

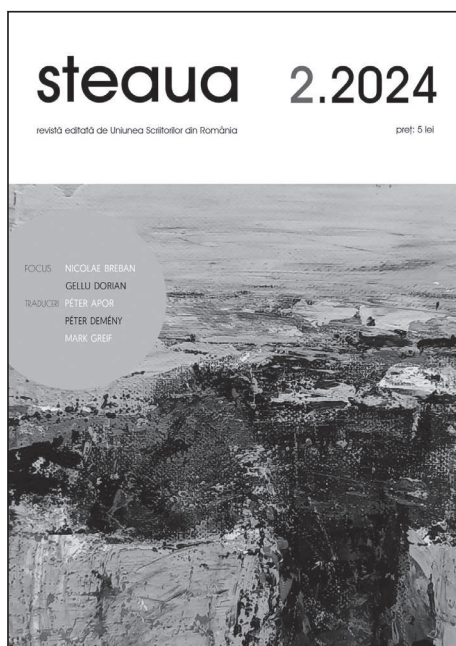
EDITORIAL Ovidiu Pecican <i>Breban 90</i>	3
POEME Alexandru Funieru Carmen Firan	4 5
DOCUMENT Péter Ápor <i>Despre o nuntă de pomină care a avut loc în cetatea din Gilău, în anul 1702</i> (traducere de Lukács József)	6
Ion Taloş <i>Scriitorul elveţian Hugo Marti şi românii</i>	10
POEME Péter Demény (traducere de Kocsis Francisko)	13
Viorica Răduţă <i>Levantul, un text de catoptrică textuală</i>	14
FOCUS: NICOLAE BREBAN (aprecieri critice de Dora Pavel, Ana Mureşanu & Ion Pop)	16
CREUZET Hanna Bota <i>Scaunul cu trei picioare</i>	23
INTERVIU Radu Toderici în dialog cu Radu Jude (III)	24
Livia Titieni <i>Tăcerea, uneori, e un fel de a iubi</i>	28
PROZĂ Mircea Pora <i>Prin gazde</i>	30
POEM Leonida Neamţu (cu o fotografie de Ovidiu Pecican)	32
CRONICA LITERARĂ Victor Cubleşan <i>Noua Doamna Chiajna</i>	34
Viorel Mureşan <i>„Cu buzunarele pline de lut”</i>	36
Gheorghe Glodeanu <i>Prozatori români de azi</i>	38
FOCUS: GELLU DORIAN (versuri, aprecieri critice de Al. Cistelean, Ioan Holban & Cristian Livescu)	40

steaua

2 2024
anul LXXV
FEBRUARIE

revistă culturală
editată de
Uniunea Scriitorilor
din România
finanţată
cu sprijinul
Ministerului Culturii

Ioan Coroamă <i>Poetul-cartograf şi politicile conceptuale ale textului</i>	48
DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ... Cassian Maria Spiridon	49
Mircea Petean <i>Murmur şi cutremur</i>	50
SOLILOCVIUL LUI ODISEU Traian Ştef <i>Laudă pentru românii din diaspora</i>	51
Claudiu Gaiu <i>Calea clandestină a filosofiei: democraţia!</i>	52
FRAGMENTE ESENŢIALE Mark Greif <i>Ultimul nepot al lui Thoreau</i> (traducere de Emilia Faur)	54
RADIOGRAFII Laura Poantă <i>Ura online şi foaia de plăcintă</i>	56
FIRE FILOZOFICE Vlad Moldovan <i>Căi de flux</i>	58
Alin Tat <i>Gioacchino redivivo</i>	60
TEATRU Roxana Țentea <i>Pâine vie, pâine moartă</i>	61
JAZZ CONTEXT Virgil Mihaiu <i>Jazz la CCS Cluj de peste şase decenii</i>	63
❖ <i>Diplomaţie cultural-jazzistică la Bruxelles</i>	64



Ilustrația numărului:
lucrări din seria *Portrete*
de Dumitru Ivan

Pe coperta I: **Elena Kruch**,
Intrare în „Delta del Po” (detaliu)

Pe coperta IV: **Elena Kruch**,
Albăstrele și flori roșii (detaliu)

La pp. 32-33: **Ovidiu Pecican**, *Acum*

Director: **Ovidiu Pecican**

Secretar general de redacție: **Lukács József**

Redactori: **Victor Cubleşan, Vlad Moldovan, Radu Toderici**

Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Consiliul consultativ: **Irina Petraş, Ion Pop, Adrian Popescu,**
Nicolae Prelipceanu, Aurel Rău

<http://revisteaua.ro/>

Pentru trimiterea de materiale pe adresa redacției:

revistasteaua@gmail.com

Adresa redacției: Str. Universității, nr. 1, Cluj-Napoca

Revista se găsește de vânzare la standurile Inmedio din toată țara,

la Librăria Diverta, Piața Unirii nr. 31-33, Cluj-Napoca

și la Librăria Humanitas, Str. Universității nr. 4, Cluj-Napoca

Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România,

Calea Victoriei nr. 133, București

Contact București: steluta.pahontu@gmail.ro

Pentru abonamente și distribuție: daniela_ruse@yahoo.com

Revista Steaua încurajează dezbaterea de idei, polemicele 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

Tiparul executat la Imprimeria Editurii MJM – Strada Felix Aderca, nr. 9,

bl. 7, parter, 200410 – Craiova, Dolj

Tel.: +40 786 035 472; +40 786 035 474

e-mail: redactia@edituramjm.ro – www.edituramjm.ro

Anniversarea a nouăzeci de ani de la nașterea lui Nicolae Breban are o semnificație importantă în cultura noastră. Am avut romancierii a căror operă s-a înscris în panteonul cultural românesc în mod neechivoc, dar nu sunt mulți cei care să fi atins vârste care să le egaleze pe cele ale lui Lev Nikolaevici Tolstoi (82 ani) sau Aleksandr Soljenițan (90 ani). Mai aproape de „scorul” brebanian nu s-a calificat decât D.R. Popescu (88 ani), congener al sărbătoritului din aceste zile. Petru Dumitriu nu a trăit decât 78 de ani.

Fapt de pură biologie, s-ar zice, longevitatea creativă dobândește semnificații ample în cazul spiritelor înzestrate cu un talent laborios. Ea oferă, orice s-ar zice, șansa unei depline afirmări prin operă și, acolo unde există și un alt fel de noroc, și pe cea a unei împliniri a vieții în afara operei.

Nicolae Breban beneficiază, după toate semnele, de ambele binefaceri. El a fructificat amplu prilejul de a se exprima într-un lanț de romane dintre care unele cu siguranță jalonează literele noastre postbelice. A mai scris și poezii, piese de teatru, volume de proză scurtă și memorabile eseuri, neuitând să lase și mărturie asupra vremurilor trăite de sine în mai multe scrieri cu profil memorialistic. Dar a obținut, destul de devreme, multiple recunoașteri, împlinind roluri publice de mare vizibilitate, conducând reviste de cultură (*România literară* și *Contemporanul. Ideea europeană*), regizând filme artistice participante la prestigioasa competiție de la Cannes (*Printre colinele verzi*, 1971; ecranizare a propriului roman: *Animale bolnave*, 1968), scriind scenariile unor filme premiate internațional (*Răutăciosul adolescent*, 1969, Premiul Festivalului de Film de la Moscova), fiind ales membru al Academiei Române (2009).

Romanele de forță și de impact ale scriitorului – care multă vreme a rămas fidel în exclusivitate artei prozei de lung parcurs, poate pentru a marca ruptura de o tradiție

a prozei românești care a strălucit mai cu seamă prin proza scurtă – au fost, sub raportul bunei receptări, cele din prima parte a vieții. În *absența stăpânilor* (1966), vorbind despre bătrâni, femei și copii, nu și despre bărbați, a fost primul poem în proză (al doilea, mai târziu, *Drumul la zid*, 1984, glorifica lupta insului aflat sub dictatură cu moartea și victoria asupra acesteia). *Animale bolnave* (1968) folosea un pretext polițist pentru a critica excesele statului autoritar, dar și pentru a pune sub acuzare habotnicia criminală, dând, în același timp, privilegiul delirului oniric și al incontinenței verbale unui tânăr abia ieșit din adolescență; tentativă de a reuni, aproape imposibil, trei filoane prozastice cu rădăcini în *Crimă și pedeapsă*, în W. Faulkner și chiar în tentația noului roman francez de a reapeza lumea ficțională într-un discurs specific. În *Îngerul de gips* (1973), Nicolae Breban dădea un roman al Bucureștiului (urma ca această temă să se reia în trilogia *Amfitrion*, 1994), pe fundalul căruia protagonistul se deconstruia sub fatalitatea unei iubiri inoportune; caz de degradare socială, cum au înțeles mulți dintre comentatori, sau de revelație a propriei naturi, a autenticității existențiale, fie și cu prețul pierderii „treselor și galoanelor”?

Revelația multiplă a artei romanului brebanian a adus-o, totuși, *Bunavestire* (1977). Publicat într-un context insurgent – al răzvrătirii lui Paul Goma și al celor peste o sută

BREBAN 90

de

OVIDIU PECICAN

de semnatori ai scrisorii lui –, când Breban a mediat între proscris și reprezentantul puterii, Cornel Burtică, deblocând și propria lui carte, trimisă să fie tipărită la Junimea ieșeană, acest roman aducea câteva noutăți revelatoare. Personaje de mare pregnanță și originalitate, precum cuplul protagonist: Traian Liviu Grobei și Lelia Haretina Crăiniceanu, alături de care răsărea „stafia” lui Mihai Farcaș alias Mihi bacsi, un filosof existențialist interbelic (al cărui predecesor posibil ar fi Toto Istrati din *Vârsta de aur* de Petru Dumitriu). Felul cum Breban face să crească în jurul lui și al lui Grobei o organizație civilă în romanul apărut într-un timp când sindicatele libere și Mișcarea Goma erau reprimare drastic de Partidul Comunist asigură romanului și o relevanță politică subversivă pe care puțini scriitori mai încercau pe atunci să și-o adjudece (numai Augustin Buzura și Constantin Țoiu, probabil). Cel mai important atu al *Bunavestiri* ar putea fi modul cum romancierul a înțeles să se folosească de limbă: internaționalizând-o, prin diverse trimiteri aluzive și directe la reclame occidentale, prin boicotarea frazării (anacoluturi, puncte de suspensie, bolboroseli și exclamații), prin inventive contorsiuni și reapezări de cuvinte.

Longevitatea lui Nicolae Breban și creativitatea lui neobosită sunt un certificat de maturitate, de anduranță și de performanță pentru romanul românesc. ✦

ALEXANDRU FUNIERU

EVALUARE EXTERNĂ

Mă uitam la Jeremy robust ocupând biroul mai rămăsese loc pentru o măsuță cu tăvițe pline fursecuri sărățele și mini-amandine un alt scaun pentru noi tipul ăsta preda istoria la Leeds am văzut abțibildul de pe laptop și am folosit detaliul ca să destind situația am zis eu țin cu Liv'pool deși eu țin cu Arsenal dar sună mai pe tribună să salt erul ăla și să arăt că pot și ne-ați dat dureri de stomac și încurcătură de mașe

el ne ține toți în captivitate iscodind, râzând tare interesându-se de orice, trăgând de orice ață și amănunt într-un cuvânt toți ieșim de acolo plouați din tavan din amandine curge apă, în fine, domnule, asta înseamnă evaluare serioasă externă beton și comentam cu directoarea care ne aștepta la ușa propriului ei birou cu o să fie bine și rochia boțită de frământat cu palmele el e profesor ca noi da de unde că noi la fiecare a doua propoziție ne luam capul în palme

și plângeam de orice că statul că pandemic că părinții și lăsam capul în jos deznădăjduiți nu se poate face nimic

într-adevăr nu se poate face nimic blocându-ne în frază dacă nu găseam câte un cuvânt idiot (cum zic *mansardă* cum zic *cantină*) și ploaia mereu prin tavan cum stam disperăți cu rimelul întins pe față ca la concert siouxie să mă lași și pe mine să te colorez cu carioci pe față să îți desenez păpădii și chiar să îți fur un balerin când ploaia încetează și pe tavan se face senin.

ÎNVĂȚĂMÂNT FĂRĂ FRECVENȚĂ

Pentru antici corpul întreg e o bășică plină cu lichide astfel bila neagră melancolia bila galbenă furia sânge salivă și spermă am avut un scurt moment de panică aproape în fugă fiind săgeata otrăvită din Trapezunt mi-a perforat timpanul și astfel eliberat am auzit un c l i p o c i t care mă însoțea constant am exclus de la început *melancholia* și sperma care are

oarecare vâscozitate cum să clipească și tot așa scuipatul era galbenă furia asta care mă cotopește difuz în plină alergare când am auzit o bufnitură BUF! și un puști că vedeți că v-a căzut apa și-mi arată o dâră sclipitoare în direcția lui de mers.

M-AM NĂSCUT AH LA VIENA PARIS BY KLAUS 06

Cum petreceam în compania strălucitoare a sinelui meu strălucitor, cântărind toate câte sunt asemeni negustorilor iluminați ai Asiriei iată o vibrație neliniștitoare un mic ciocan pneumatic, o freză stomatologică, un tremolo tectonic urcă din bezna memoriei sub forma unor lexeme asociate bizar, ca limbuțele unui puzzle rău potrivit – despre care m-am mai pronunțat în chip summa cum laude cu un alt prilej diamantin – urcă încrâncenat, ajutându-se de coate neaoșe, ascuțite, oltenești: concursul *pagini plus muzicale plus românești* rostogolindu-se vioaie mai întâi în oglinda retrovizoare a contemplației și țopăind în ritm sălbatic de sârbă, îmbâcsite de transpiranz și de feromoni; am pus pe pauză noaptea iluminată a lui Schoenberg am pus deoparte splendorile decadente ale școlii vieneze numărul doi și m-am chestionat genuin: de unde atâtea *pagini muzicale românești*, domnule, când au avut timp să se adune atâtea, să hrănească acest foc olimpic al competiției noastre din provincia provinciei (liceul e provincia provinciei iar brașovul provincia), când numeri pe degete compozitori (creatori, deci, nu interpreți) de această chinuită naționalitate, chinuiți de complexe și coșurile periferiei, făcând rotocoale cu bețișorul în baligile de pe uliță, prelucrători prin așchiera unui fond ciordit și el de pe la vecini și conlocuitori, celebrând parul de care se sprijinea constipat strămoșul arhetipal hușuind curcile să nu ciugulească din rahat (vai vai) boabele de porumb incomplet digerate. Ce-or avea, așa zicând, de performat puberii trăgători de coada calulului, la ce dimensiuni ale mediocrității unui astfel de *repertoire* și ce-or avea de jurizat ilustrele timpane cu ciocănelul stricat, cum ar putea să ierarhizeze, să pună ordine într-un astfel de bordei estetic născut igrasios și mort la prima rază de soare pornită dinspre Viena și Paris? ✦

NUMĂRĂTOARE

cât va fi mâine din ce era ieri
se subțiază lumina ori se îngroașă întunericul
potecile taie sau ocolesc același drum
peste cât se vor împreuna apele
se vor împreuna mâinile cu firisoare albastre
râuri subțiri curgătoare în dreptul inimii
planetă de vise pulsând insomniacă

de cât e nevoie să ai măsura propriei tale măsuri
să acoperi cu palma pământul devenit o nucă
strecurată în buzunar de o bunică șagalnică
care a răsturnat legile fizicii
și rânduirea stelelor doar pentru tine
la cât începe numărătoarea să semene a verdict
numerele să se amestece între ele
șireturile să se înoade pe gât

ÎNTOARCERE

muzică în surdină la o grădină de vară
chelnerul picotește la o masă
ar trebui să plecăm dar nu mai ai unde să te duci
uși trântite la perete lumini pâlpâitoare
scaune răsturnate sunt o invitație să fugim
doar că nu mai sunt locuri în gară
trenurile au tras pe linii moarte
confuzia e generală
până și secolele viitoare sunt luate

de data asta ne-am întors să rămânem
să ne împrietenim cu propriile noastre amintiri
să mergem acasă unde e casa?
o frunză portocalie cade din dudul de deasupra
ni se îneacă tinerețea în carafa cu vin

FLORIDA

Tai zilele din calendar una câte una
Ca soldații în așteptarea permisiei
Verific de câteva ori cum va fi vremea
Îndes în valiză cărți de citit cu ochelari de soare
Acolo anotimpurile au fost demult anulate
Toate rămân etern înflorite
Doar merii nu cresc
Doar gutuile nu se coc
Frunzele se îngălbenesc doar de singurătate

Când eram mică nu credeam că Florida există
Era doar un cuvânt plin de portocale
O livadă de vise crescută în mintea
Profesorului nostru de geografie
Care nici el nu credea
Că istoria se va încălzi vreodată
Și ne tot arăta cu indicatorul puncte
Indescifrabile pe o hartă

CARMEN FIRAN

Nimic nu seamănă cu tinerețea mea la mare
Doar mirosul de alge după furtună
Pe malul oceanului nu se sărută îndrăgostiți
Se plimbă singuri tatuajii vorbind la celulare
Iguanele împietresc pe asfalt
Bătrânii lenevesc în cărucioare la soare
Chiar și așa tai zilele una câte una
Până când mă voi acoperi de albastru
La umbra palmierilor cu trunchiul
Tras în piele de elefant privind
Tot singură luna.

CĂMAȘA DE APĂ

Locuiesc în cuvânt
m-am mutat în el cu arme, bagaje și păcate
ignorând profeția părinților:
să nu-ți faci casă cu scară la cer
să nu te minți
când singurătatea te scapă pentru o clipă din brațe
să nu ajungi să tânjești la iluzia altuia
și mai ales nicicând
să nu te încurci cu propriul cuvânt
păcătosul de sfânt

locul e strâmt
ne auzim unul altuia respirația
vocale de aer, consoane de pamânt
îmi plătesc cotele la timp
și sting lumina după fiecare silabă
m-aș putea considera un chiriaș norocos
dacă nopțile nu mi-aș auzi visele date la maxim
obligându-mă să privesc în față toate nerostitele
ce n-au mai încăput în mansarda extravagantă

propriul cuvânt mă bântuie ca un strigoi
își strecoară limba perfid în cărțile rămase nescrise
tot ce vrea e ca stăpânindu-l
să-l recunosc doar pe el de stăpân

locuiesc în cuvânt ca într-o cămașă de apă
mimez libertatea din încheieturi
metafore gata mestecate mi se lipesc de pleoape

creatorul încearcă pe vârful limbii
gustul propriei lui slăbiciuni ✦

Péter Apor

DESPRE O NUNTĂ DE POMINĂ CARE A AVUT LOC ÎN CETATEA DIN GILĂU, ÎN ANUL 1702

FRAGMENT DIN
PÉTER APOR,
*METAMORPHOSIS
TRANSYLVANÆ*, 1736

TRADUCERE ȘI
PREZENTARE
DE LUKÁCS JÓZSEF

Opera literară din care publicăm, în traducere, un capitol, a fost finalizată în 1736. Autorul, baronul Péter Apor din Turia de Jos, s-a născut în 1676. Pe atunci Transilvania era un principat care - dacă își plătea tributul către Poarta Otomană - putea să trăiască după propriile legi sub sceptrul bătrânului principe „regnant” Mihail Apaffi. A murit în 1752, când patria lui era transformată într-o țară componentă a Imperiului Habsburgic, guvernată de la Viena, de împărăteasa Maria Terezia. A trăit - asemenea nouă - într-o lungă perioadă de tranziție, și a fost martorul unor schimbări profunde. Retras la conacul său din Turia de Jos, bătrânul baron a scris mai multe opere, unele în latină, altele în maghiară, unele în proză, altele în versuri, în care a notat frânturi din viață de dinainte de *Metamorfoza Transilvaniei* (titlul memoriilor sale).

Traducerea a fost realizată după textul publicat de Gábor Kazinczy, în *B. Apor Péter munkái* [*Operele baronului Péter Apor*], în *Monumenta Hungariae Historica, Scriptorum*, XI, Pest, 1863, pag. 393-400.

Am ales să publicăm capitolul cu „nunta de pomină” care a avut loc la Gilău, în 1702, din *Metamorphosis Transylvaniæ* a baronului Péter Apor drept o întâmplare a unui eveniment anunțat pentru această primăvară: inaugurarea castelului restaurat de la Gilău.

Castelul de la Gilău este unul dintre cele mai vechi și mai spectaculoase monumente din Transilvania. Ridicat în apropierea ruinelor unui castru roman, edificiul apare în izvoare, la începutul secolului al XIV-lea, ca o reședință gotică a episcopului Transilvaniei, pentru ca în secolele următoare să fie transformat, respectiv reconstruit, pe rând, în castel fortificat cu incintă renescentistă (sec. XVI), castel renescentist având destinația de reședință princiară (sec. XVII), castel romantic înconjurat de o grădină englezească (sec. XIX). Din 1556 s-a aflat în proprietatea principilor Transilvaniei, din jurul anului 1660 a familiei Bánffy și a rămas la această familie, respectiv la succesorii pe linie feminină ai acesteia până la naționalizare. După ce vechii proprietari și-au redobândit moștenirea aflată într-o stare înaintată de degradare, l-au vândut omului de afaceri Elek Nagy, fiul scriitorului clujean György Méhes. El a restaurat castelul și l-a donat Fundației Tradiții Transilvane. Se intenționează transformarea castelului și a parcului din jurul acestuia într-un centru cultural multifuncțional și o atracție turistică.

Ilustrațiile cu castelul restaurat au fost oferite de Fundația Tradiții Transilvane.

Am fost la multe nunți splendide, de pomină, pe care dacă le-aș povesti, aș umple vreo sută de coli de hârtie. Pe vremea mea a avut loc o vestită nuntă princiară în cetatea din Gilău, când contele György Bánffy, guvernatorul vrednic de pomenire al Ardealului, și iubita lui consoartă, contesa Klára Bethlen, au dat de soție pe scumpa lor fică, contesa Anna Bánffy, contelui Ádám Székely de Ineu. Povestesc această nuntă pe scurt, spre deliciul descendenților cărora le face plăcere să afle despre astfel de evenimente rare.

Naș la această nuntă a fost contele István Apor. A apărut îmbrăcat în dolman și mintean de catifea de culoarea vișinei, având nasturi cu pietre prețioase atât pe dolman, cât și pe mintean. Minteanul era căptușit cu blană de pe spatele jderului, pe care o



comandase chiar din Țara Muscalilor, la prețul de o mie de taleri mari. Nașa de cununie a fost doamna Anna Kornis, soția lui György Haller, femeie binecuvântată și bună, intrucât sârmana Zsuzsanna Farkas, soția lui István Apor, era bătrână și bolnăvicioasă.

Alaiul cu nuntași a pornit din Cluj. Până să ajungă în Gilău, guvernatorul, amintitul conte György Bánffy, s-a dus în întâmpinarea contelui Rabutin [Jean-Louis Rabutin de Bussy, 1642-1717, conte, general de cavalerie, n. tr.], pe atunci general-comandant al Ardealului, având în fața lui șapte cai de schimb, echipați cu harnașamente scumpe, iar în urma lui, o strălucitoare oaste însoțitoare, intrucât împăratul Leopoldus, invitat la nuntă, îl însărcinase pe contele Rabutin să-l reprezinte în persoană, iar guvernatorul îl privea pe acesta de parcă era împăratul însuși. Dar soția lui Rabutin [prințesa Dorothea Elisabeth von Holstein-Sonderburg-Wiesenburg, 1645-1725], prezentă și ea, nu reprezenta persoana împărătesei, ci stătea la masă doar în calitate de soție a generalului-comandant ardelean.

În fața cetății de la Gilău se construise un șopron mare, în care, în afară de locul Majestății Sale, se mai pregătiseră cincizeci de mese. Interiorul șopronului fusese acoperit peste tot cu covoare de divan [covoare deosebit de fine, scumpe, aduse din Imperiul Otoman, n. tr.].

În partea de sus, cea estică a șopronului, se amenajase locul separat al Majestății Sale, la care se ajungea urcând trei trepte. Locul, atât pardoseala, cât și treptele, pe o lățime și lungime de câte trei stânjeni, era acoperit

cu stofă fină de lână de culoarea pielii. Acolo se afla o singură masă acoperită cu un covor din curtea sultanului, țesut cu scofiu. Scaunele, făcute pentru acest eveniment, erau acoperite cu catifea. Masa era acoperită cu catifea roșie, astfel încât de jur-împrejur, pe o lățime de jumătate de stânen, atârna o fâșie de catifea pe care era aplicată dantelă cusută din fire de aur.

În fața șopronului lung fuseseră ridicate trei arcuri de triumf. Când sosi contele Rabutin, a coborât din caleașcă și, purtând pălăria tot timpul pe cap, a urcat, cu mare solemnitate, pe locul Majestății Sale, timp în care s-au tras numeroase salve de tun. Când a ajuns, s-a așezat de unul singur. Soția lui a rămas în urmă, cu celelalte doamne nobile. Când nuntașii au ajuns și ei, nașul, împreună cu nașa de cununie, mirele, vornicelul și domnișoara de onoare, făcând mai multe reverențe, s-au apropiat de locul Majestății Sale, unde, pe prima treaptă, stătea în picioare contele Miklós Bethlen. Ajunși acolo, au îngenunchat într-un genunchi. În numele celorlalți care îl însoțeau, nașul a rostit în limba latină discursul de bun-venit adresat împăratului. Rabutin stătea pe scaunul Majestății Sale, cu pălăria pe cap. La discursul de bun-venit răspunsul l-a dat contele Miklós Bethlen. După ce s-au ridicat din genunchi, au prezentat încă o reverență aplecându-se până la pământ și s-au retras, cu fața spre reprezentantul împăratului, până la mijlocul șopronului. Acolo, nașul și însoțitorii lui mai întâi l-au salutat pe guvernator, dându-și mâna. De acolo s-au dus la locul doamnei Rabutin, au dat mâna cu ea și au salutat-o. Apoi s-au



dus la doamna guvernator și au salutat-o și pe ea. După acestea, urma să dea mâna cu ceilalți oaspeți, întâi cu domnii, apoi cu doamnele și domnișoarele, cerându-le acestora din urmă permisiunea în prealabil, în conformitate cu datinile.

Când acestea au fost isprăvite, s-au adus bucatele în castroane cu marginile argintate-aurite, mai întâi la masa reprezentantului împăratului, unde contele Lőrinc Pekri era stolnic, iar contele Sámuel Bethlen, paharnic. Rabutin stătea singur la masă și, ca împăratul, își ținea tot timpul pălăria pe cap. Abia când reprezentantul împăratului a început să mănânce, și ceilalți oaspeți s-au așezat la cele cincizeci de mese. Acolo era și emisarul voievodului din Muntenia, care ședea pe locul de frunte printre maghiari. Pentru că era de față chipul împăratului, în șopron și pe la mese era liniște mare, oamenii vorbind între ei în șoaptă, până când au început să se îmbete. Apoi s-a făcut zarvă, unii începând să vocifereze. Alții încercau cu disperare să-i potolească, să-i facă cumva să tacă, având în vedere că era de față reprezentantul împăratului. Dar degeaba, nu a avut niciun efect, mai ales după ce s-au îmbătat și înalții servitori care îndeplineau slujbele de curte și s-au pornit să-l dojenească într-una pe împărat.

Rabutin, chipul împăratului, mânca singur, tăcut, iar când voia o altă mâncare, făcea semn cu mâna și farfuriile erau duse din fața lui și se aduceau altele. Așa a făcut și când voia să bea, doar făcea semn cu mâna. A stat acolo până în zori, până la sfârșitul ospățului și al dansului, fiind obligat să stea singur. A doua zi a recunoscut că pentru el asta fusese o adevărată penitență. În șopron, cât era de lung, erau așezate zece bufete. Primul era pentru masa împăratului: pe acesta erau așezate multe feluri de vase pentru băuturi, demne nu doar de domni, ci de principii și regi. Unele erau din aur masiv, ornate cu rubine, smaralde și diamante, altele erau ornate în mod deosebit cu sidex, cochilii de scoici marine și multe altele asemănătoare, pe care mi-ar fi imposibil să le descriu. În afară de acest bufet mai erau două. Pe unul erau așezate numai cupe cu capac, aurite, ornate cu motive florale. Pe al doilea se aflau cești din

argint și din aur, pe al treilea, pahare din argint, dar aurite atât în interior cât și în exterior, pe al patrulea, căni din argint și din aur, pe al cincilea, doar pocale de câte o vadră, din argint alb [adică doar argint, fără să fie suflate sau poleite cu aur, n. tr.], care, când erau umplute cu vin, erau duse de câte doi flăcăi și puse pe masă pentru câte opt oaspeți. Pe al șaselea bufet erau pahare din argint alb, cu capacități de o cupă, respectiv două și patru cupe. Pe al șaptelea bufet erau pahare de formă sferică, argintate și aurite, cu capacitatea de o cupă, de jumătate respectiv sfert de cupă. Pe al optulea și al nouălea bufet s-au aflat diferite vase de cristal, cu sau fără capac și picioare, unele mari, altele mici.

Nu pot fi redate în poveste toate bucatele alese servite. Consider că pasteturile [pateurile] ar fi demne de considerație. Pe fiecare masă s-au servit pasteturi cu felurite aluaturi, colorate cu tot felul de vopseluri, servite pe tăvi mari, cuprinzătoare. Unele reprezentau meri, peri, lămâi, portocali, cu frunze verzi, de care atârnavă fructe care semănau cu mere, pere, lămâi și portocale. În același mod au fost făcuți și cerbi, și căprioare, iar pe pomi, turturele și porumbei, stând unele lângă altele. A fost recreată *ad vivum* cetatea Făgărașului, cu bastioanele sale interioare și exterioare, cu tunurile pe ele, cu străjerul neamț în poarta cetății, cu pușca pe umăr, iar jur-împrejur, un șanț cu apă, în care zburdau mici pești vii. La fiecare fel de mâncare se aduceau noi și noi asemenea pasteturi. Meșterul care a făcut toate acestea nu era altul decât Márton Berzenczei din Scaunul Mureș, care a fost maistrul bucătar și al bătrânului principe domnitor, Mihály Apaffi. Nu era nimeni altul ca el în tot Ardealul.

Cei șapte cai amintiți mai înainte, echipați cu harnamente scumpe, au rămas în fața șopronului până în zori, când nunta s-a terminat.

Când s-a băut pentru sănătatea împăratului, a împărătesei, a regelui Iosif, a reginei, a binevoitorului nostru domn de astăzi, împăratul Carolus, și a prințului Eugenius s-au tras salve din tunurile aflate atât pe bastioanele cetății din Gilău, cât și din cele trei tunuri amplasate în fața șopronului. Au bubuit atât de tare, încât s-au stricat ferestrele cetății.

În prima zi, guvernatorul a purtat un mintean și un dolman din catifea de culoarea cenușii, cu nasturi de aur cu pietre prețioase pe mintean și pe dolman. Minteanul era căptușit cu blană de jder, pe căciulă avea un medalion cu diamante, pe piept, în partea stângă, la inimă, purta un alt medalion mare cu diamante, cel pe care împăratul Leopoldus i-l dăruise când fusese la el, la Viena. În ziua următoare purta dolman și mintean din catifea de culoarea viorelelor, cu nasturi în formă de floare, făcuți din perle mari, frumoase. Minteanul era căptușit cu blană de răs, provenită de pe burta

animalului. Purta în continuare medalioanele atât pe căciulă, cât și pe piept. În prima zi, doamna guvernator a apărut în rochie de catifea de culoarea castanului, pe care erau aplicate, de jur-împrejur și de la marginea de jos până-n talie, flori din perle mari și frumoase. A doua zi purta o rochie țesută numai din fire de aur, iar pe gât, piept și mâini avea multe brățări de aur cu pietre prețioase, coliere, agrafe cu podoabe tremurătoare, cordoane pe care erau aplicate flori din perle frumoase și medalioane cu pietre prețioase, încât oaspeții și ofițerii superiori nemți aflați acolo o priveau cu uimire. Și pe celelalte doamne și domnișoare erau atât de multe bijuterii scumpe, încât ofițerii nemți spuneau că este o adevărată nuntă regală.

În afara șopronului erau așezate căzi mari, toate pline cu vin. Când cineva dorea, putea să se servească, deoarece dacă se goleau, erau umplute din nou. Mulțimea de oameni de diferite stări adunată acolo, împreună cu slugile care nu serveau la masă, nu reușiseră să bea tot vinul.

După ce [oaspeții] s-au cherchelit, s-au ridicat de la mese și au dansat până în zori. În acest timp, mireasa a fost condusă în cetate unde, urmând datinile vechi, frumoase și bune, i-au schimbat hainele; în părul ei desfăcut au prins o mulțime de panglici strălucitoare, și au condus-o înapoi în șopron. Înainte să înceapă dansul miresei, nașul, cu mirele și cu vornicelul, având în spatele lor pe nașa de cununie, domnișoara de onoare și mireasa, s-au dus până la prima treaptă a locului Majestății Sale. Acolo toți au ingenuncheat într-un genunchi, nașul a mulțumit pentru bunăvoința împăratului, cu care a acordat favoarea de a fi reprezentat în persoană. După ce s-au ridicat, toți au făcut încă o reverență aplecându-se până la pământ și s-au întors în șopron mergând cu spatele. Atunci a început să se cânte dansul miresei. Nașul, după ce s-a rotit de două-trei ori cu mireasa, a însoțit-o mai întâi la guvernator, apoi la soția guvernatorului, ca să-și ia rămas bun de la ei. Apoi a condus-o la vornicel care, ținând-o de mână, a condus-o în dormitor, timp în care s-au tras salve de tun. Mai târziu, reprezentantul împăratului a coborât cu mare fală de pe locul Majestății Sale și a intrat în cetate, unde i se amenajase o cameră fastuoasă. Când s-a crăpat de ziuă, și oaspeții s-au dus spre locurile lor de cazare.

A doua zi nu a mai fost ceremonia de primire a Majestății Sale, caii frumos echipați cu harnașamente scumpe nu au fost scoși în fața șopronului și contele Rabutin nu a mai fost chipul împăratului, ci a stat și el printre ceilalți oaspeți, pe locul principal al mesei, împreună cu soția sa. Atunci a început petrecerea propriu-zisă și marea beție. Și Rabutin s-a îmbătat și a început să strige la masă (în limba franceză, intrucât



contele Rabutin era francez) de mai multe ori: „Azi nu sunt împărat, am răbdat destul până în zori; ce am pierdut ieri o să recuperez astăzi”. Așa s-au molesit oaspeții din cauza băuturii, încât, atunci când a început dansul, abia mai erau în picioare câțiva bărbați.

La acea nuntă, nici măcar un ungar nu purta haine cu pasmanturi, nu avea părul pudrat sau chica legată în săculețe de pânză, așa cum purtau ofițerii nemți. Toți domnii, doamnele, domnișoarele și domnișorii erau îmbrăcați în veșminte ungurești, cântau cântece și dansau numai dansuri ungurești. Dacă am pune laolaltă toate hainele cu pasmanturi existente azi în Ardeal, toate pletele pudrate și legate cu panglici și am socoti valoarea lor, nu ar egala valoarea hainelor purtate de guvernator și de soția sa, a podoabelor din aur, a perlelor, pietrelor prețioase și a harnașamentelor calilor, nemaivorbind de cea a bijuteriilor scumpe purtate de ceilalți domni și doamne.

Între șopron și cetate s-a aflat un brad foarte înalt, cu scoarța îndepărtată până la vârf și trunchiul uns cu osânză. În vârful trunchiului au fost așezate șapte coți de postav englezesc, zece galbeni și un pocal de argint. S-a strigat: „Cel care va reuși să se cațare, va putea păstra ce se află acolo”. Mulți au încercat, s-au urcat destul de sus, unii până-n apropierea vârfului, dar până la urmă toți au alunecat pe trunchi. Guvernatorul avea un markalf tare poznaș [nume devenit sinonim cu bufonul, n. tr.], pe nume Pisli. El a pregătit încă din timp, în secret, niște cuie mari din fier. A luat și un ciocan de potcovar, și a început să se cațare bătând cuiele unul după celălalt și ținându-se de ele. Dar și așa se cațăra greu. Când a vrut să ia cele puse în vârful bradului, era să cadă. Domnii care îl urmăreau de la ferestrele cetății și din apropiere s-au speriat că va cădea și va avea parte de o moarte groznică. Mai cu seamă doamnele începură să se vaite. Cei aflați sub brad l-au încurajat, spunându-i că sunt sub brad și, dacă va cădea, ei îl vor prinde. Astfel, a coborât de pe brad și a luat și lucrurile din vârf. ✦

SCRIITORUL ELVEȚIAN HUGO MARTI ȘI ROMÂNII

A avut loc o adevărată colaborare între Hugo Marti și Lucian Blaga, ca între doi români, mânați de același țel și utilizând aceleași mijloace: literatura, cultura, cunoașterea țării și a oamenilor, într-o perioadă în care era cea mai mare nevoie de așa ceva.

de

ION TALOȘ

„N-am putea, oare, să revendicăm pentru noi pe acest scriitor? Am avea un autentic poet și un mare scriitor mai mult.” Așa își încheia Lucian Blaga prefața la traducerea operei elvețianului Hugo Marti *Intermezzo românesc. Cartea amintirii*, în 1931.

Relațiile culturale româno-elvețiene au cunoscut o dezvoltare excepțională în perioada interbelică. Meritul ridicării acestora la un nivel neatins până atunci, dar poate nici mai târziu, revine scriitorilor Lucian Blaga și Hugo Marti, a căror prietenie le-a stimulat, le-a intensificat și le-a dat substanță. Astăzi, numele scriitorului revendicat de Blaga e prea puțin cunoscut la noi.

Charles Linsmayer, cel mai bun cunoscător al operei scriitorului de la Berna, ne servește ca punct de orientare¹. Prin activitatea desfășurată în Elveția, Hugo Marti a fost un înainte mergător al activității diplomatice a lui Blaga în Țara Cantoanelor. Relația lui Hugo Marti cu România a început la vârsta marilor deschideri și încercări ale oricărui tânăr, la 22-23 de ani (n. la 23 decembrie 1893, în Basel, fiu al unui bancher și al unei fiice de preot, decedat la 20 aprilie 1937, la Davos). Își încercase norocul în studierea dreptului, câte un semestru, la universitățile din

Berna, Berlin și Königsberg, după care s-a retras și, în 1914, a început, tot la Berna, studiul filologiei. Întrerupe însă și acest studiu, în favoarea unei activități ca educator în familia principelui Nicolae G. Cantacuzino, la București. A fost recomandat pentru o asemenea activitate de un medic din Berna, al cărui nume a rămas necunoscut (într-o scrisoare către Blaga, Marti citează pe dr. Wölterlin, pe dr. Victor Wissler, care par să fi avut legături cu România). Oricine ar fi făcut propunerea, putem spune că alegerea a fost excelentă.

Marti a ajuns la București la 17 octombrie 1915; cunoștințele lui de română erau tocmai suficiente pentru a lua un birjar de la gară până la domiciliul prințului. Prima surpriză: principele se refugiase, cu cei cinci copii, la reședința sa din Sinaia, unde avea să ajungă și Marti cinci zile mai târziu (22 octombrie 1915). Așa a început ceea ce avea să devină parte din ființa lui: educarea copiilor i-a făcut mare plăcere, preferatul lui fiind Andrei, care avea preocupări artistice. În același timp, cunoașterea muzicii și a picturii românești, a literaturii și legendelor carpatine – mărturisește el într-o scrisoare către Freda Hoffmann –, „m-au absorbit” cu totul. Alternanța Sinaia-București, flurul tihnit-oriental al românilor și

poezia populară l-au preocupat atât de intens, încât scrie că, după ce a stăpânit în măsură suficientă limba, a uitat depărtarea: „a trebuit să uit cine eram, pentru a ști unde mă aflu”.

L-a entuziasmat sărbătoarea Paștilor din 1916, a văzut peste tot „Antichitatea romană”, l-au fascinat munții și pădurile lor, „albastrul cerului”, „splendoarea nopților înstelate”. Șederea lui în România, visul frumos pe care îl visa, avea să fie însă spulberat, prin intrarea României în război. Împreună cu familia principelui s-a retras pentru o vreme la Filipești-Târg, lângă Ploiești, apoi, în vremurile tulburi de atunci, pentru a-și salva copiii de grozăviile războiului, principele i-a încredințat cei cinci copii, pentru a-i duce în Elveția neutră. De câtă încredere trebuie să se fi bucurat tânărul Marti în ochii principelui, dacă acesta i-a încredințat copiii, în asemenea vremuri!...

Ruta călătoriei era programată astfel: de la Iași, cu trenul prin Rusia, Finlanda și Norvegia, cu vaporul din Norvegia până în Germania și de acolo iarăși cu trenul până în Țara Cantoanelor. Numai că, pe când se aflau la Sankt Petersburg (31 ianuarie 1917), unde Marti a depus spre păstrare, la Consatul Elveției, capitolele scrise ale tezei lui de doctorat, Germania a comunicat Statelor Unite, la 1 februarie 1917, începutul războiului submarin, ceea ce a paralizat de îndată navigația civilă, încât cei șapte pasageri au fost nevoiți să închirieze case țărănești, la 70 de km de Oslo, și să aștepte liberalizarea călătoriilor pe mare. Împreună cu guvernanta belgiană și cu ajutorul unor localnici, Marti și-a exercitat munca de profesor particular al celor cinci copii de vârstă școlară în așa fel încât Alexandru, care era în vârstă de 14 ani, a putut, după un an de învățământ particular, să fie primit la o școală superioară din Oslo. O călătorie, așadar, cu multe peripeții și necunoscute, care s-a încheiat, după doi ani, în iulie

1919, în Elveția, ceea ce a marcat și încheierea activității de profesor particular a lui Marti.

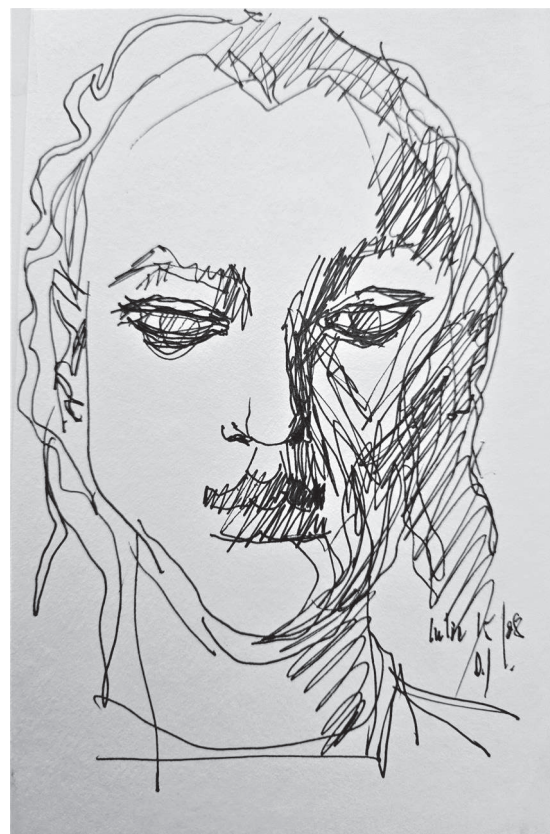
Întors la Berna, Marti și-a terminat studiile filologice, a făcut un doctorat și, începând de prin 1920 a ținut conferințe despre poezia populară românească („Weihnacht und Neujahr in der rumänischen Volkspoesie”, în *De kleine Bund* 1921, nr. 50). În 1922 a obținut postul de redactor al paginii de foileton al acestui ziar (întemeiat în anul 1850, la Berna). Pe lângă conferințele despre literatura populară românească, Marti a publicat două opere despre România: *Rumänisches Intermezzo* (1926) și *Rumänische Mädchen* (1928, reeditată în 2012).

Blaga stabilește locul lui Marti între scriitorii europeni care au scris despre români. „În literatura europeană eram cunoscuți până de curând numai din acea nenorocită și prea grotescă anecdotică, ce ne așează irevocabil într-un spațiu imaginar, al tuturor posibilităților. Mărturie s-ar putea cita nume celebre ca Szienkiewicz, Knut Hamsun, Thomas Mann, etc. Prin literatura lor circulă încă boieri răsăriteni care își vând soțiile, ofițeri excroci, cartofori de proporții omeric, falși prinți, tâlhari de blazoane”. Dar Blaga continuă: „Se ivește acum o altă literatură care ne vede cu atmosfera ce ne aparține și oarecum așa cum suntem, dincolo de bine și de rău, înăuntrul peisajului nostru. Hugo Marti ne-a cunoscut la o răscruce istorică: a stat vreo doi ani în țara noastră în timpul când cumpăna neutralității se apleca. Și cât a stat sub poale carpatine, a trăit deopotrivă între oameni de *sânge domnesc cu obârșii bizantine*, ca și între țărani pământului cu sânge ceva mai vechi venind chiar de la Adam cel blestemat. Amintirile încrucișate de multe vedenii vii ale aceluși timp petrecut între crini domnești și greieri țigănești sunt povestite în *Rumänisches Intermezzo*”. În același timp, Blaga așază opera lui Marti

alături de aceea a lui Emanoil Bucuța și Ionel Teodoreanu.

Apariția la Berna a lui Lucian Blaga, în 1928, în misiune diplomatică, pentru patru ani, ca atașat de presă al Ambasadei României, a fost, atât pentru Marti, cât și pentru Blaga, o binecuvântare. Ea venea în întâmpinarea nevoilor sufletești ale scriitorului elvețian, care tânjea după anii petrecuți în România și își ostoya dorul înfățișându-și, literar, experiența, în cele două volume apreciate de critică, despre șederea lui în țara carpatină, și prin conferințe dedicate literaturii populare românești; era tocmai ceea ce și-ar fi putut dori diplomatul dornic ca țara lui să fie cunoscută prin ceea ce are mai valoros.

A avut loc o adevărată colaborare între ei, ca între doi *români*, mânați de același țel și utilizând aceleași mijloace: literatura, cultura, cunoașterea țării și a oamenilor, într-o perioadă în care era cea mai mare nevoie de așa ceva. Concepția filozofică și politică a lui Marti nu se împotriva în niciun fel intereselor (nu numai) politice urmărite de diplomatul Blaga, colaborarea lor a avut rezultate pe care nu le-a obținut niciun alt diplomat român în decursul unui singur mandat. Parcă totul s-a desfășurat după un plan bine stabilit. Cum spuneam, Hugo Marti crease în Elveția, la începutul anilor 1920, interes pentru poezia populară românească, Blaga a alcătuit și a tradus în colaborare cu Hermann Hauswirth (1905-1989) o antologie din cele mai frumoase poezii populare: balade, doine, colinde, descântece. Refuzul statului român de a participa la finanțarea tipăririi acestei antologii s-a datorat mai degrabă proverbialei invidii românești, pentru care un asemenea succes era prea mult, dar o astfel de operă tipărită prin 1930, în Elveția, în limba germană, realizată de un poet ca L. Blaga, ar fi fost un adevărat monument ridicat literaturii orale din țara noastră. Chiar dacă n-a fost tipărită, conferințele și



Studentă

recitalurile lui Hauswirth în marile orașe elvețiene (Bernă, Zürich, Basel) au atras atenția lumii de limbă germană asupra valorilor deținute de o țară tânără, România Unită, și justifica unirea tuturor „țărilor” românești într-un singur stat. Mai mult decât atât, Teamaria Lenz, poate cea mai cunoscută recitatoare a epocii, a dat recitaluri în mai multe orașe de limbă germană (Bernă, Berlin, Viena), dar și la București, cu poeziile traduse de Blaga/Hauswirth. La organizarea tuturor evenimentelor culturale românești, nu numai în favoarea poeziei populare, a contribuit Hugo Marti. El este primul care a ridicat poezia predilectă a lui Blaga, *Doamne, Doamne*, pe același nivel artistic cu poezia lui Rainer Maria Rilke și a scris în *Der Kleine Bund* despre prima prezentare a antologiei în cadrul Societății etnografice elvețiene.

Dar poezia populară a fost numai un domeniu al unei colaborări

Manuscriptum
1483, p. 112, 111.
Istete resp. p. 112
acc. 112?
v. p. 99, p. 112
resp. lui 114 die
4 mai 1928

Sehr geehrter Herr,
ich bin eben mit dem Lesen Ihres Buches beschäftigt,
kann aber das Ende nicht mehr warten ohne Ihnen
meinen Dank und ein Zeichen meiner Entzückung zu
schicken. Sie mit das „Was“ dieses Werkes (nicht die
Anecdote, aber Menschen und Landschaft) sehr bekannt
vor kommt, kann ich um so mehr das „Wie“ genießen.
Nützlich kann ich nicht wissen wie die Übersetzung
ins Rumänische gelungen ist. Eine Veröffentlichung
in rumänischer Sprache hängt eben von der Qualität
nicht des Originals sondern der Übersetzung ab. Wenn
Wenn sie das Neuklassische Ihres Stils richtig wieder
gibt, so kann man hoffen. – Haben Sie Sie Notizen
über Ihr Buch in der siebenbürgischen Zeitschrift
„Klingsor“ gesehen? Wenn nicht, dann bitte ich Sie
diese Klingsornummer als kleines Geschenk von
mir – zu betrachten. Auf Wiedersehen
Lucian Blaga

Mult Stimatè Domnule,
tocmai sunt ocupat cu lectura
cărții Dumneavoastră, dar nu pot
aștepta să închei lectura fără să Vă
transmit un semn al încântării
mele. Întrucât acel „ce”³ al operei îmi
pare foarte cunoscut (nu anecdotică,
totul, oamenii și peisajul) pot gusta
cu atât mai mult acel „cum” al ei.
Natural, nu pot ști cât de reușită este
traducerea în română. O publicare
în limba română nu depinde tocmai
de calitatea originalului, ci de aceea
a traducerii. Dacă ea reproduce co-
rect stilul Dumneavoastră neoclasic
nu pot decât să sper.

Ați văzut notița despre car-
tea Dumneavoastră în revista
Klingsor? Dacă nu, vă rog să con-
siderați acest număr din Klingsor
ca un mic cadou din partea mea.

La revedere
Lucian Blaga

Scrisoarea nu e datată, dar pu-
tem aproxima, prin coroborare cu
scrisorile primite de la Marti, pri-
măvara anului 1928. Într-adevăr,
la 4 mai 1928, Marti scrie, între
altele: „Vă sînt foarte recunoscă-
tor pentru revista *Klingsor*, pe care
mi-ați trimis-o; nota respectivă
nu o citisem”. Scrisoarea inedită
marchează începutul unei fru-
moase prietenii dintre L. Blaga și
H. Marti. ✦

extrem de fructuoase. Marti a tra-
dus în germană versiunea pentru a
fi jucată pe scenă a dramei *Meșterul
Manole* de Blaga, a susținut și a
scris despre reprezentarea acesteia
la teatrul municipal din Berna.
A tradus, de asemenea, poezii de
L. Blaga și a dedicat literaturii
române un număr al ziarului *Der
kleine Bund*. Aprecierile reciproce
și, în special, traducerile fiecăruia
din opera celuilalt conturează una
dintre cele mai frumoase prietenii
literare.

Corespondența dintre ei e cunos-
cută doar pe jumătate, adică avem
doar scrisorile primite de Blaga, pe
când cele trimise lui Marti nu au
fost păstrate – scrie Dorli Blaga –
datorită morții cu totul timpurii și
neășteptate a scriitorului elvețian.

Totuși, Biblioteca Națională a El-
veției adăpostește, între manu-
scrisele rămase de la Marti (texte
ale unor articole și conferințe
sau chiar traduceri din folclorul
românesc), sub cota A-06-b/02,
două scrisori ale poetului român.
Una dintre ele e cunoscută: Blaga
cedează 50% din tantiemele ce
îi vor reveni din reprezentările
cu piesa *Meșterul Manole* (Dorli
Blaga: „Lucian Blaga și prietenii
din Elveția”, în *Manuscriptum*
XIV, 1983, p. 106). Cea de a doua,
inedită, pare să fie primul contact
epistolar al celor doi scriitori, fapt
care îi sporește importanța. Ea nu
se află nici la Muzeul Literaturii
Române².

O anexăm aici în original și o
traducem:

1. Hugo Marti, *Die Tage sind mir wie ein Traum. Das erzählerische Werk*, neu herausgegeben und mit einem biographischen Nachwort von Charles Linsmayer, Huber, Frauenfeld 2004.

2. Valerica Mihaela Miron, c. s. Pappu: *Descrierea fondului Lucian Blaga. Corespondența din Arhivele Muzeului Literaturii Române din București*, prezentată ca teză de doctorat în științe filologice la Universitatea București, 2020, p. 114-117. Îi mulțumesc autoarei pentru transmiterea textului acestei teze.

3. Prin was înțelegem conținutul, iar prin wie, forma.

PÉTER DEMÉNY

traducere și prezentare
de **KOCSIS FRANCISKO**

Péter Demény s-a născut la 24 iulie 1972 la Cluj-Napoca. Licențiat al Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai, secția maghiară-română. A lucrat la edituri, cotidiene și hebdomadare, redactor al revistelor Látó și Matca. A publicat numeroase volume de poezie, proză, eseu, cronică literară, publicistică. A debutat cu volumul de poezii Ikarosz imája (Ruga lui Icar), 1994. A publicat romanele Visszaforgatás (Reluare), 2006; Vadkanragyogás, 2017 (Splendidul mistreț, Ed. Curtea Veche, 2020, trad. de Kocsis Francisko), poezii pentru copii (Ágóbágó naplója/ Jurnalul lui Ágóbágó, 2009), două romane-basm: Tamara és a vidámság mellénye (Tamara și pieptarul veseliei), 2018; Tamara és a tavirozás zenéje (Tamara și muzica nufurilor), 2019. A tradus: Ștefan Bănuțescu: Cartea milionarului (A milliomos könyve), 2011; Traian Ștef: Țiganiada (Cigányiász), 2011; Daniel Bănuțescu: Te pup în fund, Conducător iubit! (Csókolom a segged, Szeretett Vezérünk!), 2014; Filip Florian: Toate bufnițele (Mint minden bagoly), 2016; Daniel Bănuțescu: Diavolul vânează inima ta (A Sátán a szívedre vadászik), 2017; Pavel Șușară: Sissi, 2018.

MAREA CĂLĂTORIE

Aș vrea să străbat drumul de la Cluj la Zalău
cu un imens buchet de trandafiri în mână,
să mă opresc sub fereastra ta și să cânt
că mi-ai deschis inima, mi-ai smuls stinghereala,
mă iubești și mă suporti,
cizul, clopoțelul meu, ciolomada mea.

Din spini aș vrea să-i împletesc
sufletului meu fricos coroană,
să sângereze pe tot drumul îndărăt spre casă.

TURN

Ar trebui să mă retrag într-un turn întunecat,
foarte înalt ori foarte bine ascuns –
totuna, numai să nu fiu ajuns.

Într-un turn care se deschide dintr-un alt
turn, care se ridică dintr-un al treilea –
da, așa ar fi cu-adevărat ideal.

Aș sta acolo ca un păianjen, o bufniță,
un viezure ori o cârțiță –
deci ca un animal foarte însingurat,
care-i atașat de singurătate, nu doar o îndură.

Și-aș ține la distanță orice și pe oricine
ar încerca să-mi descopere vreo fisură,
ar adulmea după vreo rană pulsatilă.

Suferință, fericire, iubire, speranță,
despărțire, disperare ori spaimă terifiantă –
la nimic n-aș lua seamă, aș zăcea inert.

Doar aș picoti și aș surghiuni din mine
această stranie, fantastică, adorată, blestemată,
ticăloasă, infidelă, miraculoasă viață.

PSALM

La marginea drumului plângea un urs.
Orice om e netrebnic,
dar unde se aflau îngerii?

Tocmai îl jeleau pe om,
n-aveau cum s-ajungă
și la această agonie.

Cineva plânge la marginea drumului.
Om, urs, Dumnezeu –
toți întorcem capul.

CÂNTEC

Eu țin la păcatele mele,
căci din ele sunt făcut,
și-l rog pe Domn ca îngerii-i să lupte
și pentru mine neabătut.

Nici nu știu ce-aș deveni de-aș fi
de păcate-mi lipsit.
Decor liric: suflet de dogori
și de zăpezi răscolit.

Eu sufăr și mă bucur precum
bobocul ce se desface.
Pasăre frângându-și aripa
în șuvoiul de raze.

ACUM

există pur și simplu câte-o seară
când nu știu răsăritul pe-unde vine
și nu știu ce-a dat iama-n viața mea
atunci când te-am cunoscut pe tine

acum nu știu pur și simplu lampa
ce luminează și de ce și cui
rătăcește-un glonț până a mă lovi
mai julește inima smogului

acum marea sfârâie pur și simplu
haina-i plapumă-ncinsă pe mine
liftul cade și etaj după etaj
simt mirosul de mâl tot mai bine

acum totu-i pur și simplu complicat
trecutu-i un mort lung cutremurat ✦

LEVANTUL, UN TEXT DE CATOPTRICĂ TEXTUALĂ

În *Levantul*, Mircea Cărtărescu creează una dintre cele mai clare anamorfoze literare, o epică în versuri, cu ajutorul catoptricii (textuale) înșelătoare.

de

VIORICA RĂDUȚĂ

Ca la Arcimboldo, doar că din texte, levantul este un compus versus alte texte, o consecință a unei reflexii livrești, mutate în realul dintre copertele unei noi cărți. Așezate într-un corp/ scriitură de tip catoptric, imaginile/ textele capătă forme bizare întrucât autorul modifică, re-dimensionează elementele, arta și realitatea, cât și relația dintre ele. Astfel, *Levantul* devine o scriitură de reflexie, pe linia ana și meta-morf(oz)elor. Cu *Levantul*, Mircea Cărtărescu realizează o scriitură catoptrică, proiecție a textelor lirice anterioare, pe care le deplasează din „istoricul” lor, le exagerează/micșorează ori le reconstituie dintr-un alt unghi, saturat de poetici ulterioare, pe scena epică prelu(cr)ată din *Țiganiada*, și aceasta cu accent „bizantin”. Mecanismul re-creat este chiar un „poemation” (și) comic, alcătuit, asemenea epopeilor premergătoare, din „douăsprezece cântece”, dar în oglindă, reflexie de texte, metafora *literală și literară* fiind însăși scriitura curentă, „globul de cristal ce *ne reflectă*” (s.n).

Formele liricii românești, inclusiv cea cărtăresciană, sunt trecute prin filtrul, unghiul actualiza(n)t al re-scrierii deformatoare, ca într-o iluzie-text în care se zăresc/presupun și scrierile prime (referențiale, în măsura în care

sunt re/cunoscute de cititor). Dar recurența procedului, relectura în ecoul-oglină (modificator al textelor „originare”), pune în evidență chiar o posibilă funcție poetică, una anamorfotică, de data aceasta în literatură. Astfel, *Levantul* trăiește din textele reflectate în/de el însuși. Forme poetice căzute în istorie, măcar pe porțiuni, sunt aduse „în relief”, în oglindă, într-un text compus după „capetele” lui Arcimboldo, text nou, în care mecanismul catoptric stă la vedere, cu parodia, aluzia, citatul pe față, în prim-plan. Celelalte texte (ecouri de lectură, de școală, etc.) referențiale se citesc dintr-un unghi nou, ironic, din care nu lipsește tandrețea, însă.

Trupul „orbitor” al *Levantului* devine pânțele făcător de texte-vieți, întotdeauna transparente, reflexive față cu cele dintâi, care țin de parcursul poeziei românești. Se vede în această *Pâncota* postmodernă, în „sfera”/ „globul” scriptural, întreaga țesătură de form(ul)e poetice, ușor de recunoscut în clasicizarea, uneori anchiloza receptării liricii noastre. Mecanismul catoptric, translat în literatură, în ciuda deformărilor, activează textele poetice dinainte mai mult decât „omagiul”, de altfel.

Dacă în viitorul *Orbitor* se ia ca oglindă fluturele gigant/ic (prim) și ca reflexie toată seria de ipostaze, dezmembrări ale acestuia, cu avataruri text-om-obiect etc., în *Levantul* Mircea Cărtărescu creează una dintre cele mai clare *anamorfoze literare*, o epică în versuri, cu ajutorul catoptricii (textuale) înșelătoare. Dacă l-am parafraza pe Baltrušaitis, am spune că această epopee desfășoară adevărate „aberații” textuale, cu virtuozitate, magie literară.

Levantul este circular ca scriitură, (meta)corpul lui fiind explicit rotund, și la propriu, „glob de cristal”, text nou, translucid, prin care (se) vede, el însuși reluându-se la capăt, în literalitatea sa, așa cum se prezintă, prin urmare, ca oglindă sferică, deformatoare de texte. Întregul se comportă ca un instrument catoptric, creator de anamorfoze literare, asamblate într-o unitate, din unghiuri și perspective dătătoare de nouă formulă/ poetică față de cea a textelor lirice antemergătoare.

Reușita lui Mircea Cărtărescu vine din această „peste formă” textuală. Formule poetice arhicunoscute/ mai puțin cunoscute, mai ales din vârstele uzate sau nu ale literaturii române sunt puse în abis, de fapt în oglindă-text pe o matrice (ușor „epică”) a capodoperei lui Budai-Deleanu, și aceasta în atingere cu vreun cânt medieval sau cu literatura populară de timbru antiotoman ș.a.m.d., totul așezat sub lupă și din unghiuri de-formatoare.

Cele „12 cântece” din *Levantul* par douăsprezece „capete compuse” în stilul dublării arcimboldiene, textul lui Cărtărescu dezvoltând formule, mai ales poetice, într-o fizio(g)nomie spirituală de epopee eroi-comică, cea care înglobează în ecou celelalte texte, evident cu plusul, deformarea amintită. Autorul dispune, într-un opus baroc, de vechile tipare lirice sau de cele recente, până la autocitare, surprinzând prin montajul

de oglinzi/capete, compuse din literalități, textele. Este, ca și în *Țiganiada*, o epică pe loc, prin dialoguri, discursuri, comentarii spumoase lingvistic, chiar și pe tiparul „pastelurilor”, evident caricature. Este vizibilă multiplicarea lui *morphe*, textele aflate în memoria lectorului, și „supra/ punerea” peste acestea a unui al doilea text prin tehnica oglindirii. Se creează o *anamorfoză scripturală* din douăsprezece căpățâni, făcute din textele dispuse într-o succesiune de „evenimente”, mai bine zis un fel de *bavardaj extrem de viu*, din nou amintind de *Țiganiada*. Astfel, absurdul condiției „levantine” a omului de pe aceste meleaguri nu se dezice. Fizio(g)nomia înaintașilor textuali este dezvoltată cu o plăcere verbală pe care până și pasajele descriptive o au, nealterată de referințe livrești, concepte, mici anatomii de teorie literară, etc. Istoria lui Manoil se desfășoară mai ales pe linia baladescului nostru, surprins, de data aceasta, într-un unghi de corecție, prin catoptrica momentelor picarești, dar nu cine știe ce! I se adăunează, într-o ordine imprevizibilă și cu alerte demnă de comedigraf, exoticul și onticul din Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu etc. Referințele, chiar autoreferința, sunt introduse prin optica/ viziunea postmodernistului dedulcit la cultura (în speță, aici, lirica cea română) din toate timpurile, dar cu distanța poeziei (anamorfotice) noi.

În oglinzile-text sunt atrași autorul-*alter* și cititorul deopotrivă prin unghiul de bizarete acordat „convexității” globului *Levant*, care reflectă totul în/ din poziții multiple, ceea ce creează și o serie de modificări (iluzii, întrebări, reevaluări) asupra textelor și stilurilor de referință. Luându-le în considerație pe cele românești încă din primul cânt, Mircea Cărtărescu alături ecouri (textuale) din Eminescu baladescului de tip Alecsandri: „Fug periți

de groaza morții, cu șalvării la genunche/ pe când vine, vine oastea rumânească, ca o muche/ De hanger arzând în soare, ca și colți de leu turbat:/ Până-n zori plecă Balcanul capu-n fața lui Carpat”. În final, această meta-textură întărește nu doar textul Budai-Deleanu (să nu uităm că *Levantul* e conceput ca o „kaghemusha”!) privind convențiile unei epopei, tradiția și omologarea formulei; „papirul” cuprinde și sfaturi auctoriale în privința „actantului valid”, a iluziei de optică scripturală: „de-ar fi strălucire într-un glob de halima”, multiple aluzii scripturale, din al căror corp se și hrănește, în fond.

Opul, în ansamblu, devine oglindă literară, în care se reflectă tot texte, și cel care se produce, cu Manoil într-un „antistory” scris din/ *versus* textele predecesorilor. Povestea constă, mai degrabă, într-o defilare de referințe scripturale, drumul spre înființare-desființare din *Țiganiada* fiind aici unul textual, postmodern foarte. Cel de-al doilea cânt începe cu tonul avântat al eroicelor eminesciene, dar alte și alte pasaje pun în concurs scriituri și viziuni, de la un Alecu Russo la Alecsandri ș.a.m.d. Nu lipsesc nici scenariile de „legendă” ale lui Bolintineanu, vizate din unghi parodic: „Astă cuvântare (milă cetitor acuma-ți cer...”. Asamblările (tot *anamorphe*) au ecouri literare neașteptate. Ion Barbu e „rudă” cu textul „bolintin” ori „alecsandrin”, chiar cu „stilul” cântat/ Russo, ca în exemplul: „...Iacă. Nu sunt fragiție dragi să-i înghesui în buiacă:/ Bravilor, pești și felurit e pământul/ Pe ciocul buzei lucește soarele de aur și pe solzul păstrugăi/ Prețioase sunt plantațiile de curmale/ Dulci sunt ochii armenelor”. Evident, pentru „cântarea” plaiurilor primul text este pus în încurcătură stilistică și de viziune de cel nou. În ciuda ludicului, însă, *Levantul* cărtărescian, așa compus din aluzii și texte-bucăți,

din stiluri (uzate) și viziuni ero(t)ice la fel, toate luate în răspăr, rămâne grațios și prin mobilitate (textuală), și prin inventivitate (verbală). Exclamația și îndemnul vechii „cântări...” cad în grotesc: „O, patrie... / Ești ca o fetiță care și-a pus în păr un lanț de margarete și unțșor”, „Ridică-te, alungă fanariotul/ Prefă în marmură cărămida de bălegar”.

Această tehnică a catoptricii înșelătoare este asimilată de Mircea Cărtărescu unei viziuni creatoare, explicitată prin metaforica „fereastră”, analogon al textului ca instrument de reflexie „peste formă”, oglindă ea însăși anamorfotică: „Plato zice de un ceriu ce nu este-n lumea noastră/ Unde zămislită este doar ideea de fereastră/ ce e singura reală: oglindire-i ca tâmplarul/ Taie-n lemn și-i zic «fereastră»; iar ce face condeiul/ Când «fereastră» scrie, este oglindit de oglindit/ Munți de sfeclă, negi de sfoară, vieți de vânt, mări de sclipit”(s.n.). Autoadresările țin de ticuri narative, parodiate și ele, dar poemul este alcătuit pe baza perspectivelor multiple, când apropiate, când depărtate, accelerate sau încetinite narativ, după cum Manoil vede/cutreieră lumea (textele) prin „luneta grea ca plumbul de lentilele *bombate*” (s. n.) sau prin „ocean”, instrumente, prin urmare, de reflexie de/formatoare. În mașinăria catoptrică intră cel mai des Eminescu, punctat cu versuri întregi: „Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine”, cu sintagme modificate sau con-textualizate ludic, în contiguitate cu alte prelucrări după „naivitatea sinceră” a înaintașilor acestuia, și alții, și alții, încât autorul, fiind pus mereu pe șotia livrescului, îl transformă și pe acesta în viață/epică, invitându-se, la propriu, cum adesea procedează postmoderniștii cu aparatul poezicității, într-o inginerie textuală vie: „Mașiniști, la manivele/ Derulați un alt decor!”. (continuare în numărul următor) ✦



NICOLAE
BREBAN 90

aprecieri
critice de
DORA PAVEL
ANA MUREȘANU
& ION POP

ROMANCIERUL ȘI ARMELE SEDUCȚIEI

Brebaniada! Parola fulgerătoare prin care ne înștiințăm între noi de proxima lui sosire. Vorbea, vorbea. „Aici mă simt în largul meu, voi sunteți audiența absorbantă de care am nevoie”. Și nu suferea să fie întrerupt, probabil că din discursul cvasicontinuu își construia deja vorbirea unor personaje încă nenăscute. Avea farmecul și uneori stângăcia unor protagoniști ai lui, de la Rogulski la Castor Ionescu.

N-am cum să uit zorile care ne prindeau, pe noi, doborâți, adormiți, pe el, apăsând un cuvânt, dezmeticindu-ne cu reproș, încă în plină expansiune a poveștilor. Numai cine i-a stat în preajmă poate înțelege urmarea: a doua zi, respirația noastră reavănă, senzația fizică de renaștere, pe cea mintală, de reenergizare. Sentimentul că ni s-a deschis o altă lume, după plecările/revenirile lui din/în țară.

Prima înregistrare la Radio Cluj, în '94. Breban, în paltonul lung, parizian, bleumarin, fular bordo. Pe coridoare, colegii mei salutând stângaci, lipindu-se de ziduri, să-i facă loc. Dincolo de geamul securizant al cabinei, invazia capetelor curioase să-l vadă. Zecile de înregistrări ale mele, fie în îndelungatele taifasuri de acasă, fie în locuința lui din Strada Luterană, toate urmate de copierea lor pe casete, de transcrierea pe laptop. Șase dintre dialoguri sunt incluse în volumul *Armele seducției* (2007), titlu sugerat tocmai de o expresie a romancierului, altul, în ancheta din *Rege și ocaș. Din culisele scrisului* (2008). Peste și dintre toate, îmi sună și acum în urechi vibrato-ul unei recitări care descumpănește acul pupitrului tehnic: elegia *Odă mamei, celălalt talger al balanței*.

Decupez, aici, doar câteva secvențe desprinse din multele mărturisiri ale scriitorului, unele coagulate în fraze de tip aforistic, pe care i le-am smuls. Și un motto care pare să le armonizeze: „Singurul moment în care nu mă disprețuiesc total este atunci când scriu”.

Probabil că din discursul cvasicontinuu Nicolae Breban își construia deja vorbirea unor personaje încă nenăscute. Avea farmecul și uneori stângăcia unor protagoniști ai lui, de la Rogulski la Castor Ionescu.

de

DORA PAVEL

„**T**emperamentul meu este violent. Este unul violent sangvin, uneori coleric chiar, și a trebuit să mă obișnuiesc eu însumi cu asta de-a lungul deceniilor, ca și lectorii mei. [...]

Amfitrion punctează o schimbare, de parcă un acar divin ar fi mișcat un traseu fundamental. Eu m-am lăsat dus de această fervoare stilistică – acest roman are un timbru stilistic puternic, e aproape golit de conținut epic –, eu, care în tinerețe aveam o anumită forță epică. În acest roman, în această trilogie – că nu este un roman –, nu se întâmplă nimic. Este o provocare, poate, față de proza română, în care axul esențial este epicul. Nu există pictură de moravuri, nu există nici un fel de naturalism, există un discurs continuu, multe discursuri continue, există o nerușinare a etalării unor teorii diverse, complicate, nesfârșite, inutile. E o zonă a inutilului această carte. Și eu propun literaturii române, prozei române această platformă, această zonă a inutilului, poate ca o seducție, ca o alternativă, dacă vrei, pentru proza cu adevărat matură, acea proză a secolului nostru în care pentru prima dată a creat scandal romanul lui Proust, *À la recherche du temps perdu*, un roman în care nu se întâmplă nimic, care a bruscat atâtea conștiințe, care, ții minte, l-a stupefiat,

l-a făcut pe André Gide, acest spirit inteligent și scriitor al începutului de secol, să se compromită fundamental și jenant pentru el, respingând la Grasset acest manuscris, care nu numai că anunța noua proză, dar care, astăzi vedem, la sfârșitul secolului, că domină tot secolul, că defrișează un continent enorm al prozei, continentul unde *nu se întâmplă nimic*, dar acest nu se întâmplă nimic al lui Proust este o coborâre în adâncuri, cu un ascensor nebun, spre profunzimile omului. [...]

Sunt un hibrid, un hibrid care s-a născut pe acest pământ, pe care îl recunoaște ca un pământ originar și care e fericit că s-a născut aici. Îi spuneam și lui Nichita, pe vremuri, când îi deplângea pe români că nu-i recunosc îndeajuns geniul, și pe ruși că nu-l au, îi spuneam: Nichita, noi doi nu suntem posibili decât aici, în această bifurcație istorică și genealogică, noi numai aici eram posibili, din acest amestec de rase, de clanuri, între un rus și un român, între un român și un neamț. Și poate asta dă formula nu numai a Ardealului, dar și a României”.

(București, în locuința din Strada Luterană, 2 octombrie 1994)

„**E**u nu știu, nu mi-am găsit Dumnezeu, îl caut,

moralitatea mea stă în această căutare, în această luptă pentru a-l găsi. Iar dacă voi avea norocul de a-l găsi, probabil voi exclama cu Sfântul Apostol Pavel și cu Miguel de Unamuno acea frază celebră: «Cred, Doamne, ajută-mă în necredința mea!»».

(Cluj, 10 decembrie 1994)

„Eu aparțin de psihologia și de gustul anilor '20 ai secolului încheiat, și mă gândesc la Thomas Mann și la Faulkner, la Proust și, bineînțeles, la Musil, care aveau, în primul rând, propensiunea spre teme mari, spre temele acestea, mari, care atrag construcțiile mari. Spre temele astea, panoptice, panoramice, care dau frescă sau pictură sau critică de moravuri, temele care au dus romanul secolului XIX, prin Balzac, Zola etc., până în anii '20 ai secolului XX, până la marginea filosofiei, a conceptului, a gândului articulat”.

(Cluj, 11 februarie 2001)

„Iubirea este o formă de concentrare pe o persoană, o formă de absolutizare a unei persoane, o formă de limitare a orizontului la o persoană. Iubirea este o formă a limitării. Tot universul se restrânge la o siluetă. [...] A existat în mine un tip de egoism funciar, care m-a apărât să mă pierd într-o altă persoană sau într-o aventură sentimentală totală. [...] La început, cântam la vioară și la pian, voiam să apar în redingotă pe scenă, să mă aplaude domnișoarele și doamnele parfumate, adică voiam succesul rapid. După aceea, a fost o treaptă în plus, am vrut să scriu romane. [...] Rolul femeilor în viața mea a fost să fie lângă mine în momentele mele grele. [...] Eu nu eram apt pentru dragoste”.

(Cluj, 15 martie 2002)

„Niciodată nu ești mai bătrân decât atunci când, tânăr fiind, nu-ți poți exprima propria structură, nu-ți poți găsi

propria expresie, nu-ți poți atinge visul, idealul, ca să vorbim precum cei din secolul XIX. Eram foarte bătrân când eram foarte tânăr, pentru că duceam această dublă luptă, lupta pe care o duce orice debutant cu mediul ostil.

Nu mă simt nici tânăr, nici bătrân, mă simt viu, și de acest lucru mă conving aproape în fiecare zi așezându-mă în fața mașinii de scris sau în fața computerului. [...] Și această calitate, de a fi viu, este un dar al vârstei mele, împreună cu un alt dar, prolificitatea. Mi s-a oferit darul ăsta mare, rar în literatura română, e-adevărat, de a putea produce mult. [...] Unii tineri mă privesc zâmbind pe jumătate: ei, bătrânul Breban încă scrie, parcă mă apropii de efigia unui grafoman, uitând ei că o literatură mai ales tânără, ca a noastră, în comparație cu literaturile mari, vechi, europene, are nevoie de piloni mari, de creație amplă”.

(1 februarie 2004, prin telefon, la Paris)

„Există astăzi un alt model al frumosului, în primul rând, să ai o frază scurtă, ca la francezi, ei au alt model. Și Proust, săracul, a pățit-o, și alții, când atacă frazele astea, uriașe. Toată lumea, în imbecilitatea lor interesantă, crede că ai putea tăia frazele astea, tuturor li se pare că ai putea face fraze scurte dintr-o singură frază lungă, distrugând în felul ăsta tot patosul exprimării din fraza aia lungă. [...] Nu ajungi la idei mari decât dacă scrii tot timpul, dacă citești tot timpul, dacă te confrunți tot timpul. Scris tot timpul, citit tot timpul, confruntat tot timpul. Cu spirite egale! [...]

Cristina a fost de față, în 1981 sau în 1982, la Paris, când într-o mică cămăruță, prima cămăruță pe care am avut-o, făcută de un prieten francez, o cămăruță modestă, de mansardă, la al cincisprezecelea, aveam în cap de un an, un an jumate, *Drumul la zid*. Ea a și scris

câteva zeci de pagini după ceea ce-i spuneam eu. Și totul a fost gata, eu m-am așezat la masă, am bătut o pagină jumate, i-am spus: eu știu cum va arăta toată cartea, vor fi fragmente de jumătate de pagină, așa, așa, așa. [...] Eu sunt un monstru, eu fac chestii mari, așa m-a făcut natura, Dumnezeu, spre uimirea mea, pentru că în tinerețe eram un superficial, eram un fântărel care trăiam de colo-colo, nu terminam nimic, și mă disprețuiam enorm pentru incapacitatea mea de voință. [...]

Mama râde că, la București, eu scriu pe un scăunel pe care ea își ține picioarele. Și eu, din când în când, îi spun: Dă-mi «biroul», ridică-ți picioarele să mai scriu un capitol. Capitolele din *Bunavestire* le-am scris pe un capac de closet. Nu mai aveam locuință, și mama avea o cameră, unde stăteam și eu, și care avea două glasvanduri, așa că auzeam tot ce se întâmplă la celelalte două familii. După-masa la trei băteam la mașină, iar ei băteau în geam: Liniște, dom'le, dormim! Atunci, luam mașina, o puneam în baie și băteam chestii splendide. [...]

Mai bine mă omor, de ce să renunț la scris? Ei, ce să fac dacă nu scriu? De-aia citez uneori fraza lui Goethe, care e esențială și pe care românii nu cred că o înțeleg: «Singura compensație a acestei existențe este munca», spunea Goethe. Dar munca creativă. Și singurul moment în care nu mă disprețuiesc total, având multe justificări să o fac, este atunci când scriu și când îmi ies chestii plăcute. [...] Partea cu finalul unei cărți e partea cu greutatea specifică cea mai mare. Degeaba începi bine sau la mijloc e bine, dacă finalul e ratat cartea se apleacă pe o parte, ca o navă”.

(Martie 2002, în ziua lansării la Cluj a romanului *Voința de putere*)

În final, urarea noastră, cu emoție: Nicolae Breban, să fi foarte tânăr când vei fi foarte bătrân! ✦

NICOLAE
ÎN BAVARIA

Anul 1985. Primesc în lagărul Ade la UnnaMassen o carte poștală cu Turnul Eiffel... prima corespondență pe această adresă a lagărului în care mă aflam de la începutul lunii aprilie. „Bine ai venit, sora noastră! Suntem atât de fericiți să te știm în siguranță, în libertate, să te știm aproape de noi. Te așteptăm curând cu prima ta posibilitate de a călători”... îmi scriau Cristina și Nicolae Breban din Paris.

Abia mă dezmeticisem din interminabilul efort de a primi un pașaport și acum în lagăr lucrăm la întocmirea statutului de refugiat.

Prietenia noastră începe acolo unde încep prietenii pe viață: la tinerețe. Eram studentă în anul I la Filologie, la de curând înființata secție de limbă germană. La mijlocul semestrului în grupa noastră a apărut un ins ciudat care a stârnit un fel de rumoare; înveșmântat ca un „domn”, într-un sacou de culoarea oului de rață, arătos, smead și înalt, subțire ca un brad, cu o privire „neagră” în mister, după mintea noastră de fete de 19, 20 de ani; părea mai „bătrân” decât era în realitate, sau poate că acel aer nedefinit se datora încărcăturii ascunsă vederii imediate; un rebel care făcea cumva notă discordantă în cumințenia gupei; înafara orelor de studiu se învârtea într-o cu totul altă lume decât a noastră; era prieten cu studenți la medicină, vorbea despre muzica clasică și despre personaje de care nu auzisem niciodată; ne-a invitat într-o bună zi, pe mine și pe Ria Ivan, prietena mea „la toartă”, la cinema, încercând să ne „curteze” în același timp pe amândouă; dar lucrul de care-mi amintesc cu cea mai mare claritate e că într-o zi mi-a șoptit subversiv: vino azi după ora 6 la Biblioteca Universitară... să-l vedem pe Blaga...

Din motive necunoscute nouă, a dispărut la scurtă vreme de la

La Andechs își aducea prietenii Nicolae Breban și l-am însoțit de fiecare dată, pentru că spectacolul Breban la Andechs era unul ce merita trăit.

de

ANA MUREȘANU

apariție, n-a rămas printre noi decât un semestru... Peste câțiva ani, la mijlocul anilor '60, în grupul de scriitori din Capitală în care l-am cunoscut pe Grigore Hagiu (cu care m-am căsătorit în 1967), l-am recunoscut pe „rebelul” primului meu an de studenție: Nicolae Breban.

Mi-au rămas în memorie întâlnirile din fiecare luni seara ale grupului celor 4: Nichita, Grigore, Matei, Nicolae, la care, în timp, s-au adăugat și au participat (sporadic) Cezar Baltag, Adrian (Păunescu), Lucian Raicu, uneori Lucian Pintilie, Florin Mugur sau Petrică Stoica, întâlniri care se petreceau ori în locuința lui Nicolae din Nerva Traian, ori la noi, în strada Pictor Stahi, în subsolul minuscul al apartamentului somptuos de la *hochpartere* locuit de sora lui Grigore, pictorița Gina Hagiu, și soțul ei, pictorul și graficianul Eugen Popa.

Se consuma alcool, dar cu măsură, discuțiile care uneori se prelungeau până în zori erau oglinda preocupărilor acestui grup de tineri artiști și scriitori dornici de un limbaj și un mesaj al scrișului și al producțiilor de care se simțeau în stare, diferit de cel

al realismului socialist. Un fel de școală, învățacei cu dorința și puterea de a-și fi unul altuia mentori.

Cu Nicolae (care, bineînțeles, a participat și la nunta noastră) am rămas prieteni foarte apropiați de-a lungul anilor, mai intens după apariția în viața sa a Cristinei Romaniță, fiica celui mai celebru machior al teatrului românesc. Ființă sublimă cu care m-am împrietenit instantaneu, formând o frăție greu de explicat, având în vedere deosebiriile dintre noi ca tipologie feminină.

După stabilirea mea la München în anul 1985, drumurile de la București spre Paris și retur treceau cu oprire de ore sau zile prin München (unde domicilia și doamna Olga Böhmler Breban, mama scriitorului, dar care de cele mai multe ori se afla ori la Paris, ori în București)... Întâlnirile noastre în jurul unei mese prietenești aveau întotdeauna aerul familiar și de relaxată încredere a legăturii spirituale.

Un anume loc în Bavaria e foarte iubit de Nicolae și a rămas astfel de-a lungul anilor: la fiecare vizită care îl aducea în München, o zi era dedicată vizitării mănăstirii și a berăriei de la Andechs.



Nicolae Breban la Cluj, între Dora Pavel și Ion Vartic

La distanță de câteva zeci de kilometri de München, mănăstirea Andechs de la Muntele Sfânt bavarez face parte din prioratul Sfântul Bonifaciu din München. Călugării benedictini administrează unul din cele mai vechi locuri de pelerinaj din Bavaria și finanțează cu producția și administrarea berăriei mănăstirești angajamentele culturale, științifice și sociale ale locului, fiind un punct de atracție turistică național și internațional pentru autenticul fabricării berii mănăstirești.

Mănăstirea e clădită în jurul cetății Andechs, sediul domeniului conților Andechs, în secolul al XV-lea, și, după 1700 reclădită în stil rococo, a fost concepută ca loc de pelerinaj la moaștele îngropate sub altarul capelei ce datează din 1248.

Clădirea bisericii, cumpărată de regele Ludwig I al Bavariei în 1846, a servit ca loc de păstrare a unor bunuri culturale de mare valoare în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Tot aici au loc festivalurile anuale de teatru și muzică clasică Carl Orff (din luna mai până în august) și locul adăpostește și mormântul muzicianului.

Indiferent că venea însoțit de prieteni scriitori, de doamna Olga Breban, de Cristina, sau venea singur, Nicolae dedica, ca pe un ritual, o zi „pelerinajului” la Andechs. Aici își aducea prietenii și l-am însoțit de fiecare dată, pentru că spectacolul Breban la Andechs era unul ce merita trăit. Aici nu avea niciodată vreo grabă. Spiritul locului sau liniștea, drumul spre mănăstire prin minunatele sate ale Bavariei îl înviorau și locvacitatea sa se manifesta cu o blândețe și un fel de mândrie greu de definit. Întreaga sa ființă se simțea a locului. Generozitatea cu care își ospăta prietenii cu berea neagră specifică locului, cu Schweinshaxe (pulpa de porc la grătar) și cu uriașii covrigi copti la fața locului era aceea a unui prinț pe propriul domeniu. Soarele blând al după-amiezii bavareze,

cu Alpii în fundal și cerul brăzdat de nori alburii, arunca un văl de miere peste case, peste văile largi în care firescul existenței se petrecea la fel de mii de ani, peste oameni și suflete, iar Nicolae, ca un veritabil magician, oficia ritualul identificării ideii cu lumea reală.

Îmi amintesc de ultima sa plimbare la Andechs de acum câțiva ani, însoțit de Bogdan Crețu. Dar înainte au trecut prin Andechs mai toți prietenii cu care era pe drum de la sau înspre Paris, cât și cei locali, minunatul actor Emmerich Schäfer, care s-a și stins în München (vi-l amintiți în filmul lui Liviu Ciulei *Pădurea spânzuraților*) sau Edmund Höfer, fotograful de geniu care a lucrat ani de zile la *Neuer Weg* și care i-a făcut lui Nicolae minunate portrete (portretul de pe coperta a 4-a a primei ediții *Don Juan* e opera lui Mundi) până la Raluca Petruțian, Groșan, prieteni români sau francezi cărora le dăruia Bavaria, Bavaria sa; ziua se termina cu noaptea lungă de discuții efervescente, la mine acasă, de care ne fusese tuturor dor.

Nicolae a fost însă întotdeauna, în toate împrejurările, un excelent amfitrion; el și Cristina m-au plimbat în toată Normandia, o vară am locuit întreaga lună august într-o casă-palat la Versailles, lună în care, pe lângă zilele petrecute în Paris, am explorat cu amândoi toate împrejurimile... În fiecare zi în acel august plecam cu Cristina și vizitam „la pas” Parisul, cu toate minunile sale. Orașul golit de oameni, cum e în august Parisul, era la cheremul nostru, iar seara, când, extenuate, ne întorceam acasă, ne primea Nicolae, care gătise și întinsese masa pentru noi... În fața noastră era seara, noaptea mănoasă, cu promisiunile ei de discuții animate, ca un animal blând și foarte viu, iar Nicolae ne desfăta, la un pahar de vin negru, cu lumea imaginației lui care nu obosea niciodată, care nu cunoștea limite. ✦

OMAGIU LUI NICOLAE BREBAN

La acest început de februarie, Nicolae Breban, un mare scriitor și o luminoasă conștiință critică a vremii noastre, a rotunjit un număr de ani, impunător și el: 90. Știm că este un scriitor total, exprimat major în proza ultimei jumătăți de secol românesc, dar și autor de teatru, poet, eseist, evocator și analist pătrunzător al lumii prin care a trecut. Despre romancierul de mare format s-a pronunțat, de peste o jumătate de veac încoace, mai toată critica și istoria literară românească, saluând, încă de la debutul din 1965 cu romanul *Francisca*, un număr de note particulare ale scrisului său preocupat din primul moment de psihologia profundă, abisală, a omului descoperit pe întinse suprafețe ale vieții sociale, înfățișat într-o impresionantă diversitate de caractere și circumstanțe istorice modelatoare și supuse, prin ele, remodelării. A propus mereu teme de înalt interes pentru sondarea sufletului omenesc în cadre sociale determinate, dar depășindu-le cu mult prin deschiderea spre configurații plurale ale omului fundamental. Fiindcă, așa cum s-a tot observat, Nicolae Breban s-a distins în contextul socio-literar al timpului nostru prin abordarea curajoasă, adânc reflexivă, a unor ipostaze și situații umane chemate să împingă, cum se exprima scriitorul, „traectoria unui personaj spre destin”, adică să-i confere o ținută simbolică, printr-o „stilizare” a faptului de viață cotidian, ca și obligat să devină semnificativ, să iasă din comunul nivelator al existențelor date, al împrejurărilor minore, pentru a fi plasat în aria selectă a naturilor accentuate, cu capacități de cugetare superioare colectivităților amorfe și confuze. Tocmai această ținută reflexivă, fin analitică, reliefând și străbătând labirinturi sufletești surprinzătoare, adesea obscure, misterioase, inefabile, a impus numele scriitorului în prim-planul creației epice

Confesiunile lui Nicolae Breban oferă o lectură pasionantă, fiindcă au densitatea cugetării neconcesive asupra a ceea ce un scriitor adevărat consideră că este „sensul vieții”.

de

ION POP

românești. La temelia ei se află, cum a mărturisit și domnia sa, o foarte solidă cultură filosofică – în primul rând lectura marelui gânditor nonconformist și răsturnător de adevăruri acceptate, Friedrich Nietzsche, cu problematica schematizată, în general, în formula „voinței de putere”, a relațiilor stăpân-slugă, maestru-ucenic, bărbat-femeie, aprofundate în spațiul de meditație al psihanalizei și psihologiei inconștientului, pe linia Freud-Jung, dar și situate fructuos în preajma unor opere fundamentale pentru modernitate, a unor Dostoievski, Proust, Thomas Mann, Faulkner, Kafka... O cultură filosofică și antropologică asimilată organic și original, cu ochiul deschis al prozatorului realist, apt să înscrie în figuri omenești autentice reflecția pe aceste teme de interes superlativ, actual și general-uman. Mai ales de la romanul *În absența stăpânilor*, urmat de cărți de răsunet ca *Bunavestire*, *Drumul la zid*, *Don Juan*, *Pândă și seducție*, până la trilogia *Amfitrion*, apoi *Singura cale*, *Jocul și fuga* sau *Frica*, opera de prozator a lui Nicolae Breban s-a construit, cu un calm suveran, în ciuda dezbatelor aprinse, uneori, din jurul scrisului

său, urmându-și cu o orgolioasă obstinație calea regală, flancată de scrieri monumentale. Căci scriitorul nostru a mizat de la început pe cartea marii literaturi, neclătinat nici de accidente de interpretare mai vechi, nici de contestările generațiilor recente, intimidat evident de masivitatea, în toate sensurile, prozei sale. Și Timpul, dacă nu vremurile extreme de relativizante și de neatențe la valorile „tari”, îi va da, cu siguranță, dreptate.

Dar, în rândurile rezervate acestei întâmpinări omagiale a personalității lui Nicolae Breban, aș reaminti, cu sublinieri aparte, o latură a scrisului său care îmi pare, de asemenea, că are o însemnătate majoră, poate mai puțin evidențiată în spațiul comentariului critic: este suita sa de confesiuni, autobiografice și de foarte pătrunzător analist al literaturii universale și românești, căreia i se adaugă și numeroasele sale pagini memorialistice, de introspecție exigentă și, deopotrivă, de „spectator angajat”, ca să zicem așa, în fața „marelui teatru al lumii”, românești și nu numai. Spectator incomod, trebuie spus imediat, enunțator de „confesiuni violente”, cum le-a numit odată,

pasionate dar și pasionante, incitând la meditație asupra unor teme majore, privind formația sa, (auto)portretul său de om și de creator, pornit în căutarea a ceea ce titlul celor patru dense volume de memorii, numește *Sensul vieții*. Când am scris despre volumul *Viața mea*, mărturia sa autobiografică publicată în 2017, am putut spune că e o viață scrisă ca un roman. Roman al formației intelectuale, al maturizării ca om al condeului, dar și al unui spirit care stă cu ochii foarte atent deschiși spre lumea prin care trece, surprinzând, cu popasuri analitice de mare forță, în această stendhaliană „oglină de-a lungul drumului”, situații de viață pline de Sens, reprezentative în egală măsură pentru omul întors spre sine, și pentru ceea ce reține ca demn de a fi consemnat și comentat din lumea din afară. M-a frapat de la primele pagini francheța mărturisirii, voința de a spune totul, fără ocoluri, despre sine – temperament orgolios, fără îndoială, animat de o mare ambiție creatoare, fire tipic ardeleană, silită de împrejurări adesea potrivnice, să răzbată în viață, să înfunde curajos obstacolele de pe parcurs, și mai ales să se cultive; nu la orice școală, ci la aceea a marilor gânditori și corifei a scrisului literar. Da, a fost, este o fire ambițioasă, însuflețită de un soi aparte de „voință de putere”, căzută doar trecător în sfera politicului, într-un moment repede conștientizat ca slăbiciune și eroare, de care s-a desprins spectaculos, prin replicile la adresa regimului dictatorial comunist, fără să-și piardă, însă, cealaltă voință, cu adevărat profundă, de putere literară; nu în înțeles administrativ, deși a ocupat și funcții de conducere la publicații importante, ci în cel al afirmării ca scriitor, angajat în construcția unei opere monumentale, vizibile de departe în peisajul scrisului contemporan. Și ea se vede, rămâne un reper înalt.

Confesiunile lui Nicolae Breban oferă o lectură pasionantă, spuneam, fiindcă au densitatea cugetării neconcesive asupra a ceea ce un scriitor adevărat consideră că este „sensul vieții”. Lecturile filosofice și literare sunt toate analizate cu o mare acuitate chiar pe spațiile mici ale câte unui dialog publicistic, căci cititorul le-a parcurs cu creionul în mână și cu o inteligență ascuțită, se simte acasă, lipsit de orice complexe, în universul unor mari creatori precum cei amintiți, dar este la curent și poate comenta oricând scrieri românești de pe multe alte meridiane, cu o nescăzută luciditate, tot așa cum este atent și la mișcarea și viața literară autohtonă, adesea tumultuoasă și nu o dată ostilă.

Un lucru frumos, pe care Nicolae Breban îl evocă în mai multe rânduri, este prietenia generoasă a grupului de tineri scriitori alături de care s-a format, atașamentul solidar față de faptul de cultură sub un regim ostil creației autentice. O parte dintre prietenii de pe vremuri l-au cam abandonat pe scriitorul preocupat mai mult de cariera sa scriitoricească decât de angajamente exterioare, în vremile tulburi și tulburate post-decembriste, când societatea românească și mediul scriitoricesc s-au divizat grav, pe criterii politice, cu angajamente noi, la ordinea zilei. Nemulțumit, observatorul social Breban vorbește chiar, nu întotdeauna cu suficient temei, despre „trădarea criticilor”, a celor de odinioară, ai generației sale, care nu mai susțin cât s-ar cuveni, i se pare, scrisul congenerilor. O suferință rămâne și cotitura produsă de mentalitățile „postmoderne”, slăbirea interesului pentru marile tradiții ale scrisului european și mondial, sub presiunea chiar a numitei „mondializări”. Despre reflecția privind aceste schimbări, dar, mai înainte, despre ostilitatea și oprimările regimului comunist și răsturnările

produse de Revoluția română din 1989 ca și de primitivismul noilor acumulări ale capitalului, se pot citi numeroase pagini de analiză lucidă, echilibrată, invitând la regruparea forțelor creatoare naționale, dincolo de disputele ideologice. E locul, poate, să se evidențieze angajamentul patriotic al scriitorului în susținerea ideii de identitate națională, pusă astăzi, și la noi, sub neatente, adesea, semne de întrebare. Nicolae Breban, cel întors acasă din străinătate în plin conflict cu dictatura, rămâne consecvent în afirmarea nevoii de reconstrucție culturală și mentalitară din România de azi. Este omul care a crezut și crede cu putere în posibilitatea unei regenerări a spiritualității naționale, nu pe linia „mioritică”, defetistă, preluată de mulți ca simbol abuziv-generalizant al acestui spirit, ci urmând acelei tenacități în voința de afirmare, cu un mare reper în exemplul Școlii Ardelene. Nu ezită să vorbească despre „mândria de a fi român”, fără emfază și retorică patriotardă, ci îndemnând tocmai la recâștigarea încrederii în ceea ce are și poate avea durabil națiunea noastră. Nici umilința autodenigratoare a unora dintre concetățeni, nici exaltările bombastice pe aceste teme nu-i convin, ci se simte dator să atragă atenția asupra noilor pericole ale inerției naționale, după atâtea alterări suportate de-a lungul istoriei.

Opera scriitorului Nicolae Breban rămâne, cum se vede, strâns legată de reflecția eseistului și a publicistului angajat. În această a doua ipostază, cred că scrisul său ar trebui să fie citit și recitat, cu o atenție răbdătoare, căci se pot oricând găsi în el cugetări luminoase și îndemnuri de refacere și înnoire a spiritului românesc. Alături de celelalte scrieri ale sale, ele întregesc o operă magistrală, care cheamă și în acest moment festiv omagiul nostru, al tuturor. ✦

Trecând în revistă cărțile despre Transilvania, în cadrul premiilor revistei *Apostrof*, Ion Vartic, redactorul-șef al revistei, pornind de la romanul meu *Trei femei, cu mine, patru*, a înșirat un număr de autori și titluri semnificative. În acest șir un loc aparte îi revine romanului Martei Petreu *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (Polirom, 2011; ed. a II-a, 2019).

Recitind acum cartea, am redescoperit bucuria amară a primei lecturi, încântarea și durerea, lumina și umbra, viața împletită cu moartea, trăirile ingenuie ale țăranului, ale copilului în tandem cu natura și anotimpurile ei. Toate, amestecându-se cu senzația persistentă de năclăială, provocată de imposibilitatea de a te sustrage din curgerea implacabilă a noroiilor existenței, glodul satului prefigurând glodul moral, relațiile întortocheate care țin protagoniștii în menghină, visele și așteptările acestora înecate în viitura vremilor.

Din start aș risca să spun că este o carte de exorcizare a unui blestem. Ca în vechile credințe, ca în miturile ancestrale strecurate în lumea modernă, această carte apare ca descântec al unui scriitor-șaman care, prin însăși rostirea cuvintelor, dezleagă un teribil blestem de mamă, ce apasă asupra familiei. Pe alocuri, șamanul are vocea auctorială, alteori are vocea naratorului, se întâmplă apoi să împrumute vocea personajului Tabita, pe care îl întrupează. O exprimare când neutră, înșirând doar cuvintele de vindecare, când fierbinte, implorând eliberarea, când învinsă de teroarea nereușitei, știind că dacă nu-ți iese incantația de dezlegare, blestemul se poate lega și mai strâns, peste generații întregi. Sau, și mai rău, se poate întoarce peste cel care-l perforcează, omorându-l.

Arhitectural, romanul are o structură armonioasă: așezat pe trei picioare, seamănă cu scăunelele joase și stabile, nelipsite din gospodăriile țăranesti, meșteșugite acasă. Un „picioare” este mama, personajul în jurul căruia se construiește istoria

Acasă, pe Câmpia Armaghedonului este o carte de exorcizare a unui blestem, un descântec al unui scriitor-șaman care, prin însăși rostirea cuvintelor, dezleagă un teribil blestem de mamă, ce apasă asupra familiei.

de
HANNA BOTA

celor două neamuri unite prin căsătoria ei. Un altul este acasă, căminul, cuprinzând spațiul clădirilor în care se locuiește cu celelalte personaje care alcătuiesc familiile, chiar și personajele mai îndepărtate, vecinii, prietenii, iar ultimul „picioare” e religia, Câmpia spirituală a Armaghedonului, spațiul filosofico-ideatic care unește sau desparte soțul de soție, femeia de bărbat, „conducând” persoana până la a-și ocupa spațiul din sicriu.

Mama, pe numele ei de țărăncă ardeleană Măria, cu accent pe primul „a”, așa cum se rostește în zonă, cu „i” scurt, nume format din două silabe, reprezintă „vâna” cărții. Un text hrănindu-se din memorii personale sau ale familiei, în care Marta Petreu reușește să aducă la suprafață trăiri despre care în vremurile respective nu se vorbea deschis. Oamenii sunt speriați doar de ceea ce „se povestește” în sat despre cutare și cutare om/ eveniment, încercând să păstreze ascunse greșelile familiei, acoperind cu demnitate și făcându-se că nu s-ar fi întâmplat de fapt lucruri reprobabile. Dincolo de toată această rânduială a ceea ce se cade și ce nu, Măria răbufnește din timp în timp: după ce acumulează suferințe, păcăleli, umilințe și respingere, folosită și muncită până la epuizare, lipsită de tandrețea și de iubirea la care visa, ea izbucnește

în certuri violente, țipete, blesteme care se răsfrâng asupra tuturor celor cu care are disensiuni, chiar soțul și copiii, mai ales copiii, spre sfârșitul vieții. Iar toți cei vizați ajung să sufere într-un oarecare fel această teribilă putere a rostirilor ei negre.

Astfel că acasă se transformă într-un câmp de luptă. Alimentată de ideile religioase ale soțului convertit la iehovism, crezurile devin muniții puternice menite să distorsioneze minți: persuasive, ideile promit mântuirea unora (celor aleși) și pieirea apocaliptică celorlalți (adică tuturor). Această frică susținută ani și ani de zile prin promisiuni funeste, cu descrieri ale chinurilor iadului ce va să vie în curând asupra neconvertiților, transformă atmosfera de acasă într-o permanentă răfuire între soț-soție, mamă-copii, tată-copii, familie-străini.

Chiar după moartea prematură (ca urmare a blestemului?) a tatălui, inima mamei rămâne pietrificată. Acel repetat: „mai bine nu v-aș fi făcut niciodată”, face ca alături de „Mica”, oricât de mult este ea iubită de copii, traiul să devină greu. „Dansul pe sârmă al teribilei ei prezențe” transformă această carte într-una de excepție: un text dens, acaparând mintea, gândurile, dar și emoțiile viscerele, simțindu-te apăsat și nesigur, ca-n fața scaunului de judecată al Celui de Sus. ✦

RADU
TODERICI
în dialog cu
RADU
JUDE

„Uneori, un anumit *deadline*
sau o anumită presiune
poate crea lucruri mai bune
decât libertatea de a sta
și de a te gândi” (III)

Știi că te preocupă și pe tine ideea de operă deschisă. Mie îmi place foarte mult opera asta a lui Philip Glass, *Einstein on the Beach*. El are o idee foarte mișto acolo: aș vrea, zice el, ca spectatorul să intre când are chef la spectacol și să iasă tot așa, când are chef. Nu e vorba de a vedea o operă de artă respectuos, fără să deranjezi spectatorii – atitudine care pe mine mă enervează uneori –, ci să fii flexibil față de public.

Asta da, dacă opera e construită ca atare. Nu toate operele sunt deschise în sensul acesta. Iar în cazul lui *Einstein on the Beach*, dacă vezi versiunea lui Robert Wilson, pe care eu n-am văzut-o *live*, ci înregistrată, într-o călătorie cu trenul, de la București la Deva, a fost ușor, n-aveam altceva de făcut (*râde*), durata aceea de aproape cinci ore e de impact. Sigur, cum o consumi, se poate discuta. Îmi pot închipui că atunci când filmul lui Scorsese o să intre pe *streaming* sau o să fie piratat, o să-l vadă fiecare cum vrea – deodată, în cinci ședințe... Dar durata, mărimea, sunt totuși esențiale. Vorbeam de Proust mai devreme, îți poți imagina că Proust ar fi putut să scrie *În căutarea timpului pierdut* în doar 300 de pagini? Îți poți imagina *Shoah* de Claude Lanzmann în doar 90 de minute, nu în 9 ore? Sau *Coloana* lui Brâncuși tăiată la vreo cinci metri înălțime? Și lucrurile funcționează și invers. Nu-ți poți imagina un Daniil Harms care ar scrie mii de pagini, iar forța unui

haiku stă în faptul că are doar trei versuri. Îi pot înțelege pe cei care zic, „Dom’le, nu vreau să văd filme lungi, vreau să văd maxim o oră jumate”, le înțeleg perspectiva, e dreptul lor, nu îi obligă nimeni. Pe de altă parte, e ceva adevărat și în ce spune Scorsese – dacă vă uitați la seriale și cinci ore faceți *binging*, puteți să vă uitați și trei ore jumate la un film. Eu nu am niciun soi de dorință, nu pot să zic, ca Scorsese, „respectați cinemaul și veniți la filmele mele”. Dar cred totuși că sub trei ore nu ar trebui să fie o problemă. Poate chiar trei ore jumate.

Apropo de Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii, care are o ultimă parte foarte bună, lungă și filmată dintr-un singur take, spuneai că ești interesat de ideea asta a unui cinema primitiv (cu ghilimelele de rigoare), că vrei să mergi înapoi spre originile cinemaului, către ce făceau regizorii în filmul mut. Cum gândești formal lucrul acesta? Și cât de aproape ești de ideea asta care începuse să circule în anii '20, a unui film făcut doar din imagini, fără intertitluri?

Cred că răspunsul poate fi rezumat de ideea lui Tristan Tzara, care spunea „caut noul în lucrurile vechi”. Asta e perspectiva în care încerc să mă plasez.

În ce sens? Pe de o parte, există în evoluția foarte rapidă pe care cinemaul a avut-o și din punct de vedere tehnologic, și din punct de vedere estetic, de foarte multe ori

cele două fiind legate, există un sacrificiu al potențialităților dintr-un anumit moment. Unele din aceste potențialități s-au împlinit, iar altele au rămas doar ca potențialități, fiindcă imediat a apărut ceva nou și atunci direcția respectivă sau tehnologia respectivă au fost abandonate. Făcând un pas înapoi și studiind lucrurile considerate depășite, poți să descoperi dintr-odată aceste potențialități, care pot fi regândite, refolosite sau reinterpretate. Lucrul acesta a fost valabil dintotdeauna în cinema – *Novelle Vague*-ul francez a existat și pentru că toți acei regizori s-au inspirat din micile filme *noir* americane din anii '40, din Eisenstein, din Griffith, din Renoir ș.a.m.d. – adică din forme care la momentul respectiv erau considerate depășite. Pe de altă parte, mi se pare că mai există un fenomen interesant. Când te uiți la un film mut, îl poți vedea în două feluri. Unul e pur istoric – e un film din anul cutare, apărut în anul cutare, aparținând unui curent sau altul –, și așa îl vezi ca pe o operă de muzeu. În cazul multora, însă, contextul din care le privești, schimbarea de perspectivă pe care pur și simplu trecerea anilor o aduce le face să fie mult mai bogate. Vezi un cadru de frații Lumière și dintr-odată nu mai pare cinema primitiv, par niște cinești mult mai radicali, care au văzut mult Jim Jarmusch și Roy Andersson și au hotărât să fie mai radicali decât ei (*râde*). E

exact același gest pe care îl făceau Picasso sau Brâncuși, de a se uita la arta primitivă sau la arta africană și de se inspira din ele uneori până la imitație, în felul acesta apărând opere de o extraordinară modernitate. Lucrul ăsta e valabil și în ceea ce privește cinemaul, în anumite situații, cel puțin. Andy Warhol, de pildă, al cărui cinema e tot mai important pentru mine, spunea că e influențat de filmele lui Edison, de dinainte de 1900. Dacă te uiți la *Kiss* al lui Warhol, chiar există un film al lui Edison, numit tot *Kiss*, făcut în 1896. Ce făcea Warhol în anii '60 era foarte puternic legat de începuturile cinematografeii. Legat de întrebarea ta referitoare la debarasarea de cuvinte, mai ales în cazul meu, unde cinemaul se bazează foarte mult pe interacțiune verbală și pe text, ar fi două lucruri de spus. Éric Rohmer are un eseu numit „Pour un cinéma parlant” („Pentru un cinema vorbit”, 1948), în care el susține că dorința de a merge către cuvânt, către dialog în filmul de ficțiune, sau de a integra dialogurile în interiorul cinemaului a existat încă de la început. Exemplul pe care îl dă el e *Greed* al lui Erich von Stroheim (dacă nu mă înșel), care e plin de intertitluri – exact opusul lui Murnau, de exemplu, din *Ultimul om*. *Greed* are foarte multe cartoane cu text. Rohmer arată că exista o dorință pentru cinemaul vorbit încă din perioada mută – lucru care e, evident, discutabil. Ce aș spune eu e că orice element care apare nou în cinema – sunet, culoare ș.a.m.d. – poate fi integrat bine în film dacă devine parte din mizanscena filmului în sens larg. Dacă apar cuvinte în filmele mele, așa cum apar gesturi ale actorilor sau obiecte, încerc, în măsura în care sunt capabil, să le integrez într-o mizanscenă. Există și o mizanscenă a cuvintelor. De aici vine uneori iritarea pe care o am uneori la filmare, când anumiți actori nu spun dialogurile exact cum le cer, ci spun ceva aproximativ.

Ei zic că au spus același lucru, dar cu alte cuvinte. Dar nu există „același lucru cu alte cuvinte”, în momentul în care ai schimbat un cuvânt, mizanscena se schimbă. Nu e totuna dacă spui „mașină” sau „automobil”. Sigur, într-un anumit sens, al comunicării de zi cu zi, e același lucru, dar într-un film în care toate lucrurile devin semn, fie că vrei, fie că nu vrei, contează fiecare cuvânt, așa cum contează și cum e spus, cum e jucat ș.a.m.d. Să schimbi un cuvânt e ca și cum ai schimba imaginea sau costumul unui personaj. Nu se poate, lucrurile astea sunt esențiale. Mă gândesc tot mai des că cea mai bună carte cu ajutorul căreia oamenii de film sau actorii ar putea înțelege importanța cuvintelor și mizanscena lor nu e o carte de dramaturgie, ci *LTI - Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen (Limba celui de-al Treilea Reich: observațiile unui filolog)* de Victor Klemperer. Revin. Interesul pentru cuvinte nu înseamnă că nu schimb, sau nu adaptez, sau că sunt blocat în ce am scris de acasă. Din contră, adaptez mult și tot timpul, dar doar dacă mi se pare că lucrurile se integrează în mizanscena filmului. Cred că tot Rohmer spunea în altă parte că uneori această obsesie pentru puritatea cinemaului, pentru a exprima lucrurile doar cu imagini, fără ajutorul cuvintelor, duce uneori la un fel de cinema de surdo-muți.

Dacă e un lucru pe care îl poți spune despre cinemaul mainstream actual, e că e foarte rapid. Asta se întâmplă deja de vreo 30-40 de ani. Nu e o impresie, e ceva măsurabil, e ceea ce se cheamă ASL (average shot length), durata medie a unui cadru între două tăieturi. Suntem obișnuiți cu stilul ăsta, rapid, cu cadre din ce în ce mai scurte – două-trei secunde în medie, în zilele noastre. Ultima ta secvență din film, care e un plan-secvență, de vreo 30 de minute...

Dar e tăiat, există o tăietură acolo, foarte brutală și foarte vizibilă,

tocmai fiindcă am vrut să nu spună nimeni că e un plan-secvență.

E un cadru foarte complex, coregrafiat, se întâmplă multe lucruri și pe ecran, și off screen. Mă întrebam, când îți gândești cadrul în acest fel, nu încerci tocmai să încetinești ritmul filmului? Și zic asta pentru că acest fenomen nu e nou, la fel se întâmplă și în perioada mută spre finalul ei, filmele în general deveneau din ce în ce mai rapide. Îți gândești stilul ca o reacție la filmul mainstream, sau pur și simplu e mai ușor de lucrat în acest fel pentru tine?

E interesant ce spui, faptul că montajul filmelor devine din ce în ce mai rapid. Am senzația că apar, pe de altă parte, fel de fel de imagini care nu sunt așa. Și conversația asta pe care o avem acum pe internet constă într-un cadru neîntrerupt (râde). Și de multe ori videoclipuri din acestea apar pe youtube, live-uri sau înregistrări, care pot să dureze ore în șir, în care ai un cadru fix de pe telefon... Poate una dintre imaginile care m-a surprins cel mai tare recent e din momentul în care au început bombardamentele în Gaza și a existat un *share* pe facebook, Reuters *live*, de fapt mai multe transmisii Reuters *live*, una cu camera pusă într-un spital din Gaza, în curte, alta la granița dintre Israel și Liban și cealaltă filma un cadru general cu centrul Tel Aviv-ului. Interesant că era noapte și vedeai în imagine niște zgârie-nori, realmente aveai senzația că vedeai *Empire* al lui Warhol, la care se adăuga o tensiune foarte puternică, îngrozitoare, fiindcă israelienii așteptau rachetele trase de Hamas. La fel, în cazul camerei plantate în curtea spitalului din Gaza. Deci există și această obișnuință a oamenilor cu lungimea unui cadru, lucru care are un efect paradoxal. Dacă te gândești, acum 20-30 de ani, un cadru de 20 de minute, fix sau nu, nu are importanță, era perceput ca o probă de virtuozitate regizorală. Nu mai e cazul acum.

Când văd un cadru dintr-un film de Max Ophüls, în care camera coboară, avansează, se retrage, se mișcă în sus sau în jos, nu știu cine ar putea, azi, din punct de vedere tehnic, să facă un cadru pe care Ophüls îl făcea zilnic într-un film din anii '40 sau '50. Există un tip de meșteșug care s-a pierdut, și s-a pierdut inclusiv în cinemaul *mainstream*, și n-are legătură cu banii. Cum făceau ei, de exemplu, șarf-ul la cadrele lui Ophüls? În zilele noastre, e greu să-ți faci cineva șarf-ul din filmele lui – costă de zece ori mai mult, se face din cinci mișcări de cameră, cu *motion control* și tot nu iese ca la Ophüls. Din punctul meu de vedere, secvența de final din *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii* e ratată, și îți spun de ce. Sper că nu e ratată complet, asta n-am de unde să știu, dar din punctul meu de vedere e ratată pentru că am vrut să arăt cum pot să pun în scenă povestea acestei filmări. O fac dintr-un punct de vedere exterior, cum am făcut în *Cea mai fericită fată din lume*? Era o posibilitate, deși nu știam cum să fac asta, la care se adăuga faptul că ceea ce mă interesa e povestea acestui muncitor și nu povestea filmării în sine. Apoi, m-am hotărât la un moment dat să refac secvența asta prin ochiul camerei care o creează. Dacă vrei, o secvență foarte didactică, despre cum se construiește o imagine și cum s-ar fi putut ea construi altfel – să ai în același timp acces la imaginea finală, dar și o intuiție a ceea ce ar fi putut să fie și nu e. Asta mi s-a părut atunci abordarea corectă. În momentul în care am început să căutăm locații și am găsit-o pe cea din film – a fost prima pe care am văzut-o și apoi am refuzat să mai văd altele –, cu o fabrică în stânga, un bloc și o vilă de prost gust, *nouveau riche*, în planul 2, iar în dreapta, în mod total neobișnuit, un buncăr, am zis, uau, genul ăsta de coincidență, cu aceste tipuri de clădiri, semnifică ceva – nu mi-e clar ce, apropo de operă deschisă,

dar e ceva în juxtapunerea aproape suprarealistă a acestor elemente arhitectonice care m-a făcut să zic, asta va fi locația. Unghiul de filmare m-a făcut să-mi amintesc de o idee a lui Jacques Rivette – faptul că filmul doar din întâmplare a devenit un mediu pentru spus povești, pentru că un film e mai degrabă un mediu eseistic și didactic. Adică, în film poți să vezi niște legături, niște concordanțe de timp, de spațiu, filmul e ceva care ar trebui să te ajute să gândești lucrurile, nu doar să spui o poveste frumoasă, cum se zice. Iar cadrul ăsta unic, în care am pus familia în centru, prinși între un buncăr, o fabrică, un bloc și o vilă și o cușcă de câine (care era acolo, nu am adus-o eu), mi se pare că are în el o idee foarte puternică – sau niște intuiții ale unor posibile idei. Nu știam însă mizanscena. Inițial, când am făcut primele repetiții cu actorii, am vrut să fac o mizanscenă care să aibă o anumită virtuozitate – să intre actorii, să iasă, să intre din nou... Am început să repet așa, și nu doar că ieșea prost, dar și dacă aș fi fost capabil s-o fac să iasă bine, ca în filmele lui Cristian Mungiu, care e foarte bun la secvențe de genul ăsta, extrem de rafinate și precise, cu un ritm foarte bun, ar fi ieșit din punctul meu de vedere neinteresantă. Mă plictisește să văd o scenă făcută cu foarte mare virtuozitate. Mă interesează mai degrabă exact ce spunea Rivette, dimensiunea eseistică, o idee care să se exprime acolo cu elemente cinematografice. Și atunci am avut dintr-odată această idee, de a-i păstra pe ceilalți, cu care familia interacționează, în afara cadrului. Ovidiu, protagonistul în scaun cu rotile, pare că vorbește cu niște voci care vin de peste tot – apare, dacă vrei, o dimensiune simbolică, dar care e în egală măsură și realistă. În momentul în care am început să repet așa, a mai apărut o dimensiune: dintr-odată, felul în care era construit cadrul, felul în care se auzeau vocile vorbind

din afară cu Ovidiu și familia lui căpăta ceva artificial, teatral chiar.

O scurtă întrerupere, dacă-mi permiți. De când am văzut Babardeală cu bucluc, am impresia că pui în scenă uneori ceva similar cu felul în care ar arăta în viața reală o postare de pe facebook cu comentarii. Unul zice ceva, și încep replici din toate direcțiile, lucruri care nu-s pe subiect, câte o mărlănie gratuită... Parcă e un întreg dialog de voci care nu se aud decât pe ele.

Da, este ceva și din asta. Ca să închei, am încercat să accentuez dimensiunea asta teatrală în etapa de editare de sunet și de mixaj. În ce fel? Am scos tot ce însemna ambianță adăugată, toate sunetele adăugate. Cineva care vede filmul într-o sală de cinema cu sunet bun și e atent va vedea (adică va auzi) că sunetul în prima parte a filmului e foarte bogat, dar că în partea a doua nu există decât acest dialog și nimic altceva – tocmai pentru a crește artificialitatea scenei, teatralitatea ei. Ultima chestiune care apare acolo, și de asta spun că scena e nereușită, e cea care ține de temporalitate. E o scenă făcută să pară că se desfășoară în timp real, dar acest timp real nu e o reconstituire a temporalității reale a unei filmări de genul acesta, care ar putea să dureze câteva ore, de fapt. Atunci, tu ai un singur cadru, în care de fapt lucrurile sunt montate și accelerate într-un fel care e, de fapt, nerealist. Nu am știut să găsesc o formulă mai reușită decât asta. E nereușită, fiindcă e neclară, amestec o temporalitate reală cu o temporalitate artificială, realism cu teatralitate etc. Acum, cu un pic de distanță față de ea, poate că e de fapt interesant tocmai lucrul ăsta, se vede această luptă a autorului cu secvența, încercarea de a rezolva cumva scena.

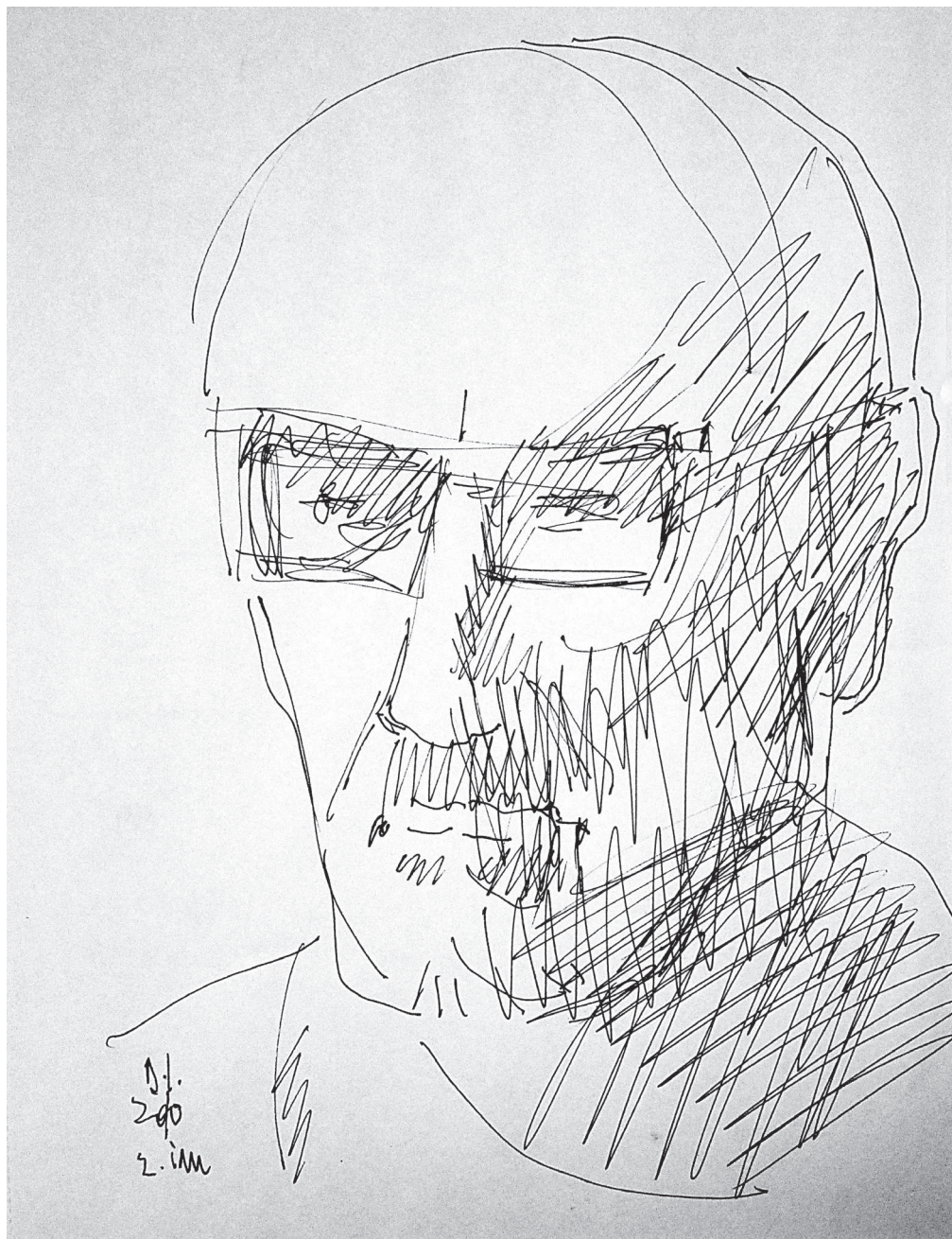
Eu nu văd așa lucrurile. Mi se pare că ai în această scenă o mulțime de informații presărate până în acel moment de-a lungul filmului și

care, două ore mai târziu, fac sens, se adună în ceva coerent și foarte amuzant.

Tu ai spus-o, nu eu (râde).

O ultimă întrebare: dintre lucrurile și filmele pe care le-ai văzut în ultimii doi-trei ani, sunt unele care te fac să mori un pic de invidie – din punct de vedere vizual, sau al mizanscenei, sau al scenariului? Până la urmă, ce-mi doresc e o listă de recomandări cu lucruri bune văzute de tine.

Păi, nu știu. Da, sunt câteva, dar din lipsă de timp sunt tot mai puține, din păcate. Dincolo de filmul lui Rivette pe care l-am pomenit, *L'amour fou*, și care sper să ajungă și în România, fiindcă merită văzut pe ecran mare, m-a impresionat mult *TraumaZone* al lui Adam Curtis, care se găsește pe youtube. Filmul ăsta de montaj, în șapte părți, despre tranziția Rusiei la capitalism și apoi la regimul putinist de azi, comprimă în șapte ore de film subiectul, lucru pentru care Curtis a fost de altminteri sever criticat de oameni care cunosc mai multe despre Rusia și care spun că lipsește ba una, ba alta. Din cauza asta, eu m-am uitat la el cu o anumită rezervă la început. Totuși, chiar dacă există într-adevăr locuri în care Curtis simplifică, mi s-a părut tocmai că e o modalitate poetică, dacă vrei, de a povesti istoria tranziției rusești, de la eșecul comunismului la barbaria putinistă, într-un mod care face ca lucrurile, chiar dacă ele nu sunt neapărat adevărate din punct de vedere istoric, sociologic sau economic, să fie adevărate într-un sens cinematografic sau poetic. Filmul te face să înțelegi lucrurile într-un alt fel decât te-ar face o carte de istorie. Dau un exemplu. Într-o scenă de la început, niște adolescenți urmează să-și serbeze finalul de liceu cu niște cântece patriotice, e final de *perestroika* sau imediat după, nu mai țin minte. În curtea acestui liceu e descoperită o groapă comună din timpul stalinismului. Sunt scoase



Portret

cadavrele și sunt puse la zid, înșirate unul după altul. Iar serbarea de final de liceu are loc în timp ce cadavrele stau acolo lângă zid. Ce tip de adevăr e într-o imagine ca asta? Cineva poate spune că o scenă de acest fel se poate petrece și în Germania sau în altă parte. Da, de acord, poate că și acolo ar însemna ceva, dar tipul ăsta de observații, cu care filmul e presărat peste tot, arată ceva despre Rusia, ceva pe care alte forme de expresie nu o pot face. Pe lângă acest film de Adam Curtis,

m-a impresionat *Music* al Angelei Schanelec, un film pe care l-am văzut pe când eram în juriu la Berlin și am reușit până la urmă să-i dăm un premiu, cel pentru scenariu. Mi s-a părut ceva complet nou în film, și anume felul în care dramaturgia lui se construiește de multe ori deschis, iar spre final se dezintegrează în muzică, și practic muzica preia ceea ce dramaturgia nu mai poate să facă. Mi s-a părut formidabil și inovator. În rest, lucruri vechi (râde). ✦

TĂCEREA, POATE, E UN FEL DE A IUBI

Dominique Barbéris n-are nimic din tehnica artificioasă a noilor romancieri, nu cade în cursa abstracțiunilor, a speculațiilor fastidioase.

de

LIVIA TITIENI

Decernarea premiilor literare franceze din 2023 nu pare să fi stârnit dezbateri furtunoase, rânduri de scrutine, efervescență în conciliabulele membrilor juriilor sau ale votanților. Laureata Marelui premiu al romanului Academiei franceze în 2023, Dominique Barbéris, este o prozatoare destul de cunoscută publicului francez. E autoare a 14 romane și povestiri, dintre care *O duminică în orașul Avray* a câștigat în 1963, în Statele Unite, Oscarul celui mai bun film străin, scriitoarea apărând des în selecțiile premiilor Goncourt și Fémina. În 2023, cu romanul *Un fel de a iubi* (*Une façon d'aimer*), din nou se află în prima selecție a premiului Fémina, a doua a premiului Goncourt și finalistă a premiului Médicis.

S-a născut în Camerun, la Douala, dintr-o familie de origine nanteză plecată în Africa în anii decolonizării și stabilită, la întoarcere, la Nantes. Urmează studii de litere, în prezent este universitară la Sorbona, specialistă în stilistică.

Cartea face să vibreze în cititor o fibră romantică, un romantism adult, lucid, capabil de a genera emoții. Să ne imaginăm într-un oraș din Africa un bărbat și o femeie de vreo patruzeci de ani, care se întâlnesc la o serată a autorităților franceze, fiecare cu bagajul său

de deziluzii, și care se îndrăgostesc. Nimic demonstrativ, nicio pulsione nu filtrează, în afară de privirea pasionată a lui Yves Prigent, angajat în administrația franceză, captivat de această Michèle Morgan, de figura ei palidă și evanescentă, de grația naturală și melancolică a acestei nou-venite în microuniversul închis al coloniștilor. De altfel, în afara ritualului plimbărilor, ei nu se ating, nu se sărută, se privesc doar. Totul e spus în acest mare nimic, sentimentele sunt acolo în spatele fețelor lor, aparent, impavide, imperturbabile. În acest minimalism tăcut, destinul se impune. Contrar caracterelor noastre extravertite, ei nu explică nimic, parcă informații de antenele lor ultrasensibile de ceea ce resimt unul pentru celălalt. O iubire interzisă, sobră, o scânteie de atracție și deodată totul e bulversat, răsturnat, când Yves moare într-un accident de avion.

Cartea se deschide cu muzica anilor '50, cântece suave, melancolice fanteziste care ne plonjează într-o epocă revolută, în lumea vetustă, închisă a provinciei franceze. După moartea mătușii Madeleine, nepoata caută să-i reconstituie povestea, pornind de la o fotografie mărită de pe bufetul bunicii, care o arată pe Madeleine pe o stradă din Douala, ținând-o de mână pe Sophie, fiica ei. Fotografia o

scufundă pe naratoare în trecutul mătușii, al familiei, al copilăriei, al căror mister își propune să-l descopere. Descrierea fotografiilor ține de proiectul de reconstituire a trecutului: o imagine, o fotografie conține ideea de relicvă, de vestigiu și, implicit, e o aducere aminte, verbalizarea având o funcție puternic expresivă. Incomunicabilul se devoalează cel mai bine într-o fotografie, strategie proprie multor scriitori francezi contemporani. Asemenea clișeele unui scanner, fotografia operează o tăietură transversală în biografie, prezintă fragmentul unei clipe dispărute imposibil de găsit și contractă durată, prin punerea în tablou a cadrului spațial și temporal. Văzut prin Kodak-ul cu obiectiv panoramic de la începutul secolului trecut, orașul Douala apare într-o viziune tulburător alta, personală, pe care naratoarea o păstrează până la finele cărții. Înțelegem că perspectiva e modificată, tot ce e pe mijlocul acelei imagini fotografice este mărit și se apropie parcă de privitor, pe când extremitățile fug departe, subțindu-se și favorizând iluziile, care alimentează imaginația privitorului. Pe de altă parte, imaginea există prin ceea ce citim în ea. Citim, de pildă, în ținuta elegantă a mătușii, moda anilor '50, vedem vegetația exotică, simțim căldura africană sub a patra paralelă aproape de Ecuator cu umbrele care conferă fotografiei „un farmec melancolic”. „E orașul Douala sub mandat francez. Toate acestea, spune autoarea, le știu doar din cărți” (p. 19). De acum înainte, toată viața mătușii va fi evocată din scrisori, tăieturi de ziar și fotografii păstrate de Sophie, verișoara ei, de presupuse relatări smulse mamei sau bunicii. De aici, Dominique Barbéris orchestrează o poveste a ei, întrețesând-o cu cea a mătușii. Un univers feminin, de uși închise, în același timp liniștitor și sufocant, croit din principii și interziceri, în care se recunoaște o generație întregă. La treisprezece

ani, Madeleine, ca mai toate fetele, a fost trimisă la pension la surori. La 27 de ani acceptă o căsătorie fără iubire, în ideea de a ieși din îngustimea provincială, o lume închisă, inchizitorială, și-și urmează soțul în Africa. Flaubert declara peremptoriu că arta nu e făcută pentru zugrăvirea excepțiilor. Și, într-adevăr, își dovedește sieși că se poate, ba chiar trebuie s-o faci, susține Flaubert, prin zugrăvirea lucrurilor, locurilor, ființelor comune. Madeleine e un astfel de personaj, o Emma Bovary, ieșită din platitudinea burgheză a provinciei, pe care, dacă o părăsești la 20 de ani, „nu te mai părăsește niciodată”. Este romanul unei iubiri ratate, imposibile pentru că nu și-au acordat între ei și față de societate gândirea, simțirea și acatele. Madeleine și Yves sunt autentici prin încăpățănarea lor de a menține inautenticul, dând impresia de facilități și natural. Țin de coerența personajului calmul, firescul cu care Madeleine își privește, după dispariția lui Yves, viața golită de sentimente, în timp ce ecourile nostalgice devin tot mai rare și în final se sting, parcă exorcizând suferința. „Poate tăcerea e un fel de a iubi – e o frază pe care am citit-o sau am auzit-o” (p. 194), spune Sophie, frază care trimite la titlul romanului.

Africa pare să exercite asupra autoarei acea fascinație pe care lucrurile sau ființele strănii o produc asupra celor ce sunt străini de ei, la antipozii lor. Viața în Camerun e o dură realitate, o realitate pe care, în aspectele ei intime, Madeleine nu o poate mărturisi, pentru că e legată de o anumită pudoare foarte specială, pudoarea generațiilor de după război, când între părinți și copii se ridică un zid de timiditate, de rușine, de incomprehensiune. Mama lui Madeleine, bunica naratoarei, e ținută deoparte de frământările fiicei, doar sora ei captează câte ceva din secretele surorii mai mari, iar cititorul trebuie să aștepte moartea protagonistei pentru ca fiica să

„desecretizeze” pachetul de fotografii, care-i rânduiesc cât de cât cronologic existența. Verbalizarea acestor fotografii generează descrieri pe care autoarea le umple cu detalii care cauționează realitatea pentru ansamblul reprezentării. Trece în revistă camere, mobile, obiecte din casă, apoi străzile, împrejurimile, oamenii, familiile adunate la nunta mătușii, cancanurile orașelului de provincie, dând impresia că-și amintește totul sau aproape totul în amănunțime, realizând o întreagă semiologie a lumii provinciale. Este acel „efect de real” (Barthes) în care ni se arată, făcându-ne să uităm că ni se arată, pentru crearea iluziei referențiale. Aparent risipită printre necesarele nimicuri ale vieții cotidiene, știe să fie gravă, își exprimă opiniile prin comportamentul personajelor. Adevărul unei fapături se surprinde asediind-o în ea însăși, dar o sfială, o pudoare o oprește să vorbească despre zbuciumul ei lăuntric. Tăcerea lui Madeleine, lacrimile „neîntemeiate” sunt țesute prin cuvinte, comunică incomunicabilul, pentru că, scrie autoarea, „arta reconstituie întocmai viața, în jurul adevărilor pe care le-ai atins în sinea ta” (p. 55).

Dominique Barbéris se apleacă cu atenția îndrăgostitului asupra unor scene în care familia e înfățișată printre accesoriile vieții de toate zilele, introducându-se pe sine și propria viziune, adesea cu o fină și duioasă ironie. Alteori transmite vocea sa vocilor diferite ale personajelor care-și istorisesc ele însele povestea, făurindu-și un chip, o lume întrucâtva fără intervenția unui narator din afară. Scrisul, mai precis scriitura, concept barthesian, considerată ca o morală a formei literare, arată aria socială în care scriitoarea decide să-și situeze limbajul, de o simplitate elegantă, delicată așa zice, prin folosirea literară insidioasă a francezei comune, o franceză curentă, nicidecum vulgară, o structură narativă ușor formalizabilă, dar



Adolescentă

riguroasă, cu raporturi interioare ale unui interesant mecanism discursiv. N-are nimic din tehnica artificioasă a noilor romancieri, nu cade în cursa abstracțiunilor, a speculațiilor fastidioase. Poate de aici farmecul estetizant al scriiturii, eleganța, tonalitatea bine temperată, alunecarea imaginilor, a sensului cuvintelor, rod al unui solid exercițiu formal, lingvistic, în spiritul unei maniere clasice de a concepe literarul. Însuși mutismul lui Madeleine poate trece drept o estetică a tăcerii și nu o subversiune a exprimării. Dacă am „taxa” drept academism felul de a scrie al lui Dominique Barbéris, ar trebui să-i atribuim termenului o altă conotație, referindu-ne la aleșii acestei prestigioase instituții, pentru care scrisul n-a fost deloc un conformism sau un pedantism îngust, ci o căutare a valorilor care dau preț gesturilor și cuvintelor. ✦

Mircea Pora

PRIN GAZDE

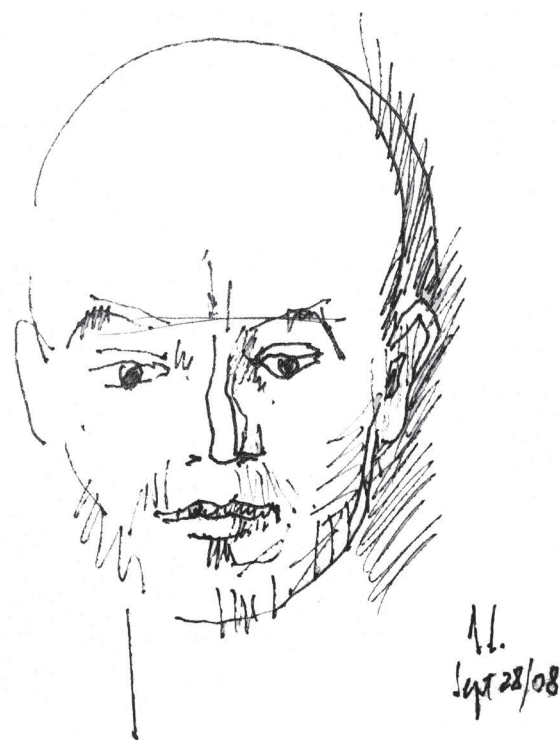
Nu facem aici reflexii asupra trecerii timpului, dar și fără ele vremea a trecut. Zi cu zi, ceas cu ceas, săptămână de săptămână. „Fugit irreparabile tempus”... Pe acest parcurs ți-au apărut în viață tot felul de persoane, ai distrus cu drumurile, unele chiar fără sens, nu știi câte perechi de pantofi, ai schimbat servicii sau ai lăncezit doar în unul singur, ambițiile avute la un moment dat le-ai abandonat pe rând, ai fost la inmormântări, la nunți, ba și beat de vreo câteva ori, și tot așa până ce te-ai trezit foarte aproape de capătul drumului. Cum s-ar zice, ca la un prost ți-ai ars viața. Când privești înainte, atât cât mai vezi, constăți că nu prea mai e mare lucru de văzut, dar când te uiți înapoi, vezi un bloc când cenușiu, când mai luminos care e chiar trecutul tău. Viermuesc prin el tot felul de fapte, ale tale, dintre care de multe nu-ți mai amintești, cu altele, după trecerea atâtor ani având încă o relație activă. Nu le-ai uitat, ți-au rămas aproape intacte în memorie. Ai făcut ani de facultate mulți și pe parcursul lor undeva trebuia să stai. Și astfel începe, repet, bine păstrat în memorie, capitolul căutării de gazde. Mă întreb dacă acum, an 2023, „statul în gazdă” mai există, mai trebuie traversat de cei care vor să obțină o diplomă universitară. Gazdele de pe timpul meu, anii încă suportabili ai „Epocii de Aur”, erau de diverse categorii, cu pretenții diverse. Intrând în spațiul locativ al gazdei automat trebuia, în bună măsură, să te supui cerințelor ei. Acestea erau în principal legate de achitarea lunară sau pe trei luni înainte a taxei de „încartiruire”, de contribuția la plata curentului electric, a gazelor, de accesul la bucătărie sau baie, de calitatea prietenilor care puteau fi primiți. Dreptul de a aduce femei era din capul locului exclus. (Doar nu pentru asta veneai „în gazdă”) Gazda cea mai obscură și mai fără pretenții era așa-numita „babă”, nu neapărat și era așa ceva, care avea o cameră de închiriat undeva, într-o zonă mai mărginașă a orașului. La prețuri acceptabile, plătite chiar și în rate, găzduia fără pretenții prea mari până la trei persoane. Camera, ca atare, aproape obligatoriu „de trecere”, conținea ca mobilier două divane, unul mai mare, o oglindă pe un perete, un dulap pentru haine, eventual un raft pentru niscai cărți. Baia, putea sau nu să fie. Dacă „baba” era singură, programul de conviețuire era și el mai lejer, în caz însă că mai exista și un „moș”, lucrurile se mai complicau. Bătrânul nu suporta fumul de țigară fiind astmatic sau „gingaș” la plămâni, nu-i plăcea „damful” de băutură (și ce băuturi erau pe atunci), nu admitea, din cauza orei de culcare, zgomote prea mari în odaia „închiriată”. Trebuie spus, pentru ca tabloul să fie cât de cât complet, că de la astfel de „gazde” spre finalul anului universitar se „fugea”, fără achitarea plății pe ultima lună. Și totuși... și totuși, acești bătrâni, deși în repetate rânduri „pățiți”, în luna octombrie, când debuta noul an universitar, erau gata pregătiți să primească alți studenți în căutare de adăpost.

O altă categorie de primitori în gazdă care-și anunțau disponibilitatea de „luare în spațiu” erau locuitorii blocurilor. Socialismul se arătase harnic în a plasa astfel de imobile peste tot în țară. În general erau oameni de condiție ceva mai bună, care puteau oferi ceva mai mult. Făceau aici un pas în față „intrarea separată” și existența efectivă a băii. Și mobilierul era altul, cel mai adesea produs socialist, dar mai păstrat, mai de calitate. Aflai de existența lor prin citirea unor bilețele lipite unde nu gândeai. Anunțul era sec, stas, fără înflorituri, „Ofer găzduire, preț convenabil, strada cutare”, eventual un număr de telefon. Astfel am ajuns aproape un an de zile să locuiesc în cartierul de blocuri Donath (*n.r. Grigorescu*), la Rozica. Eram

pe vremea aceea student la biologie și mă chinuiam rău. Aveam senzația unui om prins în cătușe și cam fără scăpare. Rozica mi-a expus condițiile ei care nu erau apăsătoare. În ce-o privea era o fire posacă, cu un copil de grădiniță și un soț „cazat” în momentul acela la pușcărie. Nu am avut cu femeia aceasta pe parcursul șederii mele acolo nici o divergență. Zilele treceau, bani se cheltuiau, trăgeam categoric o barcă pe uscat. Am părăsit această posacă locuință când am aflat de la un prieten care dormise o noapte la mine că în mobilierul socialist, dar curat altfel, se ascund ploșnițe. Pe mine nu mă mușcaseră, dar pe el, da. Înainte de a-mi lua ultimele lucruri și a-i spune Rozicăi „la revedere” a sosit la el „acasă” și soțul Caroi, recent eliberat. Figură clasică de derbedeu, dar în acele momente umil, rezervat. M-a întrebat dacă n-am cumva în plus o pereche de pantaloni, asta până se va apuca el de lucru...

O altă categorie de gazde erau cele ce se obțineau prin recomandare. Aici familia era implicată direct, deci se impuneau anumite exigențe. Băiat bun, manierat, cuvințios, bineînțeles, serios, cu gândul la o carieră. Și navigând sub un astfel de pavilion am nimerit în casa extrem de ordonată a unui colonel de școală veche. Omul era văduv și un tipicar cum n-am mai văzut. Cerea de-a dreptul mici rapoarte asupra situațiilor mai neobișnuite, să le zicem așa, de pe stradă, cum ar fi certurile din trolee, încăierările de te miri unde, injurăturile cele mai frecvente pe care le auzeam. Ferit-a sfântul fumat, băut, relații cu vreo femeie. Culcat scurt după ora nouă, cu verificarea personală a faptului. Norocul meu în această lună și jumătate de găzduire a fost prezența în casă a nepotului său Tavu, elev în ultima clasă de liceu. Ironic, detașat de toate opreliștile acestui, cred, unchi al său. După toate verificările bătrânului care se terminau cu culcarea matematică a acestuia, Tavu mă invita în baie, aprindea lumina, deschidea un geam și finalmente-mi oferea un Carpați. Fumam astfel liniștiți, povestind lucruri de ale noastre, departe de tot „cazonismul” colonelului. Au mai fost și altele, stupidități, se înțelege, și de fiecare dată Tavu salva situația cu răsul său de neuitat.

Anii au trecut, am schimbat și eu facultatea și tot printr-o recomandare am ajuns pe strada Horea în gazdă la familia, tot a unui fost colonel, pe nume Diaconescu. Am stat aici doi ani, cameră de trecere, dar atmosferă destinsă. Urmam o facultate care parțial mă interesa, citeam ce doream, făceam sport de plăcere, îl aveam coleg de cameră pe Costin Feneșan, mai târziu un cunoscut istoric al Banatului.



Portret

Punctele de atracție ale „momentului Diaconescu” au fost doamna colonel, de etnie maghiară, cu amintirile-i „de pe vremuri” și vecinii, Jelierii, unde Lenuța avea un amant și soțul știa. Ba mai mult, îl și cunoștea. De la flirturile din adolescență și prima tinerețe, trăite pe undeva prin secuime, ale doamnei și până la certurile pline de picanterii ale vecinilor, apoi, frate dragă, aveai ce asculta. Îmi aduc aminte ca acum, când începeau scandalurile la vecini și nu orice scandaluri, în camera noastră se lăsa o liniște de mormânt. Pe un divan eu, pe un altul Feneșan și într-un fel de fotoliu, doamna colonel. În urechile noastre răsuna un fel de tristețe, dar în același timp nici răsul nu-l puteam înfrâna. Pe de o parte sărbătoriri interbelice cu beculețe ce scriau „Trăiască Marișka”, regina balului, pe de alta „Da, te-a pus pe un birou” și altele și altele...

Ultima gazdă, eram deja căsătorit, în ultimul an de facultate, la familia Cătuna. Tot bloc, doi copii mici, ea conducea casa, dar a fost multă politețe și înțelegere. Vara, mama și copiii plecau la țară, rămânând în apartament doar el. Primea niște bani de „rezistență”, dar îi topea repede. Mai cerea atunci împrumuturi de la noi. Regulat ni-i restituia. Apoi, în scurtă vreme am plecat să dăm piept cu realitatea.

Am uitat să menționez de așa-numita gazdă „La mătușa-n gară”. Se dormea prin gară, dar asta doar în primele zile ale lui Octombrie. Treptat, fiecare, după posibilități, își rezolva problema „adăpostului”... ✦

STEUA: 75

LEONIDA NEAMȚU

AURORA

Iubirea mea e universul
iubirea mea e aurora
când se deschide în zori de zi
ca o floare de miracol
poate ca o floare carnivoră
o floare de neînțeles
cu atât mai atrăgătoare!
Niciun fel de cețuri
cețurile-ntotdeauna trec
niciun fel de evenimente
și evenimentele trec
nu o pot ascunde, nu o pot veșteji
aurora mea, floarea mea
iubirea mea, universul meu

Poem publicat inițial în *Steaua*, nr. 2 (441), februarie 1984





NOUA DOAMNĂ CHIAJNA

Romanele Simonei Antonescu, deși urmează o voce pe care autoarea și-a descoperit-o încă de la prima pagină publicată, sunt, atunci când le plasezi sub lupa analizei, trepte evolutive.

de

VICTOR CUBLEȘAN

Nu au trecut nici măcar zece ani de când Simona Antonescu debută – la 40 de ani, să ținem minte – cu un roman care s-a făcut remarcat imediat, *Fotograful Curții Regale* (2015), și care o propulsase în ochii criticii drept o mare potențială speranță. Nouă ani mai târziu, după șapte romane și o serie întreagă (nu știu exact numărul) de volume pentru copii, romanciera se numără printre cei mai bine vânduți autori români, are în palmares o galerie întreagă de premii, este lăudată de critică și, semn al veritabilei izbînde în România, e prezentă în manualele școlare. Mai mult chiar, unul dintre textele sale a fost subiect, acum o săptămîină, la Examenul de evaluare națională – mă rog, la repetiție, dar în acest caz diferența nu contează. Este un traseu pe care nimeni nu l-ar fi imaginat.

Dar, după cum se poate observa din ritmul apariției și dimensiunile cărților pe care le semnează (genul „cărămidă”), Simona Antonescu este un autor foarte muncitor, foarte conștiincios, extrem de conștient de ce și cum poate să facă. Romanele sale, deși urmează o voce pe care autoarea și-a descoperit-o încă de la prima pagină publicată, construind o operă unitară și omogenă, sînt, atunci când le plasezi sub lupa analizei, trepte evolutive. Prozatoarea perfecționează, experimentează, se joacă cu propriile resurse, le șlefuieste, le face mai subtile și mai eficiente. Terenul predilect de vîntoare este romanul istoric, aproape toate titlurile semnate putînd fi subsumate, în grade poate diferite, acestui gen. O alegere care, spuneam încă de cînd scrisesem despre *Hanul lui Manuc*, i se potrivește ca o mînușă.

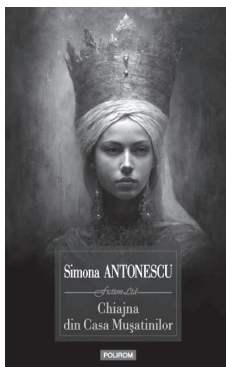
Chiajna din Casa Mușatinilor, cel mai recent roman apărut, este în această firească perspectivă, și cel mai bun volum de pînă acum al autoarei, un roman căruia nu cred că cineva i-ar putea aduce critici sau observații foarte serioase. Dar să pornesc pe firul normal al disecției, așa cum este firesc atunci cînd te ocupi de un text cu parfum clasic.

Doamna Chiajna a fost mult timp în literatura română vedeta lui

Alexandru Odobescu, autorul nuvelei cu chiar acest nume. O nuvelă clasică, din cercul celor inaugurale în literatura noastră. Și un autor fascinant, arheolog, literat, etnolog, ministru și dandy. Cu un sfîrșit tragic. Într-un fel s-a pus o pecete, *Doamna Chiajna* și-a apropiat personajul istoric, a trasat o anumită receptare pentru, peșemne, cea mai fascinantă figură feminină din istoria noastră. Doamna Chiajna, nepoata lui Ștefan cel Mare, fiica lui Petru Rareș, soția lui Mircea Ciobanul, mama lui Petru cel Tânăr. A fost o lady Macbeth, un despot, o intrigantă, o uzurpatoare, a fost o patrioată, o eroină? Figură tragică sau luminoasă? Cine este de fapt prima doamnă din istoria noastră care și-a condus oștirile pe cîmpul de luptă cu succes? Este evident că în acest caz se oferă din paginile trecutului un subiect extrem de succulent, potrivit oricînd a fi exploatat, modelat, jucat. Dar puțini au cutezat să zgîndăre amortirea în care nuvela clasică prinsese personajul ca într-o capcană cu lipici. A durat mai bine de un secol pentru ca Simona Antonescu să o ia pe Chiajna din umbra clasicului Odobescu și să o arunce în arena modernității. Dacă nuvela din 1860 avea cîteva zeci de pagini (puține), romanul din 2023 are 746 de pagini în formatul clasic al Poliromului.

Simona Antonescu propune, din nou, nu povestea unui personaj, ci povestea unui personaj și a epocii sale. La fel ca întotdeauna, contextul joacă pentru autoare un rol la fel de important, dacă nu chiar mai important decît traseul personajului principal. Acesta nu este romanul Chiajnei, ci al epocii Chiajnei. Romanciera își construiește personajul cu o migală inginerescă. Îi dă spațiu să se dezvolte și să se exprime. Romanul începe astfel cu copilăria personajului. Dacă la Odobescu, încă din prima pagină, Chiajna este o văduvă cu copii, aici e nevoie să ajungi la pagina 300 pentru a o vedea măritată cu Domnul Țării Românești. Și este

Simona
Antonescu,
*Chiajna
din Casa
Mușatinilor*,
Iași, Editura
Polirom, 2023



minunat că autoarea pornește atît de larg. Multitudinea de personaje urmărite, de la boierii munteni la întreaga galerie a figurilor de la curtea Moldovei, de la negustorese pitorești la iscoade întunecate. Grădinari, doici, bărbieri, soldați, negustori, hangii, boieri, domni, cîțiva regi și chiar sultanul și soția sa preferată ocupă, pe rînd, pentru perioade mai scurte (sau chiar foarte scurte) prim-planul romanului, pentru a picta o galerie pitorească, colorată și foarte credibilă de personaje. Simona Antonescu construiește, din temelii, un Ev Mediu românesc care funcționează la un nivel de detaliu rar întîlnit în proza noastră și care induce, fără drept de apel, o comparație directă cu maestrul recunoscut al genului, Sadoveanu. O comparație din care Simona Antonescu nu iese deloc rău, pentru că ea nu este un epigon, ci un continuator în spirit, chiar dacă nu în formulă, a marelui nostru clasic.

O vedeam acum cîțiva ani pe Simona Antonescu ca avînd o scriitură calmă și sigură. Este prima și cea mai pregnantă impresie care se degajă la lectură. Romanciera are în spate, în mod evident, o lectură extinsă atît din clasicii noștri, cît și din autori contemporani de succes. Ceea ce face în paginile sale scriitoarea este o sinteză între construcția așezată ca liniaritate și fremătătoare ca intensitate și culoare a unui Sadoveanu și aparentul stil alb, intens ca imagine, dar redus coloristic, etajat în povestire și arborescent în detalieri al autorilor anglo-saxoni afirmați acum în romanul istoric. Există în *Chiajna din Casa Mușatinilor* mai multe voci narative, un narator și naratori, dar diferențierea între voci este la limita dintre confuzie și indiferență. Este un joc subtil a cărui miză se desface abia la final, pentru a da o treaptă nouă de profunzime romanului. De altfel, totul funcționează ca un ceas elvețian, de la planificarea evenimentelor la evoluția personajelor, și este evident că Simona Antonescu nu este genul de autor care să scrie

pur și simplu după inspirație, fără un plan mișgalos alcătuit. Autoarea își cîntărește foarte bine frazarea și propune un stil care se pretează foarte bine cititului de cursă lungă. O exprimare exactă, tăiată înainte de a cădea în lungimi cu un discutabil aer poetic, niciodată prea scurt pentru a sacada în accentuări forțate. Descrierile sunt simple, ornate de cîte un epitet arhaic sau doar cu iz vetust atunci cînd conturează un specific al epocii, exacte cu cîte o pată de culoare sau un cuvînt mai apăsător cînd e vorba de simplă contextualizare. Frumusețea paginilor, a lumii construite se conturează din detaliile care se articulează tot mai complex, într-o imagine de profunzime. Simona Antonescu este o peisagistă, nu o poetă. Același echilibru se vedește și în alegerea vocabularului. Nu modernizează integral limbajul, dar nici nu cedează tentației de a-l localiza temporal total, printr-o invazie de arhaisme. Este o doză moderată, suficientă pentru a da nota de verosimil, dar nu atît de multe încît să impună prezența unui dicționar sau să îngreuneze lectura pînă la a o face opacă prin neînțelegere. De altfel și personajele sînt moderne.

Dacă în romanele anterioare punctul slab se dovedise, în varii măsuri, construcția personajelor, aici, în *Chiajna din Casa Mușatinilor*, nu mai este cazul să vorbim de șabloane. Simona Antonescu are grijă să propună persoane prin fiecare personaj, lasă liber dezvoltării psihologice și nu încearcă să cadă în stereotipii istorice acceptate. Personajul central, Chiajna, este extrem de complex, urmărit psihologic în detaliu și extrem de convingător. Este o psihologie destul de modernă, aproape contemporană, cea care animă caracterele, dar cred că orice tentativă de a reface o conștiință medievală de către un gînditor modern, pentru o audiență modernă, este sortită eșecului. Chiar dacă ar reuși, ar rămîne în bună măsură ermetică receptării unui public care un set de valori foarte diferit. Chiajna



este recuperată în acest roman din umbra peronajului tenebros și autoritar, aspru și însetat de putere și autoritate. Este un triumf al personajului istoric românesc feminin. O femeie puternică, hotărîtă să își construiască propriul destin, conștientă de cine este, de unde provine și avînd în colimator un destin pe care înțelege să și-l făurească fără a conceda nimic bărbaților care domină epoca. Un personaj feminin *avant la lettre*? Nu, suntem în 2024 și pur și simplu Simona Antonescu ne propune o istorie care se sustrage stereotipurilor și favorizează excepționalitatea, un personaj complex și puternic.

Chiajna din Casa Mușatinilor se încheie chiar dacă ai senzația, din postura de cititor, că Simona Antonescu ar putea duce povestea mai departe. Că ar fi putut să mai adauge cîteva sute de pagini. Este un semn, cred, al valorii acestei cărți – ai dori ca lectura să continue, să rămîi, ca cititor, în universul românesc. Simona Antonescu nu mai are nimic de demonstrat, fiind unul dintre autorii de vîrf ai momentului. Avantajul în cazul său este că, știindu-i ritmul, nu vom avea mult de așteptat pînă la următorul volum. ✦

„CU BUZUNARELE PLINE DE LUT”

La Echim Vancea, ținând seamă de toposul arhaic din care originează, noaptea mai are și o încărcătură etnografică și antropologică, ca mediu al unor întâmplări misterioase, al evenimentelor neelucidate, ori poate ca timp al mișcărilor încetinite.

de

VIOREL MUREȘAN

S-a spus că una dintre principalele funcții ale poeziei este aceea de-a uni realul cu imaginarul clădit din cuvinte. Cum reușește fiecare poet în parte să imprime scrisului său acest atribut ține de misterul creației, de puterea lui de transfigurare, iar cititorul/ criticul trebuie să găsească un capăt de drum care să-l conducă spre un sens. La un poet ca Echim Vancea, unde rânduirea universală nu e foarte departe de cea de la începuturi, ne întâmpină rituri de consacrare, cărora le răspund, poate chiar la nivelul aceluiași poem, alte rituri de izbăvire. În cea mai nouă carte a sa, *Cuvinte întrerupte de creșterea ierbii*, Editura Echim, Sighetul Marmației, 2022, încă din titlu, simțim și miros de contaminare magică. Cele 63 de texte din sumar sunt distribuite în trei cicluri, numeric, echilibrate: O

dimineată pe cont propriu, (17 poeme), *Reamintirea unei promisiuni* (24 de poeme) și *Locuri prin care am trecut* (22 de poeme).

Într-o așezare paradoxală vizavi de titlu, în grupajul *O dimineată pe cont propriu*, entitatea cea mai prezentă e *noaptea*. Câmpurile ei lexicale pot fi culese atât din titlurile de poeme: *Partea grea a nopții*, *Exercițiu nocturn*, *Eu și lumina de noapte*, cât și, încă într-o mult mai mare măsură, din versuri: „visam și eu”, „în toate nopțile mă gândesc”, „în noaptea din urmă”, „nelegiuirile viselor”, „vopsit în apusuri”, „jumătatea asta a întunericului în limbajul tăcut”, „valuri de somn”, „plutesc noapte de noapte”, „vorbise și el pe întuneric”, „proscrișii întunericului”, „să dai binețe întunericului cu «bună ziua»” etc. În toată poezia lumii, noaptea e și una dintre fețele timpului, sens de la care nici volumul lui Echim Vancea nu se abate. La el însă, ținând seamă de toposul arhaic din care originează, noaptea mai are și o încărcătură etnografică și antropologică, ca mediu al unor întâmplări misterioase, al evenimentelor neelucidate, ori poate ca timp al mișcărilor încetinite. Mai înainte de orice, totuși, satul său oșenesc, precum și orașul, în aceeași măsură, provincial și cosmopolit, Sighetul

Marmației, imprimă poeziei lui nocturne intensități expresioniste.

Fiind un imagist viguros, la Echim Vancea spiritul de abstractizare și spiritul de figurare se manifestă alternativ, cu o ușoară preeminență a celui de-al doilea. Așa se face că *Eu și lumina de noapte*, în puține versuri, sugerează o întreagă vânătoare sacrificială. În alt poem, *Zeul și râul*, toposul este mitizat: toate elementele care-l compun poartă o crustă mitică. Asistăm însă și la desacralizarea referentului poetic, așa cum se poate vedea în *Parte a eșecului*: „anotimpurile fără echipament de protecție/ așteaptă-n parcul orașului/ ninsoarea devenită liberă/ întoarsă împotriva noastră”. Într-o expunere narativă de tip alegoric vine *Mersul trenurilor* să ne reprezinte imaginea succesiunii generațiilor umane, contemplată din „spatele perdelelor înghețate”: „am renunțat la maluri/ la ziduri și numele lor/ numai să poată arde/ ceea ce au citit în cărțile/ uitate în urmă cu ani/ într-un tren care se punea în mișcare/ numai cu mers oficial întârziat/ ecouri de pași se mai aud –/ nu tocmai aceleași –/ în spatele perdelelor înghețate/ o voce repetă cu glas tare/ în parcul orașului/ cuvinte precum gară șine locomotivă/ vagon cușetă compartiment loc/ bilet oră peron întârziere mecanic/ diesel electric sunt atent fredonate/ la megafonul de la informații/ unicul ascultător indiferent la/ zgomotul șinelor se îndepărtează/ atent la unica – în felul ei – călătoare”.

Timpul este punctul de convergență a poemelor celui de-al doilea ciclu. După metoda consacrată de fascicula precedentă, aproape fiecare titlu al grupajului conține un termen din plaja semantică a temei centrale: „*Trecut de ora de vară*, *Pentru câteva clipe*, *Între o toamnă și cealaltă*, *Ceasul de toamnă*, *În după-amiaza zilei*, și oprim aici înșiruirea ca să n-o prelungim inutil. O observație ce s-ar impune are în vedere fragmentarea calendaristică a timpului, după cutume și uzanțe

Echim Vancea,
Cuvinte întrerupte de creșterea ierbii, Sighetul Marmației, Editura Echim, 2022



arhaice, de la anotimpuri, până la momentele zilei, ori subunitățile o-rei, care pot căpăta și aspectul unor fișe de anamneză: „învățat cu uitarea și moartea/ aproapele/ în ciuda pierderii/ mereu avea în minte o zi din vatan/ chiar înainte de apus bucăți de argint/ traversau într-o limbă tăcută/ sfârșitul lunii octombrie/ steaua de mare traversa –/ prin dreptul ferestrei mele –/ leneșă cerul (*Între o toamnă și cealaltă*). Pe fundalul unui timp ancestral, în *Ușa* suntem martori la zămislirea unui mit, având drept cadru o mănăstire, iar ca protagoniști: păianjenul, soldatul necunoscut și fecioara. Trama poemului evoluează între sacru și profan. În carte există destule poeme, ca acesta, cu titlu explicit, *Singurătatea pe înțelesul tuturor*, în care poezia e confesiune, dar și încercare de talmăcire a unor semne sau mișcări din natură: „luând loc pe un petic de zăpadă/ o ciudată pasăre neagră/ se oferi să-mi țină companie la micul dejun”. Alteori peisajul este cvasibacovian, situat la o periferie, cu margini de linii ferate, iar în depărtare un cimitir, apoi siluete umane cu gesturi și șoapte conspirative: „casa de pompe funebre de la marginea orașului/ uneori le spune câteva cuvinte ieșite din uz/ și le vorbește mai ales despre calea ferată/ al cărei ecartament larg se prelungește/ până în apropierea cimitirului nou/ la cealaltă margine a orașului văduvele noi/ arată cu mâna spre cimitir și vorbesc în șoaptă” (*Margine de oraș*).

Poemele adunate sub genericul *Locul prin care-am trecut* nu mai au un centru radiant atât de elocvent ca în primele două cicluri. De aceea, parcurgerea lor poate genera reflecții impresioniste, de o mobilitate mai accentuată. Descoperim, de pildă, secvențe sau imagini de un plurisemantism apropiat de cel al haiku-ului: „te uită la întunericul acesta/ care dă naștere soarelui/ atât de ușor” (*În partea de jos*). Într-un alt loc, vedem folosirea metonimică a soarelui, pentru a sugera

măsurarea vieții: „urmărind peste noi/ în amurg și în zori/ cum soarele se naște și moare” (*Câmpul – o definiție a câmpului*). Refren pentru *umbrele vechi* e o stampă în culorile unei existențe desfășurate într-un spațiu septentrional, francat cu toate atributele unui primitivism aborigen. De aceea, imaginarul liric planează cu o aripă în real, cu cealaltă în fantastic: „în calmul nopții nordului/ ținând cu grijă de umbră/ luna acoperă tăcerea zăpezii/ de pe acoperișul bisericii/ în spațiul mut câinii latră/ la o ceartă bețivă/ tu cu viața zdrobită de îngerii păzitori/ sub un soare cu gust de mușegai/ într-un spațiu plin de creaturi/ care joacă domino...” Iar între atâtea fațete și forme de măsurare a timpului, se ivește și această tușă de autoportret: „un bărbat ceva mai în vârstă/ cu buzunarele pline de lut” (*Întâmplare dintr-un sfârșit de secol*). Aceste „buzunare pline de lut” spun aproape totul despre lirica de substanță tradiționalistă a poetului, în care se intersectează mituri, legende și ritualuri populare.

Spre finalul volumului apar poeme care vorbesc despre „dificultatea de a fi neliniștit”. Sunt texte solilocviale și accentuat introspective, iar iubirea și moartea se înfățișează intricate în versuri dinspre care adie un ecou de bocet: „încă îți este frică de altă femeie/ de sfârșit și de morți/ las ușa întredeschisă/ ce mi s-a întâmplat mie/ nu ar trebui să ți se întâmple ție/ dar până când mai curge apă sub poduri/ nu pot a-ți spune nimic” (*O anumită dificultate de a fi neliniștit*). Exact din această zonă a cărții își culege autorul și sensul titlului, izvorât, dintr-o experiență senzorială și o viziune poetică involburat panteistă: „doar în lumina liniștită a zilei de vineri/ voi supraviețui tuturor/ inimilor mici care încearcă să iubească/ inimilor mari care încearcă să uite/ tuturor le voi rămâne dator/ cu un alfabet/ al cuvintelor întrerupte de creșterea ierbii” (*Ziua de vineri – o dificultate*



de a fi). Penitența în chipul unei osânde ce decurge din legi sociale asumate în devălmășie și cu pravile sacre: „cu mâinile legate putem aduce laude/ suflării lui Dumnezeu în noi” (*Un sentiment atât de greu de spus*). *Dans întrerupt așteptându-te* e un poem care atrage atenția prin morfologie și cadențe de baladă medievală. Cartea se încheie cu o abia întrezărită tânjire după alb, oarecum, în antiteză cu puternicele reprezentări nocturne ale începutului. Această intenție arhitectonică imprimă întregului unitate și personalitate: „frunze de toamnă/ zac sub zăpada abia căzută/ pașii se-avântă în apa lacului negru/ neînvățat cu apa de ploaie/ frunze de toamnă/ se strecoară în mâinile albe/ indiferente la vorbele tale repetându-ți:/ așteaptă/ de neînțeles este atingerea ta” (*Mâinile albe*). În încheiere, semnalăm editorul că prezența în număr mare a unor erori de imprimare, într-un text poetic, afectează acuratețea lecturii, și, poate, chiar a receptării. ✦

PROZATORI ROMÂNI DE AZI

Principalul merit al cărții lui Răzvan Voncu rezidă în faptul că nu rămâne la statutul de simplă culegere de cronici literare, ci aspiră la mai mult, transformându-se într-o amplă panoramă a literaturii române postbelice.

de

GHEORGHE GLODEANU

Răzvan Voncu este unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați cronicari literari contemporani. Profesor la Universitatea din București și redactor-șef al prestigioasei reviste *România literară*, el ne apare azi drept principalul continuator al celor doi maestri care au marcat în mod decisiv critica literară românească din ultima jumătate de veac, Nicolae Manolescu și Eugen Simion. De altfel, pe parcursul comentariilor sale, exegetul face numeroase trimiteri la scrierile acestora. După studiile dedicate poeziei și criticii literare, Răzvan Voncu revine în actualitate cu o amplă sinteză intitulată *Prozatori români de azi* (Editura Cartea Românească, 2023). Lucrarea este rodul muncii îndelungate a cronicarului literar. Drept consecință, ea se axează pe ar-

ticolele consacrate de-a lungul timpului prozatorilor români. Principalul merit al cărții rezidă însă în faptul că nu rămâne la statutul de simplă culegere de cronici literare, ci aspiră la mai mult, transformându-se într-o amplă panoramă a literaturii române postbelice. De aici principala deosebire față de un alt cronicar literar important al momentului, Daniel Cristea-Enache, și de lucrarea acestuia – de altfel consistentă și demnă de interes – *Linia de contur*, din 2019.

Într-adevăr, sistematizarea bogatului material exegetic face ca rezultatul să fie mult mai spectaculos, reconstituind traiectul adesea sinuos al devenirii literaturii române de azi. De altfel, în cele *Patru scurte introduceri*, Răzvan Voncu nici nu își prezintă cartea drept o culegere de articole, ci analizează condiția romanului românesc și încearcă să explice atât lipsa lui de ecou în plan universal, cât și rămânerea în urmă a acestuia în comparație cu marele roman occidental. Exegetul atrage atenția asupra faptului că proza românească nu propune un model uman universal, mulțumindu-se să i se adreseze doar cititorului autohton. *Opiul scriiturii* este în viziunea lui Răzvan Voncu „drogul

care amortește curajul estetic al scriitorului român”. O posibilă soluție privind revigorarea romanului autohton și a interesului pentru literatură este identificată în reînnoirea romanului social. Exegetul este de părere că romanul românesc contemporan este prea puțin angajat, deși societatea îi oferă un material de observație foarte bogat. Dincolo de barierele lingvistice și de carențele difuzării, absența romanelor autohtone de pe piața literară internațională este explicată prin lipsa unei filosofii românești de existență care să transpară din aceste creații. Prozatorul român nu oferă o viziune asupra lumii, ci preferă să se refugieze în stil, fenomen mai puțin apreciat de cititorii străini. Problemele abordate sunt grave, comentariile sunt inteligente, iar întrebările ridicate sunt justificate. Răzvan Voncu are un condei subtil, iar observațiile sale merg în profunzime.

Dincolo de comentariile pertinente privind condiția vitregă a prozei românești în context european, ne-am fi așteptat ca partea introductivă să aducă și o serie de lămuriri privind structura cărții. O primă problemă ține strict de teoria literaturii. Vorbind despre prozatorii români de azi, era firesc ca Răzvan Voncu să se mențină în cadrul principalelor forme ale epicului: romanul, nuvela și povestirea. Or, constatăm că el își extinde investigațiile și asupra unor creații ce intră, de regulă, în sfera literaturii de frontieră, precum jurnalul intim, memoriile, publicistica și corespondența. O posibilă justificare a demersului găsim în comentariile dedicate *prozatoarei* Ana Blandiana, unde Răzvan Voncu menționează faptul că „literatura modernă a șters, în bună măsură, granițele dintre genuri și a consacrat un nou tip de creator: scriitorul polivalent, care se manifestă cu egală ușurință și pregnanță în mai multe genuri literare”. Extinderea investigației

Răzvan
Voncu,
*Prozatori
români
de azi*,
București,
Editura
Cartea
Românească,
2023



la literatura de frontieră nu constituie o greșală, ba poate fi privită chiar ca o inovație, dar lărgeste foarte mult aria cercetării, de unde riscul ignorării unor autori și a unor opere semnificative, cartea dovedindu-se, în ciuda numărului impresionant de pagini, neîncăpătoare.

Din punct de vedere compozițional, masiva și ingenioasa lucrare dedicată de Răzvan Voncu prozei românești de azi conține cinci secțiuni ample. Cele *Patru scurte introduceri* sunt urmate de un capitol important ce vizează *Proza afirmată în perioada comunistă (1948-1989)*. Autorul se oprește mai întâi la Zaharia Stancu, Petru Dumitriu, Marin Preda și Eugen Barbu, după care relevă contribuția generației '60 în înnoirea literaturii. Rânduri remarcabile sunt dedicate unor autori precum D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Constantin Țoiu, George Bălăiță, Nicolae Velea, Ana Blandiana, Sorin Titel, Gabriela Adameșteanu, Dumitru Țepeneag (privit doar în ipostaza de nuvelist), Gheorghe Schwartz, Octavian Paler. Ca orice exeget, și Răzvan Voncu are propriile sale simpatii, iar acest lucru se poate observa atât în selecția făcută, cât și în numărul de pagini dedicat prozatorilor comentați. De aici un anumit dezechilibru în interpretare. Există autori cărora li se dedică veritabile micromonografii, în timp ce alții sunt evocați cu o singură lucrare. Desigur, numărul de pagini consacrat unui anumit scriitor nu reflectă neapărat valoarea acestuia și nici rolul lui în epocă. Cu toate acestea, fie și indirect, el ajunge să funcționeze ca un criteriu axiologic. Foarte bine documentat, trăind de o bună bucată de timp în centrul vieții literare autohtone, Răzvan Voncu știe să strălucească și pe spații mici. Pagini admirabile îi sunt consacrate lui Marin Preda, recitit printr-o grilă ferită de

clisee. Exegetul relevă rolul jucat de scriitor în epocă, vorbește despre geneza cărților sale, reușind să risipească o serie de clișee legate de romancier și de creația acestuia. Este un capitol ce ar merita adâncit într-un amplu studiu monografic. Un alt „răsfățat” este D.R. Popescu, un alt înnoitor al prozei românești contemporane. Activitatea lui este privită atât înainte, cât și după 1989, relevându-se importanța unor romane precum *F* și *Truman Capote și Nicolae Țic*. Opera scriitorului este considerată importantă deoarece a marcat desprinderea de modernism și a pregătit apariția postmodernismului. Merită reținute și comentariile la Radu Cosașu, Iulia Soare, I.D. Sîrbu, N. Steinhardt (văzut doar în calitate de epistolar), Ion Băieșu. În cazul fiecărui prozator, cronicarul literar este preocupat de ceea ce îi spune opera acestuia cititorului de azi.

O amplă secțiune dedică Răzvan Voncu *Postmodernismului sub comunism*. Subtitlul capitolului se dovedește elocvent, atrăgând atenția asupra efemerității succesului în literatură: *Generația optzeci, de la insurgență la uitare*. Într-adevăr, după șocul provocat de „desantarea” lor în viața literară, doar câțiva dintre tinerii experimenterii de odinioară au reușit să se mențină în centrul interesului până în prezent. Sub acest aspect, generația '60 se dovedește mult mai rezistentă din punct de vedere valoric. Selecția efectuată de Răzvan Voncu se oprește la George Cușnarencu, Nicolae Iliescu, Tudor Dumitru Savu, Gabriel Chifu, Ioan Groșan, Mircea Cărtărescu, Leo Butnaru, Grigore Chiper, Nichita Danilov, Florin Toma. Spațiul cel mai amplu îi este acordat lui Gabriel Chifu, unul dintre cei mai prolifici prozatori români din ultimii ani. Dar comentarii substanțiale sunt dedicate și scrierilor realizate de George Cușnarencu, Nicolae Iliescu și Mircea Cărtărescu. În mod

surprinzător, nu se spune nimic despre Mircea Nedelciu, considerat mult timp liderul generației '80.

Urmează un amplu capitol ce îi vizează pe *Prozatorii afirmați după 1989*. Unii au devenit personalități marcante ale vieții literare contemporane (Varujan Vosganian, Alexandru Ecovoiu, Horia Gârbea, Ioan T. Morar, Hanna Bota, Adrian Lesenciuc, Kocsis Francisko), în timp ce alții constituie niște promisiuni, riscând să aibă soarta unora dintre reprezentanții uitați ai generației '80.

Ultima secțiune a cărții abordează *Proza criticilor*. Mai mult decât în cazul celorlalte capitole, investigația lui Răzvan Voncu vizează literatura de frontieră și nu formele tradiționale ale epicului. Exegetul își justifică demersul prin disoluția și contaminarea genurilor literare. Fenomenul este identificat deja în schimbul epistolar dintre Ion Negoșescu și Radu Stanca, concretizat în volumul intitulat sugestiv *Un roman epistolar*. În cazul lui Nicolae Manolescu, Răzvan Voncu comentează volumul de confesiuni intitulat *Cititul și scrisul* din 2003. Eugen Simion este evocat cu jurnalul său parizian, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*. Alte comentarii pertinente sunt consacrate unor autori precum Valeriu Cristea, Mircea Zăciu, Gabriel Liiceanu, Romul Munteanu, Mihai Zamfir, Florin Manolescu, Eugen Negrici, Alex. Ștefănescu, Petru Poantă.

În ciuda absențelor (unele notabile), făcând saltul de la cronică literară la opera de sinteză, recenta investigație a lui Răzvan Voncu ne propune o ingenioasă re-lectură a prozei românești de azi. ✦



GELLU

DORIAN

versuri
aprecieri critice de
AL. CISTELECAN
IOAN HOLBAN
& CRISTIAN LIVESCU

NOAPTE DE NOIEMBRIE

Întuneric e doar atunci când ai ochii deschiși
și nu vezi nimic,
când plonjezi în lume ca într-un bazin cu smoală
după ce ușa iadului e închisă,
iar spitalul de nebuni s-a mutat
în mijlocul lumii a cărei viață
e mai tristă ca a fochistului de la centrala
care nu mai scoate fum de o bucată de timp,
doar atunci când în ochii tăi se întoarce
cu susul în jos cerul
ca un ceaun gol din care curg stelele
pe o hîrtie de staniol în pomul de Crăciun,
doar atunci întunericul e atît de luminos
că nu mai vezi nimic în fața ochilor
decît fundul unui abis din care vrei să ieși
și mai tare te afunzi,

în rest e la fel ca atunci când citești poezii
și nu înțelegi nimic,
dar te simți împlinit ca o bășică de porc
plină cu grăunțe în miinile unor copii de altădată –

bună seara, vă zic,
noapte bună!

NOAPTE DE DECEMBRIE

În această clipă văd un cîine mușcînd din
apusul soarelui răsărind în gura altui cîine care mușcă
din răsăritul aceluiași soare
și tot așa pînă ce soarele se face cît un cotor de măr
pe care-l arunc într-un butoi plin cu borhot
gata de pus în cazanul cu alambicul în care stă pitită
fericirea
unui copil cînd vine primăvara,

eu sunt acel copil care a tot dat soarele de-a dura
pînă cînd o haită de cîini a tot mușcat din el,
cînd auzeau dimineața cîntînd cocoșii
și seara cînd găinile mergeau la culcare, cînd cîinii abia
începeau să latre,
iar eu mă întrebam
ce a fost mai întîi, oul sau găina,
soarele sau pămîntul plin de cîini mușcînd
din mărul pe care-l vedeam ivindu-se din floarea firavă
de pe creangă
pînă ce soarele se ascundea în el
și se lăsa mușcat de un cîine alb ca Siberia,
dar pînă la urmă iarăși venea primăvara
iar eu vedeam cum în mine se ascunde un cîine
care nu mai privea florile de măr
ci doar licoarea ce picura din acea venă de cupru
șerpuid prin trupul rece al unui butoi
în care dormea plutind Diogene,

CELLU DORIAN

dar asta doar în această clipă
cînd văd cum cealaltă clipă mușcă deja din ora
care moare în ceasul de pe peretele
în care odată priveam cum poposesc razele soarelui
intrat pe fereastra dinspre răsărit,
cînd cocoșii cîntau
și oamenii aveau chip de oameni
și cîinii aveau chip de cîine,
cînd toate erau la locul lor,
iar locul era chiar soarele din care nu mușca nimeni,
nici dimineața,
nici seara
iar eu eram pe cînd nu mă născusem,
azi mă privesc
și gata.

FIU RISPITOR

Cineva se apropie de mine din ce în ce mai mult
în fiecare zi, în fiecare clipă
îi simt respirația ca un cîntec de bețiv
la gura metroului,
fața lui este întunecată, ține ceva în mîină,
iar mîina i se desprinde de umărul
din care crește o aripă ale cărei pene
le-am văzut în pălăria unei femei
de care întreb zilnic,

dar cineva, atunci, se apropie de mine,
iar eu mă fac nevăzut
sau pur și simplu nici n-am existat pînă atunci
cînd aerul suflă pe la urechile mele
cîntecul bețivului din al cărui umăr, celălalt,
se desprinde o altă aripă
cu care zbor pe deasupra tuturor celor care n-au aripi
și se tîrăsc la gura unei lumi
care mă mursecă, dar nu e femeia
de sub pălăria care mă adăpostește
pînă ce mă fac iarăși vizibil,

iar cineva se apropie atît de mult de mine
încît cred că sunt chiar eu
cel rătăcit și întors
fiu risipitor sieși. ✦

LOCUL POETULUI E VOCAȚIA SA

Dacă un poet – unul autentic, gen Gellu Dorian – și-a descoperit locul de trai, înseamnă că exilul în solitudinea fără loc e pe cale să ia sfârșit.

de

AL. CISTELECAN

Sînt unii manageri de poetică și teorie literară care insinuează că devine cineva poet doar în momentul în care-și dă seama că n-are niciunde locul lui; nu că a reușit fără loc, precum unii candidați de pe vremuri, ci că e exclus fără loc. Dacă oamenii aștia au ceva dreptate, înseamnă că titlul recentei cărți (de nu cumva chiar cartea însăși) a lui Gellu Dorian – *La locul meu* (Editura Rocart, 2022) – le face polemică directă, sfidătoare și eficientă – eficientă pentru că în materie de poezie e destul un contraargument valid și concret pentru a face să se poticnească orice teorie. Dacă un poet – unul autentic, gen Gellu Dorian – și-a descoperit locul de trai, înseamnă că exilul în solitudinea fără loc e pe cale să ia sfârșit. Poate și alți poeți exasperați de propria condiție de paria îl vor urma și locurile inexistente vor fi ocupate. Să vedem însă dacă nu cumva titlul lui Dorian nu e vreo cacealma, vreo ironie mult prea amară ori vreo farsă de identitate. Și unde altundeva să căutăm mai întii dacă nu chiar în poemul care dă și titlul cărții? Acolo pare a se găsi un loc privilegiat, printre toate celelalte blestemate: „doar pe masa la care stau toate par neclintite,/ acolo, de cînd mă știu,/ de cînd e lumea prin care am trecut și eu un pic,/

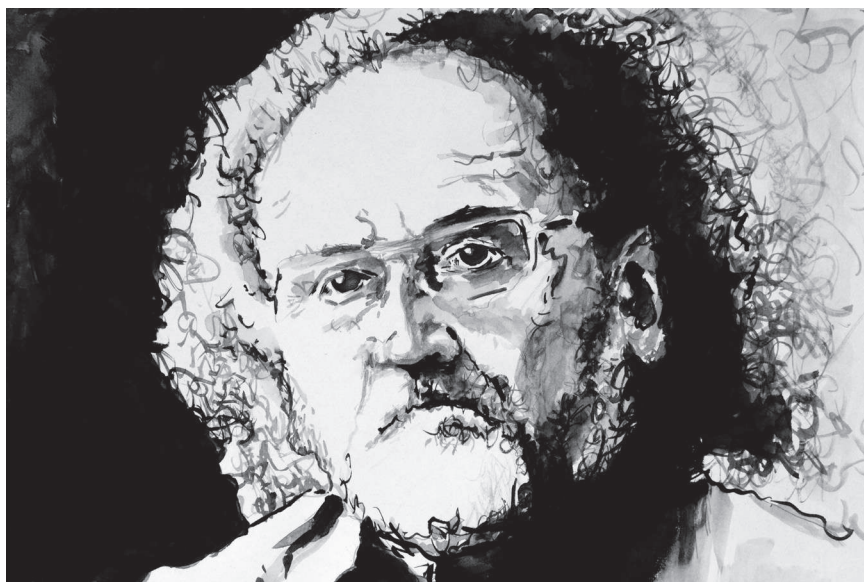
m-am așezat la locul meu,/ unde nu mă mai caută nimeni”. De la prima vedere ne dăm seama că tot un loc al singurătății și părăsirii e și acesta; dar locul ăla nu e, de fapt, un loc, ci o vocație – sau locul de supliciu în care-l ține condamnat vocația. Totuna: locul poetului e vocația lui; locul poetului e o pedeapsă – sau o ispășire fără capăt.

Gellu e un poet (dar și prozator și critic) de remarcabilă productivitate și manșeta volumului ne spune c-a publicat pînă în 2019 nu mai puțin de 22 de volume (iar după, încă vreo două-trei). Pe zeci de volume ori te lăbărțezi și ajungi propriul epigon, ori scrii în toate felurile, ca bun meșteșugar, ori ești purtătorul unei anxietăți care are concentrația unui uraniu îmbogățit și explodează în lanț. În volumul de față – ca și-n altele care-l preced –, Gellu nu se repetă, dar se recapitulează aproape sistematic. Prima parte a tripticului din care e făcută cartea continuă lirismul de suflu deopotrivă retoric și imaginativ, cu o orientare expresionistă, care se avîntă acum în expediții în neant (dar nu e prima oară); partea a doua e dominată de un suflu polemic, pamfletar, dînd drum liber componentei de iritare morală activă în mai toate volumele; în fine, ultima secvență e mai predispusă spre ludice, mai

caricaturală și cu gust pentru parodie și intertextualități. Dar nu e mare ruptură între ele, ci doar o permutare de accente.

Nu-i vorbă că Gellu n-ar avea ispite ludice și-n prima parte, unde e copleșit de fenomenologia neantiferă a cotidianității, dar chiar și cînd se lasă sedus de ele încărcătura anxioasă a poemelor strică euforia de joacă a componisticii și o transformă în surescitare, cum se întîmplă în imnul dedicat anaferei din *Izgonirea din lume*: „Prea multe mere în prea multe mîini,/ prea mulți șerpi veninoși prin livezi,/ prea multă ispită,/ prea multă fericire în prea mulți ochi deodată,/ prea multe alcovuri pline de prea multe trupuri” etc. Titlul – nu singurul – pare a fi o intenționată incidentală la Ion Mureșan și poezia lui de scenarii fantasmatică, după cum un poem precum *La nesfîrșit* pare chiar a împrumuta principiul scenariului de vedenii al lui Ion Mureșan: „Deodată m-am trezit pe o cîmpie întinsă,/ tăiată în două de un tren din care coborau de o parte și de alta/ oameni care la rîndul lor vedeau/ o cîmpie tăiată în două de cîte un tren/ din care coborau pe ambele părți oameni/ care la rîndul lor vedeau”... etc. etc. Poate e vorba doar de o întîlnire inefabilă de potențe fantasmagorice. De nu cumva de mai mult de atît, avînd în vedere că și fondul poeziei lui Gellu se trage din nostalgia ontologică și cultivă eșecul ontologic. Și la el „era bine acolo, ascuns într-o plapumă sîngerie...” (*Placenta*) și e rău peste tot în rest. Și Gellu se trezește „aruncat în abis/ ca într-un pat înzăpezit” (*Abis*) și face reportaje de senzații neantifere, concentrînd tot mai mult angoasele într-o gramatică viscerală. Atîta doar că la el se poate-ntîmpla ca întreg șirul de disforii și de spasme să se încheie cu *happy end*: „și deodată se limpezește cerul,/ mă limpezesc,/ totul este atît de clar încît toate găurile sunt pline,/ iar trenurile

sunt vii, mii de mâini au trupuri,
 privirile au ochi,/ lumea, plină cu
 toți cei care/ știa că nu mai au
 casă, // umbra mea, trup,/ abisul,
 un pat plin cu flori,/ strigătul,
 gură plină de cuvinte/ burdușite
 de înțeles”. Regula nu e însă asta
 (deși mai sînt accidente fericite
 după expediția prin neant), ci,
 dimpotrivă, consecvența neanti-
 forelor, instituirea lor ca perma-
 nență, ca „acel loc din care ieși
 nefiind,/ rămînînd acolo fără să
 fii acolo...” (*Deodată*). Tot ca la
 Mureșan (dar și ca la mulți alții),
 ancora ființei e, paulinic, dra-
 gostea, căci în rest existența nu
 e decît un ritual apocaliptic: „așa
 cum fac zilnic cei care văd în ci-
 mitire/ orașele în care vor locui
 mîine,/ la nici o adresă,/ ruină
 lîngă ruină,/ în nimicul din afara
 dragostei” (*Iubirea*). Dar nu doar a
 dragostei, căci, la mistica poemu-
 lui pe care o cultivă și Gellu, nu se
 putea ca prima salvare să nu vină
 prin „miile de pagini scrise” care
 „devin ființele pe care le ocrotim”.
 „Paginile scrise” sînt țarcul de
 salvare, căci altfel lumea e „roasă”
 de neant și fără nici o șansă – alta
 – de scăpare: „nici la un capăt, nici
 la celălalt nu e nimic,/ tot ce a
 fost e în tine și în tine începe să
 roadă nimicul” (*Mers*). E o depre-
 sie existențială în a cărei viziune
 Gellu se întîlnește și cu metafizica
 „nimicului” de la Viorel Mureșan,
 cu sceptica „mai nimicului” de la
 Ioan Moldovan și cu „nimicito-
 rul” lui Aurel Pantea. Un conclav
 de poeți, așadar, care meditează
 la viață pe malul Styxului, uitîn-
 du-se mai degrabă înainte decît
 înapoi. Ce văd îi fascinează atît
 de fatal încît nici nu mai contează
 ce-au lăsat în urmă. Deși pare că
 Gellu nu poate uita chiar totul, iar
 amintirile îl vor teleporta sus, nu
 jos: „În dimineața asta ea părea
 un mieluşel, unul rozaliu, // cum
 sînt primăvara zambilele,/ crețe
 și împrăștiate prin toată gră-
 dina, // [...] // în cerul acesta plin
 de stele/ vom dispărea, așa pur
 și simplu ca/ dimineața stelele”



Portret de Nora Dorian

(*Disparație inevitabilă*). Dar soli-
 tudinea rămîne destinul poetului,
 oriunde ar ajunge el: „numai aici
 în cer e liniște/ și nu e nimeni”
 (*Știu*). Conflictul ireductibil din
 poezia lui Gellu e acesta: fiind el
 un poet al transcendenței „pline”,
 o găsește „goală”. Poate de aici o
 anumită ferență disperată de
 psalt din poemele primei secțiuni.

A doua secțiune continuă ve-
 chea linie a poeziei de *indigna-
 tio*, făcînd paradă polemică și pe
 partea poetică și pe partea civică.
 Gellu nu-i un postmodern (deși
 mai prestează din loc în loc) și vre-
 murile poetice de acum îl deprimă
 și-l irită: „Poezia nu se mai scrie,
 Poezia nu se mai scrie pe sine/
 Poezia nu se mai scrie pe sine din
 sine/ Poezia nu se mai scrie de la
 stînga la dreapta/ [...] Poezia nu
 mai are rost/ Poezia este orfană/
 [...] Ea se urlă/ se sacadează/ se ra-
 perește/ se hipo-hopește/ se ma-
 nelește” etc. (*Poezia de azi*). „Tra-
 tatul” poetic e completat de unul
 social și de un denunț al de-spi-
 ritualizării, cu aluzii și citații: „lui
 Pilat i se pregătește apa,/ lui Iisus,
 sîngele,/ lui Iuda, arginții,/ lui
 Baraba, libertatea, onorurile/ [...]

Moise, dezamăgit, își aruncă tăbli-
 țele în mare,/ Petru taie cocoșul
 cel cîntăreț” etc. etc. (*Evanghelie*).
 Sarcasmul devine paroxistic și lu-
 crează în parodii iritate: „acum
 e liniște,/ am sprayul pregătit în
 mîna stîngă,/ pliciu în mîna
 dreaptă,/ cerul înstelat deasupra,
 legea morală în mine” (*De neîn-
 frînt*). Iritările sînt și substanța ul-
 timei secvențe, mai aplicată la
 cotidian și la oferta lui, de la
 pandemie la incidente biografice.
 Dar și aici sînt exasperări tratate
 cu umor și spirit parodic: „iar sub
 măști cerul gurii tale tună și ful-
 geră:/ eu nu mai ies azi din casă,
 covid e-napoi și-nainte,/ stai la
 doi metri distanță, iubito,/ și tra-
 ge-ți fotoliul spre ușă,/ a prins
 rugină și clanța,/ în baie ne vom
 face vacanța!” (*O păcăleală în zori*).
 Intertextualizări glumețe, într-un
 fel de zbunguială a iritării și dep-
 resiei. Dar mereu cu arpegiul in-
 consistenței ființei, a evanescenței
 ei și, în fond, a „inexistenței” sale:
 „eu mă retrag din cel ce nu sunt/
 în cel care nu mai sunt” (*Un semn*).
 Gellu e și el un presocratic pentru
 care inexistența este. De aceea îi și
 dă tîrcoale. ✦

EXPERIMENTE LIRICE

Pină la Cartea singurătăților, Gellu Dorian a publicat alte douăzeci de volume de poezie, dar, cu toate acestea, poetul e, cu fiecare carte, „nou”, surprinzător, nu trișează, nu reia poeme de altădată sub un alt titlu.

de

IOAN HOLBAN

Cărților de poezie – *Esopia* (1981), *Poeme introductive* (1986), *Elegiile după Rilke* (1993), *În căutarea poemului pierdut* (1995), *În absența iubirii* (1996), *Poeme golănești* (1997), *Infernul migrator* (1997), *Poesia mirabilis* (1999; 2000), *Singur în fața lui Dumnezeu* (2001), *Zece poeme exemplare din Tîrgul în care, cică, nu se întîmplă nimic* (2011) –, Gellu Dorian le adaugă romane precum *Scritorul* (1996), *Casa Gorgias* (2011) și volume de teatru precum *Cațavencii* (2001), *Confort Freud* (2011). Construite ca niște experimente lirice, cărțile de versuri sunt scrise în orizontul biografiei poeziei și poetului.

Un poet livresc, s-ar zice. Noțiunea, însă – nu o dată folosită peiorativ – trebuie (și ea!) revizuită măcar în ceea ce privește aspectele cu totul particulare ale neomodernismului și postmodernismului în lirica noastră actuală. Iar primul dintre acestea se referă la ceea ce am numit altădată *tensiunea semnificării*; ea marchează, înainte de toate, referințele culturale ce alcătuiesc un „cod poetic” pe care îl destructurează permanent pentru a-l propune, apoi, într-o stare primară, cititorului invitat să-l reconstruiască. Poezia lui Gellu Dorian, ca și a multora dintre congenerii săi, este un *poem despre poem*; ea ignoră (când nu contestă) culoarea epitetului,

comparația bine aleasă ori candoarea metaforei ce trebuie să „încante” și să îndemne cititorul spre zona tuturor nostalgiilor și visărilor.

Un experiment liric de o mare finețe, cu totul surprinzător, propune Gellu Dorian și în volumul *În căutarea poemului pierdut*; este aici o glossă (eseu? interpretare? mod de receptare? geneză?) poetică în marginea *textelor* și, nu mai puțin, *a ființei ghicite* ale lui Marcel Proust, după cum cartea anterioară era o lectură „rilkeană” a sinelui. Primul cuvânt care se impune cititorului acestei admirabile cărți este „livresc”. Dar ce este neomodernismul (cu „aripa” sa americană, deconstructivismul) decât o (re)facere a cărții din carte, o întoarcere spre text, un fel de a rescrie ceea ce va fi fost scris, o trăire a ceea ce va fi fost trăit altădată, un fel de a declara nașterea cărții din carte și un fel de a fixa lectura, receptarea unei opere (implicit, ale unui autor – epocă – filtru de percepere a realului) drept mod *propriu* de a scrie. Poemul e astfel, mai întâi, *un fel de a citi* o întreagă literatură și, mai mult, *ființa* care se ascunde în spatele ei; e o lectură totală care vizează, deopotrivă, nivelul textual și cel sufletesc: o lectură structuralistă și una psihanalitică, în cuvinte puține, într-o sumă de poeme.

Alte trei volume de versuri, *Poesia mirabilis* și *Singur în fața lui*

Dumnezeu, nu schimbă, în chip radical, temele majore, dar aduc o modificare sensibilă de tonalitate, alte zone de identificare și explorare a acelor teme și motive lirice din care a crescut poezia lui Gellu Dorian. Față de cărțile anterioare, în *Poesia mirabilis*, ca și în *Singur în fața lui Dumnezeu*, poemul – căci, în pofida prezenței sumarului, cărțile sunt un poem, în accepția dată de T.S. Eliot termenului – se structurează pe o metaforă obsedantă căreia i se construiește o imensă sferă semantică. În *Poesia mirabilis* aceasta este *femeia-poesia*, multiplele ipostaze ale acestei identificări constituind tot atâtea „blocuri de sens” din care se face arhitectura cărților.

Sensul major pe care îl are *chipul trist*, din volumul următor, ne arată altceva, poemul unic din *Singur în fața lui Dumnezeu* structurându-și materia în jurul altor două metafore obsedante: *chipul trist*, în ambiguitatea sa (al poetului? al lui Iisus?) și *bilele de pe masa de biliard îngropate sub catifeaua verde*, oamenii, așadar, viața supusă hazardului („un coup de des jamais n’abolira le hasard”, zicea Mallarme) și mormântul lor de sub „catifeaua verde” a ierbii. Amplul poem din această carte explorează mitul și istoria, dar și profunzimea trăirii de aici și acum, cuprinde și o subtilă dimensiune „pedagogică”, dar și o incursiune lirică de la „timpul ploilor fără sfârșit și al cuvântului prim” la „bătaia cu pietre” a întâiului Chemat, Ștefan și până la vremea care „este aproape”, a Apocalipsei și a „mesei judecătii”. Are dreptate Mircea A. Diaconu să constate faptul că Gellu Dorian „contemplă cu narcisism biografia poeziei și interoghează permanent identitatea sa”. A poeziei și a poetului, aș adăuga, pentru că figura acestuia, în fiecare timp și în fiecare vreme, își asociază chipul trist: al poetului care își trăiește tristețea și al lui Iisus „chipul trist care ne făcea viața fericită”. Altfel, în culele acestei biografii, se ascunde însăși esența demersului liric; e spațiul unic, irepetabil întrucât – o spun

postmodernii, deconstructiviștii – totul a fost spus/ scris, nu facem decât să spunem/ să scriem/ să trăim ceea ce am primit deja, se află în noi, ne constituie în formele și fondul nostru.

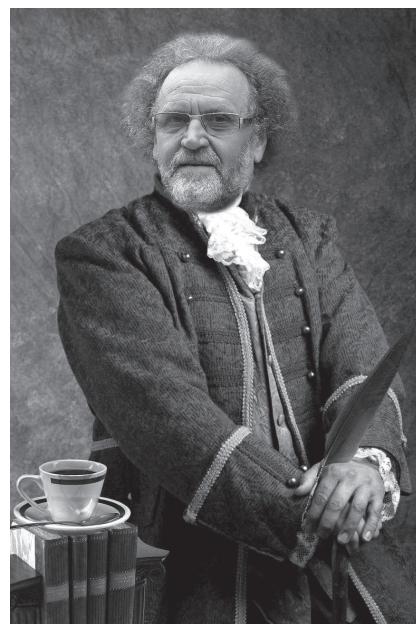
Gellu Dorian este printre ultimii mohicani ai programului estetic, ai poeziei și paradigmei de sensibilitate care au personalizat generația '80 în structurile literaturii noastre de azi; el e convins de valoarea și deplina funcționalitate a *intertextualității* în texte care (de)construiesc pentru că vor fi fost, înainte, construite de alții, celebri sau iluștri anonimi. Astfel, pe coperta celui mai recent volum de versuri, *Zece poeme exemplare din Târgul în care, cică, nu se întâmplă nimic*, se întâlnesc Cervantes și Sadoveanu, cu „povestirile exemplare” și „locul unde nu se întâmplă nimic”; dar cât pot fi Cervantes și Sadoveanu într-o carte de poeme de un lirism acroșant? Uite că se poate, surâde ghiduş poetul, cum, la fel, alți câțiva colegi de generație, rămași pe aceeași baricadă estetică; cu două importante amendamente, însă, care scot textele din ficțiunea bibliotecii pentru a le permite elaborarea în imaginarul poetic. Mai întâi, cele zece poeme exemplare ale lui Gellu Dorian sunt *din* Târgul unde nu se întâmplă nimic și nu *despre* acesta: sunt *comunicate* de acolo, ca niște scrisori în înțelesul vechi al cuvântului, acela de *carte*. Apoi, între cei doi – Cervantes și Sadoveanu – e *cică*: de aici încep povestea, basmul, într-un alt registru literar, iar în poezia postmodernă, tot de aici crește o rețea de texte și imagini (ilustrațiile foarte inspirate ale lui Corneliu Dumitriu), pe care vor circula liberi autorul și cititorul său. Într-o altă ordine, cartea lui Gellu Dorian se înscrie într-o serie care spune ceva despre o schimbare de viziune și de spațiu liric în poezia de azi. Fixarea noului spațiu liric, distilând esențele unui teritoriu cu o geografie precisă, trecut prin filtrul conștiinței artistice, aduce în poezie ceea ce aș numi *forța referentului*.

Din proză sau din cartea de istorie se pot afla toate elementele zugrăvite; *așezate* în vers, locurile, faptele, oamenii capătă alte înțelesuri, se așază în metafora ființei interioare prin care *urlă* memoria.

Omul balcanic din Nordul lui Gellu Dorian: omul fără noroc, bântuit de iluzii, *omul utopic*, în fond. Cu el, poezia glisează spre zona unui raport tensional pus în evidență atât sub aspect formal (frecvența mare a conjuncției *dar* ilustrează adversitatea lăuntruului cu preajma ființei, ciocnirea lumilor, distanța de atâtea ori tragică dintre iluzie și realitate), cât, mai ales, în formatul unei teme care personalizează *Zece poeme exemplare din Târgul în care, cică, nu se întâmplă nimic* între celelalte cărți ale lui Gellu Dorian și, deopotrivă, în poezia noastră de azi: fiecare poem din cele zece exemplare se construiește pe dimensiunea raportului tensional dintre *utopie* și *distopie*.

Poezia lui Gellu Dorian din această carte deconstruiește utopia pentru a construi o continuă distopie: *biblioteca*, locul liniștit unde se întâmplă tot felul de lucruri și *târgul* de alături, surpat în lene, tihnă, zăbavă și tolăneală, *Afrodita* din Olimp și *Leonora* din „folclorul de stradă”, utopia frumoasei ivite din spuma mării și distopia femeii care „a uitat cum arată o bucătărie în care aburii cu iz de pește nasc în pielea ei”, *departele* cu ficțiunile sale și *realul* unui viitor schilod cu „jucării stricate prin toate casele, aruncate din cer”, utopia cuplului erotic într-o vreme când „ea putea alerga prin sângele meu” și distopia altui timp, când „privirea altei femei aruncă în sufletul meu/ scorușe pe care nici ciorile când crapă de ger nu le ciugulesc”, *imperfectul* vârstei de aur și *viitorul* vârstei de fier când „cel singur, singur va rămâne,/ pe cel fără casă doar cerul îl va acoperi”.

Până la *Cartea singurătăților* (2012), Gellu Dorian a publicat alte douăzeci de volume de poezie, fișa sa bibliografică fiind dintre cele



Colaj de Emanoil Marcu

mai bogate în toată lirica noastră de azi, dar, cu toate acestea, poetul e, cu fiecare carte, „nou”, surprinzător, nu trișează, altfel spus, nu reia, cum se întâmplă adesea în cazul altora, poeme de altădată sub un alt titlu; Gellu Dorian e într-un continuu dialog cu propria poezie pe care o desface pentru a o recompune, are, cum scriam altcândva, o rezervă de texte ce pare nepuizabilă, un filon cu teme, rețele dense de simboluri, motive și materie lirică, organizate într-o cu totul remarcabilă unitate stilistică a scriiturii, astfel încât poezia sa poate fi citită după logica unui ciclu, fiecare nouă apariție, în pofida relativei autonomii, sugerând, parcă, obligația de a explora ceea ce va fi fost înainte: obligație, nu, într-o vreme a cititorilor grăbiți, dar plăcerea lecturii, a descoperirii unei admirabile construcții lirice, de la proiectul de pe planșă pînă la detaliile arhitecturii sale și, nu în ultimul rînd, lucrarea „arhitectului-șef” în orizontul etapelor succesive ale creației sale? Iar această lucrare re-prezintă chiar timpul interior pe care îl vom fi asumat fiecare la intersecția visului cu realitatea, a parabolei și simbolului cu cenușul deprimant al cotidianului mereu agresiv. ✦

GELLU DORIAN ȘI ALTERITATEA FĂRĂ CHIP

Aflat pe terasa Cafenelei Kafka din Praga, lui Gellu Dorian i se întâmplă ceva cu totul neobișnuit...

de

CRISTIAN LIVESCU

Aflat printre longevivii laborioși ai „valului optzecist”, mișcare literară care a marcat la noi creativitatea ultimelor decenii ale secolului trecut, contând ca o avangardă târzie, vespérală, Gellu Dorian poate fi un bun subiect de studiu pentru evoluția și reziliența „seriei generaționale postmoderniste”, cum o numea Ion Bogdan Lefter, poezia sa mergând în pas cu dominantă „simfonică” a epocii, cu afinitățile și modalitățile ei migratoare. Cel ce declama cu grafia celui-lalt Gellu (Naum), „cu poezia mă trezesc, cu poezia mă culc”, „la masa mea venea poezia.../ mi s-a părut că e îngerul care mă mângâia”, și că poezia este „memoria urcată la ceruri”, s-a dovedit deosebit de prolific după 1990, având apărute până acum 28 de volume și antologii lirice, vreo 10 romane, plus alte câteva cărți de teatru, eseuri și publicistică. Și nu dă semne să-și fi epuizat combustia. De remarcat că romanele sale vin în prelungirea discursului poetic, sau poate invers, încât cele două genuri se completează și se deslușesc împreună.

Dar să intrăm în aventura subiectivității ce-l preocupă și-l face original pe autorul nostru. Pentru asta va trebui să ne ducem înapoi, prin vara anului 2002, cum consemnează o poemă a sa, când – aflat pe terasa Cafenelei Kafka din Praga – lui Gellu Dorian i se întâmplă ceva cu totul neobișnuit: simte din senin

foșnet în aerul dens, plutire de îngeri în preajmă și senzația copleșitoare de ireal, de altă ordine, de „spațiu inexistent” și totuși în freamăt, un *altceva* ivit de nicăieri și al nimănui, care parcă îi dublează ființa, i-o încarcă de energie vizionară. Un adevăr trăit și acceptabil care merita cercetat și asumat de poeticitate... Devine convins din ce în ce că un oaspete iscoditor emis din el, dar apartenent altei lumi (!), ar sta adăpostit undeva, în omenescul normal și că din ascunzișul lui discret observă perseverent mersul vieții, știe multe, migrează, vede tot și toate. Revelația îl urmărește de atunci cu insistență (v. vol. *Cafeneaua Kafka*, 2003), deși semne puteau fi atestate încă în *Elegiile după Rilke* (1993), unde poetul stătea la masă cu îngerul salvator, în ipostază umană, sporovăiau, beau ceai împreună, mâncând șuncă și ceapă, în speranța că vor învinge astfel moartea (*A șaptea elegie*).

Mitul odată făurit, ori de câte ori apare ocazia, viziunea cu celce-se-arată periodic (și de folos) e reluată persistent sub alte forme. Cum se întâmplă în primele pagini ale recentului roman, *Să lupți împotriva morții* (Junimea, 2023), unde relatarea epică este pusă în seama altei „voci”, pornite „din interior”, autoritară și a-tot-știutoare, care impune regimul narativ: „În acea zi, cel care vă povestește, dar nu despre

el, a simțit cum în interiorul lui altceva îi lua locul. Cineva necunoscut sau mai degrabă un nesuferit de care tot fugise de când se știe, care urma să-l chinuiască zile în șir, mai ales în somn. [...] Însă acum acel ins nesuferit îi ocupase trupul, mai ales noaptea, când îl trezea din somn, îl plimba prin casă, peste tot...” Avem descrierea cumva în manieră bulgakoviană a unei conexiuni trăite, *in vivo*, nu închipuite sau presupuse.

Așadar, o alteritate atentă (și săcâitoare) domină viața de fiecare zi și devine, în viziunea lui Gellu Dorian, personaj autonom, care își vădește prezența și imaginea, fiind „în stare să-ți modifice viața”. E mai mult decât un *alter ego* incomod și astuțios, un *asemenea* ivit din adâncuri, sau o voce de înger păzitor și ocrotitor; sau poate toate astea la un loc și chiar mai mult. Oricum, suntem nu departe de simpla impresie de irealitate, de transcendență difuză, resimțită cândva, pasager, pe terasa Cafenelei Kafka, ceea ce înseamnă că între timp percepția neobositei prezențe a evoluat, s-a lămurit întrucâtva. Ar putea fi vorba de o maladie ereditară, sugerează autorul, deoarece aflăm că și Marta, mama „celui care vă povestește”, a fost și ea dependentă de o făptură la fel de chinuită, de urgentă, născută în timpul calvarului suportat în lagărele siberiene sovietice, „o ființă în care de fapt a trăit de când era mică, Melizanda, și pe care nu mai dorea să o știe din Împărăția Ținutului Îndepărtat și Rece, ȚÎRSK [...] făptură a imaginației ei, atât de reală încât semăna perfect cu ea, a suferit cot la cot cu ea...”

Este vorba de un El care ficționează existența autorului, făcând ca o viață trăită care vroia să depășească toate încercările, să devină alta atunci când este expusă într-o carte. Construcția romanului *Să lupți împotriva morții*, dens, auster în analiză, scris în manieră nemțească, fără lirisme de gală, cu câteva margini misterioase, se bazează pe ficționarul din umbră, scriitorul tănuit care veghează și ține trează memoria, un colector

de mărturii, făcând posibilă reconstituirea unei vieți, a Martei, eroina cărții, dar și a ciudatei Melizanda, personaj plutind între vis și supliciu realității. Anonimul nevăzut stăpânește anamneza și încheagă episoadele unei aspre și anevoioase cronici de familie: „El este cel care vă povestește. Dar nu vă povestește despre el. Ci încearcă să iasă din acea ultimă zi de viață a Martei... mai ales că ființa de care el se despărțea... se stinsese după o luptă continuă cu moartea din ea...” Misteriosul El pune în mișcare mecanismul realist al romanului și de fiecare dată e subliniată formula obiectivă „cel care vă povestește, dar nu vă povestește despre el”.

Despre misteriosul *El*, mesajul sau protectorul din imagine, găsim mult mai multe semnificații în volumul de poeme *El sau Ieșirea din ramă* (Charmides, 2023), unde Gellu Dorian își desfășoară pe larg experiența pe seama alterității. Sigur, o asemenea tematizare se impune în condițiile unei stabil conturate conștiințe a eului, bine ancorată auto-referențial, adică eficient în spațiul sinelui. Sciziunea se produce pe fondul unei intensificări existențiale, când se configurează un *altul*, provenit din aceeași istorie lăuntrică și care are tendința să se autonomizeze, fie prin actul creator, fie din dorința unui transfer dialogal, favorizat de izolare sau de solipsism prelungit. Teoria alterității mai spune că eul (sinele) realizează *osebit*-ul epifanic al *celuilalt*, îi intuiește proveniența și-i devine martor fidel, relaționează cu *alt-eul*, deși nu-l poate înțelege într-un tot, nu-i poate pătrunde esența. Poetul din Botoșani adună și el probe măgulitoare, se lasă în voia simplității, face analogii, conține parabile, pentru a-l scoate din obscuritate pe acel *cu-totul-altul*, acel *El* necondiționat și invizibil care se învârtă în preajmă, așteaptă, veghează, ține minte, iscodește, bagă de seamă și impune totul.

Mediul poetic este cel mai favorabil acțiunii revelatoare, de la dicteul imanentei la corelativul trans-

cendenței – de la o lume *altfel* la iluminare, *El* este chiar starea de libertate a *celuilalt*, generat de ființare și camuflat metafizic: „El stă la fereastră și trenul îi duce gândul/ foarte departe, nu privește nicăieri,/ nici nu există pentru el,/ numără încet pașii controlorului care e în alt/ vagon,/ poate în alt tren chiar,/ reușește să se descopere dincolo de fereastră,/ e noapte și asta nu-i spune nimic,/ nici nu ar dori să-i spună ceva/ cel ce stă afară și călătorește odată cu el,/ ajuns deja nicăieri –/ în gară el coboară/ și celălalt urcă,/ fără să-i spună nimic –/ se vor întâlni mâine, el afară/ și celălalt în tren.” (*Altfel*) Alteritatea e străină, alohtonă, din afară, spun tratatele în materie (v. Emmanuel Lévinas, Vianu Mureșan) și tot acolo apare ideea că nu eul vine către *celălalt*, ci *celălalt* vine, „pogoară” se arată către eu, îi împlinește orizontul transcendent, iar poezia confirmă gestul.

O interioritate expansivă, în frează, cu privirea în adânc, poate face mai lesne vizibil invizibilul din meleagul lui *El*. „El fuge din sine și se ascunde în sine/ acolo unde se răătăcesc toți/ de unde toți vin/ și unde toți pleacă” (*Fuga*) Dar cum comunică sinele cu alteritatea? Din priviri și prin tăceri, răspunde poetul „El se face invizibil în chiar interiorul ochiului meu,/ ochiul lui e chiar invizibilul din care-l extrag,/ iar în afara lui totul devine păstos, carnal,/ pipăibil,/ de altfel când vreau să-i vorbesc/ devin mut/ și el înțelege totul,/ așa se întâmplă pe vremea când scriam imaginile/ și scrisul lui era un șir lung de zile/ căroră le-a spus viață,/ însă viața lui nu e un loc comun,/ așa cum viața celor din jur este haosul/ din care el iese,/ nu mi se arată,/ dar știu că dacă l-aș striga/ tăcerea lui mi-ar confirma că există –/ doar ochii noștri sunt ai mei/ și ai lui,/ orbi/ și plini de lumină.” (*El*)

Era inevitabil ca întreg efortul cognitiv pentru atestarea *celuilalt*, a lui *El*-clarvăzătorul, să nu alunece în regim manierist, să nu se confrunte cu transparența, cu verificarea în oglindă a relaționării, sustrasă

elementului lume. Nu e însă altă cale de a înțelege, de a „citi” reprezentarea pură, deoarece nu cuvintele sunt de folos, ci vizualitatea de dincolo de ființă, cea fără de chip, din abisul oglinzii, proces care susține și dă curaj materiei vizionare. Ajungem astfel să discutăm despre fiorul metafizic, atunci când „coboară cerul”, momentul către care Gellu Dorian se îndreaptă încrezător că va curma ruptura ontologică moștenită, că va reuși să depășească limita proximității și separării fortuite, pentru a descoperi identitatea însoțitorului. Fiecare ins este centrul unic al propriei lumi, dar puțința expresivă depinde mult de comuniunea cu un câmp de influențe care „trag” autorul în afară, fapt cotat de obicei ca inspirație. Fiorul metafizic stârnește privirea metafizică: „El privește liniștit/ printr-un singur ochi/ care vede totul./ nimic mai clar decât nimicul” (*Āsta*).

El este o carte provenită dintr-o practică îndelungată a poeziei, în spirit (post)modern, ca dicteu vizionar și ctitorie imaginară. Parteneriatul cu alteritatea complice i s-a dezvăluit timpuriu lui Gellu Dorian, care acum are prilej să gândească altfel textualismul, adunând o sumă de semnificații sensibile, de rafinement, pe acest subiect, utile în exegeza conceptului, cum ar fi: *El*, „în nimic și în toate”, „cel desenat de aer”, „îvit din ceață”, „cel ce nu spune nimic/ și toți cred că a spus totul”, „existent din tăcere”, „cel ce poate fi”, „ecou al sufletului”, „îvit în lacrimi”, „străinul din imagine”, „zarea zilei de mâine”, „singurul ochi care privește din afara ramei/ ce e în interiorul ramei”, *altfel*-ul din preajmă, „cel ce spune ceea ce eu încă n-am reușit să spun”, „locuind într-un nor”, „pictorul ieșit din ramă”; sau, în abstract: îngerul, eul absolut, mesagerul transcendent etc. Orice poet de condiție superioară duce cu el multe asemenea „povestiri” miraculoase, cu și despre alteritatea însoțitoare, care se implică neștiut în actul componistic. Cu probe certe, Gellu Dorian are cutezanța să dea în vileag o parte din ele. ★

POETUL-CARTOGRAF ȘI POLITICILE CONCEPTUALE ALE TEXTULUI

Un eseu-poem despre un alt poem-eseu – poezia și filosofia se reunesc pentru a acționa împreună.

de

IOAN COROAMĂ

Când și cum se întîmplă scrisul? Există o scriitură latentă care așteaptă să fie activată? Există o diferență între a scrie și a gândi? În *Cu Orice e posibil*, proiectul său poetic din 2019 de la editura Nemira (nu voi folosi denumirea de carte și voi argumenta ulterior de ce această alegere) Bogdan Ghiu pare să opereze o sinteză afectivă între gramatologia lui Derrida și logica sensului a lui Deleuze. Pe de-o parte pentru că *il n'y a pas rien hors de texte*, pe de cealaltă parte pentru că *le texte s'imprime partout*, am putea spune noi. Încă de la prima pagină aflăm că biografia unui individ devine coregrafia unui text, iar mintea nu mai funcționează ca o gândire interioară, ci mai degrabă ca o scriitură spațializată (alături de Derrida, acest proiect poetic apare în primă fază ca o critică mascată la adresa logocentrismului: Vocea vorbește, Scriitura scrie, însă în spatele vocii nu se mai află Logosul, profunzimea interiorității, ci însăși suprafața, arhii-scriitura, foaia albă, pătratul sau dreptunghiul vid care invită la scriere. Una din puterea poemelor este aceea că pot fi uitate, iar când se află în această stare, ele *se scriu singure*, și așteaptă să fie reîntîlnite, orice reîntîlnire cu un poem fiind de fapt prima întîlnire cu acesta, să-i spunem întîlnirea originară. Uitarea poate trimite și la o posibilă ieșire din istorie, uitarea

textului ca o uitare a istoriei, însă Ghiu nu dorește să propună un text care să se contemple pe sine, un text care să-și fenomenologizeze în cadre fragmentare și lipsite de materie vie propria-i emergență. Textul se percepe pe sine doar acționînd asupra sa și asupra istoriei înscrise în sine, tocmai de aceea o fantă importantă a acestui proiect o constituie dimensiunea sa de activare a unei acțiuni textuale politice: „Aș fi putut muri/ Aș fi putut trăi pînă la moarte în comunismul lor/Fără să apuc să văd vreodată construit comunismul/ Nostru/Numai capitalismul e imediat/Aș fi putut fi nu poet comunist/ Ci poet în comunism/În comunism aș fi rămas poet”. Care sunt regimurile de adevăr ale scrisului într-o societate condusă după principii totalitare? Aservirea în fața cenzurii și angajamentul față de un regim unic al adevărului pot însemna moartea Textului, intrarea Acestuia în starea de prizonierat față de mitul unei singure istorii totalizante. Ori Ghiu ne arată în paginile sale că Textul e întotdeauna compus, asamblat, mixat dintr-o infinitate de alte Texte care constituie harta diferențială a scrierii. Adevărul comunism al textului s-ar remarcă printr-un egalitarism al suprafețelor, și nu pe o tiranie a reprezentării mimetice. Textul își conține tensiunile, diferențele de clasă, învinșii și victorioșii, în însăși materialitatea

sa semiotică. Atât comunismul ceaușist cît și capitalismul păcătuiesc în aceeași manieră în fața textului („Comunismul aici este la fel ca capitalismul aici”): fie încercă să-l aservească unei Idei directe, unui Canon Estetic, sau să-l examineze în funcție de gradul său de vandabilitate. Comodificarea textului, transformarea lui în obiect-finit-închegat-terminat-finalizat ce este alienat de propria osatură fluvială, aflată mereu în mișcare, adică în scriere și rescriere, așteptând să fie vîndut în calitate de produs iremediabil, devenirea-marfă a textului (și iată de ce n-am folosit cuvîntul carte, tocmai pentru a nu intra în această logică a unei obiectualități vidate de un flux al informației luate ca viață ce se conservă și se diseminează în paralel) este această confiscare față de care Bogdan Ghiu se împotrivesc pînă la ultima consoană a ultimului cuvînt de pe ultimul rînd.

Cînd scriem trebuie să stăm, nu putem scrie din mers, însă cît noi stăm timpul trece în continuare, iar Ghiu propune că nu noi scriem ci Timpul scrie odată cu noi, alături de noi, împreună cu noi. Timpul creează o situație poetică, iar situația scrie, sau se scrie, altfel spus autorul ca intenționalitate moare, dispăre, se ascunde ca martor în spatele proliferării a temporalității ca scriitură, iar această situație ontologică a omului în fața textului este lăudabilă prin renunțarea sa la pretențiile reducăției limbajului la mintea umană, mutînd accentul de pe profunzimea de unde provine pe suprafața pe care se instalează. Facem cunoștință cu un *ethos* radical și dezinhibat, gata să dea de pămînt cu excepționalismul umanist: una din puținele dăți când nu mai suntem noi acei Artiști Creatori ai limbajului, și făruiitori ai Universului prin Cuvînt, ci suntem creaturile, derivații, variabilii și variabilele unui joc diferențial care se poartă la granița dintre corpurile noastre și abstracțiunile imateriale ale sunetelor.

Dacă pînă acum am pomenit de scriitura ca spațialitate (cuplul *a scrie- a sta*, scriitura care determină locul ca arhi-scriitură, ca a-fond), să trecem acum la scriitura în act sau ca act, la scriitura ca proces, ca proliferare sau diseminare acțională. Gheorge Iova a venit cu termenul de *textuare*, ce-l consider a fi potrivit pentru a răspunde întrebării: ce fel de acțiune propun poemele în serie din *Cu Orice e posibil?* În *Logica sensului*, Deleuze înțelege limbajul drept un incorporal care are patru mari capacități, 3+1: manifestare, desemnare, semnificare, și sens. Numai în cea de-a patra dimensiune, limbajul își demonstrează capacitatea sa de a se prolifera neîncetat, depășind lumea obiectelor, a corpurilor, a materialităților fizice, ajungînd în pragul unui univers unde semnele nu mai vorbesc pentru obiecte sau în numele lor, ci semnele vorbesc doar pentru alte semne. Umanismul excepționalist este înlocuit de un *umanism subcelular*, unde nu poate exista o profunzime mai adâncă decît pielea, după cum afirma Paul Valéry. Aflat într-o asemenea postură, poetul nu poate face altceva decît să elaboreze sens, să cadă în sens, să recurgă la sens. Non-sensul este co-extensiv sensului, aflîndu-se pe muchia din spate a inelului lui Mobius, făcând parte din acel cîmp transcendențial preindividual al unei singure suprafețe-membrană marcată de două laturi înfășurate, pliate, și conectate prin intercesorii aflați în postura unor cuvinte-ezoterice. Pentru ce alt motiv să fie oare ficțiunea *singura salvare?*

Între paginile 28 și 34 are loc o acțiune textuală în care poetul își preia funcția hermetică, de intercesor, de transmîtor și actant al unei ecologii politice, prin cartografierea unui Fluviu, adică prin cartografierea devenirii pure, curgerii heraclitice, care încearcă să lupte pentru înțelegerea Dunării ca un ansamblu rizomatic, Dunărea nu e Una, ci e formată

din mai multe ape, încręgături ramificate și puncte-singularități infinite. În timpurile unei obsolescențe a omului, în care noile medii de socializare digitale, noile agore ale internetului invită la recenzarea infinită a lucrurilor, la un flux al ecranelor și al informației spontane și fulgurante, Bogdan Ghiu ne amintește că apa și pămîntul nu pot fi separabile, că apa se află mereu în subteranele pămîntului, că ecosistemele naturale nu pot fi înțelese decît ca procese ale Vieții. Și în spirit latourian, aceste ecosisteme formează societăți politice, ne avertizează prin acțiunile lor moleculare că se află în pericol, și că noi ne aflăm în pericol alături de ele și că nu trebuie să închidem ochii și să rămînem imobilizați în fața dezastrelor la care deja am contribuit, deșeuri umblătoare prin valuri, ape secate, ape crescute, pentru că Pămîntul nu poate rezista dacă este perceput ca un obiect absent, ca o statistică abstractă, și nu ca un agent, ca un partener al omului. Însă omul trebuie să iasă din sine, să se lase înscris în Text și să lase situația textuală să inventeze noi sintaxe și rețele semiotice pentru a activa bucuria intersecțiilor cibernetice între diversele sisteme de ordin molecular și de ordin molar. Acționăm sau contemplăm? Traversăm fluviul lui Chronos? Sau privim cum Fluviul Aion crește în timp ce descrește, parcă sub logica unui paradox al dublei cauzalități? Seriile de paradoxuri nu îi sunt străine lui Bogdan Ghiu, care a tradus între timp *Logica sensului*, iar noi remarcăm în concluzie că proiectul poetic propus de acesta urmărește să aplice textual o miză deleuziană implicată în construirea unei logici a sensului, și anume evadarea logicii din captivitatea desemnării și a semnificării, o logică în afara logicii, ceea ce noi vom denumi drept schizogeneza limbajului. Scriitura-spațiu, Text-devenire-sens, Istoria-Fluviu, Marea-Ființă, Politicul ca materialitate corporală a scrisului, Moartea și Uitarea, Viața

DINTR-O HALTĂ PĂRĂSITĂ...

CASSIAN MARIA SPIRIDON



TĂIEREA COPACULUI

mare
cu ani adunați
în multiplele ramuri
și numeroasele cercuri
singular
se arată copacul

greoi
cu zgomote rostogolite de fiare
vine fierăstrăul
cel care nu cunoaște îndurarea
tăietorii caută un unghi potrivit
din care la final
prăbușit
să se culce pe iarba tîrzie
a toamnei

smerit/ înțeleptul
după așa glorioasă înălțare
spre a nu supăra cu prăbușirea
plină de vaiet

mesenii
și nici alte animale mărunte
se așterne pămîntului
din care lung timp
și-a adunat semeția
pe creasta de munte

singur
precum omul
între telurice vremi
își poartă firesc închinarea
din urmă ✦

și Trecerea, toate aceste platouri, toți acești rizomi miceliali ne fac preț de clipe bune să ne-ntrebăm: oare cum e să fii om? Pentru că pe perioada parcurgerii fluviului de cadre montate de Bogdan Ghiu, devenim un text mai întii învelit, apoi desfășurat împotriva propriilor convenții, pentru că de ce nu: cu orice e posibil. ✦

MURMUR ȘI CUTREMUR

Poezia lui Eugen D. Popin are simplitatea rostirii directe, caută limpiditatea, firescul, seninătatea.

de

MIRCEA PETEAN

Ingrată e condiția scriitorului român din străinătate, a celui care nu a renunțat programatic la limba „tribului” său, nu și-a „gomat” naționalitatea, dacă așa ceva este posibil!... Continuând să scrie în românește și să publice în țară, dar fiind complet străin de arcașele politicii literare de aici, acesta se simte ignorat cu desăvârșire, trăiește drama celui uitat cu bună știință, refuzat la masa aleșilor răsfățați, premiați, canonizați – de ce nu?

Este și cazul lui Eugen D. Popin, poet, prozator și traducător stabilit în Germania unde editează o revistă lunară de excelență ținută culturală – *Alternanțe*.

Poezia sa (*Murmur dincolo de tăcere*, Limes, 2021) are simplitatea rostirii directe, caută cu o anumită înfrigurare limpiditatea,

firescul, seninătatea, într-un cuvânt desăvârșirea, refuzând categoric emfaza, discursivitatea, pretențiile filozofarde ale vânătorilor de „esențe”. Prin urmare gestul predilect al poetului este acela de retragere, expresie, firește, a dezamăgirii, „o dezamăgire cu lună plină, cum atât de expresiv se exprimă într-un loc: eu mai cotrobăi/ în masa aceea amorfă/ de la marginea lumii/ abandonat de toți” (*post festum*). El caută insistenț să-și păstreze luciditatea, normalitatea existențială mizând pe efluviile provenite firesc din minte și inimă: „cel mai greu este/ și asta deja la prima confruntare/ să rămâi același/ acolo unde/chiar nu e loc decât pentru tine”.

Remarcabil, în acest sens, este poemul *baricada mea de mucasca*, care justifică fără dubiu motivele desprinderii poetului din *metastaza înticăloșirii* croită din frică, minciună și duplicitate a totalitarismului. E, pe de altă parte, un refuz categoric de a *simula literatura*, de a-ți satisface orgoliul sau de a satisface orgoliul cuiva, ca mod de a-i câștiga bunăvoința, dublat de voința de a ieși din „orbecăiala” care e rătăcire în obscuritate dacă nu chiar pierdere în bulboanele însingurării. Și mai radical spus, e refuzul de a se lăsa

reduc la condiția de „biet hering mort: nu pot să-mi închipui/ cât de mic ar trebui/ să fie neuronul/ ca să nu pricep/ câtă prostie mi se pune în cârcă// așadar trebuie/ să mă pipernicesc/ indecent sub pălărie/ și să devin invizibil/ dar asta-i / fără îndoială / trădare de sine// ei bine domnilor/ nu pot / și n-am să mă las / dus de curenți/ de parcă aș fi deja/ un biet hering mort” (*surghiun*).

Unele poeme sunt reflexe ale clipelor de grație trăite în călătoriile sale (*Pont au Change*), în timp ce altele, nu puține, sunt evocări pline de o sensibilitate discretă, care nu alunecă nicicând în sentimentalism, ale celor apropiați – mama, tata, bunica, bunicul, prietenii dispăruți, strămoșii. Eroticele sale deplâng dispariția frumuseții relației de cuplu, minată de banalitate, răceală, convenționalitate (*infrântul*). Câteva surprize cât se poate de plăcute sunt pastașa după un poem al lui Liviu Antonesei în care îndrăgostitul refuzat și umilit își deplânge stupiditatea insistențelor zadarnice: „dar nu, în umbra nesfârșirii nu este ea!/ cea fără de chip și fără de nume,/ juna mai caută încă pe unde să-ți iasă-n cale,/ cu ce anume șiretlicuri de vânătoareasă” (*ea*) și poemele naturiste aidoma unor fructe pârguite, proaspete (*perspectivă*).

De un radicalism estetic aparte, poemele lui Eugen D. Popin sunt o perpetuă confruntare a omului înstrăinat cu sine și cu o lume dezumanizată, mai mult decât atât, sesizăm aici un veritabil program estetic care include dăruirea de sine, generozitatea, poetul părând a adera la credința noastră că poezia nu se vinde, se dăruiește (dacă ai cui): „suntem în același timp/ firescul și nefirescul/ căutare și rătăcire/ rană și spini...”. ✦

Eugen D.
Popin,
Murmur dincolo de tăcere,
Cluj-Napoca,
Editura
Limes
2021



Înainte de Crăciunul lui 2023, o mare de oameni s-a format într-o piață considerată inima Londrei, Trafalgar Square, să-i vadă pe românii îmbrăcați în costume populare din toate părțile țării și să le asculte cântecele și colindele. Nu erau artiști din România, ci chiar de acolo, peste 50 de adulți și copii selectați și pregătiți de un pianist și dirijor român de la Allegretto Music Academy din Londra, Cornelius Orășanu, la inițiativa Asociației ROconect.

Londonezii le mai aud graiul pentru că româna este a treia limbă vorbită aici de cei peste cinci sute de mii de români, peste un milion fiind în toată Marea Britanie. De data asta, însă, era acolo o mîndrețe de Românie în haine de sărbătoare. În hainele de sărbătoare ale înaintașilor erau mult mai mulți, pentru că le-au luat din lăzile de zestre ale bunicilor sau părinților și le-au dus cu ei.

În același timp, în țară se vorbea despre sărăcie, despre neajunsurile bugetului pentru anul viitor, despre imposibilitatea creșterii salariilor și a pensiilor, despre condamnății la închisoare care au fugit peste hotare prin vămile capionate cu șpăgi, despre incendii și morți.

Avem așadar două categorii de români care au părăsit țara. Unii pentru că nu au reușit sau nu au fost lăsați să-și găsească binele aici și alții de prea mult bine. Unii muncesc acolo și le este greu, ceilalți și-au transferat averi furate, consumându-le pe ascuns. Unii au fost umiliți în țară, ceilalți au avut puterea. Unii ar fi trebuit să-și cumpere locurile de muncă potrivit pregătirii lor, ceilalți le vindeau. Unii trimit bani în țară, ceilalți își umplu conturile în afara țării. Unii vin în vacanță la părinți și bunici, ceilalți își petrec vacanțele în Țările Calde. Unii arată o Românie frumoasă și muncitoare, ceilalți una strîmb alcătuită, cu zestrea furată.

Îi admir pe românii din diaspora. Majoritatea au plecat din disperare, dar cu încrederea că acolo își vor găsi împlinirea. Tinerii excelenți, plecați la studii, au fost descurajați să se întoarcă și au rămas acolo, au

LAUDĂ PENTRU ROMÂNII DIN DIASPORA

La trecerea graniței, fiecare duce cu el o Românie.

de

TRAIAN ȘTEF

făcut carieră, sînt respectați. Mi se pare că, la Londra, respectul pentru celălalt e o trăsătură definitorie. Tî-năra frumoasă care mă servește cu o cafea se luminează auzindu-mă vorbind, îmi spune că și ea e din Baia Mare și că această nediscriminare o ține acolo, că de aceea îi place și nu s-ar mai întoarce.

E interesantă senzația unui tată a cărui fiică trăiește departe, care naște un băiat, îi păstrează și numele ei de familie, dar care, împreună cu toți ceilalți, vor împinzi un alt loc, vor prelungi neamul lor în altă direcție, nu în jurul casei, pînă se va pierde în alte nume și alte limbi vorbite.

Românii din diaspora și-au creat mici Românii. Sînt sate întregi strămutate în Spania, Italia, Franța și alte spații. Într-o duminică în care m-am nimerit și eu acolo, erau 600 de români la biserică. La slujbă și la parastase, cu coșuri ca acasă, în care duseseră pentru pomenirea morților colivă, colaci și cozonaci, ba și sarmale unii.

Se simt bine, deși le este greu, dar li se umezesc ochii cînd aud că ești din locurile de unde au plecat ei. De sărbători, vin *acasă*... pentru că aici e acasă chiar dacă în altă parte a lumii și-au găsit rostul.

Cinci milioane de cetățeni români plecați? Mai mulți copii de români născuți acolo decât aici? Aici, cinci milioane care lucrează...dar nu

cu o medie de vîrstă asemenea celor plecați și un milion de bugetari din cele cinci (iau cifre rotunde), cinci milioane de pensionari... Nu mai fac analize... Apoi, atunci cînd au vrut și ei să se implice pentru păstrarea democrației în țară, au fost bătuți să țină minte data de 10 august.

La noi nu există vreo responsabilitate pentru prezent, darămite pentru viitor... Guvernanții fac ce vor ei, nu ce ar trebui făcut după o bună socoteală. Oare ne mai interesează milioanele de peste graniță, România de dincolo de graniță, limba, cultura pe care le duc ei acolo, păstrarea lor?... Nu prea cred... Se mai vorbește despre întoarcere, despre ceva ciubucuri care să li se dea, dar îi înlocuim cu alții mai săraci.

Vin alegerile europarlamentare. Diaspora este reprezentată cum ar trebui? Nu știu cîți europarlamentari au polonezii din diaspora, de exemplu. Dar știu că postul (deși nu se prea postește pe-acolo) este înalta recompensă pentru serviciile de partid și nu are nicio legătură cu reprezentativitatea, dar nici cu exigențele de comunicare. Sînt între ei unii care vorbesc limbile europene prin semne și mimică.

La trecerea graniței, fiecare duce cu el o Românie. Unii o înfrumusețează, alții o urîtesc. Cei pe care i-am întîlnit eu o înfrumusețează. ✦

CALEA CLANDESTINĂ A FILOSOFIEI: DEMOCRAȚIA!

Mai există un discurs filozofic și democratic ce lasă loc expresiei celorlalți?

de

CLAUDIU GAIU

Înainte de instituționalizarea universitară a filosofiei politice și de apariția studiilor culturale, tema sfârșitului Occidentului era mereu abordată cu entuziasm și vitalitate. Apropierea catastrofelor generează o bună dispoziție explicabilă, căci e unicul prilej în care se poate întrezări vreo salvare. Doar că birocratizarea gândirii nu mai îngăduie concentrarea energiilor pozitive asupra problemelor grave. Să recuperăm așadar jovialitatea dezastrului și să declarăm din superbia acestei poziții că pierderea rolului dominant în tehnosciență sau prăbușirea credibilității reprezentanților civilizației occidentale, chiar dacă *epochală*, cum ar spune heideggerienii, nu e foarte preocupantă. Ceea ce ar fi cu adevărat jalnic ar fi pierderea în Occident a ceea ce acesta nu a reușit să realizeze decât parțial și vremelnic: ideea democrației. Gândirea democratică s-ar fi împlinit în practica artistică, într-o raționalitate în care teoria este depășită. Dar încă de la începuturile tragediei grecești, *praxisul*, în fața presiunii metafizicii ca încarnare statică a unor iluzii declarate eterne, se exprimă în spații neutralizate politic: teatrul și universitatea. În rarele momente de tensiuni sociale împlinite în răsturnări revoluționare, democrația se afirmă sub etichetele glorificate sau

blestemate ale „revoluțiilor”, „comunelor”, „consiliilor muncitorești”. Însă prin ce fel de scriitură putem rămâne fideli autonomiei colective, proiect mereu blocat de istoria filosofiei, de inconștientul școlar, de viziunea minimalist liberală impusă de *democratization studies*? Care ar fi formularea unui discurs ce lasă loc expresiei celorlalți?

Iată constatările și interogațiile ce au adus laolaltă preocupările de elenist ale lui Christophe Pébarthe și cele de cercetător al pragmatismului filosofic american ale Barbarei Stiegler. În recenta lor carte, numită *Democrație! Manifest (Démocratie! Manifeste, Le Bord de l'eau, Lormont, 2023)*, mai laconică în exprimare, dar mai înclinată spre mărturisire, cea din urmă desfășoară cronică încercărilor lor comune de a crea rostirea problemei democratice. Mai întâi, fiecare, pe cont propriu, experimentează trecerea de la forma magistrală a cursului universitar la interacțiunea permanentă și asumată în vederea formării unui public studentesc, apoi *evadarea* din sala de curs spre alte medii profesionale. O a doua etapă va fi cea a „actelor” comune: douăzeci de întâlniri singulare, desfășurate în Franța, Belgia, Spania sau Chile, pe tema fondării unei istorii și a unei filosofii democratice. Limita acestei

experiențe e dată chiar de public, discuția fiind mereu deturnată de forme previzibile de militantism: feminista scandalizată de absența dreptului de vot al femeilor în Atena antică și stângistul dezabuzat de rolul minor acordat luptei de clasă. În fine, pentru a transforma și publicul, acest duo istorico-filosofic recurge la o a treia formulă: teatrul. Acceptarea transformării colective și formării unui public deliberant prin dezbateră pe scenă a unor texte fondatoare. Cartea-manifest nu e un libret al punerii în scenă, ci rescrierile suprapuse ale ciornei conținând dezbaterile menite să reprezinte temele tragice ale temeiului legii (*Antigona*) sau ale limitelor cunoașterii (*Edip*).

Cuplul filosofic se întemeiază pe o carte fondatoare, lucrarea lui Christophe Pébarthe, *Atena, cealaltă democrație. Secolul al V-lea (Athènes, l'autre démocratie: V^e siècle, Passés/ Composés, Paris, 2022)*, titlul evocând operația de punere în oglindă: ce sens are democrația noastră relativizată prin comparația cu prima democrație din istoria umanității. Departe de stabilirea simplă a alterității radicale a ateniensilor, democrația contemporană întreține relații complexe cu trecutul. Pentru a înțelege experiența antică, Pébarthe ne invită să punem între paranteze conceptele moderne de *cetățean* și de *reprezentare*. Primul reduce democrația la interesele și drepturile individului, ratând procesul de constituire a grupului prin deliberare. Al doilea impune o aristocrație *de facto* a experților, ale căror decizii nu au o înrăurire necesară asupra vieții lor personale. Bugetul alocațiilor familiale sau a ajutorului de șomaj are rareori impact asupra legislatorilor și echipeilor lor de consultanță. Perspectivele democratice sugerate de istoricul Atenei antice merg spre o logică a probabilității și o gnoseologie a veridicității care recuperează noțiunea tragică de *parrhêsia*: virtutea cardinală care garantează că rostirea publică a oratorului este adevărată și

pentru el și pentru întregul popor. Democrația ar ține de capacitatea fiecăruia de a se proiecta într-un interes comun, depășind egoismul îngust al intereselor sale funciare sau comerciale. El se regăsește astfel în problematizarea lui Pierre Bourdieu asupra cultivării postreligioase a dezinteresului în formarea birocrățiilor moderne (*L'intérêt au désintéressement*, Seuil, 2022). Atâta doar că dimensiunea instituțională îi e străină lui Christophe Pébarthe, care are mereu o reținere cvasianarhistă în fața a tot ce se raportează la existența statului.

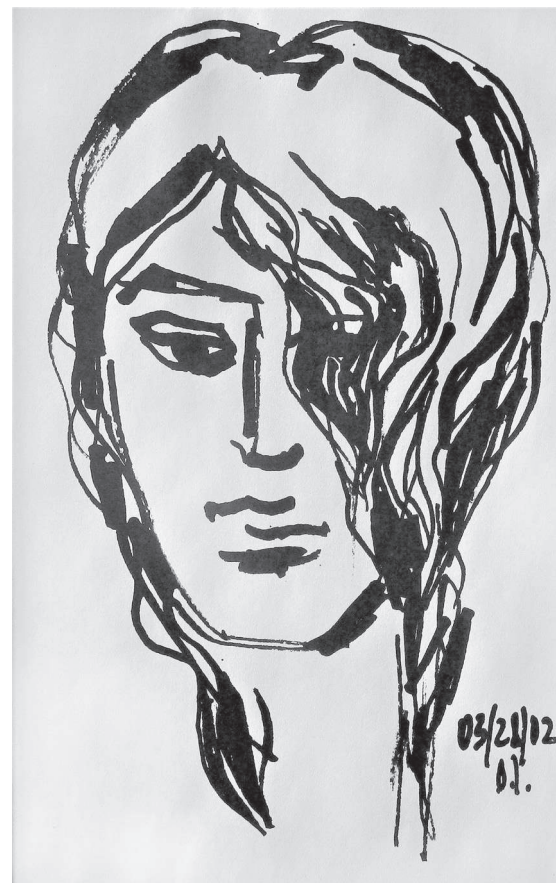
În acest punct, cele două abordări ale volumului-manifest se separă, Barbara Stigler insistând asupra emergenței unui terț instituționalizant care confirmă interesul obștesc ca *res publica*. Și o face contestând împlinirea acestuia prin agenții de experți în discipline sociale chemate să impună transformarea unui public amorf, așa cum teoretizase Walter Lippmann arta guvernării în urma Primului Război Mondial și a crizei economice din anii '30.

Iată cum sfârșesc cele două voci teatrale din *Democrația! Manifest!*. Christophe Pébarthe evită chestiunea statului democratic. Uneori, Barbara Stiegler o schițează doar negativ, ca proiect antiliberal și antiautoritar, asta când nu acoperă golurile discursului prin apelul la o istorie sentimentală comună sau chiar preluarea lozincilor demonstrațiilor antiguvernamentale. Pe scenă, e probabil o rezolvare spectaculoasă apariția specialistei în filosofie germană ciocnind oale metalice și strigând: „*Même si Macron ne le veut pas/ nous on est là!*”. Doar că punctul de plecare impune tonalitatea reținută a uimirii: inițierea unei reflecții asupra istoriei ca prezență germinală. Adică, reluarea unuia din rarii gânditori ai democrației, tema detestată în secret sau fățiș în tradițiile majore ale filosofiei.

„Germenul grec” e un concept care intervine în gândirea lui Cornelius

Castoriadis începând cu anul 1978. În fața a ceea ce el numește *avansarea insignifianței* – indiferența tehnico-birocratică la conflictele politice și chiar dispariția acestora – filosoful se reîntoarce asupra definiției aristotelice a cetățeniei: *a governa și a fi guvernat*. Două modele, ne spune filosoful franco-elen, au dominat gândirea asupra Greciei: ca paradigmă și ca antiparadigmă. Mai întâi, ar fi un model de nedepășit al Occidentului. Apoi, rezultat al studiilor de antropologie și sociologie, civilizația elenă veche va fi tratată precum culturile Nambikwara din Amazonia sau Bamileke din Camerun. Pe urmele lui Hannah Arendt, Castoriadis atrage atenția că nici babilonienii, nici asirienii nu au dezvoltat imparțialitatea privirii asupra altor culturi, ba chiar există motive pentru a susține că nici nu ar fi fost posibil. Există o imparțialitate afectivă și cognitivă care se naște în Grecia și care domină modelul cultural greco-apusean, conferindu-i excepționalitatea. Cele două moduri de a se raporta la Antichitatea greacă sunt îngemănate, ascunzându-ne sensul originalității europene. Or, ne spune Castoriadis, Grecia este *locus*-ul apariției democrației și al filosofiei, și prin asta originea civilizației noastre – pe cale de scufundare în insignifianță. Șansa umanității constă în faptul că forța creației acestor practici nu este încă epuizată și de aceea democrația și filosofia sunt încă „în germene”. Nu s-au împlinit încă, dar suntem pe cale de a le pierde.

Judecata și alegerea radicale sunt practicate în Grecia, provocând apariția politicii și a filosofiei. Politica nu este înțeleasă ca simplu joc al intrigilor de palat sau ca luptă a unor grupări urmărindu-și interesele specifice. Aceste lucruri au existat, însă vorbim aici de o activitate colectivă care are ca obiect instituțiile societății ca atare. Grecia oferă primul exemplu de societate în care se deliberază în mod explicit asupra legilor și



Portret

asupra schimbării lor. În celelalte civilizații, legile provin de la străbuni sau de la Dumnezeu Unic și Singurul Adevărat. Nu sunt date și create de oameni în urma unor dezbateri asupra legilor bune sau rele, deliberare care conduce îndată la problema: dar ce este justiția? Dar adevărul? Dar cutare reprezentare despre lume este ea adevărată sau falsă?

Astfel, prin Cornelius Castoriadis și ultimul său urmaș, un Christophe Pébarthe, scos din liniștea anarhismului universitar de Barbara Stigler, descoperim democrația ca o tradiție clandestină, dușmanul secret al filosofiei împlinite în marile opere recunoscute, în imperiile politice și realizările tehnoscienței. Poate că abia scăpat de aceste poveri, Apusul va regăsi rostirea mereu căutată: democrația sau secretul germenului grec. ✦

ULTIMUL NEPOT AL LUI THOREAU

GREIF

Mark Greif (n. 1975) este unul dintre cei mai cunoscuți esești contemporani. În cartea sa Against Everything, autorul reia pe cont propriu, slujindu-se de armele criticii culturale și a studiilor literare, proiectul filosofiei naturaliste și al nesupunerii civice, inițiat în secolul al XIX-lea de gânditorul american Henry David Thoreau.

Fragmentul face parte din volumul Opune-te la orice! Despre timpuri înșelătoare, în curs de apariție la Editura Alexandria Publishing House.

traducere din limba engleză de

EMILIA FAUR

Îmi pot imagina pe cineva întrebând: „ce înseamnă că te opui *la orice?*”. Să vă spun ce înseamnă acest impuls pentru mine. Când eram mic, mama mea obișnuia să mă ducă la un heleșteu pentru că era un loc de înot și hoinărit în suburbiile unde am crescut. Denumirea acestuia, Walden, era și titlul unei cărți scandaloză.

Mama mea nu citise nicio dată cartea. Eu eram prea tânăr s-o citesc. În multe după-amiezi, dădeam ture în jurul heleșteului și speculam. Era, pe vremuri, un bărbat numit Thoreau. A umblat și a gândit prin aceste locuri. A scris în cartea sa că lucrurile pe care oamenii le consideră superioare erau de multe ori inferioare. E posibil ca lucrurile cele mai de preț să nu fie în posesia nimănui. Gunoii era o comoară. Munca era supraestimată, de vreme ce majoritatea oamenilor lucrau pentru lucruri greșite, din motive greșite. Să treci prin viață fără scop era ceva

superior alergatului după chestii. Scopul suprem al vieții era conversația, până și țelul solitudinii și al cititului și al gânditului.

Vorbele lui ne rămân neclare. Știam numai niște citate scurte, reproduse pe căni de cafea, autocollante și tricouri: „Feriți-vă de toate întreprinderile care presupun haine noi”. Și totuși, ignoranța noastră nu ne-a înșelat într-atât cât să nu vedem sensul pe care filosoful îl intenționase. Absența explicațiilor s-a dovedit a fi cea mai bună instrucție posibilă. „Mă întreb ce ar fi spus dacă ar fi văzut asta?”, spuse mama mea, în vreme ce treceam cu mașina pe lângă fiecare nerozie, în drumul nostru spre heleșteu sau înapoi spre casă: panouri publicitare, mașini de lux, mall-uri, panouri electorale, vile, familii certându-se pe bancheta din spate a mașinii, insipiditatea radioului, apeluri la o conduită bună venind de la semnele rutiere, infinitul dezagreabilului și inanității. [...]

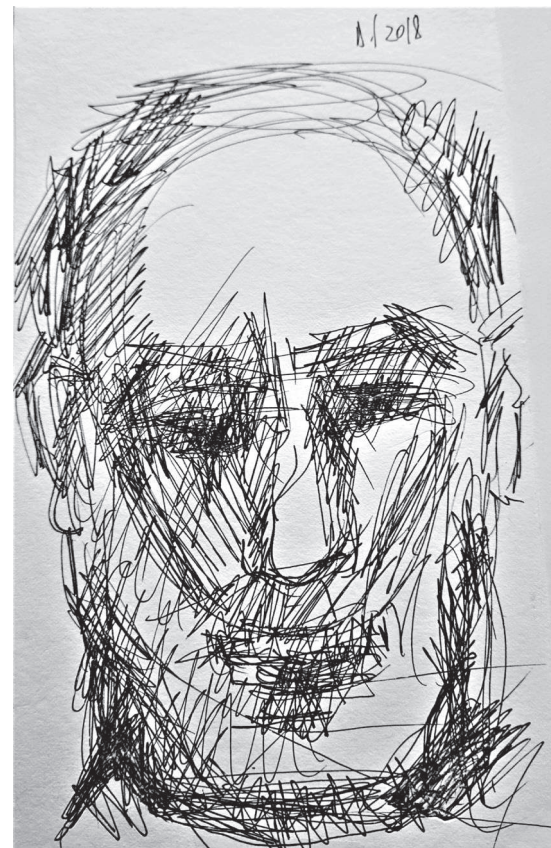
În Concord, Massachusetts, pe vremea când creșteam eu pe acolo, arțarii și stejarii care înconjurau lacul Walden umbreau, de asemenea, două loturi betonate, unde rezida o congregație de rulote cu acoperiș plat, alungite, asemeni unor sicrie de fildeș. Trepte de bolțari legau ușile lor ușoare de pământ. Fabricate să te poți deplasa cu ele, aceste case își pierduseră mobilitatea. Statul cumpăraseră terenul de sub ele. De cealaltă parte a acestor loturi separate de o șosea statală, nu cu mult mai lată decât vechiul drum de căruțe pe care îl acoperea, erau pădurile negre, lacul adânc, plajele albicioase, vaste porțiuni de codru întinse dincolo de calea ferată, care constituiau Walden Pond State Park, o rezervație naturală și monument istoric în administrația statului Massachusetts. Astfel, aveai parcul statal și, apoi, parcul de rulote. Cele două trebuie să fie mereu în dezacord. Locuințele scunde, indistincte, de peste drum au trecut drept „parc de rulote”, iar acest nume, în jargonul american, le-a delimitat profund de buștenii, de iarba, frunzele căzătoare, potecile și priveliștile de care cetățenii se puteau bucura (pentru o mică taxă de intrare) atâta vreme cât nu lăsau nicio urmă. „Parc de rulote”, va să zică un țarc pentru pensionari și clasa muncitoare, suficient de săraci cât să nu dețină o casă fără roți, însă nu suficient de defavorizați cât să fie pitorești sau de plâns; nu suficient de săraci cât să le lipsească colecția de mașini bătoare la ochi, care își scoteau nasul de după panourile autocollante de pe marginea drumului, și televizoarele supradimensionate, care sclipeau în timpul zilei prin sticla ferestrelor autovehiculelor, tăind silueta florilor de plastic de pe pervaze sau strălucind prin labirintul perdelelor de creton. Cu referire la oameni, „gunoaiile de rulotă” („*trailer trash*”) este o expresie americană destul de rar folosită exprimând dispreț, dar căreia îi lipsește un grup bine determinat al disprețuiților.

Toată copilăria mea, serviciul de stat pentru parcuri a dus un război de uzură împotriva proprietarilor de rulote: oprind lăsarea pe mai departe a locației proprii moștenitorilor sau nou-veniților, interzicând întoarcerea oricui plănuia să-și folosească roțile și să revină mai târziu și, în cele din urmă, descorotându-se de fiecare sicriu atunci când proprietarii mureau.

Lacul Walden este un loc istoric, nu numai un loc natural, pentru că Henry David Thoreau a filozofat acolo timp de doi ani, în anii '40 ai secolului al XIX-lea. Notorietatea dată de asta nu se compară cu cea a altor parcuri de stat de pe Battle Road, de partea cealaltă a orașului Concord, cum intri în Lexington, acolo unde patrioții au aprins Revoluția Americană sau Războiul de Independență, trăgând asupra coloanei de soldați britanici, în 1775. Cu numai două generații de „americani” mai târziu, Thoreau s-a mutat într-o casă micuță pe care și-a ridicat-o pe un teren închiriat pe țărmul lacului Walden, a crescut fasole și cartofi pentru vânzare și a observat, odată cu schimbarea anotimpurilor, cine hoinărea prin vecinătate, om sau animal. El și-a adus contribuția în filosofie ceva mai târziu decât Kierkegaard, și ceva mai devreme decât Nietzsche, deși ambii îi sunt frați spirituali. Cartea lui de observații, *Walden*, și un eseu despre ideea lui despre individ și stat, *Nesupunerea civică*, sunt suficiente ca să îl facă unul dintre cei mai importanți filosofi americani. Întrebările pe care le pune Thoreau sunt destul de simple: ce înseamnă să trăiești cu adevărat; cât de mult poți trăi dacă te retragi din obligațiile obișnuite, mai ales din porunca de „a-ți asigura o existență”, de a avea o slujbă, de a deține o proprietate, de a te îndatora sau de a-ți face credit. Ne sfătuiește să ne ocupăm numai cu treburi spirituale sau interpersonale. Locul precis la Walden, unde-și avea cabana, a fost uitat, însă vizitatorii au strâns

o movilă de bolovani în partea de nord din spatele lacului. Printre ei se găsesc pietre demne de o fermă din New England, amestecate cu roci rotunde, netezi, cât pumnul. O reconstrucție a locuinței lui Thoreau, în parcare principală, de dimensiunile descrise în primul capitol din *Walden*, are înfățișarea rafinată a cherestelei prelucrate mecanic, cumpărate din magazin. E curățată periodic cu aspiratorul. În apropiere face cunoștință cu vremea o statuie de bronz a filosofului. Magazinul de suveniruri vinde citate din scrierile lui Thoreau, printate pe abțibilde, căni de cafea, tricouri și calendare – „În sălbăticie e prezervarea lumii”, „Simplitate, simplitate”, „Ferește-te de toate întreprinderile care presupun haine noi” –, asta pe lângă sofisticării: articole vestimentare noi și echipament pentru drumeții pe cărările bătucite din pădurile ținutului Walden. De asemenea, sunt puse la vânzare toate cărțile lui Thoreau.

Parcul statal e o invenție minunată; nu o spun în bătaie de joc. Mi-a salvat copilăria suburbană în multe feluri. Păstrează zonele împădurite și pune alături stejari, pini și mesteceni; arbuști și bălării; vervițe și broaște; bufnițe și pițigoii. Pune la dispoziție tuturor, indiferent de rezidență, un lac pentru înot, neegalat la vest de Boston, care asigură destinderea multora în căldura verii. Însă acel parc de rulote, atât cât a rezistat, era un spin în ochii tuturor. Și a celor de la administrația parcurilor, a jurnaliștilor, a ecologiștilor, și a vizitatorilor; nu putea fi un loc plauzibil în care să duci o existență simplă sau un loc unde să filosofezi; te zgâria pe retină, era o ofensă. Rezidenții rulotelor, care acum sunt morți cu toții, își făceau aprovizionarea în Acton sau în alte orașe mai sărace decât Concord, comunitate șic în care erau numiți „țigani”. În copilăria mea, în anii 1980, prezența lor era un mister important pentru mine. Pe măsură



Bărbat

ce fiecare rulotă dispărea, lăsa în urmă un dreptunghi gri de ciment, ca un pat vechi. Treceam lanțurile și semnul de „Nu treceți” până la ultima care mai era în picioare, dar eram prea mic să văd înăuntru. Și, pe măsură ce am ajuns să-l cunosc mai bine pe Thoreau, prin scrierile sale, în tinerețea mea adultă, în anii 1990, am crezut că parcul de rulote ar putea fi unul dintre puținele lucruri pe care Thoreau le-ar apăra, în contra atâtor alte lucruri care s-au făcut la lacul Walden în numele său. ✦

URA ONLINE ȘI FOAIA DE PLĂCINTĂ

Sunt creșteri record ale urii în mediul online – ură îndreptată în special asupra acelor grupuri pentru care se luptă oamenii de bine de zeci de ani, obținând, se pare, rezultate pe dos.

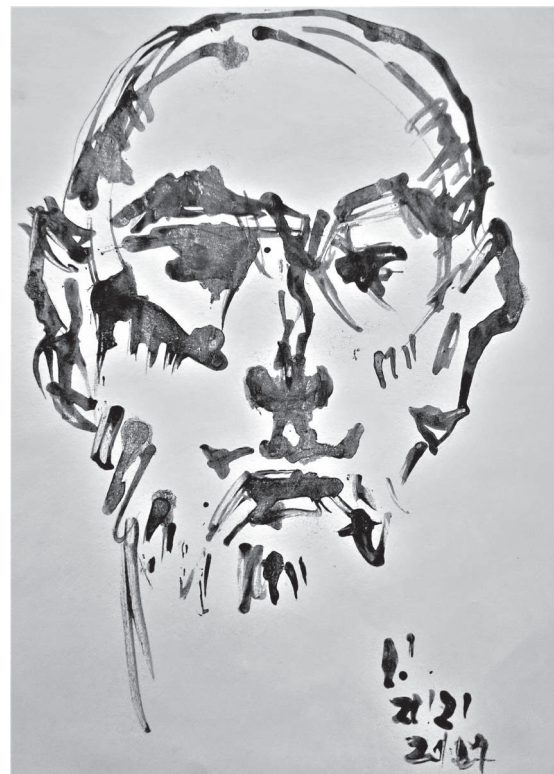
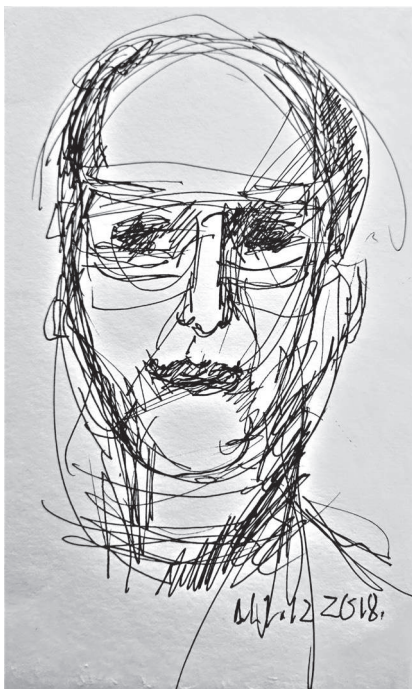
de

LAURA POANTĂ

Peste 50% dintre americani au raportat în vara lui 2023 că au suferit agresiuni în mediul *online*, conform datelor anuale analizate de ADL (*adl.org*), organizație fondată în 1913 și care urmărește permanent acest gen de probleme. Cifre similare au fost înregistrate și în 2020. Datele despre manifestările de ură și hărțuirea manifestă au crescut pe toate segmentele și elementele examinate și în aproape toate grupurile demografice. Cel mai mult au crescut în rândul comunității LGBTQ+, cu aproape 50% față de 2022, în rândul negrilor (cu 38%) și în rândul musulmanilor (tot 38%). Un procent semnificativ, de 76%, s-a înregistrat în rândul transgenдерilor. Sunt creșteri record ale urii în mediul *online* – ură îndreptată în special asupra acelor grupuri pentru care se luptă oamenii de bine de zeci de ani, obținând, se pare, rezultate pe dos. Cu toate că am putea spune că injuriile din *online* nu se reflectă în viața reală, deci pericolul nu este atât de mare. Dar cei din ADL spun că au dovezi conform cărora amenințările sunt prea des puse în practică în comunitățile defavorizate pentru care lupta zgomotoasă din ultimii ani, în special politică și ideologică de *mass media*, nu a adus mai nimic. Sau a adus exact contrariul

a ceea ce se dorea (sau se afirma că se dorește). Am fost cu toții revoltați, am scris și am comentat despre exagerările inutile și caraghioase, despre corectitudinea politică aplicată haotic și contra-productiv. Mișcarea *woke* (*alert to racial prejudice and discrimination*) a avut origini sănătoase, a început în 2010 ca o dorință îndreptătită de a atrage atenția asupra multor inegalități și probleme sociale grave. Dar totul a degenerat politic și a eșuat; oamenii necăjiți nu au câștigat nimic. Platformele de *social media* se laudă că au situația sub control și că oferă încredere și securitate – protecție față de ură și nedreptăți. Dar hărțuirea din mediile *online* este continuă, este în creștere și pare scăpată de sub control. 54% dintre cei chestionați au declarat că sunt agresați verbal pe Facebook, iar 27% pe twitter (actual X). Mesajele pline de ură sunt îndreptate asupra unui individ sau a unui grup de indivizi cu trăsături asemănătoare și afectează starea de bine a celor implicați, în timp ce agresorii sunt, nu o dată, aclamați și susținuți, mai ales dacă țintele lor sunt fragile și ușor de atacat. Cele mai frecvente consecințe la cei vizați, vizibile în special la tinerii între 13 și 17 ani, ignorați adesea de adulții din jur, sunt depresia cu

tendințe suicidare, anxietatea, paranoia și izolarea socială. Pe de altă parte, agresorii caută și obțin apreciere, o stare de bine corelată cu creșterea respectului de sine și suport social – își găsesc grupuri care îi aplaudă și îi susțin, îi validează și îi încurajează. Rețeta e simplă – se găsește o țintă, un tânăr timid, sărac, *gay*, „altfel”, și se lansează atacurile sistematice. Dar se pare că scopul principal nu este distrugerea țintei, ci obținerea aprecierii sociale, primirea laudelor, a semnelor de apreciere de la cei de-o seamă, prietenia *online* cu urmăritorii (sau *followers*, dacă vreți). Pe măsură ce câștigă adepti și primesc *like*-uri, prejudiciile și răutățile cresc și ele, iar discursul agresiv se întetește. Social media accentuează puterea de autoconvingere a agresorului – el se hrănește din *like*-uri la fel ca în arenele romane de pe vremuri, în care se aclamau crimele. Ura din *online* este direcționată pe diferite aspecte – rasă, sex, religie, migrație, orientare sexuală, orientare politică, etnie, aproape orice poate să fie atacat. *Social media* are posibilități mai multe, mai perverse, mai periculoase și cu impact mult mai mare față de o bătaie în curtea școlii – *trollingul*, *doxxingul*, publicarea de *meme*-uri degradante și insultătoare, imagini modificate în *photoshop* sau publicarea de imagini pornografice private, din răz bunare. Toate acestea au consecințe catastrofale, în special dacă este vorba despre adolescenți. Asemeni găștilor de cartier, a frăților aparent inofensive din universitățile americane, grupurile *online* se unesc prin ură și agresivitate. Mesajele sunt publice. Există o țintă, dar confruntarea nu este de la om la om, nu este „corectă”, ci este expusă complet, vizibilă unui număr potențial imens de oameni care aleg o tabără. *Moral grandstanding*, măreția morală, este motivarea aparentă pentru postările pline de ură, caustice și agresive, care sunt



De la stânga la dreapta: *Portret, Profesoară & Bărbat*

destinate nu atât să distrugă ținta, cât să atragă adepți și urmăritori (*Social Media and Online Hate*, Joseph B. Walther, 2021). Uneori aceste mesaje pline de ură sunt mascate în aforisme morale, în judecăți „drepte”, în valori personale care îl îndreptățesc pe cel care atacă să le emită. El este purtătorul unor adevăruri ancestrale care îi permit să-i atace pe cei *al-țfel*. Dacă va găsi susținere și ecou va deveni mai atroce în afirmații.

Un alt aspect este distracția – o caricatură, un *photoshop*, *me-me*-urile haioase, indiferent cât de urâte sau răutăcioase sunt, atrag hohote de râs virtuale, discuții, complimente, *like*-uri, deci, din nou, atenție. Ura *online* implică un auditoriu activ, un grup care susține părerile, care validează acțiunile, care „aplaudă” fiecare mizerie postată. Într-un fel

mult mai extins, mai amplu, mai impresionant decât orice interacțiune fizică; pentru că nu oricine își permite discursuri de la tribuna parlamentului sau într-o piață publică; dar în *online* oricine poate deveni un mic hitler pentru adepții săi ad-hoc. Pentru că adesea nivelul de ură întâlnit în aceste texte îl ajunge și chiar îl depășește pe cel din discursurile austriacului nebun. Pentru mulți, afirmarea urii în mediul *online* este un sport menit să genereze atenție, o activitate socială dezirabilă, distractivă. Cel mai ciudat, șocant chiar, este să urmărești discuțiile în subsolul unui subiect banal, fără aparent nicio implicație sexuală, etnică, politică sau religioasă. De exemplu, discuțiile despre un film, despre o reclamă, o știre banală despre un oraș, o rețetă de prăjitură – este aproape

ireal cât de repede degenerază totul în atacuri la persoană, jigniri legate de poza de profil, înjurături directe, agresive; ultima discuție de acest gen era în subsolul unei rețete foarte simple de sălci, iar nefericita a avut proasta inspirație să folosească foi de aluat din comerț. Greu de reprodus duritatea, răutatea, vulgaritatea mesajelor scrise de doamne indignate că aluatul a fost cumpărat și nu frământat în casă; texte lungi, elaborate, pline de jigniri stufoase și atacuri directe legate de fizic, soț potențial ș.a.m.d. Și, colac peste pupăză, de parcă nu era destul de complicata viața, a mai apărut și AI cu ale sale redări de peisaje de basm și chipuri umane șocant de reale, vorbitoare. Probabil ea, inteligența artificială, va aduce cu sine prostia universală. ✦

CĂI DE FLUX

Volumul Timp și frumusețe: de ce timpul zboară și frumusețea rămâne, semnat de Adrian Bejan, propune o explorare în cheie științifică a laturii constructale a naturii.

de

VLAD MOLDOVAN

În scanările după contribuții cu tente holistice ne putem întâlni, la raftul de filozofie a științei, și cu cărțile traduse în română ale reputatului fizician gălățean Adrian Bejan. *Fizica vieții: evoluția pretutindeni* (Humanitas, 2022) și cartea de care ne vom ocupa – *Timp și frumusețe: de ce timpul zboară și frumusețea rămâne* (Curtea Veche Publishing, 2023, trad. Cristina Stan) – sunt două din mulțimea de cărți (30), sinteze ale sutelor de articole publicate de-a lungul unei cariere academice solide a profesurii de la Duke University.

Latura mai ezoteric-științifică a cercetării de specialitate conturează atenția spre dezvoltări precise ce țin de convecție, transfer termodinamic, inginerie sau design în natură. Pentru trasarea mediului epistemic în acest caz e suficient să

cităm în original un titlu de studiu din anii '80: *Entropy Generation through Heat and Fluid Flow* (John Wiley & Sons Inc, 1982). Survolul peste articole sugerează o abordare nonreducționistă a fizicii care își are izvorul, de ce nu, într-o disciplină secundară cum a fost considerată termodinamica. Dar acum nu mai e cazul – pare să inducă activitatea ideatică perseverentă a cercetătorului român.

Se pot găsi nenumărate resurse, implică autorul, din studiul puterii și dispersiei căldurii, pentru o posibilă, cvasi-unitară, viziune transdisciplinară. De la *Circuitul realizat de apă în natură* la *Simulări pe computer ale formării bazinului unui râu* – cartea recent apărută la Curtea Veche (*Timp și Frumusețe*) discută, descrie și antamează zeci de grafice, ilustrații, reproduceri și diagrame din varii domenii ale cogniției extinse și intensive de pe glob. Teoria, dar chiar și legea (autorul o numește ca a treia din termodinamică) ce conectează prin pattern-uri ale curgerii universale întregul spectru fizic poartă numele de *Lege Constructală* (*Constructal Law*). Desigur, o formulă netă a ei ne este oferită încă din prefață, dar ea va mai fi declinată în felurite nuanțe de-a lungul cărții: „Pentru ca un sistem de

dimensiuni finite să persiste în timp (să trăiască), acesta trebuie să evolueze liber, astfel încât să ofere acces din ce în ce mai ușor la curenții care trec prin el.” (p. 10)

Despre timpul mintal, cel perceput de entitățile animate, și despre atractivitatea universalistă a frumosului vor vorbi cele zece capitole ale cărții aflată în discuție. Cei interesați exclusiv de firul gândirii fizicalului de la Duke pot parcurge o sinteză necompromițătoare de câteva pagini încă din prefață. Incipitul concepției comprimate sună, în cuvintele fizicianului, după cum urmează: „Timpul și frumusețea țin de domeniul fizicii. În cartea de față am organizat multe dintre aspectele legăturii dintre cele două sub forma a trei idei principale: Prima idee se referă la percepția noastră asupra timpului și la motivul pentru care ni se pare că timpul trece mai repede pe măsură ce îmbătrânim. Timpul pe care îl percepem noi se numește «timpul mintal» și diferă de cel măsurat de un ceas. Timpul mintal este specific individului care observă și se compune dintr-o succesiune de imagini – reflexii ale naturii – produse de anumiți stimuli, transmiși prin organele de simț. [...] În al doilea rând, suntem atrași de frumusețe pentru că ochii examinează mai rapid imaginile cu formă frumoasă. E benefic vieții să observăm mediul înconjurător și să-l înțelegem mai rapid. Cartea de față arată principalele caracteristici ale creării și transmiterii unei imagini, precum forma, contrastul, mesajul și persepectiva” (p. 10). Ultimele sunt chiar conceptele centrale ale discursului infraștiințific propus de Bejan. Alte titluri de capitole punctează cu celeritate circumvoluțiunile: *Timpul accelerează*, *Frumusețe*, *Contrast*, *Formă*, *Idee*, *Perspectivă*, *Artă și Știință*, *Timpul încetinește*, *Știința designului*.

Trecând peste bizareria unui stil intuitiv și asociativ, uneori frust – cartea se dovedește utilă în

Adrian Bejan,
Timp și frumusețe: de ce timpul zboară și frumusețea rămâne, București, Editura Curtea Veche 2023



elaborarea unei conectivități cognitive sistemice între opere de artă, fenomene naturale, entități animate și inanimate ale transfigurării fizice. Cu bisturiul analizei atente și o lejeritate afină ignoranței – Adrian Bejan reușește să transmită efectul subtil și benefic al metodei ce reconstituie natura într-un „regat al configurațiilor”. Stăpânirea ansamblului decurge și din comonalitatea configurațiilor de curgere a arhitecturilor evolutive. Plasarea importanței evoluției sistemelor vii în centrul explicației și deducției acestei „noi” fizici holiste devine evidentă prin exemplele din istoria tehnologiei și a biologiei date de cercetătorul româno-american.

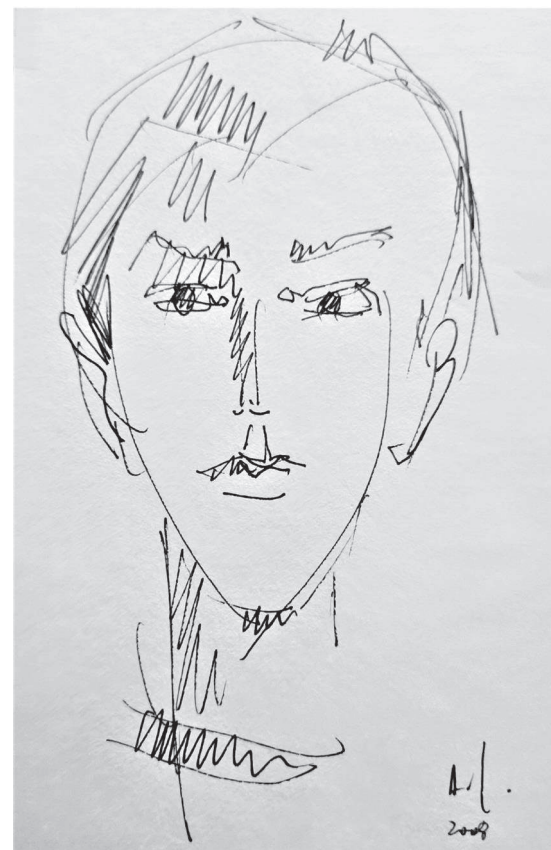
Obiectele, Mediul, Sistemul, ba chiar și Observatorul nu sunt Fractalice (frânte și împărțibile), ci Constructale, adică evoluția lor traduce o curgere pragmatic-aditivă: „Evoluția tehnologiei este evidentă în practica, dispozitivele, tehnicile și conceptele care ne conferă zilnic încredere și autonomie. Este evidentă în evoluția științei, a cercetării și a educației. Conceptele, principiile și metodele vechi sunt înlocuite de unele noi, mai generale, cu mai mult impact și mai concise. Evoluția se vede în felul în care este schimbat și implementat designul. Acest lucru e sprijinit de îmbunătățiri constante în tehnici numerice și de simulare, metode de optimizare, algoritmi genetici, tipărire și fabricare” (p. 139)

Aceeași amprentă adițional-evolutivă este desprinsă de cercetător și înainte vreme, în istoria științei moderne, în juxtapunerea sa cu religia: „În Renaștere, forma imaginilor atrăgătoare văzute peste tot era numită «proporția divină». Aceasta era atribuită lui Dumnezeu. Animalele erau numite „creaturi” pentru că se credea că fuseseră create de Dumnezeu. Așa a fost înainte de știință. Odată cu răspândirea științei, numărul de date observate a rămas, în

principiu, la fel, dar cunoașterea a devenit mai simplă și mai ușor de ținut minte, de predat. Ne putem baza pe ea pentru a face predicții care pot fi puse în slujba omului. Știința a sosit ca ceva suplimentar, pe lângă religie. Știința și religia sunt două artefacte și au fost adoptate pentru a face viața (mișcarea) mai ușoară, mai sigură și mai îndelungată.” (p. 53) Există o abilitate de metamorfoză a progresiei în discursul bejanian, iar asta transformă cartea, pe alocuri, într-un manual de aprofundare a atenției și a percepțiilor asemănător celor stoice sau neoplatoniste din trecutul antic.

Rar întâlnim o viziune fizicistă care să vorbească atât de dezinvolt despre preeminența și plăcerea Ideii, despre Forme predilecte în Natură; despre Configurații ale Schimbării. Dacă un pitagoreic, un physikos parmenidian și un stoic ar putea să parcurgă paginile autorului român cu siguranță ar găsi expresii plăcute ochilor. Și totuși, temele cărții ajung a fi de-a dreptul heracliteice – căci se vorbește mai mult despre schimbare; despre scurgere și irepetabilitate; despre metamorfoză și libertate. Călea spre o minte receptivă provine din cultivarea unei libertăți creative pe care creierul nostru o pot dezvolta, sugerează Bejan, iar finalul cărții dă câteva sugestii concrete de ameliorare: „În ultimul capitol, te invit să aplici lecțiile învățate în pandemie, pentru a controla viteza timpului pe care îl percepi. De pildă, pentru a încetini timpul, eu fac diferite lucruri. Sunt foarte atent. Port cu mine un calendar tipărit, unde văd zilele lunii și tai câte o zi. Văd ce e în față și ce e în urma mea. Scriu de mână și desenez de mână.” (p. 100)

Samplând fragmentele, nu putem să nu observăm un aliaj în designul configurațiilor explorate, iar acest lucru transpare și în discurs: „Asocierea strânsă a canalelor de invadare (degete, copaci) implantate în arii (sau grupuri) este fizica



Elevă

ce unește toate formele de creștere în formă de S în istorie, neanimate (delte ale fluviilor, lapte vărsat pe podea), animate (plăgi, pe toată suprafața corpului unui animal) și sociale (idei, știri), care se răspândesc dintr-un punct pe o suprafață (sau volum) și sunt culese dintr-o suprafață (volum) într-un punct.” (p. 100)

Ideile și imaginile bune sunt rare, dar circulă, iar cartea lui Adrian Bejan se dovedește a fi un mediu propice pentru amândouă. Înarmată cu legea constructală – fizica se poate lansa să integreze manifestările principiului evoluției designului în spațiu și timp. O carte pe cât de sacadată – pe atât de inspirantă. ✦

GIOACCHINO REDIVIVO

Volumul lui Dan Siserman dedicat teologiei istoriei la Gioacchino da Fiore reprezintă o cercetare interdisciplinară în teologie, filosofie și istorie medievală.

de

ALIN TAT

O carte despre Gioacchino da Fiore este rară pe la noi. Poate și pe la alții. Așa cum de esență rară trebuie să-i fie și autorul. Un clujean cu studii de filosofie la Viena, trecut prin echipa de medievști a lui Alexander Baumgarten la Universitatea Babeș-Bolyai, tot mai îndrăgostit de teologie – pe care o frecventează citindu-i și traducându-i în limba română pe Hans Urs von Balthasar (*Viața dobândită prin moarte*, 2017; *Principiile moralei creștine* [împreună cu Joseph Ratzinger și Heinz Schürmann], 2021; *Teologia istoriei*, 2023) și mai ales pe Joseph Ratzinger/ Benedict al XVI-lea, al cărui proiect de traducere românească îl coordonează (*Teologia istoriei la Sfântul Bonaventura*, 2019; *Despre creație și cădere*, 2020; *Strălucirea lui Dumnezeu în zilele noastre*, 2020; *Spiritul liturghiei*, 2022; *Viața mea. Memorii*, 2023) – ajunge să scrie la Universitatea din București o teză de doctorat despre *Teologia istoriei la Gioacchino din Fiore* (publicată la Ed. Galaxia Gutenberg în 2023). La profilul lui Dan Siserman – căci despre el este vorba – mai pot fi adăugate câteva detalii anecdotice, dar nu lipsite de savoare. A făcut parte, de foarte tânăr, din cercul efemer al hegelienilor clujești numit Castalia, de unde și interesul lui recurent pentru

filosofia contemporană influențată de filosoful german și a fost prezent, de-a lungul anilor, la școala de vară de la Târgu Lăpuș, loc admirabil de trăire filosofică.

Rândurile de mai jos nu se doresc a fi o recenzie critică a cărții, ci o simplă semnalare a unui volum de debut remarcabil. Erudit și poliglot, cercetătorul nu se teme să-i contrazică pe cei mari, și mă refer aici la cineva de statura lui Henri de Lubac, care a interpretat posteritatea spirituală a lui Gioacchino mai degrabă negativ, judecată ce s-a întors asupra „întemeietorului” însuși al gioacchimismului. Dar iată ce scrie Dan Siserman despre asta: „Toate aceste preconcepții dezvoltate în jurul posterității lui Gioacchino din Fiore vor fi suspendate în cercetarea de față. Consider însă că toate aceste teze despre dezvoltarea idealului iluminist sau a radicalismelor și gnosticismelor politice moderne din modelul istorico-teologic și agregatul de simboluri propus de Gioacchino din Fiore nu pot fi cu adevărat fundamentate decât în urma analizei operei însăși a abatelui calabrez și a tradiției din care acesta provine. Faptul că ceea ce este comun tuturor acestor autori este că ei nu intră în detaliul operei lui Gioacchino, ne face să ne întrebăm dacă aceștia nu cumva au

căutat doar să extragă acele teze pe care le puteau folosi pentru umplerea acelei verigi lipsă necesară construirii unei teorii unitare a procesului istoric care a condus la tot ceea ce înseamnă epoca modernă.” (pp. 29-30)

Demersul lui Dan Siserman poate fi numit demitizator în raport cu poziția acuzatorilor lui Gioacchino: „Trebuie așadar cercetat dacă tezele lui Gioacchino însuși conțin acest potențial revoluționar despre care se vorbește, sau dacă nu cumva toate aceste teze privitoare la fundamentul teologic gioacchimit al istoriei secularizării, respectiv al politicilor radicale, sunt doar niște încercări forțate și nefundamentate de a găsi o origine și de a o personifica.” (p. 30)

Cartea de față reprezintă, în cele din urmă, și o monografie dedicată lui Gioacchino da Fiore și nu trebuie privită nicidecum restrictiv: „Studiul de față dedicat teologiei istoriei la Gioacchino da Fiore reprezintă o cercetare interdisciplinară în teologie, filosofie și istorie medievală. Ea ține de teologie în măsura în care materialul examinat este unul preponderent teologic: Sfintele Scripturi, lucrările de exegeză biblică ale lui Gioacchino și ale tradiției exegetice creștine antice și medievale reprezintă materia textuală primă a cercetării. De filosofie ține în măsura în care interogația și scopul care călăuzește cercetarea este de natură filosofică: care este sensul și structura istoriei? Care sunt condițiile de posibilitate ale transformării și evoluției înțelegerii umane? Ce înseamnă și implică desăvârșirea spirituală a umanității? – acestea sunt doar câteva din întrebările filosofice gioacchimite. Iar de istorie această cercetare ține în măsura în care însuși conceptul de istorie este subiectul.” (p. 33)

Închei printr-o invitație la o lectură neapărat exigentă, care să aibă curajul să sondeze straturi mai adânci ale tradiției noastre culturale. ✦

În spectacolul *Oameni și arme*, un grup de cinci foști angajați ai întreprinderilor mecanice din Cugir pregătesc un moment artistic pentru a prezenta cum se fabrică produsele „speciale”. Aceste produse speciale au nume, însă e strict secret. Trebuie ascuns de un cuvânt cerut din public, care să camufleze reala activitate a fabricii – un substantiv precum „balenă”, „ciocolată”, „cretă”, „broască”, altul la fiecare reprezentație.

Urmează o demonstrație despre cum se preparau și încă se prepară „balenele” la Fabrica de Balene din Cugir. Cei cinci actori joacă totodată foști membri ai brigăzii artistice. Este rezultatul unui proces de cercetare a istoriei recente a fabricii din Cugir. Experiențele personale, amintirile răzlețe și speculațiile muncitoarelor și muncitorilor, pensionați sau încă activi, se combină cu date obiective și documente, sub forma acestui spectacol de brigadă artistică.

Pe masa de lucru, stă cutia de tablă care „a rămas din fabrică”. Îmbrăcați în vechile uniforme din fabrică, personajele Nina, Agata, Doina, Nelu și Artur încep să scoată bucăți de aluat din cutie și le întind pe suprafața dată cu făină, în timp ce rememorează frânturi din trecut. Scena devine terenul unor amintiri nostalgice despre vremea petrecută în fabrică și în comunism. Își amintesc de trupa de teatru, de ocazia de a juca ce li se întâmpla peste zi în fabrică.

Primul moment recompune etapele de pregătire a produselor de la zona „de sus” a fabricii. În timp ce aluatul secționat umple matricele unor „balene”, se explică fiecare pas: extragerea minereului din mină, trecerea sa prin industria siderurgică, debitarea lungimilor, uzinarea și modelarea pieselor, tratarea materialului și controlul. Apoi are loc asamblarea și pregătirea pentru livrarea spre partenerii strategici. Despre aceștia nu se știe foarte multe, însă nu asta interesează. Și oricum „balenele” sunt pentru apărare. Angajații

Oameni și arme poate fi un spectacol incomod, dar este unul suficient de amuzant în cinismul lui încât uneori poți uita cu totul că este despre obiecte careucid alte ființe.

de

ROXANA ȚENEA

le produc, fără să știe ce se întâmplă cu ele mai departe. Este strict secret. Un proiecteur cu diapozitive împarte spectacolul în episoade, pe care le resetează la fiecare imagine schimbată, completând scenografia gândită de Mihai Păcurar. Sunt proiectate o serie de fotografii cu detalii și texturi, arătând privescerea ruinării suprafețelor clădirii – ori sunt fotografii din fabrica de la Cugir, funcționând ca dublu strat de documentare și păstrare a unui prezent decojit de vopsea și faianță.

Heblu și o nouă imagine proiectată pe peretele Reactorului din Cluj, unde se joacă spectacolul. Dacă ai agățat o „balenă” de perete, atunci trebuie să tragă. Până se coace aluatul din tăvile în formă de „balenă”, cei cinci vor prezenta un spectacol. Brigada de contra-propagandă și agitație este formată din actorii Alexandra Harapu, Maria Morar, Oana Rotaru, Doru Taloș, Tavi Voina. Povestea este inventată, dar adevărată. Și ce urmează stă în umbra țevii imaginare agățate undeva prin spațiu.

Heblu, alt diapozitiv. Interviu cu directorul fabricii, care prezintă trecerea de la licență cehoslovacă la cea germană și la colaborarea cu ingineri ruși de după război. După 1990, fabrica a rămas una de stat, iar din 1999 colaborează cu cineva cu influență în sferile NATO. Strict

secret, dar poți bănuși cu cine se vorbește în engleză la telefonul cu clapetă. Scena cu Tavi ca director etern înlocuit și reangajat crează o cronologie a fabricii și a partenerilor strategici. Dar mai importantă este candoarea cu care se vorbește despre „balene” și pasiunea de a le fabrica. „Balena” este făcută să tragă. Cumpărătorul mărfii, cel care vrea să ucidă, vrea să o facă ieftin. Un nou diapozitiv și un moment muzical. Fabrica de talente prezintă o poezie clasică despre apa care se infiltrează în clădire. Plouă în vestiare, pe utilaje, pe „balene”, dar toți continuă să muncească. Cad tavanul și pereții, dar toți continuă să muncească. Continuă cu o scenă de teatru absurd despre paradoxul muncii fără nimic pentru a produce ceva. Lipsesc unelte și materiale, dar nu interesează pe nimeni. Le poți cere, dar nu le vei primi. Cel mai așteptat moment al serii este un cântec hip-hop, cu versuri despre corupție și distrugere. Despre un șef borfaș cu tupeu care ia faianța din vestiare pentru propria pensiune. Despre o fabrică și un oraș care mor, tocmai pentru că fiecare se descurcă cum poate, luând ce îi place dintr-un „al nostru”. Este și un cântec despre vină, dar neasumată complet de nimeni.

Alt diapozitiv. În același calup al fabricii de talente, urmează o serie

de momente de teatru documentar. Prima este confesiunea unui sindicalist neînțeles. Despre lupta de a-i aduce pe oameni împreună și neîncrederea în sindicat. Prins la mijloc, sindicalistul nu reușește să coaguleze un sens comun în mulțimea de muncitori mult prea revoltați deja, nici să primească de la miniștri investiții sau cooperare. Nu reușește decât să piardă încrederea în sindicat a colegilor săi. Schimbarea imaginii pe diapozitiv aduce reconstituirea unui accident din 2018, când a explodat una dintre „balene”, iar victima a fost o femeie. Se cântă despre condițiile de muncă nesigure, cu improvizații mărunte și petice acolo unde sunt defecțiuni. Există articole care spun că în anumite departamente ale fabricii femeile erau preferate – pentru o anumite atenție la etape de lucru migăloase. Spectacolul se oprește să arate pericolul la care sunt expuse – nu doar din cauza condițiilor improprie de muncă, care îi afectau pe toți, ci și pentru că există un dezechilibru social între bărbat și femeie, reproduș și în interiorul fabricii. Vina e a conducerii, dar se resimte ca greșeală a colectivului, care s-a complăcut și a acceptat felul în care a fost tratat.

Trupa de teatru continuă, vorbind despre revoluția din '89. Amintirile se scurg, vocile formând un inventar comun al evenimentelor din decembrie '89 și de după. Localitatea și-a câștigat libertatea, însă un „mai bine” nu a urmat. Golul îndepărtării unui sistem nu s-a putut umple peste noapte, incapacitatea de a se redresa a venit cu un preț. Sunt poveștile poleite de nostalgie ale bunicilor care au trăit vremuri mai bune la fabrică sau în mină (pe care le poți vedea cu un strop amar de sare, știind că nu le-a fost neapărat „mai bine”, le-a fost altfel). Se simte un ton de consolare. Fabrica se macină în timp, industria începe să se dezintegreze, oamenii își caută variante și alternative pentru a câștiga suficienți bani pentru a trăi. Următoarea scenă încheie o buclă

de sens: o armă fabricată într-un mic oraș industrial se descarcă în pieptul rudei cuiva care lucrează în acea fabrică. Arma ajunge să tragă într-o țară pe care nici măcar nu o poți localiza pe hartă, într-un război despre care nici nu știai. Și, în fapt, care e diferența dintre cel care face o armă și cel care apasă pe trăgaci, dacă ambii sunt plătiți pentru asta?

Spectacolul realizează o radiografie în timp a industriei, a orașului industrial, a patrimoniului industrial și chiar a clasei sociale care a clădit, muncit și pierdut sau este în pericol de a pierde fabrica și locul de muncă. Povestea fabricii și a muncitorilor săi se coase de-a lungul experiențelor unor generații întregi care pleacă din mediul rural, deveniți proletari și muncitori ai întreprinderii. Însă e atât de transparentă și fină memoria, încât nu se face nici apologie sistemului, nici condamnarea sa – până la *reenactment*-ul evenimentelor din '89. Sistematic, se poate vedea din exterior, un traseu al declinului. Sau unui al schimbării? Este un parcurs prin muzică, perioade, trenduri și viața care nu este liniară, ci se desfășoară în trepte. Muzica lui Alexandru Condurat însoțește actorii și episoadele. Armonios, urmează un curs cronologic de stiluri muzicale. Se cântă o readaptare la „Oprîți timpul”, „Oprîți lucrul”, și se lucrează cu ritmuri și referințe muzicale specifice timpului evocat. Corul format din Alexandra, Maria și Oana intonează un soi de imn al muncitorilor care caută să le fie cu un pic mai bine. Acestea cântă, dansează, și speră. Extraordinar mi se pare domnul Artur, jucat de Doru Taloș, cu un scârțâit în glas și lent, cu auzul pe jumătate, întrerupând poveștile celorlalți pentru a vorbi despre teatrul din Cugir și alte amintiri din tinerețea lui de maestru. Iar felul în care Tavi își transformă fizic chipul și trăsăturile pentru a se apropia de personajul domnului Nelu, ieșit la pensie și cu păr grizonat de făină, este savuros.

După o reprezentație din toamnă, cineva ieșise destul de revoltat.

Pe final, se enunță o întrebare listă cu țările în conflict sau în care se poartă vreo luptă în prezent. Colegul meu spectator nu era mulțumit de reproducerea listei. O considera drept ceva de citit acasă, nu de pus într-un spectacol, pentru că plictisește. Și în această reacție văd o rezistență a noastră la război și la moartea comisionată politic și economic. Nu ne place dacă pare că suntem trași la răspundere. De aici valoarea muzicii, a momentelor comice, a elementelor colorate care îmbracă tema prietenos, ca fie accesibilă – cel puțin până îi guști din cinism. *Oameni și arme* poate fi un spectacol incomod, dar este unul suficient de amuzant în cinismul lui încât uneori poți uita cu totul că este despre obiecte careucid alte ființe. Asta mai ales că nu le spui pe nume, „arme”. În ultima scenă, din întuneric, trei șoricei-clovni se strecoară și scot din cuptor pâinicile în formă de pușcă. Le îndreaptă spre tine. Alexandra, Maria și Oana devin acaparante ca și clovni. Se joacă cu tine. Tu râzi. E comic. E ceva adorabil în morbiditatea cu care lucrează. Vezi rapoartele de putere dintre ei. Sunet de mitraliere. Un răs nervos. Arma e îndreptată spre tine acum, fie ea din aluatul copt timp 60 de minute cu tine în sală. Este un gest puternic.

Spectacolul regizat de David Schwartz lucrează nu doar cu poveștile din jurul fabricii de la Cugir și scheletul brigăzii de agitație, cu momentele muzicale coordonate de Adonis Tanța și coregrafiate de Paula Dunker, dar și cu o problematică generală a armelor de foc: ce facem atunci când ele îiucid pe unii, dar le susțin traiul zilnic altora? Între timp, spectacolul își face turneul prin țară, iar la Cugir este omologată pușca de asalt la standarde NATO. Lista din spectacol cu țările care prind vieți în conflicte de peste tot din lume rămâne valabilă. Iar fabrica de la Cugir continuă să absoarbă apă și degradare, deși mai are angajați pe care ar trebui să îi protejeze. ✦

Profesorul Stefan Vannai conduce orchestra „Optional Jazz” (alias *Gaio*) a Academiei Naționale de Muzică din Cluj. Activitatea acesteia se desfășoară în spațiul Casei de Cultură a Studenților (director Flavius Milășan). Întrucât CCS a reușit să-și edifice statutul de lider al activităților cultural-artistice studențești din inima Transilvaniei, am decis să-i consacru o ediție specială a Cursului meu de Estetica Jazzului patronat de ANMC.

Ca participanți direcți la istoria CCS, i-am avut ca invitați pe domnii Vannai, Mihai Teognoste și Lucian Revnic. Dânșii au confirmat și argumentat ceea ce se știa încă din anii 1960: că instituția din Piața Lucian Blaga a avut un rol major în detectarea talentelor, cultivarea lor și în promovarea fenomenului jazzistic din bimilenara urbe transilvană. Cu prioritate au fost elogiați membrii orchestrei cu profil quasi-jazzistic conduse de dirijorul și pianistul Gabriel Mărgărint. În fotografiile „studențești” furnizate de dl. Teognoste i-am recunoscut pe câțiva dintre acei precursori: Stela Enache, Octavian Cadia, Surorile Sântu, Liviu Borlan, chiar și Nicolae Ionescu în postură de solist de muzică lejeră (acesta a fost ulterior, până la decesul său în 1991, liderul Festivalului de Jazz de la Sibiu și al grupului *Vocal Jazz Quintet*).

Apropo de Sibiu, un personaj de referință al „capitalei jazzului românesc” rămâne până în zilele noastre Constantin Iridon, immortalizat și el în aceeași fotografie cu Nae Ionescu. Domnul Iridon și-a menținut vii capacitățile de excelent saxofonist și cultivator al tinerelor speranțe (ca un fel de pandant sibian al lui Vannai). Când a aflat despre celebrarea celor șase decenii de existență ale *CCS Cluj*, mi-a transmis următorul emoționant mesaj: „Această aniversare îmi aduce în memorie toamna anului 1960, când, proaspăt student al Conservatorului, am fost

Ca participanți direcți la istoria de peste 60 de ani a Casei de Cultură a Studenților din Cluj, domnii Vannai, Teognoste și Revnic au reiterat că această instituție a avut un rol major în detectarea, cultivarea și promovarea fenomenului jazzistic la Cluj.

de

VIRGIL MIHAU

primit în ansamblul de estradă al casei studențești. Cred că în acei ani a fost dată în folosință noua și actuala construcție. În calitatea mea de saxofonist am primit un loc în compartimentul acestui instrument al orchestrei dirijate de Gabriel Mărgărint. Așa se face că timp de cinci ani studenția mea a însemnat și nenumărate repetiții, concerte, turnee în alte centre universitare din țară. Perioada respectivă a influențat și contribuit enorm la activitatea mea ulterioară. Îmi vin acum în minte colegi de «trupă» din acel timp: Ștefan Vannai/trompetă, Radu Odeșteanu/pian, Ianci Tripa/saxofon tenor, Vasi Lupaș/tobe, Sarchiz Ceghergianian/contrabas, Alex Herșcovici, Liviu Borlan (pentru o perioadă mai scurtă – dirijorul ansamblului), Mihai Teognoste, Fănel Stângă – texte și prezentări foarte reușite; soliștii vocali: surorile Sântu, Ileana Chira, Kurt Handel – membru al viitorului *Vocal Jazz Quartet* și NAE IONESCU – inițiatorul grupului amintit și al



Concert al orchestrei de jazz fondate de Gabriel Mărgărint la Casa de Cultură a Studenților Cluj. De la stânga la dreapta: saxofonistul Constantin Iridon, pianistul Liviu Borlan și vocalistul Nicolae Ionescu.

mișcării jazzistice sibiene etc. A mai fost și directorul instituției, prof. Laurențiu Hodorog, foarte atașat ansamblului. Din mica mea arhivă am ales și vă transmit câteva afișe, care cuprind numele câtorva dintre cei amintiți, cât și activitățile la care au participat. Regret că nu pot să fiu prezent vineri 8 decembrie 2023 la Cursul de Estetica Jazzului prin care celebrați activitatea Casei de Cultură a Studenților Cluj. Succes și Sărbători fericite cu bucurii și sănătate. Gânduri bune și pentru Ștefan Vannai. Titi Iridon”.

Probabil că principala contribuție a CCS Cluj la istoria jazzului din țara noastră a reprezentat-o Clubul de Jazz, condus de Iosif Viehmann

– infatigabil promotor al genului și, totodată, respectabil reprezentant al primului Institut de Speleologie de pe Glob, înființat la Cluj de savantul de renume mondial Emil Racoviță în 1919. Începând din 1968, reuniunile săptămânale ale acestui club au contribuit la formarea unui public tot mai avizat în privința istoriei și tendințelor muzicii exprimate prin „cuvântul cu doi Z la coadă” (cum îi plăcea lui I.V. să zică). Grație continuității tradițiilor cultural-academice ale Clujului, sfidând vicisitudinile

climatului socio-politic, după 1989 neuitatele serate, prelegeri, concerte și chiar mini-festivaluri organizate de dl. Viehmann au fost principalul termen de referință pentru crearea Modulului de Jazz din cadrul Academiei de Muzică – cu susținere constantă din partea succesivilor rectori, Alexandru Fărcaș, Aurel Marc, Adrian Pop și Vasile Jucan.

Se poate deduce cu câtă emoție pășesc de fiecare dată în Sala *Europa* a CCS: exact în acest spațiu (redefinit arhitectonicamente de către jazzmanul-arhitect Lucian

Păiș) funcționase timp de peste două decenii Clubul de Jazz coordonat de Viehmann. Ca atare, însuși Cursul de Estetica Jazzului, pe care l-am inaugurat în 1997 la ANMGD, e esențialmente o continuare a inițiativelor viehmanniene, prin grația instituției conduse de către dl. Laurențiu Hodorog, a cărei tradiție non-dogmatică e continuată azi de urmașul său, directorul Flavius Milășan. Nici după peste șase decenii de coabitare cu CCS Cluj, jazzul nu are gânduri de pensionare. ✦

DIPLOMAȚIE CULTURAL-JAZZISTICĂ LA BRUXELLES

Prin bunele oficii ale expertului în relații economice internaționale (și, totodată, camarad din anii de liceu clujean) Radu-Adrian Mleşniță, cam în urmă cu un deceniu făcusem cunoștință cu Doris Uglar. Tânăra doamnă și-a edificat un mod de viață dedicat promovării valorilor culturale române în zona Bruxelles, unde se stabilise pe la început de secol XXI. Acolo conduce Asociația *Euro-Mara* (tutelată de *Arthis*, Casa de Cultură Belgo-Română inițiată și coordonată de președintele Liviu Hopârtean și de directoarea Carmen Drăghici-Hopârtean). Sub aceste faste auspicii – cărora li s-a adăugat susținerea Departamentului pentru Românii de Pretutindeni din cadrul Guvernului României – avui onoarea să conferențiez pe tema *Jazzul ca limbaj universal*, în chiar prima săptămână a anului 2024. Mă-a bucurat să aflu că *Arthis* împlinește anul acesta trei decenii de la înființare, că este printre cele mai active instituții de cultură ale diasporei române, că și-a deschis un post radio-TV omonim, iar Doris Uglar activează aci și ca jurnalistă. Un alt motiv de satisfacție l-a reprezentat participarea nemijlocită și realmente comprehensivă a distinselor diplomate române: din partea Ambasadei Ro-

mâniei în Regatul Belgiei, însăși E.S. doamna ambasadoare Andreea Păstărnac, iar ca reprezentante ale ICR Bruxelles, doamnele Adriana Pietrăreanu, Ligia Marin și Mihaela Istrate-Baldovin. Ca atare, evenimentul a luat și o turnură de diplomație culturală, în consonanță chiar cu tema prelegerii. În pofida perioadei post-revelion și a timpului ploios-friguros, am beneficiat de un public eterogen (majoritar român, cuprinzând chiar și angajați de la NATO sau Comisia Europeană), ce m-a uimit prin atenția quasi-academică acordată expozeului și secvențelor audio/video selectate întru susținerea aserțiunilor mele.

Celor interesați de conținutul prelegerii, le sugerez să consulte eseul ce a stat la baza acesteia, apărut în paginile rubricii de față, *Jazz Context*, din *Steaua* nr. 4/2023. Puteți savura delectabilele mostre vizual-acustice aferente apelând la *YouTube*. „Coloana sonoră” a constat din următoarele exemplificări: *Hermeto Pascoal & Grupo*, cu o piesă „ornitologică” de pe albumul *Festa dos Deuses*; compoziția lui Gilberto Gil *Índigo Blue*, interpretată de ansamblul coral brazilian *Equale*; o versiune a celebrei melodii *Song for My Father* de Horace Silver, interpretată în creola lusofonă din Cabo Verde (țara din care provenea părintele compozitorului) de către vocalista/pianista Carmen Souza; o mostră de *flamenco jazz* cu pianistul

spaniol Chano Domínguez; comilitonul său havanez Roberto Fonseca, într-un video-clip reprezentativ pentru jazzul cubanez actual; un fragment dintr-un spectacol al grupului *Moscow Art Trio*, condus de influentul pianist Mikhail Alperin, descoperitorul fenomenalului grup *Trigon* din Chișinău; demonstrația de virtuozitate pianistică a „copilului minune” al jazzului contemporan Eldar Djanigirov, născut în Kârgâzstan; exuberanta paradă de teme, ritmuri și polifonii ancestrale transfigurate în spirit jazzistic de grupul georgian *Shin*; în fine, – *pour la bonne bouche* – nestemata sonoră *Erkalab* (=Mângâiere) interpretată de vocalista uzbekă Sevara Nazarkhan, ca încă un posibil argument al potențialului universalist al artei autentice.

Un mini-recital „pe viu”, interpretat de Diana Drăghici/voce, Alin Rîțiu/ghitară și Carlos Ramírez/ghitară a încheiat agreabilul eveniment. Pe lângă arta convivialității (cu amprentă maramureșeană!) pusă în practică de amfitrioana Doris Uglar, am beneficiat și de generoasa susținere logistică acordată de doamnele (cu fertilă ascendență culturală clujeană) Delia De Coopman și Teodora Cosman. Reconfortați de spiritul libertar al jazzului, ne-am urât reciproc mult succes în confruntarea cu timpurile tulburi ce ne împresoară. <V.M.>