, ci însăşi infuzia, contaminarea cu Celălalt. Căci atât Athena Farrokzahd, cât şi Svetlana Cârstean recunosc, mai mult sau mai puţin direct, că textele lor se lasă pătrunse de prezenţa Celeilalte, după cum o demonstrează chiar textele poetei române din volumul nou apărut, *Gravitaţie*. De altfel, sensul gravitaţiei nu e de căutat în ideea căderii, a materialităţii, ci mai degrabă în atracţie, în magnetismul pe care Svetlana Cârstean şi Ahena Farrokzahd îl exercită una asupra (textelor) celeilalte şi pe care ele însele îl declară în mod direct. După cum bine remarca şi Ruxandra Cesereanu, avem de-a face cu un mecanism de tip ventriloc în care sensibilitatea se conturează aproape patologic, iar identitatea şi alteritatea sunt deopotrivă contagioase şi interschimbabile. Şi ceea ce e şi mai interesant e că păpuşa/păpuşile-ventriloc ascunse în cele două poete nu-şi trădează/traduc (sic!) niciodată autonomia, tocmai pentru că poezia devine, în această întâlnire poetică, o trădare continuă, în care limba (română/suedeză) e adevărata voce stâlcită şi totuşi autentică în incompleta ei metamorfoză.

Peripeţii la şase mâini sau despre Casa Poeţilor

Cu siguranţă California a ajuns pe Someş pe data de 9 iunie 2015 la librăria BookCorner Librarium din Cluj-Napoca, dacă e să respectăm titlul celui mai recent volum de poezii al Ruxandrei Cesereanu - *California (pe Someş*). Aceasta, în calitate de mediator, dar şi de autoritate poetică, a reuşit să îi aducă în Cluj pe Andrei Codrescu, poet, prozator şi eseist american de origine română şi Anselm Berrigan, poet newyorkez, născut în California, veniţi în România pentru un „turneu" de poezie care până acum a avut două staţii, la Arad şi Sibiu. Dacă pe Ruxandra Cesereanu şi pe Andrei Codrescu îi leagă experienţa comună a volumului de poeme *Submarinul iertat,* pe poetul român şi pe Anselm Berrigan îi leagă poezia New York-ului ca spaţiu comun de întâlnire.

Şi nu e nimic ce ar putea contura o atmosferă cât mai tipic americană decât povestea hotelului Chelsea din New York spusă cu voce gravă de Andrei Codrescu Ruxandrei Cesereanu în 2009 (cu prilejul unui turneu de poezie), poveste îmbibată cu fantasmele poeţilor beatnici şi cu tuşele tablourilor din hotelul mai sus-numit, şi condimentată cu figura kafkiană a bătrânei oarbe, martoră a unei întregi generaţii de artişti nonconformişti. De altfel, oraşul funcţionează ca un liant pentru cei trei poeţi mai mult decât s-ar crede. De la bun început, fragmentele citite de Ruxandra Cesereanu din volumul *Tricephalos,* în care „Alisa delirează psihedelic" fac trecerea către o lume caleidoscopică, exotică, exaltată – consecinţă a rock-ului progresiv, după cum declară poeta –, în care eşti realmente tentat, ca cititor, „să zaci la Casa Poeţilor şi să citeşti versuri lungi cât o zi de post".

În continuarea acestei invitaţii şi ca replică la sertarele poetice abia deschise de poetă, lectura poemelor lui Anselm Berrigan şi Andrei Codrescu nu face altceva decât să ofere o mostră din New York-ul reinventat, revăzut mereu prin alte lentile. „Sita sincerităţii noi" (după spusele lui Andrei Codrescu) prin care trece poezia lui Anselm e plină ochi de „Regrets", „Pregrets" and „Degrets", într-un limbaj care se reconfigurează permanent ca formă de „believability", anticipând discursul despre memorie şi despre „art of forgetting" al poetului de origine română. De altfel, însăşi istoria personală a lui Anselm Berrigan ilustrează, în fond, o genealogie poetică, întrucât atât mama (Alice Notley), cât şi tatăl său (Ted Berrigan) au fost poeţi, astfel că

A. Codrescu şi R. Cesereanu

poezia pare un dat organic, dar în acelaşi timp acel ceva în care trebuie cu necesitate să crezi ca să poată fi, după cum subliniază Anselm. De altfel, faptul că poezia constituie o limbă comună, dar poate şi un vis care numai întâmplător e prins în ritmul unei limbi o dovedeşte scurta anecdotă povestită de Anselm Berrigan despre un poet lituanian care, întrebat în ce limbă visează răspunde cu nonşalanţă : „I don't know if I dream in any language."

În ceea ce-l priveşte pe Andrei Codrescu, influenţat iniţial de poezia lui Lucian Blaga şi cea a lui Tristan Tzara, va ajunge, odată cu stabilirea în New York, sub influenţa beatnicilor, devenind, practic, poet american. Amintirea rădăcinilor sale româneşti, revelate metaforic în volumul *Submarinul iertat* (scris cu Ruxandra Cesereanu în 2006 şi publicat în 2007), prilejuieşte însă şi amintirea unei scrituri de tip palimpsest. Într-un scurt popas la Roma în drumul spre America, poetul descoperă volumul unei poete italiene, Renata Pescanti Botti, ale cărei poeme clasicizante le modifică, prin ştergerea şi înlocuirea cuvintelor cu pix albastru sau negru. Un bibliotecar găseşte manuscrisul, redescoperind implicit cartea, care primeşte apoi titlul *Femeia neagră a unui culcuş de hoţi* (şi apare

în 2007 la Editura Vinea). În fond, această rescriere/

R.Cesereanu şi A. Berrigan

reinventare constituie un preludiu excelent pentru acea „uitare pe care trebuie să ți-o aminteşti înainte ca s-o uiți", „să ți-o aminteşti de două ori ca să poți s-o uiți", căci textul poetic pare să fie pentru Andrei Codrescu un fel de memorie implacabilă, acut individuală a lucrurilor care s-ar cădea uitate: „It's not yours to forget". La urma urmei, ceea ce poetul concepe e un discurs despre nostalgie, despre „remember" şi „dis-member", despre frontierele uitării şi despre o poezie a mărturiilor, dar şi despre oamenii care „try to figure out how to be dead". Avem de-a face, aşadar, cu o adevărată *Lecție de poezie* (după titlul volumului critificțional scris de Andrei Codrescu), în care experiența scrisului poetic e departe de a se exprima prin tiraje, prin număr de publicații sau prin concepte istorie, ci mai degrabă se confundă cu trăirea personală autentică, în care „you have to be responsible for your poems and be with them", pentru că arta uitării (poetice) e, înainte de orice, arta reinventării permanente a poeziei.

DARURILE IUBIRII

Supunere sau capitulare? Franța lui Houellebecq

Laura T. Ilea

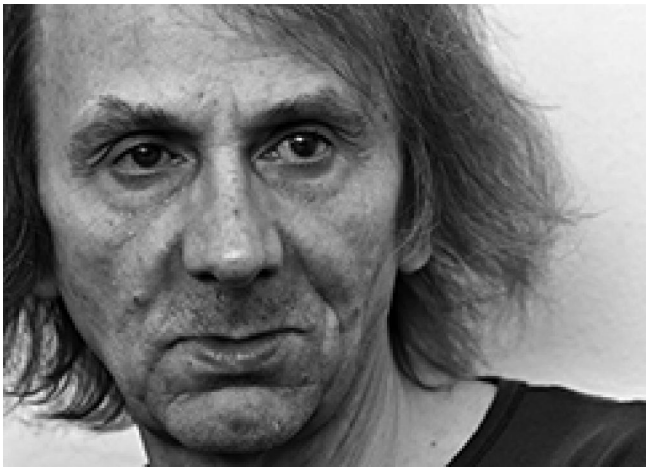
Decadența civilizației occidentale

Oricât de controversat şi de problematic ar putea părea la prima vedere ultimul roman al lui Michel Hoeullebecq, *Supunere* (*Soumission*, Flammarion, 2015), el incită, la fel ca majoritatea cărților autorului francez, la o reacție imediată. Houellebecq descrie şi deconstruieşte o lume în care se simte străin, în care nu mai e capabil să deceleze şanse de supraviețuire, o lume aflată pe pantă descendentă în care un om pe cale de îmbătrânire nu se poate înfrâna să recunoască accentele unor civilizații dispărute, cu farmecul decadenței lor. În nenumărate rânduri, cartea e traversată de imagini ale Evului Mediu, revăzute prin prisma adulatorilor săi, Péguy, Claudel şi Huysmans, îmbătați de misticism şi dezavuând raționalismul unor Pascal, Newton sau Kant; de asemenea, de imagini ale Romei antice, întrucât una din scenele finale, premergătoare „supunerii", are loc într-un apartament parizian luxos, în apropierea *Arènes de Lutèce*, cu alte cuvinte spațiul în care spiritul Romei e cel mai prezent la Paris.

Viziunea personajului principal al cărții în acel moment – una din multiplele fațete ale autorului – , pune în paralel decadența a două civilizații, premoniție a sfârşitului lor, în momentul precis în care ele se simt în culmea apogeului. O dorință secretă de dispariție, ascunsă sub aparența unei forțe vitale în plină ascensiune. Viziunea lui se îndreaptă asupra romanilor, care „avuseseră senzația de a fi o civilizație eternă, imediat înainte de căderea imperiului lor; să se fi sinucis şi ei, la rândul lor? Roma fusese o civilizație brutală, extrem de competentă pe plan militar – o civilizație crudă, de asemenea, în care distracțiile propuse mulțimii erau nişte lupte pe viață şi pe moarte între oameni, sau între oameni şi fiare. Existase oare la romani o dorință de dispariție, o falie secretă?" (p. 258, trad. autoarei).

Cartea lui Houellebecq e aşadar, în primă instanță, un crud rechizitoriu al civilizației occidentale, care s-a sinucis în decursul a câtorva decenii. Dacă ar fi însă doar atât, ea nu ar suscita controversă. Autorul său nu e, în mod evident, primul care să o fi făcut; începând cu Nietzsche, perspectiva nihilistă asupra sorții omului european, îmbibat de creştinism, toleranță şi efeminare, e monedă curentă în discursul intelectual; ea e tuşa inerentă unei luări de poziție actuale. Modul însă în care Houellebecq depăşeşte locul comun e foarte specific acestui autor a cărui forță de viziune e secondată de un erotism a cărui cruzime nu e egalată decât de franchețea cu care se dezvăluie privirii un om pe cale de a îmbătrâni şi căruia lipsa plăcerii fizice îi apare mai greu de suportat decât moartea.

Cu alte cuvinte, Houellebecq nu se limitează de data aceasta să deplângă declinul civilizației occidentale, ci imaginează un viitor foarte apropiat, în care Frăția musulmană, condusă de Mohammed Ben Abbes, o mişcare islamică moderată, va câştiga în mod democratic alegerile în Franța. Nu e prima oară când Houellebecq atinge problema islamică. O mai făcuse şi în *Platforma*, prin prisma terorismului, care îi ucide personajului principal



iubita. De data aceasta, elementul dificil de tratat e granița fină dintre ironie şi capitulare. Pentru că, în cazul unui personaj cu o inteligență atât de cinică şi de decapantă cum e cazul specialistului de secol al nouăsprezecelea prin gura căruia se povesteşte istoria, supunerea nu e bucurie a uniunii cu D-zeu şi acceptare a lumii, aşa cum a fost creată, ci înseamnă mai degrabă capitulare. Capitulare în fața lipsei de soluții vitale, în fața unei imposibilități de regenerare de care e străbătut un om trăind în mijlocul civilizației occidentale la începutul secolului douăzeci şi unu.

Care sunt aşadar imposibilitățile lui? Ce îl împiedică să trăiască şi de ce o astfel de soluție a capitulării (supunerii) absolute i se poate părea un miraj amețitor, demn de luat în calcul? De fiecare dată când voi vorbi despre soluția (finală) a supunerii, nu voi uita să menționez ironia cu care ea este prezentată, în aşa fel încât cititorul atinge

o zonă de complet indiscernabil, în care valorile lui morale sunt bulversate, iar rectitudinea unui punct de vedere anulată; se ajunge la un fel de paralizie a voinței şi a judecății în care retorica şi fascinația unei „căi drepte" se pot insinua. E aceeaşi senzație ca cea creată de Ben Abbes în sânul națiunii franceze, la capătul a câtorva apariții televizate: „Meditând, îmi dădeam seama că de fapt nu ştiam nimic despre toate acestea, iar în momentul în care se terminase conferința de presă, înțelesesem că ajunsesem tocmai acolo unde candidatul musulman vroia să mă aducă: un fel de îndoială generalizată, senzația că nu era nimic de care să te alarmezi, şi nici ceva cu adevărat nou" (p. 109, trad. autoarei). Jurnaliştii cei mai agresivi, cei mai încrâncenați, sunt hipnotizați în prezența lui Mohammed Ben Abbes, iar toate întrebările legitime pe care le-ar putea adresa sunt reduse la tăcere: suprimarea regimului mixt de exemplu, sau faptul că profesorii trebuie să treacă la credința musulmană, pentru a-şi putea continua cariera.

Cred de altfel că acesta este elementul forte al cărții lui Houellebecq: modul în care e capabil să spună povestea decadenței civilizației occidentale prin intermediul unor observații incisive care se aplică atât contemporanilor săi, cât şi personajului principal însuşi.

Noua dezordine amoroasă

Diagnoza începutului de secol douăzeci şi unu trece în primul rând prin Huysmans, întrucât intelectualul prin prisma căruia se desfăşoară evenimentele este un specialist în Huysmans – un scriitor pasionat de problema religioasă, de frumusețea amorului conjugal, trăind într-o lume în care marele măcel al secolului douăzeci, cel care a condus la nihilismul occidental, nu era decât o presimțire. Ni se aminteşte tandra pasiune hrănitoare a femeii care îşi curăța şi fierbea legumele, o plăcere dezirabilă, chiar dacă nu era în cele din urmă decât o slabă compensație a pierderii plăcerilor carnale. Cum ne-a obişnuit foarte bine Houellebecq în celelalte romane ale sale, nevrozele de nedaptare în societățile contemporane sunt consecința dezechilibrului erotic al unor masculi în suferință, cărora noua „dezordine amoroasă" le sustrage fructul dorinței.

Relațiile erotice în romanele lui Houellebecq sunt întotdeauna dezechilibrate. Bărbatul se află în permanență într-o cursă sinucigaşă contra timpului, alegându-şi amante din ce în ce mai tinere şi din ce în ce mai indisponibile, până când sfârşeşte într-un colaps definitiv al sentimentului amoros. Lipsit de dorințe şi de capacitatea de a şi le satisface, gândul sinuciderii îl asaltează în mod repetat. Ceea ce e interesant este că niciuna din idiosincraziile competitivității occidentale (şi implicit, ale eşecului) nu îl poate conduce pe Houellebecq la ideea sinuciderii. Ecuația lui e mult mai simplă: moartea libido-ului şi a capacității satisfacerii lui înseamnă privarea de viață, de unde sinuciderea. Într-un mod în acelaşi timp cinic şi elegiac, insinuează că oricare din valorile occidentale, ca autonomia, libertatea, recunoaş-terea, pot fi sacrificate cu uşurință în schimbul reglării problemei dezechilibrului „hormonal": mariajul din amor a eşuat lamentabil (cum o spune Pascal Bruckner), ceea ce rămâne e mariajul aranjat, care îmbină calitățile fizice ale femeii cu statutul social al bărbatului. Iar, pentru ca acestea să funcționeze împreună, pețitoarele (*les marieuses*) îşi recapătă importanța.

Alegerea e o iluzie. „Se vede foarte bine că toți bărbații, puşi în situația de a decide, fac exact aceleaşi alegeri. E ceea ce a condus cea mai mare parte a civilizațiilor, în special civilizația musulmană, la crearea instituției pețitoarelor. E o profesie foarte importantă, rezervată femeilor cu o foarte mare experiență şi cu o mare înțelepciune. Ele eu în mod evident dreptul, ca femei, să vadă tinerele fete dezbrăcate, să procedeze la ceea ce trebuie numit o evaluare, şi să pună în relație fizicul lor cu statutul social al viitorilor miri"(p. 293, trad. autoarei). Având în vedere că bărbații sunt strict determinați din punct de vedere biologic, ei alegând imperturbabil în funcție de criterii fizice, evoluția speciei e în mare parte datorată plasticității intelectuale a femeilor, care îşi pot adapta criteriile reproductive, printr-o educație susținută, în funcție de bogăție sau intelect. „Ele pot fi convinse chiar, într-o mare măsură, de înalta valoare erotică a profesorilor universitari" (p. 294), scrie, cinic, autorul.

Printr-o astfel de ecuație simplificată, suferința bărbatului occidental va fi redusă la minimum. Situația disperată în care „posibilitățile vitale îi curgeau printre degete cu o rapiditate crescândă, lâsându-l, cum ar fi zis Huysmans, nemişcat şi sec" (p. 205), sau apropierea de suicid, fără disperare, fără tristețe, "pur şi simplu printr-o degradare lentă a sumei totale a funcțiilor care rezistă morții, cum ar fi zis Bichot" (p. 207) sunt anihilate. Echilibrul dorinței masculine e asigurat prin posibilitatea de a avea patru neveste. Ce perspectivă îmbucurătoare, care e pusă în paralel cu cea a propriului tată, care "o avusese doar pe... mama, această târfă nevrozată" (p. 227).

În schimbul acestei ordini amoroase reinstalate, femeia nu trebuie decât să renunțe la autonomie, dar la ce anume îi ajută vestita autonomie, dacă ea nu îi poate asigura fericirea. *Fuck autonomy*, spune intelectualul specialist în Huysmans; el însuşi renunțase la ea cu mare facilitate, chiar cu uşurare. Responsabilități intelectuale sau profesionale – nu sunt decât sursă de nefericire, îşi spune el în timpul unei călătorii cu trenul, privind în fața lui omul de afaceri arab care se înnegreşte de angoasă de fiecare dată când îi sună telefonul. Singurul mod în care se poate sustrage de la această existență nefastă e compensația creată de cele două soții grațioase, care îl însoțesc în călătorie.

La rândul lor, acestea au posibilitatea de a

rămâne în stadiul infantil practic toată viața. Imediat ce ies din copilărie, devin ele însele mame, adică replonjează în universul copilăriei. Traversează doar câțiva ani în care îşi cumpără desuuri sexy, trocând jocurile infantile în schimbul celor sexuale, ceea ce revine în linii mari la acelaşi lucru.

Houellebecq atacă şi sensibila problemă a îmbrăcămintii feminine, răsturnând punctul de vedere obişnuit în care femeia arabă e prizonieră a veşmântului ei, supusă în totalitate bărbatului. Ne prezintă relația femeii cu hainele sale ca pe o problemă de seducție care, în mod neaşteptat, ar putea la o adică juca în favoarea femeii arabe. Femeia occidentală, spune el, îşi priveşte ținuta ca pe o amprentă socială. Când trebuie să iasă în lume, ea arborează întreaga infrastructură a seducției. Seducția ei e îndreptată spre lumea exterioară. Efortul depus în această direcție o epuizează, aşa încât în momentul în care se retrage în spațiul ei privat, un tricou lăbărțat şi un trening sunt mai mult decât suficiente pentru a-şi termina epuizanta prestație socială, la sfârşitul zilei. E exact contrariul a ceea ce se întâmplă cu femeia arabă. Cum rolul ei social e extrem de limitat, întreaga capacitate de seducție se îndreaptă înspre spațiul intim. Aşa încât, în intimitate, ea se dezvăluie ca o zeiță integral concentrată pe satisfacerea bărbatului.

Bineînțeles că aceste considerații suferă în mod abuziv de egocentrismul masculin occidental, de care se face vinovat Houellebecq în majoritatea cărților sale. Orice feminism, cât de cât inițiat în conceptele de bază ale acestei schimbări care a zdruncinat în profunzime secolul al douăzecilea, ar putea demonta acest gen de argumente. Insist asupra lor tocmai pentru că, prin absurdul lor, ne dau măsura unei anume tentații pe care ar putea-o resimți „bărbatul occidental" în fața noului model de societate, de ordine economică, amoroasă şi politică propuse de Frăția musulmană a lui Ben Abbes şi născută dintr-o profundă bulversare existențială. Să nu uităm, scrie Houellebecq, că în apogeul său, imediat premergător stingerii sale definitive, civilizația romană dădea extrem de multă putere şi libertate femeilor, la fel cum se întâmplă cu civilizația europeană actuală. Din păcate, pare a insinua el în mod elegiac şi în acelaşi timp ironic, sofisticarea civilizației merge în majoritatea cazurilor mână în mână cu simptomele decăderii ei.

Nu o să insist mai mult pe acest gen de detalii, pentru că aş vrea, înainte de a încheia prezentarea acestei cărți care poate fi orice, însă nu facilă, să vorbesc despre celelalte avantaje care i se pot prezenta candidatului perfect la convertirea la „lumea nouă".

Lumea nouă

În primul rând, din punct de vedere religios, nicio bulversare majoră nu pare a apărea la orizont, întrucât, în mijlocul unor dezbateri prezidențiale extrem de înflăcărate, care îl scoseseră pe François Hollande din umbră şi pe Marie Le Pen din nou la rampă, Ben Abbes propune o dezbatere asupra laicității, ceea ce îi conferă imaginea unui om al moderației şi al dialogului. Mai mult, pentru un islamist moderat, cum e cazul său, Franța face potențial parte din *dar al islam*, adică din legea islamului; doctrina lui se opune djihadiştilor excluzionişti, pentru care Franța reprezintă un pământ al impietății, *dar al koufr*. Alegerile şi, ulterior, instaurarea la putere a Frăției musulmane moderate, nu urmau să se joace pe chestiuni economice, ci pe chestiuni de valori. Acolo unde Tariq Ramadan prezenta *charia* ca pe o opțiune novatoare, revoluționară, care înspăimânta populația franceză, Ben Abbes îi restituia valoarea tradițională, reconciliatoare, adăugându-i un parfum de exotism care o făcea dezirabilă, prin restaurarea familiei, a moralei tradiționale şi implicit a patriarhatului. Frăția musulmană ar fi cu totul în favoarea religiei creştine, întrucât marele său inamic nu e creştinismul, ci ateismul materialist, laicitatea şi secularismul. Subvențiile alocate asociațiilor catolice şi întreținerii clădirilor religioase, căzute în dizgrație, ar creşte.

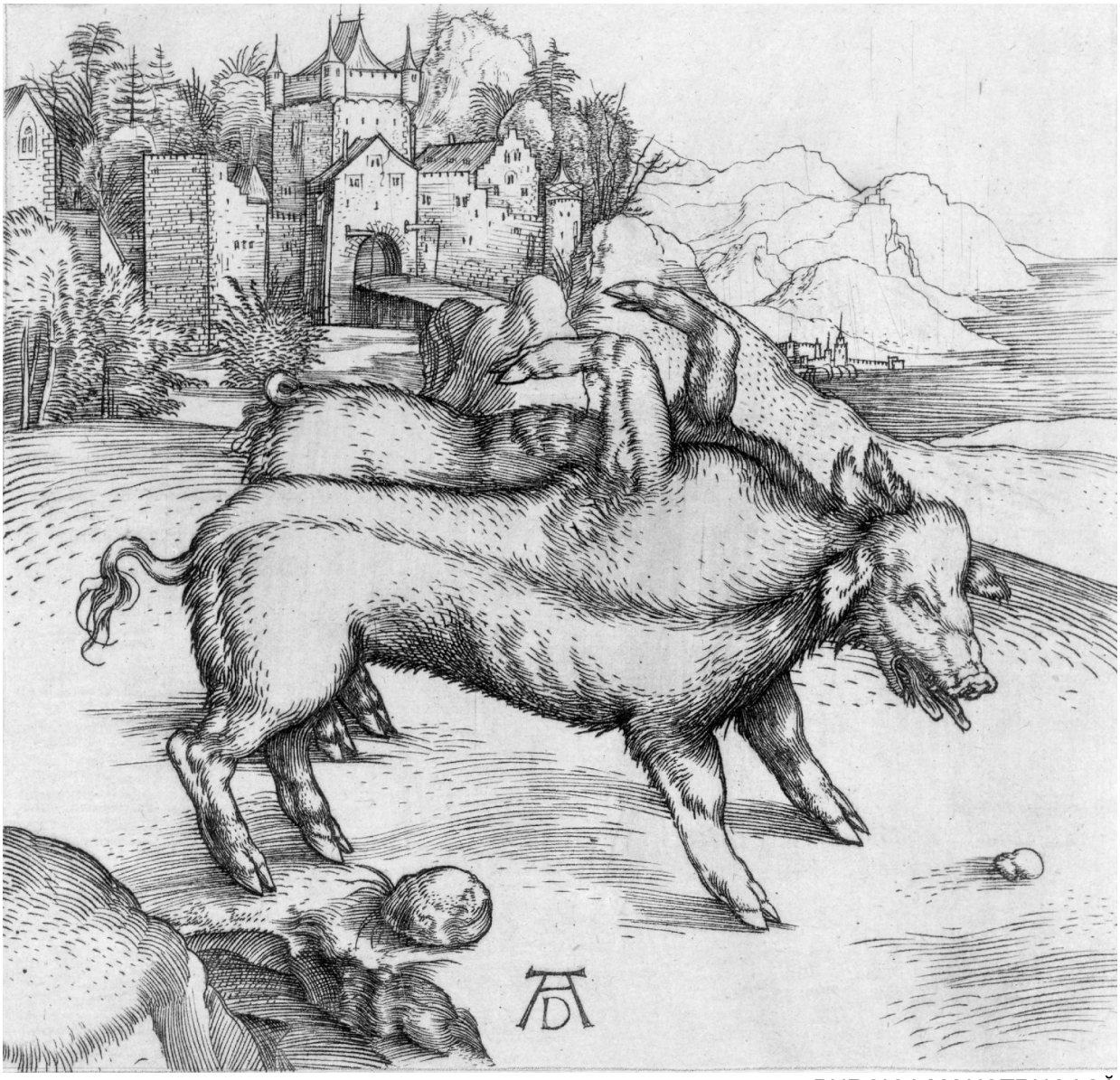
Din punct de vedere politic, planul lui Ben Abbes e extrem de simplu, urmând dealtfel aspirația milenaristă a Imperiului Roman. Principalul punct al politicii lui externe ar fi deplasarea centrului de gravitate al Europei înspre Sud, ceea ce nu e extrem de complicat, întrucât astfel de organizații există deja, de pildă Uniunea pentru Mediterana. Înglobând în primă instanță Turcia şi Marocul, iar apoi Tunisia şi Algeria, ambiția leaderului arab e cea de a deveni primul preşedinte ales al Europei lărgite. Nu ar fi dealtfel primul care să fi dezvoltat o astfel de ambiție, l-a precedat De Gaulle, care inițiase marea politică arabă a Franței.

În sfârşit, din punct de vedere al educației, obligația s-ar opri la sfârşitul nivelului primar, iar finanțarea învățământului secundar şi superior ar fi în întregime privată, punct în care petroeconomiile arabe ar avea un cuvânt important de zis; din punct de vedere economic, s-ar îmbrățişa o a treia cale, şi anume capitalismul de stat, care propune suprimarea separației dintre capital şi muncă; forma normală a economiei ar fi astfel întreprinderea familială.

Tetanizat de toată această listă de avantaje „evidente", cititorul e adus în final în fața viziunii personajului principal, care are o înțelegere bruscă a faptului că fericirea umană rezidă în supunerea totală. Supunerea totală a femeii în fața bărbatului, a omului în fața lui D-zeu. Dacă pentru budhism lumea e suferință, iar pentru creştinism Satan e prinț al acestei lumi, în islam creația divină e perfectă, o capodoperă absolută. Iată aşadar secretul fericirii, iar convertirea finală a profesorului universitar, descrisă la modul condițional – „ceremonia de conversiune ar fi foarte simplă, ... *hammam*-ul mi-ar fi deschis, ... în jurul meu s-ar face linişte, ... imagini de constelații mi-ar traversa

spiritul, ... imagini de mari păduri aproape virgine,... şi apoi s-ar sfârşi; aş fi, de acum înainte, un musulman, ... o nouă şansă mi s-ar oferi, şansa unei noi vieți, fără prea multă legătură cu cea dinainte" (p. 297-299) – depune mărturie pentru faptul că această carte a lui Houellebecq, a cărei ieşire pe piață fusese prevăzută pentru data de 7 ianuarie 2015, exact în momentul în care jurnaliştii de la *Charlie Hebdo* erau ucişi de doi extremişti arabi, poate fi acuzată de orice altceva decât de islamofobie. Am încercat să demonstrez în aceste rânduri că ea nu e nici pe departe o farsă grotescă cu privire la o lume care invadează din ce în ce mai mult o Franță care continuă să se lupte pentru libertatea de expresie, ci mai degrabă ne prezintă o criză auto-imună. Tentația supunerii, a capitulării se insinuează în spiritul civilizației occidentale pentru că sofisticarea acesteia o predispune la nevroză şi nihilism; pe de altă parte, ironia cu care autorul se întoarce asupra sa însuşi şi asupra lumii care îl înconjoară aruncă în aer, dintr-o singură lovitură, întreg eşafodajul speculativ pe care l-am prezentat aici, transformând această puternică fabulă morală şi politică într-un comic delirant şi milenarist.

Secretul prozei lui Houellebecq în această carte se află cu predilecție în faptul că aceste două dimensiuni – comicul şi metafizicul; criza auto-imună şi farsa politico-religioasă – coexistă până la indiscernabil. E şi motivul pentru care romanul te urmăreşte multă vreme după ce a fost lăsat din mână.



PURCICA MONSTRUOASĂ

„Sectanții”

Mihail Vakulovski

„Dacă vreți totuşi să înțelegeți cu adevărat sensul evenimentelor dintr-o perioadă istorică, cercetați grupurile marginale”

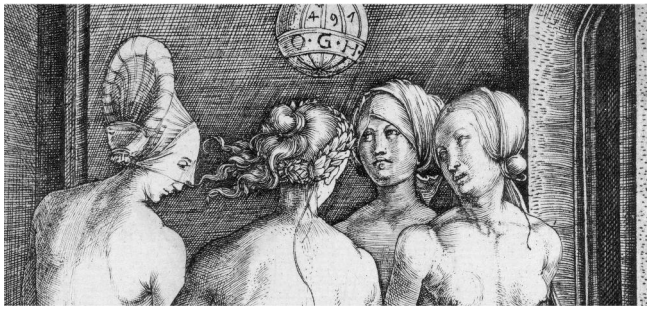
În fiecare carte a sa, Vasile Ernu abordează teme originale, interesante şi curajoase. Nici noul lui volum, „Sectanții” (Polirom, 2015), nu face notă discordantă. E o carte la fel de bine scrisă precum precedentele şi e la fel de interesantă şi utilă. Această carte poate fi considerată un fel de istorie a sectei din care a făcut parte autorul (sectă care rămîne secretă pînă la sfîrşitul poveştii, de altfel – „secta mea”), istoria unui loc, a unei zone, dar şi o biografie a familiei Ernu, naratorul începînd povestea dinainte ca străbunicul său (Culachi) s-o întîlnească pe străbunica autorului (Katrina). E vorba de o sectă din zona Bugeacului cu o istorie de mai mult de o sută de ani, care a trecut inclusiv prin stalinism, comunism, fascism, legionarism, marea foamete de după cel de-al Doilea Război Mondial, dar nu doar că a rezistat, ci a devenit mai puternică, spune Ernu. Deşi oamenii au locuit în acelaşi loc, ei au fost cetățeni ai mai multor state (cu care s-au luptat în continuu): Rusia (țaristă), România (Mare), URSS, Republica Moldova şi Ucraina. Situație ilustrată perfect de una din nenumăratele povestiri cu tîlc, în care un evreu de la el din localitate emigrează în Israel şi la biroul de paşapoarte e întrebat unde s-a născut. În Imperiul țarist, răspunde omul. „- Şcoala? – România Mare. – Muncă? – URSS, profesor de muzică. – Pensia? Republica Moldova… - Sînteți umblat prin lume, cetățene Şalom Isakovici, constată domnul de la biroul de paşapoarte. – Da de unde? răspunde abătut bătrînul evreu. Nu am părăsit cartierul nici măcar o singură dată în toată viața mea. Acum am ieşit prima dată din oraş”. O altă istorie despre marginali, pe care basarabeanul Vasile Ernu îi cunoaşte foarte bine, el însuşi fiind minoritar nu doar în ceea ce priveşte religia: minoritar în țara în care s-a născut (URSS), dar şi în țara în care locuieşte (România). Dar Ernu ştie cum să se folosească de diferențe, exploatîndu-le, nu încercînd să le ascundă. Asta este soluția ideală, cel puțin în artă, chiar dacă fiecare are dreptul să ia o atitudine proprie. Cînd era student la Iaşi, văzînd că profesorii se uită de sus la basarabeni, fiind întrebat, retoric (fireşte), de unde e, a zis că e evreu din Odesa şi... i-a băgat el în ceață. Vasile exact la fel îşi scrie şi cărțile; alege un unghi de vedere nou, proaspăt şi neaşteptat, şi asta fiindcă ştie să-şi exploateze perfect ceea ce-l deosebeşte de ceilalți.

Ca şi volumele lui Vasile Ernu de pînă acum, „Sectanții” se citeşte cu mare plăcere. Pe lîngă istoria acestei secte, strîns legată de arborele genealogic al familiei Ernu, în carte descoperim multe personaje fascinante, din familie, din comunitate, din zonă sau, oricum, legate de sectă sau familie. Apropo, „Sectanții” e dedicată părinților scriitorului şi începe cu un moment biografic tragic, dar... aşteptat – moartea tatălui, anunțată de mamă. Am admirat mereu cum Vasile Ernu îşi construieşte cărțile, cum alege să le înceapă şi să le încheie. „Sectanții” începe cu anunțul morții tatălui şi se termină cu anunțul morții satului moldovenesc. Epilogul e despre întîlnirile de vacanță cu *deadea Saşa*, ultimul sectant din generația tatălui său, deci despre anunțul morții unei generații de sectanți.

O carte despre intimitate, convingeri şi educația religioasă, familială şi socială, despre cîte poate îndura omul (pp. 154-155), despre speranță (155), despre timp şi despre cum trece timpul în afara şi în interiorul granițelor (156-157). Oricît de serioasă şi cruntă ar fi tema abordată, Vasile Ernu îi găseşte o cheiță care face povestea duioasă. În capitolul despre foamete (scris impecabil, cum altfel?), Ernu exploatează propria experiență pentru a ilustra pe viu această temă îngrozitoare. Mamă-sa, de peste 85 de ani, a trecut prin foametea de după război („N-am crezut c-o să scap”). Cînd vorbesc la telefon, îl întreabă un singur lucru, care l-ar pune în încurcătură pe fiecare dintre noi. „Cînd mă sună, îmi pune o singură întrebare. Ştiți ce întrebare? Dragul meu, ai ce mînca? Mă uit în jur şi mă ruşinez, sînt jenat. E o întrebare care nu se mai pune. Mîncarea, în ziua de azi, a ajuns într-un cu totul alt tip de discurs. Aruncăm enorm de multă mîncare. Sîntem îmbuibați. Nu-l mai vedem pe cel flămînd. Sîntem ignoranți în privința hranei. Nu avem nici cea mai vagă cultură a foamei, una dintre cele mai profunde culturi ale omului. Sînt jenat cînd mă întreabă asta, dar înțeleg că, pentru ea, mîncarea este fundamentul bunăstării şi ține de esența vieții. Şi, cînd mă gîndesc că prin mîncare ea înțelege o bucată de pîine, mă apucă o ruşine profundă…”… Uite aşa, tot cusînd evenimente istorice de fapte (auto)biografice, Vasile Ernu îşi scrie cartea, aşa cum se țese un covor moldovenesc. Iar noi, citindu-l, îl refacem, ca pe un kalaşnikov.

„Sectanții” face parte dintr-un proiect mai amplu, fiind prima parte a unei trilogii a marginalilor. Deci,

VA URMA!



Patrick Modiano, între policier şi memorialistică (II)

Adrian Ţion

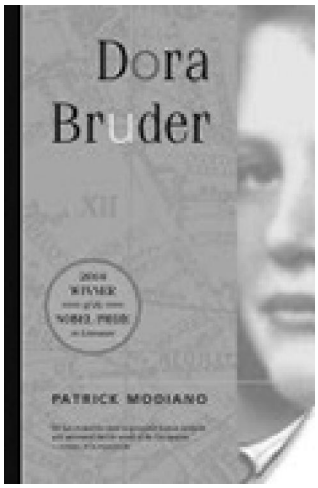
O altă modalitate romanescă de a ieşi din stereotipia unicului narator (pregnant subiectiv) găseşte Modiano în romanul apărut în 2007 la Gallimard, *Dans le café de la jeunesse perdue*, tradus de Constantin Abăluță în 2012 într-o fluentă limbă română, echivalată stilistic originalului. Timpul naraţiunii este prins între aceleaşi bariere sentimentale, transmițând parfumul anilor '60 în succesive tablouri şi secvențe epice, decupate nostalgic din viața boemei pariziene. Scriitorul are în vedere un singur obiectiv, dar vocile narative se multiplică. Nu numai timpul este fixat între parametrii subiectivității afective, ci şi determinările spațiale. Străzile îşi vântură candoarea uşor desuetă, acaparată de eroi semi-conturați prozastic, desprinşi dintre trecători sau dintre clienții localurilor. Trotuarul umbros îşi dispută întâietatea cu cel însorit. Eroii se pierd sau se caută în ceața învăluitoare ridicată deasupra Senei. Prezentul e invadat de stihiile trecutului, autorul angajându-se într-o permanentă căutare, ca la Proust, a tinereții pierdute. Strategia prozatorului se insinuează în spatele personajului Bowing, zis şi „Căpitanul", care visa la un „imens registru" cu numele tuturor clienților din cafenelele Parisului din ultima sută de ani şi pentru asta trebuiau găsite „punctele fixe" ale acestei obsesii grafomane, atinse de gratuitate totuşi, dar tentantă. El „intenționa să-i smulgă din uitare pe fluturaşii ce roiau câteva clipe împrejurul lămpii". O modalitate de a opri timpul în desenul literelor, în consemnarea aridă, care se opune uitării fatale. Unul din „punctele fixe" găsite în *maelström*-ul bulversant al Parisului de odinioară este cafeneaua *Le Condé*, denumire ce trimite spre termenul argotic românesc *curcan* pentru *polițist*, bistrou situat în Cartierul Latin, Place de l'Odéon, aproape de *rue de Condé* şi *rue de l'Odéon*, unde, într-o mansardă, a trăit Emil Cioran, numit de Liiceanu „metecul prin excelență", asta pentru a face translația dintre determinările livreşti şi cele reale. Sub ochiul cinic şi sceptic totodată al lui Cioran, care vedea în Paris „un garaj apocaliptic", marele oraş ar primi imediat o altă înfățişare, extrasă melancolizărilor pătimaşe. Prin vocile eroilor din *Dans le café de la jeunesse perdue* transpar şi imaginile de după război, depărtate de filonul liric presupus: „zidul slinos al străzii Mazarine", „lista străzilor care nu-s numai zone neutre, ci şi găuri negre ale Parisului", „hotelurile dărăpănate din strada Dauphine" şi alte cvartale cu ziduri de clădiri în care să văd urmele gloanțelor. Evocând aceste locuri veridic, nu edulcorat, Roland, al patrulea narator, constată stupefiat: „În această lume în care aveam tot mai mult impresia că sunt un supraviețuitor, până şi arborii erau decapitați". Polițistul Caisley intuieşte că „nu trebuie făcut niciun gest prea brusc, doar prin calm şi lentoare te vei simți pătruns încet de spiritul locurilor". Înaintarea *au ralenti* în subiect e tehnica favorită a lui Modiano de a pătrunde spiritul locului, la care se adaugă revenirile, rotirile şi privirile din alt unghi fixate obsesiv pe aceleaşi personaje şi aceleaşi repere epice. Tehnică respectată, devenită fetiş sau chiar marotă stilistică, abil manevrată. Ca atare, descrierea avansează lent şi plurivalent spre fondul problemei, adunând elemente strident divergente, pentru ca rolul acestora să se dovedească în final extrem de util, îmbinându-se complementar şi anulând impresia de informații futile, redundante, cum par ele în unele paragrafe. Personajele, disparat prezentate la început, împletesc povestea, se întâlnesc în ultima parte subliniind ciclicitatea romanului.

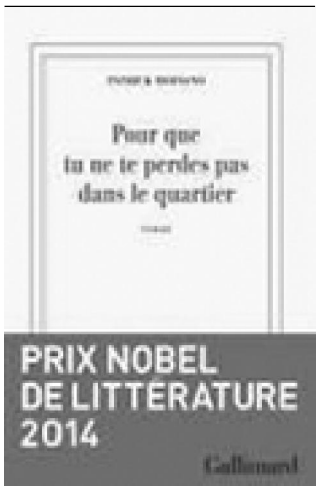
Intrigat oarecum de afilierea făcută cu tentă denigratoare la structura polițistă a romanelor lui Patrick Modiano, am apelat la comparația cu romanul strict polițist, de factură clasică. Pentru a vedea pregnanța şi importanța acestor descrieri de străzi şi arondismente, notițe terne, tablouri întunecate, de fapt materia întunecată care absoarbe străzi din memorie, specifică prozei lui Modiano, şi pentru a stabili diferența dintre acest tip de literatură şi genul *policier*, am luat la întâmplare romanul *La maison des sept jeunes filles* scris de un profesionist al genului, Georges Simenon, şi am căutat pasaje descriptive. Am găsit puține şi sterile. În economia acestui tip de scriere acestea nici nu au ce căuta. Dar totuşi, citez o mostră: „La maison était petite, c'est entendu, comme toutes les maisons nouvelles. Mais était aussi solide qu'une anciennes les planchers étaient de vrais planchers, les plafonds des plafonds et les murs des murs." Fără să fac un proces de intenție celebrului autor belgian de romane polițiste, e de remarcat distanța enormă dintre complexitatea descriptivă (restrânsă totuşi ca suprafață) a unui text metaforic dens şi simplitatea tautologică a celuilalt. Desigur, Simenon nu marşează pe descrieri plictisitoare, cât pe acțiune, dialog, suspans, ca toți autorii veritabili de literatură polițistă. E firesc. Nimic de reproşat lui şi congenerilor lui întru formulă. Se naşte o întrebare totuşi. Numai de la clasici sau de la spadasinii metaforei ornante ne putem aştepta la grandoare

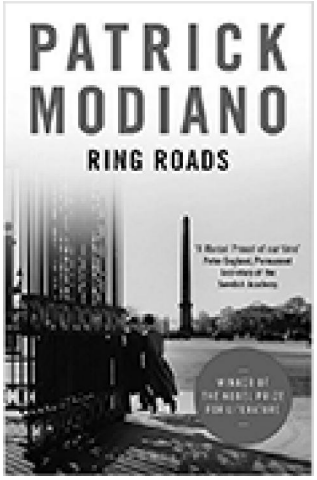
stilistică? Bunăoară la Balzac. Ce panoramare maiestuoasă/ meticuloasă avem la începutul romanului *Eugenie Grandet*! Naratorul omniscient priveşte de sus orăşelul Saumur, descrie casele vechi, strada comercianților, „Grand-rue de Saumur”, casa familiei Grandet din exterior, apoi pătrunde în interior la „monsieur Grandet” şi la membrii familiei sale. La Modiano panoramarea se face secvențial, pe fâşii-incipituri ce trădează o anume retractilitate a naratorului subiectiv. După ce schițează un cadru, fixându-i cooordonatele, mai ales vizuale, sau dând un vag indiciu spațial, naratorul se retrage parcă de teamă să nu dea prea multe amănunte. Vrea să ne lase nedumeriți pentru a insinua enigma. O enigmă subtil pregătită. Pătrundem în atmosfera romanului discutat *ex abrupto*: „Dintre cele două intrări ale cafenelei ea o alegea întotdeuna pe cea mai puțin vizibilă, aceea pe care mulți o numeau «uşa din umbră»”. I se asigură deja personajului o undă de taină. Cine este „ea”? Mai apoi aflăm că ar fi o femeie, zisă Louki, după care atenția naratorului se îndreaptă spre alte personaje, semi-portretizate, după cum am mai spus. Patroana acestui bistrou, *Le Condé*, era „o oarecare doamnă Chandly”, deprinsă cu timpul să nu se mire de nimic şi „care manifesta chiar o anume indulgență față de clienți”. De remarcat că scriitorul evită popularul *flic*, adiacent lui *condé*, atât de des auzit în filmele polițiste franțuzeşti, încă o evidentă desprindere de genul incriminat.

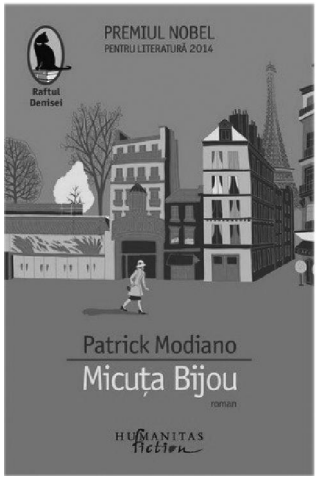
În cafeneaua *Le Condé* vin tineri între 18 şi 25 de ani, ce plutesc în norii reveriilor, ai incertitudinilor, a căror onomastică eteroclită variază între numele real şi cognomen, parizieni sau alogeni, meteci asimilați sau nu, o lume pestriță în ansamblu. Un prim eşantion din rândul clienților este format din Tarzan, Fred, Zacharis, Mireille, vagi schițe fugare. Fata care avea obiceiul să intre pe „uşa din umbră” şi să stea singură la o masă, uneori citind o carte, este „botezată” de Zacharis *Louki*. Desigur, ea atrage atenția curioşilor prin aerul ei bizar. Probabil aştepta pe cineva, pe unul care îi dăduse întâlnire aici şi n-a mai venit. Ea evoluează de la bun început sub un clopot umbrit de taină. Pe lângă fragilele siluete, schițate sau doar enunțate, apar „bătrânii” Adamov (să fie vreo aluzie la dramaturgul de origine ruso-armeană?), Babilée, doctorul Vala. Bowing notează în caietul lui cine vine în local, cine pleacă, data, ora, adresa (celor care au vrut să i-o dea). Este „cartea lui de aur” pe care o încredințează tânărului discret, atunci când părăseşte Franța, cu sentimentul transmiterii unei responsabilități împărtăşite. Bowing reprezintă însăşi „mania conservării, a arhivării fluctuantei realități”.

Prima voce narativă din roman (din cele patru) e a acestui tânăr discret, contemplativ, timid, care deschide ochii asupra lumii ca un vertij neîntrerupt, ademenitor: „Babillée, Adamov şi doctorul Vala rămâneau fideli tinereții lor, adică acelei epoci ce-ar putea fi evocată cu melodiosul şi desuetul termen de «boemă». Caut în dicționar *boemă*: «persoană care duce o viață de vagabond, fără reguli şi fără a se-ngriji de ziua de mâine.» Iată o definiție care se aplica celor care frecventau Le Condé.” Naratorul acestei secvențe este un fost elev al şcolii Superioare de Mine, timid, cum spuneam, care o examinează de la distanță pe cea numită Louki, femeia de 22 de ani care se aşeza de obicei la aceeaşi masă şi citea dintr-o carte. Louki era atrasă de ştiințele oculte şi citea *Orizonturi pierdute*, o carte primită de la Guy de Vere, îndrumătorul instruit al grupului. Deconspirarea titlurilor unor cărți joacă în poetica scriitorului francez un rol insinuant, caracterizant de cele mai multe ori, aici plasează instant personajul într-un orizont al vulnerabilităților psihice, al feminității anxioase. Pe măsură ce aflăm mai multe despre ea, misterul acestei tinere femei









se amplifică. Ea se numea de fapt Jacqueline Delanque şi fusese căsătorită cu Jean-Pierre Choureau până când l-a părăsit brusc pierzându-şi urma. Firele acțiunii se leagă prin cele patru voci narative, reuşind să închege „un sistem de legături extrem de subtile între trecut şi prezent”, între precizie şi ambiguitate.

Boema literară e sugerată, susținută (câtuşi de puțin ostentativ, dimpotrivă) prin prezența unor inşi care au scris două – trei cărți. Pe Raphael, Zacharias îl numeşte „Jaguarul” datorită mersului său de felină. Ca Adamov şi Larronde, el publicase mai multe cărțiş se instalează o atmosferă de discretă şi caldă comunicabilitate. Pierre Caisley,

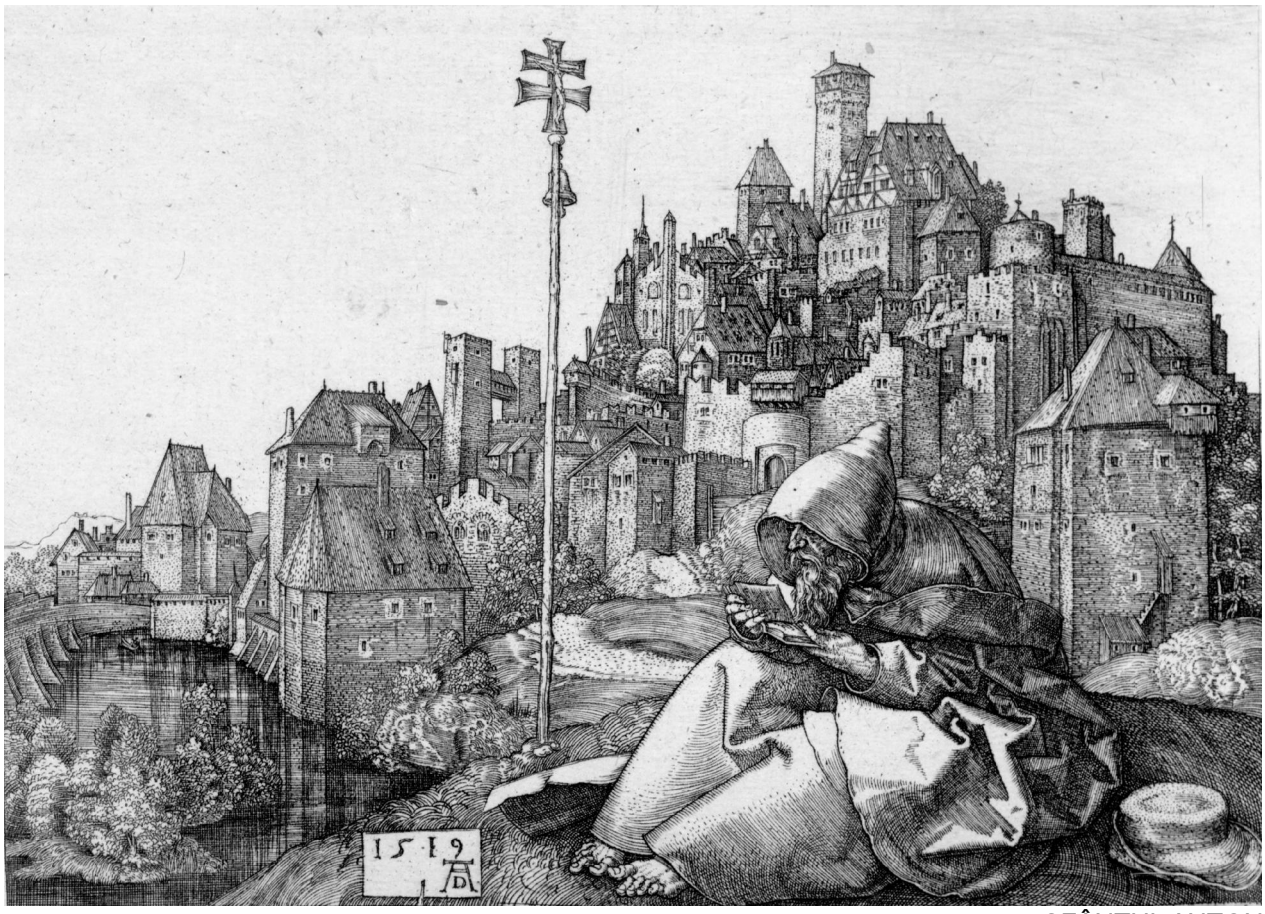
fost polițist sau misterios detectiv particular, (al doilea narator al cărții), se dă drept „editor de artă" ca să intre în cercul grupului de la *Condé* şi cere să consulte caietul cu însemnări al lui Bowing. La înapoiere, numele *Louki* e subliniat cu creion albastru, semn că se interesa de ea. Soțul părăsit îl angajase pe Caisley s-o caute pe Louki – Jacqueline în tot Parisul. Culege informații de la doctorul Vala şi de la Guy de Vere, mare cunoscător al ştiințelor oculte, dar şi de la Bernolle, deghizat în vagabond. Primeşte o scrisoare de la Bernolle din care află că „Dalanque Jacqueline de 15 ani" fusese trecută în registrele comisariatelor din cartierul Saint-Georges şi Grand-Carrières de câteva ori pentru „vagabondaj minori". Pasiunea cartografică a autorului răzbate şi aici. Caisley se foloseşte de o veche hartă: „Am despăturit vechiul plan Taride al Parisului, pe care-l țin întotdeauna pe birou, să-l am la-ndemână. De-atât cât l-am muncit, hârtia s-a tăiat spre margini şi, de fiecare dată, lipesc cu scoci tăietura, aşa cum ai pansa un bolnav." Mama acestei fete rebele era angajată ca plasatoare la Moulin-Rouge şi meregea periodic s-o ridice de la secția de poliție, neputând s-o supravegheze sau să-i tempereze ieşirile. Din cele aflate, Caisley ajunge s-o simpatizeze în secret pe Jacqueline Delanque şi pe „brunetul cu haină de piele", Roland, care apare în anturajul ei.

Din notele lăsate de Jacqueline, (a treia voce narativă a romanului) aflăm că ea părea mereu mai mare decât era în realitate, ceea ce îi dădea un aer de superioritate printre colege şi curajul de a se avânta în escapade periculoase. Avea în sânge gustul pentru aventură. Roland o duce la Guy de Vere, unde starea ei psihică labilă începe să cunoască un fragil echilibru. Necunoscându-şi tatăl, negăsindu-şi locul în grupul social adecvat vârstei şi apăsată de sărăcie, mai ales după moartea mamei, ea visează la „o familie imaginară", sugestia psihanalitică e aici explicită. Acestea fiind datele din copilăria frustrantă şi pubertatea sa zvăpăiată, Jacqueline – Louki va fi nevoită să-şi hotărască de timpuriu destinul. Sentimentul insecurității, căutarea căldurii familiale de care a fost lipsită o îndeamnă să se căsătorească la un moment dat cu Jean-Pierre Choureau. Cu atât mai neînțeleasă este părăsirea lui la scurt timp. Prietenia cu Jeannette Gaul, poreclită „Cap de mort", o duce pe panta pierzaniei, ajungând să consume droguri şi se propune să „încerce" puțină „zăpadă". În camera ei de hotel de pe strada Laferrière „(o stradă care coteşte) unde te simți la adăpost", unde ascensorul părea să nu se mai oprească, rămânea noaptea până târziu, consumând „zăpadă". Alăturat, scriitorul etalează alt şir de titluri (edificatoare) de romane, poate SF, poate cărți de astronomie, propuse spre lectură: *O piatră în cer*, *Pasager clandestin*, *Corsarii vidului, Cristal care visează*, *Călătorie în infinit*. Poetică denominativă oglindind preocupările, febra trăirilor şi căutărilor acestui suflet însingurat, nonconformist. Experiențele personale spre care se avântă cu nesăbuință sunt interceptate ca victorii secrete, ca insațiabil dor de ducă: „Guy de Vere m-a convins să citesc *Orizonturi pierdute*, povestea celor care escaladează munții Tibetului îndreptându-se către mănăstirea Shamgri-La ca să descopere secretele vieții şi ale înțelepciunii. Dar nu trebuie să-ți dai osteneala să te duci atât de departe. Eu îmi aminteam plimbările mele nocturne. Pentru mine, Montmartre era Tibetul. Îmi era de-ajuns panta străzii Caulaincourt. Acolo sus, în fața castelului des Brouillards, am respirat pentru prima dată în viața mea." Simt exaltarea pesonajului ca exuberanță a trăirii violente. Acelaşi impuls puternic pentru cunoaşterea şi cuprinderea necunoscutului e exprimat spontan, bizar, de tânăra vânzătoare din magazinul de antichități de unde fotograful (David Hemmings) îşi cumpără faimoasa elice de avion în filmul lui Michelangelo Antonioni *Blow up*. Modiano desenează în puține cuvinte flacăra trăirii şi o asociază cu dorința lacomă a plecării, a saltului în altă dimensiune. Guy de Vere îi împrumută o altă carte: *Louise a Neantului* şi ea corectează: *Jacqueline a Neantului*. Corectura seamănă cu o acceptare a capcanei întinse de destin. Pe Jacqueline o caracterizează plecările. De altfel, singură se caracterizează. Recunoaşte că se simțea ea însăşi numai „în clipa în care plecam." E fuga de ea însăşi.

Decupez un fragment din cartea de memorialistică a lui Jean Negulesco *Drum printre stele. Amintiri europene şi hollywoodiene,* cu scopul de a intra în realitatea faptelor zugrăvite de pictorul şi regizorul craiovean despre atmosfera din Montparnassse şi pentru a înțelege mai bine atitudinea polițistului Caisley față de fata fugară. Se pare că aşa erau toți polițiştii din cartier, obişnuiți cu viața boemei, cu excentricitățile artiştilor. Astfel Caisley devine la Modiano un personaj-prototip. Este vorba despre perioada pariziană a pictorului craiovean, când, scrie Manuela Cernat în *Jean Negulesco, un pictor ignorat în România de ieri şi de astăzi,* „Jean/ Iancu Negulesco închiriază un studio la mansarda unei clădiri cu şase etaje, vechi de trei sute de ani, pe rue de Seine la nr.16." Aceeaşi precizie ce ține de evocarea memorialistică o întâlnim şi la Modiano în multe pagini. Aşadar, ipse Negulesco dixit: „Polițiştii îl îndrăgeau pe Modigliani, fără să ştie nici ei prea bine de ce. Zâmbeau şi îi cereau scuze când îl arestau: zâmbeau dimineața când, în frigul celulei, îi cedau, plini de simpatie, propria lor cană cu cafea fierbinte. Ca în nicio altă parte a lumii, polițiştii Parisului aveau o caracteristică aparte: apărau legea, dar îl înțelegeau totodată pe vinovat. Mai cu seamă în Montparnasse. Ascultau lamentațiile artiştilor cu o expresie blândă, blazată. Ne ajutau să ne cărăm lăzile când ne mutam dintr-un atelier în altul, dacă făceam gălăgie ori eram scandalagii, dacă ne insultam sau chiar ne încăieram, ne despărțeau fără brutalitate, dar ferm şi, odată momentul primejdios depăşit, se depărtau clătinând din cap cu mâhnire: – *„Va, mon vieux, c'est pas gentil ce que tu fais."* (– „Du-te, bătrâne, nu-i

frumos ce faci.”).

Din moment ce sunt aşternute pe hârtie la o altă vârstă, relatările lui Roland despre Louki – Jacqueline au tentă de scriere memorialistică. Pasionat de literatură şi autor de texte despre „zonele neutre” din marele oraş sau chiar despre „zonele negre”, Roland este a patra voce narativă din roman, cu rol de cutie de rezonanță a şoaptelor-mărturii din celelalte secvențe. Roland o cunoaşte pe Jacqueline după ce ea se căsătorise cu Jean-Pierre Choureau. Dar căsnicia n-a cumințit-o, e la fel de zglobie şi imprevizibilă. Marcat de iubirea pentru ea, Roland caută „Eterna Reîntoarcere” în trecut cu un aer de vinovăție şi noblețe spirituală, de ataşament profund pe care trecerea timpului nu-l poate şterge. O aude în vis cum îl strigă, retrăieşte în amintire plimbările nocturne cu ea. Lângă ea a simțit impulsul de a trăi o dragoste profundă, romantică, dorința înaripată de a călători oriunde: „Unde? Nu ştiam încă. Poate în Mallorca sau în Mexic. Poate la Londra sau la Roma. Locurile nu mai aveau acum nicio importanță, se confundau unul cu altul. Singura țintă a călătoriei noastre era să ajungem ÎN INIMA VERII, acolo unde timpul se opreşte şi unde acele orologiului marchează pentru totdeauna o oră unică: amiaza.” Reîntâlnirea, după ani şi ani, cu Guy de Vere, stabilit cu mult timp în urmă în Mexic, are un efect clarificator asupra lui Roland, desigur, amestecat cu infinite regrete. Cafeneaua *Le Condé* nu mai e ce a fost, s-a transformat în marochinăria *Au Prince de Condé*. Ecoul celor spuse de Guy de Vere îl urmăreşte: „Când iubeşti într-adevăr pe cineva e musai să-i accepți şi partea de mister...” Ultimele amintiri în legătură cu ea curg precipitat, induc o anume tensiune. Amândoi sunt invitați la o petrecere acasă la Bob Storms, unul din prietenii din anturaj. Acesta le înmânează cheile casei sale din Mallorca. Visul prinde formă reală. Stabilesc să se întâlnească la ora cinci, unde altundeva decât la *Condé*. Roland intră în cafenea. Fețele amicilor de la mese sunt livide, nimeni cu vorbeşte. Zacharias se ridică spre a-l întâmpina şi-i spune că Louki s-a aruncat de la fereastră. Mai târziu, află de la Caisley că n-a lăsat nicio scrisoare. În acest final de roman, naratorul, împreună cu cititorul, priveşte misterul în față, tulburat de evidența lui, de scriitura în stare să te aducă la o asemenea emoție. Rezonez la fel, puternic impresionat. Ca un poet conştient de misiunea tainei prefigurate în opera sa, Modiano îmi pune şi mie misterul în față şi-mi porunceşte blând: nu-l cerceta! La sfârşitul lecturii am avut impresia că întregul roman nu este altceva decât radiografierea subtilă a unei nelinişti: Louki sau, dacă vreți, Jacqueline. Să fie numai atât?



SFÂNTUL ANTON

Un eseu confesiv

Ion Buzaşi

Comentariile critice se îmbină cu semnificative momente biografice sau autobiografice, oprite din când în când de citarea unor poezii antologice, introduse prin originale invitații la lectură: „Simt că exact aici trebuie să fie pironit un fragment imnic despre Brâncoveanu" (p.106); „Să citim agale *Fluturii, Zborul curat";* Ce mult aş fi vrut ca G. Călinescu, sincer impresionat de *Testamentul* arghezian să fi citit şi imnul de mai jos, cu luminozitate de aură hristică, simplitate maiestos paternă şi presimțiri de eschaton: *Imnul testament* "(p.72); „după atâtea divagații, cred că vine bine o lustrație melifluentă, să ne mai tempereze avântul logoreic: *Autoportret*" (p.99); „…să citim, în final, din superba epistolă *Către Eminescu*" (p.108)

Ioan Alexandru face parte din generația '60 a liricii româneşti, sau generația Labiş, care a venit cu o categorică înnoire a poeziei epocii, dinamitând poetic stihuirile proletcultiste, din care Dan C. Mihăilescu, cu o crudă ironie, citează în comparație cu fragmente din poezia lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Marin Sorescu ş.a. A fost şi o generație căreia contextul social-politic al deceniului 6 al secolului trecut i-a oferit o şansă: în 1964, când Ioan Alexandru debutează cu volumul *Cum să vă spun,* se împlineau 8 ani de când N. S. Hruşciov într-o fulminantă cuvântare la Congresul al XX-lea al P. C. U. S., demascase crimele şi ororile lui Stalin; de 6 ani erau retrase trupele sovietice din țara noastră şi mai ales, era anul faimoasei *Declarații din aprilie*, care arăta o intenție fermă de a ieşi din ascultarea obedientă față de Moscova. Cu un an înainte, Alexandru era exmatriculat de către decanul Mircea Zaciu de la Filologia clujeană pe motive administrative, poetul lipsind mereu de la cursuri şi seminarii. Dar cu el se întâmplă acum confirmarea zicătorii populare că „în tot răul e şi-un bine." Dacă Alexandru n-ar fi plecat la Bucureşti, evoluția sa poetică şi mai ales eclatanta sa afirmare literară nu s-ar fi împlinit atât de strălucit. Citeşte în cenaclul patronat de Eugen Barbu, care-l publică cu pagini întregi în revista ce o conducea, îi citeşte lui Beniuc manuscrisul primului volum, care încântat de ardelenismul viguros al versurilor recomandă urgenta lui publicare în colecția „Luceafărul", colecția poeților debutanți şi-l prefațează elogios. Şi anii de filologie bucureşteană sunt ani de şansă poetică şi cărturărească pentru Alexandru: se îndrăgosteşte de Ulvine, o frumoasă studentă, o săsoaică din Codlea, învață limba germană, este apreciat pentru râvna sa în cunoaşterea textelor de înțelepciune sacră de către profesoara Zoe Dumitrescu Buşulenga, care-l şi recomandă pentru o bursă de studii în Germania (la Freiburg, Aachen şi München); îl cunoaşte pe părintele Iustinian Chira de la mănăstirea Rohia, devenit mai târziu episcopul Iustinian Chira Maramureşanu, cu care leagă o „creştinească"frăție şi poartă o corespondență în care îi mărturiseşte monahului dorința lui de înălțare spirituală, duhovnicească şi gândul de a frecventa această mănăstire din Țara Lăpuşului, care, este convins, că l-ar vindeca sufleteşte. Corespondența cu părintele Iustinian Chira şi studiile din Germania se întind pe aproximativ un deceniu între 1964-1973 - şi corespunde, după opinia lui Dan C. Mihăilescu, celei mai faste perioade de creație din activitatea literară a lui Ioan Alexandru, marcată de *Cum să vă spun* (1967), *Vămile pustiei (1969)* şi *Imnele bucuriei* (1973) – „trepiedul de aur al poeziei sale". „Acum sinceri să fim , odată cu *Imnele bucuriei* (1973), firesc ar fi fost ca bibliografia lui Ioan Alexandru să se încheie. Tăcerea lui atunci – odată articulat trepiedul de aur: păgânie extatică (*Cum să vă spun, Infernul discutabil, Viața deocamdată*) – purgatoriul ascensional (*Vămile pustiei*) – sacralitate oraculară (*Imnele bucuriei*) ar fi fost efectiv „una de aur". (p.76) *Imnele bucuriei* marchează o „schimbare la față" a poeziei sale sau cu un cuvânt bisericesc slavon, agreat de Dan C. Mihăilescu „o adevărată şi necesară preobrejanie", care corespunde şi cu o schimbare a numelui, Ion devine Ioan ca să semene – spune prietenul său, prozatorul D. R. Popescu cu „cel dintru începuturi."

Imnele bucuriei (1973) este „una din marile cărți de poezie ale literaturii române", serie inaugurată de ediția princeps a *Poeziilor* lui Eminescu (1883) şi continuată cu *Poema rondelurilor, Plumb, Cuvinte potrivite, Poemele luminii, Joc secund, Întunecatul April, 11elegii, Levantul* şi alte câteva. Dar „este o carte pentru inițiați" şi nu aşteaptă o receptare critică adecvată şi comprehensivă din partea criticii literare. „Cei mai mulți critici – îi scria părintelui Iustinian Chira – sunt poeți ratați şi săracii de ei îşi suplinesc lipsa sorbind din alții. Mă interesează cum pricep şi primesc poezia mea ascetul şi însinguratul, oamenii rari şi liturgici care trăiesc în iubire mai mult decât în comentariu. Mai de preț este pentru mine cuvântul unui monah decât al celui ştiințific…" Alexandru avea dreptate; când am împrumutat spre lectură *Imnele bucuriei* unui preot şi filosof blăjean, cunoscător profund al Sfintei Scripturi şi al filosofului creştin Jacques Maritaine – Ioan Miclea, acesta entuziasmat de lectură a scris un articol, *Poezia luminii şi lumina poeziei* pe care l-a trimis lui Ioan Alexandru, iar poetul i-a mărturisit într-o epistolă că e cel mai profund eseu despre poezia sa. (E un studiu pe care l-am reeditat şi l-aş trimite cu plăcere lui Dan C. Mihăilescu pentru că este o confirmare a opiniilor sale)

Dar Alexandru nu s-a oprit din „sacralitatea oraculară", ci a continuat cu o septalogie a *Imnelor*,

în care critica i-a reproşat o monotonie obositoare a formulei poetice şi o doxologizare excesivă, deşi Dan C. Mihăilescu spune, şi are dreptate, că şi în aceste prolixe predici istorice şi morale sunt fragmente de veritabil lirism poetic.

Eseul continuă captivant cu alte detalii biografice: „Alexandru – urmărit de securitate“. La notorietatea sa, la succesul de public, ca orator, poet şi profesor, lucrul era de aşteptat, la un moment dat securitatea lansând zvonul că se intenționează racolarea sa de către serviciul de spionaj britanic şi a trebuit să intervină însuşi generalul Iulian Vlad pentru a tempera zelul unor subalterni, recomandându-le să prezinte probe temeinice. „Alexandru – colaborationist“. Autorul preia clasificarea operată de Mihai Botez care distinge patru categorii de intelectuali ce au trăit în comunism: susținători activi ai regimului, mari beneficiari ai obedienței propagandistice; intelectuali care acceptă într-o manieră pozitivă comunismul, fie din convingere, fie autoiluzionindu-se, intelectuali care acceptă de facto regimul, dar cu rezerve de principiu şi fără o speranță în ameliorarea situației (Era categoria majoritară şi în ea este inclus şi Ioan Alexandru); şi în fine a patra categorie o reprezintă disidenții .(v.pp.84-88)

În finalul eseului Dan C. Mihăilescu se confesează ruşinat că din toamna anului 1985 s-a despărțit de Ioan Alexandru „tocmai din pricina oficializării (şi autopastişării) sale, tot mai pronunțate, în texte, ca şi în prezența publică” (p.89). De aceea acest eseu înseamnă şi un regret sau o penitență „una tardivă şi fragilă, e drept, dar nu mai puțin sinceră şi încercănată sufleteşte” (p.90). Ajunsă în acest punct confesiunea se încheie cu o întrebare concluzivă adresată prețuitorilor lui Ioan Alexandru, din care autorul face parte în continuare: „Şi acum ce-i de făcut?“ „Prețuitorii au (avem) deocamdată datoria de a-i re-antologa poezia în două sute de pagini, astfel încât cele trei vârste lirice să-şi reverse osmotic energia, virtuțile şi splendoarea.” (p.98)

SFÂNTA FAMILIE CU SFÂNTUL IOAN, MARIA MAGDALENA ŞI SFÂNTUL NICODIM

A căzut o stea

Virgil Stanciu

Tragicele evenimente din 11 septembrie 2001 au avut un puternic impact asupra politicii mondiale, dar şi asupra conştiinţei publice şi psihicului omului obişnuit. Pentru prima oară Statele Unite erau atacate la ele acasă, suferind pierderi umane şi materiale considerabile. Cu excepţia Războiului de Secesiune (un conflict între concetăţeni), istoria a cruţat teritoriul SUA de ororile războiului, singur Sudul cunoscând experienţa invaziei şi a ocupaţiei. Dărâmarea Turnurilor Gemene, însă, dimpreună cu celelate atacuri cu avioane, a fost percepută ca un şoc, o avertizare că nici cea mai puternică naţiune a lumii nu se poate socoti în siguranţă la ea acasă şi nu poate zăgăzui întotdeauna perfidia duşmanilor. Doar „ţintele" erau simbolice: World Trade Center întruchipa puterea financiară a Americii, iar Pentagonul puterea ei militară, ambele considerate fără egal şi intangibile. În cei aproape paisprezece ani scurşi de la atentat, s-a scris enorm despre el şi au apărut nenumărate documentare, reportaje TV şi filme artistice, dar elita culturală americană crede că dacă mass-media şi-au făcut datoria, proza de ficţiune nu a reuşit până acum să redea adevărata grozăvie şi dimensiunile umane reale ale acestei tragedii. Totuşi, lista cărţilor care se referă măcar parţial sau aluziv la 9/11 este destul de lungă. Să consemnăm doar câţiva autori care au încercat să transpună în proză de ficţiune aspecte ale acestui eveniment: Jay McInnerney cu *The Good Life*, Jonathan Safran Foer cu *Extremely Loud and Incredibly Close*, John Irving cu *Last Night in Twisted River*, Thomas Pynchon cu *The Bleeding Edge*, Jess Walter cu *The Zero* şi britanicul Ian McEwan cu *Saturday*. Dacă am selectat aici doar scriitori de prim rang, se înţelege că atacul concertat al avioanelor de pasageri a dat naştere şi unei imense literaturi populare, precum şi unor interpretări distorsionate, scenarii fanteziste, îndepărtate de adevăr, hrănind abundent „teoria conspiraţiei".

Titlurilor mai sus menţionate li se adaugă romanul seniorului prozei americane Don DeLillo, *Omul căzător* (*Falling Man*), apărut în 2007 şi transpus acum în româneşte, pentru editura „Polirom", de către Maria Ioana Apostol.[1] Este o naraţiune scrisă cu o tehnică postmodernă, constând din secvenţe repede schimbătoare, dând senzaţia de vârtej pe care cu siguranţă au trăit-o cei surprinşi de atentate la faţa locului şi încercând să exploreze efectele tragicului eveniment asupra vieţii de zi cu zi a unor cetăţeni de rând. S-a făcut observaţia că în acest roman găsim o conjuncţie fericită între terorism şi tehnologia digitală. DeLillo s-a ocupat de diferite faţete ale terorismului şi în romanele *Players, White Noise* sau *Libra* (acesta din urmă o reinterpretare a asasinării lui JFK, din perspectiva lui Lee Oswald), astfel încât se poate spune că aceasta este una dintre temele lui favorite.

Protagonistul romanului *Omul Căzător* este Keith Neudecker, un avocat în floarea vârstei, recent despărţit de soţia sa Lianne şi supraviţuitor al atacurilor din 9/11. În momentele de zăpăceală de după lovitură, el îşi reconsideră viaţa – pe care o înţelege acum ca fiind fragilă şi ameninţată de forţe malefice necunoscute – străduindu-se să o menţină pe viitor în parametri normali. În primele pagini ale romanului sunt evocate, cu o extraordinară acuitate, momentele culminante ale atentatului şi atmosfera infernală, producătoare de spaimă, de imediat după atac, când oamenii încă nu-şi dăduseră seama ce se întâmplase: „Vuietul încă mai plutea în aer – tunetul frânt al prăbuşirii. Asta era lumea de-acum. Fumul şi cenuşa se vălătuceau pe străzi şi răbufneau pe la intersecţii şi de după colţuri de clădiri ca nişte valuri seismice de fum amestecat cu hârtii de prin birouri, care zburau în toate direcţiile, file de format standard cu marginile tăioiase care pluteau aproape de pământ sau săgetau prin aer, ca nişte arătări din altă lume, în giulgiul dimineţii." (p. 7)

Scăpat din prăbuşirea turnului de sud, Keith este martor şi la distrugerea celui de al doilea turn al World Trade Center şi nu mai are altă dorinţă decât să se întoarcă acasă, la soţia Lianne şi la fiul său Justin. În mână ţine, însă, o servietă recuperată de pe scările imobilului dărâmat, pe care, după o scurtă convalescenţă (este rănit uşor, are cioburi de sticlă înfipte în obraji), doreşte s-o restituie proprietăresei, cea ce îl va conduce la o idilă extraconjugală cu Florence. Lianne, în acest timp, îşi petrece timpul cu mama ei, Nina şi cu prietenul acesteia, Martin, şi încearcă să ţină pe linia de plutire un cerc de scriere creatoare organizat de ea pentru nişte bătrâni suferind de boala Alzheimer. Secvenţele relaţiei Keith-Lianne, care alcătuiesc un fel de zig-zag temporal, întrucât Keith reînvie în minte multe episoade din trecut, constituie partea cea mai substanţială a romanului. Ele alterneză cu pasaje în care locul central este ocupat de atentatori (Mohamed Atta etc.), care nu sunt zugrăviţi caricatural, nici cu resentiment, ci ca nişte oameni devotaţi misiunii lor, deşi conştienţi de victimele pe care au să le facă. În cele din urmă, Keith renunţă la viaţa conjugală şi devine jucător profesionist de poker, amintindu-şi de serile când juca cu prietenii, acum împrăştiaţi sau morţi. În diferite momente ale naraţiunii, Lianne vede performanţele unui acrobat, botezat „omul Căzător", care stă suspendat de diferite clădiri din Manhattan şi va sfârşi căzând şi murind. Importanţa lui simbolică este cântărită chiar de către protagonişti: „Omul căzător, un exhibiţionist lipsit de suflet sau un brav cronicar de tip nou al Epocii Terorii?" (p. 237)

Romancierul american nu se ambiționează să scrie o nouă carte panoramică, precum *Underworld*, pentru a descrie efectele atentatului, ci se mulțumeşte să compună o variantă a romanului „domestic", de familie, în care existența cotidiană, cu plusurile şi minusurile ei, este brutal întreruptă de hazard. Tonul şi spiritul romanului sunt scrupulos de calme, DeLillo abținându-se să exclame sau să reliefeze aspectele spectaculoase sau melodramatice ale evenimentului. Povestind, în formă mozaicată, viața unui om obişnuit, scăpat ca prin minune din fumul şi molozul iadului, DeLillo ne oferă o mostră cu valoare de generalizare a stării de spaimă şi isterie care i-a cuprins pe locuitorii New Yorkului după neaşteptatul atac. Keith este o părticică dintr-un coşmar generalizat, căruia i-a scăpat din mâini controlul propriului destin. Aceasta nu neapărat datorită actului terorist – care, totuşi, contribuie substanțial la deruta personajului – ci mai degrabă din cauza dificultăților de comunicare şi a conştiinței creatoare de scepticism şi resemnare că oricând voința proprie poate fi dejucată de intervenția imprevizibilă a arbitrarului. În parte, forța acestui roman se datorează tocmai contrastului dintre banalitatea vieții cotidiene şi intervenția neprevăzută, absurdă, a tragicului.

DeLillo este obsedat de cădere, element important al tragediei colective din 11 septembrie: „N-a mai citit în continuare, dar a ştiut din prima clipă despre ce fotografie se vorbea. Fusese şocată când o văzuse prima dată în ziare, a doua zi. Bărbatul cu capul în jos şi turnurile în spatele lui. Volumul turnurilor umplea cadrul pozei. Bărbatul în cădere, ditamai turnurile în spatele lui, se gândise. Liniile verticale uriaşe, ca nişte coloane care se înălțau la cer. Bărbatul cu sânge pe cămaşă sau poate urme de arsuri, se gândise, şi efectul coloanelor din spatele lui, compoziția pe care o creau, se gândise, dungile mai închise la cuoare ale turnului mai apropiat, cel de nord, mai deschise la culoare ale celuilalt, şi volumul în sine, imensitatea lui, şi bărbatul surprins aproape la mijloc, între dungile mai închise şi cele mai deschise la culoare. Cu capul înainte, în cădere liberă, se gândise, şi fotografia îi sfredelise inima şi sufletul ca un fier înroşit în foc. Doamne, Dumnezeule, era un înger căzător de o frmusețe oribilă." (p- 239) Cădere paradigmatică, sugerând alungarea îngerilor din rai, părăsirea Grădinii Edenului, contactul dur cu o realitate incomensurabilă.

Critica americană nu a fost pe de-a-ntregul mulțumită cu felul cum a abordat Don DeLillo evenimentul istoric. I s-a reproşat lipsa de amploare, uşorul patetism, deplasarea atenției de la atentate la povestea conjugală a protagonistului. *Omul căzător* rămâne, totuşi, un roman puternic, chiar dacă nu poate fi considerat o ficționalizare grandioasă a lui 9/11.

[1] Don DeLillo,*Omul căzător*, traducere şi note de Ioana Maria Apostol, Editura „Polirom", Iaşi, 2015.

Monica Rohan

SINOPSIS. NOPȚI DE MAI

Din răsad creşte pielea fină de ceapă
ciorapii verii dungați
ca o apă vălurindu-şi transparente visări
Să dansăm -
sala de păcură lunecă lucitoare
asemenea degetelor în pantofii de lac
şerpuiesc şoaptele serii de vară
îşi strecoară prin arbori
mătăsoase eşarfe de muzici subțiri
Noaptea doldora de privighetori vrăjeşte grădina
solzi de cerneală cerne cerul cuvintelor
până ce stelele crude rămân
şi cântecul pur trece prin
miezul fructelor izbăvindu-le împlinirea
unduieşte dogoarea verde
lanuri într-aripate valsează sublim
Marele dans smulge fâşii de emoții
efluvii dulci înduplecă firea. Zorim. Răsărim.

Orhan Pamuk despre arta romanului

Alexandra-Maria Cristea

Orhan Pamuk, autorul asociat în chip natural elitelor în ceea ce priveşte arta romanului, este perceput drept un scriitor ale cărui cărți, deşi au un volum generos, nu alunecă înspre riscul la care sunt supuse în general narațiunile majore. Acesta le depăşeşte cu nonşalanță, în aparență, întrucât autorul recunoaşte fățiş faptul că niciodată nu a permis vreunui personaj al romanelor sale să preia controlul, ci, supremația decizională i-a aparținut întotdeauna. Astfel că, înainte de a începe să redacteze un roman, Pamuk ştie cu precizie ce se va întâmpla pe parcursul fiecărui capitol.

Reprezentativă în ceea ce priveşte formația sa şi lecturile care stau la baza înclinațiilor, gusturilor, preferințelor şi influențelor sale din punct de vedere literar este cartea *Romancierul naiv şi sentimental*. Inspirația pentru această dihotomie pe care el o dezvoltă pe parcursul cărții este legată de eseul lui Schiller pe care Pamuk l-a îndrăgit şi l-a analizat încă din tinerețe din dorința de a-şi clarifica propriile opinii în privința artei, *Über naïve und sentimentalische Dichtung ("Despre poezia naivă şi sentimentală"*). Aici, Schiller face o clasificare a poeților: naivi (cei înrudiți cu natura, calmi şi cu o răbdare sapiențială, dar care scriu fără prea multe scheme înainte, spontan şi fără a încerca să anticipe eventualele critici în urma creației lor) şi cei sentimentali (din această categorie fac parte cei îngrijorați că nu vor reuşi să cuprindă realitatea în integralitatea ei, fiind astfel foarte conştienți de întreg demersul pe care îl urmează pentru a vedea conturată o poezie). Volumul lui Orhan Pamuk este, de fapt, un colaj al unor prelegeri pe care le-a susținut la Harvard, în cadrul Charles Eliot Norton Lectures, privind meşteşugul care stă în spatele scrierii unui roman, dar şi diversele căi în care se poate raporta cititorul la ceea ce îl provoacă în universul ficțional.

În calitate de cititor pasionat, scriitorul turc ne revelează viziunea sa asupra actului creator, aducând lumină în privința biografiei sale auctoriale. Aflăm astfel detalii despre cărțile care l-au ghidat, l-au inspirat, l-au obsedat şi despre cele asupra cărora s-a întors mereu, din două perspective nuanțate şi explicate de-a lungul conferințelor sale: cea a naratorului naiv şi cea a naratorului sentimental. Chiar dacă lectura acestui colaj înaintea altor cărți ale lui Pamuk ar putea influența în chip definitiv orizontul de aşteptare, distincțiile făcute de autor sunt savuroase. Perindarea fină, elegantă şi examinarea proceselor interioare care au loc pe parcursul actului lecturii evidențiază actualitatea acestei formule literare şi explică recunoaşterea sa drept modalitate de delectare şi capacitate de sincronizare cu cerințele şi preocupările prezente.

"Atunci când citim un roman, oscilăm între imaginea de ansamblu şi momentele care se scurg cu repeziciune, între ideile generale şi evenimentele specifice, cu o rapiditate pe care niciun alt gen literar n-o poate oferi."(Orhan Pamuk, *Romancierul naiv şi sentimental,* traducere din limba engleză şi note de Luminița Rebeca Turcuş, Editura Polirom, Bucureşti, 2012, p. 14).

Sunt explicați termenii cu dublă aplicare la plăsmuitor şi la cel care se bucură de munca celui dintâi şi care, de fapt, stau la baza tezei sale. Gradul de emotivitate cu care este receptat un text poate fi raportarea esențială pentru unii, în vreme ce pentru alții, o abordare pragmatică, analitică, menită să pună sub reflectoare subsolurile creației şi obiectivele mai mult sau mai puțin anticipate de redactor este cea care poate să primeze. Chiar dacă

aceste două atitudini sunt situate una la antipodul celeilalte, Pamuk încearcă să le concilieze, văzând în roman mediatorul cel mai adecvat. În cazul acesta, calea de mijloc nu poate fi catalogată drept mediocritate, ci balanța care echilibrează două componente decisive ale romanului, dar care, la o primă privire, se bat cap în cap.

”Să folosim cuvântul naiv pentru a descrie acest tip de sensibilitate, acest tip de romancier şi cititor- cel care nu este deloc preocupat de aspectele artificiale ale scrierii şi citirii unui roman. Iar cuvântul reflexiv o să-l utilizăm pentru descrierea sensibilității opuse, adică a cititorului sau scriitorului fascinat de artificialitatea textului şi de incapacitatea acestuia de a egala realitate, cel care este foarte atent la metodele folosite în scrierea unui roman şi la modul în care funcționează mintea noastră pe parcursul lecturii. Romanul întruchipează arta de a fi în acelaşi timp naiv şi reflexiv.” (p. 16)

Naivul şi reflexivul despre care ne vorbeşte Pamuk pot fi în egală măsură un romancier sau un cititor şi, practic, existența activă a unuia dintre aceştia în interiorul individului şi existența latentă a celuilalt pot să dezechilibreze receptarea. Pura plăcere în lectură sau analiza rece a mecanismelor care pun în mişcare noi universuri îşi au fundamentul într-o orientare univocă. Pamuk e ferm în această privință, enunțându-şi hotărârea de a încerca să fie unul dintre romancierii echilibrați din punctul de vedere al implicării afective, dar şi din punctul de vedere al implicării sale reflexive în construirea romanelor.

Situarea valorică de natură subiectivă a romanelor, direcționarea centralizantă a consumatorului de ficțiune care, totuşi, trebuie să fie persuadat de faptul că întreg universul țesut acolo este verosimil şi plauzibil apare drept o condiție *sine qua non*. Faptul de a face posibilă identificarea cititorului cu lumea imaginată în roman este măsura cu care poate fi cântărită autenticitatea, valabilitatea şi valoarea unei opere de artă.

”Pentru mine valoarea unui roman constă în puterea lui de a declanşa căutarea unui centru care să poată fi proiectat de noi în mod naiv asupra lumii. Mai simplu spus, adevărata măsură a valorii sale trebuie să fie reprezentată de forța lui de a sugera că viața este exact la fel ca acolo.” (p. 29)

Încălcări ale pactului ficțional

Dincolo de aceste delimitări, Pamuk abordează şi confuzia identitară atât de întâlnită până şi în rândul celor care sunt conştienți la un anumit nivel de pactul ficțional, dar care, în chip *naiv* se lasă induşi în eroare sau, mai bine zis, fermecați de posibilitatea de a avea acces la informații de un caracter real şi revelator. Astfel de încurcături sunt dificil de controlat, deşi, scriitorul turc le anticipează pe baza unei întregi istorii caracterizate de această siguranță cu care oamenii înțeleg un roman bine scris drept o transpunere mimetică a unei realități trăite de autor şi, poate, uşor adaptată.

”În 2008, am publicat în Turcia un roman cu titlul *Muzeul inocenței*. Acesta are ca subiect, printre altele, acțiunile şi sentimentele unui bărbat pe nume Kemal, care e îndrăgostit puternic, până la obsesie. Nu după mult timp am început să aud următoarea întrebare a unor cititori, care credeau, se pare, că dragostea lui Kemal era descrisă într-o manieră extrem de realistă: Domnule Pamuk, toate acestea vi s-au întâmplat dumneavoastră? Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteți Kemal?” (p. 31)

Simțămintele contradictorii pe care le încearcă un autor atunci când naşte întrebări însetate de senzaționalul cotidian din viața scriitorului din partea celor care îi citesc operele, doza sau supradoza de real din culisele fiecărei poveşti integrate cu dibăcie într-un roman sunt gestionate cu profesionalism de Pamuk. Scriitor versat, el anticipează toate aceste reacții ingenue şi, într-o oarecare măsură, doreşte să trezească în cititorii săi acea îndoială chinuitoare care se naşte doar atunci când imaginația sa este într-atât de bine folosită încât determină această nebuloasă. Incertitudinea face imposibilă delimitarea cantității de real şi a celei de imaginar din operă. Scopul e atins în momentul în care o narațiune trasmite sentimente şi transpune întâmplări într-o variantă atât de verosimilă încât cititorii au siguranța nestrămutată că autorul a utilizat propria viața drept material romanesc.

”De fapt, am scris romanul ştiind prea bine că cititorii mei- pe care îi putem considera naivi, nepretențioşi – vor crede că eu sunt Kemal. De altfel, o parte din mine îşi dorea ca cititorii romanului să creadă acest lucru. Cu alte cuvinte, am urmărit ca romanul meu să fie perceput ca ficțiune, ca un produs al imaginației, dorindu-mi în acelaşi timp ca povestea şi personajele principale să fie considerate adevărate. Şi nu am crezut nicio clipă că aş fi ipocrit sau impostor fiindcă nutresc astfel de dorințe contradictorii.” (p. 32)

Elementele declanşatoare ale genezei oricărei idei care poate sta la baza unei narațiuni trebuie neapărat să fie preluate din viața de zi cu zi. Acestea ne sunt familiare fiecăruia într-o manieră distinctă, iar prevalența experiențelor senzoriale, clarificarea sugestivității universale şi a limitelor romanului sunt hotărâte de această experimentare colectivă a vieții în sine. Nevoia stringentă de a ne compara în permanență cu ceva sau, dimpotrivă, de a ne identifica şi calma pornirile de unicitate greşit înțeleasă îşi găsesc liniştea într-o lectură care ne poate calma singurătatea.

Fascinantul joc al incertitudinilor în ceea ce priveşte sursa de inspirație folosită în redactarea romanelor care naşte, la rândul ei, această tensiune cu referire la ficționalitatea romanului şi multe altele denotă spiritul analitic şi pasionat al lui Pamuk. Deşi ne disecă unele dintre strategiile de după cortină, reuşeşte să facă lucrul acesta cu un farmec aparte, nealunecând pe o pantă cu tente didacticiste, ci păstrându-şi stofa de real romancier, oricât de

riscant ar fi adjectivul acesta.

Succesul său rezidă tocmai în această premisă de la care porneşte şi anume exploatarea atât de umanei curiozități care ne poate stăpâni într-o formă mai accentuată sau mai subtilă, a acestui interes motivat sau pur şi simplu izvorât dintr-o indiscreție prezentă în cele mai mundane experiențe de interacțiune.

”Iar sursa curiozității noastre nu este nicidecum una literară. Această curiozitate ne alimentează şi interesul pentru bârfă ori pentru cele mai recente zvonuri. Tot astfel, în roman accentul puternic pus asupra personajului izvorăşte din această curiozitate extrem de umană. Şi e evident că în ultimii cincizeci de ani această curiozitate a consumat un spațiu mult mai extins în roman decât în viața reală. A devenit uneori mult prea nestăpânită, aproape vulgară.” (p. 54)

Etapa următoare, într-o organizare care nu trebuie căutată în momentul actului lecturii, ci care survine în urma unei priviri retrospective, este aceea în care se încearcă o oarecare identificare cu cel puțin un element similar cunoştințelor dobândite pe bază empirică şi astfel crearea unei conexiuni absolut necesare pentru perpetuarea gustului pentru literatura de acest fel. Practic, are loc un soi de transpunere, un melanj într-o formă uşoară de metamorfoză şi empatie.

”Însă provocarea şi entuziasmul citirii unui roman apar nu din momentul în care deducem caracterul protagonistului pe baza comportamentului acestuia, ci din punctul în care ne identificăm cu el, fie şi doar cu o părticică din noi înşine – şi în acest fel, chiar dacă pentru scurt timp, ne eliberăm de sinele nostru, devenim alții şi vedem pentru prima dată lumea prin ochii altcuiva.” (p. 66)

Pilonii romanului

De asemenea, Pamuk îşi dezvăluie țelul care primează înaintea oricărui alt deziderat şi anume acela de a explora anumite teme, conturarea personajelor căzând pe un loc secund în defavoarea exploatării unei teme precis stabilite de dinainte. Rămâne însă partea cea mai incitantă, poate, pentru mulți dintre autori, etapa care le validează munca şi anume receptarea. Felul în care este citit un roman e esențial şi Pamuk vrea oarecum să ne inducă subliminal o anume manieră în care să citim, să ne raportăm la roman sau cel puțin la romanele sale, lăsând totuşi portița de scăpare pentru cei care pretind a experimenta o relaționare cu textul cu totul şi cu totul diferită.

”Aşadar, aceasta este regula de aur a artei romanului, avându-şi originea în însăşi structura internă a acestuia: cititorul trebuie să rămână cu impresia că până şi o descriere a unui decor lipsit de prezența unor oameni sau a unui obiect aflat la periferia poveştii reprezintă o extensie necesară a universului emoțional, senzorial şi psihologic al protagoniştilor.” (p. 71)

Nădejdea lui Pamuk, care a cochetat în tinerețe cu pictura, este aceea de a stârni cititorilor impresia vizualizării unui peisaj în momentul lecturii, amintind astfel şi de romanul care l-a consacrat, *Mă numesc Roşu*, în care conectează toate cele trei arte: muzica, pictura şi literatura într-o metaforă care-i anticipează practic crezul literar şi care denotă importanța pe care logosul, cel prin intermediul căruia se pot declanşa imagini vii.

”Atunci când citim un roman şi simțim existența unui timp obiectiv comun, se trezeşte în noi o emoție asemănătoare plăcerii resimțite la admiratrea unui imens peisaj pictat în care observăm totul simultan: credem că am găsit centrul secret al romanului printre cărările întortocheate ale istoriei şi caracteristicile unei comunități. Dar nu e decât o amăgire.” (p. 72)

Totuşi, distingerea timpului obiectiv şi dobândirea unei perspective de ansamblu asupra romanului pot fi cu dificultate dobândite întrucât până şi la cei mai dibaci scriitori s-au strecurat greşeli şi inadvertențe temporale. Atenția cititorului trebuie să se concentreze asupra altor aspecte şi anume asupra caleidoscopului care aduce în prim-plan o multitudine de perspective ale personajelor. Imaginația are un rol definitoriu, ea fiind, în varianta sa tinzând spre ludic, chiar atitudinea pe care o adoptă şi Pamuk în procesul de identificare cu protagoniştii săi. Dată fiind formația sa, această identificare a autorului are loc şi la un nivel vizual sau, mai bine spus, în primul rând vizual, iar din partea receptorului se aşteaptă acelaşi gen de percepere a universului ficțional. Imaginea mentală a cititorului este astfel mediată de țesătura textuală selectată de autor şi influențează definitiv conturarea unei perspective.

Şi totuşi, printre experiențele trăirii, pe care fiecare dintre noi le simte în fiecare moment într-un mod unic, vederea reprezintă fără îndoială simțul cel mai important. Scrierea unui roman înseamnă a picta cu cuvinte, iar citirea lui înseamnă vizualizarea imaginilor prin intermediul cuvintelor altcuiva.

Aşadar, pornind de la toate aceste premise, Pamuk reuşeşte să abordeze o diversitate de teme prin intermediul romanelor sale, de la controverse politice impregnate cu infatuări, confuzii şi fanatisme religioase la sensibilitatea descoperirii geografiei interioare a propriului popor marcat de o istorie tulburată şi tensionată (*Zăpada)*. Arta şi tainele care stau în spatele perpetuării unor viziuni asupra lumii (*Mă numesc Roşu)*, dar şi actul îndrăzneț de a parcurge drumul sinuos de la realitate la ficțiune şi invers (*Muzeul inocenței)* sunt alte teme abordate de scriitorul turc.

Totodată, tema sclaviei, a discrepanței ideatice între Orient şi Occident, a dublului, a intensității sentimentului erotic şi a toposului imposibil de stăpânit arată încă o dată spiritul ludic al lui Pamuk, care se joacă însă serios cu aceste subiecte majore, greu digerabile adeseori, zguduind întreaga istorie literară.

Premiul revistei STEAUA, Cluj-Napoca, la Festivalul Național de Poezie „Rezonanțe udeştene”, ediția a XX-a, Suceava – Udeşti, mai 2015

Raluca Ioana Râmbu

(fericirea strigă de sub pat)

mă aşez pe jos şi-mi târăsc tot corpul prin
sângele tău.
a devenit singura formă de afecțiune noaptea
când doar bătrâni înțepeniți se mai holbează
în vitrinele magazinelor
pentru mine viața se sfârşeşte în pragul uşii
dincolo e locul celor care nu ştiu cu adevărat
cum să-şi ascundă corpurile

//mai bine nu le zici să tacă//
răbdarea se împinge în mine ca o păpuşă de porțelan
cu burta plină de gunoaie.
îmi imaginez arca lui noe şi cum nu aş fi putut
niciodată urca în ea.

frica m-ar fi sărutat pe frunte
s-ar fi învârtit în jurul meu ca ultimul animal
rămas
îmi repet
oricum o să murim într-o zi

asta mă calmează.
toți au zile în care spaima că le atârnă capul
de un fir de păr găsit în mâncare
îi face să caute fericirea sub pat

noaptea gurilor deschise

de dimineață te panichezi
mă lipeşti de pereți mă fereşti de lumină
de frică
să nu-mi desprind palmele înainte să-mi
termin rugăciunea

ziua trebuie să întârzie cât mai mult
gura deschisă ne face ordine în mişcări cade
la picioarele noastre ca ultimele
fire lungi de păr

pe bancheta din spate nu mai e nici un şofer de taxi
doar o monstruozitate timidă
cu degete lungi şi crăpate

e acelaşi peisaj tapetat cu hârtie maro
guri lipite de praful de afară & corpuri înghesuite unele
în altele

aşteptăm
şi nimic nu se schimbă
3 litri de vopsea galbenă
nu sunt de ajuns să te facă fericit

Valeriu Marius Ciungan

LUMINILE ORAŞULUI

s-au aprins luminile oraşului
nostru provincial, liniştit,
aşezat între dulci coline,
tăiat în trei de râu şi calea ferată

gara e părăsită
sunt doar neoanele ce luminează
prin plexicul alb numele oraşului
şi luminile trenurilor ce ajung tot mai greu , mai rar,
stau un minut
şi pleacă

la case s-au aprins luminile din curte, focul în sobe,
oamenii se retrag fără grabă la cina cea fără taină
e mai sigur cu cheia întoarsă în zăvor şi becul aprins
se feresc de întuneric ,
întunericul absolut, perfect, îl găseşti în tăcerea
anumitor peşteri, sau după moarte

cetatea medievală e luminată de jos în sus
cu puternice reflectoare
turnul cu ceas se zăreşte din depărtare
străjuieşte o istorie fără glorie
în vechile cetăți fortificate transilvănene
localnicii aveau câte o cămară cu acelaşi număr
ca al casei, unde duceau la păstrare slănina şi
cârnații
sacii de făină , organizarea era nemțească,
fără cusur
sfânta biserică din interior era înconjurată de afumături

ei nu erau cavaleri ai dreptății,nu luptau pentru glie,
pentru credință
la cel mai mic atac se retrăgeau în cetate
cu tihna pe care ți-o dă certitudinea înfrângerii
şi doctrina militară defensivă
îşi savurau preparatele de porc pregătiți din vreme
pentru un asediu prelungit

nu avem metrou, trenuri subterane
totuşi în fundațiile de beton ale blocurilor sunt
becuri aprinse
iarna se trage vinul de pe drojdie şi cu puțin sulf
în trei săptămâni va fi perfect limpede

nu ştiu de ce suntem altfel sub pământ
mai săritori, mai darnici, mai veseli
luăm în râs lumea de dincolo şi lumea de deasupra

Iată cum repetăm cu o anumită demnitate istoria
acestui colț de țară
întocmai vrednicilor nostri înaintaşi
am pus damigenele de vin deoparte

poate lupta de afară
va fi de durată
şi viața ne va învinge
ca mai mereu !

Augusto de Campos: traducerea numelui

Traducere: de la transpunere la poezie

Gonzalo Aguilar

E necesar să începem reflecţiile asupra traducerii invocând etimologia. Astfel, George Steiner, în cartea sa, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, vorbeşte despre *simţul radical al traducerii: mutare, literalmente mişcare, să avansezi pas cu pas pe o suprafaţă plană, la acelaşi nivel*. Privilegiul acordat etimologiei în detrimentul istoriei a infuenţat mare parte din teoria despre traducere şi o răsfoire a textelor sale arată o preocupare dominată, aproape exclusivă, pentru trecerea dintre limbi şi violenţa presupusă de această trecere. Cu toate astea, violenţa dintre limbi nu este minimă în raport cu alta ce survine cu o specificitatea proprie: cea a semnăturii ce se înstăpâneşte asupra textului tradus. Nu ne mai aflăm în faţa traducerii ca transfer ci, mai degrabă, ca ocupaţie, jefuirea sau *reinscripţionarea* unui nume. Nu mai există spaţiul infinit în care transferurile să se multiplice la nesfârşit, ci un spaţiu limitat în care cineva semnează acolo unde, înainte, semnase altcineva. Nu mai există o coliziune între limbi, ci o problemă la fel de inseparabilă de actul scrierii: cum poate cineva vorbi în numele altcuiva?

De la primele lor texte programatice, *los poetas concretos* au înălţat practica traducerii. De la optica trecerii de la o limbă la alta şi de la traducerea ca mediere, munca lor poate fi văzută ca strategia unui grup avangardist ce încearcă să se poziţioneze în sfera literaturii braziliene prin importarea unui repertoriu de autori pe care l-au numit *paideuma*. Inspirându-se din teoria lui Ezra Pound au instituit o serie de principii care se referă, predominat, la chestiunile tehnice ale limbajului poetic. Totuşi, cum să nu vedem în asta un efort titanic de reapropriere al poeticilor acestor autori, al cărui efect evident a fost asocierea unor autori (precum e cummings şi chiar Ezra Pound) cu mişcarea avangardistă. În acest tip de traducere pe care, distingând-o de traducerea mediere, o numim posesivă, poetul caută să-şi unească numele cu cel al poetului tradus şi să se transforme în destinatarul său natural în limba în care ajunge. Această muncă de apropriere care, în momentele de început ale mişcării, a fost subordonată obiectivelor avangardiste şi strategiilor de importare (care sunt şi acelea de distribuţie şi democratizare) a început să capete o independenţă majoră în proiectele individuale iniţiate de Haroldo şi Augusto de Campos, prin *Traduzir & trovar* (1968). Chiar dacă nu au încetat să împărtăşească o zonă comună, aşa cum se vede în această carte şi altele compuse împreună, fiecare a început să dea propriilor selecţii un profil singular şi distinct. Harold, un artizan furios, îşi propusese să-şi reînscrie numele pe anumite texte, cum ar fi Biblia şi Iliada, pentru care dreptul de autor e o imposibilitate şi care aparţin tradiţiei universale, adică tuturor şi nimănui. Cu toate astea, în traducerea sa a Ecleziastului, Harold şi-a inserat propriile lecturi şi şi-a lăsat urma auctorială cu, aşa cum el însuşi spune, o *adnotaţie marginală sau semnătura lăsată în veghea hermeneut-traducător*.

Qohélet buscou // descobrir/ o parazer das palavras (XII, 10)
e excesso de estudo / entristece a carne (XII, 12)

(*Qoheleth/Predicatorul a căutat să descopere plăcerea cuvintelor*
şi studiul excesiv întristează carnea)

Inserându-i pe Mallarmé („carnea e tristă") şi Barthes (*Păcerea textului*) în traducerea sa, această „veghe" ne îndreaptă înspre munca lui Harold şi ne forţează, ca cititori, să multiplicăm vocile ce vorbesc în text.

Pe de altă parte, Augusto adoptă o strategie diferită: ca un colecţionar ce adună doar piesele ce sunt mai greu de obţinut, Augusto optează pentru textele asupra cărora planează o interdicţie: acelea sunt intraductibilele. Augusto

îşi redefineşte poetica prin ceea ce John Cage numea „practicabilitatea imposibilului" şi ne dovedeşte că doar un text cu adevărat dificil ne permite să apreciem actul traducerii: experiența şi limbajul, în poezie, sunt unul şi acelaşi lucru. Aşa este şi pentru poeții provensali ai stilului poetic medieval *trobar clus*, pentru elisabetani, pentru barocul Quirinus Kuhlmann, pentru Gertrude Stein sau Gerard Manley Hopkins. Această dificultate cere de la poet suflul vieții, pentru că, aşa cum spune Augusto legat de Hopkins, „să-l traduci fără să rematerializezi elaborarea sa formală complexă este ca şi când i-ai anihila personalitatea, băgându-l într-o groapă comună şi omorând poetul." Traducerea e treaba poeților care sunt singurii ce pot face, în interiorul copiei, texte originale.

Efectul cel mai curios al traducerii posesive e faptul că traducătorul asumă auctorialitatea şi poetul tradus ajunge să fie titlu sau obiect. Lupta de subordonare şi dominație ce dictează întreaga traducere se rezolvă prin această destituire pe care doar o traducere de acest tip o realizează: *Bere'shith (A cena da origem)* şi Ecleziastul sunt titluri ce apar sub semnătura lui Harold de Campos; aşa cum Augusto de Campos semnează *Rilke: Poesia-Coisa* şi *Hopkins: a beleza difícil.*

Pe coperțile acestor cărți, Augusto se joacă cu chipurile poeților şi le pune măşti: pe Rilke îl asociază cu o panteră şi lui Hopkins îi supraimprimă o caligramă arabă ca un labirint. Cu această supraimpresie, Augusto arată că lupta de suveranitate, implicită traducerii posesive (Valéry vorbise deja despre traducerea ca „un dans înlănțuit") nu e dictată doar de capriciul semnăturilor, ci ea dezvăluie o problemă esențială: cea a poemului ca spațiu de experimentare a „sinelui" sau „sinele" liric ca mască. „Colocar a mascara" (Să punem masca), spunea Augusto în poemul său „caracol" (şarpe).

Când această punere de măşti are izbândă, înseamnă că poemele traduse s-au convertit în *clasice*, chiar şi în limba traducerii. Sunt puține exemple şi niciunul mai uimitor decât cel a lui Edward Fitzgerald şi versiunile sale în engleză ale poemelor lui Omar Khayyam. Orice traducător se împiedică, într-un moment al misiunii sale, de acest exemplu ce pune în scenă coliziunea dintre limbi, subiecți şi timpuri istorice, ajungând să dubleze existența unui clasic: unul în limba originală şi altul în engleză. În textul său despre Edward Fitzgerald, Augusto scrisese: *tentei roubar o rubai de fitzgerald/ para a nossa língua* (am încercat să fur rubinul lui fitzgerald/ pentru limba noastră). Dar cum să-i furi un text lui Fitzgerald care nu e decât un traducător şi nu stăpânul, creatorul sau producătorul acelui text? Augusto încearcă să repete ceea ce Fitzgerald a făcut cu Omar Khayyam: traducerea ca posesie şi duplicare. O duplicare străină ce presupune producția unui alt original.

Jorge Luis Borges, care în 1925 a prefațat una dintre versiunile poemelor traduse de Fitzgerald şi adunate de tatăl său, a fost întotdeauna intrigat de ceea ce el numea „enigma Edward Fitzgerald." Cum se poate explica întâlnirea fericită dintre înțeleptul persan de secol XIII şi academicianul de secol XIX de la Oxford? Borges propune trei conjuncturi, toate fiind de provenineță metafizică: fie e vorba de o „transmigrare" (cuvând care are acelaşi prefix cu traducerea) sau cei doi erau două momente ale lui Dumnezeu (ipoteză panteistă) sau o coincidență benefică. În toate dintre ipostaze, Borges investighează cauzele. Demersul e mult mai sugestiv când investighează efectele. „Se petrece un miracol: – scrie el – din accidentala conjuncție dintre astronomul persan care a consimțit poezia şi un englez excentric care răsfoieşte, poate fără să înțelegă, cărți orientale şi hispanice, a rezultat un poet extraordinar ce nu seamănă cu cei doi." Borges identifică figura fantasmei sau a terțului, cea care survine dintr-un text, dar pare a fi absolut originală. Acel terț e un „eu" liric supus unui proces complex de depersonalizare şi re-personalizare, de unde survine un poet diferit de cei ce l-au creat. „Dispariția elocventă a sinelui", pe care o cerea Mallarmé, se realizează în aceste traduceri într-un mod singular: sinele dispare pentru a reveni mascat, irecognoscibil, mărturie a unei noi puteri, cea a ficțiunii unui sine liric. E vorba, în cuvintele lui Deleuze, de „un individ care dobândeşte un nume propriu la capătul celui mai sever exercițiu de depersonalizare, când se deschide multiplicităților care-l traversează în întregime, intensităților ce-l străbat." Astfel, imposibilitatea de a traduce aceste poeme nu e doar o chestiune lingvistică.

I am soft sift
In an hourglass

(Mă cern fin
Într-o clepsidră)

scrie Hopkins, în poemul său, „The Wreck of the Deutschland" (Naufragiul Germaniei) şi Augusto dublează:

Eu sou só pó
De uma ampulheta

(Eu sunt doar praful
Unei clepsidre)

„Soft sift", „só pó": nu există separație între limbaj şi experiență, nici explicație pentru dificultăți; a-l supune pe „eu" la aceleaşi contorsiuni în diferite idiomuri, în timpuri istorice diferite, în cazul lui Hopkins, de la agnosticismul modernismului la un poet religios iezuit. Însuşi Augusto de Campos a scris: „E clar că, asemenea unui actor ce-şi interpretează rolul, mi-am asumat o *persona* şi m-am

lăsat umplut de pasiunea generoasă şi compasiunea poetului, lăsând la o parte rezervele agnosticismului meu. În acest caz, o suspendare a credinţei era absolut esenţială. Altfel, nu cred că aş fi reuşit să termin o misiune atât de solicitantă şi epuizantă: aceea de a înfrunta […] poezia lui Hopkins." Obstacolul religios poate fi depăşit doar prin credinţa în puterea creatoare a cuvântului poetic. În cazul „poemelor-obiect" ale lui Rilke, traducătorul e în faţa unor poeme a căror caracteristică e depersonalizarea şi obiectivitatea: aici, subiectivitatea însăşi e obstacolul şi poetul se sprijină pe aceste poeme pentru a şi-o depăşi. Traducătorul trebuie să inventeze măşti, un „actor" ce joacă rolul unui credincios (dar numai după suspendarea credinţei) şi un poet ce atinge „obiectul" prin poemele scrise în altă limbă. Repersonalizarea depersonalizării şi obiectivitatea subiectivităţii. Dictonul mallarmean găseşte un răspuns în traducerile posesive: eul dispare pentru a apărea într-un alt eu. Mai mult, nu mai contează enunţarea „eului", căci prenumele nu mai evocă o realitate fixă şi de nestăvilit, o cauză ce se află în afara textului, ci vidul unei experienţe pe care traducerea încearcă să o imite. Eul nu e decât praful („soft sift") unor corpusculi multipli, forjând fantasma ce nu mai aparţine textului tradus sau traducătorului.

Această serie de travalii şi transe ale traducerii posesive iau diferite măşti şi ocupă diferite momente, în opera lui Augusto şi, în cele ce urmează, mă voi ocupa de două dintre ele: traducerea ca *apropriere* şi traducerea ca *reserializare.*

Aproprierea: „a vela e a tela"

Din toate cele spuse se deduce următorul lucru: există o dorinţă secretă a traducerii de a se înstăpâni pe un text şi chiar pe un autor. Sunt nenumărate căile de a ajunge la o lucrare în altă limbă, dar o traducere puternică se impune ca unic drum înspre acea limbă. Cine ar îndrăzni să-i traducă pe poeţii peovensali sau pe Hopkins sau cummings, în portugheză, după versiunile lui Augusto de Campos? Cât timp vom avea de aşteptat, ce nouă epocă trebuie să apună, până ce un scriitor se va decide să ne dea o altă versiune a epopeii lui Homer după traducerea completă a Iliadei, făcută de Harold de Compos? Traducerea în portugheză a romanului *Finnegans Wake*, a lui Donaldo Schüller este un exemplu bun. Pe lângă faptul că cere permisiunea de a transcrie în portugheză titlul fraţilor Campos (*Finicius Revém*), traducătorul îi dedică lucrarea lui Harold de Campos, printr-un gest care e atât de mulţumire cât şi din datorie, precum şi de legitimare şi căutare a confirmării. Să traduci opera lui Joyce pare imposibil, dar nu e vorba de o imposibilitate dublă atunci când traduci *încă o dată* fragmentele convertite în portugheză de fraţii Campos? Prezenţa inhibatoare a traducerii anterioare se face prezentă încă din primul rând. În versiunea poeţilor din São Paolo apare „riocorrente" (pentru originalul joycian „riverrun"), pe când Schüller a trebuit să facă o contorsionare pentru a nu repeta: „rolarrioanna e passa por Nossenhora d'Ohmen's roçando a praia, beirando A Bahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ae de Howth Castelo Earredores." „Ricorrente" pare a fi traducerea literală şi cea mai naturală, mai ales după puternicul impact al ediţiei *Panorama do Finnegans Wake de James Joyce*, din 1971. Se spune că nu calci de două ori în acelaşi loc, dar adoptând „rocorrente" ar fi însemnat să calce pe unde au trecut fraţii Campos, care folosiseră şi-şi apropiaseră acest neologism în poemul lor „Heráclito revisitado", în *A educacão dos cinco sentidos.*

Cazul Anei Cristina César, o poetă ce a văzut datoria traducătorului ca apropriere şi inscripţie a unui nume, e similar cu cel a lui Schüler. Augusto de Campos e pomenit de mai multe ori în scrierile poetei şi, chiar dacă, Augusto nu era unul dintre poeţii ei favoriţi, avea o obsesie ciudată cu figura lui ca traducător. Chiar dacă aprecierea asupra traducerilor lui oscilează între admiraţie şi dezaprobare sau discomfort, referinţele la el sunt atât de frecvente încât figura lui Augusto devine o siluetă fantasmatică, bântuind unele dintre textele sale critice.

În „Traduzindo o poema curto", Ana C. examinează o serie de poeme, incluzându-le originalul, versiunea în portugheză a unui alt traducător şi propria ei versiune. Această metodă a multiplicării e suspendată în cazul sonetului „Salut" al lui Mallarmé: în loc să-şi adauge propria versiune, cum făcuse până atunci, Ana Cristina César se mulţumeşte transcriind doar versiunea lui Augusto de Campos. Deşi pare a se subjuga forţei traducerii lui Augusto (ca şi când o altă versiune ar fi în plus), caută o cale de a-şi înscrie propriul nume şi propria lectură asupra poemului. Într-o notă la ultimul vers al sonetului în versiunea lui Augusto – „Le blanc souci de notre toile" – Ana Cristina César inserează o sugestie ce poate fi văzută ca o corectură: „Augusto de Campos, în trducerea sa în portugheză, redă astfel: 'um branco afã de nossa vela' (Ar fi putut să folosescă *tela*/ pânză, păstrând ritmul şi măsura)." Care e sensul acestei corectări? E o încercare de a transcende apăsarea traducerii sale posesive, folosindu-i propriile metode (explicaţia pe care o dă ea ţine de tehnică)? Sau este aceasta întâlnirea dintre două imaginaţii opuse: una optică (cea a lui Augusto de Campos), jucându-se cu gradaţiile luminii prin termenul *vela*/văl şi cealaltă tactilă, căutând prezenţa atingerii prin termenul *tela*/ pânză? Sau e o tentativă de a da valoare literalităţii pentru a condensa densa metaforă mallarmeană, „d'une même 'toile' blanche la page d'écriture, la surface du tableau et la voile du navire", în pofida suplimentului noii metafore ce-l agregă pe

traducător? Cert e că Ana Cristina trebuie să-şi creeze propria absență, să se ascundă între paranteze, în afara textului şi în afara traducerii, ca şi când ceea ce a fost tradus o dată nu mai poate fi tradus din nou. Traducerea posesivă îşi duce, astfel, până la capăt una dintre implicațiile ei: să existe ca şi creație, neadmițând noi variante. Atunci, poemul câştigă o automonie stranie, o suficiență rară, cea a unui poem nou, original şi tradus, scris în propria limbă.

Re-serializarea: Augusto de Campos pune stăpânire pe Blake

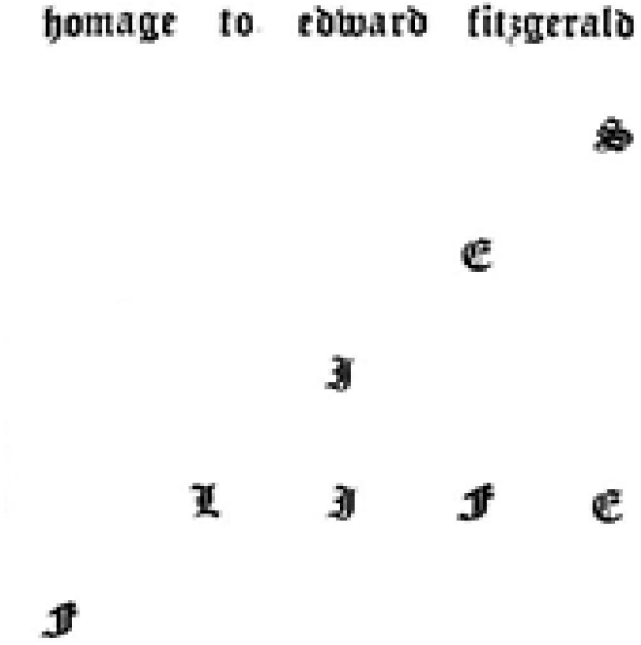
Inscripția de nume a traducerii posesive determină o posibilă clasificare a traducerilor, unde contează mai puțin precizia tehnică şi fidelitatea idiomatică decât urma sau dâra de apă pe care o lasă traducătorul în propria versiune. În cazurile cele mai reuşite, numele său rămâne inscripționat în carte ca un *alt autor* sau ca un intermediar irevocabil: Sofocle şi Hölderlin, Goethe şi Nerval, Poe şi Baudelaire, Goethe şi poemele *Divanului*, Khayyam şi Fitzgerald, Poe şi Cortázar. În raport cu traducerile slabe în care traducătorul îşi şterge prezența şi urmele propriei medieri, traducerile posesive forțează apariția unui terț, o mască pentru poetul tradus.

Radicalitatea acestui tip de traducere poate deveni mult mai extremă. Traducerile posesive sunt ca nişte logodne post-mortem în care ambii poeți îşi unesc numele pentru totdeauna, într-o căsnicie a celebrării poetului mort cu rochia de mireasă a unei noi limbi. Aceste traduceri posesive pot merge înspe o apropiere şi mai completă, cea a posesiunii vampirice. Nu se mai fabrică o mască pentru poetul tradus, ci însuşi poetul tradus e utilizat ca mască. Augusto de Campos aderă la această concepție vampirică a traducerii posesive prin ceea ce el numea „netraduceri": traduceri inter-semiotice interferate de criterii vizuale străine textului tradus. În aceste compoziții, originalul e obiectul traducerii, formatării, reinterpretării vizuale şi tipografice şi re-spațializării. În „homage to edward fitzgerald (1974)", de exemplu, Augusto de Campos ia două cuvinte ale strofei din *Rubaiyat*:

of threats of hell and hopes of paradise!
one thing at least is certain–this life flies;
one thing is certain and the rest is lies;
the flower that once has blown for ever dies.

(amenințările iadului şi speranțele pardisului!
Un lucru în sfârşit e cert– această viață fuge;
un singur lucru e cert şi restul e minciună;
floarea ce a înflorit o dată moare mereu.)

Netraducerea/Intraducerea foloseşte finalul celui de-a doilea vers al strofei să creeze o figură, să evidențieze microstructura anagramatică utilizată de Fitzgerald ca traducător şi pe de altă parte să redea vizual experiența evanescenței şi a conciziei. Khayyam şi experiența vitezei vieții capătă o nouă mască în această traducere.

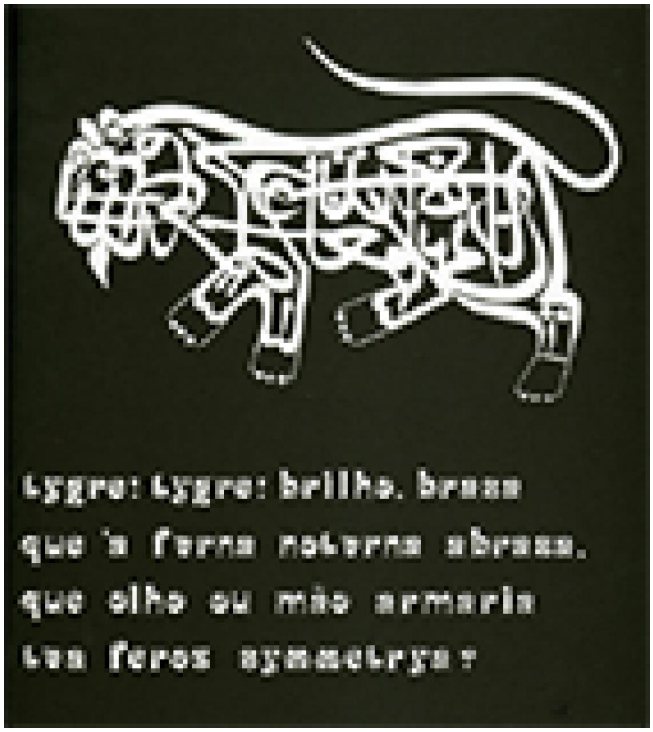


„A life flies"

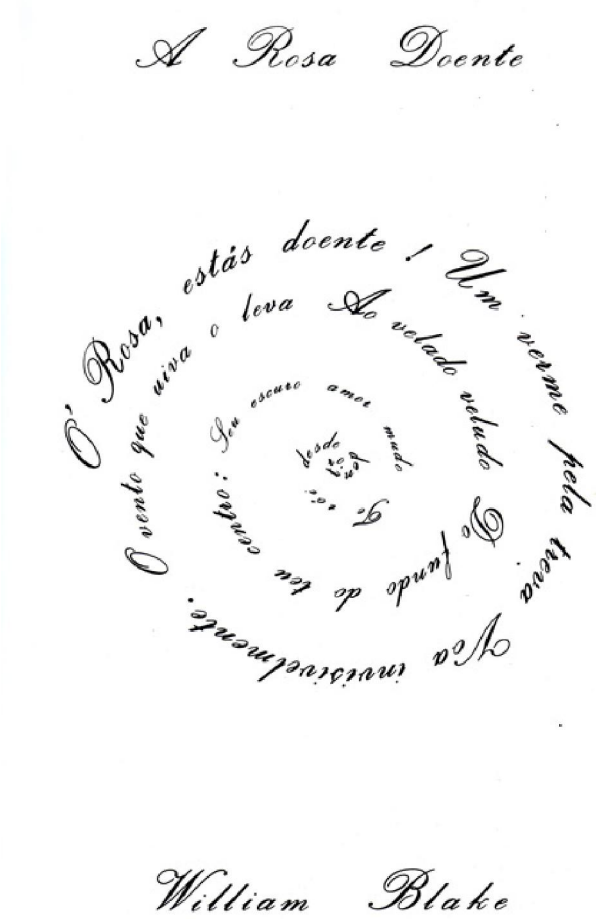
Poate că nimic nu e mai relevant decât prefixul „in" (intraslación) care marchează inscripția şi cucerirea în contrast cu „trans"-ul traducerii şi traspoziției. Ocupație, mai degrabă decât mişcare. Termenul e conotat şi de cuvântul „introducere", ca şi când traducătorul şi-ar fi asumat rolul de prezentator, un pod înspre alteritate. În *Viva vaia*, lucrările sale adunate până în 1979, „Intraduções" alcătuieşte un capitol cu poeme compuse între 1974 şi 1977. Poetul provensal Bernart de Ventadorn, Edward Fitzgerald, Ausonius şi William Blake sunt poeții subiecți ai acestui proces de rescriere. Fragmente traduse din lucrările lor sunt incluse într-o carte al cărei autor e Augusto de Campos şi trebuie citite ca parte din opera lui. Dintre toate aceste exemple, cel mai suprinzător e cel a lui Blake: autor străin în aparență de înclinațiile poetului din São Paolo, Blake se preocupă de articularea dintre poem şi imagine şi „a fost", fiind nu doar un mare poet ci şi un artist distins. Între cele două *Intraducciones* incluse în *Viva vaia* („O Tygre" şi „A rosa doente") nu sunt doar textele lui Blake cele ce au fost jefuite, ci există şi o îndepărtare de imaginarul poetului englez înspre cea folosită de Augusto de Campos. În poemul „O Tygre", Augusto include o inscripție murală dervişă din secolul XIX, o tehnică pe care a mai folosit-o şi altundeva, precum în coperta la Hopkins: *A beleza dificil*.

„O Tygre"

În „A rosa doente", foloseşte o figură spiralată care, în acei ani, începuse să înlocuiască organizarea reticulară din poemele lui Augusto, cele din perioada „época concreta".



„A rosa doente”



Ca efect al acestor deplasări, netraducerile (intraducciones) trebuie să fie citite în contextul operei lui Augusto de Campos. O operă în care metamorfoza dobândeşte putere pe măsură ce înainteză înspre alte teritorii, traducerea fiind unul dintre cele mai importante. Astfel, „El tigre” se cere a fi citit în interiorul operei lui Augusto. „Ojo” şi „Mano”, privirea şi scriitura: metamorfoza se produce între două idiomuri, între diferite coduri (vizual şi lingvistic), între lumi diferite (animală şi umană) şi rezultatul său e o „simetrie feroce”.

tygre! tygre! brilho, brasa
que 'a furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?

(*Tigru! Tigru! Arzând strălucitor*
în pădurile nopților
ce ochi sau mână imortale
ți-ar putea încadra simetria feroce?)

Metamorfoza e traversarea acelei diferențe pe care o întâlneşte în figura unor animale precum tigrul, prin două însuşiri: pe de o parte, incomunicabilul, acel dincolo de limbaj în care se mişcă fiecare animal (o experiență intensă, imagine pură, precum tăcerea panterei lui Rilke). În al doilea rând, tentativa poetului de a se apropia de experiența unui Celuilalt care transformă natura într-o hieroglifă (ca şi tigrul din pictura murală dervişă). Două fețe ale unui peisaj văzut din locuri diferite: dinspre experiența vitală şi dinspre limbaj ca instrument al poetului. Indicibilul şi hieroglifa se întorc în netraducerea (intraducción) din „A rosa doente”: iarăşi un animal (un vierme) supus, în versiunea vizuală a lui Augusto de Campos, unei contorsionări ce-l face aproape irecognoscibil (sau ilizibil). Virmele trasează figura spiralei care e cea a destrucției şi naufragiului, consecința dragostei sale pentru trandafir.

The Sick Rose

O Rose, thou art sick!
The invisible worm,
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy;
And his dark secret love
Does thy life destroy.

(Trandafirul Bolnav

O, trandafirule, eşti bolnav!/Viermele invizibil,/ Ce zboară în timpul nopții,/În urletul de furtună,
A găsit patul tău/ De dragoste purpurie/Şi secretul dragostei lui întunecate/ A ta viață a distrus-o.)

[A Rosa Doente

Ó Rosa, estás doente!
Um verme pela treva
Voa invisivelmente.

O vento que uiva o leva

Ao velado veludo
Do fundo do teu centro:
Seu oscuro amor mudo
Te rói desde dentro

Traducerea de Augusto de Campos pusă în versuri

La rosa enferma

Oh Rosa, estás enferma.
El invisible gusano
que vuela en la noche
cuando la tormenta ruge

ha encontrado tu lecho
de dicha carmesí
y su oscuro amor secreto
destroza tu vida.

Traducerea de Pablo Mañé Garzón]

În timp ce traducerea lui Pablo Mañé Garzón este fidelă variilor termeni ai poemului lui Blake, versiunea lui Augusto de Campos îşi permite anumite infracţiuni: nu traduce cuvinte cheie („furtună", „pat", „purpuriu", „secret", „distruge", „viaţă") şi introduce unele proprii („învăluit", „mut", „centru"). Unele dintre modificări au ca scop menţinerea rimei (pe care forma vizuală o ascunde) şi să introducă lanţuri de sunete proprii, mai ales în jurul consoanelor bilabiale. Dar această grijă formală implică şi o deplasare semantică: jocul vizual al lui Blake e deplasat de o accentuare a opoziţiei sonore şi nişte referinţe spaţiale şi tactile care-i lipsesc textului original. Augusto de Campos foloseşte poemul pentru a fixa, pornind de la experienţa dragostei ce aduce ruinare, o situaţie a privirii. Ochiul e cel ce străbate acea spirală, ajungând să-şi recunoască propria insuficienţă: suntem în faţa unui laitmotiv al poeziei lui Augusto: dragostea pentru claritate a privirii se termină în opacitatea ilizibilului imaginii. Trandafirul bolnav, care în poetica lui Blake capătă alte interpretări, în opera lui Augusto poate fi citit ca boala imaginii.

Astfel, s-ar putea citi selecţia poemului lui Blake şi netraducerea ca o reflecţie asupra actului traducerii. Fără a mai implica o primă persoană (aşa cum poezia lui Blake nu o mai face), ceea ce pentru poetul englez e paradoxala putere de metamorfozarea a naturii (care uneşte dragostea şi moartea) implică, în versiunea braziliană, paradoxala putere de metamorfoză a traducerii: act de iubire ce presupune moartea textului tradus pentru a-l transforma în altceva. Ca şi viermele din poem, iubirea şi destrucţia sunt cele două feţe ale aceleiaşi afecţiuni.

În *After Babel*, George Steiner spunea că „traducerea e un caz exemplar de metamorfoză". Şi continuă: „Goethe, ca şi Benjamin după el, a înţeles că viaţa originalului e inseparabilă de riscurile traducerii; o fiinţă ce nu e supusă niciunei transformări nu poate decât să moară". Viaţa fuge (la „vida huye"), moartea „rói desde dentro" (roieşte din interior), poetului şi poemului nerămânându-le prea multe de făcut: poate, numai să ne dăruiască transformarea generalizată, metamorfozele neaşteptate, multiplicitatea măştilor, „strălucirea" şi „tăciunele" cuvântului experienţei, neavând importanţă dacă e vorba de original sau traducere.

În româneşte de **Călina Părău**

(Acest articol a apărut pentru prima dată în limba engleză în revista Asymptote*, al cărei site web poate fi accesat gratuit la: http://asymptotejournal.com*

Textul de faţă marchează cea de-a doua colaborare a revistei Steaua *cu revista* Asymptote*.)*

PEISAJ CU TUNURI

Polemica - între vocație și diletantism

Titu Popescu

Reputată prin folosirea teoretică, la noi, a sensurilor derivate şi punctuale, polemica e o dezbatere vie şi în contradictoriu, dar ea nu a făcut obiectul unei tratări exhaustive, pînă la apariția cărții lui Vistian Goia, *Polemica, între vocație şi diletantism* (Ed. Şcoala Ardeleană, 2014). De fapt, nici intenția inițială, care a stat la baza alcătuirii cărții, nu a fost cea de tratare istorico-literară, unitară şi sistematică, după cum precizează însuşi autorul, în *Argument*: „cartea noastră cuprinde materiale de istorie şi critică literară scrise în ani diferiți. Nu am intenționat să scriem o <istorie> a polemicii româneşti". Cartea a prins contur, aşadar, dintr-o intenție străină, prin publicarea mai multor materiale scrise în ani diferiți. Autorul, profesor universitar, a strucurat materialele pe două mari tipuri de polemişti, cei de vocație şi „diletanții", iar, pe de altă parte, a urmărit să distingă diferite modalități polemice, „fie strict logice, încadrate în binomul afirmație/negație, ca la T.Maiorescu, fie ironice, de sublimă ridiculizare a adversarului, precum proceda Hasdeu; fie de factură literară, în stilul distinct al lui E.Lovinescu sau în cel pamfletar, ucigător, practicat de Lucian Blaga".

Alcătuită *à posteriori* din materiale publicate pe o temă comună, cartea nu beneficiază, însă, de o exploatare sistematică a temei, ci face doar o prefigurare a ei, nu este o istorie a polemicii de la noi, ci oferă doar unele puncte de sprijin pentru dezvoltarea istoriei polemicii aflate între *vocație* şi *diletantism*. De aceea, studiul lui Vistian Goia nu este dotat cu armătura teoretică necesară, explicită, păstrîndu-se astfel la nivelul *diletantismului* acuzat în titlu.

Prima polemică înregistrată în carte este cea dintre Inochentie Micu-Klein şi dieta Transilvaniei, pentru impunerea problemei româneşti în primplanul Curții vieneze. Este de subliniat aici buna conducere a sintezei teoretice, prin urmărirea cum unirea religioasă cu Roma a fost pusă în slujba susținerii ideii naționale româneşti. S-a amănunțit celebra polemică din Dieta sibiană, de la 1744, condusă de episcopul unit, cu o logică impecabilă, „dovedind înțelepciunea şi argumentarea logică proprie marilor oratori" şi care prevestea crezul Şcolii Ardelene, de mai tîrziu.

Sunt înregistrați, apoi, doi polemişti total diferiți: Ioan Maiorescu şi I.Heliade Rădulescu, dintre care primul era bîntuit de un demon al polimicii care i-a provocat destule suferințe, între care decepția că în Țara Românească nu găseşte patriotismul şi naționalismul care-i însufleția pe românii ardeleni. La aceasta, I.H.Rădulescu publică un articol-pamflet în *Curierul românesc*, în care „ironia şi desconsiderarea adversarului ridiculizat sunt armele folosite". Polemica acesta, fără învinşi şi învingători, i-a îndemnat pe intelectualii vremii către modernizare, spre o înaltă valoare morală şi intelectuală.

În schimb, Titu Maiorescu este promotorul unei polemici în care logica argumentelor se îmbină cu verva, încît „prea violente au fost atacurile, prea tranşante delimitările"; în polemica cu V.A.Urechea, Maiorescu e arată ferm în convingeri, punea accent pe „amănunt şi formă", căutînd punctele slabe ale adversarului.

B.P.Hasdeu, în adversitatea lui declarată cu Titu Maiorescu, a pus în joc „o minte genială, un pronunțat spirit imaginativ, un temperament sangvinic şi capricios", el fiind adeptul „ironiei, pamfletului şi umorului, prin care îl ridiculiza pe oricare adversar al său".

Sunt, mai apoi, inventariați o seamă de polemişti pe tărîmul istoriei – Gh.Panu, Gr.G.Tocilescu, Anghel Demetriescu, G.I.Ionnescu-Gion, N.Iorga, I.Bogdan, A.D.Xenopol, Const.C.Giurescu, analizată fiindu-le contribuția la polemica a două spirite antinomice, B.P.Hasdeu şi Al.Odobescu (un comentariu hasdeian la *Istoria arheologiei* a lui Al.Odobescu alternează „aprecieri supărător laudative cu afirmații ironice şi depreciative"). Sunt inventariate şi dezbaterile polemice despre legislația şcolară (C.Dimitrescu-Iaşi, Take Ionescu, Barbu Delavrancea, Spiru Haret, Titu Maiorescu), prin contribuția lor la sincronizarea învățămîntului românesc cu cel din țări europene occidentale, ca Franța şi Germania.

Spiritul polemic la 1900 se ocupă de doi polemişti de la începutul secolului trecut: C.Rădulescu-Motru şi N.Iorga: „dojana" lui Iorga despre felul neacademic promovat de Rădulescu-Motru în propria-i revistă, *Noua revistă română*. În jurul *Sămănătorului* se desfăşoară un adevărat spectacol polemic, în care intră deopotrivă ajustări şi contestări, argumentînd astfel o idee a autorului cărții: „Cele mai însemnate, ca durată şi număr de condeie antrenate în dispute pasionante, au fost polemicele privind curentul şi literatura generată de acesta". S-a polemizat „cu înverşunarea cunoscută românului", încît „în prezent, lucrurile par aşezate la locul lor, încît revista şi curentul oferă oricînd semne de întrebare ori de mirare din felurite perspective contemporane". Cea mai îndelungată s-a înregistrat între N.Iorga şi E.Lovinescu, care a dat

posibilitatea să se tragă concluzia privind psihologia polemistului autohton, caracterizată prin intoleranță („polemistul român vrea cu tot dinadinsul să domine singur tabloul unei epoci literare, fără să dea vreo şansă adversarului de a se apăra şi a fi credibil în ipotezele sale”). În această dispută a intrat şi Lucian Blaga („Acesta nu a polemizat cu o persoană anume, fie ea cu veleități literare sămănătoriste, nici cu vreun ideolog, apărător al curentului respectiv, ci a criticat cu asprime întreaga grupare”).

Cît priveşte polemica („şi împăcarea”) dintre doi transilvăneni, Oct.Goga şi Onisifor Ghibu, aflăm de la început înzestrarea temperamentală şi intelectuală a marelui poet: „un stilist înzestrat cu intransigența maioresciană dublată de verva scînteietoare a publicistului împătimit de propriul adevăr, peste care se revarsă subiectivitatea copleşitoare a combatantului, hotărît să sacrifice adeseori alianțe şi vechi prietenii pentru impunerea punctului său de vedere”. La cea care participă un singur transilvănean (şi „dezonorantă”), Lucian Blaga, se discută în contradictoriu, cu Rădulescu-Motru, conceptul de „filosofie ştiințifică” (problematica misterului şi a eresurilor sunt ieşite din „speculații metafizice”, cum scrie Rădulescu-Motru).

Conflictul dintre generații îi aduce față în față pe Mihai Eminescu şi Nae Ionescu: „Dacă Eminescu îi condamna dur pe tinerii din vremea sa pentru că disprețuiau realitățile autohtone, şi îi apăra pe bătrîni pentru credința în tradițiile româneşti, Nae Ionescu îi critică aspru pe bătrîni pentru apucăturile lor retrograde şi se identifică, după o jumătate de veac, cu tinerii drept purtători ai progresului”.

MARELE CAL

CĂRȚI

Odă iubirii aproapelui

Pentru a parcurge volumul *Întrupări ale iubirii. Jurnal de seară* (Prefață de pr. dr. Gabriel Mândrilă, Editura Platytera, Bucureşti, 2014) al lui Florin Caragiu, trebuie să ținem seamă de dualitatea preocupărilor spirituale ale autorului, acesta fiind apropiat atât ştiinței, cât şi teologiei. Aş zice că aspectul acesta biografic este semnificativ din mai multe perspective, cea mai importantă fiind lejeritatea cu care gânditorul îşi desfăşoară plasa ideatică pe terenul arid şi limitativ de cele mai multe ori, al teologiei.

Cu toate acestea, plecând de la premise religioase şi pe alocuri ştiințifice, eseistul îşi îndreaptă argumentele în mod vectorial aproape înspre conceptul de *dragoste*. În jurul acestuia este țesută întreaga structură a volumului. O structură diafană, ce-i drept, care învăluie lectorul, înainte de a-l convinge în vreun fel. Îmbrăcând într-o formulă textuală molcomă, „de seară", teologia şi ştiința, autorul ajunge în mod recurent la iubirea aproapelui ca formă de salvare şi recuperare a umanului.

Am remarcat o anume lentoare cu care eseistul avansează în text, un soi de migală în a căuta ideile exprimate. Astfel cititorul va parcurge volumul cu credința că ceea ce i se spune aici este mai profund decât lasă autorul să se întrevadă, că asistă la mult mai mult decât o demonstrație, fie ea şi pe teme religioase.

Scrise pe un ton în mod frecvent interogativ, textele lui Florin Caragiu ne pot duce cu gândul la maieutica anticilor greci. Suntem conduşi, cu alte cuvinte, înspre adevărul care există deja în noi. Iar adevărul esențial al acestui volum este, fără îndoială, acesta: „Dragostea este adevărul vieții." (p. 70)

Vasile Vidican

Rescrierea poeziei

Primul cuvânt pe care ți-l evocă poezia lui Ioan Dehelean este acela de *neaşteptat*. Apoi începi să te întrebi unde a stat ascuns acest poet, atât de sensibil, dar deopotrivă de îndemânatic şi de ingenios atât în ceea ce priveşte „prozodia" (un concept destul de friabil în poietica actuală), tematica şi, mai ales, „ideologia", substanța poeziei.

În nu puține poeme ale volumului *Cercuri pe apă (*Timişoara, Editura Brumar, 2014) autorul abordează, aşadar, un surprinzător vers clasic**,** iar prima impresie este aceea de *autrefois*, de vetust, de *tempi passati*. Repede realizezi însă faptul că discursul este foarte modernizat şi că, dimpotrivă, avem de-a face cu o lirică „rece", detaşată, dacă ne putem exprima astfel: *Am văzut odată luna / Palidă şi străvezie / Şi-o mai poate fi şi astăzi / Dar rotundă geometrie*

Intertextul este o altă (mare) plăcere calofilă a lui Ioan Dehelean. Bun cunoscător al tonalităților poetice, el împrumută, alteori, accente bacoviene, „construind" însă, cu acest extrem de prețios „material poetic" o mitologie proprie post-post-modernității.

Nimic nu este lăsat la voia întâmplării în acest construct poetic, altfel foarte funcțional în ceea ce priveşte efectele sale lirice. Absolut nici un element însă nu este artificial, osificat. Marile motive antice (ale vieții şi ale poeziei) sunt aduse în firescul cotidian al actualității de o pană ce ştie să zugrăvească, înmuiată în nostalgie, tragicul existenței omului de azi.

Am greşi însă dacă am crede că toată această poezie nu este altceva decât un joc gratuit de sorginte post-modernă, optzecistă. Se simte, dincolo de orice frivolitate (aparentă), un accent existențial inconfundabil. Ioan Dehelean îşi pune, în consecință, întrebări grave, fundamentale asupra vieții personale şi…generale.

Am putea spune, iarăşi, că personajul poetic al lui Ioan Dehelean este unul aflat într-o permanentă criză – interioară, existențială, religioasă.

Căci tema (şi teama) morții sunt frecvente în această poezie plină de nelinişti şi fiori metafizici: *Viața seamănă adesea cu un cuvânt / Cauți o literă şi / dai de alta* (*Literele*).

Un astfel de poet, „muncit" de atâtea dileme şi întrebări dintre cele mai grave, complexe şi adânci, nu putea rămâne în afara unuia dintre cele mai „arzătoare" motive şi teme ale optzecismului, şi anume, scrisul, cuvântul, exprimarea (şi expresia) poetică.

Unele dintre cele mai frumoase pagini ale acestui volum (pentru că, până la urmă, poezia trebuie să fie şi frumoasă, altfel nu mai este poezie, ci orice altceva) sunt datorate iubirii – iubire tristă, iubire deznădejde, iubire dorită, aşteptată, dezamăgitoare, iată doar câteva dintre nuanțele sentimentului, la Ion Dehelean: *Cum veneai, dinspre tine parcă / se lumina de ziuă / şi cerul, pe care l-am zămislit, întunecat / Nu opunea rezistență*. (*Întâlnire*)

Pare paradoxal, dar iubirea ratată şi tristă îi prilejuieşte lui Ioan Dehelean unele dintre cele mai izbutite versuri ale volumului şi mai expresive imagini: *Bine-ar fi să ne întâlnim / măcar, / ca două trenuri noaptea / în câmp / tu venind şi / eu plecând* (*Tu venind şi…*)

Discursul poetic este, aşa cum mai aminteam, frumos construit, elaborat şi în parametrii discursului liric optzecist, cu foarte puține cuvinte „tari", însă, şi deloc cu trivialități. Ioan Dehelean are o veritabilă vocație a imaginii, a formulei expresive.

Gheorghe Secheşan

Poetul translucid

Poet român transformat în poet francez şi invers, Sebastian Reichman e recomandat atât de textele sale care merg pe linia suprarealismului, cât şi de prietenia cu Gellu Naum, care probabil a inculcat acest parcurs. *Perioada translucidă*, apărută în 2012 la Editura Paralela 45, este o antologie care recuperează opera românească, dar şi franceză a poetului.

Legătura cu suprarealismul (sau un post-suprarealism, după părerile unora) e vizibilă în majoritatea poemelor, cu precădere în cele aparținând perioadei de început. Acestea se caracterizează prin încifrare, printr-o anumită discontinuitate care, totuşi, nu privează cititorul de posibilitatea decriptării mesajului. De asemenea, se poate spune că poemele din primele volume sunt mai reuşite din punctul de vedere al imaginilor create, care trimit într-o oarecare măsură la imaginarul poetic specific lui Gellu Naum. De exemplu, din pasajele „Am în pat toate zgomotele zilei" (*Moartea auzului*), „dacă umbrele se lungesc de bunăvoie,/ Soarele se joacă cu exploziile lui nucleare/ primăvara e un mit pentru popoarele mici/ Curioasă pielea se întinde pe mobile" (*Piele de învingător*), „sfârşitul iernii cuibărit în ceafă" (***, pag 106), „Pielea începuse să crape şi se revărsa ceea ce ne era mai larg" (*Patru zile*) din prima jumătate a cărții se degajă o sensibilitate senzorială accentuată, o sinestezie care nu se regăseşte aşa de pregnant în volumele care urmează.

De asemenea, se observă preocuparea lui Sebastian Reichman pentru arta poetică, preocuparea de a defini relația dintre creator şi creație. În acest raport, poetul nu se zbate, nu cunoaşte o căutare febrilă, ci actul creației este caracterizat de „serendipity", o surpriză plăcută, o întâmplare fericită, în care „Cuvântul aleargă aleargă prin cameră/ ca un animal rechemat prin scrisori dulcege" (*Serendipity*), iar „a dormi e actul cel mai poetic" (***, pag 151). De asemenea, inspirația loveşte, are o izbucnire iminentă, comparată cu un tren blindat – „simt când poemul se apropie/ olala ca un tren blindat cu pene colorate/ cu mitraliere pe margini cu mustăcioşi" (*Pentru a primi prezentul*).

Ceea ce este reproşabil într-o anumită măsură este relația strânsă cu forma poetică a lui Gellu Naum, precum şi universul asemănător construit. Un alt element reproşabil este reprezentat de încercarea de a plasa poemele în spațiu prin mențiuni topografice, care universalizează discursul, dar îl scot din zona mistică a poeziei.

Antologia *Perioada translucidă* ilustrează parcursul poetic al lui Sebastian Reichman, respectiv face posibilă o încadrare în peisajul literar românesc şi european şi reprezintă o lectură obligatorie pentru cei interesați de zona suprarealismului.

Ilinca Mare

O vară ce nu mai apune

Radu Sergiu Ruba şi-a pierdut complet vederea la 11 ani. După absolvirea Facultății de Limbi Străine din Bucureşti, a ocupat un număr copleşitor de posturi în domenii diferite: profesor de limbă franceză, inspector în Ministerul Educației, traducător şi interpret, ziarist, lector de limba engleză, timp de doi ani a fost consilier al ministrului muncii. În prezent este preşedintele Asociației Nevăzătorilor din România şi este redactor al revistei *Impact.*

În 1983 debutează cu volumul de poezii *Spontaneitatea înțeleasă*, după care urmează alte volume de poezii, proză scurtă şi eseu. Între acestea se enumeră titluri precum: *Iluzia continuă memoriei* (1997), *Grația Dizgrația* (2003), *Demonul Confesiunii* (2004) care este şi primul roman scris cu ajutorul vocii electronice.

O vară ce nu mai apune apare la editura Humanitas în 2014, Bucureşti. Romanul, după cum menționează însuşi autorul, este o ,,mărturie'', o operă pe care a început să o scrie cu reticență. Încă de la început asistăm la metoda neobişnuită de a scrie a naratorului personaj, este o metodă care ne deschide curiozitatea față de carte, care este scrierea cu ajutorul vocii electronice: ,,Rîndurile de față, cuvintele, literele şi punctuațiile îmi sînt invizibile acum, când le scriu (…) Scriu pe claviatura unui ordinator obişnuit, unde însă fiecare tastă se prezintă vocal, sub tuşeu, în chiar clipa proiectării semnului ei pe ecran.'' La fel ca autorul, naratorul protagonist orbeşte la 11 ani, însă acest roman nu este despre orbire, nici despre o viață filtrată prin această condiție; este însă un roman complex în care se îmbină notele autobiografice ale autorului cu notele unui roman istoric. Sunt descrise pasaje despre copilăria naratorului personaj, Radu, care creşte în zona rurală a județului Satu-Mare alături de mai multe culturi care se întețesc şi formează spiritul locului. Dar unde în acelaşi timp tradițiile fiecărei etnii rămân încă puternic conturate. Cel mai bine se vede acest fapt când părinții protagonistului află şi reacționează urât la faptul că acesta ascultă predicile preotului maghiar.

Toate pasajele copilăriei se intercalează cu fragmente privind cel de-al doilea război mondial, anumite evenimente de pe vremea când Sătmarul făcea parte din Imperiul Austro-Ungar, memorii privind viața adultă a protagonistului-narator şi peripețiile străbunicii lui Radu, Floarea Nordului. Care în 1906 face o călătorie din Ardeal în America, să se reunească cu soțul ei. Aventura Floarei este una comică, iar acest comic este obținut prin diferența de culturi, diferențe de limbă şi de mentalitate: „Din tot ce trăise ea în Statele Unite, episodul cu cerneala pe plic îi stîrnea mamei Floare cea mai mare indignare, şi după şaizeci de ani. Pretindea că ştia unde se află bărbatu-său şi le tot spunea, ..la Cicagău'', dar ăia nu pricepeau.'' Toate aceste relatări îi sunt povestite personajului la o

vârstă destul de fragedă, iar el le-a reținut şi le-a transpus într-o succesiune de episoade care oferă romanului un aspect aparte.

Personajele romanului sunt bine conturate, fiecare având o personalitate sculptată, fie de memorie, fie de istorie. Este vorba despre: bătrânul Weisz (evreu), ce poartă gravitatea întâmplărilor din cel de-al doilea război mondial; figura tatălui communist; figura iubitei pe care nu şi-o poate imagina decât cu chip de fetiță, aşa cum a văzut-o înainte să-şi piardă vederea; străbunica Floare şi soțul ei care „Trăiseră spulberarea a două împărății şi întregirea unui regat. Trăiseră peste ei cinci stăpâniri lumeşti. Le supraviețuiseră."

O vară ce nu mai apune este un roman care învie un spirit de epocă al Ardealului fără prejudecăți, asemenea unui colaj de amintiri proprii şi evenimente demult apuse pornind de la zona rurală a Sătmarului ajungând până în America şi chiar Siberia, zone ținute împreună de o voce care le vede doar pe propria retină.

Eliza Pop

Arhitecturi interioare

Volumul Ioanei Diaconescu, *Vertigo*, apărut la Editura Tracus Arte în 2014, vine din partea unei poete ajunsă la maturitatea ei artistică, iar poemele de față susțin demersul creativ al unei voci consolidate, cu un parcurs puternic şi îndelungat. Scrierile poetei emerg dintr-un traseu intim bine conturat, în care persevereazǎ fără a se alinia unui curent literar sau unei concepții de o anumită factură. Poezia acesteia este multifațetată; cuprinde mai multe tipuri de abordare într-un singur text, fără a pretinde că devine pretențios sau a părea prea încărcat. Poeta pare să aleagă ceea ce se potriveşte cel mai bine arhitecturii interioare pe care doreşte să o expună.

Poemele sunt o reconfigurare a unei lumi interstițiale, în care vertijul şi visul sunt două dintre componentele principale. Poeta vine cu o propunere personală a internalizării unui univers alternativ, din care nu lipsesc elemente de magie sau dans. Imaginile se conturează uneori într-o suprarealitate, ceea ce determină un caracter difuz, uşor deformat. Preluarea imaginilor generate de subconştient presupune şi prelucrarea acestora, chiar dacă unele rămân în afara mecanismului, în forma lor inițială. Complexitatea structurii sufleteşti pe care o redă este reprezentată pe mai multe planuri, sub forma unor versuri incantatorii sau mişcări de dans, care prefigurează universul exterior. Fiecare element al spațiului este prezentat astfel încât să funcționeze în întreg ansamblul universului poetic. Aşadar, privirea subiectivă nu rămâne la stadiul elaborării imaginilor verbale, ci le instrumentalizează în vederea redării unei emoții sau idei.

Imaginarul utilizat chestionează prin propria lui specificitate granița dintre realitate, irealitate şi suprarealitate, spații în care se configurează diverse stări sau emoții: „Muzica/ Urmele tale/ Tăceri ale depărtării" (pag. 40). Delimitarea dintre acestea este transparentă, iar la nivelul multor poeme acestea se întrepătrund, inclusiv cu elemente din registrul cosmic.

Totodată, poemele sunt construite atent, cu o predispoziție către versuri scurte, în care imaginile sunt concentrate în doar câteva cuvinte, ceea ce conferă libertate atât frazei, cât şi cititorului. Viziunea pe care o elaborează este eliberată de convenția semnelor de punctuație, iar construcția frazei şi tehnica impecabilă susțin simbolurile şi referințele literare numeroase. Nu există constrângeri nici la nivel conceptual, însă poezia Ioanei Diaconescu se adresează unui cititor avizat.

Transpunerea tuturor acestor concepte este cea care conferă coerență textului. Vertijul devine aici un pretext şi în acelaşi timp este elementul care autentifică interstițiile. În acest mod, arhitectura interioară se constituie într-un mod particular, distinctiv, care se evidențiază în fiecare spațiu redat.

Elena Rusu

Poezia celor 360 de grade

Cititorul comod care preferă să se delecteze cu poezie pe canapea, cu o cană de ceai alături, trebuie să renunțe la ritualuri de acest fel dacă va citi ultimul volum de poezie al Eugeniei Țarălungă, *rabatabil la cerere*, apărut anul trecut la Editura Tracus Arte, fiindcă în acest caz „poezia e sport extrem" (p. 17). În calitate de excursionist literar trebuie să dispui de îndrăzneală pentru a urca versanții limbajului poetic, pentru că poemele sunt imprevizibile şi niciodată nu-ți oferă o cale de mijloc.

Această efervescență şi vitalitate de stări, acțiuni şi idei face distinctă vocea poetei, drept care Al. Cistelecan identifică o calitate specifică textelor acesteia – „imaginile învolburate". Limbajul este (re)inventat, sensurile sunt neaşteptate, provocând cititorul să revină asupra textului şi să decodifice semnificațiile. Disponibilitatea experimentală a poetei îți conferă sentimentul că asişti la crearea poemului şi nu la lectura în sine.

Nu lipsesc imaginile arbitrare, apropriind poezia de dadaism: „elefanții țestoasele şi câteva ciori (nu vă mirați!)/ s-au adăpostit lângă un radical în baza 2/ dintr-o rădăcină de gingko biloba" (p. 74). Referințele culturale şi ştiințifice abundente pot bulversa cititorul, lăsându-l câteodată în afara textului şi aici poate fi riscul autoarei. Îți crează câteodată coduri lingvistice indescifrabile, în complicitate cu ea însăşi parcă.

Uneori discursul poetic devine ermetic, însă doza de ironie diminuează caracterul prea intelectualizat. Mi se pare remarcabilă această capacitate de a se juca cu lucrurile serioase şi de a le plasa oximoronic. Poeta nu are pretenția să inventeze teorii, ci le reformulează pe cele deja existente cu atâta dezinvoltură, încât îşi merită titlul de inovatoare.

În prima parte a cărții, E. Țarălungă aduce o critică omului modern: „omul este o maşinărie minunat perfectă/ uns cu ulei de la maslu” (p. 69). Poeta nu se pune în postura judecătorului, ci prin ironie face accesibilă conştientizarea gradului axiologic la care se situează. Omul-utilizator trăieşte cu iluzia unei societăți care se pretinde ubicue, unde, la cerere sau nu, se roteşte inconştient: „singura lor perspectivă e rabatabilă foarte/ spre ecran şi înapoi” (p.34). Prins în lanțurile mediatice, până şi inima e „linşată mediatic”.

În partea a doua a cărții, pe acelați ton direct şi ironic se prezintă raporturile cu divinul. Un exemplu concludent este: „suntem copiii lui Dumnezeu/ adică am fost trimişi aici ca să suferim/ şi darul cel mai mare este/ a da ființă unui teren/ orizontal de fotbal/ pe care se încleştează/ speranțe care nu sunt ale tale” (p. 78). Autoarea pune accent pe antiteza dintre normalitatea în care pretindem că trăim şi misticismul, extazul sau rugăciunea care sunt exilate de către instituții. Desăvârşirea spirituală e o soluție în această epocă a desacralizării doar prin medierea şi acceptarea lui Dumnezeu.

Imprevizibilitatea, distincțiile fine şi inteligente, construcțiile frapante definesc volumul actual. Poemele, rabatabile, se învârt în jurul cititorului şi cititorul în jurul lor. Cititorul încearcă să prindă sensul, iar poemele se încăpățânează să-l surprindă.

Maria Fărîmă

Scări de cuvinte

Poetul Ionuț Caragea nu s-a „născut pe Google”, prin cezariană, ci s-a născut – contrar celor afirmate de el –, natural, în cultura scrisă. El îşi extrage elementele poetice direct din substanța vieții, din subteranele ființării, de unde şi forța lor netransfigurată, de o directețe tăioasă. De fapt, scriitorul – care abordează toate genurile literare, fiind de o prolificitate dezarmantă – este un romantic şi un sentimental deghizat în postmodern. Aspect care iese în relief nu doar în scrierile anterioare, ci şi în recentul volum bilingv *Cer fără scări/Ciel sans escalier*, Ed. eLiteratura, 2014.

Scrise cînd într-o tentă declarativă, cînd în una afectivă, gravă, poemele sale încearcă să umple toate restanțele ontologice ale eului auctorial, toate înstrăinările şi obnubilările suferite de acesta. Textele sale sînt exercițiile unui introvertit dedat la extrovertiri poematice, care tot aspiră, prin intermediul unor scări de cuvinte, la limanul unui orizont celest, transcendental. Reflexive şi autoreferențiale, cu resuscitări ale profanului şi cu tatonări ale sacrului, cu un pronunțat caracter diegematic, versurile sale se constituie într-o artă a vieții, într-un amplu excurs existențial, fiind considerat *„un athlète de la poésie”*... *„qui practique la poésie comme une ascèse vitale, un yoga de la création”* (Jacques Bouchard). Autorul manifestă o voință estetică totalizantă, una de sondare în tenebrele propriei interiorități, de explorare nemiloasă a sinelui, încercînd să scrie poemul *total,* „poemul la care numai moartea are drepturi de autor”. Adept al provocărilor textuale polifonice, dar şi cu reveniri şi revizuiri destul de dese, autorul este mai degrabă caligraful descriptiv al unui modernism revigorat. „Voința de a fi poet şi de a scrie poezie dobîndeşte, astfel, la Ionuț Caragea, un înțeles soteriologic. Nu unul stereotipizat, însă, de cucernicie creştină, ci unul ghidat de orgoliu: doar cel capabil să se înalțe peste sine şi peste oameni va fi cu adevărat liber şi va înțelege Sensul”, după cum afirmă, în preambulul cărții, Ştefan Borbély. O voință de a adapta realul la imaginarul propriu, o încercare homerică de a remodela exterioritatea după calapodul diafan al cuvintelor caracterizează aceste poeme expiatoare şi revelatoare deopotrivă. Autorul îşi permite doar cîte un scurt „rendez-vous pe falezele eternității”, cîteva incursiuni anamnetice în propriile trăiri. Căci „Dumnezeu locuieşte la ultimul etaj/într-un cer fără scări”, acolo unde doar ecoul absențelor noastre mai poate ajunge.

Poetul se exilează într-un imaginar bine strunit, compus şi recompus din secvențe cotidiene şi versuri memorabile, doar pentru a-şi putea provoca noi singurătăți creative, noi perspective inspiraționale, pentru că, pînă la urmă, „poezia este o trecere de pietoni între viață şi moarte”. Un amestec insolit de Google şi de spirit modern, o tentă romantică şi una avangardistă, o infuzie curajoasă de biografism şi de joc apoftegmatic coexistă în lirica sa.

Ioan F. Pop

FUGA LUI ANYMONE

Dűrer graficianul

Viorica Guy Marica

Prodigioasă, opera grafică a lui Albrecht Diirer (1471-1528) se impune printr-o neaşteptat de bogată desfăşurare, atât ca întindere tematică, cât şi prin varietate mijloacelor tehnice pe care le abordează încă din tinerețe cu o aplicație temerară, ajungând curând la măiestrie. Publicate între 1970 şi 1971 în patru ediții succesive de către Editura Rogner & Bemhard din Miinchen, cele două tomuri masive, exhaustiv ilustrate, stau mărturie pentru realizarea unui proiect ambițios. Dedicate exclusiv desenelor şi gravurilor, aceste ediții dezvăluie *dacapo al fine* traiectoria exemplară a unei lungi cariere artistice, atingând perfecțiunea. Activitatea grafică a lui Dürer este urmărită de la începuturi, din adolescență, pe când era ucenicul bunicului şi tatălui său, apoi al lui Michael Wolgemut. Păstrat în colecția Albertina, primul *Autoportret* lucrat cu mină de argint, pe când era încă un copil (1484), se distinge printr-o factură deosebită. Subtilă, pretențioasă în sinceritatea sa spontană, dar scutită de orice emfază, această primă aventură interpretativă a tânărului Dürer care se dedică primei sale auto-oglindiri coincide primului prag – trecut cu succes – al inițierii sale juvenile.

În fapt, el abia depăşea tradiția de durată a familiei sale, ilustrată de câteva generații de aurari pricepuți. De la bun început, copilandrul Albrecht avea să-şi depăşească ascendenții imediați printr-un talent atavic, ieşit din comun. Debutând ca desenator şi acuarelist, el se inspira din fizionomiile familiare. Portretul mamei sale, îmbătrânită înainte de vreme, extenuată de naşteri multiple, de boală şi neajunsuri, executa tardiv, în 1514 (Viena, Kupferstichkabinett), schițat viguros în cărbune, nu mai are nimic comun cu imaginea mai puțin pregnantă a „fecioarei frumoase şi drepte de odinioară", cum o caracteizase fiul afectuos ia „Cronica de familie" (1514 - Berlin, Kupferstichkabinett). Privirea exoftalmică este fixă, nasul atârnă peste gura suptă, pecetluită ca îndărătnicie mută. Piele şi os, fruntea este ridată deasupra obrazului ca relief accidentat, gâtul este scheletic, arătându-şi tendoanele. Na întâmplător, decrepitudinea vârstei i-a inspirat lui Paul Klee (1879- 1940) o replică impresionist-abstractă, în preajma propriei morți inspirată de modelul diirerian.

Renunțând pe neaşteptate la vocația de aurar - *tocmai când air. ajuns a lucra curățel* - Albrecht încearcă o a doua ucenicie în atelierul de pictură al lui Michael Wohlgemuth, după ce trecuse printr-o peregrinare prin Franconia, Suabia, Elveția, Renania Superioară ş: Alsacia. Debutase la Basel, şi abia în 1493 ca pictor, la Strabourg. Autoportretul executat în 1495 cu pana (Franggen, Universitäts-bibliothek) izbeşte prin expresia răvăşită, interpretată de unii autori ca simptom al unei răscolitoare crize juvenile. Asimetria facială, mâna cu degete osoase, prea alungite, exprimă un soi de dezolare accentuată, ca la statuile gotice.

Primul nud feminin (1493, Bayonne, Musee Bonnat), al unei femei nu tocmai tinere, cu o tristețe vag surâzătoare, impune prin formele rotunjite. Poate că drama secretă a tânărului obsedat de nevoia perfecțiunii atingea o nuanță universal

TREI ÎNGERI

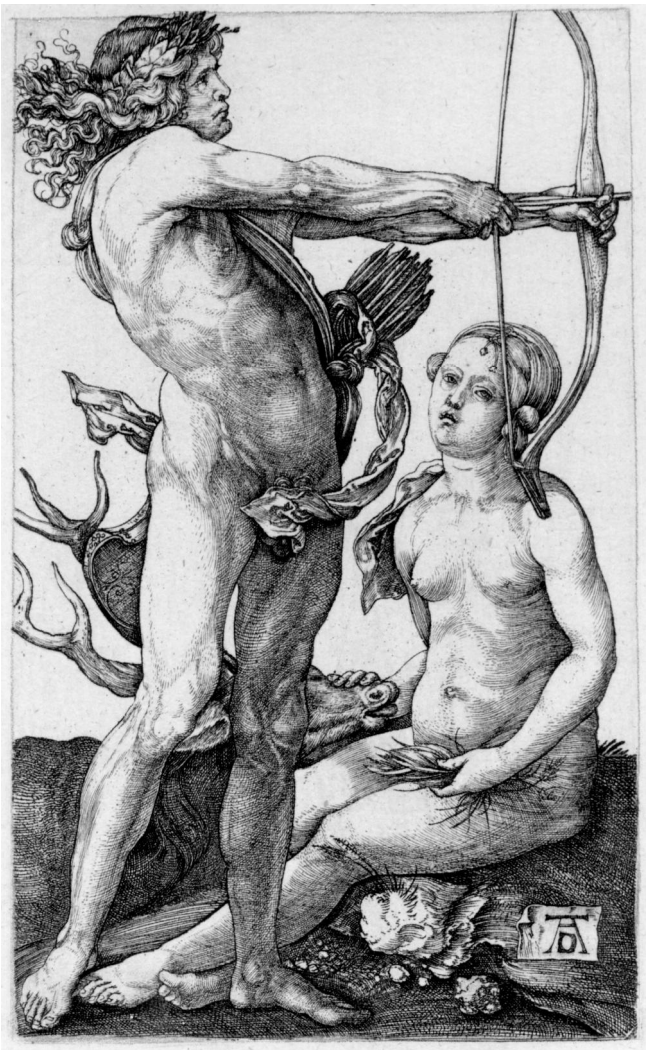
romantică.

Revenind la Nurenberg după această primă pribegie, artistul se căsătoreşte (1494) cu Agnes Frey – marriage de raison – fiica unui influent meşter arămar, iscusit şi avut. O căsătorie chibzuită cu logodnica aleasă de părinte. De altminteri, proaspătul însurățel pleacă la Veneția părăsindu-şi temporar tânăra nevastă despre care prietenul său, patricianul Willibald Pirckheimer, spunea că este „bănuitoare şi cicălitoare", şi mai ales „nesățioasă după bani".

Ideea avansată de unii critici de artă că pictorii din emisfera nordică nu ar fi manifestat un interes

deosebit pentru magiile paletei este cel puțin parțial infirmată. Dovada rezidă în coloritul adesea pregnant al miniaturilor, îndeosebi în cazul guaşei. Durer s-a folosit nu o dată de fonduri cromatice, după cum, cucerit de pitorescul peisajului alpin şi sub-alpin, şi-a clarificat în mod sensibil paleta. Adesea, separarea planurilor vizuale este mai molcomă, iar conturele sunt marcate mai şovăielnic în segregarea planurilor spațiale. Fapt care nu impietează asupra imaginii de ansamblu în ceea ce priveşte segregarea lor.

Suita motivelor peisagistice pe care le abordează cu oarecare stăruință demonstrează grija pentru punctarea unei succesiuni spațiale care



APOLLO ŞI DIANA

este reală, deci necesară. Uneori, separarea primelor panouri, privite dintr-un unghi mai apropiat sau de sus, intervine pe un plan median, marcând mai ferm înşiruirea registrelor spațiale. Nu o dată, intenția de a marca fondul panoramic este cât se poate de clară. Reluarea aceleiaşi compoziții, ca succesiune a imaginii globale, ține însă şi de o nevoie de aprofundare a structurii. Peisajul sub-alpin şi alpin operează asupra imaginației sale, care este foarte sensibilă. Nu întâmplător, în drum spre Veneția, trecând prin Innsbruck, Durer este fascinat de privelişti. Pentru a obține un efect realist, el diluează tonurile, redând senzația de atmosferizare. Pictorul se lasă fermecat de atmosfera crepusculară, recurgând la nunațe şi invitând la contemplație, fără a impieta viziunea logic compusă, dar cadențând ordinea liniilor de fugă în adâncime.

Nu lipseşte, uneori, nici peisaj ul fantastic. Lacrimi gigantice par a invada orizontul, perdeluind din ceruri. Ca gen independent cu semnificație proprie, peisajul părea a fi inedit nu doar în Germania, ci în întreaga Europă. Funcția sa inițială fusese aceea de cadru. Prima menționare a termenului de „pictor-peisagist" se pare că tot lui Durer i-o datorăm, referindu-se la un flamand – Joachim de Patenier – menționat în „Jurnalul de călătorie în Țările de Jos" (1521). Fireşte, redarea peisajului este conexă cu sugerarea unui spațiu organic, creând o sugestie perspectivică între maginea ca atare şi spațiul real.

Totuşi, raportul între orizonturile deschise şi detaliul peisagistic este supus unor legi care se vor realiste, chiar dacă implică o impresie visător-contemplativă.

Nu încape îndoială că atmosfera mai volatilă şi mai însorită a principiului italic înrâureşte decisiv percepția luminoasă a unui climat limpezit şi evocator.

Pe de altă parte, oricât de important ar fi efectul de atmosferizare pe care Dürer îl sugerează, preocuparea sa pentru structurarea spațiului real nu suferă. Realismul său este magic, investit cu o aripă de vis, de veridică poezie. Desigur, atmosfera sudică îi deschide o perspectivă nouă asupra unei lumi pe care inițial o văzuse prioritar în alb şi negru sau în tonurile pământii ale unei geologii lipsite de poezie.

***

Opera de gravor a lui Dürer indică poate, în modul cel mai elocvent, pe de o parte latura fremătătoare, pe de alta, cea profund meditativă a firii sale. subliniind dualitatea unei personalități căreia contradicțiile nu îi sunt străine, şi care, într-un mod paradoxal, subsumează în aceeaşi entitate vizionarul gotic şi spiritul lucid al Renaşterii.

În xilogravuri, persistențe tradiției gotice este evidentă, relevându-se prin impetuozitatea dramatică a exprimării ce afirmă sentimente puternice, elementare, supuse efortului de a da glas încrâncenării universale şi aspirației spre o ordine trainică. Simbolurile biblice vizează limpede stările social-politice, trăite şi contestate, ale contemporaneității sale. În *Apocalips* şi în ciclurile *Patimilor,* acestea îmbracă expresia figurată a dramei epice, cu accente paroxistice în care răzbate strigătul suferinței unanime, a unei dureri înnobilate prin patetismul său combativ. Imaginea este expansivă, dinamică, aşezând în miezul viziunii acțiunea năvalnică, urgia pedepsitoare ce răscumpără şi îndreaptă strâmbătatea stărilor de fapt.

Lapidară şi pregnantă, tehnica gravurii în lemn serveşte din plin necesitatea unui limbaj aspru, bogat în contraste, traducând printr-o nervozitate

adesea greu de stăpânit tulburarea artistului pătruns de revoltă, mânat de ideea răsturnărilor necesare, a „judecății" purificatoare, menită să reaşeze faptele în matca liberă a unei curgeri noi. Conturele abrupte, draperiile învolburate, stilul vijelios slujesc alimentul tragic şi ideea justițiară.

Tranşante, contrastele de alb-negru, linia contorsionată, caracterul frust al formelor susțin patosul unei simțiri în care prejudecățile nefaste ale trecutului şi refuzul față de inechitățile prezentului se contopeau într-un singur flux reprobator. Faptul că Dürer a creat primele cicluri independente de text, accesibile nu numai marilor Mecena, ci şi publicului larg care le cumpăra la tarabele din târguri – într-un cuvânt, marea lor difuzare – favorizează, nu doar pe plan artistic, ci şi pe cel ideologic, înrâurirea sa asupra contemporanilor ale căror gânduri şi simțăminte le exprima.

Gravurile în aramă se situează la nivelul altui diapazon spiritual, preferând în genere limbajul intelectualizat, chiar esoteric. Exprimarea este deliberată, decantată la rece, nu iscă emoții răscolitoare, ci invită la meditații profunde. Simbolistica imaginii este filtrată cerebral, expresia speculativă, densă în idei şi simplificată ca figurație. Echilibrul rațiunii primează față de pornirile temperamentale, monumentalitatea statică substituie patetismul, asigurând spre o altă măreție, contemplativă şi adesea ermetică. Povara lucidității, recunoaşterea unor dimensiuni finite, contrazicând râvnitele orizonturi ale nelimitării, atârnă ca un lest de regrete pe aripile spiritului. Şi totuşi, în ciuda replierii, forța sa este integră, concentrată într-un sâmbure lăuntric, acela al demnității umane.

Tehnica, de o uluitoare precizie, diversificată în nuanțări rafinate şi pure, răspunde acestui conținut cu toate resursele sale. Liniile incizate sunt de o finețe şi de o exactitate absolute, volumele dobândesc o consistență metalică uneori, alteori o materialitate robustă şi satinată. Dozajul de umbră-lumină este atent cumpănit, conceput cu o nobilă discreție. Specificul gravurii cu dăltița se acordă deplin cu înclinările fundamentale ale acestei inteligențe disciplinate şi libere, copleşite uneori de calma tristețe a unui demiurg, aproape romantic, stăpânit alteori de o dispoziție olimpiană. Este omul care a muşcat adânc din fructul cunoaşterii, dobândind odată cu inițierea şi suferința în fața universului de necuprins. Fața înnegurată a lui Ianus se împerechează cu cea luminoasă, desăvârşindu-i chipul.

SFÂNTA FAȚĂ

Tiff 2015: filme bune, filme slabe şi supradoză de realism

Ioan Pop-Curşeu

La ediția din acest an a Tiff-ului, m-am comportat ca un *tiffoso* care merge nedezmințit la fiecare meci pe stadion să-şi susțină echipa favorită. Am alergat din cinema în cinema şi am putut să văd (şi să revăd) vreo cincisprezece filme, başca evenimentele la care am luat parte. Din marea, foarte marea diversitate de formule artistice şi regizorale, s-au ales câteva mari satisfacții, dar şi dezamăgiri usturătoare.

Bineînțeles, despre filmele clasice pe care am ținut să le revăd din scrupul cinefil, numai de bine... *Berlin, simfonia unui mare oraş* de Walther Ruttmann (1927) mi-a readus aminte de importanța peisajelor şi metaforelor citadine în constituirea ideii înseşi de modernitate. Filmul e dinamic, inteligent, excepțional de bine montat şi de proaspăt. Revederea lui te face să-ți dai seama că *Omul cu aparatul de filmat* al lui Dziga Vertov (1929) nu mai este atât de modern, de intens şi de radical pe cât l-ar putea face să pară lipsa unei comparații cu pelicula lui Ruttmann. Din păcate însă, în şcolile de film, Vertov se studiază mult mai frecvent decât confratele său neamț, probabil şi datorită impactului teoretic pe care l-au avut scrierile şi luările sale de poziție.

Din filmografia lui Mircea Daneliuc, unul din marii sărbătoriți ai ediției din acest an, am revăzut cu uimire câteva filme, în special *Probă de microfon* (1980), care se afirmă ca o realizare de înalt nivel de la un capăt la celălalt. M-a interesat şi primul scurt-metraj al regizorului, *Dus-întors*, realizat la începutul anilor 70 ca lucrare de licență. Destul de îndrăzneț, scurt-metrajul impune deja un stil de filmare şi de conjugare a scenariului scris cu povestea-în-imagini care vor fi definitorii în acelaşi timp pentru marele Daneliuc, dar şi pentru rateurile post-revoluționare ale regizorului. *A unsprezecea poruncă* (1991), văzut acum pentru prima oară, mi s-a părut confuz, verbios, plictisitor.

M-am încăpățânat să revăd şi *Moartea domnului Lăzărescu* şi *De ce eu?* pentru că – deşi sunt destul de diferite ca stilistică cinematografică – stimulează o reflecție socială profundă, slab maniheistă şi provocatoare. Despre filmul lui Tudor Giurgiu am scris pe larg, iar asupra lui *Lăzărescu* nu insist, fiindcă a devenit un caz de şcoală. Regretele mari ale acestei ediții, din categoria „aş fi dorit să văd, dar n-am putut din diferite motive", sunt *Aferimul* lui Radu Jude şi filmul din 1914 al viitorului Michael Curtiz, realizat într-un Cluj care era de pe atunci buricul cinematografic al Transilvaniei: *Escortata*. La Opera Maghiară, spre care am fugit ca nebunul să ajung la timpul anunțat în program (19.30), proiecția fusese amânată cu o oră, din pricina unui spectacol de teatru, iar eu trebuia să culc copiii etc. etc.

O mențiune specială merită documentarul *De la Caligari la Hitler* de Rüdiger Suchsland, care pune în perspectivă cinematografică cartea omonimă a lui Siegfried Kracauer. De altfel, în documentar, se fac numeroase trimiteri la viața filozofului german, la pasiunea sa pentru jurnalism şi la gustul debordant pentru film, la fel cum se citează masiv din lucrarea apărută în 1947 şi subintitulată *O istorie psihologică a filmului german*. Principiul după care Suchsland îşi construieşte demersul cinematografic, inspirat direct din cartea lui Kracauer, vizează intersectarea permanentă dintre datele privitoare la contextul socio-politic de după primul război mondial din Germania, de la Republica de la Weimar până la instaurarea nazismului, cu largi extrase din filmele clasice ale expresionismului german sau ale Noii Obiectivități (*Neue Sachlichkeit*, tradusă prost la proiecție, după o traducere – proastă la rândul ei – în engleză). Spectatorul se reîntâlneşte cu Murnau şi Lang, cu *Nosferatu* şi *Metropolis*, dar şi cu regizori şi opere cinematografice de rangul doi, însă simptomatice pentru lenta geneză psihologică a nazismului. Germenii terorii şi ai statului totalitar pot fi descifrați în *Nibelungii*, în *Nosferatu*, în *M – un oraş îşi caută ucigaşul*, în *Mabuse*, dar şi într-o puzderie de filme, azi uitate. Suchsland ştie să retraseze cu precizie profilul unei epoci, dând viață cărții din care s-a inspirat: în şcolile de cinema, Kracauer ar trebui citit de acum înainte prin prisma documentarului care i-a fost consacrat.

Tot la categoria documentare, *Valurile iubirii* de Agnes Sós a prilejuit câteva momente de mare şi sănătos amuzament. Membri ai unei comunități maghiare din Transilvania povestesc, cu umor şi tandrețe despre viața sexuală, despre iubire, despre relațiile inter-umane. E un film tonic, făcut cu o mare simplitate şi cu o directețe care a plăcut mult publicului.

De fapt, în ceea ce mă priveşte, la ediția Tiff de anul acesta, bucuriile şi tristețile, plăcerea şi greața s-au legat în aceeaşi măsură de o formulă artistică ce tinde să devină terorist dominantă în filmele non-comerciale, în filmele de festival: realismul. M-am întrebat foarte serios de ce ieşeam

cu sentimente incompatibile, profund contradictorii de la filme care asumau în aceeaşi măsură un punct de vedere realist asupra evenimentelor: unele mă scârbeau, altele mă încântau. Am reflectat mult şi am ajuns la concluzia că nu e suficientă elaborarea unei critici facile de tipul: „nu vreau să văd la cinema ceea ce şi aşa văd în jur în fiecare zi", cu toate că acest tip de argument a fost invocat de însuşi Baudelaire în anii 1850 când elabora propria sa critică a realismului şi cu toate că în el poate fiinţa şi azi punctul de plecare pentru o critică a realismului contemporan.

În fond, având în vedere efectul produs asupra mea de filmele realiste de la Tiff, mi-am zis că e mai prudent să operez o distincţie de factură didactică (deformare profesională, deh!) între un realism bun şi unul prost, între un realism care oferă mari deschideri estetice şi unul care te bagă direct într-o fundătură, în acelaşi timp estetică şi de înţelegere a lumii. Primul realism l-aş numi maximalist, în vreme ce al doilea ar fi un realism al feliei de viaţă, înţeleasă în sensul cel mai restrâns cu putinţă. Primul propune o viziune largă şi complexă asupra vieţii, al doilea se limitează la înregistrarea mecanică a faptelor. Primul are o largă respiraţie, dar şi o mare capacitate de sinteză, al doilea e banal şi (*horribile dictu*!) minimalist. Realismul maximalist iradiază o mare putere de fascinaţie şi pune preţ pe compoziţia vizuală, servindu-se de artificiile montajului pentru a crea efectul de realitate, în vreme ce al doilea mizează pe o filmare la întâmplare, neglijentă, cu planuri lungi, şi pe lipsa montajului, ceea ce – contrar pariului regizorilor – distruge impresia de realitate, în loc s-o consolideze. Prima formă de realism presupune o lungă elaborare artistică, în vreme ce a doua este ieftină, în toate sensurile posibile ale termenului.

Ca să exemplific cu filmele văzute la Tiff, în categoria realismului bun aş încadra două filme islandeze, *Parisul nordului* de Hafsteinn Gunnar Sigurðsson şi *Despre oameni şi oi* de Grímur Hákonarson. *Parisul nordului* mi s-a părut un film impecabil, cu excepţia titlului, care nu-şi avea rostul; pelicula s-ar fi putut numi la fel de bine *Umbra lui Mircea. La Cozia*, că tot atâta legătură ar fi avut cu conţinutul, cu povestea. La Hafsteinn Gunnar Sigurðsson, spectatorii urmăresc cu sufletul la gură povestea relaţiilor problematice dintre un tată şi un fiu, spusă cu un ritm deosebit de bun, cu accente de umor bine plasate, cu adieri de profundă dramă psihologică şi cu o ştiinţă deosebită a nuanţelor. Tatăl, revenit în Islanda după o şedere în Thailanda, îi suflă iubita fiului, însă asta nu face decât să precipite la tânărul de 37 de ani o tardivă maturizare şi o desprindere de toate spectrele chinuitoare ale trecutului. Momentele de tandreţe şi disperare umană sunt bine echilibrate de un grotesc ironic (cum ar fi atunci când tatălui i se inflamează penisul din cauză că şi-l legase cu elastic ca să menţină erecţia cu iubita fiului, iar după actul sexual uitase să şi-l dea jos), dar acest echilibru este perfect propice pentru exprimarea nuanţelor sentimentului. Muzica, intra- şi extra-diegetică, folosită fără reţinerile obişnuite ale realiştilor contemporani, vine ca un foarte bun susţinător al ritmului imaginilor şi al peripeţiilor personajelor.

În *Despre oameni şi oi*, e vorba despre doi fraţi care nu şi-au vorbit de patruzeci de ani (în a doua jumătate a filmului deducem că din pricina unor probleme de moştenire), dar care spre final îşi unesc forţele pentru a salva câteva oi din faimoasa turmă Bolstadur, după ce autorităţile islandeze au decretat uciderea tuturor ovinelor în urma unei epidemii de scrapie. E un film foarte profund despre singurătate, despre relaţiile de familie, dar mai ales despre legătura afectivă puternică a ţăranului cu animalele pe care le creşte. Fără să îndulcească prea mult drama cu elemente comice (mai puţine decât în *Parisul nordului*, deşi nu lipsesc cu totul), Grímur Hákonarson preferă să exploreze situaţii şi relaţii producătoare de tensiune. În final, rătăciţi cu oile şi câinele pe munte şi prinşi într-o furtună de zăpadă, cei doi fraţi – refugiaţi într-un tunel săpat cu greutate – înfruntă frigul într-o îmbrăţişare adamică (literalmente, căci şi-au dat hainele îngheţate bocnă jos). Unul dintre ei, cel nedreptăţit în transmiterea moştenirii, fiindcă era mai pătimaş şi mai beţiv, îl încălzeşte pe celălalt, cel care avusese ideea să ascundă câteva oi şi un berbec în pivniţă, iar imaginea – de o mare putere vizuală – urcă pe culmile mitului, fără să-şi piardă acurateţea realistă. De altfel, *Despre oameni şi oi* a fost răsplătit cu *Premiul Special al Juriului* şi cu *Premiul Publicului* pentru un film din competiţie. Ar mai fi de spus că, atât în *Parisul nordului*, cât şi în acest film natura islandeză, cu măreţia ei sălbatică, aduce un plus de interes, cu atât mai mult cu cât îi ghicim pe oameni prinşi în permanentă încleştare cu ea...

În categoria realismului prost aş pune o coproducţie Spania-SUA, *10.000 de kilometri* de Carlos Marques-Marcet şi un film israelo-francez, *Dilema lui Viviane Amsalem* de Ronit Elkabetz şi Shlomi Elkabetz. În *10.000 de km*, aproape două ore de plictiseală cumplită, care au părut 10.000, ne obligă să asistăm la conversaţiile pe internet ale unui cuplu, el aflându-se la Barcelona, ea la Los Angeles. Filmare proastă şi neglijentă, joc actoricesc ale cărui scăderi sunt cu atât mai vizibile cu cât alţi actori nu intervin pe parcursul filmului, scenariu inexistent, toate alcătuind împreună reţeta unui eşec. Singurul lucru care se poate reţine despre actriţă este că seamănă cu Simona Halep, jucătoarea de tenis fiind însă foarte performantă în ce face. Se mai reţine, de asemenea, că filmul începe şi se termină cu o partidă de sex nereuşită. În *Dilema lui Viviane Amsalem*, o Madame Bovary din Israel ar vrea să divorţeze de soţul său, evreu ortodox, mai ales că are şi un fel de amant. Totul e filmat aproape exclusiv într-un apartament banal, în care cei doi se ceartă în faţa mamei soţului,

a copiilor şi a vecinelor care vin să le aranjeze Viviane părul. Un *flash-back* ne arată o Viviane îndrăgostită de amant, dorindu-şi să fie sexy. Nici un interes psihologic, nici un motiv serios de divorț în afara unor frustrări comune, nici o justificare a prezenței filmului la Tiff. Totuşi, *10.000 de km* şi *Dilema lui Viviane Amsalem* nu sunt nişte rateuri complete. În primul sunt câteva momente interesante, mai ales cel în care cei doi parteneri fac sex pe skype, iar în al doilea se schițează o reflecție destul de tulburătoare despre condiția femeii într-o societate unde religia impune şi cauționează inflexibil dogma superiorității masculine. Dar oare sunt acestea motive întemeiate să le dăm notă de trecere?

Într-o categorie intermediară, aş include un film care a început sub semnul realismului prost, cu vreo douăzeci de minute foarte lente, filmate în planuri interminabile, şi s-a terminat sub zodia realismului bun, cu o temă pasionantă, cu ritm şi exploatarea unor strategii vizual-narative menite să țină spectatorul extrem de încordat. Este vorba de *Lecția* de Kristina Grozeva şi Petar Valchanov, film distins de altfel cu *Premiul pentru cea mai bună regie*, dar şi cu un foarte meritat *Premiu pentru Cea mai bună interpretare***,** acordat actriței Margita Gosheva. Aceasta joacă rolul unei profesoare de engleză care se luptă cu dificultățile financiare cauzate de imprudența soțului, e pe punctul de a cădea victimă (inclusiv sexuală) cămătarilor – la fel de prezenți în Bulgaria ca la noi – dar iese din încurcătură jefuind foarte verosimil banca de la care luase creditul cu bucluc, sursa tuturor acestor probleme.

Trebuie spus că, dacă stăm să comparăm între ele toate aceste cinci filme realiste, vom descoperi că diferența n-o face povestea. În fond, toate poveştile sunt echivalente, fiind bazate pe întâmplări pe care le putem întâlni oricând şi în realitatea cotidiană, nota diferențială fiind dată de modul de reprezentare artistică şi de vibrația pe care orchestrarea narațiunii cinematografice ştie s-o comunice spectatorilor. Unele poveşti se ridică la rangul mitului şi fac să vibreze în noi coarde grave, altele se mulțumesc cu banalitatea feliei de viață, din care regizorii n-au ştiut să extragă nici o chintesență durabilă artistic.

Singurele filme non-realiste pe care le-am văzut la Tiff-ul de anul acesta s-au pliat şi ele pe vorba populară: *una caldă, una rece*. *Fluturele* (Argentina, regia: Marco Berger), filmul „cald", pornind de la două posibilități pe care le are o mamă săracă: a-şi abandona sau nu copilul în pădure, construieşte complexe poveşti de dragoste între cinci personaje, în care rolurile se schimbă în funcție de „bifurcația" (ca să folosesc acest termen drag lui Deleuze) din scena inițială. Personajul-cheie este de fiecare dată fetița aceea, devenită adolescentă, al cărei destin inițial se bifurcă în două direcții divergente. Deşi uneori cusut cu ață albă, edificiul lui Marco Berger are totul ca să placă tuturor: actori tineri şi drăguți, câte un pic de sex, amoruri hetero- şi homosexuale, mister, bifurcări permanente între două „realități", peripeții etc. Ce-i lipseşte este pur şi simplu o intuiție regizorală genială care să-l fi făcut mai mult decât este, adică un film agreabil. Filmul „rece", intitulat *Parabellum*, tot argentinian (realizat de regizorul Lukas Valenta Rinner, într-o coproducție cu Austria şi Uruguay), prezintă antrenamentul unor oameni care îşi doresc să supraviețuiască într-o lume ce se cufundă încet-încet în haosul apocaliptic. Filmul face greşeala să placheze o estetică realistă ieftină, minimalistă, pe o temă promițătoare, iar rezultatul e amorțeala garantată, cu atât mai mult cu cât nici nu se vorbeşte foarte mult. Sunt convins că regizorul ar fi făcut un film mult mai bun, dacă ar fi văzut pe National Geographic Channel vreun episod din seria *Doomsday Preppers*, în care americani țicniți, fiecare cu versiunea sa despre sfârşitul lumii (foamete, război nuclear, criză monetară), se pregătesc să facă față catastrofei – s-a născut şi o fomulă pentru asta: *they are prepping* –, iar la final sunt notați de compania Practical Preppers. Eu personal, de fiecare dată când văd *Doomsday Preppers* mă crăcănez de râs, ceea ce nu mă împiedică să disting în arhitectura seriei spaimele arhetipale şi reflexele de fundamentalism religios cu care primii protestanți albi au păşit pe continentul american. *Doomsday Preppers* ar merita un studiu antropologic din vagă perspectivă eliadescă: sacrul camuflat în profan, dar într-un profan grotesc şi ridicol! În fine, păcat că *Parabellum* n-a profitat de această vogă generală a apocaliptismului.

La Tiff 2015 au mai fost şi numeroase evenimente, din care menționez doar două. Joi, 4 iunie 2015, la Facultatea de Teatru şi Televiziune s-a primit vizita unei delegații a consilierilor Ministrului Culturii francez pe probleme de cinematografie. Tot atunci, în acelaşi loc, s-a desfăşurat o conferință cu invitați norvegieni, francezi şi români, despre importanța educației media şi cinematografice. S-au ridicat probleme de cea mai mare semnificație privind acest tip de educație în învățământul secundar în România; păcat numai că – în ciuda unor inițiative punctuale foarte lăudabile – nu avem o strategie ministerială pentru introducerea orelor de cinema în toate şcolile...

În concluzie, trebuie spus că Tiff-ul de anul ăsta m-a satisfăcut prin varietatea şi diversitatea propunerilor cinematografice. Am putut să-mi iau doza de filme bune, care mi-au dat satisfacții estetice, de filme slabe, pe care mi-am putut exercita simțul critic şi față de care am simțit nevoia să mă distanțez, dar m-am şi intoxicat cu realism, într-o doză prea mare. Păcat că nu am ajuns la nimic din categoria *Umbre*, ca antidot!

Revizitarea absurdului

Câştigător al Leului de Aur la Veneția în 2014, ultimul film al lui Roy Andersson (al cărui titlu a fost tradus la TIFF: *Un porumbel cugetând pe o ramură*) este cel de-al treilea dintr-o trilogie din care fac parte şi *Songs from the second floor* (2000) şi You the living (2007). Ultimul film, realizat în patru ani, conține 39 de planuri fixe - ceea ce imprimă la vizionare o anumită lentoare creând cadrul potrivit pentru o compoziție aproape picturală.

Titlul este aparent bizar dacă nu luăm în calcul faptul că întreaga trilogie este o permanentă încercare de a arăta „vulnerabilitatea" ființei umane şi că acest deziderat se poate împlini doar printr-o schimbare de perspectivă. Pictorul care este Roy Andersson ia drept sursă de inspirație un tablou de-al lui Bruegel cel Bătrân, *Vînători în zăpadă*, în care păsările îi observă pe vînători. Aşadar, filmul poate fi o invitație la un exercițiu de imaginație: suntem acele păsări întrebându-ne ce vor oamenii să facă. Şi astfel, absurdul capătă şi mai multă consistență în filmul lui Andersson.

De ce ne convinge acest film? Pentru că e migălit asemenea unei bijuterii, cu multă răbdare şi cu o atenție la detaliu ce aproape atinge perfecțiunea. Planurile largi şi fixe trimit şi ele la tablouri în care nimic nu e de prisos, din contră remarcăm o căutare a simplității ce permite mai buna focalizare pe ceea ce e cu adevărat important.. Cei doi comis-voiajori din film amintesc de cuplurile beckettiene ale căror relații tensionate potențează absurdul şi grotescul.

A-ți vinde marfa, a fi plătit în funcție de cât vinzi sau a depinde de ce vând alții, toate aceste aparent banale gesturi specifice societății civilizate sunt tot atâtea surse de frustrare şi depresie. Dezumanizarea se realizează încet, dar sigur, şi nici un refugiu valabil nu există pentru că ceilalți „dorm" şi „trebuie să se trezească devreme". Aşadar, nici o revoltă nu e acceptabilă în imobilul cu coridoare reci şi pustii.

Planurile foarte diferite se succed şi pierdem uneori şirul atunci când personajele-cheie nu revin, dar tocmai aceasta este ideea filmului, de a ne oferi perspective diferite asupra umanității, fragmente de viață menite a scoate în evidență absurditatea gesturilor mărunte Nici comedie, dar nici tragedie, filmul pare să fie cel mai bine definit de ceea ce Andersson însuşi numea o comedie tragică sau o tragedie comică!

Simona Ilieş

Intimitatea distanței

10.000 km este o radiografie cinematografică intimă(istă) a lumii contemporane şi mai ales a felului în care pot/nu pot supraviețui sentimentele prin intermediul tehnologiei cu care avem tendința să înlocuim aproape orice. Nefiind eminamente narativ, filmul este concentrat pe destrămarea intimității dintre cei doi parteneri, pe subtilitatea detaliilor ce anunță creşterea distanței afective dintre ei, pe noul tip de apropiere (surogat?) ce poate lua naştere la mii de kilometri distanță.

Story-ul, după cum spuneam, este relativ simplu. Alex (Natalia Tena) primeşte o bursă în SUA. Sergi (David Verdaguer), iubitul ei, rămâne în Barcelona. De aici, totul se transformă într-o luptă surdă, nemărturisită, pentru ca relația lor să funcționeze cu ajutorul tehnologiei. În fond, este mai puțin relevant planul poveştii. Realmente semnificativ aici este felul în care surprinde regizorul în mod gradual atmosfera distanțării, a îndepărtării emoționale. Distanța geografică, în pofida tehnologiei despre care credem că poate funcționa ca un surogat valid al contactului direct dintre oameni, duce şi în acest caz la o îndepărtare ireversibilă.

Iar tocmai faptul că subiectul tratat este unul comun face cu atât mai reuşit demersul (şi debutul!) cinematografic al lui Carlos Marques-Marcet. Toate firele par să se înnoade în filmul acesta în jurul unui sentiment şi a golului creat de destrămarea lui. Emblematic pentru maniera în care tratează regizorul tema mi s-a părut dansul celor doi cu laptopul în brațe, la 10.000 de kilometri distanță. O formă de atingere şi aceasta…

Astfel că, interogându-se aproape retoric dacă „relațiile la distanță pot funcționa", Carlos Marques-Marcet atrage atenția prin atmosfera peliculei sale asupra unui alt aspect, nu mai puțin semnificativ. Este vorba de procesul însuşi prin care doi oameni pot să creeze distanțe afective, proporționale cu cea geografică ce se poate insera între ei.

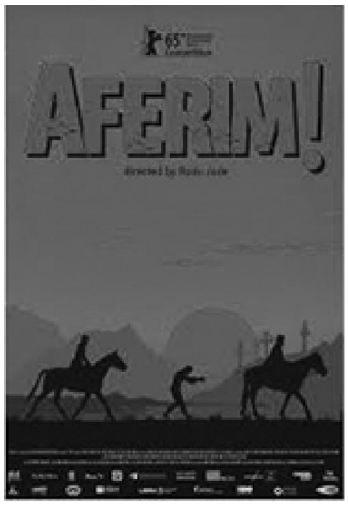
Vasile Vidican

Secolul XIX

Aferim!, în regia lui Radu Jude, a câştigat Ursul de Argint pentru regie de film la festivalul internațional de la Berlin în februarie 2015 şi a fost prezentat cu empatie în cadrul TIFF.

Filmul îl prezintă pe Costandin, un zapciu din secolul al XIX-lea, care primeşte misiunea de a urmări şi prinde un sclav țigan fugit de la curtea unui boier. Boierul este cu atât mai hotărât să-l prindă şi să-l pedepsească pe Carfin cu cât bănuieşte că soția sa a avut o aventură cu el. Zapciul va porni în urmărirea lui Carfin împreună cu fiul său adolescent Ion şi aghiotantul Ghiță.

Povestea merge pe un fir narativ simplu, iar ceea ce o face remarcabilă este modul prin care regizorul o serveşte. Primul lucru care impresionează este limbajul arhaic, cu expresii



Filmul lui Corneliu Porumboiu, *Comoara*, a intrat în atenția criticii de film după ce a câştigat premiul *Un Certain Regard* la Cannes. Tocmai de aceea e greu să scrii despre acest film, având în vedere că multe au fost spuse, dar fără a se fi dezgropat toate sensurile, la fel cum nu s-au dezgropat nici toate comorile. Din cauza poveştii din film (cea a unor prieteni aflați într-o situație financiară a insuficiențelor şi care se hotărăsc să caute o comoară despre care se spune că a fost îngropată prin anii ’40 de către bunici, înainte de a fi deportați de comunişti) se prea poate ca unii spectatori să-şi fi redescoperit reflexul de exploratori gândindu-se la o sapă ca la un instrument magic. Deşi tonul umorului, aparent involuntar,

al filmului ne permite acest comentariu, realismul construit atent îşi revendică dreptul la comentariu social, filmul lui Porumboiu fiind, în opinia mea, şi unul politic.

Minimalismul lui Porumboiu face ca spațiul şi insinuarea lui în adâncime, prin intermediul unui detector de metale folosit în căutarea locului potrivit pentru dezgropat comoara, să fie imaginea unei teritorialități adâncite mult sub picioare care mută accentul „pe ceea ce nu se vede" în pământ, pentru a pune într-o lumină subțiată un spațiu articulat numai din suprafețele vizualității. Prin această insistență pe sunetul şi plimbarea detectorului de metale, filmul lanseză soliditatea unui invizibil istoric al sedimentării prelungite înspre un centru interior al Pământului ce retrimite înapoi Realul ca undă magnetică a unei istorii nedetectate până la capăt. Sunt multe replici în care personajele dezbat adâncimea la care bate detectorul de metale şi acuratețea sunetului său atunci când detectează metale feroase. E o întreagă parodie a trimiterii în adâncime a minții, privirii şi tehnologiei umane. Mai mult decât atât, *Comoara* pare să „înrădăcineze" însăşi conceptul de proprietate, nemaigândind spațiul ca întindere, ci ca adâncime. Curtea bunicului are o istorie lungă de transformări spațiale în funcție de regimuri şi perioade istorice: se pomeneşte în film că ar fi fost acolo o grădiniță în timpul comunismului şi un bar de striptease după revoluție. Tema proprietății este prezentă în film şi prin metafora „Robin Hood": personajul care duce „comoara" în parc şi o plasează la îndemâna copiilor ce privesc bijuteriile proaspăt achiziționate dintr-un amanet ca şi când acestea ar fi aparținut unor pirați. Finalul a fost comentat în relație cu tema camaraderiei, a dăruirii, a comunului, dar mi se pare că ideea peliculei bate în cu totul altă direcție. Reflexul de proprietate e tocmai în felul naiv în care copiii îşi împart „comoara", atât mitul exploratorului, legenda căutării comorii, cât şi vizualitatea expertizei bucății de pământ din grădina bunicului - fiind narațiuni ale fantasmei proprietății, ale spațiului apropriat ca proprietate. Piesa trupei avangardiste, Laibach (*Life is Life*) este perfect aleasă pentru *aftertaste*-ul filmului, ieşind din sală cu următoarele versuri în minte: *Life is life/ When we all feel the power*.

Călina Părău

Parfumul de liliac al nebuniei

Frenezia tulburătoare şi destabilizantă a morții, a neantului şi a singurătății pare să fie cheia ecranizării din 2014 a piesei *Fröken Juli* /*Miss Julie* de August Strindberg în regia lui Liv Ulmann. Ceea ce vedem nu e, în fond, doar simpla poveste a unei tinere aristocrate capricioase, Miss Julie (Jessica Chastain) care încurajează avansurile valetului tatălui său, John (Colin Farell) şi nici un discurs despre conflictul şi contrastul între săraci şi bogați, despre cădere şi ascensiune, ori despre traumele trecutului. Mai mult, faptul că atât piesa de teatru cât şi filmul sunt infuzate de simboluri, face ca traseul cititorului/privitorului să fie unul ghidat de structura mitologic-psihanalitică a scenariului. Astfel, coloratura pe care Liv Ulmann o creează piesei lui Strindberg e realmente bergmaniană, căci imaginea sondează adâncimi terifiante ale psychéului şi îl plasează pe cititor/spectator într-o zonă fecundă din punctul de vedere al instabilității afective şi îmbibată de aroma bahică, de liliac, a obsesiei. „Midsommarnatt" sau noaptea solstițiului de vară, asociată în mitologia românească nopții de Sânziene, dar şi sărbătorii Naşterii Sfântului Ioan, e tocmai acel tărâm temporal plasat prin excelență în zona intoxicației alcoolice, a amorului liber, a fascinației thanatice, dar şi a traumatismelor pe care atât Julie, cât şi John le rememorează sau poate chiar inventează cu titlu de confesiune. Lumina perpetuă a zilelor lungi de vară e vizibilă chiar şi în umbra grădinii, chiar şi în spectrul ploii menite să ascundă petele de sânge şi trecutul. Dezvăluirea nu e doar una afectivă, ci şi erotică, după cum nebunia e consecința unui gol, a unei privări de umanitate. Psihanaliza i-ar transforma pe Miss Julie şi pe valetul John în cazuri patologice, însă Liv Ulmann trece dincolo de această perspectivă care ar reduce personajele la simple modele de interpretare. Atmosfera pe care o creează în jurul personajelor le face nu atât victime ale fatalității ori ale unui determinism biologic, natural, sexual, ci mai degrabă deschide perspectiva unei vieți interioare dezechilibrate, prin intermediul camerei fixate asupra chipurilor, à la Ingmar Bergman. Intensitatea imaginii e dată de privirea sfredelită care reuşeşte să macine privitorul într-atât încât singura reacție posibilă pare să fie doar tăcerea care se lasă la finalul filmului. Însă, ca la Bergman, din nou, tăcerea poartă cu sine acel clocot interior care otrăveşte atât oamenii cât şi locul. De altfel, Midsummernight e exact acel spațiu-timp care aduce cu sine vraja mortuară, parfumurile ucigătoare, licorile otrăvitoare şi deschiderea sufletului şi a trupului către posibilitățile nedorite ale ființei. Tăcerea tensionată din bucătărie, spațiul doar aparent sigur al grădinii, sinuciderea la care Miss Julie e împinsă de John, jocul magic, vrăjitoresc cu păpuşa de porțelan ce a fost menită tristeții lumii acesteia, visul de înălțare şi cădere, păcatul şi blestemul de a nu primi niciodată iertarea divină expus de Kathleen (Samantha Morton) sunt puse în scenă cu o recuzită minimă de replici şi lucruri, astfel că toată greutatea filmului e extrasă din privirile care clarifică mai mult decât ar putea-o face personajele. Imaginea e prinsă, asemenea acestora, între control şi imposibilitea de a supraveghea interioritatea umană, între autoritate şi inexistența ei, între puterea aparenței şi puterea de a decide pentru sine. Şi, mai mult decât atât, jocul puterii e un joc al dorinței care, prins în obsesia erotică, e, în fond, expresia dorinței de a muri ca unic mod de a fi altfel sau altundeva, de a se elibera de povara grea a trecutului, a golului unei existențe lipsite de

dragoste, pradă a cinismului şi abuzului. Nu în cele din urmă, coloana sonoră însoţeşte în mod excepţional imaginea, tonalităţile clasice completând rafinamentul vestimentaţiei personajelor şi oferind un plus de tensiune naraţiunii, fără a exagera proporţiile, astfel că sunetul de fundal poate fi foarte bine apreciat în logica replicilor interioare şi a vibraţiei sufleteşti a personajelor prinse în mrejele propriilor vise, dorinţe, obsesii. În fine, Liv Ullmann reuşeşte cu acest film nu atât să conserve atmosfera din piesa lui Strindberg, cât să reînvestească personajele cu umanitate, chiar dacă e una bolnavă, patologică şi obsedantă, şi să dea contur prin imaginea-afect (cf. Deleuze) unor realităţi interioare care cu greu ar putea fi puse în cuvinte.

Gianina Druţă

Serpentine

Nori peste Sils Maria, regizat de francezul Oliver Assayas, surprinde portretul unei actriţe, Maria Enders, care se confruntă cu demonii vârstei mijlocii. Actriţa jucată de Juliette Binoche este însoţită într-o călătorie prin Elveţia de asistenta ei, Valentine, interpretată de Kristen Stewart. Scenariul sună inteligent şi anunţă o dramă psihologică cel puţin interesantă. Actriţa urmează să joace din nou în piesa de teatru care a consacrat-o, de data aceasta în rolul femeii mature care se îndrăgosteşte de tânăra pe care Maria o interpretase în urmă cu mulţi ani.

Piesa de teatru în care Maria acceptă cu reticenţă să joace funcţionează ca un catalizator pentru introspecţie. O serie de trăiri psihologice care păreau reprimate îşi găsesc acum drumul către suprafaţă. Privind acum piesa dintr-o perspectivă nouă, actriţa ajunge să înţeleagă motivaţiile psihologice din spatele atracţiei dintre femeia matură şi tânără, şi are revelaţia că ele două reprezintă laturi ale aceleiaşi persoane, aflate doar în stadii diferite ale vieţii.

Assayas inserează inteligent elemente metaficţionale de-a lungul filmului. Inversarea rolurilor din piesa pe care Maria se pregăteşte să o joace nu e singura oglindă prin care putem observa profilul psihologic al actriţei. Situaţia creează un sentiment de confuzie ce aminteşte de *Persona* lui Bergman. Filmul se joacă cu graniţele fluide dintre relaţia profesională şi dependenţă emoţională. Motivul dedublării e prezent şi în scenele în care Valentine o ajută pe Maria să îşi repete rolul, unde interacţiunea dintre cele două femei începe să semene tulburător de mult cu dinamica relaţiei toxice din piesă. Valentine devine conştientă de acest lucru şi se simte prinsă în vârtejul emoţional al actriţei. Sufocarea pe care Val o simte în preajma Mariei este foarte bine ilustrată în scena serpentinelor ameţitoare. Acestea par interminabile, iar Val opreşte maşina să vomeze. Disconfortul simţit inclusiv la nivel psihic pregăteşte terenul pentru momentul în care ea va decide să iasă brusc din viaţa Mariei.

Filmul urmăreşte călătoria de autodescoperire a Mariei, iar cadrele naturale cu peisaje montane ce însoţesc drumul catarthic al protagonistei sunt de o frumuseţe desăvârşită. Această tranziţie este oglindită metaforic de fenomenul natural, cunoscut ca “Maloja Snake”, ce are loc în Sils Maria, unde norii ce se strecoară printre munţi şi se varsă în vale iau forma unui şarpe lăptos. Evenimentul meteorologic se numără printre cele mai memorabile imagini din film. Mişcarea acestui condens reprezintă una dintre formele metaforice pe care tema meditaţiei asupra timpului le îmbracă pe parcursul filmului.

Cristiana Hilohi

Implacabila conştiinţă a trecutului

„Doamne, aşa ne-am început vieţile, acesta a fost primul nostru pământ, rădăcinile noastre şi prima noastră conştiinţă. Ţine-Ţi în frâu dreptatea furioasă. Aminteşte-Ţi că am fost copii ai războiului. Timpul a fost cel care ne-a adus, din nou, împreună.” În acest fel legitimizează regizorul catalan Agustí Villaronga, prin intermediul lui Manuel, tragedia ce stă în centrul peliculei sale - *Marea* (*El Mar*, 2000), inspirată de romanul omonim al lui Blai Bonet.

Atrocităţile Războiului Civil Spaniol nu cruţă pe nimeni şi nimic, nici inocenţa copilăriei lui Andreu Ramallo (Roger Casamajor), Manuel Tur (Bruno Bergonzini) şi a Franciscăi (Antònia Torrens). Legătura dintre cei trei devine sanctificată în momentul în care sunt martorii unui conflict vindicativ dintre prietenul lor, Paul Inglada, şi Julià Ballester, al cărui părinte este conducătorul execuţiilor franchiste şi ucigaşul tatălui celui dintâi. Deznodământul acestei confruntări se transformă într-un secret brutal ce marchează, simbolic, sfârşitul copilăriei celor trei. Aceştia sunt reuniţi, peste ani, într-un sanatoriu condus de Biserică şi dedicat îngrijirii bolnavilor de tuberculoză. Ramallo, impulsiv şi arogant, este un nou pacient, surprins să-l găsească acolo pe tăcutul Manuel, devenit un credincios fervent, cu o condiţie a bolii mai serioasă decât a lui, şi pe frumoasa Francisca, ajunsă acum soră de caritate, fericită cu acest statut. Relaţiile dintre protagonişti se reîncheagă imediat, însă şubrezimea lor este relevată odată cu devoalarea progresivă a personalităţilor acestora; supuse fluxului schimbării, ele rămân construite, iremediabil, pe pilonii evenimentelor dezastruoase ale trecutului.

Marea este, mai întâi de toate, o ilustrare tragică a ruinei sufleteşti survenite în urma traumelor copilăriei, dublate de caracterul nefast al războiului: abominabil prin natura proprie, el devine de neînțeles în momentul expunerii suferințelor aduse celor de pe margine, considerați „victime colaterale”. Regizorul Villaronga reuşeşte să recreeze sentimentul agonizant al imposibilității de evadare a propriului destin prin redarea vizuală a sanatoriului drept climat social deprimant şi oprimant în acelaşi timp, prin constrastări puternice între lumină şi întuneric, cadre lungi şi, nu în ultimul rând, prin metafora mării ca spațiu al liniştii şi regăsirii, redusă în final, simbolic, la acvariul captivității. Filmul este esențial pentru cinematografia spaniolă, iar Villaronga chestionează, dar şi sensibilizează, grație contrastului acut dintre brutalitatea grafică a scenelor şi delicatețea sufletească a personajelor sale.

Ioana Crăciun

(Acest grupaj de cronici a fost realizat cu ajutorul studenților de la masterul Istoria Imaginilor – Istoria Ideilor, din cadrul Facultății de Litere din Cluj)

FECIOARA MARIA ÎNCORONATĂ DE DOI ÎNGERI

Cinematograful postfilmic

Cosmina Tomi

Mircea Deaca în *Cinematograful postfilmic. Note şi lecturi despre filmul contemporan* (Editura Brumar, 2013) încearcă să surprindă evoluția, respectiv regresul artei cinematografice, insistând pe diverse studii de cinema, precum şi pe analiza şi interpretarea unor secvențe de filme. Studiul lui Mircea Deaca porneşte de la faptul că în România domeniul audiovizualului are nevoie de "reflecții academice şi sistematice", pe când domeniul audiovizualului şi filmului academic occidental se bazează pe teorii psihanalitice, filosofice, deconstructive, semiotice sau cognitive, având la temelie atât domeniul cultural, cât şi cel istoric.

Fiind adeptul aşa-numitei abordări „cognitve" a cinema-ului, abordare care a fost consolidată începând cu anii '80, în catedrele americare de *Film Studies*, pe fondul unei reclamate epuizări a abordărilor de import francez, marxisto-seminologice-pshinalitice, dominante pentru multă vreme după anul 1968. Intenția lui este să creioneze în volumul său, *Cinematograful postfilmic,* teoria filmului şi a audiovizualului, deplângând lipsa studiilor academice româneşti în acest domeniu. Printre constantele acestui fapt, Deaca numără slaba aptitudine de a recunoaşte drept artă cinema-ul clasic-hollywoodian de entertainment, supraevaluarea cinema-ului „de artă" de tip Cannes şi lipsa aproape totală de contact cu tradițiile celuilalt cinema „de artă" non-narativ, difuzat mai mult în alte spații culturale, cum ar fi: în muzee, galerii etc.

Demersul autorului mizează pe a fi o carte de sinteză, structurată în două părți: prima parte oferă un montaj de fişe de lectură a unor cărți, scrise de teoreticieni importanți (Dudley Andrew, Andre Bazin, David Bordwell, Noel Carroll, Sean Cubbit, Gilles Deleuze, Christian Metz etc.), care nu pretind a se organiza într-o sinteză cuprinzătoare a marilor curente din ultimele decenii de reflecție în cinema, dar urmăresc să evoce bogăția pieței contemporane de idei relevante pentru acest domeniu, iar cealaltă parte este concretizată în patru studii despre tehnica proiecției cinematografice a patru regizori (Steven Spielberg, Bela Tarr, Cristi Puiu şi Cristian Mungiu). Prima parte a cărții, pe care putem să o numim teoretică, nu pretinde a se organiza într-o sinteză cuprinzătoare a marilor curente din ultimele decenii de reflecție despre cinema, dar, puse cap la cap, urmăresc să evoce bogăția pieței contemporane de idei relevante pentru domeniu. Uneori, legăturile pe care le face sunt greu de urmărit: amestecarea conceptelor de "montaj de atracții" (Eisenstein) şi "cinema de atracții" (Tom Gunning) sau suprapunerea tranziției de la "imaginea-mişcare" la "imaginea-timp" cu tranziția de la cinematograful analogic la cinematograful digital, ori "postfilmic". Cartea la prima citire, mai ales pentru cei care nu au cunoştințe prea vaste despre arta cinematografiei, este un amalgam de teorii, pe care le reia, le atestă, încercând, totodată, să facă corelație între ele.

Simbioza dintre filmul „comercial" şi filmul de „artă" a fost un subiect care a creat numeroase teorii cu privire la consistența operelor cinematografice. Deaca pune în pagină diverse teorii şi concepte pe care le atestă, cum ar fi: articolele lui Andrew Sarris din *Cahiers du cinema,* a revistei *Movie,* precum şi cartea acestuia, *The American Cinema: Directors and Directions*, care dezvoltă ideea de „cinema de autor", potrivit căreia regizorul este singura sursă de control al filmului, el este cel care are o identitate creativă ce oferă coerență temelor şi formulelor stilistice, lucrând înafara codurilor instituției de producere comercială şi al cărui stil expresiv se bazează tocmai pe subminarea convențiilor. În ceea ce priveşte circuitul cultural de cinematică din România, această idee de „cinema de autor" s-a impus ca o formă de refuz a convențiilor, clişeelor şi stilisticii impuse de cenzura autorităților (România comunistă). Mai mult de atât, distincția dintre filmul înțeles ca obiect de artă şi cel văzut ca un obiect de marketing rezidă şi din „culturi ale gustului", care după Janet Harbord este "expresia dezgustului", majoritatea publicului cinefil, mai exact cel din secolul XXI, îl preferă pe cel din urmă. Dihotomia celor două poziții culturale este vizibilă încă de la începuturile cinematografului, dar cu predilecție în societatea de astăzi. Asistăm, după cum afirmă şi autorul, la un regres în ceea ce priveşte filmul ca artă, societatea şi accentul pus pe comerț, pe marketing ia amploare în detrimental celui dintâi.

Această mutație de parametrii în ceea ce priveşte gustul estetic în materie de cinematografie a început după anii 1970 când paradigma estetică a cinematografului Hollywood a suferit unele schimbări, cum ar fi: noile forme de design sonor, accentuarea unor scene violente, erotice, fiind mai generos fanteziei, decât acțiunii de a reflecta. De aici porneşte şi miza filmului comercial, majoritatea spectatoriilor fiind încântați de evenimentele de actualitate.

Schimbând paradigma discuției dinspre prima parte a cărții, teoretică, spre a doua parte, mai aplicată, studiul dedicat unor filme de Steven Spielberg, Bela Tar, Cristian Mungiu şi Cristi Puiu, acestea se bazează nu doar pe bogatul arsenal teoretic prezent, ci, mai degrabă, pe tehnici hermeneutice. Cel dintâi regizor analizat este Steven Spielberg, respectiv unele secvențe din *Aventurile lui Tintin: Secretul Licornei* (2011) şi *Minority Report* (2002). Discursul textual fiind delimitat în secvențe, din când în când autorul foloseşte analize ale altor teoreticieni pe care le aplică, unele interpretări fiind argumentate cu ilustrații vizuale.

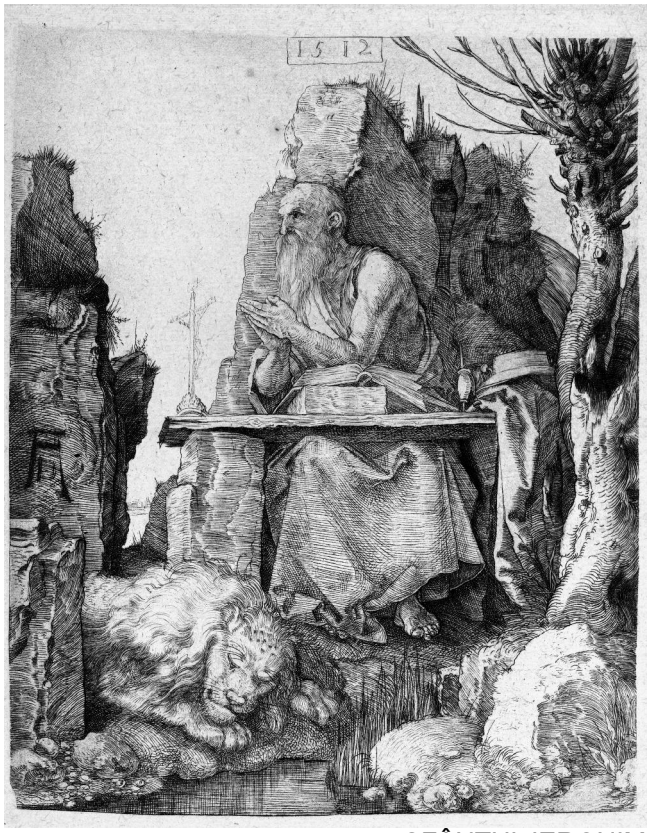
Deaca analizează *Aventurile lui Tintin* nu din prisma unor interpretări psihanalitice, ci din punctul de vedere al gândirii şi înțelegerii actului de concepție ca formă de mişcare abstractă. Pune mare accent pe spațiu, pe poziția camerei de filmat pe care o consideră spațiul de geneză al narațiunii cinematografice, motivul oglinzii care este văzută ca o cameră de filmat. Miza interpretării autorului porneşte de la conceptul de mişcare, care datorită fluxului continuu ține spectatorul captiv în narațiunea filmului. Trecerea de la un episod narativ la altul nu este percepută, ci eludată în permanență, fiecare cadru de discurs căpătând o substanță cognitivă, fapt care creează o continuitate în plan. Un alt punct de discuție în analiza lui Mircea Deaca îl ocupă personajele, respectiv identitățile, apărând aici personajul pickpocket-ului, cel care nu are o identitate clară. Pentru unii critici, Sakharin ar fi anti-eroul, care provoacă narațiunea, el fiind condiția necesară a filmului.

Al doilea regizor asupra căruia se opreşte Mircea Deaca este Bella Tarr. Este un studiu deductiv, mai complex şi mai teoretic. Autorul ia în calcul unele teorii de încadrare a filmelor în curente, cum ar fi: modernismul, postmodernismul (unde exemplifică postmodernismul după Edward Branigan) ajungând în cele din urmă la particular, mai exact la regizorul Bela Tarr, a cărui tehnică cinematografică este considerată a fi prototipul filmului remodern. Printre filmele enunțate se enumeră: *Damnation* (1988), *Satantago* (1994), *Werckmeister Harmonies* (2000), *The Man form London* (2007), *The Turin Horse* (2011). Ceea ce vrea să enunțe Mircea Deaca se referă tot la instrumentul esențial – camera, care la Tarr este percepută ca o mişcare lentă în interiorul unei lumi populate cu personaje aflate la limita condiției umane. La Bela Tarr camera este un concept cognitiv, care se desparte de interesul narativ, iar ceea ce este important în povestire este înafara cadrului, remodernismul fiind atras de această încadrare.

Stilul de abordare a analizei este asemănător pentru toți cei patru regizori, Deaca porneşte de la noțiuni generale şi ajunge, în cele din urmă, la cele particulare. La fel ca la ceilalți doi regizori. Deaca îşi concretizează atenția asupra camerei şi a personajelor. Personajele lui Cristi Puiu, regizor român contemporan, sunt tipice pentru o clasă de vârstă şi o condiție socială, care nu evoluează, scenariul reflectând, de regulă, o acțiune casnică. Filmele la care face referire sunt: *Aurora* (2010), *Marfa şi banii* (2001), *Moartea Domnului Lăzărescu* (2005). Se vorbeşte aici de aşa-numita cameră psihotică, care deşi este cameră de filmat nu urmează acțiunea, ci păstrează o distanță față de personaj şi implicit de acțiunile acestuia, fapt care îl determină pe Deaca să afirme că acest joc de apropiere-depărtare de subiectul uman – protagonist este „indicele unui mod particular de realism imperfect perceptual".

Volumul *Cinematograful postfilmic. Note şi lecturi despre filmul contemporan* se concretizează în analize, interpretări şi ilustrații vizuale, care vin în ajutorul cititorului. Mircea Deaca încorporează reflecții şi unghiuri de abordare în analiza tehnicii cinematografice, şi, totodată, subliniază câteva repere referitoare la dihotomia dintre film de artă şi film comercial.

MELANCOLIA



SFÂNTUL IERONIM

Despre festinul cu mâncare de câini

Alexandra Dima

Poate că un text ca *Emigranții* lui Sławomir Mrożek (trad. Stan Velea) funcționează cel mai bine când este lăsat să îşi devoaleze treptat sensurile, fără prea multe artificii şi înzorzonări regizorale. Forța sa intrinsecă rezidă într-un dramatism mai degrabă insidios, pe care interpretarea actoricească ar trebui să îl sublinieze discret, astfel încât să nu-i ştirbească autenticitatea. Bănuiesc că o intuiție similară a avut şi regizorul Tudor Lucanu, pentru că în spectacolul său prevalează o teatralitate subtilă, aproape imponderabilă, care irupe abia spre final, într-un surprinzător asalt emoțional.

Totuşi, impactul montării se datorează şi unei foarte inteligente organizări spațiale. Scenografia lui Cristi Rusu, realizată cu o minuție ce pare să tindă spre exactitate, nu doar că umple şi decorează realist sala de tip vagon de la Studioul ArtClub a TNC, ci îi explorează şi valorifică pe deplin valențele estetice – datorate apropierii uneori „disconfortante" a publicului de actori.

Astfel, spațiul de joc devine un apartament minuscul, improvizat la subsolul unui bloc; țevi ruginite, străbătute de zgomotele prelungi, ostile şi descurajante ale vieții exterioare, traversează podeaua îngustă. Chiar dacă obiectele metalice şi impersonale creează un mediu neprimitor, sordid, uşor contaminat de atmosfera iernatică de afară, totul este, de fapt, supraîncălzit şi scăldat în moleşeala specifică lumilor subterane.

Doi bărbați oarecare, cu firi divergente, marcați de experiențe personale diferite, conviețuiesc într-o totală dizarmonie, uniți doar de statutul lor de emigranți. Ambii vin, pare-se, dintr-o nenumită țară est-europeană şi încearcă să se adapteze la ritmul existențial dintr-un nenumit stat occidental. Evident, eşuează. Intelectualul blazat (Matei Rotaru) şi muncitorul supus eroziunii fizice (Tudor Lucanu) se şicanează reciproc, supraviețuind într-o continuă stare conflictuală, până ajung la inevitabila complementaritate a celor care trebuie să-şi împartă exilul. Rolurile lor sunt construite cu o lăudabilă grijă pentru dualitatea fiecărui personaj şi, desigur, pentru dozarea emoțiilor, astfel încât detaliile biografice să se dezvăluie treptat, printr-un superb joc al demascărilor reciproce.

Există, în acest spectacol, câteva momente dureroase, care par să rezume o întreagă filosofie despre natura umană, surprinzând cele mai jalnice şi triste aspecte ale sale. Printre acestea, cel în care personajul lui Tudor Lucanu se pregăteşte să înfulece mâncare pentru câini are, cred eu, o năucitoare încărcătură ontologică, trădând imensa forță abrutizantă a barierelor lingvistice şi, mai ales, a condiției cvasi-sclavagiste de emigrant.

Relația dintre protagonişti este permanent marcată de oscilări între prietenie şi interdependență, sau între ură şi solidaritate. Cei

doi se susțin şi se distrug reciproc; totuşi, fiecare încearcă să-şi mascheze cât mai bine vulnerabilitățile. Ei ilustrează, în realitate, două fațete opozabile ale migrației; în timp ce personajul lui Matei Rotaru se află într-un exil voluntar, autoimpus ca urmare a unei traume aproape inavuabile, cel interpretat de Tudor Lucanu poate fi definit ca victima absolută a circumstanțelor, împotmolită într-un cerc vicios dezumanizant.

Este evident, prin urmare, că un spectacol ca acesta are o valoroasă încărcătură politică, mai ales pentru că nu este construit cu totul în afara contextului în care a fost scrisă piesa lui Mrożek . Din perspectiva unor marginalizați ai istoriei recente, spectatorii români pot descifra semnificația reală a poveştii celor doi colegi de apartament. În definitiv, aceştia din urmă îşi împart biografiile cu milione de emigranți care, metaforic vorbind, trebuie să savureze mâncarea de câini ca pe un privilegiu al civilizației occidentale.

Constanța valorică a unui tandem muzical

Cristina Pascu

Dezvăluind noi orizonturi expresiv-interpretative, tandemul Csíky Boldizsár şi József Horváth a revenit pe scena Filarmonicii clujene oferind publicului un concert complex şi valoros, eveniment realizat în cadrul Festivalului „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi". Alegerea programului prezentat dovedeşte larga deschidere repertorial-stilistică a protagoniştilor: *Divertimento* nr. 2, op. 24 de Leo Weiner, *Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră* BB 127, Sz. 119 de Béla Bartók şi *Simfonia a VII-a* în La major , op. 92 de Beethoven.

Opusul de deschidere, varianta pentru orchestră de coarde, compus în perioada de mijloc a creației artistului de geniu, Leo Weiner (supranumit în rândul muzicienilor un „Mendelssohn al Ungariei"), relevă concatenarea a patru dansuri ungare, în virtutea unei muzici de substanță postromantică. Efervescența ritmică, contrastele de caracter ale muzicii, de la temele energice la cele elegiace, ce exteriorizau o atmosferă modală proprie folclorului maghiar, au fost redate cu har de orchestră; în fruntea sa, József Horváth a dimensionat pedant această partitură colorată şi dinamică.

Csíky Boldizsár este un pianist a cărui apariție implică, de fiecare dată, pregătire, echilibru şi ştiință. Muzician complex (pregătirea sa pianistică fiind dublată de studiul compoziției cu maestrul Hans Peter Türk), artistul pătrunde piesele expuse până în ramificațiile cele mai fine ale construcției şi le expune, apoi, ca pe un întreg sudat şi închegat. E un dar pe care puțini îl au; acesta şi cel de a se adapta celor mai diverse stiluri, de a surprinde şi reda esența fiecărei expresii artistice. Încă din prima parte a *Concertului*, *Alegretto*, interpretarea lui Csíky Boldizsár relevă plasticitate în liniile melodice, diferențieri ale dinamicii, articulație precisă, un dozaj optim al pedalei. Calitatea şi culoarea sonoră a instrumentului, într-un perpetuu dialog cu orchestra, diversitatea timbrală, ritmul, tensiunea, aderența pianului la fluxul intens şi tumultuos al muzicii au constituit elemente esențiale în eşafodajul interpretativ.

În partea a II-a, *Adagio religioso*, solistul a expus discursul muzical atât de calm, cald, meditativ şi contemplativ, încât a revelat o sensibilitate interpretativă care se alimentează parcă din mesajul textului conjugat cu datele biografice. Compozitorul suferea de leucemie, conştientiza iminența finalului şi i-a dedicat acest concert soției sale, Ditta Pásztory-Bartók. Prin el, compozitorul îi transmitea, aşa cum surprindea scriitorul Ben Dunlap: „Ori de câte ori vei auzi această muzică, eu voi fi acolo."

Partea a III-a, *Allegro vivace*, abordată prin *attaca*, a fost încă o confirmare a calității muzicale a pianistului şi a tehnicii sale, care a realizat o interpretare expresivă şi spectaculoasă. Spre sfârşitul lucrării am asistat la o demonstrație de bravură pianistică unită cu o energică participare orchestrală (ultimele 17 măsuri ale lucrării au fost terminate de Tibor Serly, după schițele lui Bartók).

Prin *Pavana* de George Enescu, piesa aleasă pentru bis, pianistul a transmis cu succes etosul şi vibrația interiorizată a partiturii. Rezolvarea pasajelor rapide, precizia ritmicii presărate cu sincope şi contratimpi în valori mărunte converg spre definirea sa ca un admirabil muzician.

Dirijorul József Horváth, oaspete frecvent al Filarmonicii „Transilvania", a fost acelaşi artist concis, stăpân, concentrat, coordonând cu abilitate sonoritățile orchestrei. În interpretările sale construieşte un univers sonor bogat, aspect ce se pliază *Simfoniei a VII-a* de Beethoven, acest colos al armoniilor. Astfel, am apreciat decantarea cu succes a planurilor armonice, a timbralităților, a echilibrării partidelor (intensitatea justă a partidei de suflători pe tot parcursul Simfoniei!).

Încă din partea I, atât în Introducere, cât şi în *Vivace*, interpretarea a surprins materializarea tensiunii dramatice, condiționarea continuă dintre motive şi teme, echilibrul energiilor ei, tradus şi în timbralități just proporționate. Dirijorul a esențializat aceste teme într-o evoluție structurală organic asimilată.

După cum menționam anterior, tehnica lui József Horváth presupune rigurozitate şi calcul în vederea maximului de sugestionare, aspect relevat şi în partea a II-a, cunoscutul *Allegretto*, mişcare cu o alură mai rapidă decât a celorlalte mişcări corespunzătoare, din simfoniile anterioare (*Adagio* sau *Lento*). Formula ritmică generatoare a discursului muzical – dactil urmat de spondeu – metamorfozată în varii ipostaze expresive, a fost încadrată într-un tempo just ales, realizându-se un flux muzical organic expus de diversele compartimente orchestrale. Dirijorul a dat dovadă de o perfectă stăpânire a datelor esențiale şi ale celorlalte părți – idilicul *Presto*. *Assai meno presto* şi apoteoticul *Allegro con brio* – abordarea sa organizată guvernându-i etosul interpretativ. Expunerea *Codei* a fost încă a demonstrație de inspirație dublată de virtuozitate.

Având în vedere calibrul artiştilor şi valoarea repertoriului, concertul, în întregul său, a însemnat o certă reuşită artistică, revelând pregătirea atentă a fiecărei lucrări şi subliniind încă o dată marea capacitate a protagoniştilor de asimilare a tuturor curentelor stilistice sub semnul autenticității artistice.

Luna aprecierii jazzului în Muntenegru

Virgil Mihaiu

Ca autor al unei monografii dedicate lui F. Scott Fitzgerald – creatorul „brand"- ului *The Jazz Age* nu se putea să nu rețin un detaliu din capodopera sa *The Great Gatsby* (publicată în 1924, aproape simultan cu prima audiție a *Rapsodiei albastre* de Gershwin). Se face referință acolo la o medalie având ca proveniență „little Montenegro". E de presupus că Fitzgerald nu ştia despre „micul Muntenegru" nici măcar cât Bram Stoker despre Transilvania. Fapt e că, în 2006, străvechiul şi cutezătorul cuib statal dintre Maria Adriatică, Serbia, Bosnia-Herțegovina, Dalmația şi Albania a reapărut pe harta lumii. Un stat a cărui infimă dimensiune contrastează cu infinitele-i frumuseți naturale. Însă Muntenegrul e foarte decis să-şi afirme şi potențialul artistic. După cum o demonstrează evoluțiile jazzului din ultima jumătate de secol, acest tip de muzică posedă capacitatea de a transfigura etosul postmodern al diverselor națiuni în inedite estetici sonore. De aceea, în pofida numărului restrâns de locuitori, noua țară cu adânci rădăcini istorice s'a mişcat rapid în acest domeniu. Comunitatea jazzistică muntenegreană şi-a aflat o expresie organizatorică adecvată prin *Jazz Art Association*, coordonată de Maja Popoviæ. Sub egida JAA, în 2009 a fost inițiată *Jazz Appreciation Month in Montenegro* (= Luna aprecierii jazzului în Muntenegru, sau, pe limba locului, *Mjesec postovanja dzeza u Crnoj Gori*). JAM a reuşit să catalizeze eforturile muzicienilor, educatorilor, învățăceilor, spectatorilor, prin intermediul unor bine gândite concerte, ateliere, festivaluri, cursuri, acțiuni de promovare în *mass-media* etc.

Maja Popović şi echipa ei (alcătuită quasi-exclusiv din industrioase & surâzătoare june) au îmbrățişat cu entuziasm, încă din 2007, proiectul de a organiza anual câte o „lună de apreciere a jazzului" la nivel național. Ideea, provenind de la Smithsonian Institution din Washington D.C./USA, are ca scop primordial difuziunea încântărilor jazzului spre tărâmuri cu o mai redusă expunere anterioară la această muzică. Maja însăşi descrie versiunea muntenegreană a evenimentului ca fiind adaptată la necesitățile vieții culturale autohtone, prin intermediul concertelor, prelegerilor, programelor educaționale, filmelor, atelierelor de creație, conexiunilor cu alte domenii artistice etc. Toate acestea sunt menite să atragă un auditoriu de toate vârstele, studenți, profesori, amatori, profesionişti. Aşa se face că, în scurt timp, pe scenele acestei țări au apărut ca invitați muzicieni de jazz legendari, precum Carla Bley, David Murray, Jason Moran...

Invitația de a conferența la ediția 2011 a *Lunii Jazzului* mi-a adus fericirea de a revedea mirificul stat de la Marea Adriatică, de care mă amorezasem la prima vedere şi pentru toată viața cu ocazia primei mele vizite în străinătate (era în august 1965, când abia împlinisem 14 ani...). Experiența s'a repetat în aprilie 2014. De data asta participarea românească a fost augmentată prin organizarea unei expoziții intitulate *Jazzography*, sub semnătura lui Mircea Sorin Albuțiu. Vernisajul avu loc la Centrul Cultural *KIC* din capitala muntenegreană Podgorica (tot acolo e situat

Una dintre rarele imagini ale "jazzmanului muntenegrean exponențial", Nikola Mimo Mitrovic (1941-2010)

şi cartierul general al întregii manifestări, împreună cu principala sală de concerte). Am fost onorat să rostesc o alocuțiune, prezentându-l pe talentatul artist, afirmat în mediile noastre jazzistice îndeosebi prin percutantele sale imagini alb/negru publicate în prima revistă de jazz tipărită în limba română, *Jazz Compas*. În genere, fotografiile lui Albuțiu sunt realizate la evenimentele de acest gen din țara noastră, iar dintre cei portretizați îi enumăr (din memorie, deci fără pretenții de exhaustivitate) pe Jesus Chucho Valdes, Bobo Stenson, Eugen Gondi, Louis Sclavis, Anatol

Ştefăneţ, Paolo Fresu, Omar Sosa, Alex Harding, Lucian Ban, Corneliu Stroe, Cătălin Milea, Mat Maneri, Liviu Mărculescu, Stanley Jordan... Deşi populaţia Muntenegrului abia însumează între 600.000-700.000 de suflete, *mass-media* se manifestă cu vivacitate. Astfel, împreună cu amicul M.S. Albuţiu am fost prezentaţi cititorilor principalului cotidian naţional, *Pobjeda*, ascultătorilor şi spectatorilor posturilor de radio şi televiziune locale (unde nu am uitat să ducem cu noi, spre popularizare, şi exemplare din *Jazz Compas*).

În limitele unui buget de-a dreptul ... frugal, Maja Popovici şi echipa sa au reuşit să antameze o nouă ediţie, diversă, capabilă să menţină viu interesul pentru genul muzical-improvizatoric, nu doar în capitală, ci şi la Cetinje, Herceg Novi, Bar, Tivat şi Pljevlja. În seara de deschidere, după amintitul vernisaj, am asistat la un concert al tânărului grup vocal *A Capella Bogazici*. Probabil nu întâmplător, cele două vocaliste şi cei trei vocalişti proveneau de la Istanbul: cu ocazia *Zilei Internaţionale a Jazzului* (celebrată pentru prima dată în România la Cluj, în data de 30 aprilie 2013), metropola euroasiatică fusese desemnată „Capitala mondială a jazzului pe 2013". Mizând doar pe capacitatea de a impresiona prin propriile voci, fără niciun suport instrumental, membrii cvintetului au interpretat *con brio* un repertoriu vast de la teme preclasice, la *standards* americane, de la piese tradiţionale şi de muzică lejeră turceşti, până la prelucrări ethno-jazz inspirate de alte culturi, îndeosebi din perimetrul balcanic. Se înţelege de la sine că de maxim succes la public s'a bucurat interpretarea plină de empatie conferită uneia dintre piesele emblematice ale zonei folclorice Podgorica cântecul *Sejdefa*, intonat cu maximă atenţie pentru pronunţia limbii oficiale din ţara-amfitrion.

Sfidând problemele financiare, echipa coordonată de Maja Popovic a reuşit să organizeze alte câteva concerte *live* în localităţile amintite, pe parcursul *Lunii Jazzului în Muntenegru*. Din Germania a fost invitat *Backyard Jazz Ensemble*, cu pianistul Stefan Schutze şi saxofonistul Peter Ehwald. Solida şcoală de jazz sârbească a fost reprezentată de *Serbian Jazz Bre! Band*. Proteicul artist de culoare american Vinx De'Jon Parrette (jazzman, producător, profesor, compozitor) a susţinut atelierul intitulat *The Artist Within*. Încă fragila scenă locală a genului a fost reprezentată de Ansamblul de Jazz al Şcolii Artistice de Muzică şi Balet *Vasa Pavic* din Podgorica (clasa prof. Milorad Sule Jovovic) şi de formaţia similară a Şcolii de Muzică din Tivat. Fără îndoială, punctul culminant al, să-i zice aşa, „secţiunii interpretative" l-a reprezentat *Tigran Hamasyan Trio*, invitat să cânte chiar de Ziua Internaţională a Jazzului ultima a lunii aprilie. Pianistul armean face parte dintr'o pleiadă de foarte tineri muzicieni proveniţi din ex-republici sovietice, aflaţi în plină ascensiune pe firmamentul jazzului mondial. La fel precum kyrgyzul Eldar Djangirov, sau georgianul Beka Gociashvili, şi Hamasyan a fost luat în braţe de elitele filojazzistice din Occident. Faptul că toţi trei au cucerit deja, de la o etate neverosimil de fragedă, sufragiile publicului şi ale criticii reflectă valoarea lor artistică ieşită din comun. Versatilul pianist născut la Gyumri în Armenia în 1987 a cucerit laurii unor concursuri celebre (*Martial Solal* Paris, *Thelonious Monk* Institute of Jazz, Moscova, Montreux, Monaco etc.) şi „n'are taine" în materie de tehnică. Pe de altă parte, nu se sfieşte să încorporeze în viziunile sale eclectice influenţe disparate până la incongruenţă. În formula sa de trio „stabilizată" cu ghitară-bas, baterie şi sintetizatoare Hamasyan pare a continua oarecum demersul renumitului *E.S.T.* din Suedia, întrerupt acum câţiva ani de moartea prematură a lui Esbjörn Svensson.

La fel ca la precedentele ediţii, au fost proiectate şi câteva filme ale căror benzi sonore aveau conexiuni cu jazzul. Astfel am putut viziona *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) în regia lui Luis Malle, comentat muzicalmente de un Miles Davis în plină glorie parisiană, cu vivace inserţii bop şi post-cool peste tribulaţiunile personajelor interpretate de junii, pe atunci, Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Lino Ventura, Jean-Claude Brialy. Au mai rulat *Ragtime* (1981), regizat de Milos Forman, cu muzică de Randy Newman şi *Blues Brothers* (1980) al regizorului John Landis, cu muzici semnate de Taj Mahal, James Brown, John Lee Hooker, Otis Redding, Aretha Franklin, Antonio Carlos Jobim ş.a.

Cât priveşte domeniul jazzologiei, ospitalierul *American Corner* (Americki ugao) din cadrul KIC a găzduit două prelegeri: esteticianul Rade Amanovic a abordat o temă incitant formulată *If You Don't Know How to Call It, It's Jazz* (= Dacă nu ştii cum să-l numeşti, e jazz), iar subsemnatului i-a fost acceptată propunerea de a conferenţia despre *Susret istoka i dzeza* (Întâlnirea dintre Est şi Jazz). De altfel, *East Meets Jazz* era şi denumirea generică a întregii acţiuni JAM de anul acesta. Ţinând cont de fascinanta sa ambianţă culturală şi peisagistică,o asemenea performanţă orga-nizatorică ar putea fi redenumită *Luna aprecierii jazzului pe-o Gură de Rai*.

CIMPOIERUL (DETALIU)