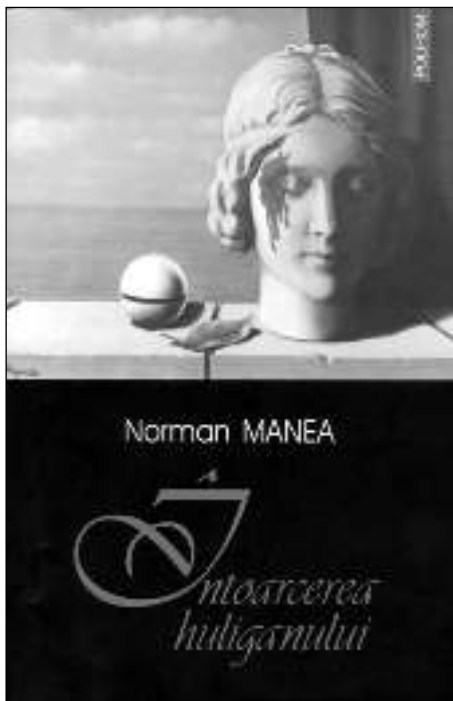


# Anul literar 2006

Marta Petreu



• Ediția întâi, Polirom, 2003



• Ediția americană, 2003



• Cea mai recentă carte a lui Norman Manea, la *il Saggiatore*, în Italia

**A**NUL 2006 este unul fast pentru literatură română. Una dintre cărțile ei, romanul *Întoarcerea huliganului* – care are deja o impresionantă carieră internațională, fiind tradus în engleză, germană, italiană, spaniolă, olandeză, fiind comentat ca o carte de raftul întâi a literaturii românești pătrunse în circuit universal, fiind premiat (de pildă, în Italia) și nominalizat în clasamentele celor mai prestigioase publicații (de pildă, în Spania) – a câștigat un premiu care atinge și creierul/ inima românilor. Și anume, la sfârșitul lunii octombrie, *Întoarcerea huliganului* a câștigat cel mai prestigios premiu francez pentru o carte străină: *Médicis Étranger*. Iar acum, la sfârșitul lunii noiembrie, în clasamentul primelor douăzeci de cărți al revistei *Lire*, *Întoarcerea huliganului* a ieșit pe locul al șaptelea.

Romanul, care a fost scris în limba română, are așadar în spate, de la apariția sa din 2003 – apariție în același timp în limba română, la Ed. Polirom, și în engleză, la Farrar, Straus and Giroux din New York –, o carieră internațională excepțională. Iar în 2007, va apărea în China, Portugalia și Polonia.

La apariția romanului, în cronică pe care i-am făcut-o în *Apostrof*, îmi mărturisesc public speranța că această carte frumoasă și sfișietoare, cu care Norman Manea a îmbogățit literatura română, îi va aduce acesteia „măcar o secundă de grație“, adică de faimă, în țările în care *Întoarcerea huliganului* va fi tradus. Minunea s-a întâmplat, romanul face ca străinătatea să ia act și să vorbească – superlativ – despre literatura noastră.

Materia cărții este chiar viața autorului, iar miza ei – dorința patetică a acestuia de a descoperi sau de a înțelege culisele întâmplărilor care i-au țesut-o și destrămat-o, de a afla (de-a inventa) (a)simetriile peripețiilor prin care a trecut, de-a da un sens biografiei sale aflate sub un destin sarcastic, care întâi lovește de la dreapta și îl trimite pe infractorul de 5 ani înspre Est, apoi presează dinspre stînga și îl obligă pe indezirabilul de 50 de ani să o ia înspre Vest. Patetică și tandră, ironică și autoironică, cuprinzînd istoria individuală, dar și istoria colectivă (și anume, de la Holocaust la Gulag), cartea este structurată în patru părți și are o structură muzicală, în care leit-motivele se întretaie.

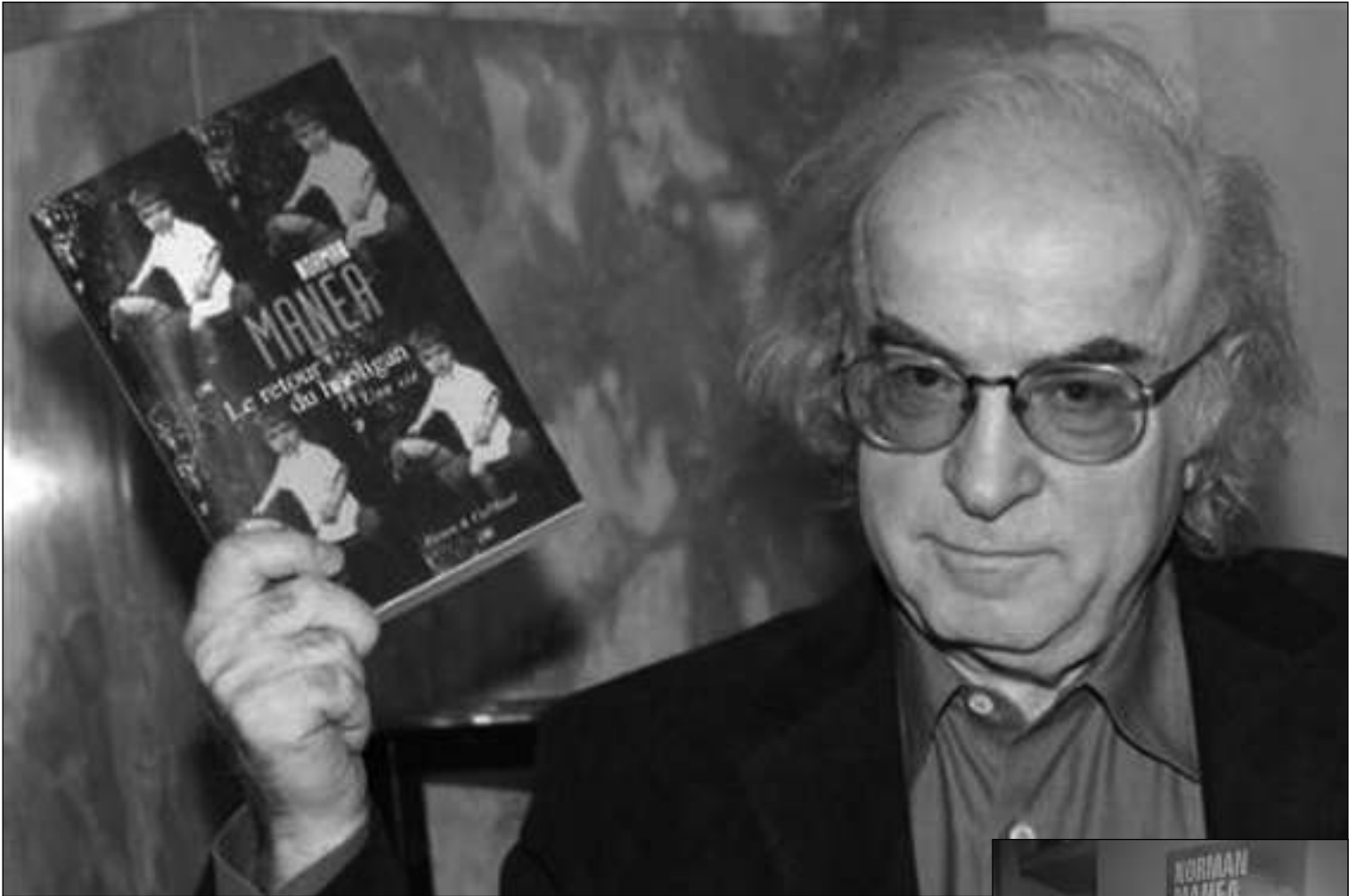
Practic, *Întoarcerea huliganului* acoperă cam 70 de ani din istoria României (din anii 1930 pînă în 1997) și toată biografia autorului; ba chiar biografia de dinaintea nașterii..., deoarece Norman Manea, la fel de șagălnic precum narează Klaus Mann idila dintre Thomas și Katia Mann, povestește cu o tandrețe ironică istoria de dragoste a părinților lui, Marcu și Janeta, în „anii huliganici“ 1932-1935... În arhitectura muzicală

a cărții intră tot, „zîna bună“ Maria, deportarea în Transnistria, întoarcerea, înțierea în literatură prin poveștile lui Creangă, iubirile, Periprava tatălui său, fizionomia huliganismului de dreapta și a celui de stînga, relația complicată cu părinții, cu mama, prezența ei ca *Anima* eternă... Superb ca realizare estetică, romanul se sprijină pe această materie fremătătoare a vieții și pe neîncetata reflecție asupra ei. Naratorul apare într-o postură deloc eroică, un fel de Bérenger... și, sigur, cartea este – așa cum am scris și în prima cronică pe care i-am făcut-o – și o clarificare a relației dintre Norman Manea și România, o afectuos-neiertătoare „ceremonie de adio“, în urma căreia patria rămîne doar o patrie la purtător, adică limba română în care continuă autorul să scrie...

**A**FARĂ“, SUCCESUL cărții este evident, așa că unii comentatori occidentali au scris despre Norman Manea ca despre primul scriitor român care este plauzibil drept candidat la Nobel. Remarca, reluată și în presa noastră culturală, m-a făcut să-mi amintesc în primul rînd diagnosticul tăios al lui I. Negoîțescu asupra literaturii române: cu excepția poeziei, scrierile românești „nu au bogăția axiologică convenită“, spunea Negoîțescu (dînd glas esteticii cerchiste, care susține că esteticul se constituie și din aluviunile celorlalte valori, morale, civice, religioase, politice etc.) în interviul pe care l-am făcut cu el; dar, adăuga marele critic, „cînd vom scrie ceva care într-adevăr poate stîrni interesul altora, scrisul nostru nu va fi ignorat“. Norman Manea stîrnește interesul, cred eu, pentru că opera lui pune întrebări care ating și coarda morală – și nu le pune din perspectiva moralizatoare, a celui care ar pretinde că ar avea răspunsul...

Al doilea lucru la care m-am gîndit este o istorie apostrofică: în martie 1999, Laurențiu Ulici, președintele de atunci al U.S., și-a lansat la Cluj *Nobel contra Nobel*, ocazie bună pentru o dezbatere pe seama acestei obsesii naționale. La acea masă rotundă, Ion Vartic a spus:

... în ce ne privește, noi suntem lipsiți de pragmatism.[...] O literatură și o cultură practică necunoscută ca a noastră [...] nu se va putea face cunoscută decît dacă va merge pe pragmatism pentru a ajunge la un premiu Nobel. și nu pe scriitorul cel mai iubit, ci pe cel care, pragmatic, în momentul respectiv, poate accede la el prin interesul pe care îl provoacă: de ordin politic, moral, literar. Și, după părerea mea, în momentul de față, scriitorul care ar putea să-l primească este cel care în România se bucură de cea mai mare antipatie, iar în Occident se bucură de cea mai atentă audiență. Este scriitorul cel mai tradus, care are un premiu american de calitate excepțională



• Norman Manea la Hotel Crillon din Paris, după decernarea premiului *Médicis Étranger*

[McArthur, 1992], și care este Norman Manea. Dar noi, conform tradiției noastre nenorocite, vom face tot posibilul ca el să nu-l primească.

La aceeași dezbatere (vezi *Apostrof*, nr. 5, 1999), Liviu Petrescu a completat:

Norman Manea – și eu mă alătur profesorului Ion Vartic spunînd că Norman Manea ar putea fi marea surpriză, după toate semnele, ar putea fi scriitorul român care ar putea lua Nobelul.

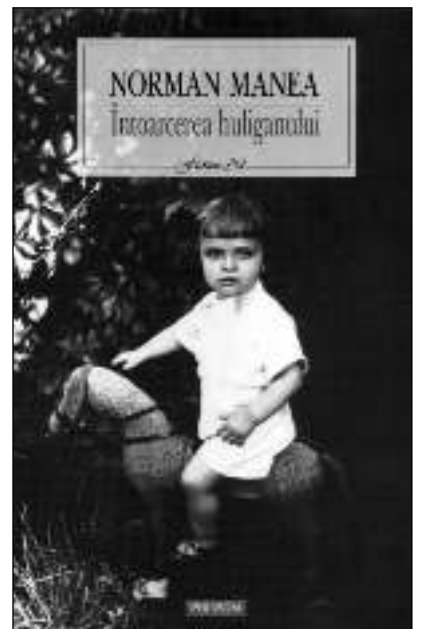
Nu am cruzimea de a extrage, din reviste și din cărți, citatele în care Ion Vartic și *Apostrof*-ul au fost/sînt puși la colț pentru „împertinența” de-a emite și de-a publica această părere... Nu uit, bineînțeles, nici cum, fiind eu în anul 2004 în juriul pentru premiile U.S., am pierdut „bătălia”, iar *Întoarcerea buliganului* nu a fost premiat... Și, firește, nu susțin în niciun fel că Norman Manea va lua premiul *acela*... Pur și simplu constat că în presa străină și, mai nou, și în aceea românească, circulă ideea că el, cu opera lui, este verosimil pentru un asemenea premiu. Chiar și numai vehicularea numelui său în legătură cu acest premiu este, din punctul meu de vedere, un câștig pentru literatura română, o recunoaștere a faptului că ea există, avînd valori compatibile cu cele mai mari distincții.

Și poate că ar trebui să stăm și să ne întrebăm mai serios prin ce anume și-a câștigat Norman Manea fantasticul său succes. A răspunde mereu că prin evreitate înseamnă a bate pasul pe loc – împreună cu Antonescu,

care l-a expulzat ca „produs impur”, sau împreună cu presa care l-a numit „extrateritorial”... Poate ca succesul lui provine din refuzul „exclusivismului estetic” în favoarea unei estetici complexe și „impure” (deoarece poartă cu ea și celelalte valori, filosofice, morale, civice, politice etc.), dar interrogative asupra condiției omului real în timpul istoric real, adică în secolul al XX-lea, al totalitarismelor globalizatoare... Noi „n-am corespuns vremurilor, marei tragedii naționale și, reacționînd doar estetic, nu ne-am înțeles datoria civică, n-am luat taurul de coarne.[...] Scriitorii români sunt puțin cunoscuți în Occident [...] pentru că scrierile lor nu au bogăția axilologică cuvenită”, îmi spunea I. Negoïtescu. Norman Manea pare să fi reușit acolo unde alți scriitori nu au făcut-o, și anume, a „corespuns” (ca să folosesc verbul lui Negoïtescu) tragediei prin care a trecut: ca îns, ca evreu, ca român – în România: aceea a lui Carol II, a legionarilor, a lui Antonescu, a lui Gheorghiu-Dej, a lui Ceaușescu...

**O**RICUM AM lua-o, *Premiul Médicis Étranger* este o mare recunoaștere a valorii romanului. Un roman românesc.

Așa că anul literar 2006 este un an fast pentru literatura română.



• A doua ediție românească, Polirom, 2006

# Un Festival Național de Teatru cu deschidere europeană

---

Roxana Croitoru

---

**P**RINTRE NUMEROASELE festivaluri de teatru din România, mai mult sau mai puțin structurate, mai mult sau mai puțin sortite să dăinuie, Festivalul Național de Teatru e, an de an, așteptat drept cea mai importantă reuniune a spectacolelor românești.

Spre deosebire de celelalte festivaluri al căror program de spectacole, pe lângă criteriul valorii, se încadrează într-o temă: de comedie, dramaturgie românească, teatru clasic etc., Festivalul Național oglindește o stagiune prin ce a avut ea definitoriu.

Director de festival și unic selecționar de două ediții încoace, cu un mandat de trei ani, criticul de teatru Marina Constantinescu a schimbat accentul „de la instituție către creator“ (citește regizor), cu tot ceea ce im-

plică creația regizorală: actor, scenografie, muzică de scenă, mișcare scenică.

Proiectul se dovedește un program ambițios, solid, coerent gândit a reflecta cele mai reușite spectacole ale stagiunii trecute, dar și ca o manifestare culturală de vârf, după modelul marilor festivaluri europene – Avignon, Edinburgh.

Această ediție, a XVI-a, desfășurată pe parcursul a douăsprezece zile, 4-15 noiembrie, a cuprins o ofertă deosebit de bogată, 49 de spectacole dispuse în șapte module: secțiunea oficială, premiere oficiale găzduite în festival, participare internațională; spectacole și personalități, spectacole invitate (modul înființat pentru un singur spectacol, *Purificare* de Sarah Kane, al Teatrului Național din Cluj, spectacol care marchează revenirea în teatru a regizorului Andrei Șerban și care a produs cele mai aprinse luări de poziție pro și contra în presă, în lumea creatorilor, dar și a spectatorilor; fiind implicată direct, nu voi comenta aici cele două reprezentații din festival).

Apoi, modulul de dans, modulul *one man/woman show*, modulul INDIE (teatrul independent, experimental), spectacolul de deschidere *Burghezul gentilom* după Molière al Teatrului Național „I.L. Caragiale“ din București, regia Petrică Ionescu, și spectacolul de închidere: *Dialoguri și fantezii în jazz*, cu Ion Caramitru și Johnny Răducanu. Toate acestea au fost completate de un modul de traduceri în colaborare cu Chartreuse de Ville-neuve les Avignon și Maison Antoine Vitez, un modul de conferințe la Teatrul Act, loc de întâlnire cu mari personalități ale vieții teatrale europene: Jean-Guy Lecat, arhitectul-scenograf al lui Peter Brook timp de douăzeci și cinci de

ani, Monique Borie și George Banu. Deosebit de interesante, aceste conferințe ne-au adus în prim-plan mari creatori: de pildă, Jean-Guy Lecat a vorbit despre îndelungata sa colaborare cu Peter Brook, despre felul în care ajungea să găsească spațiul „just“ pentru ca relația dintre actor și public să funcționeze într-un tot adecvat. Apoi, Monique Borie a conferențiat doct și argumentat despre *Teatru și sculptură*. Un subiect inspirat, se pare, de spectacolul *Paso Doble*, al coreografului J. Nadj împreună cu ceramistul Barceló, prezent anul acesta la Festivalul de la Avignon. Iar George Banu, cu farmecul și charisma cunoscute, a vorbit despre *Moartea copilului șiuciderea de copil*, o temă de cercetare pe care o face cu studenții săi de la Sorbona, în dramaturgia sfârșitului de secol XIX, până în contemporaneitate.

Tot la Teatrul Act au avut loc lansări de carte, de CD-uri. În foaierea Teatrului Național, expoziția de fotografie a scenografului Helmut Stürmer, proiectată ca un drum de-a lungul spectacolelor sale, încheiat cu expunerea câtorva păpuși supradimensionate din spectacolul *Faust*, la care tocmai lucrează, acum, la Sibiu.

Sigur, o asemenea deschidere, cu o ofertă atât de bogată, poate fi și riscantă, apar inegalități și nu fiecare spectacol se poate încadra la capitolul mari evenimente.

Dar un festival de anvergură se construiește în timp, și cu atât mai mult apreciem efortul Marinei Constantinescu, cu cât nici acum Festivalul Național de Teatru n-a devenit o instituție.

Ce a adus nou și important această ediție?

În primul rând, prin ținută și eleganță, a devenit un loc al dialogului, într-o cordialitate senină, un semn de apartenență la o familie spirituală.

Organizarea impecabilă a funcționat cu rigoare și disciplină. N-au avut loc disfuncții ca în alți ani, când erai nevoit, din motive tehnice, să aștepti la ore târzii începerea unui spectacol invitat.

Apoi, fără să-și piardă identitatea de Festival Național, acesta și-a adăugat formula „cu participare internațională“. Astfel, am avut ocazia să urmărim două spectacole ale unora dintre cele mai importante teatre europene. E vorba de *Ivanov* de A. P. Cehov, regia Tamás Ascher, de la Teatrul „Katona József“ din Budapesta, și *Cevengur*, după Andrei Platonov, de la Malii Teatr din Sankt Petersburg, regia Lev Dodin. În fine, Patrice Chéreau a fost prezent cu spectacolul-lectură *Marele Inchizitor*, după textul lui F. M. Dostoievski.



• Imagine din spectacolul *Cevengur*

• Imagine din spectacolul *Cevengur*



(Chéreau este actor și regizor de teatru și film celebru, cunoscut publicului din România ca autor al filmului *Regina Margot*.)

Aceste participări internaționale, pe lângă faptul că informează despre cele mai importante spectacole montate acum în lume, prin comparație, stabilesc și nivelul spectacolelor autohtone.

Unii regizori au fost prezenți cu două sau trei titluri, prilej de a vedea diverse tipuri de spectacole și ce modalități noi îi preocupă. Mihai Măniuțiu a fost prezent cu *L'Oubli*, pe texte de George Banu (într-o nouă variantă, mai concentrată), în interpretarea autorului și a doi coregrafi extraordinari, Sylvain Groud și Vava Ștefănescu. Un gen de spectacol pe care regizorul îl practică de câțiva ani încoace. Dar și cu *Martorii sau mica noastră stabilitate*, de Tadeusz Rozewicz, un spectacol despre terorism.

Unele titluri se leagă clar de aceeași temă, a purgatorului comunist prin care am trecut, într-o estetică a selecției, pentru că – așa cum spunea directoarea festivalului – „nu putem trăi în prezent cu ochii în viitor, dacă nu privim în trecut”. E vorba de spectacolele inedite în regia lui Alexandru Tocilescu, *Elisabeta Bam* de Daniil Harms, *Cevengur* de Andrei Platonov, regia Lev Dodin, sau *Vremea dragostei, vremea morții* de F. Kater, regia Radu Alexandru Nica.

Ar fi fost interesant dacă s-ar fi putut materializa integral un alt proiect excelent gândit de directoarea festivalului: posibilitatea de a vedea și acele spectacole-pereche, adică același titlu în montări diferite. *Godot*-ul lui Tompa – plin de virtuozitate interpretativă, precizie și rigoare –, în oglindă cu cel al lui Silviu Purcărete. Apoi, *Livada cu vișini* de A. P. Cehov, de la Brașov, în montarea lui Claudiu Goga, cu cea de la Craiova, în regia lui Alexa Visarion. Din pricina unor triste accidente, am urmărit în paralel doar spectacolul *Plastilina* de Vasili Sigarev, în regia lui Radu Afrim, cu trupa de la Ploiești, spectacol premiat la Galele UNITER, și pe cel al lui Vlad Massaci cu trupa Naționalului sibian.

Festivalul a introdus un modul de dans în colaborare cu Centrul Național al Dansului, într-un spațiu anume: sala Atelier a

Teatrului Național din București. Festivalul a deschis și o cinematecă, unde s-au putut viziona înregistrări de mari spectacole.

Fără să pot epuiza oferta bogată a festivalului, pe care, de altfel, era imposibil s-o onorezi în toată complexitatea ei, mă voi opri asupra unui singur spectacol. Pentru că e vorba nu numai de un mare regizor, ci și de un mare animator de teatru – și acesta, cred eu, lipsește în teatrul românesc, cu una sau două excepții.

Spectacolul cel mai așteptat și care a marcat ultimele două zile ale festivalului a fost *Cevengur*, după Andrei Platonov, al renumitului regizor rus Lev Dodin și al trupei sale, de la Malii Teatr din Sankt Petersburg. Publicul bucureștean a avut ocazia în urmă cu zece ani să-i vadă alte două spectacole celebre, *Gaudeamus* și *Stele în lumina dimineții*, invitate la Festivalul Uniunii Teatrale din Europa, organizat de Teatrul „Bulandra” din București.

Lev Dodin a acceptat o întâlnire cu invitații în festival și cu reprezentanți ai presei, prilej cu care ne-a dezvăluit, cu simplitate și căldură, câte ceva din munca lui, din felul său unic de a face teatru. Subiectele care-l



• Patrice Chéreau, regizor-interpret în *Marele Inchizitor*, după Dostoievski

atrag sunt în mare măsură ale autorilor ruși: Dostoievski, Cehov, Turgheniev, Ostrovski, Rasputin, adică texte mari, niciodată tratate frivol. O temă care-l preocupă și al cărei impact e mai mare asupra celor care vin dintr-o țară comunistă e aceea a lumii sovietice și a libertății existențiale, evidentă și în spectacolul *Cevengur*:

Simt că tema romanului lui Platonov atinge probleme universale de care ne ciocnim astăzi. Cele mai cumplite lucruri sunt săvârșite nu atât din ură, ci din prea multă dragoste, din dorința de a face bine... Omenirea, dorind să aducă paradisul pe pământ, sfârșește prin a crea un infern pentru cei din jur și pentru sine... [...] Să descoperim, așadar, consonanțele vieții de azi cu cele de ieri din romanul lui Platonov.

Autorul (unul dintre cei mai mari scriitori ruși, alături de Bulgakov), comunist disperat în tinerețe, a trecut prin experiența revoluției și a războiului civil, ceea ce nu-i permite să nu fie sincer, să nu meargă până la dezvăluirea totală. Istoria devine tragedia dezamăgirii omeniești: raiul nu poate fi pe pământ. Tot ceea ce e mai rău pe lume e dorința de perfecțiune, care duce la tragedie. Povestea pe care Dodin a recompus-o materializează pornirea nemijlocită a omului spre

→

• *Purificare*, regia Andrei Șerban. Foto: Adriana Grand



→

rai, spre unul comunist. Când omul luptă pentru raiul pe pământ, sacrifică așa-zisele „victime neimportante“, în ideea că apoi va fi mai bine. Omul luptă cu moartea, e muritor. Pentru regizor, aceste teme sunt mai importante decât dezvăluirea ororilor războiului. Omenirea e descoperită în fața acestei utopii, a raiului pe pământ.

Dodin decupează din romanul tripartit ultima parte, dar folosește simbolurile ce se găsesc pe întreg parcursul cărții. Doisprezece bărbați – apostoli caricaturali – au cucerit un orașel de la marginea stepei, Cevengur, care poate fi oriunde în spațiul și timpul Rusiei țărănești, dar și undeva în gubernia Voronej a lui Platonov. Adevărații cevengurani, cu o viață liniștită și o economie liberă, sunt percepuți drept dușmani (suntem în plin război civil), deci trebuie lichidați. Ceea ce se și întâmplă într-o joi, la miezul nopții, în piața bisericii, unde au fost convocați toți bărbații, pentru a doua venire a lui Mesia. Alexandr Dvanov („dva“ înseamnă „doi“) și Cepurnii, „japonezul“, conducătorul Cevengurului, îi aduc apoi, rând pe rând, pe Kopionkon, Gopner și tot felul de alți vagabonzi. Cei doisprezece bărbați instaurează în Cevengur comunismul de război.

Spectacolul lui Dodin se deschide pe o scenă aproape goală, în centrul căreia se află un vas cu apă cu un pește, simbolul ihtic. Tatăl lui Dvanov, Pescarul, se aruncă în adâncul apei (scena e o platformă înclinată de lemn care se ridică și dezvăluie râul), ca să descopere lumea din adâncuri, a peștilor, o altă lume, cu tainele ei, poate o lume mai bună, și apoi să se întoarcă pe pământ și să o povestească. „Peștele stă între viață și moarte, de asta e mut și are privirea searbădă; vițelul gândește și el, însă peștele, nu, el știe de la început totul.“ Viața „paradiziacă“, instalată în Cevengur, devine o viață a plictiselii. Nimeni nu mai face nimic, pentru că soarele e un „proletar universal“, care îi hrănește pe toți. Dialogul sau monologurile acestor cavaleri rătăcitori – fiecare cu obsesia lui – sunt pe muchie de cuțit: combină gândirea profundă cu prostia ridicolă, expresii arhaice cu clișee primitive. De vreme ce nu trebuie să facă nimic, de vreme ce comunis-



• Păpuși uriașe. Expoziția Helmut Stürmer

mul s-a instaurat, istoria și timpul s-au terminat. Nu mai urmează nimic. Un moment puternic, care declanșează și finalul spectacolului, genial schimbat și gândit de Dodin, e secvența femeii cu copilul mort în brațe. Interpreta, Olga Davidenko, vedetă a spectacolului, actriță de o mare sensibilitate, transmite din priviri nemărginită durere și dorință de a-și mai ține copilul în viață câteva momente, o clipă. Nimeni nu-l poate salva. Dacă nu există mântuire pentru copii, viața nu-și mai are rostul. Bolșevicii cevengurani descoperă, sperați, că raiul comunist nu-i mântuie de moarte. Rând pe rând, cevengurarii strâng la piept câte un bolovan și se aruncă în râu. Doar Proșka Dvanov, fratele vitreg al lui Sașa, rămâne cu boarfele tuturor în brațe pe mal, după care apucă și el un bolovan și se aruncă în râu; fiul Pescarului, pe urmele tatălui său. Pe mal reapar la suprafață numai bolovanii. Dodin generalizează sinuciderea, moartea metafizică, individuală în roman – acolo se sinucide doar Sașa Dvanov, „fiul pescarului“, care se duce pe urmele tatălui său –, într-una colectivă.

Așa cum sublinia Dodin în conferința de presă, spectacolele lui cu actorii de la Malii (cu care a lucrat și ca profesor) sunt specta-

cole născute, și nu montate din bunăvoință regizorală. Lucrează mult, un an, până când spectacolul își adună „sevele“ din care va trăi mult timp. Marca Dodin și Malii Teatr sunt spectacolele longevive. *Frați și surori* are 21 de ani, *Cevengur* – 15, fiind reprezentat pe cele mai importante scene ale lumii; de pildă, în Italia, la Piccolo Teatro di Milano, Teatro dei Rudereri, Teatro di Roma. Aceste spectacole „încep să respire odată cu premiera“. Se încarcă de experiența actorilor, a timpului, devin mai dramatice. „E ca și cu cărțile bune, le recitești pentru că mai ai ceva de descoperit. Hârtia însă e mai longevivă decât omul. [...] În timp, e interesant de multe ori cum o nouă generație percepe spectacolul mai puternic decât publicul de la premieră“ – a conchis Dodin în densa lui conferință de presă.

Cei cincisprezece ani nu au alterat viața adâncă a acestei montări. Spectacol monumental, și totuși atât de simplu, cu un decor unic, multifuncțional, din lemn, pe care sunt prezente elementele primare: foc, apă, piatră, emoționează profund prin jocul actorilor. O distribuție acordată perfect, în care relațiile dintre interpreți decurg organic, stăpâni pe o tehnică desăvârșită, ce vine dintr-o solidă școală de teatru, sub bagheta unui mare maestru.

La aceeași conferință de presă, Dodin sublinia că fiecare spectacol trebuie să fie o nouă școală, o redistribuire. La fel cum spunea Stanislavski, în fiecare zi trebuie să iei totul de la capăt, pentru că, în raport cu viața, rămânem elevi.

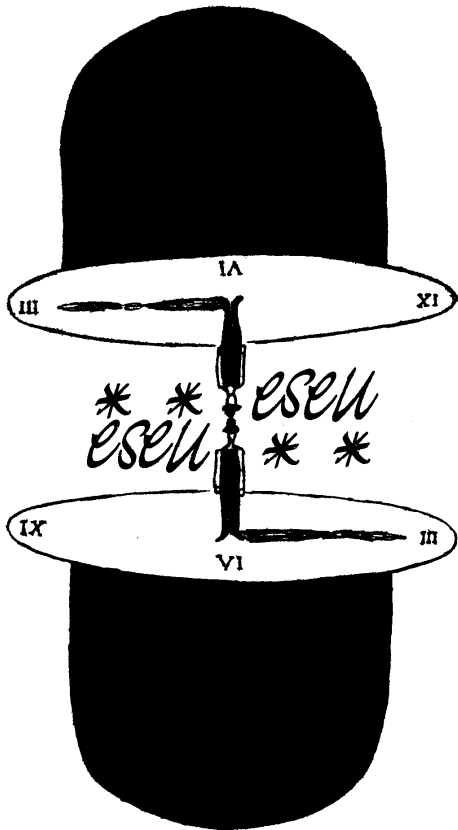
Spectacolul lui Dodin nu e sufocat de tehnică. După opinia sa, asistăm la un atac al tehnologiei pe scenă, care distruge omul, vibrația actorului. Sigur nu există reguli, spune tot el, dar e preferabil să auzi muzicalitatea limbii.

Parafrazându-l pe Appia, Dodin ne-a oferit un regal în spațiu, ceea ce autorul n-a putut proiecta decât în timp.



• George Banu, autor-actor în *L'Oubli*. Regia: Mihai Măniuțiu. Foto: Nicu Cherciu





**M**Ă GĂSEAM ca de obicei într-o cafenea, parcurgând cu privirea ziarele de dimineață, înregistrând vag zgomotul de voci din jur. Era iar micul adăpost, înălțat în mijlocul tumultului, la Heidelberg ca și la București. Întrețineam astfel convingerea (poate mai degrabă o iluzie) că iau contact direct cu evenimentele zilei și că păstrez netulburat un ritual de lectură și de reflecție. O strategie pentru a salva măcar o linie de plutire, o amăgire a mea. La ce lucrăm? Tocmai adunam o culegere de eseuri, pornind de la mitul lui Icar și versiunea modernă a zborului în vid, întruchipată în romanele lui Kafka. Aici s-a pierdut sensul cutezător, rostogolirea a devenit cădere în anonimat. Tot ce era compensatoriu, de pildă mândria că în ciuda eșecului gestul îndrăzneț a fost săvârșit, dispare. Predomină umilința și rușinea, înfrângerea e nespectaculoasă („ca un câine“, își etichetează K. propria execuție). Dacă tema căderii are și o componentă iudaică, duc analiza spre o consecință logică. În *Procesul* și în *Castelul*, dincolo de motivul general al antagonismului dintre călău și victimă, transpare prezviuina unui univers concentraționar.

La o inspectare mai atentă, se observă că personajul K. gândește și simte ca un evreu, acceptă până la urmă că i s-a rezervat rolul de jertfă, că e un client al veșniciei persecuții. În raport cu celelalte categorii înjosite, membrii confreriei iudaice au fost selectați aprioric ca obiect al batjocorii și erau din naștere indezirabili, nu puteau, oricâtă înțelepciune și voință ar fi avut, să suplinească un handicap, o inferioritate. Prin această precizare (componenta iudaică) nu se anulează deloc semnificația de universalitate. În măsura în care extindem tabloul, descoperim dincolo de conturul social-istoric o sfâșiere specifică evreului, prizonier al unei tradiții de sclavie în societate, aruncat într-o rețea de prejudecăți și superstiții moștenite. Personajul K. e convocat în fața unui tribunal și, chiar dacă acționează la început nedumerit, agasat, vindicativ, înțelege, lovindu-se de un zid, că nu poate ocoli deznodământul. Nu e vorba doar de imixtiunea care i-a răvășit traiul, de care nu se poate apăra.



# Frane Kafka

## – zbor aproape de pământ

Șamian

Deducem că ideea de captivitate la Kafka nu depinde exclusiv de constrângerea exterioară. Eroul nu se descurcă într-un desis de prescripții care reglează conduita etniei sale. Cum am sugerat, el știe că nu va fi acceptat dacă nu va exercita o meserie concretă, activă, productivă, care folosește și obștei, dacă nu va întemeia o familie, dacă nu se va conforma normelor de perpetuare a speciei, adică să dovedească faptul că are aptitudini sexuale, că poate educa și copiii ca un tată, că întreține o mică celulă pe care se bizuie colectivitatea. E conștient că nu poate trece examenul. De aci teama că la judecată va ieși la iveală randamentul scăzut, în fond neputința de a juca rolul care i s-a hărăzit. Cu cât e mai convins că se va prezenta deficitar, cu atât va

crește angoasa în fața legii. Cu toate că tâlcul ei a fost uitat, ea funcționează în gol implacabil, roata se învârtă ca un automatism.

E o intuiție extraordinară pe care romanele lui Kafka o ilustrează. Legea deține supremația, în pofida faptului că e caducă, că s-a șters din memorie rostul ei, că vine în contradicție cu rațiunea. Norma de îndeplinit, fie ea oarbă și inutilă, nu poate fi micșorată, cruzimea pedepsei e pe măsura abaterii comise. Câte ocoluri în purtarea lui K.! Este el un bun enoriaș? Se duce constant la sinagogă? Are lângă el o femeie de care e atașat prin căsătorie? Satisface obligațiile conjugale? E devotat unui ideal etnic, prin care să răspundă generozității pe care i-o arată colectivitatea? Ar fi în stare de sacrificiu, de fanatism pentru conservarea parcelei în care a cunoscut lumina zilei? Sunt întrebări care-l apasă, prezența lor îi sporește simțământul că e culpabil. Chiar dacă vina nu îi este clară (se plânge mereu că nu a greșit cu nimic), el bănuiește că ea există difuz și că ține și de apartenența sa la o categorie umană distinctă. Tragicul la Kafka rezidă și în definirea existențială. Faptul că personajul e membru al unei comunități, cu datinile și veleitățile ei, nu diminuează, ci întărește proiecția în universalitate.

Așadar, modelul kafkian îmi permite să ilustrez un raport între datorie și libertate, amplificat la maximum în epoca totalitarismului, în bifurcarea de civilizație. Uzez de aceste distincții ca să pot relua itinerarul meu personal. Unde am făcut un popas? Da, într-o cafenea la Heidelberg, unde repetam o îndeletnicire de fiecare zi: cititul ziarelor, strângerea de fișe pentru cercetări viitoare, transcrierea unor prime impresii. În fond, era o retragere chiar în vacarm (discuțiile impersonale de la celelalte mese în cafeneaua animată). Retragere care îmi îngăduia concentrarea asupra unui ținte.

Sub semnul lui Kafka, încerc să deslușesc itinerarul meu, marcat de o lume în tensiune, azvârlit în vârtej. Repet că lectura presei însemna o etapă în strategia de prevenire a primejdiilor. Mai erau, firește, și alte forme de fortificare a zidurilor, de multe ori amăgiitoare. Am înțeles de foarte tânăr, ca și numeroși alți cetățeni în condițiile unei impresurări. Ce era voie și ce era interzis? Întrebarea mi-a provocat multe nopți albe, fiindcă nu m-am simțit capabil să rup firul care mă atașa de mediul din jur. Ruperea ar fi presupus luptă deschisă, fără întoarcere, și nu mă con-

→

→

sideram destul de valid să o desfășor. Îmi dădeam seama că nu suport presiunea care se exercita, că nu pot conserva un echilibru, că voi capota. Lucram în domeniul culturii, unde supravegherea ideologică era apăsătoare, ea nu tolera supape de relaxare și orice pas greșit avea repercusiuni grele. Din această prismă, deprinderea de a răsfoi gazetele de dimineață echivala cu o primă măsură de precauție. Ea nutrea iluzia că măcar pericolele de ordin general transpar la începutul unei zile în raza vederii, sub control, vigilența matinală nu mă scutea de efortul de a urmări cu aceeași încordare celelalte solicitări, nu trebuia să fiu surprins nici la alte ore destins, fără un clopot de alarmă. Recunosc că se formase în mine un dispozitiv maladiv, voiam să scap de o spaimă anticipând-o și sforțarea profilactică mă împingea să mă scufund mai adânc în ea.

Că într-unesc premisele unei victime – faptul l-am sesizat de timpuriu la mine. Corespund semnalmentelor tipice unui intelectual aflat în vizorul unei dictaturi. Ca să citesc și să scriu, ocupații care defineau profilul meu de existență, trebuia să mă strădui să nu intru în fasciculul de lumină pe care-l mânuia cenzorul, să mă eschivez, să mă strecur, să nu las urme. Chiar după consumarea conflictului, fiindcă mă aflam slobod, izbăvit de amenințări, crisparea spaimei se prelungea, persistența ei îmi arăta că eram mai departe vulnerabil. În plus se adăuga pentru mine, sub aceeași stea a lui Kafka, pecetea dependenței de iudaism. Plasat fără a fi chestionat de dinainte în ipostaza de cărturar evreu, eram expus aprioric unei discriminări. Fusesem capturat de angrenaj, aderasem la o revoluție care îmi acordase un scut în înfruntarea cu fascismul. Ura rasială contra mea și a grupării din care făceam parte n-am putut-o elimina prin uitare și absolvire, ea mi s-a întipărit în carne și oase. Purtam recunoștința celui care a alungat nălucile. Când m-am dezmeticit, am priceput că mă mișcam însă într-o constelație falsă, că beneficiam de o pseudomântuire.

Mă hotărâsem să supraviețuiesc și dacă nu izbuteam să mă revolt pe față, doream să mă retrag în umbră, să ocolesc adeziunile și jurămintele solemne. Fusesem forțat să accept un transfer de identitate, un nou nume. Mi se explicase că în breasla scriitoricească recurgerea la un pseudonim e o practică răspândită. Apoi că pentru a servi o cultură, căreia mă devotasem, nu era recomandabil să accentuez diferența, să insist pe statutul de minoritar. Nu substituirea semnăturii m-a iritat, atribuiam prea puțină importanță acestui aspect, cât tonul de desconsiderare la adresa unei categorii în societate. Nu tăgăduiesc că în faza primară m-am lăsat purtat de un elan naiv. De un păcat al simplificării și al supunerii la dogme suferă debutul meu în critica literară. Un început ratat, o rușine a falsului. Susțin însă că un instinct (al prețuirii valorilor?) m-a împiedicat să alunec în patima demolării, să atac talente meritabile, să persiflez intenții generoase. M-am deșteptat totuși repede și, deși am continuat să fiu prudent, evitând să mă ciocnesc direct cu aparatul de comandă și control, m-am silit să mă eliberez de sub lespedea scolasticii.

Procesul desprinderii de o baricadă a coincis și cu recristalizarea conștiinței iudaice. Recitind texte mai vechi ale mele, descopăr că am perseverat să fiu solidar cu destinul



iudaic, estompând însă afirmarea legăturii directe de sânge. Tratam cu precădere subiecte inspirate de diaspora evreiască, persistam, în subtext, în partizanat. El era învăluit, un cititor neavizat putea cu greu citi direcția pledoariei mele. Precizez că eram atașat cu toată ființa culturii române, îi prețuiam virtuțile și mă angajasem să-i pun în valoare capacitățile. Această fidelitate nu contravenea identității mele specifice de evreu, descoperisem căi de armonizare a preferințelor. Ceva se cerea însă rectificat. Dacă în circumstanțele evocate am căutat să abat atenția de la specificitatea mea iudaică, motivele de eschivare nu mai erau stringente.

Sartre a demontat excelent procesul, prigoana celorlalți îl constrânge pe evreu să se legitimizeze, să stăruie aspra implicației aparte. În ce privește textele mai vechi, la recitirea lor mi-am dat seama că o simplă notare a numelui celui în cauză sau câteva detalii de încadrare în decor erau suficiente pentru a fixa natura demersului. Alteori operația de divulgare necesita un popas mai lung, în care aveam răgazul să mă refer la particularitățile ale stilului de existență al poporului evreu, cu represuniile și umilințele îndurate. Nu mai eram dispus să acopăr sub tăcere deposedări de drepturi care decurgeau din statutul de minoritar și de tolerat. Eram dator în volumul pe care-l pregăteam să refuz însă orice fanatism, să dezvălui rătăcirile și slăbiciunile celor care se considerau urmașii lui Moise. Abuzurile și îngustimea unor comportări nu trebuiau estompate. Este clar că pentru eseurile pe care le revizuiam, în exegeza asupra lui Paul Celan, bunăoară, sau Isaac Babel, autori atât de diferiți în tematică și în valențele biografice, materia în sine a operei revendica documentări în substratul iudaic. În arhitectura lirică a lui Celan au intrat factori de nuanță confesivă (împrejurările deportării, decesul în lagăr al părinților, autoreproșuri de care nu se voia absolvit că poartă o răspundere pentru pieirea lor și impasul care a derivat din această dublă determinare). Deși mânuia ca un expert mai multe idioame (franceza, rusa, româna, ebraica), totuși nu putea compune versuri decât în limba pe care o posedă magistral, limba ucigașilor. La celălalt, Babel, viermuiala, mirosul pătrunzător, umorul pe muchie de cuțit care îmbina amarul cu maliția – aceste trăsături s-au materializat și în ulița de ghetou de la Odessa și s-au impregnat în matricea epică.

Nu mă abțin să avertizez și asupra excesului invers. E o altă formă de exclusivism.

Să dilați o singură dimensiune a conflictului, să minimalizezi toate celelalte părți constitutive. Mi se pare o deformare să privești opoziția dintre promotorul totalitarismului, fie el fascist sau comunist, pe de o parte, și cel urgisit de soartă, pe de altă parte, numai în ecuația antisemit și huligan. Exemplific această îngroșare arbitrară cu romanul *Întoarcerea huliganului* de Norman Manea. Scene care atestă buna cunoaștere a psihologiei victimei, aici un scriitor evreu, alternează cu construcții univoce. Dacă epoca dintre cele două războaie e comprimată numai în opoziția dintre Mihail Sebastian și Nae Ionescu, semnatarul prefeței la *De două mii de ani*, o reducere nefondată pe realitate, la fel perioada contemporană s-ar rezuma în esență prin reeditarea aceluiași conflict. Substitutul lui Sebastian ar fi chiar autorul romanului, înălțat în imaginarul plăsmuit de el ca un inamic public numărul unu, adversarul cel mai proeminent al regimului defunct, atotprezent în discuții și în dirijarea reprezentăției. E o autoamăgire (că scriitorul se zărește propulsat în centrul atenției), dar și o sărăcire a peisajului uman, mult mai divers și colorat, care nu poate fi circumscris într-un singur desen.

Mă întorc însă iar la punctul de pornire. Eram instalat într-o cafenea la Heidelberg, frunzăream ziarele, conspectam un articol despre actualitatea mitului lui Icar. Mă interesa cum se modifică spirala odată cu inaugurarea altui timp istoric. Buzuindu-mă pe metafora utilizată de Kafka, în *Procesul*, am semnalat că Icar, îmboldit mereu să refacă experimentul zborului în gol, nu mai degajă de data aceasta curaj și spirit de aventură. I s-au tăiat aripile, e forțat să renunțe la orice orgoliu, să accepte sentința de condamnare la anonim. Mă simt tentat să descriu câteva trasee ale umilirii eroului într-o epocă în care i se refuză gloria. Nu este însă, cum am spus, numai sesizarea primului strat, ciocnirea cu exteriorul.

Pentru vina de a nu fi dus o existență normală, de a fi ignorat laturi primordiale ale vieții, el este supus unei judecăți. Eroul poate întâmpina verdictul ca pe o cale de ispășire, un soi de răstignire care să-l absolve de strania culpă de a nu fi trăit, firească, în rând cu ceilalți. Este ceea ce se va petrece mai amplu și mai pregnant în *Procesul*, unde lipsa de autenticitate a ocupației lui Joseph K. va avea consecințe tragice. E frapant că în registrul simbolic nuvela e adânc impregnată de mitologia iudaică. Vina, pedeapsa, tipul de judecată, modul de ispășire – în toate aceste expresii ale raporturilor interumane în societate transpar conotații specifice destinului evreiesc. Nu mă refer doar la formele de suferință în epoca totalitarismului, care s-au răsfrânt în chip special în ghetourile evreiești (izolare, executare a unor sancțiuni, ipostaza de umilitate, barbaria camerelor de gazare). *Colonia penitenciară* este și o prefigurare a unui itinerar parcurs atât de concret mai târziu de neamul lui Moise. Dincolo de apropierea în planul labirintului social-istoric, mai descoperim tâlcuri mai puțin concrete, care vizează metafizica existenței (cum sunt interpretate în tradiția filosofică iudaică familia, meseria, credința religioasă, sexualitatea).

De aceea Kafka era atât de tulburat de propria nuvelă, el o considera un fragment al unei dureroase destăinuri intime. Nu poți evita normalitatea vieții comune fără ca în cele din urmă greșeala să nu fie condamnată

aspru, fenomen pe care îl analizează strălucit Marthe Robert în monografia consacrată lui Franz Kafka.

Recurgând la o altă grilă de descifrare, putem recepta deci dilema din *Colonia penitenciană* ca pe o metaforă existențială. Aido-ma marilor romane (*Procesul, Castelul*), eroul e tulburat de o dilemă, corpul în trebuințele sale vitale se revoltă, face grevă, situație care divulgă în chip acut neputința spiritului. Numeroase interpretări s-au sprijinit pe o descripție stringentă la acest nivel. La Heidelberg, am reținut din experiența universitară că profesorii de la germanistică pun accentul pe o extrapolare spre religie a simbolurilor kafkiene, scotocind tâlcuri biblice sau din Cabala. În ce mă privește, convins de argumentele cercetătoarei des citate, Marthe Robert, nu-l cataloghez pe autorul praghez afiliat credinței mistice. Mai plauzibilă pare explicația că forajul lui în textele sfinte ar fi un exercițiu superior de demonstrație logică. Pe plan estetic, se reeditează ipoteza că legea veche își exercită înrăurirea, ca într-o deprindere automată. S-a pierdut însă motivația, deoarece a fost uitată necesitatea inițială care a dus la promulgarea ei. Nu altfel ca în povestirea *Prometeu* se desfășoară lucrurile în *Colonia penitenciană*. Prin urmare, mitul și legea își prelungească domnia în virtutea unei inerții, nimeni nu mai e în posesia adevărului care justifică menținerea autorității, ea continuă însă să fie zdrobitoare, chiar în pofida acestui deficit de fundamentare actuală. Reformulând dilema enunțată mai sus, și în *Colonia penitenciană*, pe o dimensiune existențială, se observă o scindare și un decalaj, trupul nu își face datoria, e tratat cu dispreț, umilitor și pentru acest păcat sentința apare ca o repercusiune deloc arbitrară și se răsfrânge devastator și asupra domeniilor spiritului. Din toată opera lui (dar și din biografie) se degajă senzația că normele morale, fie ele și difuze în privința provenienței lor, apasă cu o greutate colosală, stânjenind orice inițiativă. Încă din adolescență, scriitorul praghez se ciocnise de atotprezența acestor porunci: să respecte convențiile, să se încadreze într-o activitate constructivă și, mai ales, să întemeieze o familie. Mediul pe care îl frecventa, casele evreiești, asculta de o tradiție și cine nu putea duce la îndeplinire prescripțiile putea să se considere de la sine exclus. Se observă astfel că opera lui Kafka, dincolo de rădăcinile universale, este și un produs al mentalității pur iudaice.

La baza conflictului cu lumea stă în proza lui Kafka înstrăinarea de ambianța imediată, percepută mai întâi ca o ratare, adică infirmitatea de a nu putea înfăptui ca toți ceilalți un imperativ care nu e supus discuției. Cu câtă invidie urmărește agresorul din *Castelul* calmul și siguranța persoanelor din jur, care au intrat spontan în angrenaj, știu cum să procedeze, se descurcă, pe când el, deloc acomodat, greșește în cele mai simple demersuri! Ceea ce poate compensa deficitul de normalitate e legat de rătăcirii și de chinuri. Conceptul de asceză ca un remediu l-a preocupat pe Kafka, el căuta să-l aplice pe întreaga scară a comportării. Se lepăda de obiecte, era modest îmbrăcat, aproape nu se mai hrănea, iar în raporturile cu femeile practica un program de castitate. Nu-l inhiba doar căsnicia, panica în fața angajării sentimentale avea mobiluri iraționale, deși el, care supunea totul sfredelului logic, avansa mereu argumente în favoarea celibatului, răspunderea pe care o implica boala, lipsa unei pro-



fesii solide, ciudățeniile sale de conduită. Nu ne lăsăm însă păcăliți de aparențe. Căci imensa cantitate de referințe strânse de toți biografii fixați în deceniile din urmă asupra autorului praghez a stabilit fără echivoc că, în afară de Felice și Milena – cu care s-a înghebat o corespondență de o bogăție spirituală unică –, el a mai iubit și alte femei, iar în câteva ocazii nu și-a reținut pornirile. Ba mai mult, în lunile dinainte de moarte, grav bolnav, atinsese pragul fericirii prin conviețuire pe toate planurile cu Dora Dymant. Și în *Castelul*, de pildă, actul sexual e înfățișat cu o naturalitate și transparență care nu seamănă cu zbuciumul relevat în scrisori sau în jurnal.

Într-unul din dialogurile cu Gustav Yanoouch (*Gespräche mit Kafka*), scriitorul e întrebat de ce a aprobat tipărirea unor volume, printre care și *Colonia penitenciană*, cu toate că nu ar fi vrut să le expună public (ele fiind „Zeugnisse der Einsamkeit” – mărturii ale singurătății).

La început, Kafka aruncă vina pe prieteni (Max Brod, Felix Weltsch), care îi smulg din mână tot ce a mâzgălit, dar apoi precizează că el e cel culpabil. „În realitate, sunt deja atât de stricat și impudic, că eu însumi con-

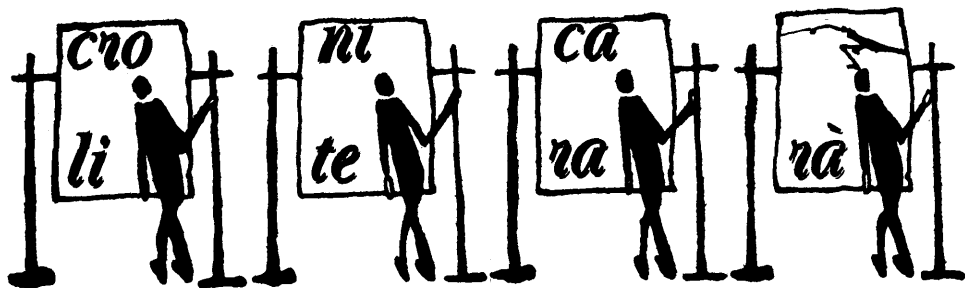
tribui activ la publicarea acestor lucrări. Ca să scuz slăbiciunile mele, atribui o putere în plus mediului înconjurător, ceea ce nu corespunde faptelor. Aceasta este, firește, o înșelătorie. Sunt tocmai un jurist. De aceea nu mă pot dezlipi de rău.” Care e partea de glumă și de autoironie – în aceste mărturisiri – se poate specula. De la Max Brod încoace se insistă, în caracterizarea prozei lui Kafka, asupra religiozității și apartenenței la iudaism. Chiar prietenul credincios, dar prea dominator în apărarea tezelor sale, o critică pe Marthe Robert pentru erezie (Max Brod, *Franz Kafka, Glauben und Lehre* – Credință și învățătură la Franz Kafka). Controversa nu e încă elucidată. Dar însuși Max Brod recunoaște un adevăr fundamental: „Kafka nu iubea teoriile. El vorbea în imagini. Limbajul imaginilor era pentru el cea mai firească formă de exprimare”. Așadar, din nou literatura – în ultimă instanță, ambiguă, nedemontabilă în totalitate – decide demersul kafkian.

Cazna scrisului absoarbe și celelalte chinuri, pentru că aici se concentrează miza jocului, speranța că va recompensa prin operă toate privațiunile. După o metaforă propusă de el, pe insula lui Robinson Crusoe, pustie și austeră, se va înălța pe o movilă un drapel, semnul lui de solidaritate către semenii. Cumulul de stigmatizări explică și virulența dramei eroului (neputința de a se integra în colectivitate, boala, lipsa unei familii constituite de el, marginalizarea prin apartenența la iudaism, martiriul ca literat). Într-o scrisoare către Milena e comprimată plastic prigoana existențială:

... că nu mi se dăruie nicio secundă liniștită, nimic nu mi se dăruie, totul trebuie cucerit, nu numai prezentul sau viitorul, dar și trecutul, ceva ce fiecare ins a primit poate de la sine și asta trebuie eu să cuceresc și este probabil cea mai anevoioasă muncă, se apleacă bunăoară pământul spre dreapta – nu știu dacă într-adevăr el se apleacă – trebuie să mă îndrept spre stânga ca să recuperez astfel trecutul.

Nu ne îndoim că înclinația spre îndoială, spre despicierea firului în patru derivă și din structura iudaică. În cărți el anticipează destinul neamului, dar îi reproduce și într-o oglindă modul de a fi. Pentru cititor, opera lui Kafka e închisă, de aceea, cu mai multe lacăte. Și mai survine un factor despre care am discutat prea puțin. Dincolo de obstacolele de natură tematică răsar și cele care țin de maniera scrisului. Cineva familiarizat cu decorul tradițional al romanului va căuta zadarnic în aceste coridoare ale așteptării personaje cu o psihologie structurată, angajate într-un conflict lesne de reconstituit, cu un deznodământ previzibil. Cu instinctul său de scriitor, de care se îndoia exasperant, dar care l-a însoțit fidel în temerarele descinderi, el a aruncat peste bord normele decretate odinioară. Nu mai contează aici antecedentele, fizionomia, trăsăturile temperamentale. Reduși adesea la inițiale, eroii și-au pierdut identitatea, mândria vechiului roman. Pe plan literar, un alt element reechilibrează deficitul. Teribila senzație de incertitudine care se degajă provine din tratarea fantasticului cu mijloacele realiste. Abundența amănuntului concret dă un aspect acut palpabil universului ireal care ia locul peisajului comun. Prin precizia descripției, fantasticul întretăiat cu banalul, până la confundare, instigă spaima existențială și revelația metafizică. ■





## Dicționarul biografic sau Despre singurătate

Ioana Ștefan

JURNALUL NAȚIONAL îl declară pe Aurel Sasu „Omul zilei”, în temeiul „cele mai ample lucrări de lexicografie literară publicată în cultura română”. *Dicționarul biografic al literaturii române* (2 volume, 884 + 894 de pagini), inclus în Colecția „Marile dicționare” a Editurii Paralela 45, a fost lansat la București și la Cluj. Conține informații la zi despre 2.301 scriitori, de la începuturile literaturii române până în prezent. Presa mai reține precizarea că e *prima dată în cultura română* când volumele unei lucrări de asemenea anvergură apar simultan. Nu sau să verific. Sper să mai fi fost și altele (*Dicționarul general* „amenința” să-și scoată unul după altul toate volumele, dar galeria românească, zgomotoasă și eficientă, l-a intimidat la timp). Vorba lui Mircea Iorgulescu (vezi comentariul lui din 22, la apariția *Dicționarului esențial*), nu știi dacă să te bucuri ori să te amărăști. Oricum, e minunat, chiar straniu, că un scriitor poate fi socotit *om al zilei* pentru o ispravă de istorie literară într-o vreme când cu totul altele sunt izbânzile care te preschimbă în vedetă! Cât despre apariția simultană a celor două volume, premiera e amară și ea dacă ne gândim la neamuri care scot *simultan* zeci de volume ale unor lucrări de referință, iar asta nu de ieri, alaltăieri.

În loc de descrierea pe îndelete a lucrării, câteva marginalii. Așadar, cel puțin în rândurile de față, nu voi număra câți scriitori importanți lipsesc și câți mărunți și-au aflat totuși locul între copertele lui. Știu că există scriitori proeminenți care au refuzat să stea alături de X sau de Y, fie și într-o „vecinătate” lexicografică. Nu suntem tari la spirit comunitar, ne repugnă toate vecinătățile, fiindcă *împreună* sugerează imediat *împreună lucrarea*. Nu voi cărți pe tema celor 3 ani pe care îi lasă în alb – informația se oprește în 2003, ici-colo, 2004, încântată de sine că, iată, a izbutit să spargă „blestemul” lui '89 de care suferă cele 4 volume ale *Dicționarului* Zăciu-Papahagi-Sasu. Știu cât de greu accesibilă este azi cartea românească și cu cât efort te poți ține la curent. În 16 ani, nu s-a înregistrat niciun progres, difuzarea e numărată mereu, cu tot mai adâncă resemnare, drept cel mai rău dintre relele vieții editoriale. Nu voi contabiliza erorile de tipar ori de informație, nici nu voi imagina expli-

cații tenebroase pentru criteriile aplicate. Mi se pare corect că numele său se află pe copertă și că păstrează la vedere lista autorilor ale căror fișe le-a utilizat. Știu prea bine ce înseamnă să te înhami, la noi, la o asemenea lucrare și am com-pătimit cu mărturisirile din argument ale autorului.

Prin urmare, cum mai am, vai!, destule motive să tânjesc după lucrări românești de sinteză și de referință, aleg să sărbătoresc orice încercare de a umple raftul nostru gol și pestriț, raft pe care, la alții, se aliniază trufașe enciclopedii în zeci de volume.

Mai cred și azi, cu Rădulescu-Motru, că, incapabili de acțiuni de mare anvergură și de perspectivă lungă (care presupun o muncă uriașă și multă generozitate), suntem atrași, cu oarecare geniu al momentului prielnic, de mici întreprinderi ușor de dus la capăt și, eventual, cu câștig imediat. Vocația monumentală e rară în cultura română.

Nu suntem un popor bine situat într-o *civilizație a urmei*. Nu iubim *arhiva*, nu știm să ne colecționăm rădăcinile. Cu trecutul, inclusiv cu cel cultural, suntem în relație tensionată, când nu ne ignorăm reciproc. Suntem *etern începători*, iubim, în mod curios, lucrurile noi și suspendate... Nu știm continua mari proiecte abandonate din felurite grave pricini, istoria culturală ne e plină de cioturi care n-au fost păduri și de ruine care n-au fost niciodată zidiri.

Totuși, sunt semne că pentru mulți lacuna lexicografică devine insuportabilă. Chiar dacă abundența editorială a ultimilor ani nu înseamnă decât rareori calitate, să nu uităm că unele dintre cele mai importante lucrări lexicografice de interes național au fost elaborate și au chiar apărut, unele dintre ele, la Cluj. Face bine să le înșirăm din nou: *Scriitori români*, 1978; *Cultura română în Statele Unite și Canada*, 3 vol., 1993-2002; *Dicționarul scriitorilor români*, 4 vol., 1995-1998; *Dicționar analitic de opere literare românești*, 4 vol., 1998-2002; *Dicționarul scriitorilor români din Statele Unite și Canada*, 2001; *Dicționar esențial al scriitorilor români*, 2001; *Panorama criticii literare românești, 1950-2000*, 2001; *Dicționar Echinox A-Z: Perspectivă analitică*, 2004; *Dicționar cronologic al romanului românesc*, 2004; *Dicționar cronologic al romanului tradus în România*, 2005, dar și *Romanul românesc în interviuri* și *Dramaturgia românească în interviuri* ori lucrări panoramice și de sinteză despre teatrul românesc, despre poezie, nuvelă, science-fiction ș.a.m.d. La cele mai multe dintre ele, Aurel Sasu e autor, editor ori coautor. E, așadar, unul dintre rarii români care nu e împăcat cu galeria lamentărilor eterne și nu crede că, lamentând apocaliptic, și-a făcut datoria. De câteva decenii, el trudește la mari dicționare, în ciuda sprijinului precar și întâmplător de care se bucură la noi asemenea întreprinderi. Știe că se ajunge departe și făcând pas după pas. Pentru el, bibliotecile sunt *locuri* fonda-

toare, arhiva e o colecție de *urme*, iar dicționarele, *biografii* deschise.

Aurel Sasu mai știe că, pe lângă multă trudă și puține satisfacții, realizarea unei astfel de lucrări înseamnă și multă singurătate. E, poate, cea mai tristă dintre constatări. Și cea mai simptomatică.

S-a făcut observația că prezentarea celor 2.301 de fișe e prea „neutrală”, că, altfel spus, n-au fost „înfierați” scriitorii care, într-un fel sau altul, au făcut parte din structurile nomenclaturii comuniste și le-a fost la îndemână să facă rău. Cum se vede, mânia proletară nu doarme, avem mereu ceva de plătit, de arătat cu degetul, de pus la zid. Unui dicționar biografic care privește global literatura română, de la începuturi până azi, nu i se poate cere decât exactitate rece a datelor, nicidecum comentarii și interpretări circumstanțiale, care nu fac decât să-i promită datarea. Veșnica noastră vigilență, întârziată mereu și măcinând în gol, ne va conduce curând la „înfierarea” cronicarilor care au „colaborat”, profitabil, cu domnitorii și cu oamenii lor...

Câți dintre cei incluși în dicționar vor rezista în timp? se întreba cineva, fără să-și dea seama că ilustra o trăsătură specific românească – incapacitatea de a privi în față, nu pieziș, părțile întregului care suntem.

Ce importanță are? Deocamdată, să ne bucurăm că există oameni care nu se intimidează nici de greutate și nici de absența sprijinului din partea semenilor. Și să visăm reuniuni de energii naționale care să rotunjească *Arhiva*.

## Despre păpuși, jocuri și marionete

ȘTEFAN BORBELY

CRISTIAN CHEȘUȚ este șeful Catedrei de design de la Institutul de Arte Plactice „Ion Andreescu” din Cluj și tehnoredactorul Editurii Limes a lui Mircea Petean. Măcar în această ultimă ipostază, cititorii îl cunosc deja, fiindcă ținuta grafică a volumelor de la Limes îi aparține, motiv pentru care, oriunde apare, standul lui Mircea Petean poate fi recunoscut de la distanță, datorită frumuseții și eleganței clasice a cărților care îl ornează. Mai puțin cunoscut este Cristian Cheșuț în urma pasiunii sale pentru păpuși și marionete, din care a făcut, relativ recent (*Ludeo, ergo sum: Păpuși, mingi, teorii*, Cluj-Napoca: Ed. Limes, 2005), un volum vesel, generos și foarte bogat ilustrat. Cartea umple, la noi, un mare gol exegetic, ea reprezentând o eșantionare diacronică extrem de instructivă (deși, pe alocuri, expeditivă) a accesoriilor ludice din vremuri imemorabile, arhaice până în prezent, de la primele figuri totemice la păpușa *Barbie* a contraculturii americane a anilor '60 sau la unele versiuni foarte actuale (Superman, Batman etc.).

Cu ani în urmă (1980), Editura Sport-Turism a publicat *Mica enciclopedie a jocurilor* a cehului Miloš Zapletal, care conține descrierea a o mie de jocuri din întreaga lume, dar este aproape intruabilă, motiv pentru care nici autorul nostru nu pare să fi avut

acces la ea (cel puțin, nu e menționată în bibliografie). Zapletal însă e descriptiv și neinteresat de suportul antropologic al scenariilor ludice pe care le prezintă, or, în cazul lui Cristian Cheșuț, tocmai contextualizarea antropologică și culturală face ca volumul să devină incontestabil util, autorul valorificând cu predilecție lucrările de referință ale timișoreanului Ivan Evseev (mai ales *Jocurile tradiționale de copii*), care sunt bune ca puncte de pornire, cu condiția ca intuițiile primare să fie apoi lărgite exegetic. Un accesoriu ludic arhaic, de pildă, care a făcut epocă în exegeză (Guthrie, Jane Harrison, Joseph Campbell etc.) este *bull-roarer*-ul prezent în riturile de fertilitate, a cărui rudă stilizată apare ulterior și pe stadioanele noastre, sub forma zornăitoarei. Un alt exemplu – care figurează în volum – este șotronul, al cărui contur antropomorf desenat pe pământ redă un vechi scenariu de inițiere, de trecere șchio-pătândă printr-un „om mort”, cu ajutorul unui „picior însemnat” și al unei pietricele.

Adevărul e că nu știi niciodată în ce ritual arhaic ești implicat fără voie... Ceva similar sugerează și Cristian Cheșuț, analizând extensiile selenare și solare ale jocului de pase cu mingea din spațiul ritualic amerindian. Jocul aztec *Tlachtli* „avea – precizează autorul – un caracter eschatologic, legat de soarele care moare sau se naște la sfârșitul fiecărui” ciclu cosmic. În chip neobișnuit pentru mentalitatea noastră europeană, dar în perfect acord cu logica „soarelui devorator” din ritualistica aztecă, accentul cade nu pe învingători, ci pe învinși, aceștia din urmă fiind oferiți ca ofrandă astrului zilei: „Jucătorii învinși în joc erau sacrificați în cinstea Zeului Soare” – scrie autorul –, dar am dubii că acest lucru se înfăptuia punitiv, învinșii la joc „fiind socotiți incapabili de a împlini voința zeilor de a reduce la viață soarele, garantul recoltelor bogate, al fertilității solului, al vieții însăși”. Mai degrabă, fenomenul era acela de esențializare prin negativizare, așa cum se întâmplă cu jucătorii de zaruri din *Mahabharata*: cei care pierd ajung să „câștige” în cele din urmă, fiindcă ei sunt aceia care o iau pe drumul ascezei și al renunțării, spre deosebire de învingători, care rămân în aria de influență a iluziei cosmice Maya.

Din setul vast al jocurilor și accesoriilor ludice, Cristian Cheșuț se limitează la patru. Primul capitol schițează, pe linia clasice distincții dintre „joc” (cu rol cosmic, antropologic și metafizic) și „joacă” (în sensul limitativ, de distracție infantilă, deși poate că Freud nu ar fi de acord cu această pauperizare...), legătura fundamentală a jocului cu sacralitatea și tensiunea existențială în care el se practica, fiindcă, în ultimă instanță, orice joc arhaic avea drept scenariu aducerea protagoniștilor în spațiul fragil care separă viața de moarte. L-ar fi ajutat pe autor dacă el ar fi insistat pe *imitație*, adică pe simulacru, grupul având conștiința ca atare a repetiției ludice, a imitației. Freud a insistat pe conștientizarea acestei realități de grad secund în *Totem și tabu*, în contextul riturilor de sacrificiu uman: a ridica mâna împotriva Tatălui, a șefului de trib, care întrupa forța totemică – chiar dacă el devenise disfuncțional și nu-și mai putea exercita prerogativele – are darul de a-i copleși pe urmași cu spaimă; în consecință, aceștia *neutralizează* efectul de terifiantă prin prezentarea paricidului *ca rit*, ca fenomen inaugural *de repetiție*, menit să asigure și în perspectivă buna funcționare a comunității. În consecință –

## In memoriam Lucian Raicu

Uniunea Scriitorilor din România și Asociația Scriitorilor din București anunță cu profundă tristețe încetarea din viață a distinsului scriitor Lucian Raicu.

Lucian Raicu s-a născut la 12 mai 1934, la Iași.

A absolvit Liceul Teoretic din Bîrlad. A studiat la Facultatea de Filologie a Universității București din 1951 (absolvent în 1958) și la Școala de Literatură „Mihai Eminescu” (1952-1954).

A fost un apreciat redactor al revistelor *Viața românească*, *Gazeta literară* și *România literară*.

A debutat publicistic în *Viața românească* (1952), iar editorial cu volumul *Liviu Rebreanu* (1967). Din opera sa vastă fac parte lucrări de critică și istorie literară precum: *Structuri literare*, 1973; *Gogol sau fantasticul banalității*, 1974; *Critica, formă de viață*, 1976; *Reflecții asupra spiritului creator*, 1979; *Calea de acces*, 1982; *Fragmente de timp*, 1984; *Scene din romanul literaturii*, 1985, iar după ce s-a stabilit în Franța, în 1986, *Journal en miettes cu Eugène Ionesco*, 1993; *Scene, reflecții, fragmente*, 1994. A prefațat volume din opera lui I. Slavici, L. Blaga, D. Stelaru, Geo Dumitrescu, E. Jebeleanu, N. Breban, Ileana Mălăncioiu, T. Mazilu, F. M. Dostoievski, S. Esenin.

Volumele lui Lucian Raicu sînt de factura criticii aplicate, dar unele dintre ele fac dovada unui demers eseistic de înalt nivel pornind de la literatură. Lucian Raicu va rămîne în memoria cititorilor săi și în cea a colegilor de breaslă ca unul dintre cei mai reprezentativi critici români postbelici, un exeget de mare pătrundere, dublat de un scriitor inspirat.

Prin dispariția lui Lucian Raicu, literatura română, pe care a slujit-o cu inteligență și devotament, suferă acum o deosebit de grea, ireparabilă pierdere.

sugerează Freud –, toate scenariile ulterioare de resacralizare sunt asumate de către grup cu *conștiința implicită a simulacrlui*: actanții știu că ei doar „se joacă”, repetând gesturile paradigmatic, fiindcă altminteri ar „intra” în articulațiile sacrale ale universului, cu consecințe imprevizibile, de regulă funeste.

Al doilea capitol al cărții sistematizează jocurile cu mingea, de la cele arhaice la cele moderne (volei, baschet, fotbal, tenis etc.), segmentul temporal de tranziție reprezentându-l sporturile populare (*La Soule* etc.), jucate din Evul Mediu până în perioada post-renascentistă *în mîșpăr* cu tradiția ludică aristocratică, în care intrau alte jocuri, cum ar fi *jeu de paume*. *La Soule*, asociat de către autor, prin etimologie, cu riturile solare, avea în Franța conotații vesele de fertilitate, motiv pentru care – depinde de loc – mingea trebuia să fie condusă peste praguri de apă sau aruncată în iazuri. Perioada în care se juca – primăvara timpurie – și faptul că la conducerea mingii lua parte aproape întreaga comunitate duc spre analogii cu jocurile de panspermie ale improvizatorilor din Grecia antică, unde falusul era de asemenea „șutat” cu piciorul dintr-o parte în cealaltă a ogorului sau a răspântiei, din dorința de a transmite câmpului cât mai mult foc subteran, vegetal.

Foarte bogat este capitolul dedicat păpușilor și marionetelor, cele arhaice fiind folosite fie în ritualistica magică – lucru relevant deja de către Frazer (citad de către autor doar în capitolul dedicat Jocurilor Olimpice) –, fie în tehnicile de extaz șamanic. Păpușile rusești sunt, aici, impresionante: *Mokhovnik*, de pildă, „ce reprezintă pe spiritul ocrotitor al pădurilor și protectorul drumeților”, sub forma unui clasic „om verde”, îmbrăcat în conuri de pin cu „frunze pe umeri”, asemeni rudei sale îndepărtate din complexul Graalului (*omul verde*) sau lui *Mammurius Veturius* din ritualistica romană. Atras de conotațiile benefice ale păpușilor, Cristian Cheșuț lasă pe dinafară figurinele sacrificiale din ritul țapului ispășitor: un obicei românesc chiar, „cămașa ciумii” (cu păpușa aferentă), i-ar fi putut extinde cercetările. Excelentă însă (cu ilustrații!) este secțiunea

dedicată păpușilor moderne, ca accesoriu al culturii burgheze a miniaturizărilor, din care fac parte și bibelourile.

Foarte corect, și adevărat în esență, este și capitolul dedicat originii ritualice a *Jocurilor Olimpice*, cu o singură precizare suplimentară: așa cum susține și Francis Cornford, într-un studiu despre *Originile Jocurilor Olimpice*, integrat ca anexă la cartea de ritualistică greacă a lui Jane Ellen Harrison (*Themis*), ipoteza originii funerare – asociată ciclului eroic –, lansată de către Ridgeway, este doar prima etapă în recunoașterea funcției sacrale, religioase a jocurilor. Prin lupta de care dintre Pelops și Oinomaos (pentru mâna Hippodamiei), descrisă în contextul Jocurilor de către Pindar, ajungem însă la complexul mai larg al înlocuirii regelui bătrîn cu unul mai tânăr, extrins înspre ritualistica „luptei” dintre Anul Vechi și cel Nou (categorie din care face parte și jocul macedonian *Xandiká*). Ritul agonal de fertilitate care se află la originea Jocurilor este subliniat, de altfel, și de cununa vegetală (de laur) pe care o primeau învingătorii, „înverzirea” lor sugerând un rit de „concentrare” a energiei daimonice a naturii, în contextul iernii care stă să se apropie. Nu întâmplător, Jocurile se desfășurau toamna, cândva din august până spre sfârșitul lui septembrie, adică atunci când atenția oamenilor era focalizată pe „ajutorul” ritualic care trebuia dat vegetației degenerescente pentru a o „ajuta” să treacă peste momentul dificil al „morții” hivernale.



# Ionescu/Ionesco

Gelu Ionescu

**P**ÎNĂ CĂTRE sfârșitul anilor '70, am fost la curent cu bibliografia exegezilor privind opera lui Eugen Ionescu. Eram chiar pe punctul să încep partea a doua a unei monografii dedicate operei sale; pe prima o scrisesem prin 1972-'73, dar nu a apărut decât în 1991: *Anatomia unei negații*. N-a fost să fie, cursul vieții mele m-a îndepărtat de profesorul și exegetul tentat de monografii care fusesem. Am pierdut aproape complet legătura cu exegeza, cu studiile consacrate operei lui Eugen Ionescu din spațiul francez – doar monumentală ediție critică a totalității teatrului, apărută în 1991 în faimoasa colecție a „Pleiadei”, de la Editura Gallimard, ediție datorată lui Emmanuel Jacqart (care e, cu siguranță, unul din cei mai remarcabili și competenți analiști ai operei ionesciene), am citit-o aproape în întregime. Iar din țară, inteligenta și judicioasă carte a Martei Petreu, *Ionescu în țara tatălui*. Meditând, acum, la analizele și punctele de vedere pe care le desfășoară recenta carte a lui Matei Călinescu, intitulată *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale* (Ed. Junimea, 2006), mi-am zis că o astfel de carte așa fi dorit să fi scris și eu, cu atât mai mult cu cât am descoperit multe puncte de vedere și unele concluzii foarte apropiate de cele ale autorului. Presupun că așa fi reușit mai puțin bine decât el – și acesta nu e topos retoric al modestiei, ci o părere exactă, deci deloc conjuncturală. Așadar:

Am fost satisfăcut că Matei Călinescu a ajuns la concluzia (respinsă de câțiva exegeți ai scrierilor în românește, care au combătut părerile mele privitoare la această perioadă, dar, în fond, preluându-le sau intrând în eroare) că totalitatea acestor scrieri, acum cunoscute și comentate „liber” (ceea ce era exclus în anii '70), constituie de fapt fragmentele unui amplu jurnal, indiferent de faptul că ele sînt eseuri critice, memorialistică propriuzisă, polemici etc. Matei Călinescu merge însă mai departe și înțelege întreaga operă ionesciană ca pe o cuprinzătoare, inepuizabilă confesiune. Sigur că genurile literare sînt acum mai diverse și aparent incompatibile cu confesiunea – cum ar fi părți întregi din prodigioasa operă a dramaturgului, și nu numai. Tema principală, cauza cea mai profundă care animă confesiunea este ceea ce Matei Călinescu numește conflictul între două identități, cea română și cea franceză, cea care structurează scrierile în românește, pe de o parte, pe de alta, opera principală, teatrul aparținînd în totalitate literaturii franceze, adică cea care i-a făcut posibilă celebritatea mondială. În paranteză fie zis, Matei Călinescu face observații fundamentale în analiza piesei *Cîntăreața cheală/ Englezește fîmă profesor*, „placa turnantă” a trecerii de la o limbă literară la alta, de la o literatură obscură și provincială la una din cele mai celebre ale lumii. Și mai are dreptate cînd observă că, chiar dacă această piesă de răscruce și cele

care i-au urmat imediat ar fi fost scrise în românește, ele ar fi rămas doar prizoniere ale unei pitorești, dar minore lumi literare, deci foarte departe de gloria pe care o au. Sigur că „dacă” nu e o poartă prin care se intră în destin, ci, cel mult, o ipoteză sau o naivitate. Și pentru că veni vorba, Matei Călinescu îmi întărește convingerea, cu altă ocazie formulată, privitoare la importanța „influențelor” literaturii române asupra operei ionesciene, în special asupra partizanilor delirului amatoristic al celor care exaltau valoarea și importanța surselor românești, adică opera lui Caragiale și cea lui Urmuz (dacă operă se poate aceasta numi); Matei Călinescu observă că aceste „influențe” există numai în „urechile românești”. Nu numai că receptarea mondială nu le cunoaște, dar Caragiale și Urmuz vin, la rîndu-le, din... surse franceze: cum se știe, ele sînt teatrul lui Labiche sau Henri Monnier pentru, fără îndoială, un *geniu*, Caragiale, și din Jarry pentru Urmuz. Fapt este că valoarea lor îl determină pe Ionesco, cel din începuturi, să-l traducă – extraordinar! – pe Urmuz și cu mare virtuozitate două piese caragaliene. Restul e mănunchiul de complexe care macină și macină...

Ceea ce însă reprezintă ideile esențiale (urmărite cu o atenție impresionantă chiar și pentru un familiar al operei ionesciene, în totalitatea ei) sînt identificarea și analiza consecințelor identității românești asupra operei de mai târziu, explicit în jurnale sau în alte scrieri autobiografice, implicit în opera teatrală. Matei Călinescu desfășoară o vastă confruntare între texte memorialistice și ecurile lor în teatru, identificînd trecerea de la unele la altele și astfel ajungînd la analize pe care nu știu să le mai fi făcut cineva, decît, sporadic, Jacqart. Analiza întregii opere, mai cu seamă a celei dramatice, este deci bazată pe „intertextualitatea” ei internă, cea care urmărește migrarea „motivelor” sau a „miturilor personale”, cum le numește Matei Călinescu, de la jurnale sau nuvele către scenă. Așadar, o vastă și surprinzătoare rețea de interpretări, care sînt, în marea lor majoritate, elocvente și, cred, de o impresionantă adîncime; doar cîteva pîrîndu-mi a fi ceea ce autorul singur numește „suprainterpretări” (ca, de pildă, cele privitoare la piesa puțin cunoscută *Vîitorul e în ouă*).

Acest teatru, înțeles ca un fel de „autobiografie fantasmatică”, ca o confesiune intermitentă, așa cum îl caracterizează Matei Călinescu, s-a impus înainte de toate prin strălucirea utilizării celor mai diferite convenții scenice, pe care Ionesco însuși le definește, în diverse ocazii, mai bine decît a făcut-o oricine altcineva. Nu o dată Matei Călinescu spune, și eu am de mult aceeași părere, că Ionesco este cel mai bun comentator al propriei opere – și deci trebuie numai să fie... ascultat. Sinceritatea aceasta e lipsită de orice emfază – ea este inconfundabilă, poate fi mereu verificată prin reprezentările ei scenice. În această privință, Matei Călinescu propune o periodizare a operei dramatice pe care o cred deplin întemeiată: așadar, începuturile aparțin revoltei avangardiste, expresii ale unui vid ontologic și ale deriziunii care face să explodeze mecanismele limbajului. E urmată apoi de o etapă intermediară, în care temele existențiale pre-

cumpănesc, cu un puternic ecou venit dinspre etapa anterioară și anunțînd cea de a treia perioadă, cea a unui „realism oniric”. Piesele ultime, *Omul cu valize* și *Călătorie în lumea morților*, sînt analizate și puse perfect în valoare, cu atât mai mult cu cît sînt, îndeobște, desconsiderate, neavînd adică valoarea pieselor din prima și a doua perioadă. Eu cred, asemeni lui Matei Călinescu, că aceste piese de final au o destrămare a convențiilor, un fragmentarism intens dramatic care le face la fel de virtuozitate ca acelea mai vechi, că ele împlinesc, în amurg, cariera și devenirea unui dramaturg de mărimea lui Ionesco, pe care îl socotesc a fi dintre cei mai mari creatori de teatru din întreaga istorie a acestui gen.

O altă contribuție la originalitatea acestei monografii este și descoperirea și deciprarea simbolurilor recurente în întreg teatrul, desigur provenind din obsesiile autorului. Matei Călinescu nu a „decipră” această operă de amplă desfășurare, ci i-a reperat și interpretat laitmotivele, pe care cititorul, în general, le ignoră, dacă nu pe toate, atunci pe unele din cele mai importante. Cred însă că Matei Călinescu a minimalizat uneori faptul că Ionesco era, deseori chiar, tentat de asocieri libere și neintenționate, făcînd parte din jocul său; căutîndu-i, descoperîndu-i și interpretîndu-i ascunzîșurile, ca niciun alt analist al acestei opere din cîți cunosc, avem o amplă și impresionantă viziune de ansamblu, dar și una privind detaliile; ieșim din lectură cu impresia unui „monolit”, avînd corepondențe la toate nivelurile. Într-un fel, așa și e – mă tem însă de cititorii împătimiți sau de critici care ar transforma această operă într-un fel de „catedrală” a alegoriei, parabolei și simbolului.

Fără îndoială, metamorfozele identitare sînt impecabil puse în lumină, așezarea lor într-un context larg, acel al Franței asfiate de terorismul inteligenței de stînga sau al României în curs de rinocerizare legionară, nu numai că aduce precizări, dar constituie o componentă a tramelor – exemplele se cunosc. De altfel, cartea de față leagă într-un mod neașteptat de insistent „opera” de „viață”. Mi se pare curios să văd cît de în serios este luată expresia „purtător de cuvînt al autorului” sau „autorul afirmă prin...”; oricît de autobiografică ar fi opera lui Ionesco – și, desigur, este, revelație ce se datorează în primul rînd cărții de față – mă simt stingher în fața acestor categorice identificări. M-am învățat, m-am convins de mult că trebuie să disting în permanență persoana autorului de aceea care scrie, că sînt două entități care, deși au un teritoriu destul de mare în comun, totuși nu pot fi nici identice, nici complementare. Nu este această constatare o obiecție, ci mai mult un semn de întrebare, pe care îl pun acestei cărți, dar și mie, ca și autorului ei.

Ar mai fi încă multe de spus; iată deci o carte care merită din plin o recunoaștere internațională. Apărută și la Paris într-o variantă scurtată și mai ales la o editură cu totul obscură, autorul îi privează valoarea de o recunoaștere internațională. Mi-ar plăcea ca Matei Călinescu să întreprindă ceva pentru a corecta această eroare a destinului...

# Poeme de

Răi Sylvia Maurer

## Odysea nepetrecută (încă)

Din punct de vedere statistic  
fiecare moment acum  
îmi poate ghilotina  
cablul luminii electrice  
interioare.  
Despuiată de ani  
ca de niște picături de rouă  
evaporate de pe  
frunzișul meu visceral  
ar trebui să îmi simt goliciunea  
hărțuită de niște ogari  
ogari care micșorează mereu  
distanța între începutul fugii  
și punctul de oprire,  
ultima mirare.  
Distanța între mine  
și anii viitori  
neprobabili poate.

Există deja fraze  
care mă privesc mult mai puțin,  
de exemplu „Peste zece ani  
se va construi un mare complex la Tel Aviv“  
ca și cum  
ceea ce nu crezi că vei vedea  
devine mai puțin palpabil.  
Ca și cum numai cei  
nepuși la priză în secolul precedent  
pot spune: „Peste zece ani  
voi fi, voi vedea și voi face“.

Perspectiva pământului  
îți taie oare  
perspectiva văzduhului?  
Oare zbori mai puțin  
tocmai acum  
când ar trebui  
să simți fiecare răsărit  
de soare și de lună  
ca și cum tu însăși ai răsărit?

Când ar trebui, fiind pe culmi,  
să atingi norii fără mânuși  
și fără elicopter,  
să le mulgi laptele ploii.

Oare nu ar trebui să fim mai atenți la  
cuvinte  
tocmai acum,  
să le sunăm ca pe niște clopoței de bronz  
în cinstea Zeului Puls  
care continuă să își vâslească lopețile  
prin artere?

În trecut  
întotdeauna am fost gata de drum  
și am ales obiect cu obiect din odaie  
să îl orânduiesc în geamantan.  
Poate aceasta e toată diferența:  
niciodată nu îmi pregăteam odaia,  
ci geamantanul.  
Acum geamantanul e irelevant,  
trebuie pregătită odaia

într-o ordine oarecum descifrabilă,  
– mărturiile mele de neprezență  
pentru cei care îmi vor vizita casa  
imediat după...

Și totuși anii palpitându-și aripile  
și orizontul  
mi-au dat răsetele și surâsurile lor  
nuanțate  
de luat cu mine  
ca niște bănuți puși peste ochii morților  
antici.

Astăzi  
fac dragoste. Mă iubesc. De ce nu?  
Devin amnezică la preceptele clare ale  
statisticii.  
Fac dragoste și totul devine „out of focus“  
și revărsare.  
Clepsidrele se sparg, își revărsă nisipul  
prizonier  
peste nisipul  
mișcător la infinit al falezei.  
Un perpetuum du-te-vino  
în care eu  
prelingându-mă  
terestră încă sau aeriană  
mă și bucur.



• Desen de Victor Brauner

## Frica

În clipa în care  
Sălășluiește în noi  
Frica  
Și Dumnezeu din miezul nostru  
E exilat

Noi devenim  
Pantofii care așteaptă  
În dulapul  
Unei  
Femei paralizate.

## Invizibilă

O femeie  
Trece pe lângă un pom desfrunzit.  
El nu o privește,  
Ea nu o privește,  
Trecătorii nu îi mai privesc.  
Femeia și pomul își poartă în sân  
Cu o oarecare uluire  
Frunzele căzute.

Când a murit de pe fața mea  
femeia  
nu a venit nimeni la vizitele de  
condoleanțe  
și doar eu singură m-am mirat.

Nevătămată  
Feminitatea interioară  
dansează bezmetică prin cap și prin trup  
iar eu observ cum devin invizibilă,  
cum merg pe străzi invizibilă,  
cum apun cu fața plină de pete  
ca luna,  
cum seamăn cu funcționarul povestirii lui  
Gogol care într-o bună zi  
a descoperit că i-a dispărut nasul  
și l-a întrezărit plimbându-se ca un boier  
într-o trăsură.  
Eu am descoperit că mi-a dispărut femeia  
de pe față  
și nimeni nu a mai văzut-o nici măcar  
într-o caleașcă undeva pe Nevski Prospekt  
sau într-o pâine.

Când a murit femeia de pe chip  
M-am trezit invizibilă.

## Limitări

Ieri  
Deodată  
Mi-am trasat  
Exact  
Hotarul  
Inteligenței proprii.

Începând de astăzi  
Nu mai port pe aripi  
Semne vinete  
De gratii.

Începând de mâine  
Până și  
Nedresata Eu  
Mușca-va oare  
Terestrul  
Fructului permis?



**T**REBUIE SPUS de la început că, pentru Corin Braga, preocuparea pentru imaginar și structurile acestuia nu constituie doar un exercițiu intelectual. O dovedește constanța cu care urmărește orizonturile imaginare sau lumile imaginare, structurile imaginii și ale imaginației de câteva decenii. Primele sale două cărți, debutul editorial despre Nichita Stănescu și volumul ulterior despre Lucian Blaga, indicau faptul că în centrul preocupărilor criticului și teoreticianului se găsesc imaginarul, imaginile, imaginația. Încercarea însă de a identifica modalități de interpretare a acestor manifestări ale umanului nu este nici ușoară, nici lipsită de primejdii.

Apariția volumului *10 studii de arhetipologie* (Dacia, 1999) a fost un moment ce a consacrat un tip de discurs interpretativ pe care Corin Braga părea la vremea respectivă să și-l fi „apropiat”, să îl fi transformat într-o metodologie hermeneutică proprie, într-un instrumentar inteligibil. „Arhetipologia” despre care vorbea Corin Braga în *10 studii...* se întemeia pe identificarea unor „serii de imagini” (sau teme, motive) care puteau fi descrise în invarianți culturali, iar abordarea arhetipologiei ca metodă comparativă, prin excelență transdisciplinară și predispusă la integrarea mai multor tipuri de discursuri, îmbina la modul fericit psihanaliza, mitanaliza, istoria religiilor și a credințelor, istoria ideilor, antropologia culturală. Comparativistul își delimitase clar metodologia și își definise domeniul, iar studiile – aplicate pe mitul lui Oedip, de exemplu – convingeau printr-o introspecție re-vitalizată și erau seducătoare prin inteligibilitate și claritate a argumentelor. Cei trei „invarianți” pe care îi propunea Corin Braga, metafizic, psihologic și cultural, reușeau să răspundă nevoilor unui domeniu (cum este comparativistica) aflat de o vreme într-o oarecare derivă de metodă, dacă nu chiar de obiect de studiu.

Comparativismul arhetipal – să-i zicem așa fără voia autorului – era o construcție solidă și clară, nu rămânea decât să facă adepti și să nască pui vii. Dar Corin Braga, aïdoma mamelor malefice din miturile sumbre ale Antichității, a decis să îi creeze „primului său născut” un „Altul”, un frate gemăn monstruos și concurențial. Când Corin Braga lansase conceptul de anarhetip în cadrul dezbatărilor „Phantasma” de la Centrul de Cercetare a Imaginarului pe care tot el l-a înființat la Facultatea de Litere din Cluj, am participat la „nașterea oficială” a acestui copil secund cu spaima unei moașe îngrozite de ceea ce vede pe chipul progenerurii și al pă-

# !Eviva el anarhetipismo

Doru Pop

rintelui acestuia. Corin Braga a decis să treacă de la preocupările pentru imaginarul mitic-literar spre unul mai amplu, unul care refuză „centrul” și definițiile „unice”. În sprijinul acestei schimbări el a publicat în ultima sa carte, *De la arhetip la anarhetip* (Polirom, 2006), o serie de comentarii care vin să răstoarne propria primă concepție teoretică.

Sigur, termenul de anarhetip nu este o noutate în momentul lansării volumului de față. Corin Braga își lansase conceptul pe „piața ideilor” din presa literară de la noi (studiul din *Observator cultural*, nr. 165-166 și 167, intitulat „Anarhetipul și sfârșitul postmodernității”) și în dezbaterile academice din România și din străinătate, aïdoma zmeului care își trimite ghioaga cu mult înaintea trupului. Anarhetipul a fost rapid aglutinat în analiza și critica teatrală (practicată de Miruna Runcanu) și a fost multă vreme discutat fie ca o inovație remarcabilă, fie ca o curiozitate excentrică, fie ca o expresie a noului val al comparativismului și teoriilor culturale autohtone.

Dar, în *De la arhetip la anarhetip*, Corin Braga reușește mai mult decât să realizeze un nou studiu remarcabil, de data aceasta aplicat asupra geografiilor simbolice medievale, asupra psihogeografiei sau mapamondurilor fantasmatiche. El realizează mai mult decât o analiză asupra motivului nebuniei, asupra utopiei și antiutopiei la premoderni ori asupra temei bolii la Thomas Mann din perspectiva unui demers comparativist. Cartea, care se dorește o demonstrație practică a faptului că „anarhetipul” este un termen funcțional și că acea progenitură născută din inimaginabil putea să trăiască mai bine decât alți golemi și frankensteini ai teoriilor literare, face parte dintr-un efort metodologic a cărui continuă dezvoltare nu mai poate fi oprită nici măcar de creatorul său.

Cărui fapt se datorează această răsturnare metodologică, aparent șocantă? De ce simte nevoia Corin Braga să își submineze propria construcție și recurge la un gest intelectual apropiat unui seppuku ritualic? El, cu încrederea ultimului teoretician postmodern, crede că asistăm la apariția unei societăți post-postmoderne. Angoasa aceasta nu este nouă, ea îi preocupă pe toți postmodernii (ei înșiși moderni până în măduva culturală care îi ține în viață). Omul (post)modern vede pretutindeni apariția unor post-teorii, post-sisteme, post-concepte, își dorește ca acestea să apară, uneori izvodindu-le din nemulțumirea, ea însăși modernă, față de propriile instrumente. Corin Braga nu este scutit de tentația schizoidă a modernilor, aceea a unui ochi care plânge și a unui ochi care râde, a dublei identități.

Așa se face că, dacă în *10 studii de arhetipologie* privea spre modernitate, în *De la arhetip la anarhetip* privește spre postmodernitate. Anarhetipul se dorește a fi, în mod declarat, o „nouă metodologie a unei științe (post) moderne a imaginarului”. Dacă în *10 studii...* analiza era formalizată printr-un interes declanșat de nevoia de re-centrare a subiectului, prin găsirea și interpretarea patternurilor sau a tipurilor arhetipale, *De la arhetip la anarhetip* se dezvoltă un discurs care refuză aceste patternuri. Numai că opoziția la care asistăm este și ea una „clasică”, binară, de tip clasic vs. modern, unde binomul arhetip-anarhetip urmează schemelor duale, contradicțiilor tradiționale din seria linear/fractal, rădăcină/rizom etc.

Chiar dacă, declarativ, anarhetipul refuză schemele interpretative, are și el taxonomiile lui și tipologii caracteristice. În primul rând, definiția anarhetipului este strâns legată de etimologia termenilor grecești (*an-arche-typos*), însemnând chiar „fără modele originale”. El descinde din anarhia pe care o presupune absența modelelor, fiind însă o anarhie deschisă, și nu una închisă, cum era anarhia premodernă (aici nu putem să nu constatăm că limbajul acesta are un precursor în noțiunea lui Noica de limită care nu limitează).

Anarhetipul, în definiția lui Corin Braga, refuză logosul și este guvernat de imprevizibil și perplexitate, legile sale de funcționare internă bazându-se tocmai pe respingerea ordinii raționalismului excesiv al modernității. Însă acest anarhetip este transrațional sau supra-rațional, iar nu antirațional. Pentru observatorul fenomenelor culturale, anarhia este mai mult una interioară, aparținând manifestărilor psihicului, decât una exterioară, socială. Așa cum a fost conceput, anarhetipul este aplicabil prin excelență imaginarului, atât pentru că nu are caracter invaziv și nu obturează manifestările psycheului – altfel vulnerabil la manipulări exterioare –, cât și pentru că încearcă să intre în profunzimea unor fenomene cum sunt stările alterate de conștiință, realitățile paralele ori viziunile alternative, care nu pot fi supuse unui tratament pur arhetipal.

Premisa de la care pornește Corin Braga, aceea că există două tipuri de producții culturale (el vorbește nu numai despre literatură, ci și despre film, publicitate etc. ca despre niște realități analizabile prin prisma opoziției conceptuale arhetip/anarhetip), care se comportă arhetipic sau anarhetipic, este perfect susținută argumentativ. „Operele” care aparțin arhetipului sunt opere care sunt apropiate de idealul modernist al „subiec-

→



# Poemele Șoahului

Andrei Olosutean

**L**A BIBLIOTECA Apostrof  
 a apărut, în traducerea  
 Letiției Ilea, o carte de  
 poeme: Tristan Janco, *Me-  
 moriile Șoahului*. La lansare,  
 ne-am putut convinge  
 că poetul e una și aceeași  
 persoană cu istoricul Carol  
 Iancu, cunoscut în lumea academică euro-  
 peană pentru numeroasele sale studii de istoria  
 evreilor din România și din Europa de  
 Răsărit. E interesant și semnificativ că un  
 universitar își însoțește solidele sale cercetări  
 cu o plachetă de poeme pe aceeași temă: e  
 ca și cum ne-ar spune că, pentru a-și exprima  
 complet atitudinea legată de Șoah, știința  
 istorică nu ajunge, ci e nevoie de o formă de  
 expresie mai înaltă și mai emoționantă, mai  
 directă: poezia. La fel ca exotismul pe dos al  
 lui Fondane, care scria din Franța despre târ-  
 gurile moldave, sau ca Ștefan Baciu, care scria  
 din Hawaii despre Brașov, și Tristan Janco  
 evocă locuri din România: Tîrgu Frumos,  
 Podul Iloaiei, Bahluiul, Iașul, Nistrul, Bu-  
 curești, Brăila, Hirău, Jilava, Moldova, Tran-



silvania, Bucovina, Basarabia. E o geogra-  
 fie încărcată afectiv nu numai pentru că  
 autorul este din Moldova, ci și pentru că  
 locurile cu pricina au o semnificație precisă  
 fie pentru istoria evreilor români, inclusiv  
 pentru istoria Șoahului. E vorba, așadar,  
 despre contribuția românească la tragedia  
 evreilor din al Doilea Război Mondial, iar  
 aceste locuri sînt nu numai grele de nostal-  
 gie, ci și pline de sînge. Tot așa, în poemele  
 lui Tristan Janco apar numele câtorva mari  
 poeți români – Voronca, Fundoianu, Celan  
 (pentru neavizați, e de spus că Celan a fost  
 un mare poet român, chiar dacă a scris puțin  
 în limba noastră).

Cartea este construită atent, pe trei cicluri  
 a câte douăsprezece poeme; așa că avem 36  
 de poeme, numărul fiind, conform credinței  
 evreiești despre care ne avertizează poetul  
 în prefață, „Dreptii” din fiecare generație,  
 care fac ca lumea să se perpetueze. La sfârșit,  
 poetul adaugă încă un poem, *Kadișul poe-  
 tului*.

Tonalitatea cărții este evocativă și elegia-  
 că. Descrierea și adresarea directă se împle-

tesc, creînd, prin acumulare, o melancolie  
 difuză: „Te-ai născut în dulcea Bucovina/Un-  
 de cîmpiile întinse de maci și grădinile de  
 trandafiri/Primesc albinele și păsările/Unde  
 pădurea ascunde cele mai curate izvoare//Ai  
 crescut la încrucișarea limbilor/Între rugă-  
 ciunile ebraice și sunetele clopotelor/În  
 orașul cu strigăte profetice/Unde basmele  
 sărută psaltirea/[...]//Între bruna Sulamita și  
 blonda Margareta/Ți-a cumpănit inima, ce  
 straniu destin/Să iubești și să scrii în limba  
 aceasta rugoasă/Cea a călăilor părinților tăi”  
 (*Paul Celan*).

În frumoasa traducere a Letiției Ilea, cu  
 superbe desene ale lui Tudor Banuș și apă-  
 rută în condiții grafice foarte bune, cartea  
 de poeme a lui Tristan Janco ne pune față în  
 față cu vinovatul nostru trecut colectiv, pre-  
 cum și cu felul în care se perpetuează amintirea  
 unei mari tragedii colective, Șoahul, într-unul  
 din fiii poporului ales. Și, totodată, cu un poet  
 elegiac, despre care am vrea să știm mai multe.

→  
 tului unic și centrat”, ele fiind chiar identice  
 cu acest subiect unic și urmărind să explice  
 realitatea. Operele ce țin de anarhetip sunt  
 produse de refuzul acestui subiect (fie el și  
 subiectul multiplicat al postmodernității) și  
 care „pulverizează” centrul de semnificație,  
 pentru care structurile centralizatoare nu au  
 nicio valoare. Venind dinspre șamanism și  
 experiențele de tip „out-of-body”, analiza de  
 tip anarhetipal este interesată de vise, de lite-  
 ratura onirică, de profetiile astrologice, de  
 poveștile aflate la limita paranormalului, de  
 tot ceea ce critica „modernității” considera ca  
 inadecvat. Discursului de tip „mainstream”  
 i se opun discursurile alternative, cele care  
 scapă lecturii „de context”. Dacă arhetipurile  
 sunt ordonatoare, produc coerență și antre-  
 nează „ficțiunea”, în tot acest timp anarheti-  
 pul se sustrage ordonării și generează ficțiune.

Corin Braga urmărește și identifică mani-  
 festările anarhetipului în cărțile și romanele  
 de natură fantastică și mistică (Potocki,  
 Hoffmann, Meyrink, Ende), dar și în *Mă-  
 garul de aur* al lui Apuleius sau în modul de  
 funcționare al romanelor cavaleresti. Anar-  
 hetipul e găsit pretutindeni unde structurile  
 narrative glisează – așa cum se întâmplă cu  
 dezinteresul lui Proust pentru „arhitectura”  
 romanescă – acolo unde interpretările tradi-  
 ționale eșuează. Thomas Pynchon, Boris  
 Vian sau Lewis Carroll sunt câteva exemple  
 din proza internațională în care anarhetipul  
 se manifestă în întreaga lui dezordine. Aici  
 s-ar putea adăuga alte exemple, cum ar fi  
 Milorad Pavić, cu al său *Peisaj pictat în ceai*  
 sau cu celelalte proze experimentaliste ale  
 sale. La noi, Corin Braga dă ca exemplu *Orbi-  
 torul* lui Mircea Cărtărescu sau *Exuvii* Si-

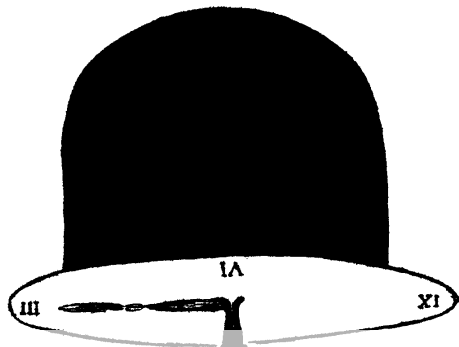
monei Popescu. Și mai important pentru  
 înțelegerea mecanismelor care îl motivează  
 pe Corin Braga este faptul că tetralogia pro-  
 priie, intitulată *Noctambulii* și din care au  
 apărut deja două romane, *Claustrofobul* și  
*Hidra*, este dată ca un exemplu practic al  
 conceptului de anarhetip.

Cu toate că anarhetipul se dorește o „con-  
 trametodă”, menită să completeze și să fina-  
 lizeze, nu să ofere finitudine interpretării,  
 Corin Braga recunoaște că o hermeneutică  
 fantastică este greu de făcut să funcționeze.  
 Aici este și punctul de minimă rezistență  
 a termenului și a metodei propuse. Cum se  
 face că o metodologie care refuză teoretizările  
 poate fi conceptualizată și poate fi exprimată  
 prin definiții de tip arhetipologic prin  
 excelență? În plus, metodele descrise ca  
 fiind cel mai apropiate de anarhetip, cum  
 sunt grupurile focus sau tehnicile de tip  
 EmotionalBodyProcess ori chiar procedeele  
 lui W. R. Bion din noua psihanaliză, nu reușesc  
 să iasă din determinarea produsă tot de  
 opoziția modern-postmodern.

Tocmai de aceea, anarhetipul trebuie per-  
 ceput ca un „gaz galactic” care gravitează în  
 jurul soarelui care este arhetipul, iar această  
 metaforă cosmogonică la care recurge teo-  
 reticianul nu este doar un subterfugiu de  
 definiție, ci demonstrează intenționalitatea  
 mai amplă pe care o găsește Corin Braga  
 termenului. Pentru el, anarhetipul corespunde  
 unei „noi ordini mondiale anarhetipale”, o  
 societate anarhetipală care ar putea să vin-  
 dece în mod eficient „maladiile modernității”.  
 Anarhetipul ar fi, după Corin Braga, o  
 paradigmă careia până acum nu i s-a spus  
 pe nume, care exista latent și embrionar în  
 pântecul lumii post-postmoderne. Ce este

această lume post-postmodernă, careia i s-ar  
 aplica noțiunea aceasta „atipică”, concep-  
 tul acesta care se vrea manifestarea sfârșitu-  
 lui postmodernității? Este lumea în care  
 politica internațională și războaiele globale  
 se duc „anarhetipic”, prin extinderea și per-  
 meabilizarea limitelor dintre tehnologii, indi-  
 vizi și universurile lor fantasmatică. Evident,  
 întrebarea ultimă rămâne aceea dacă, într-o  
 lume ca a noastră, putem vorbi despre apari-  
 ția unei „societăți globale nonconflictuale”,  
 cum anticipează Corin Braga, sau dacă nu  
 cumva această societate a viitorului, acest  
 proiect „post-post” nu este cumva un proiect  
 de tip modern, generat de o angoasă a mo-  
 dernității.

Dincolo de calitățile hermeneutice ale lui  
 Corin Braga, de capacitatea sa de a gestiona  
 mai multe limbaje analitice și de evidenta  
 revigorare a teoriilor comparatismului la noi,  
 impresionant rămâne optimismul concep-  
 tual de care dispune. Dacă „anarhetipul” va  
 rămâne sau nu mai mult decât un termen  
 inventat de un teoretician local este mai puțin  
 important decât faptul că apariția acestui ter-  
 men alungă teama de formula „totul a fost  
 spus”. Corin Braga este unul dintre acei oa-  
 meni de litere, unul dintre membrii Repu-  
 blicii Ideilor care crede că nu totul s-a spus  
 și că mai putem (încă) să vorbim despre lu-  
 crurile nespuse cu „anarhică” nonșalanță. Și,  
 chiar la finalul volumului, când credeam că  
 nu mai există nimic în afară de arhetip și  
 anarhetip, Corin Braga ne anunță apariția  
 unui al treilea termen – eschatipul, configura-  
 ție invers simetrică anarhetipului. Anarhia  
 conceptelor continuă! Eviva la anarhization!



# Sesto Pals în anul de grație 1958

(II)

---

 Michael Finkenthal
 

---

ACUM, DUPĂ ce în prima parte a articolului am creat un cadru al discuției, putem să ne abandonăm lecturii și unei interpretări – preliminară cel puțin – a poeziei lui Sesto Pals. În cele ce urmează mă voi referi mai cu seamă la poeme scrise în perioada cuprinsă între arestarea soției sale (vara lui 1958) și condamnarea ei, șase luni mai târziu, o poezie născută în și din durere. Cititorul ar putea să reproșeze banalitatea premisei pe care mi construiesc edificiul: poezii sunt prin definiție „rodeurs du gouffre”, fervenți vizitatori ai stărilor de echilibru instabil, iar poezia este întotdeauna plămădită dintr-o magmă în care gândirea magică se contopește cu afectivul. Dacă așa stau lucrurile, ce rost are să întîrziem asupra „cadru-lui”, să precizăm contextul în care au fost scrise poemele în discuție?

Întrebarea nu este lipsită de sens nici în contextul extrem de „teoretizat” al analizei și criticii literare contemporane (la care nu mă voi referi însă în aceste articole). Și totuși, mă încapăținez să cred că misiunea cea mai importantă este aceea de a-l face pe poet *iubit* mai degrabă decât *cunoscut*. Astăzi poate mai mult ca oricînd, condiția necesară pentru supraviețuirea poeziei este aceea de a fi „iubită” pur și simplu. Dincolo de argumente logice, raționale, poezia trebuie să ne convingă în modul cel mai direct, cel mai nemijlocit, cel mai absurd poate, că în ea și prin ea vom găsi, dacă nu răspunsuri la întrebările dificile ascunse în colțurile cele mai ferite ale sufletului, cel puțin aluzii, semne, scînteii efemere în miez de noapte. Cum spunea Valéry, „la poésie est l'art de parler pour ne rien dire, mais pour tout suggérer”.

Existau semne prevestitoare: într-un poem scris în 1957, poetul le anunța: „Acest palat în care locuiești e pus la mezat.../ Din ordi-nul vîntului/ Vor sosi mii de nori să tune și să fulgere/ Să tune și să fulgere deasupra viselor tale.../ Și numele tău, pînă atunci cunoscut numai de tine/ Va fi supus judecării...”. Un an mai târziu, singur în odaia în care „în fiecare colț se simte trecutul”, poetul nu poate decît să retrăiască resemnat imaginile și semnele prevestitoare ale răului care avea să-l viziteze: „Pe mine vîntul m-a trîntit la pămînt/ Și pe tine te-a smuls și te-a dus undeva/ Undeva în prăpastie”. Tema prăpastiei apare adesea în poezia lui Sesto Pals. În volumul *Omul Ciudat* găsim un poem intitulat *Prăpastia*, care datează din 1966 (doi ani după despărțirea poetului de Valentina). Aproape zece ani trecuseră de la scrierea unui poem în proză cu același titlu, și totuși concluzia era irevocabilă: „lîngă tine e întotdeauna prăpastia ta și tu mergi în lungul ei și nu găsești nici o punte”. Există vreo diferență între cele două „prăpastii”,

cea dinaintea furtunii care se anunță în 1956 și aceea descrisă o decadă mai târziu?

*Prăpastia* scrisă în 1956-57 începe cu un vers – „În fața privirilor noastre strălucește întunericul” – care mi-a amintit o altă remarcă a lui Paul Valéry: „Quand le vers est très beau on ne songe même pas à comprendre”. Cu toate acestea, în ciuda frumuseții lor, nu putem să nu ne oprim pentru a reflecta asupra semnificației versurilor care urmează: „Pe unul din maluri stă înțelepciunea./ Pe celălalt mal stă iubirea. Ele formează vegetația care ascunde ochiului profan prăpastia. Între ele, prăpastia adevăratului./ Aici se retrage noaptea să mediteze atunci cînd vîntul luminii otrăvește sufletele...”. În acest poem apare Marina: „cu panglici multe, multe și multicolore, Marina pe cîmp”. Marina „umbă în lungul prăpastiei/ Ea nu vede prăpastia/ Ea nu știe prăpastia/ Doar vîntul se agită în jur, fugărindu-i fusta/ Mîngîindu-i picioarele, sîinii./ Apoi amețit, în părul ei, încolăcit într-însa/ca un bețiv, se întîlnește cu sine însuși”. Jocul cu vîntul, pe marginea prăpastiei, se va dovedi a fi periculos: „Acolo unde iarba e adîncă, acolo unde inima e sălbatecă, vîntul se joacă cu sine, cărarea se joacă cu vîntul” și prinsă în joc Marina nu observă „firul chemării” care se țese în jurul ei, „se înfășoară roșu în jurul pîntecului, în jurul sînilor, în jurul inimii tale”. Cînd într-un târziu se va opri totuși și va observa firul, va fi prea târziu: „...din cauza firului roșu și a vîntului ea se înalță în spațiu./ Așa, ca o bucată de hîrtie colorată legată de sfoară, așa și Marina se înalță acuma spre cer dusă de aceeași formulă geometrică./ Și soarele scipește straniu/ Și vîntul se miră de sufletul său ciudat/ Și mina călătorului din ținutul uitării ține capătul firului roșu”.

Marina este (probabil) Valentina, pe cale de a-l părăsi pe poet (anul 1956 este anul reîntîlnirii acesteia cu Ion Caraion). Durerea este copleșitoare, dar ceea ce va crea adevărata prăpastie, aceea peste care poetul nu va mai găsi nicio punte, este conștientizarea bruscă și brutală a timpului. Pînă atunci poetul trăise într-o lume în care acesta fusese inexistent; deodată însă, „... a început să treacă și timpul./ Îl simți în spate, în față, sus și jos./ Poate aerul acesta e Timpul/ Poate așa aceasta e Timpul/ Poate gîndurile tale care se învîrtesc, se învîrtesc roată în jurul lor/ sunt Timpul – /Poate tu însuși ești timpul”. De-acum încolo, poetul se regăsește într-o lume în care lucrurile se *întîmplă*, se schimbă, nu mai e posibil refugiul în dragoste sau în înțelepciune. Trăirea simultană pe cele două buze ale prăpastiei, trăirea în prăpastia suspendată a adevărului, îi va fi de acum înainte refuzată poetului.

În poezia intitulată *Timpul*, care apare în „caietul negru” imediat după poemul datat I XI 58, Sesto Pals constată cu amărăciune:

„Timpul ți-a fost sluga, supusă și perfidă/ Și astăzi stă în fața ta, iar tu, căzut la pămînt/ Umilit și murdar în fața slugii tale/ Îl rogi...”. În acest timp-dușman se înscriu toate nenorocirile care se abat asupra poetului. Sarabanda imaginilor negre, feline, urmează într-un crescendo copleșitor. „Pisicile timpului sunt mute, nu miaună, nu torc/ Din cînd în cînd vin lîngă tine și se gudură/ Totuși există unii lăudaroși care susțin că aud mieunatul/ Și eu îl aud cîteodată noaptea, cînd mă trezesc din somn. Și atunci văd în bezna doi ochi care lucesc sinistru/ Doi ochi răi care mă privesc cu ură/ Sunt ochii timpului”. Această „cădere în timp”, echivalentă cu izgonirea din paradis, conduce la o serie de reflecții amare, materializate în poeme scurte. Ca un Adam care se regăsește fără Eva sa, singura ființă pe care a cunoscut-o înainte, aruncat într-un exil a cărui natură încearcă să o înțeleagă, poetul redefiniște în aceste poeme-haiku momente esențiale ale propriei sale existențe: „Pe coșul casei mele, nu mai iese fum/ Soba mea, de mult este rece/ Și tu scormonești liniștea mea de cenușă/ Zadarnic...” sau: „Se aud pași grei pe trotuar/ Nimeni nu vine, nimeni n-a fost/ Și totuși cineva pleacă”, pentru a conclud: „E atît de simplu să distrugi florile/ Întîi le rupi una cîte una petalele/ Apoi le arunci/ Nu mai sunt bune de nimic./ Asta face și rațiunea, ca și mîinile care rup flori una cîte una/ Cu bielele mele iluzii”.

Somnul rațiunii creează monștri, dar rațiunea trează distruge iluziile noastre. Concluzie banală? Dintotdeauna, poezii s-au găsit într-o relație problematică cu filosofia; vezi de exemplu cele scrise de Heidegger despre Hölderlin în esul *La ce folosesc poezii?*. Dar Sesto Pals a fost și filosof. Întrebarea nu este deci ce spune un filosof despre un poet (sau viceversa), ci mai curînd ce se întîmplă în sufletul (sau în mintea?) poetului-filosof. Poetul plînge, poetul e disperat: femeia iubită l-a părăsit, *timpul* l-a trădat. Această dublă frustrare creează o reacție ciudată: efemerul, istoricul se vor suprapune elementului de eternitate închis în adîncul sufletului pentru a crea actul poetic. Poetul plînge, poetul e disperat, dar în același timp poetul scrie, scrie cu frenezie, poem după poem. În „caietul negru” se găsesc mai bine de șaiszeci de poeme scrise într-un interval de aproximativ două luni. „Pour quelles raisons le poète essaie-t-il de *spatialiser*, de rendre solide et historique son expérience spirituelle...?” se întrebă Benjamin Fondane în prefața la *Falsul tratat de estetică* și se grăbea să răspundă: „Nous l'ignorons, fort heureusement”!

Columbia, 6 noiembrie 2006

## Argument

UN PROIECT multidisciplinar – inițiat și organizat de Călin Stegorean – s-a desfășurat la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, începând cu 8 noiembrie a.c., aducând în atenție avangarda din România, în aspectul ei esențial determinat de interferențele literaturii cu artele plastice, dar și cu alte arte, pe teritoriul revistelor de avangardă, efemere în existența lor, dar ancorate în epocă într-o actualitate de ultimă oră. De altfel, prima expoziție avangardistă din România a fost organizată de revista *Contemporanul* în anul 1924, dată de care prezentul proiect se leagă prin lansarea lui în aceeași lună noiembrie, la o distanță de peste 80 de ani.

Expoziția *Avangarda din România în colecții clujene*, primul element al acestui proiect multidisciplinar, s-a deschis prin reluarea happeningului pus la cale de organizatorii expoziției din 1924: sălile cu lucrări erau cufundate în întuneric, iar liniștea a fost risipită la un moment dat de bătăile unei tobe în ritmul scandalosului pe atunci jazz american. Jazzul a răsunat și în sălile palatului Bánffy, colorând o atmosferă deja agitată de grupuri de actori costumați în provocatoare veșminte ale anilor '20, care pe tot parcursul serii au generat momente de animație dadaistă.

Ca și în urmă cu peste opt decenii, publicul a putut să vadă la aprinderea luminilor lucrări aparținând celor mai importante figuri ale avangardei din zona artelor plastice și în plus exemplare ale revistelor românești de avangardă *Contemporanul*, *Punct*, *Integral*, *Unu*, *Alge*, apărute la București în perioada 1922-1933, dar și *Periszkop*, apărută pentru scurtă vreme la Arad în 1925-1926, volume ale scriitorilor Geo Bogza, M. Blecher, Ilarie Voronca, Sașa Pană, Ion Vinea, Gellu Naum, D. Trost, Gherasim Luca, unele realizate grafic de chiar autorii lor, altele cu ilustrații celebre de Victor Brauner, Marcel Iancu, Jules Perahim, Margareta Sterian, Milița Petrașcu, Constantin Brâncuși. La această prezentare amplă și-au dat concursul cu generozitate Biblioteca Academiei, Filiala Cluj, Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”, Biblioteca Județeană „Octavian Goga”, Universitatea de Artă și Design Cluj și colecționarii Dan Dumitrașcu, Dumitru Dumitrașcu și Ion Pop, alături de lucrări, unele expuse pentru prima dată, din patrimoniul Muzeului de Artă clujean.

Un catalog realizat cu aportul financiar al Fondului Cultural Național, pentru care Muzeul de Artă a concurat într-o competiție națională în care doar o singură altă instituție clujeană a avut succes la secțiunea arte vizuale, a reluat pe copertă elementele grafice ale numărului 50-51 din 1924 al revistei *Contemporanul*, dedicat primei expoziții de

artă avangardistă de la noi, amintită mai sus.

Printre invitații la vernisajul de la Muzeul de Artă s-au numărat și unele din cele mai importante personalități din țară și din străinătate a căror operă a fost și este dedicată studiului avangardei istorice: Krisztina Passuth, profesor la Universitatea din Budapesta, eminent exeget al avangardei din Europa Centrală și de Est, Denis Laoureux (Belgia), curatorul și autorul catalogului expoziției *Mot à Main, artă și scriitură în arta din Belgia*, deschisă la Muzeul Național de Artă din București cu ocazia *sommet-ului* francofoniei, prof. Anna Markowska (Polonia), purtătorul de cuvânt al celebrei Bienale de Gravură de la Cracovia, prof. Jenő Farkas de la Universitatea din Budapesta, prof. Ileana Orlich, de la Universitatea Statului Arizona (SUA), prof. Marin Mincu, cunoscutul autor al antologiilor de literatură avangardistă, director al Editurii Pontica, Vladimir Pană, fiul directorului revistei de orientare suprarealistă *Unu*, deținătorul unei impresionante arhive a avangardei românești, Gheorghe Vida, director adjunct al Institutului de Istoria Artei din București, Ioana Vlasu, de la același institut, autoare a mai multor studii dedicate unor protagoniști ai avangardei, Geo Șerban, unul dintre primii autori ai unor studii asupra avangardei românești în arhive de peste hotare, realizate în ambianța revistei de cultură universală *Secolul XX*, Sorana Georgescu-Gorjan, cu studii ample asupra creației brâncușiene, și tinerii cercetători Irina Cărăbaș, de la Institutul de Istoria Artei din București, Ovidiu Morar, de la Universitatea din Suceava, publicistul Paul Cernat, precum și clujenii Alexandra Rus, cercetător la Muzeul de Artă Cluj, prof. Ștefan Borbély, de la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”, Józsa István, de la aceeași facultate, Cornel Țăranu, compozitor de notorietate internațională, a cărui creație este legată de spiritul avangardei, Vasile Grunea, jurnalist care a avut privilegiul unor întâlniri repetate cu Marcel Iancu, și, nu în ultimul rând, prof. Ion Pop, cel care a contribuit la reușita organizării acestui eveniment cu un entuziast sprijin concret.

Acești participanți s-au reunit în zilele de 9 și 10 noiembrie în cadrul unui simpozion la a cărui reușită, în afara Muzeului de Artă și a AFCN, au colaborat, cu generozitatea știută, Centrul Cultural Francez Cluj-Napoca, Institutul Polonez din București, Asociația Inter Arte, Delegația Wallonie-Bruxelles București, Natura Travel și Natura Paper. Două zile de comunicări și de contacte personale, desfășurate într-o atmosferă ce a depășit strictele formule academice, au făcut ca în final prof. Marin Mincu să propună înființarea la Cluj a unui Club Român al Avangardei și Experimentalismului, care să constituie un factor de coeziune și relevant al



comunicării celor care se ocupă de studiul avangardei, atât din spațiul românesc, cât și internațional. Propunerea s-a bucurat de o receptare atentă și a fost acceptată prin adeziuni exprimate în sensul creării unei instituții apte să consolideze sentimentul unei solidarități pentru care mișcarea de avangardă, cu toate disensiunile pe care le-a cunoscut, poate fi un model de urmat și să faciliteze accesul la cele mai noi studii din domeniu.

În spiritul aceluiași sincretism al artelor purtând marca avangardei, participanților la simpozion și publicului larg le-a fost propus un spectacol realizat de Radio Cluj avându-l ca interpret pe Cornel Răileanu, de la Teatrul Național clujean. *O noapte la Secol* a evocat atmosfera variantei autohtone de cafea literară, reprezentată de lăptăria familiei Dinu, loc de întâlnire a multora din protagoniștii avangardei, pe baza unor poezii și manifeste ale avangardei românești și a unor piese muzicale ale compozitorului Eric Satie, selectate de Oana Cristea Grigorescu, redactor la Radio Cluj, coordonatorul întregului spectacol.

Această succesiune de manifestări artistice desfășurate la Muzeul de Artă din Cluj sub semnul avangardei a constituit o premieră atât sub aspectul tematicii, al prezentării unor exponate aflate în multiple colecții, cât și al performanței reunirii unor personalități cu studii dedicate fenomenului pe care, altfel, le poți întâlni reunite doar în bibliografiile de specialitate. Din comunicările prezentate la simpozionul internațional *Avangarda. Noi studii*, redăm, fragmentar, câteva, semnificative pentru caracterul interdisciplinar al evenimentului și pentru prestigiul participanților. (C.S.)

# Imaginea poetică suprarealistă

---

Ovidiu Morar

---

SE POATE spune că imaginea reprezintă scheia de boltă a întregii estetici suprarealiste, căci, după cum afirma Louis Aragon în *Le Paysan de Paris*,

Viciul numit *Suprerealism* e folosirea dereglată și pătimașă a stupefiantului *imagine* sau mai degrabă a provocării necontrolate a imaginii pentru ea însăși și pentru ceea ce ea antrenează în domeniul reprezentării perturbărilor imprezvizibile și metamorfozelor: căci fiecare imagine de fiecare dată vă face să revedeți întregul univers.<sup>1</sup>

În studiul său despre suprarealism din volumul *Sadismul adevărului*, Șașa Pană arată că automatismul verbal și plastic a dus la captarea din „bezna voluntară a subconștientului” a *realităților*, care nu sunt idei, ci exact „antipozii intelectuale”, întrucât ele generează reprezentări sensibile, perceptibile vizual. Din alăturarea lor fortuită, acestea dau naștere unor „cohorte de imagini” care creează impresia, atât pentru poet, cât și pentru receptorul său, că se află foarte aproape de acel „punct al spiritului” numit suprarealitate. Așadar: „Acolo e sursa poemului autentic și locul unde trebuie să cadă miraculoasa lovitură de toiag”.<sup>2</sup>

Încă din primul manifest al suprarealismului, André Breton vorbește despre un tip special de imagine, anume *imaginea suprarealistă*, pentru explicarea căreia făcea apel la paradoxala definiție dată în 1918 de poetul Pierre Reverdy în revista *Nord-Sud*:

Imaginea este o creație pură a spiritului.

Ea nu se poate naște dintr-o comparație, ci din apropierea a două realități mai mult sau mai puțin îndepărtate.

Cu cât raporturile a două realități apropiate vor fi mai depărtate și mai juste, cu atât imaginea va fi mai puternică – și cu atât puterea ei emotivă și realitatea poetică vor fi mai mari.<sup>3</sup>

La această definiție, Breton va mai adăuga totuși un element esențial: lipsa de premeditare. Așadar, pentru producerea imaginii, cele două realități distanțate (din punct de vedere logic) nu sunt apropiate în mod voluntar de subiectul care le percepe, ci inconștient, din această alăturare ad hoc luând naștere, ca urmare a „diferenței de potențial” dintre cei doi „conductori”, o „*Lumină a imaginii*”, a cărei intensitate depinde de mărimea acestei diferențe (o expoziție suprarealistă s-a numit chiar *Écartul absolut*). Spre deosebire de ima-

gina poetică tradițională, care se bazează pe similitudinea sau contiguitatea termenilor puși în contact, imaginea suprarealistă are drept punct de plecare tocmai lipsa de asemănare a acestora, ea alăturând în mod paradoxal două realități logic incongruente și prin aceasta negându-le de fapt, în mod dialectic, incompatibilitatea funciară.<sup>4</sup> Ca atare, valoarea sa depinde de „șocul emoțional” pe care-l provoacă subiectului receptor, fie că e vorba de lector sau de poetul însuși, care la rândul său nu-i decât un spectator pasiv ce asistă fascinat la spectacolul pus în scenă de un regizor misterios, i.e. de propria sa *imaginație*.<sup>5</sup>

Un alt atribut al imaginii suprarealiste îl constituie caracterul său foarte concret, palpabil, ce se impune ca o evidență absolută, misterioasă, în ciuda faptului că ea apare ca rezultatul unei reprezentări mentale pure. Evident că materialul acestei reprezentări a fost furnizat de amintirea unor percepții exterioare, imaginea reușind în fapt să realizeze o sinteză miraculoasă între reprezentare și percepție, două mecanisme psihice funciar divergente. O accepțiune oarecum similară a imaginii poetice o dăduse și Jung în studiul *Psychologische Typen* (1921), conform căruia *reprezentarea imaginii* „se referă doar indirect la percepția obiectului exterior”, bazându-se mai degrabă pe activitatea imaginară a inconștientului; ea „se manifestă în conștiință ca produs inconștient, și anume mai mult sau mai puțin subit, oarecum ca o viziune sau ca o halucinație”.<sup>6</sup>

Întrucât imaginea constituie, după Breton, „sângele însuși al poeziei”, discursul poetic (ca și cel plastic) suprarealist se construiește aproape în exclusivitate dintr-o succesiune de imagini deconcertante, pe care rațiunea refuză să le accepte. Așadar, arta suprarealistă e o artă esențial *antimimetică*; singurul ei domeniu exploatabil este, după cum afirmă Breton, domeniul *reprezentării mentale pure*, ce se întinde dincolo de cel al percepțiilor, important fiind însă ca apelul la reprezentarea mentală să furnizeze, după cum spunea și Freud, „senzații în raport cu procesul ce se derulează în ascunzișurile cele mai diverse și mai profunde ale aparatului psihic” (e notorie, de altfel, mefiența suprarealiștilor față de muzică, tocmai pentru că aceasta nu generează reprezentări sensibile). Cu alte cuvinte, scopul acestei arte, afirmă Breton, e de a unifica, prin intermediul imaginii, percepția și reprezentarea, adică de a determina ca

niște elemente psihice esențial subiective (reprezentările) să dobândească un caracter obiectiv și, totodată, „bulversant, revoluționar”, ele chemând imperios în realitatea exterioară ceva miraculos care să se manifeste.<sup>7</sup>

Imaginea suprarealistă stabilește un raport de analogie între două realități logic incompatibile, după modelul postulatului lui Lautréamont: „frumos ca întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecție a unei umbrele cu o mașină de cusut”. În opinia lui Breton, această analogie poetică are ceva în comun cu analogia mistică, prin aceea că „transgresează legile deducției pentru a face ca spiritul să aprehende interdependența a două obiecte ale gândirii situate în planuri diferite, între care funcționarea logică a spiritului nu este aptă să facă nicio legătură și se opune a priori la stabilirea oricărei legături”; totodată însă, analogia poetică diferă funciar de analogia mistică, întrucât ea nu admite existența, dincolo de lumea sensibilă, a unui „univers invizibil ce tinde să se manifeste”.<sup>8</sup> Suprarealiștii sunt interesați numai de acest „declin analogic”, întrucât numai cu ajutorul lui ar putea accede la „motorul lumii”: „Cuvântul cel mai exaltant de care dispunem e cuvântul «ca»”.<sup>9</sup>

După Breton, singurele vehicule acceptabile ale acestei gândiri analogice sunt metafora și comparația, toate celelalte figuri ale retoricii fiind complet lipsite de interes. Însă, spre deosebire de metafora și comparația clasică, figurile similare din poezia suprarealistă nu mai substituie un referent anume, pe baza unei relații logice, de similaritate, ci își *crează* un referent practic neidentificabil în realitatea obiectivă. Șașa Pană va vorbi despre evanescența imaginii suprarealiste, arătând că poemul nu trăiește decât prin lectură, fiind dictat în exclusivitate de imaginile care „se succed capricios și dispar la fel de dezordonat, se săvârșesc ca un fum”.<sup>10</sup> După Șașa Pană, imaginea nu e *rezultatul* unei comparații sau metafore, ci:

Asociațiile fortuite *au născut* [s.n.] metafore prin ciocnirea senzațiilor diferite și care nu mai pot fi controlate după regula de trei simplă a logicii susținute de cele cinci sau mai multe simțuri. Lectura lor generează stări de magie, de inefabil și de adevărul cărora nu ne mai sinchisim. Le iubim sau nu, ne turbură fără să știm de ce, dincolo de orice analiză.<sup>11</sup>

1. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris: Éditions Gallimard, 1976, p. 82.

2. Șașa Pană, *Sadismul adevărului*, București: Editura Unu, 1936, p. 124.

3. Apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, București: Editura Meridiane, 1968, p. 294.

4. *Ibidem*, p. 169.

5. După cum susține Gaston Bachelard în *Aerul și visele*, imaginația reprezintă facultatea psihică de a modifica imaginile percepute și de a le face subversive.

6. Carl Gustav Jung, *Tipuri psihologice*, traducere de Viorica Nișcov, București: Editura Humanitas, 1997, p. 476-477.

7. André Breton, *Position politique du Surréalisme*, Paris: Éditions de Sagittaire, 1935, p. 164-165.

8. André Breton, *Signe ascendant*, Paris: Éditions Gallimard, 1968, p. 9.

9. *Ibidem*, p. 10.

10. Pană, p. 127.

11. *Ibidem*, p. 118.

# Tristan Tzara în Ungaria

## Octombrie 1956

Farkas János

ÎN 1947, Tzara a făcut o călătorie mai lungă în Europa de Est, în Iugoslavia, România, Cehoslovacia și Ungaria.

Cea de-a doua călătorie a avut loc în octombrie 1956. Adevăratul motiv al invitației lui Tzara la Budapesta de către Gyula Illyés a fost de a conferi un caracter internațional ceremoniei de reînnoire a victimelor faimosului proces politic, numit „procesul lui Rajk”. Această invitație a fost o recompensă pentru inițierea de către Tzara a traducerii în franceză a unei plachete de poezii a lui József Attila. În afară de Tzara, au mai fost prezenți în Ungaria numeroși intelectuali francezi, printre care Jean Rousselot, editorul Pierre Seghers, un ansamblu de teatru, savanți, muziceni din Franța, de pildă Joseph Kosma. Între timp se comemorau zece ani de la moartea lui Béla Bartók.

Ziarele din Budapesta relatează pe larg despre prezența lui Tzara la Budapesta. În cotidianul *Esti Budapest* (6 octombrie 1956), criticul literar László Dobossy (autor al unei documentate istorii a literaturii franceze în maghiară), în articolul *Lupta pentru libertate a lui Tristan Tzara*, îl califică drept „unul dintre marii scriitori-revoluționari ai epocii”. Dobossy evidențiază îndrăzneala deosebită a autorului în modul de a construi universul de idei și de imagini, caracterul tot mai exigent al ritmului interior al poeziilor sale. Tot aici se publică o poezie în traducerea lui Géza Képes. Un alt cotidian (*Népszava*, 7 octombrie 1956) publică o știre despre recepția de la Uniunea Scriitorilor în onoarea lui Tristan Tzara. Numărul din 14 octombrie al aceluiași cotidian publică poezia *Primăvară iugoslavă*, în traducerea lui Balázs Boldog. În această perioadă a avut loc săptămâna filmului francez la Budapesta, iar Institutul Francez din Budapesta era singurul care a reprezentat un stat occidental în Ungaria, în această perioadă, și care a avut o activitate intensă sub conducerea lui Guy Turbet-Delof. Într-o carte, acesta din urmă povestește că Institutul Francez nu a fost închis pur și simplu pentru faptul că soția lui Mátyás Rákosi consulta cu mare plăcere revistele de modă franțuzești pentru a-și comanda desurile ultimul răcnet...

La Budapesta, datorită prietenilor săi maghiari, Tzara s-a documentat rapid despre intențiile „Cercului Petőfi” al scriitorilor, despre atmosfera de reînnoire, despre eforturile de destalinizare, într-un cuvânt despre situația pe care el o va califica drept revoluționară. Tzara a stat o seară întreagă la Lajos Kassák, cel care fusese trecut pe lista neagră după 1948.

Evenimentul cel mai important la care poetul a participat a fost ceremonia de reînnoire a lui László Rajk și a colegilor acestuia.

**A**NALIZA SITUAȚIEI din Ungaria în ajunul revoluției, făcută de Tzara, este una dintre cele mai curajoase în contextul epocii. Tzara găsește revelator exemplul din Ungaria pentru liberalizarea regimului comunist și o destalinizare cât mai urgentă în spiritul celui de-al XX-lea Congres de la Moscova, sub conducerea lui Hrușciiov. Scriitorii maghiari, reuniți în „Cercul Petőfi” (creat în jurul lui Imre Nagy), sunt purtători de cuvânt ai întregului popor maghiar. Ei au reușit să exprime revendicările naționale profunde și dorința de schimbări a proletariatului maghiar. Astfel se explică succesul intelectualilor din Ungaria. Iată că internaționalismul de odinioară se transformă în parte în apologia „revendicării naționale”. Poetul oferă o imagine a mecanismului disculpării față de tovarășul condamnat care era Rajk.

Tzara ajunge la concluzia că se pregătește cea de-a „doua revoluție”, în sensul revoluției comuniste, însă evenimentele au evoluat în altă direcție. El se grăbește să declare că nu este de acord cu „independența totală” exprimată de scriitorii maghiari, ceea ce i se pare o „noțiune abstractă”. De aici reiese clar că Tzara vroia o destalinizare în cadrul regimului comunist, fără să pună în discuție dominația sovietică.

Tzara nu ezită totuși să spună clar tovarășilor săi că el a intrat în frondă, chiar cu prețul de a fi hulit de aceștia: „Am vrut să spun toate astea în presa noastră literară, povestind ceea ce am văzut în Ungaria, dar, din nefericire, nu mi s-a dat posibilitatea s-o fac. Regret profund că suntem obligați să citim presa burgheză pentru a ne informa despre situația politică actuală din Ungaria și din alte țări socialiste” – scrie Tzara în acest interviu. Presa din Ungaria va prelua pasaje din document. Dar, de pildă, ziarul *Esti Budapest* (20 octombrie 1956), în articolul intitulat *Ce a văzut Tristan Tzara în Ungaria?*, nu amintește concluzia principală a autorului despre caracterul revoluționar al situației din Ungaria.

Scandalul în urma publicării interviului lui Tzara a obligat elita comunistă franceză să se pronunțe. Aragon răspunde în 20/21 octombrie 1956 printr-un comunicat despre actul lui Tzara: „Toată presa maghiară a publicat pe larg această declarație pentru a alimenta campaniile anticomuniste și antisovietice. Secretariatul Comitetului Central regretă atitudinea biroului de presă maghiar”. În general, se omite prima parte a articolului din acest număr al ziarului *Le Figaro littéraire*, în

care biroul de presă maghiar afirmă clar: „son rôle se borne à informer et à documenter la presse française et les particuliers sur les événements ayant trait à la Hongrie”. În data de 24 octombrie, Tzara a fost convocat la o întâlnire la sediul, unde, în numele partidului, Laurent Casanova i-a dat ordin să tacă. Iar Comitetul Central al Partidului, într-o ședință ulterioară, a condamnat situația politică din Ungaria și demersurile lui Imre Nagy. Putem afirma fără exagerare că Tzara a provocat o criză profundă în sânul partidului. Presa a calificat acest gest ca o revoltă.

După intervenția sovietică din 4 noiembrie, extrase din interviul lui Tzara vor fi prezente timp de mai multe săptămâni pe primele pagini ale ziarelor. Publicistul francez Gilbert Cesborn scria pe atunci: „Lumea



întreagă are astăzi două patrii: una-i a fiicăruia, cealaltă este Ungaria!” Pentru a nu intra în conflict cu partidul său, poetul a refuzat orice declarație în legătură cu Ungaria. Breton, în ziarul *Combat* (6 noiembrie 1956), îl elogiază pe vechiul său adversar în felul următor: „Les joyeux butors du Kremlin sont aujourd’hui démasqués. La «destalinisation» n’était qu’un piège, le plus sordide qui fut jamais. La parole est à ceux qui y ont cru et ont feint d’y croire: Tristan Tzara qui se fait ici le premier porte-parole de la revendication hongroise”. Nici după înfrângerea Revoluției din 1956, Tzara nu va protesta împotriva represaliilor și condamnărilor la moarte din Ungaria, cum au făcut-o mulți compatrioți ai săi, începând de la Albert Camus până la Marguerite Duras. ■



# Avangarda maghiară în




---

Paul Cernat

---

DESPRE RELAȚII mai apropiate ale avangardei românești cu cea maghiară putem vorbi, cu adevărat, numai la *Contimporanul*, în parte grație relațiilor celor doi lideri ai acesteia – Marcel Iancu și Ion Vinea – cu Lajos Kassák și Tamás Aladár. Simpatizanți comuniști, scriitorii radicali maghiari, în frunte cu poetul și gravorul Kassák, fuseseră nevoiți să se exileze în capitala Austriei – ca urmare a înlăturării Comunei lui Béla Kun și a instaurării regimului Horthy –, unde vor edita revista „activistă” *Ma* (Astăzi). Un element de legătură între cele două avangarde a fost și pictorul sas Hans Mattis Teutsch, colaborator – între altele – la revista maghiară și la *Contimporanul*. Despre gruparea *Ma*, Ov. S. Crohmălniceanu amintea că „nu era străină de principiile pe care le susținea în artă și literatură *Der Sturm*. Ele sînt proprii esteticii expresioniste [...] dar o notă particulară le-o dă rolul capital chemat să-l joace în cadrul lor tocmai actul «constructiv»” (*Literatura română și expresionismul*, p. 110). În volumul *East-European Avantgardism* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), Endre Bojtár face însă o distincție clară între prima etapă, expresionist-activistă, a revistei și faza a doua, constructivistă, afină programului de la *Contimporanul*: „The expressionism of *Ma*, called activism, was, from 1922, replaced by constructivism” (p. 74).

Una dintre mărturiile prieteniei dintre Tamás Aladár și Ion Vinea este scrisoarea celui din urmă către Tristan Tzara, reprodușă în revista *Manuscriptum*, nr. 2/1981 (43), anul XII, p. 163, v. *Ion Vinea — Tristan Tzara, Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar*. Reproducem traducerea românească a scrisorii trimise la Paris lui Tzara: „Prea dragul meu Tzara. Prietenul Tamás Aladár, poetul maghiar de la revista *Ma* (din Viena) și care a trecut acum câteva luni prin București, ar avea nevoie de sprijinul tău. Dă-i-l din toată inima (așa, pentru a te imita) și dă-i și indicații pentru a se descurca acolo”. În volumul *Geografia literaturii române, azi*. Vol. IV. *Banatul* (Pitești: Ed. Paralela 45), 2005, criticul Cornel Ungureanu aduce în atenție și o „filieră timișoreană” mediatore între revista *Ma* și *Contimporanul*. Un personaj-cheie al ei ar fi omul politic și traducătorul Aurel Buteanu, în ale cărui amintiri este menționată o „vizită la *Contimporanul* (1923? 1924?) în care l-ar fi cunoscut pe Kassák. Reîntîlnirea cu Kassák (în corespondență) e facilitată, evident, de timișoreanul (Robert) Reiter/(Franz) Liebhard. Și de traducerea din volumul apărut în 1971 pe care cei doi le fac împreună. Azi [...] drumul

lui Kassák la Paris e comparat cu al lui Brâncuși” (p. 102-103, precum și de faptul că în jurul revistei *Ma* se aflau cinci timișoreni: poetul anarho-expresionist maghiar și traducătorul Franz Liebhard (alias Robert Reiter), Aurel Buteanu, pictorul cehoslovac Julius Podlipny, poetul și dramaturgul Endre Károly, în fine, reporterul și „revoluționarul de profesie” Rodion Markovits. „Vasta corespondență dintre Kassák și Aurel Buteanu (și, nu mă îndoiesc, vasta corespondență dintre Reiter/Liebhard și Kassák) va fi lămuritoare pentru multe din chestiunile avangardei europene”, adaugă Ungureanu (*ibid.*, p. 272).

O bună prezentare a raporturilor existente între cele „două modernisme” maghiare – cel al revistei moderate *Nyugat* a lui Ady și Babits Mihály (cu dominantă postsimbolistă) și cel activist al revistelor *A Tett* și *Ma* (avangardiste, programatice) – găsim în capitolul *Les deux modernismes hongrois des années 1910 Babits ou Kassák?* de János Szavai (vol. *Modernisme en Europe Centrale: Les avant-gardes*, sous la direction de Marie Delaperrière, Collection „Aujourd’hui l’Europe”, Paris-Montréal: L’Hartmann, 1999, p. 85-95). Diferența de optică și atitudine între cele două modernisme este, schimbînd ce e de schimbat, cea dintre modernismul lovinescian și cel „extremist” din România (citîndu-l pe Tzvetan Todorov, Szavai vorbește de un model moderat al „calendoscopului” și de un model revoluționar al „zilei și nopții”). L. Kassák a debutat în *Nyugat* și s-a format în ambianța pariziană a anilor 1909-1910. Autor independent, rămas, către sfîrșitul anilor ’20, aproape izolat, va evolua în anii ’30 către forme mai moderate de lirism.

Încă din declarația de intenții din nr. 37-38, 7 aprilie 1923 (*Pentru cetitori și scriitori*), în care își exprima satisfacția de a fi obținut colaborarea a numeroși importanți artiști ai avangardei europene, Ion Vinea anunța că: „Vom primi cronici, articole critice și literare, desene, clișee, gravuri inedite [...] de la grupul scriitorilor unguri refugiați la Viena, strînși în jurul revistei *Ma*”. Numărul 46 (mai 1924) al *Contimporanului* – deschis cu *Manifestul activist către tinerime* – dedică o pagină întreagă (12) „noii poezii maghiare”. Două poeme moderne cu tentă depresivă (traduse de Vinea), ambele avînd în loc de titlu numele autorilor – Kassák Lajos, respectiv Tamás Aladár – sînt ilustrate cu un desen „simultaneist” al praghezului Karel („Charles”) Teige și prefațate de un articol anonim intitulat *O mișcare modernă în exil*.

Prezentarea istorică lasă să transpară simpatia pentru idealismul revoluționar:

Înainte de război literatura modernă ungară se grupa în jurul revistei *Nyugat* (Orient [de fapt, Occident]) la Oradia Mare. Cel mai reprezentativ poet al mișcării era Ady Endre cu verbul vehement și o putere de expresie cosmică. După 1914 întreaga literatură ungară părea desrădăcinată. Atunci prima voce o luă mișcarea Tett al cărui director era Ludwig Kassak. Puternic învrăjbită cu evenimentele politice de atunci, revista lor a fost confiscată. Cu ajutorul juneții pe care o cîștigase în jurul Kassak scoase noua revistă *Ma* (Astăzi) unde se întîlniră toate talentele tinere. Aerul încărcat roșu al revoluției împlini tineretea cu ideologia revoluției care ar fi putut realiza cîndva idealul artiștilor de la *Ma*. Și lumea aștepta noul Christos. Cu reacțiunea albă însă *Ma* s-a exilat la Viena. Aci apare prima „epopee a mulțimei” de Kassak. Acum se modifică și poezia fiindcă poezii sînt seismografii timpului. O perioadă nouă, o fundare nouă, o limbă nouă se naște cu constructivismul colectiv. Prima antologie a grupării *Ma* era omul cercetător și ros de neliniște. A doua apărută acum de curînd e imaginea omului nou care s-a găsit. Astăzi mișcarea modernilor din Viena ai căror colaboratori sînt L. Kassak, Dery Tibor, Nadas J. Reiter R., Tamas Aladar și Moholy-Naghy a devenit printre celelalte cea mai curată și mai consequentă din Europa.

Poemul „de exil” al lui Kassák este de fapt un prozopoem, un lamento organizat în versete. În pagina de „note” a aceluiași număr este consemnată „a doua antologie *Ma*”, *Boldog híradás*, a lui Tamás Aladár, „una dintre culerile cele mai reprezentative ale noii poezii maghiare. Poezie de idei susținute de un puternic sentiment al vieții integrale”. O altă notiță consemnează expunerea la Galeria Sturm din Berlin a „operilor constructiviste ale pictorului și poetului maghiar Lajos Kassák”. La aceeași rubrică, dar în numărul 47 al *Contimporanului* (pe a cărui copertă apare un *Lino-leum* de L. Kassák), o nouă informație despre *Ma* indică un contraserviciu maghiar: „versuri de I. Vinea, traduse de Tomas (sic) Aladar și gravuri de Marcel Iancu”. Alături – o consemnare a revistei lui Herwarth Walden, *Der Sturm*, cu – între altele – colaborări din Ungaria. Este menționată, pentru prima oară, „revista modernă budapestană *Új Kultúra*, dir. Gero Bela și Dekany Istvan”, unde „regăsim numele marelui poet maghiar exilat Kassák Lajos și ale tuturor artiștilor unguri refugiați la Viena în jurul revistei *Ma*”.

# Grafica modernistă în anii 1930-1940



Gheorghe &amp; Mariana Vida

**I**STORICUL MIȘCĂRII de avangardă din România a fost sistematic ocultat de istoriografia românească de artă înainte de 1989, din motive de ordin politic și estetic. Din punct de vedere politic, întrucât corifeii acestei mișcări (foarte mulți de origine evreiască), în majoritate oameni cu vederi de stînga, unii membri ai Partidului Comunist din ilegalitate, nu corespundeau ideologic, fiind marginalizați atît în timpul epurărilor staliniste, cît și mai tîrziu, în epoca dictaturii ceaușiste.

Din punct de vedere estetic, deoarece revoluția operată de avangardă, în sensul eliberării de clișee, nu răspundea dezideratelor politicii culturale de partid; axată pe iconografia omului „de tip nou“, aceasta a impus, stilistic, un figurativ exacerbant, al cărui punct culminant l-a constituit realismul socialist.

Opera artiștilor de avangardă a fost receptată cu suspiciune de oficialitățile comuniste. Sub presiunea reevaluării externe a unor artiști precum Victor Brauner, Marcel Iancu, Mattis-Teutsch, acestora li s-au dedicat, sporadic, studii monografice, ei fiind de asemenea integrați în cîteva lucrări de sinteză. După 1989, avangarda istorică românească a fost sensibil reconsiderată prin expoziții și cataloage care au acoperit, parțial, petele albe. Interesul cercetătorilor s-a focalizat în ultimii ani cu precădere asupra evenimentelor artistice ale deceniului trei, marcat de marea expoziție internațională a *Contemporanului* din 1924.

Scopul prezentei expuneri este acela de a urmări evoluția artiștilor de avangardă în cursul anilor '30, prin prisma manifestărilor organizate între 1929 și 1936 cu aceeași consecvență teoretică, dar fără vehemența de odinioară. Termenul de „avangardă“ nu mai are acum o conotație contestată, puțînd fi lesne înlocuit cu cel – oarecum mai erodat, dar mai adecvat – de „modernism“. „Arta nouă“ interesează cercuri tot mai ample de artiști și o anumită categorie a publicului răspunde prompt nevoii de sincronizare cu avangarda din Europa Occidentală.

Este, de altfel, o epocă istorică plină de contradicții, o perioadă de relativă prosperitate economică, de afirmare culturală, dar și de radicalizare a forțelor de dreapta, care vor scinda, inevitabil, în două tabere „generația de la 1930“, cum o numea cu admirație Ionel Jianu, asimilînd-o unei alte generații ilustre, cea de la 1848. Din perspectiva succesiunii stilurilor, anii 1930 și 1940 se caracterizează printr-un pluralism cu accente distribuite diferit, cubo-futurismul, cubo-expresionismul și constructivismul fiind treptat înlocuite de expresii tîrzii ale noii obiectivității, ale noului clasicism, ca și de suprarealism, repere pentru configurarea unei noi paradigme vizuale. În domeniul artelor grafice, care reflectă cel mai sugestiv etapele de elaborare a operei,

fiind și cel mai intim legate de sensibilitatea creatoare a artistului, acuarela, pastelul, dar mai ales desenul colorat pe armătura de tuș vor fi tehnicile predilecte ale epocii.

După consumarea impetuoasă a „revoltei“ între anii 1922 și 1924 și afirmarea cu greutate a „artei noi“ în cultura vizuală (provincială și inegală ca substanță) din România, pionierii mișcării de avangardă – Marcel Iancu, M. H. Maxy, Victor Brauner, Mattis-Teutsch, Milița Pătrașcu, Corneliu Michăilescu, Henri Daniel – devin artiști recunoscuți și apreciați. Ei se asociază succesiv, constituind între 1929 și 1936 nucleul unor grupări efemere avînd ca scop organizarea de expoziții-spectacol care impun, subliminal și inevitabil, modernismul ca mod de viață: *Arta nouă* (1929, 1932), grupul plastic *Criterion* (1933), grupul plastic *1934, Contemporanul* (1933, 1935, 1936). Totodată, ei reușesc să mobilizeze decisiv artiști tineri de care îi apropie certe afinități stilistice, precum Margareta Sterian, Henri Catargi, Michaela Eleutheriade, Nina Arbore, Merica Râmniceanu, Mac Constantinescu, Vasile Popescu. Manifestările acestor grupări relevă o împlînzire a tonului protestatar din deceniul precedent, o adaptare la preferințele burgheziei comanditare, mai cultivată, dar și mai receptivă la spiritul modernismului.

Schimbarea raportului de forțe în politica europeană și fascizarea Germaniei după 1933 au determinat și în România ascensiunea mișcărilor de extremă dreapta și accentuarea antisemitismului. În acest context, artiștii de avangardă își nuanțează atitudinea, orientîndu-se spre mișcarea socialist-comunistă. Dacă în deceniul trei legăturile cu restul Europei erau diversificate (și vehiculate mai ales via Berlin), acum ele se restrîng aproape exclusiv la Școala de la Paris, care, cu rafinamentul ei cosmopolit, devine centrul artistic de referință al continentului. Ecoul Școlii de la Paris și al operelor lui Matisse, Dufy sau Dunoyer de Segonzac se suprapune celui al unor expoziții deschise în 1931-1932 la București (Pascin, Max Ernst, Marcoussis, Lurçat, Massimo Campigli), cu rezonanță în memoria artistică locală. În același timp, nu este lipsit de interes să amintim că la Expoziția internațională de la Paris din 1937, pavilionul românesc cuprîndea, fără nicio discriminare etnică, și operele artiștilor reprezentativi ai mișcării autohtone de avangardă.

În anii '30, avangarda românească renunță la exclusivismul de odinioară, încercînd să coopereze, în vederea succesului de public, o serie de artiști cu ferme convingeri moderniste, dar cu orientări stilistice diferite. Aceasta explică și amalgamul de nume din selecția prezentată, dintre care unele sînt îndeobște subsumate unui tradiționalism programatic, în timp ce altele se identifică cu cele mai îndrăznețe expe-

rimente. Fenomenul este însă semnificativ pentru permeabilitatea ambianței artistice diversificate a deceniului patru. Merită a fi relevate în acest sens contribuția în plan teoretic a „misionarilor“ de la *Contemporanul* – Marcel Iancu și Ion Vinea –, consecvența eforturilor de înnoire a limbajului plastic, dar și treptata „balcanizare“ a acestor demersuri, ceea ce a dus la diluarea radicalismului anilor '20.

Pînă în 1989, fostul minister al culturii (CCES) a achiziționat doar sporadic și aleatoriu grafică de avangardă. Dintre numeroșii artiști care au expus la manifestările moderniste, unii, precum Alexandru Brătesanu, Cornelia Babic-Daniel, Aurel Kessler, Lucreția Popp, nu figurează cu nicio lucrare sau sporadic în colecțiile de stat, alții sînt reprezentați cu piese din perioade diferite de cea aflată în discuție.

Este și cazul Muzeului Național de Artă al României, unde, în cea mai cuprinzătoare și reprezentativă colecție de artă grafică – unde am realizat prezenta cercetare – figurează opere ale artiștilor de avangardă din perioade stilistice eclectice. Pe de altă parte, menționăm că, în pofida numărului relativ mare de expoziții și a unei însemnate producții de grafică, cu excepția desenului Margaretei Sterian *Repetiție la Cercul Sidoli* (prezentat în expoziția grupului plastic *1934*), în cursul cercetării întreprinse nu au fost depistate lucrările care au circulat în expozițiile grupărilor de avangardă ale deceniului. În consecință, pentru a oferi o imagine mai consistentă în prezenta selecție au fost analizate și opere din colecții particulare. În aceeași ordine de idei, deși Bucureștiul a fost incontestabil centrul mișcării de avangardă, expoziția cuprinde și artiști transilvăneni precum Eugen Găscă, Vasile Kazar, Alex Leon, Gheza Vida și Ion Vlasii, a căror activitate se circumscrie modernismului anilor '30.

Poetul Dan Faur, ale cărui desene supra-realiste, practic necunoscute, constituie o revelație, și reputatul scenograf Wladimir Siegfried, la rîndul lui o figură excentrică, completează, credem, panorama fatalmente lacunară a graficii moderniste din România deceniului patru.

Studierea, fie și parțială, a acestei perioade oferă prilejul reevaluării profilului stilistic al unor artiști de talie europeană; ea înlesnește deopotrivă explorarea unor zone autentice ale sensibilității plastice rămase necercetate în configurația complexă a artei românești interbelice odată cu schimbarea canonului vizual. În acest sens, conglomeratul de influențe, forme, idei și direcții, adeseori contradictorii, care au constituit farmecul singular al unei întregi epoci artistice, merită o reevaluare și o redimensionare atît pentru perioada avangardei clasice, cît și într-o epocă pe care convențional o denumim „modernistă“.

# Atelierul Miliței

Ioana Vlasiu

PRIN ATELIERUL Miliței au trecut multe celebrități ale timpului. Artistă extem de prolifică, galeria ei de portrete rivalizează, poate nu tocmai întâmplător, cu desenele prietenului ei Marcel Iancu și, împreună, documentează cu extremă acuitate lumea intelectuală bucureșteană. „Matei Caragiale mi se părea cernit în felul unui cioclu înfri-coșat de moarte, macerat într-un mod princiar și rece de obsesia propriei nimiciri fizice. Rebreanu avea ceva statuar și granitic“.

O relatare plină de interes asupra relațiilor ce se stabileau între artist și model a lăsat Cella Delavrancea.

Când începea un portret, analiza modelul cu atenția minuțioasă a unui medic. Mi-aduc aminte cum, înainte de a poza la dansa, a venit de mai multe ori acasă la mine, dimineața pe când făceam exerciții de tehnică la pian. Sta pe divan cu un caiet de schițe, eu la game și preludii de Bach. După un timp îi auzeam, zglobiu, râsul scurt. Nu i-am văzut schițele niciodată. Dar capul de bronz de la muzeu, care mă reprezintă, e o lucrare remarcabilă. A prins expresia de mirată așteptare care mă caracterizează. A fost singurul artist plastic în fața căruia n-am căscat mereu și cu lacrimi irepresibile, ca bietele fiare când le privești după zăbrele. Cu Milița mă simțeam pe altă zonă a vieții, ca pe un nor, plutind într-un eter de incantații. Îmi stimula inteligența și fantezia până la exces. Între noi era un schimb scânteietor de idei, în toate domeniile, veselia cu râsul ei unic, alunga grijile, nedumeririle, chiar și amintirile.

Importanța pe care Milița o atribuia relației cu modelul și care se răsfrângea într-un anume fel asupra calității lucrării se regăsește în raportul care se stabilește între lucrarea odată încheiată și spectatorul sau publicul ei. Pe urmele lui Brâncuși, Milița împărtășește convingerea că arta are sau trebuie să aibă o valoare formativă și chiar terapeutică. Iată un fragment revelator dintr-o scrisoare pe care Milița i-o adresa lui Brâncuși în 1924, după ce îi văzuse sculpturile, în 1924, în casa Ceciliei Cuțescu-Storck: „când le-am văzut aici la Storck mi s-a părut că o muzică plină de intimitate și duiosie s-a răspândit în jurul meu și m-am simțit mai bună, iubind viața, și adorând arta cu un elan reinnoit“.

Se pare că portretele feminine au stimulat în mai mare măsură imaginația sculptoriței și căutările unor noi definiții iconografice ale feminității. Portretele de actrițe – Elvira Godeanu, Agepsina Macri, Marioara Voiculescu – îi oferă Miliței ocazia unor noi definiții iconografice ale feminității.

Printre cele mai cunoscute și mai des reproduse lucrări ale Miliței Petrașcu este portretul Cellei Delavrancea, de o mare economie a mijloacelor și emoție conținută. Trăsăturile feței au un contur pregnant, dar armonios. Figura în întregul ei respiră calm, echilibru, sensibilitate introvertită. Despre acest portret, George Oprescu, de obicei destul de zgârcit cu elogiile, spunea: „... cine

a construit o figură ca a Cellei Delavrancea, prinsă în ce are mai subtil și mai insesizabil, cu acea mină inteligentă și sentimentală de Pierrot Melancolique, acela merită admirarea noastră“.

Întâmplarea face ca despre acest portret să existe o serie de mărturii și să se afle chiar în centrul unei istorisirii interesante care se încheie cu distrugerea acestei sculpturi. Abundă astăzi scrierile despre dragostea și ura pentru statui, despre idolatrie și vandalizare. E drept că vandalizarea statuiilor se îndreaptă mai ales către efigiile publice, în momente istorice fierbinți, cum a fost și la noi cazul în 1990. Dar capitolul este mai vast și se poate extinde și la sfera privată, cum se va vedea din întâmplarea cu bustul Cellei Delavrancea.

Istoricul nașterii acestei lucrări poate fi urmărit îndeaproape grație corespondenței, nu demult editate, dintre Cella Delavrancea



• Milița Petrașcu, bustul Cellei Delavrancea

și soțul ei. În 21 iunie 1932, Cella îi scria lui Filip Lahovari: „Jeri am fost să-i pozez Militzei Petrașcu, care face din mine ceva încântător, cu urechile neacoperite, cum îți place ție“. Peste câteva zile, în 25 iunie, adaugă: „Figura pe care mi-a modelat-o Militza Petrașcu este pură, muzicală și o să-ți placă“. A doua zi, probabil la o nouă ședință de poză, însoțită de o prietenă: „Jeri am fost cu Nadia Duca [probabil soția lui I. G. Duca] la Militza care a găsit-o frumoasă. Aș vrea să-i pot face rost de comenzi acestei femei de mare talent“. Peste două zile, în 27 iunie este consemnată a treia ședință de poză. În

2 iulie, portretul trebuie să fi fost încheiat, pentru că Cella exclamă: „Capul făcut de Militza e remarcabil!“ Într-o scrisoare tot din luna iulie, făcând, ca de obicei, cronica mondenităților la care ia parte, Cella revine asupra portretului: „Astă-seară fac muzică pentru ultima oară: familia Vălcovici, Militza Petrașcu și bărbatu-său, Floria, familia Sabit. Capul sculptat de Militza e un miracol de fidelitate emoționant și înspăimântător“. E de altfel ultima mențiune legată de portret și de Milița.

Ce semnificație avea pentru contemporani portretul și ce îi îndemna să își comande portretul unui artist, fie el pictor sau sculptor? Poate că tot Cella Delavrancea exprimă cel mai bine ce simțeau modelele sculptoriței. Milița „ne dezvăluie nouă înșine“; „grămezii informe îi redă privire, își alcătuieste modelul și pătrunde în violența clipei sinteza chipului. În acest fel, clipa a devenit statornic“. Privitorul, modelul, e fascinat în fața imaginii de lut care „prinde viață“. Portretul perpetuează imaginea modelului, înfruntă timpul, dar numai pentru că „puterea magică a emoției“ artistului a secondat procesul oarecum prozaic al cunoașterii metodic urmărite.

Varianta în ghips a portretului Cellei Delavrancea a ajuns în casa lui Nae Ionescu. Aici intervine o mărturie interesantă a lui Mircea Vulcănescu:

Ce-a însemnat influența Cellei Delavrancea în viața lui, în acest timp, am început a desluși abia în 1940, când l-am văzut la el în casă. Influența ei se desfășura aici din plin, din cadru: clavirul la mijloc, florile pretutindenea; pe masă, bustul.

În casa omului acesta aspru și ne-mpăcat plutea acum o atmosferă de dulceață, de liniște, de lumină. Pereții albi, florile risipite-n glastră, clavirul din care aveai impresia că nu-ncetase orice sunet te făceau parcă s-aștepti să vezi țîșnind un stol de rândunele. Numai biblioteca lui și tabloul de El Greco, din perete păstraseră încăperii atmosfera gravă, de clarobscur, a vieții lui de mai-nainte.

Lângă masa de lucru, pe o etajeră, bustul femeii iubite, transfigurat de Milița Petrașcu – ca întotdeauna când pune drag în ce face. Nae Ionescu mă întreba, arătându-l: „Frumos lucru! Nu?...“

Am reintrat în casă iar, cum am spus, în ziua morții Profesorului. Deși toate lucrurile erau la locul lor, casa părea acum dezacordată. Etajera era goală. Bustul ieșit din mâinile Militzei fusese spart și aruncat afară în cioburi, de ciuda iconoclastă a surorii lui care ca toate surorile, refuzând să admită altceva din el decât felul ei de a și-l închipui mare, încerca, Erinie răzbunătoare, să pună ordine în lucruri.

Pe patul din odaia de culcare, redevenită gravă-n simplitatea ei austeră, zăcea întins acum trupul lui spart. Atmosfera amintea straniu Vestigiile lui Marcel Iancu...

## Avangarda rusă

### Orașul

Elena Guro

(1877-1913)

Dinspre abator miroase a sânge și rușine,  
un câine fără coadă s-a dat la gard cu dosul  
ridiculizat.

Închisorile sunt drepte și liniștite.  
Pălăriile damelor – garnisite cu flori în  
horbote de fum.

Priviri de pe trepte, de pe prag –  
deznădăjduite priviri.

Pietrele imploră, pe călău îl imploră...  
Îmbulzeală, tramvaie, automobile  
nu te lasă să privești în ochii ce plâng.

Trec, trec gri-întâmplătoarele,  
fără a-și schimba vreodată văzul de carton.  
Și spusese oroarea și spusese taina:  
„Se apropie ceasul și dezoanarea cuiva“.

Frumusețe, frumusețe-n freamăt de seară  
ce creează din dragoste și creează din visare.  
Transmite în fiecare respirație  
imaginea batjocoritei înălțimi.

...Așadar, întâmpinați cu batjocură orice poet!  
Biciuiți-l!

Pentru ca el să-și asume propriul cânt  
ca pe o jertfă necesară.  
Spre împărăția puterii voastre merge cu  
chipul însângerat!

Pentru ca la ora când în fața străzii lătrătoare  
de pe obraji i se va prelinge sângele  
să înțeleagă că în lumea măcelarilor  
și automatelor  
el veni să propovăduiască iubirea!

Pentru ca iubirea sa, eterna iubire  
s-o vândă ca pe o rătăcită  
scuipată, luată-n derădere, –  
iar în jurul său să hohotească, să hohotească  
în tâmpă disperare  
cei împuterniciți cu dreptul de-a ucide,  
jovialii!

Pentru că atunci când totul săvârșind, deja  
extenuat,  
el, de râsul lumii, să cadă pe pietre  
ca într-o semiturmentare, –  
pălării la modă, în ochii ce râd fără a clipi  
s-a oglindit același vid de carton!

(1910)

### Canțonetă

Aleksandr Tufanov

(1877-1942 sau 1943)

În mare aruncaî pocalele lacrimioarelor,  
Zicând: nu asta, nu, totul trecu pe-alături,  
Autumnal opal silvan de pe-nalt

promontoriu  
Se-nvârtește-n aprinse trâmbete neobosite,  
Și nu mai sunt în stare să cânt madrigale.  
Pe promontoriu mă-ntâmpină un plop  
statuar,

Parcă purtând togă. Și-mi amintii  
de-Acropole,  
De chipuri de grecoaice cu priviri în flăcări,  
De-o velă albă-mpotmolită în  
Limba de nisip a lăncedului dor.

Cântecele cucilor de mult  
Nu le-ascultai sub castani și-arțari,  
Șapte ani nu cunoscui  
Sacra atingere, purtat în mari furtuni,  
Cu ochii ațintiți spre Mercur-cerescul.

În luntrea din unde, valuri, lună și albi nuferi  
Ca lotusul de Nil, muțit de-nămolire,  
Prin meleaguri verzi de pierde-vară,  
Plutea ea. Și, în tăcere, mă-apropiai timid,  
Spunându-i fără cuvinte: te iubesc. – Și eu  
la fel,

Dar, iubitele, mă tem de revărsarea  
Dragostei tale, – voi fi eu fericită,  
Când tu din nou te vei împreuna  
Cu lumea aștrilor,  
Râvnindu-i dispersata-i înpumare,  
Trecând dintr-o robie-n alta,  
Spre trufașul țarm de Dincolo,  
Ce te va duce la infidelitate  
Pe tine, paladinul nostru drag,  
Fiu al soarelui și lunii, nemistuit de flăcări?  
Și i-am răspuns: privește la pluta obosită;  
Toată, împletită din narcisi și anemone –  
Mă-ntinerește cântecul de leagăn,  
Pe când eu, nemuritor și tânăr și-ncercat,  
Acolo, în azurul exilului, îmi văd doar  
Ceasu-ntunecat, însingurat, făr' de bucurii,  
În vuietul de valuri ce răvășesc adâncul...  
De ce-am venit la tine-n astă zi de mai,  
Nici eu nu știu, prin izbirea valurilor mării  
Și-ale răului... Muțenie e-n ceruri...

Nu am ce-ascunde că pe-aici iubesc  
Mai multă lume. Însă cine,  
Cine dintre noi ar fi să-mi fie  
Mai aproape, scump cu-adevărat?... –

Am înțeles, – ea mai răspunse tandru, –  
Tu niciodată nu iubești acolo,  
În clocotul marin,  
Când pe plută te simți abandonat,  
Uitat, de unul singur,  
Și doar în ochii mei aprinși te-neci cu totul,  
Și depărtat, și-apropiat fiindu-mi;  
Nu mă-nspăimântă născocite chipuri,  
Rămân cu tine, chipul meu de flăcări...

(1917)

Traducere și antologie de  
LEO BUTNARU



## Scriitorul și trupul său

O sută cincizeci de scriitori au fost invitați, în luna martie, să răspundă la următoarele întrebări:

1. În ce relație vă aflați cu trupul dvs. (din punct de vedere afectiv, senzual și medical)?

2. Care ar fi alter egoul dvs. erotic/senzual din literatura română și/sau universală?

3. Care este bolnavul dvs. preferat din literatura română și/sau universală?

4. În ce relație vă aflați cu sănătatea și cu boala?

5. De ce boală vă temeți?

6. Ce boli ați proiectat în cărțile dvs.?

7. Când ați fost ultima dată la medic? Și cum a decurs întâlnirea?

8. Dacă ar fi să alegeți o boală, ce ați alege?

9. Ce învățătură ați primit de la trupul dvs., de la senzorialitatea lui, adică de la plăcere și de la durere?

10. Dacă ați avut ocazia de-a veni în contact cu sistemul medical, ce aveți de spus în legătură cu acesta (de pildă, este el un „bolnav incurabil“, cum îl numește presa)?

P.

# Suntem șantajabili

*Scriitorul Cema*

1. N-a fost o relație propriu-zisă, nu întotdeauna. A fost mai degrabă o pândă, o permanentă pândă. Toată viața mea am fost preocupat de felul cum arăt, cum mă îmbrac, cum mă comport. Mereu cu ochii pe el, nu am fost întotdeauna mulțumit, împăcat de cum arată trupul meu sau de felul cum reacționează în diferite situații. Sunt perioade pe care le petrecem/le trăim aproape separat, independent unul față de celălalt, ca-ntr-un divorț a cărui sentință se tot amână. După astfel de perioade se nasc cărțile mele și marile mele lecturi. Există însă și perioade când suntem nedespărțiți, când facem compromisuri, când ne îngăduim într-atât unul

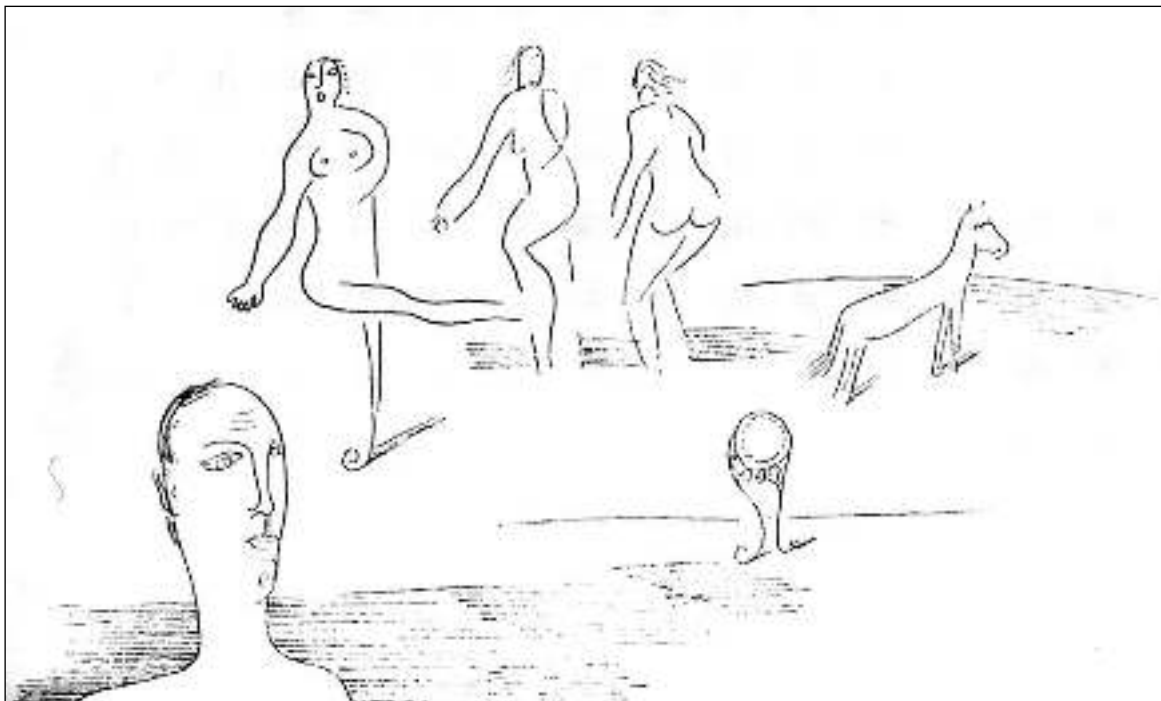
pe celălalt, încât ajungem chiar să ne placem. Atunci doar pe el îl am și lui mă supun. Aceste perioade ale trupului sunt și cele mai lungi și mai dese. Dar și cele care mă bulversează și mă nelămuresc. Întotdeauna mi-a păsat de felul cum arăt, de trupul meu, care, vai, mărturisesc atât de târziu, a fost întotdeauna cel ce a făcut legea.

2. Alter egoul meu din literatură este compus din fragmente/bucăți diferite luate de la mai multe personaje ale mai multor autori, un fel de compoziție sofisticată ca șisturile de mică. El ar lua o mare parte din erotismul/senzualitatea lui Marcel Moreau, ceva

din senzualitatea, sensibilitatea și alura lui Niculae al lui Marin Preda din *Marele singuratic*, ceva din Mișkinul lui Dostoievski, o mare parte din Dorian Gray, dar și din Doamna Bovary; o ușoară tresărire din Maria Magdalena, fărâme din zvâcnetul sexual al lui Monu din *Suferința urmașilor* al lui Lăncrănjan (mai ales acela din secvența cu activista de la centru când sexul nervos al lui Monu o face să geamă, în timp ce acesta îi mormăie la urechile care deveniseră pâlnii ale senzațiilor: să știi că acum nu te-ai culcat doar cu un bărbat, ci cu un popor întreg), așchii din primitivismul sexual și generos al Matahalei lui Zaharia Stancu. Sau poate ceva mai mult din Gabriel García Márquez, cel

din *Povestea târfelor mele triste*. Îmi este foarte greu să-l compun cu precizie, să-l identific: în fiecare carte pe care o citesc descopăr în autorul, în personajele ei și ceva din eroticul/senzualul care mă străbate și pe mine sau care aș vrea să mă străbată, să mă caracterizeze.

3. Nu-mi plac bolile, nu-mi place suferința provocată de boală și, în consecință, nu am neapărat un bolnav preferat, din literatura română și/sau universală. Iar dacă aș compune, ca în cazul de mai sus, din fâșii, un bolnav preferat, acesta ar trebui să aibă, la rândul-i, o boală „spectaculoasă“, care să-mi ademenească apetitul de a contempla boala/bolnavul. Poate Don Quijo-



• Desen de Victor Brauner



te, poate Bulgakov (mai cu seamă *Bulgakov*-ul lui Vartic), poate Dostoievski sau poate din fiecare câte ceva. Da, cred că în cea mai mare parte Feodor Mihailovici Dostoievski.

4. Relația mea cu sănătatea a fost una ca de la străin la străin. Nu ne-am prea plăcut niciodată, dar nici dușmani de moarte n-am fost. Cu trecerea anilor, am cam început să-i fac „curte“, să o ademenesc, să o atrag mai mult de partea mea, s-o fac să-i pese de mine, și asta de teama durerilor provocate de o eventuală lungă absență a ei, dureri care schimonosesc trupul și sufletul. Cu boala, doar într-o relație precaută. Nu poți face abstracție de ea, oricât te-ai preface. O poți sfida, dar nu te poți preface că nu există și că nu o cunoști. Ne fiind un obsedat al bolilor, ferit de boli, m-au impresionat doar bolile altora, la mine boala având de fiecare dată diferite înfățișări și, propunându-mi, astfel, jocul, uneori mă prefac și eu că nu o recunosc. Ea însă amușinează, se apropie de mine cu sfială, uneori chiar dragăstos: ușoare atingeri, la început, în zona pieptului, cu mici înțepături spre stânga, mai apoi atingerile se transformă în apăsări sufocante care mă sleiesc de puteri și dacă o voi face în continuare pe cavalerele cu ea s-ar putea să devină mult mai „preocupată, mai interesată“ de mine.

5. De epilepsie. Fiind un pedant, mă tem și de bolile care afectează colonul și esofagul, boli care presupun intervenții chirurgicale care le transformă, în cel mai bun caz, în *organe contra naturii*. Mă înspăimântă gândul că aș putea fi într-o astfel de situație. De altfel, mă înspăimântă gândul oricărei infirmități.

6. Niciuna în mod explicit. Poate, mai voalat, în volumul *Magdala*. În schimb, sintagma „noaptea pierzaniei“ din poemele mele vorbește despre toate.

7. În primăvară. Unele dureri ale coloanei m-au împins spre medic. Fiindu-mi prietenă, Vera Miclăuș, o mare specialistă în bolile de spate, m-a primit zâmbitoare, surprinsă de ce-a făcut timpul din mine, preocupată să mă ajute. Din păcate, eu sunt un inconsecvent. M-a rugat să mă întorc cu câteva analize (necesare stabilirii diagnosticului), analize pe care nu le-am făcut nici până azi, iar de întors la ea, încă nu m-am întors. Merg foarte rar la medic, și numai dacă îl cunosc sau îi sunt recomandat și el mă așteaptă în ziua și la ora convenită. Nu-mi place să stau pe la ușile lor sau să merg la un medic pe care nu-l cunosc și căruia eu să-i fac mărturisiri despre sufletul și trupul meu, iar el să mă privească și să mă asculte ca un străin. Într-o toamnă am fost străbătut de febră. A venit „Salvarea“ cu o doctoriță destul de plictisită. Eram întins pe patul din bibliotecă și i-am mărturisit că-mi arde tot trupul și că văd cuvinte. M-a privit în ochi, a privit cărțile și a surâs cu răceală și, cu o grimasă pe care n-aveam chef s-o descifrez atunci, mi-a dat o rețetă din care nu lipsea, firește, antinevralgicul cel de toate zilelele. Temperatura nu mi-a scăzut decât după ce și-a făcut de cap multe zile, aducându-mi în fața ochilor imagini ale cuvintelor, nu toate foarte atrăgătoare și cuminiți, care mă agreau și mă îngrozeau. După această experiență mi-am propus să mă împac cu toate cuvintele, să mă împrietenesc cu ele. Merg, așadar,



• Eugen Pascu, *Călăreți*, 1930

la medicii care-mi sunt prieteni sau cu care mă cunosc, dar nu întotdeauna acesta este un avantaj. Nu-mi place să stau internat în spital. Am fost în această situație de două sau de trei ori în viață. Mi se pare cel mai trist loc de pe pământ. Nu manifest o civilizație medicală, și nu din frică, ci mai degrabă pentru că existența mea, în intimitatea ei, este arhaică.

8. Nu cred că mi-ar plăcea vreuna. Când aud că un cunoscut suferă de o boală, mă interesez în amănunt de simptomele ei, de semnele declanșării ei, punându-mă la adăpost, yezi doamne, de a fi luat prin surprindere. În general, nu mă preocupă gândul bolilor mele, decât atunci când ele îmi creează un inconfort, nu atât fizic (pe care-l suport cu stoicism), cât, mai ales, psihic. Mă sperie, în schimb, parșivitatea bolii. Mă gândesc, uneori, că ea, boala s-ar putea ascunde în mine tăcută, că o port în trupul meu pe care-l spăl cu grijă, îl îmbrac și-l scot în lume surâzător, obligându-l să joace rolul veșnicului îndrăgostit, fără să știu că înăuntrul lui se hlizește în stare latentă maladia care m-ar putea răpune. Nu-mi place lipsa onestității acestor maladii. Dar dacă ar fi să aleg o boală numai a mea, aceea ar trebui să fie una acută, dar trecătoare, fără urmări grave, decât că mi-ar aminti câte mai am de făcut în viață și mi-ar arăta că n-am știut întotdeauna să mă bucur de ceea ce am primit cu generozitate de la Dumnezeu. Uităm adesea să primim bucuriile simple ale vieții și să le trăim cu intensitate, să tresărim văzând un copac înflorit sau un apus de soare, bucurii simple pe care ni le dorim cu ardoare doar atunci când ne îmbolnăvim, când suntem ținuiți la pat.

9. Trupul meu este un animal pofcios. Și nu întotdeauna supus. Respinge orice agresiune asupra lui și râvnește tot ceea ce îi face plăcere. Din păcate, „sfâșiat“ oarecum în tinerețea mea plină de principii și de preconcepții împurutate, doar spre maturitate am învățat să-l protejez, adică să știu să-i ofer ceea ce el ar fi putut primi, cu recunoștință poate,

cândva. Dincolo însă de acest regret, trupul meu a rămas amvonul/altarul sufletului meu. Dacă sufletul meu murmură o rugăciune (chiar laică sau mai degrabă laică), trupul preia freamătul acesteia și îl preschimbă într-o dulce desfătare. Am învățat de la trup să am conștiința trupului. Iată un poem, cuprins în volumul *Magdala* (Cluj-Napoca: Editura Limes, 2005), care răspunde, poate, mai exact la această întrebare: „ies din noaptea sângelui tău/ trupul mă doare ca după o experiență deșartă/ și singur el m-a făcut să-l slujesc/ cârtitor în fața Cuvântului/ n-am cârtit niciodată în fața sa/ Numai pe tine te am, trecătorul meu trup/ m-agăț de mironeniile deșertăciunii/ și știu cât de anevoie este punctea dintre cuvinte/ adesea drumul spre îndurare îți sfârtecă făptura/ greu e curajul șpovedaniei/ ies din tinerețea Magdalei/ cu amintirea amăruie de oțetar sfârtecat/ a trupului tău/ și cu această povară/ mă-n-torc la tine Poezie atinsă și tu de spuză// ies din noaptea trupului tău (*Și singur trupul*, p. 7).

10. Sistemul medical este format din oameni care și ei au nefericirile și complexe lor, se îmbolnăvesc, uită adesea (sau nu vor, din motive de neîncredere) să meargă ei înșiși la medic (aflu că medicii chirurghi, bunăoară, sunt predispuși la o pretimpurie nebunie), îmbătrânesc și mor; din aparate sofisticate și performante, dar care și ele au limitele lor, se defectează sau se dereglează, declanșând, adesea, adevărate catastrofe. O societate săracă și în care tronează falsa ierarhie a valorilor nu poate ocoli sistemul medical. Și acesta este străbătut și contaminat de veleitari, de carieriști, de rapacitate și de viciul opulenței, de varii orgolii (mai abitur ca în sistemul militar), de suficiență și primitivism. Și-apoi, dă-i unui om sentimentul că viața ta ține de el și vei vedea în ce monstru se transformă. Or, medicii, toți, știu că sănătatea și, implicit, viața noastră depind și de ei. Suntem șantajabili, domnilor, tocmai pentru că suntem muritori, mană cerească pentru amatorii de chilipiruri!



# Socialismul și postsocialismul din perspectivă antropologică

Ioana Macrea-Toma

ÎN MĂCINATUL câmp cultural autohton, orice nouă traducere din Katherine Verdery e un prilej de jubilație pentru cei care încearcă să înțeleagă actualitatea trecutului printr-o lectură empatică, și nu incriminatoare sau împătimită. Riguroase și accesibile, analizele distinsei cercetătoare americane întrunesc deziderate care le fac irezistibile cercetătorilor de orice vârstă și nu numai: ținută științifică impecabilă, claritate demonstrativă, subtilitate interpretativă. Dincolo de aceste coordonate academice stilistice, autoarea atrage prin perspectiva antropologică de raportare a transformărilor sociale la cadrele existenței cotidiene dintr-un anumit timp sau spațiu. Această manieră de abordare are rolul de a converti, dacă ar fi să utilizăm un binom terminologic aristotelician, un deficit de cunoaștere, datorat unui deficit de *memorie-afecțiune*, într-un atu al *memoriei-reamintire* de investigație. Încrâncenările trecutului sau prezentului sunt supuse radiografiei comprehensive menite să le redea semnificația lor temporală și locală.



limba română se va accelera, vom putea beneficia în curând și de ultima sa carte de până acum, și anume *The Vanishing Hectare: Property and Value in Postsocialist Transylvania*, editată de Cornell University Press în 2003. Spun asta pentru că periodicitatea cu care lucrările Katherinei Verdery intră în circuitul public de la noi nu este prea încurajatoare. Dacă între originalul *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania* și traducerea *Compromis și rezistență: Cultura română sub Ceaușescu* trec trei ani, din 1991 în 1994, între celelalte cărți și versiunile lor românești răstimpul tălmăcirii crește până la șapte ani: *What Was Socialism, and What Comes Next?* apare în 1996 la Princeton University Press și în 2003 la Institutul European, iar *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change* din 1999 (Columbia University Press) apare abia acum. În cazul acestei ultime traduceri, titlul rămâne fidel originalului (*Viața politică a trupurilor moarte: Reînhumări și schimbări postsocialiste*), spre deosebire de primul volum din seria traducerilor, căruia febrilitatea dezbaterilor despre trecutul cultural îi urgentează editarea și îi distorsionează pasional emblema. Deși cu întârzieri, opera Katherinei Verdery pătrunde în spațiul reflecției noastre asupra comunismului fertilizând o serie de lucrări ce vor să se sincronizeze cu metodologiile de cercetare occidentale (de semnalat ar fi analizele socio-antropologice ale Smarandei Vultur și Liviu Chelcea). Însă, cu toată noutatea pe care o aduce într-un câmp științific în curs de configurare, studiile sale riscă să cadă prin plasa receptării sau să nu producă efecte imitative de aceeași anvergură din motive de penurie bibliografică și, implicit, financiară. În contextul în care la noi lipsesc încă traduceri din autori clasici în ceea ce privește comunismul, precum Kenneth Jowitt, György Konrád și Iván Szelényi, Milovan Djilas, Miklós Haraszti, Jacques Rupnik, János Kornai, ca să nu mai vorbim de Sheila Fitzpatrick, Jeffrey Brooks, Mary Ellen Fischer, Marc Ferro, Moshe Lewin, T. H. Rigby etc., memoria trecutului rămâne apanajul celor cu capital bibliografic, relațional și rezidențial. Da-

că la asta adăugăm refluxul față de o epocă ideologizată ca fiind anomalie istorică și inexistența încă a unor instrumente de lucru care să permită reconstrucția schematică a istoriei (de gen monografii instituționale, statistici reale, baze de date complexe, arhive complet accesibile), obținem un câmp de studiu care, în ciuda lucrărilor tot mai numeroase care apar, majoritatea în cheie istoriografică, se dovedește destul de fragil și eclipsat de dramatismul mediatic al „dosariadei” sau al „gâlcevii intelectualilor”.

## Fără eticizări

CEEA CE atrage din prima clipă la Katherine Verdery este neutralitatea și echidistanța amorală cu care își desfășoară demersul științific, care, pe măsură ce câștigă în consistență, crește în intensitate demonstrativă, fără să cadă o clipă în ariditate academică. Cărțile sale despre competiția culturală din vremea lui Ceaușescu, diviziunea muncii în funcție de sex și etatizarea timpului în socialism, despre ritualurile de înhumare și procesul de colectivizare din postsocialism au ca premisă redefinirea unor termeni precum *intelectualitate*, *gen*, *naționalism*, *politică*, *proprietate*, adesea circumscrisi unor domenii ale competențelor fixe. Desfășurând aria de înțelegere a unor asemenea noțiuni, interpretând categoriile și valorile sociale drept constructe, rezultate ale unor (co)relații sau catalizatori ai unor procese, cercetătoarea americană respinge definițiile parțiale în favoarea radiografiei câmpurilor de posibilități și descoperirii mizelor care subîntind diferitele viziuni concurente. Comportamentele sunt astfel deciptate în funcție de contextul istoric și orizontul valoric al grupului social respectiv, injust și superficial excluse din ecuație de proiectele instituționaliste sau de polemicele culpabilizante din epoca tranziției.

## Invalidarea unor clișee

FĂRĂ A fi considerat un instrument aflat în mâna clasei dominante pentru iluzionarea scriitorilor, *naționalismul* e înțeles în prima carte a cercetătoarei ca o platformă comună în perimetrul căreia fracțiunile din câmpul puterii își pot exprima aversiunea antibolșevică și pot emite pretenții de reprezentativitate culturală. Din acest unghi, *protocronismul* românesc încetează să mai constituie doar un program anacronic și nociv, promovat în scop oportunistic, viziune total irelevantă sub raportul înțelegerii „complexelor” culturii române și a meca-

## Starea traducerilor

ÎN 2006, grație Editurii Vremea și traducătorilor Liviu Chelcea și Sorin Gherguș, intrăm în posesia celei de-a treia cărți a cercetătoarei (dintre cele traduse), cu speranța că, dacă ritmul transunerii operei sale în



• Hans Mattis-Teutsch, *Compoziție*, 1919

nismelor sociale de impunere a dominației prin manipularea cadrelor temporale. Privilegierea priorității în dauna competiției ca garant al valorii ar traduce, în schimb, o tentativă de apropiere a unor autorități acumulate în trecut într-un moment de criză economică și politică, în care protecționismul se conjugă cu controlul simbolic-ideologic. *Naționalismul*, cu pandantul său, *protocronismul*, ies de sub incidența explicațiilor ce recurg expeditiv la concepte ca *legitimitate* sau *manipulare*, pentru a face obiectul unei ample desfășurări ce mobilizează cunoștințe economice, teorii politice, instrumente sociologice, elemente de analiza discursului. O lectură insuficientă ar cataloga drept marxistă obstinția cu care autoarea își infuzează analizele dedicate unor fenomene culturale cu raționamente economice, cu atât mai mult cu cât competiția simbolică nu are nevoie în comunism (din cauza lipsei economiei de piață) de elementul denegării aspectului financiar. În fapt, Katherine Verdery discută despre economia socialismului pentru a pune în evidență un mecanism administrativ de alocare a resurselor și, de aici, un mod politic de tranzacționare a autorității și valorii cu rol în permeabilizarea frontierelor dintre politic, cultural și economic. De altfel, modelul teoretic utilizat pentru clarificarea tipului de proprietate ce caracterizează un sistem redistributiv patronal charismatic, și nu democratic este cel dezvoltat de Max Gluckman în explorarea regatului Lozi din Africa Centrală (vezi *Essays on Lozi Land and Royal Property*, Livingstone, Rhodesia, 1943).

Element central al organizării socialiste, ideea de „fuzzy boundaries” (granițe incerte) e aplicată cu succes în ultima lucrare, de maturitate absolută, axată pe problema decolectivizării. Mai mult decât un studiu de caz, *The Vanishing Hectare* pornește de la materialul etnografic și antropologic acumulat în satul Aurel Vlaicu (județul Hunedoara), spre care autoarea ne îndeamnă aproape la modul românesc „to get to Aurel Vlaicu you take the train...”, pentru a ne relata și diseca povestea dramatică a devalorizării pământului în postsocialism, cu tot corolarul ei depersonalizant: demodernizarea satului, dezrădăcinarea sătenilor, delegitimarea proprietății, aservirea și semiproletarizarea de către stat a țărănilor și în paralel cu emergența unei noi clase, cea a arendașilor. Contrar accepțiilor comune vehiculate până și de rapoartele unor organisme financiare internaționale, Verdery demonstrează că falimentul comunității rurale de a se adapta tranziției nu se datorează inerției sau mentalității tradiționale retrograde, ci conjugării unor factori ce se întind de la politicile guvernamentale deficitare, care nu țin cont de faptul că valoarea proprietății implică, pe lângă un drept de deținere, o capacitate de uzufruct ostentativă, în sensul de stăpânire măiestrită („visible economy”), la interacțiunea socio-economică întotdeauna defavorabilă categoriilor inferioare ierarhic. De la nivelul agenților care mai degrabă suportă schimbarea decât o inițiază, contextul postcomunist e unul al remanențelor simbolice (proprietatea ca garant al statusului și pământul ca extensie la o apartenență familială localizată), și nu al antreprenoriatului practic care, acționând în alt univers temporal (prezent și viitor) și având de partea sa un capital social acumulat dinainte de 1989, transferă pierderile tranziției înspre cei deposedați de capital și legați afectiv de pământ. Deși critică ideile lui Bourdieu pentru inadecvarea lor la situ-

ții de transformări sociale, autoarea folosește aici implicit eficacitatea conceptului de *habitus*, care poate să explice continuitățile de percepție și acțiune în vreme de schimbare. De altfel, autoarea se raportează frecvent la lucrarea sociologică scrisă de G. Eyal, I. Szelenzyi și E. Townsley (*Capitalism fără capitaliști: Noua elită conducătoare din Europa de Est*), în care *habitus*-ul e preluat în mod explicit de la Bourdieu în scopul armonizării teoriei evoluționiste (instituțiile creează comportamente) cu tezele statice ale „dependenței de cale” (comportamentele reproduc instituțiile anterioare). De la nivelul antropologic al unui contact viu și îndelungat cu realitățile românești, Katherine Verdery poate găsi schematice și improprii anumite instrumente sociologice aplicabile societății occidentale și poate valoriza un material empiric care să rectifice anumite generalizări: spre deosebire de Ungaria, nu capitalul cultural este cel care regizează transferul de putere în postsocialismul românesc, ci capitalul social (relațional), instituționalizat în comunism drept capital politic.

## Timp și spațiu, jaloane ale construcției identitare

**R**EVIZUIRILE PE care le propune antropoloaga americană vizează astfel nu numai un set de accepții comune, ci mai ales rigiditățile unor anumite limbaje sociologice sau politologice. Chiar metamorfoza preocupărilor sale atestă o „umanizare” progresivă a tematicii, de la fațetele naționalismului ca moduri de negociere și competiție intraelitara la valențele ritualice ale *pământului* ca factor stabil de investiție identitară. După cum mărturisește ea însăși în *Viața politică a trupurilor moarte*, analiza manevrării statului și corpurilor moarte e destinată „insufletirii” politicului. care, pe lângă principii raționale de guvernare, uzează de o gamă largă de reprezentări cu rezonanțe în orizontul afectiv al oamenilor. Recomand aici lectura în paralel cu scrierile lui Daniel Barbu: în cazul despărțirii de comunism, ceea ce pentru politolog reprezintă o strategie de justificare în forma unui discurs omiletic antitotalitar construit de elite în urma inactivității lor civice, pentru antropolog constituie o modalitate de exorcizare a unor traumatisme fizice sau simbolice colective, concretizate prin (auto)reprezentarea unei rupe de trecut.

Manipularea intensă și generalizată în tot spațiul ex-comunist a statului și trupurilor neînsufletește trădează o nevoie acută de restabilire de semnificații, mai mult sau mai puțin în scop legitimant. Mutate dintr-un cadru spațiu-temporal în altul, acest gen de efigii umane catalizează energii complexe și iradiază simbolic și continuu (datorită concreteții lor vizuale) locurile-cheie ale apartenenței, precum pietele și granițele. Pământul și statuile nu sunt simple întinderi sau obiecte, ci intermediari între ființe care își revendică un *loc* (la propriu și la figurat) în istorie împreună cu grupurile etnice sau profesionale care le confirmă *habitus*-ul. Monumentele sau mormintele punctează cu greutatea lor semnificativă geografia simbolică a oricărei așezări printr-un marcaj pe cât de intens, pe atât de confuz în înțelesuri istorice ce se suprapun. La numeroasele exemple ale autoarei, care acoperă o arie diversă, de la mor-



• Hans Matis-Teusch, *Compoziție*, 1921

mintele iugoslave folosite ca instrumente ale revendicărilor teritoriale la reînțoarcerile unor figuri imperiale în Rusia sau Germania, în paralel cu coborârea de pe socluri a doctrinarilor comuniști, aș adăuga, în linia aceleiași gen de reflecții, analiza sociologului Marius Lazăr asupra dinamicii patrimoniale a Clujului (vezi *Idea*, nr. 15-16/2003). Acest tip de demonstrații au o dublă valoare în contextul actual: ele operează o arheologie a memoriei intens sollicitată, fără să alimenteze, în schimb, revendicările asociate oricărui tip de restituire. Mesajul lor, mai degrabă interpelant decât strict expozitiv, didactic-clasificator sau justificativ, reconfigurează istoria și înțelegerea ei la modul aproape psihanalitic, prin expunerea și transferarea traumelor sau frustrărilor interiorizate ca individuale într-un continuum spațiu-timp comunitar.

Sentimentul pe care îl produce lectura unor astfel de cărți este cel al revelației metodologice și existențiale. Lucruri îndelung inoculate conștiinței autohtone, precum comunismul ca accident istoric, intelectualitatea ca un cerc suspect de aspirații și neputințe, naționalismul ca element antimodernizator, țărâniea ca forță de recul istoric și ca masă receptivă numai la discursul populist, sunt destabilizate prin istoricizare și explicitare, dar mai ales prin prezentarea lor în interdependență cu fenomene cu care aparent nu au legătură. Declinul comunismului e prezentat ca un proces gradual, în care înăsprirea competiției interne, datorată penuriei de resurse din cadrul unui sistem al planificării centralizate, își asociază impactul cu un ciclu temporal occidental, a cărui circulație accelerată de capital surpă economiile cu un timp etatizat; elita intelectuală e așezată la polul dominant alături de elita birocratică, într-un gen de proximitate simbiotică (ca entități parazitând statul), dar și conflictuală (în termeni de întrecere idiomatice asupra înțelesurilor naționalismului); țărâniea e absolută de gregarism reacționar și înfățișată drept categorie etern dezavantajată de politicile statului, atât în socialism, cât și în postsocialism, fapt ce a determinat-o să își stabilească criterii de normalitate ancorate în trecut și să își negocieze subzistența, fie în plan simbolic, fie în exclusivitate cu agenții fostei nomenclaturi, singurii parteneri prezumtivi de dialog de care a depins mereu și pe care îi cunoaște.

# Golem

Gheorghe Schwartz

**D**UPĂ CE profesorul Vasile Morar m-a invitat la o conferință a lui Moshe Idel la Universitatea din București – conferință care a avut loc exact în timpul unor meciuri decisive pentru echipele românești de fotbal, dar a reușit să facă neîncăpătoare o aulă –, am întâlnit-o pe Marta Petreu la o adunare de consiliu a Uniunii Scriitorilor. I-am povestit despre cele petrecute în ajun și i-am propus un material pentru *Apostrof*, iar ea mi-a spus că mulți autori i-au promis că vor scrie despre Moshe Idel, dar că, după o vreme, fiecare s-a recunoscut învins: „Despre Moshe Idel este aproape imposibil de scris de către un nespecialist“. Era în această remarcă atât neîncredere, cât și provocare.

După ce am citit *Golem* (București: Ed. Hasefer, 2003), cele spuse de Marta Petreu îmi reveneau tot mai des în memorie: „Despre Moshe Idel este aproape imposibil de scris de către un nespecialist“.

Cu mulți ani în urmă, am publicat o recenzie despre o carte a lui Meyrink, *Dominicanul alb sau Jurnalul unui invizibil*. Spuneam acolo că autorul mult mai cunoscutei cărți *Golemul din Praga* a îngrijit, un timp, o colecție de literatură mistico-fantastică la Rikola Verlag, unde cititorii erau atrași de trimiterile spre subiecte și denumiri vag auzite de mai toată lumea, dar despre care mai nimeni nu știe să spună ceva concret. Lectura unor astfel de producții nu vine decât să-i confirme nespecialistului palide amintiri și să-i ofere satisfacție prin impresia că totuși cultura îi este remarcabilă. (Azi aş putea enumera în această serie și rețeta succesului unor Coelho sau Dan Brown.) Dar, ca să fiu cinstit, trebuie să admit că nici eu nu știam mai multe despre legenda Golemului, decât ceea ce am aflat din cartea lui Meyrink sau din alte producții asemănătoare.

Ca subiect ezoteric, antropoidul artificial era cu totul străin pentru mine – și ca subiect în sine, și ca mit cultural. S-a întâmplat însă ca acea conferință a lui Moshe Idel să intervină într-un șir de coincidențe pe care mi-e foarte greu să mi le explic. Una dintre acestea s-a petrecut cu foarte mult timp înainte. Eu nu cunosc o boabă de ivrit, și totuși, unul dintre primele mele personaje, un figurant umil, dar aproape omniprezent, se numea Ahbar. Peste ani, aveam să aflu că „Ahbar“ înseamnă în ivrit „șoarece“. Când am început să scriu *CEI O SUTĂ*, am simțit nevoia unui personaj-liant, cineva care să se privească mereu în oglinda unduitoare a istoriei atât de nestatornice. Așa s-a născut Țipor, evreul rătăcitor prin timp, cel care planează deasupra și prin vremuri, reapărând de fiecare dată după ce este iarăși ucis. Nici Țipor n-am știut că are vreo valoare semantică. Până ce am aflat că „Țipor“ înseamnă în... ivrit „Pasăre“. De unde asemenea coincidențe? Sensul cuvintelor relevate acoperă fidel ceea ce am intenționat eu să exprim. Apoi a venit Moshe Idel cu conferința lui și neîncrederea Martei Petreu că aş putea să



scriu eu, nespecialistul, ceva rezonabil despre vreo carte a savantului. Primul volum al lui Moshe Idel pe care l-am luat în mână a fost tocmai *Golem*. Și am dat de Rabi Eleazar din Worms, învățatul din istorie care apare cel mai des în bibliografia subiectului. Numai că, în cadrul *CELOR O SUTĂ*, mă aflu la cea de a șaizeci și opta biografie, singura până atunci referindu-se explicit la un evreu, mai precis la o evreică. Aceasta a fost dusă de bărbatul ei (un cavaler templier!) lângă Worms, într-un *Stättl*, un ghetou evreiesc. Acțiunea se petrece în veacul al XIII-lea, secolul lui Rabi Eleazar... din Worms, secolul în care teoria despre Golem cunoaște cea mai mare expansiune. Cum de am amplasat tocmai lângă Worms acțiunea pentru *Cea de a Șaizeci și Opta*? Și cum de biografia ei se înlanțuie atât de strâns cu epoca lui Rabi Eleazar, cel trăind tot acolo exact în același timp? Și cum de, tocmai aflându-mă la acel punct al demersului meu năzuind să acopere peste 2500 de ani, să nimeresc peste cea mai mare autoritate contemporană în materie? Cetățean pozitivist prin apartenența la educația primită în secolul XX, încep să mă îndoiesc tot mai mult că toate acestea sunt doar simple „nimereli“.

Este deci lesne de înțeles că eu, adevăratul nespecialist, am citit cu creionul în mână o sursă care, din clipa aceea, mi s-a părut indispensabilă pentru propria mea lucrare.

De la început, trebuie spus că și conferința de la Universitatea din București pornește tot de la niște concepții provenind, se pare, din același secol XIII: Moshe Idel ne-a vorbit despre un foc alb conținând un alfabet ocult, care nu poate fi descifrat, întrucât este scris cu litere albe pe fond alb. Doar alfa-

betul negru, permițând contrastul necesar percepției, este cel ce poate fi citit. Dar și alfabetul negru admite o mutabilitate a textului. Pe de altă parte, până în secolul al IX-lea se considera că Biblia a fost scrisă cu acel foc alb cu litere albe pe pielea lui Dumnezeu. După ce Creatorul nu mai este considerat a fi având corp, focul alb pe care a fost scris cu foc negru devine infinitul. Așadar, cabaliștii sunt cei ce pot descifra literele focului alb. Putându-le descifra și știind să rostească sunetele corespunzătoare într-o anumită succesiune, folosind proprietatea mutabilității amintite, ei dețin și rețeta „facerii“ unei ființe.

Cartea lui Moshe Idel tocmai la aceasta se referă: la chestiunea posibilității zămislirii unei ființe de către omul creat, la rândul său, de către Dumnezeu. Nu zămisirea propriu-zisă este problema – deși procedeul, în diferitele sale variante, ocupă o mare parte a cărții –, ci implicațiile pe care le are un asemenea act.

Ceea ce scrie Moshe Idel dă impresia că reprezintă unul din (probabil) nenumăratele capitole ale focului alb pe fondul norului alb. De aceea „despre Moshe Idel este aproape imposibil de scris de către un nespecialist“, fiindcă nespecialistul nu are la îndemână instrumentul necesar de a-l ajuta să deslușească figura de fond. Instrument apt de a opera cu nenumăratele nume, cutume și trimiteri atestate care pavează în modul cel mai firesc întregul discurs. Delimitările termenilor și ale autorilor sunt atât de fine, încât scapă, într-adevăr, nespecialistului. Ceața albă este tot mai deasă și contururile tot mai greu de deslușit. Până la urmă, pentru un nespecialist, toate acele delimitări nici nu sunt prea importante: pentru el contează infinit mai mult ușile ce i se deschid în față pentru interpretările la care este capabil să ajungă, precum și reperele ce-l ajută la tot pasul să nu se rătăcească mai tare.

Totuși, spre a înțelege cât de cât problema antropoidului artificial, trebuie pornit de la clarificarea termenilor de bază: „O tradiție evreiască, presupusă a veni din negura timpurilor, utilizează termenul de Golem pentru a descrie procesul de creare a unei ființe umane“ (p. 46) – Golem înseamnă însă și materia propriu-zisă, de unde și confuziile –, în vreme ce „influxul de înțelepciune înseamnă Țelem“, iar „asemănarea cu creatura reprezintă demuti, imaginație“ (p. 180). Rezultă că un Golem nu este numai rezultatul – așa cum este el perceput în accepțiunea populară –, ci, în primul rând, „procesul însuși de creare a unei ființe umane“. În consecință, este nevoie de rețeta concretă de realizare din argilă virgină și din apă curată a antropoidului, rețetă ușor diferită de la o școală la alta. Pe scurt, în general, se acceptă că este vorba despre rostirea sunetelor corespunzătoare literelor din tetragramă în anumite combinații cu toate celelalte douăzeci și două de litere ale alfabetului ebraic. Ordinea incantației se realizează prin permutare. Unii autori vorbesc și de folosirea melotezicii (implicarea forțelor astrale în procesul de „facere“ a antropoidului). De altfel, momentul astral se îmbină cu



• Hans Mattis-Teutsch, *Călărețul albastru*





• Marcel Iancu, *Soldați în marș*

virginitatea materiei utilizate – a argilei și a apei. De exemplu, nu este indiferent de unde se ia acea argilă, fiind indicat un vârf de munte, loc unde n-au ajuns animalele să pască. Cele 231 de combinații se realizează într-o ordine anume, primele 11 litere având putere creatoare, celelalte 11 forța necesară de a distruge. Ceea ce rezultă este un antropoid mut. El nu vorbește „pentru că nu i s-a insuflat și suflet“, deci nu este înțelept. Doar influxul de înțelepciune, amintitul *țelem*, îl face apt de a se comporta nu ca un om, ci asemănător cu un om, el nefiind totuși om, întrucât „un om adevărat“ nu poate fi creat decât de Dumnezeu. (Pentru ca orice profanare prin asemănarea cu Dumnezeu să fie exclusă, El i-a învățat pe Abraham, pe Enoh ori pe ceilalți înțelepți să-și ia un asociat în activitatea de a „face“ un antropoid artificial, deoarece Unul este doar El, Dumnezeu. E adevărat însă că Moshe Idel prezintă și câțiva autori care nu iau în seamă această indicație, lăsându-l pe cabalist să lucreze singur.) *Țelem* îi este insuflat Golemului îndată ce i se scrie pe frunte cuvântul EMET (adevăr), iar distrugerea ființei artificiale, făcându-l să se întoarcă în țărână, se realizează prin ștergerea primei litere, rămânând doar MET (mort). Dar *țelem* se transmite și prin răsuflarea celui ce zămislește, de aceea rostirea se face cu voce tare.

Crearea de antropoizi nu este o invenție evreiască și nici nu va rămâne un monopol evreiesc. Doar Golemul le aparține strict evreilor, prin gheromanție și prin celelalte tehnici de „facere“ a sa. Când popoarele preistorice modelau fetișuri, acestea erau înzestrate, după posibilitățile fiecărei comunități, cu trăsături și conduite umane. Și în cultura greacă, statuile vorbitoare au animat numeroase imagini de zei. Nici rolul Satanei în această activitate n-a fost uitat. Evreii înșiși ar fi avut asemenea tentative în Haran, „un centru de idolatrie unde ar fi fost adorate statui“, centru care nu i-ar fi fost străin nici lui Abraham (p. 63). Iar, mai târziu, amintește, desigur, și Idel Moshe, la sfârșitul secolului al XV-lea și la începutul secolului al XVI-lea, o fereastră atât de rar deschisă pentru schimburile culturale iudeo-creștine (atunci când apare și cabala creștină), tema a ajuns, printr-un Ludovico Lazzarelli sau

printr-un Johannes Reuchlin, și în discuția creștină. Literatura științifico-fantastică a pus și ea în circulație numeroase ființe artificiale, iar filmele și benzile desenate le-au dat chip. Însă printre toate acele creaturi nu se regăsește un Golem „făcut“ din argilă și apă, cu ajutorul mutabilității literelor. Doar vulgarizări de genul legendei „Golemului din Praga“ au repus subiectul în patrimoniul mistic exclusiv iudaic, unde, de altfel, are, se pare, de departe locul cel mai complex. Lucru de înțeles, dacă luăm în considerare că acela care „făcea“ Golemul se ghida în permanență după valoarea numerică a literelor alfabetului iudaic. După toate acestea, întrebarea care se pune este cât este *demuti*, imaginație, și cât este obiect palpabil Golemul. Moshe Idel vine cu o precizare extrem de importantă (exemplar pentru literele sale albe pe un fond alb: citatul care urmează este notat într-un subsol...):

Ipoteza după care înțelepții antichi ai iudaismului vorbeau în parabole corespunde în parte concepției lui Maimonide, acceptată în perioada lui Abulafia, care a păstrat acceptarea alegorică. Concepția conform căreia există secrete ascunse în spatele legendelor înțelepților este împărtășită de Cabala teosofică, unde legendele sunt interpretate pe baza sistemului teosofic. Totuși, neîncrederea în înțelesul literal al textelor antice nu era răspândită în cabala teosofică, pe când teologia cabalei extatice, influențată de Maimonide, era mult mai receptivă față de discrepanța dintre teologumele magico-mistice ale iudaismului antic și teologia medievală (p. 184, nota 39).

Eu, nespecialistul, nu mă voi avânta aici – deși tentația există – în interminabila dispută asupra felului cum trebuie citite textele sacre: literal sau metaforic? Mă voi rezuma doar la a spune că, operând cu pilde, textele fundamentale ale tuturor religiilor oferă, în primul rând, idei. Întorcându-ne la *demuti*, la imaginație, pilda conține și comunicare, și persuasiune, dar și învățătură. Un Golem nu poate fi făcut de oricine, iar inițierea nu se realizează decât prin studiu și nu-i este oferită nici profanului, nici nedemului. Golemul ajunge, astfel, o piatră de încercare a apropierei de Dumnezeu și trebuie privit ca atare, fiindcă, după ce este

creat, misiunea credinciosului este terminată și urmează folosirea tehnicilor de distrugere, fie prin rostirea în sens invers a ordinii literelor, fie prin eliminarea primei litere din cuvântul EMET. Doar animalele create prin această metodă, în special vițeei, sunt sacrificate de sărbători și mâncate. (Explicația distrugerii antropoidului pentru că ar putea ajunge o forță scăpată de sub controlul unui ucenic vrăjitor nepriceput mi se pare că nu ține cont de sensul esenței inițiatice a întregului demers.)

Este un Golem mai mult decât *Imitatio Dei*? Se pare că problema nu se pune deloc așa, se pare că acela care ajunge să se ridice la „facerea“ unui Golem se apropie de Dumnezeu prin venerație, în niciun caz prin orgoliul de a-L concura. Ni se și atrage atenția că fiecare om este bântuit (mai mult sau mai puțin) de *injustiții*, iar gradul *injustițiilor* este cel care măsoară și reușita operei. Păstrându-și, la rândul său, condiția de creatură – de ființă creată –, omul moștenește puterea de a „face“ și el. (Nu de a crea, ci de a face, întrucât creația se referă la o performanță atinsă doar de Dumnezeu.) Doar că perfecțiunea androidului pe care-l zămislește este la fel de departe de perfecțiunea omului pe cum este perfecțiunea omului față de perfecțiunea lui Dumnezeu. În consecință, este firesc faptul că Golemul rezultat dispare odată cu cel ce l-a „făcut“. (Cât de departe de această accepțiune sunt legendele livrești: Golemul din Praga, după ce este făcut inofensiv, nu se risipește în țărâna primordială, ci rămâne o arătare scheletică, oferită spre a fi văzută de turiștii vizitatori ai sinagogii. Mai mult, el revine la fiecare 33 de ani și bântuie împrejurimile. Fiindcă atunci este de nestăpănit, dar apără totuși comunitatea iudaică, *acel Golem* nu poate decât să implice una dintre „armele din panoplia satanică a evreilor“...)

Golem și Macranthropos! Ultimul este o ființă uriașă care conduce lumea. Toate trimiterile către el se referă la cifra 236. Ghe-matria își face din nou datoria, 236 fiind și suma literelor-cifre ale lui EMET. Dar și cea a Denumirii Divine. Capitolul despre Macranthropos este plasat într-un apendice al cărții. Asta fiindcă, explică autorul, sursele (încă) nu-l susțin, iar concluziile sunt de natură speculativă. Este poate singurul capitol al cărții unde savantul ajunge, din instrumentul descifrării scrisului, om și nu consemnează doar ceea ce citește, ci și ceea ce vine liber din gândurile născute în urma numărărilor lecturi. Ca și în accepțiunea cabalistică a unora dintre manuscrisele din secolul al XIII-lea, „echivalarea termenilor Golem și *țelem* este evidentă“ (p. 437). Atunci devine și autorul (fie el Moshe Idel, fie un altul) receptacul pentru *țelem*. Și chiar dacă scrisul alb pe fundalul alb se transformă în gri sau negru, el apare mai ușor de descifrat de către un nespecialist (ca mine). Dar, ceea ce este cel mai important, un nespecialist, primind și el *țelem*, poate deschide alte uși, pe care, până atunci, nu le-a deslușit în norul alb. Și poate pătrunde, pe riscul său, în acele intrări.

„Despre Moshe Idel este aproape imposibil de scris de către un nespecialist“, dar, după lectura din Moshe Idel, nespecialistul poate scrie mult mai bine. ■





**Horia Bădescu:** *Într-un admirabil editorial din revista Le Journal des poètes intitulat „Cui îi e frică de poezie“, un fel de prefață la ediția din 2003 a Bienalei de Poezie de la Liège, te întrebai pe bună dreptate: „Cum se face că astăzi atîția oameni trăiesc departe de poezie?“ Ai găsit, între timp, răspunsul? Fiindcă motivația de atunci: „fuga de oglinzi“ îmi pare a fi mai degrabă efectul decît cauza.*

**Jean-Luc Wauthier:** Din acest punct de vedere, dragul meu Horia, mi-am dorit totdeauna un răspuns nuanțat, chiar dacă invariabil. Iar ca să răspund întrebării tale, sunt nevoit să evoc, fără niciun fel de vanitate, propriul meu parcurs poetic, de la debutul din anii șaptezeci, în sînul poeziei francofone.

La acea epocă, după cum știi, în francofonie domnea triumfător ermetismul post-mallarméan; în paralel cu muzica serială și arta abstractă, poezia franceză părea să fi întors definitiv spatele oricărei „lizibilități“ nonconceptuale. Astăzi vedem refluxul acestui val ermetist și chiar o nouă generație poetică ce privilegiază poemul-fapt divers, narativ, reabilitînd, spre exemplu, rima și reclamîndu-se mai degrabă de la Jammes și Verlaine decît de la Mallarmé sau Rimbaud. În ceea ce mă privește, mă consider, ca și tine, un adept al celei de a treia căi, adică practicant al unei poezii care acceptă rigoarea, dar care refuză orice intelectualism exagerat.

Pot deci afirma, fără riscul de a mă înșela prea tare, că îndelunga perioadă ermetistă a descurajat lectorul de bună-credință, l-a îndepărtat de necesitatea cuvîntului poetic, în sensul în care-l înțelegeau, spre exemplu, un Blaga, un Senghor, un Neruda sau un Ritsos,



• Horia Bădescu și Jean-Luc Wauthier

printre alții. În opinia mea, publicului i-a fost frică nu de poezie, ci de o anumită formă de poezie, care se hrănea doar din propriul discurs.

În paralel cu acest trufaș răspuns al poeziei de a se înscris în inima aventurii umane, s-a dezvoltat, ca urmare a colonizării americane căreia Europa de Vest îi este teatru și actor binevoitor, preocuparea de înlocui, la toate nivelurile, formarea sensibilă a omului printr-o pseudoformare utilitară, bazată pe o rentabilitate de tip economic care, prin intermediul învățămîntului, spre exemplu, a mers pînă la neglijarea oricărei formări de tip poetic la adolescenți, privilegiind înainte de toate romanul așa-zis evenimential. E semnificativ astăzi, spre exemplu, faptul că cei mai buni poeți și scriitori anglo-saxoni sunt cu toții adversari înverșunați ai acestui „American way of life“ și că, astăzi, poezia prezentă, vie mai ales în țările cel mai puțin atinse de acest val de materialism (latino-americanii, africanii din Maghreb, printre alții, sau încă la poezii din fostele țări din Est).

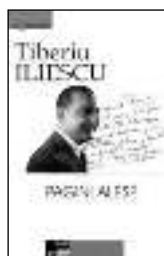
În concluzie, văd două motive esențiale ale îndepărtării lectorului de poezie: primul

ține de responsabilitatea poezilor înșiși, care au dorit să se cantoneze într-o scriitură minimalistă, chiar ilizibilă, și, pe de altă parte, pentru europeanul din Vest, de faptul de a trăi într-o baie de economie încrîncenată. Mi se pare profund anormal că recitalurile de poezie atrag, în Belgia spre exemplu, douăzeci-treizeci de persoane, în timp ce îmi amintesc că la primele ediții ale Festivalului Blaga erau prezenți sute și sute de oameni.

Remediul: reconcilierea publicului cu poezia, la început prin intermediul unui învățămînt în care studiul poeziei să fie regîndit și revalorizat; apoi prin înmulțirea lecturilor publice și a revistelor de poezie care caută, mai înainte de orice, să difuzeze, nu să confişte discursul poetic. Profesor de mai bine de 35 de ani, sunt uimit să văd cîți poeți considerați dificili plac tinerilor atunci cînd sunt prezentați într-o manieră vie și profundă.

**H. B.:** *Îți amintești desigur versul lui Hölderlin „La ce bun poezii în vremi de tristețe?“ Nu e cumva cazul să ne întrebăm, mai înainte de orice sau în același timp, în ce fel de lume trăim?*

## Cărți primite la redacție



• Tiberiu Iliescu, *Pagini alese*, Craiova: Aius PtintEd, 2006.



• Adrian Marino, *Scrisori din cetatea din trei turnuri*, Craiova: Aius PtintEd, 2006.



• Radu Mares, *Ecluză*, Brașov: Aula, 2006.



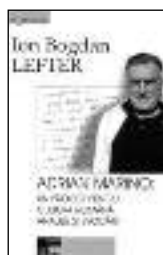
• Daniel Vighi, *Misterele Castelului Solitude*, Iași: Polirom.



• Xenia Karo, *Aventuri verticale: Studiu monografic - Tiberiu Iliescu*, Craiova: Aius PtintEd, 2006.



• Patrel Berceanu, *Teatrul în dialog cu veacul*, Craiova: Aius PtintEd, 2006.



• Ion Bogdan Lefter, *Adrian Marino: un proiect pentru cultura română. Analize și evocări*, Craiova: Aius PtintEd, 2006.



• *Fiziologul latin (manuscris anonim)*, urmat de Richard de Four-nival, *Bestiarul iubirii*, traducere și comentarii de Anca Crivăț, Iași: Polirom, 2006.

**J.-L. W.:** Fără a dori să mă confrunt cîtuși de puțin cu lumea lui Hölderlin, aș spune că poeții sunt necesari mai ales în vremuri de tristețe. E evident astăzi că perioadele de lipsă de libertate, de dictatură, de discurs confiscat dau naștere celor mai frumoase cînturi poetice. De la Desnos la Char, trecînd prin Supervielle sau Eluard, cîte opere poetice puternice s-au născut din cel de al doilea conflict mondial! Și nu vorbesc de Chile, cu Neruda, de România, cu *Echinox*, de anii de plumb din Maroc, cu Laâbi.

**H. B.:** În articolul amintit afirmai: „În momentele esențiale ale Condiției umane, consemnate sau nu de Istorie, poezia țîșnește și justifică Fîința“. Și pentru mine, știi bine, poezia este „memoria Fîinței“, memoria esențială a omului și a umanității. Dar, Doamne, manifestă ei astăzi, omul și umanitatea, dorința de a-și aminti, de a fi recunoscut ca purtător de Fîință?

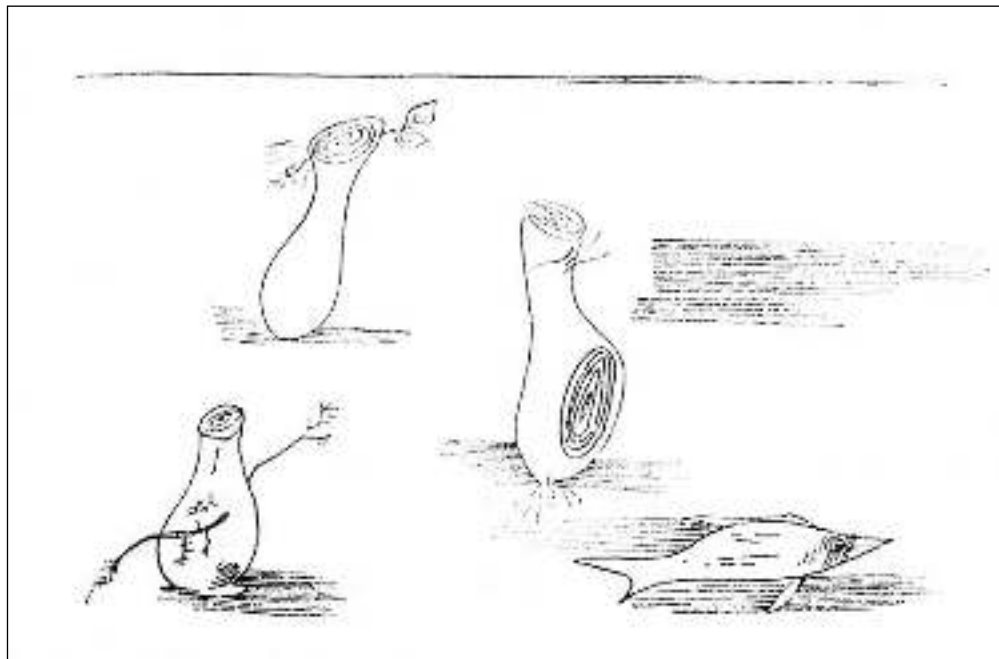
**J.-L. W.:** Într-un fel am răspuns deja întrebării tale: e nevoie ca poetul să se confunde cu oamenii, să multiplice contactele între oameni și poezie, așa cum fac prietenii noștri din Quebec. L-am văzut la Montreal pe poetul Jacques Rancourt citindu-și poemele într-un refugiu pentru cei fără domiciliu fix, în maniera acestora. Era împreună cu un „om de litere“ foarte parizian. Ei bine, cloșarzii l-au ascultat cu religiozitate pe Jacques și l-au bruiat pe parizianul vanitos. Cînd poetul iese din mijlocul falsului său public ipocrit, el își asumă riscurile. Dacă n-o face, să nu se plîngă că n-a fost auzit. Un purtător de Fîință trebuie să strige mai tare decît tot acest tapaj mediatic contemporan. Vremurile în care vocea poetului era percepută ca esențială au trecut, din păcate, presupunînd că asemenea vremuri au existat vreodată.

**H. B.:** Poate exista poezie fără transcendență?

**J.-L. W.:** Bineînțeles că nu. Dacă nu pictăm pereții peșterii pe care ne-a făcut-o cadou Platon, suntem inutili.

**H. B.:** Trăim permanent la marginea abisului, căci abisul nu-i decît un fel de-a exista. Dar se poate trăi o viață întreagă cu conștiința iminenței acestui pericol permanent?

**J.-L. W.:** Tu abordezi aici problema poetului față-n față cu el însuși și, apropo de asta, aș vrea să citez fraza lui Cocteau: „Poetul e la dispoziția nopții sale“. Nu suntem deci pe de-a-ntregul responsabili de ceea ce scriem. Dar, scriînd, simțim destul de repede că toate abisurile ne pîndesc și poate că cel mai teribil dintre ele este acela al tăcerii. Cred că orice poet adevărat e în permanență obsedat de tentația tăcerii, tentația de a renunța „să gîndești lumea“, cum spunea Rilke, ascultînd cîntecul celui pe care poetul belgian Marcel Thiry îl numea „îngerul inutil“. Rimbaud a mers pînă la capăt și într-o bună zi i-a sucit gîtul poetului care era. Ca să fiu foarte sincer, am crezut totdeauna că scriem poezie pentru că nu putem face altfel și că singura vanitate sau, mai degrabă, singura mîndrie pe care ne-o putem permite este de ordin artizanal: să facem tot ce putem pen-



• Desen de Victor Brauner

tru ca poemul să fie, în același timp, adevărat și frumos, eliminînd fără milă zgura, vorbăria. În rest, poemul adresîndu-se unui lector, adică unui suflet, cine va putea distinge poemul bun de unul rău? Formulei „poet bun“ i-o prefer, de departe, pe cea de „poet adevărat“.

**H. B.:** Ce valoare mai poate avea cuvîntul într-o lume a vacarmului și vorbăriei? Mai poate accepta lumea aceasta sub acoperișul ei poezia, acest „inamic declarat al discursului informativ“, cum o numești tu?

**J.-L. W.:** Mă întorc la precedentul răspuns. Desigur că poetul nu-și poate pierde nici demnitatea, nici luciditatea, dar nu-i el obligat totuși „să-și murdărească mîinile“ venind dinaintea lectorului său. Nu e el obligat să-și asume cuvîntul de o manieră activă, fără a deveni, bineînțeles, un șarlatan de tîrg? E o poziție dificilă, pentru că mass-media, televiziunea mai ales, nu iubeste decît spectacolul exterior. Cine ar mai încerca să realizeze un reportaj despre un poet care ar vorbi dinaintea camerei așezat într-un fotoliu, atîta timp cît există atîția politicieni și sportivi care sunt, înainte de toate, excelente maimuțe mediatice? Acestea fiind spuse, într-un univers evident supramediaticizat, rămîn, în același timp, destule nișe în care poetul poate și trebuie să se strecoare: presa scrisă sau radioul, spre exemplu, îi rămîn aliați, în principiu, cu atît mai mult cu cît ceea ce contează la un poet e vocea, nu mutra lui. Față de romancier și chiar de dramaturg, poetul mai are un avantaj sensibil: i se poate auzi întreaga spusă în cîteva clipe; cu un poem sau două, el își poate capta imediat auditoriul.

**H. B.:** Conversațiile noastre – telefonice și nu numai –, interceptate și stocate, cărți de identitate biometrice pentru a putea călători, cenzura lui *politiquement correct* pe post de libertate de gîndire, dictatura media pe post de libertate de exprimare, intoleranța drapată în toga democrației, ipocrizia – zeul societății noastre. Oare ne-a spus basme Orwell?

**J.-L. W.:** Cred că faci un excelent portret al lumii noastre de astăzi. Poezia are deci, mai

mult ca oricînd, dreptul și datoria de a dezaliena. Îl citezi pe Orwell, dar dă-mi voie să-ți reamintesc „oamenii-carte“ ai lui Bradbury, acei oameni hăituiți într-o lume în care lectura este interzisă și care au învățat pe dinafară marile cărți ale umanității. E timpul să devenim oameni-carte. Altminteri, nimic nu ne justifică.

**H. B.:** Cum am ajuns aici, Jean-Luc? Cum să trăiești ca om într-o lume care pare a se goli de umanitate cu fiecare zi?

**J.-L. W.:** Am să mă repet din nou: a da totul economicului înseamnă mizeria culturii. Așa încît, în momentul în care țările din Est s-au eliberat, în loc să fi venit să le colonizăm cu aroganța noastră tehnică occidentală, ar fi trebuit să înțelegem că, prizonieri ai unui univers alienant, frații noștri din Est dezvoltaseră, prin carte, prin poezie, un spirit de rezistență spirituală față de tirania lor. Am fi avut tot atîta de învățat de la ei cît ei de la noi. E o șansă pe care n-am sesizat-o. Este însă extrem de important că de atunci s-a creat o punte între artiștii și scriitorii din întreaga Europă. Voga actuală și popularitatea budismului în Europa sau a ecologiei constituie fermenți eminamente agreabili și reconfortanți, diversuni împotriva tiraniei economice evocate mai sus.

**H. B.:** Cum să trăiești ca poet, ca veghetor și „trezător“ de umanitate, dacă pot spune astfel?

**J.-L. W.:** Vastă întrebare și bătaie de fiecare clipă. A scrie înseamnă a rezista; a rezista împotriva alienării exterioare, desigur, dar și împotriva imaginii pe care vor s-o dea despre noi și, mai ales, a rezista împotriva ta însuși, împotriva propriei slăbiciuni.

Interviu realizat de  
HORIA BĂDESCU

# L BIBLIOTECI \* \* \* \* ÎN AER IB ER

# Poeme de PAUL CELAN

## Epitaf pentru François

Amîndouă porțile lumii  
stau deschise:  
deschise de tine  
în noaptea scindată.  
Noi le-auzim izbînd și izbînd,  
și purtînd nesigurul,  
și purtînd verdele în al tău Mereu.

Octombrie 1953

## Înainte a unei lumînări

Din aur cizelat, așa  
cum poruncitu-mi-ai, mamă,  
am modelat sfeșnicul din care  
se-nalță spre mine cu beznă, în mijlocul  
orelor țandări:  
fiica  
morții tale.

Zveltă la trup,  
o umbră îngustă, cu ochi migdalați,  
gură și sex,  
înconjurată cu dans de-un animal ațipit,  
iese plutind din aurul spart,  
urcă-  
-nspre vârful lui Azi.

Cu-acoperite de noapte  
buzes  
dau binecuvîntarea:

În numele celor Trei,  
care se dușmănesc între ei, pînă  
cerul se cufundă-n mormîntul simțirii,  
în numele celor Trei, ale căror inele  
pe degete-mi strălucesc, de cîte ori  
copacilor păru-n abis despletesc,  
ca adîncul să fie străbătut de foșnirea unui  
talaz mai bogat –,  
în numele celui dintîi din cei Trei,  
care-a dat strigăt  
cînd acolo era de trăit, unde-nainte deja-i  
fusese cuvîntul,  
în numele celui de-al doilea, care privea și  
plîngea,  
în numele celui de-al treilea, care albe  
pietre îngrămădește în mijloc, –

te dezleg  
de Aminul ce ne amuțește,  
de lumina de gheață ce-l mărginește,  
acolo, unde-n mare pășește nalt ca un turn,  
acolo, unde cel cenușiu, porumbelul,  
ciugulește numele  
dîncoace și dincolo de piere:  
Tu rămii, tu rămii, tu rămii  
copilul unei moarte,  
încredințat lui Nu al dorului meu,  
cununoscut cu o ruptură a timpului,  
în fața căreia m-a dus cuvîntul matern,  
pentru ca o singură dată  
să tremure mîna  
care inima-mi prinde mereu!

## Halda

Lîngă mine trăiești, asemenea mie:  
ca o piatră  
în obrazu-afundat al nopții.

O, această haldă, iubito,  
unde ne rostogolim ne-ncetat,  
noi, pietre,  
din fâgaș în fâgaș.  
Tot mai rotunde.  
Mai asemeni. Mai străine.

O, acest ochi îmbătat,  
care aici rătăcește ca noi  
și care uneori  
ne privește deodată uimit.

## Pregătite de noapte

*Pentru Hannah și Hermann Lenz*

Pregătite de noapte  
buzes florilor,  
răsfrînte și-ncruciate  
trunchiurile molizilor,  
încărunțit mușchiul, cutremurată piatra,  
trezește spre zbor nesfîrșit  
stăncuțele peste ghețar:

acesta-i ținutul, unde  
se odihnesc cei pe car' i-am ajuns:

ei orele nu vor numi,  
fulgii nu-i vor număra,  
apelor nu vor urma către dig.

În lume stau despărțiți,  
fiecare cu noaptea sa,  
fiecare cu moartea sa,  
neprietenosi, cu capul gol, brumați  
de-apropiere și depărtare.

Plătesc vina care le-nsuflețește originea,  
o plătesc față de un cuvînt,  
dăinuind pe nedrept, precum vara.

Un cuvînt – tu știi:  
un cadavru.

Hai să-l spălăm,  
hai să-l pieptănăm,  
hai ochiul  
să i-l întoarcem spre cer.

## Viticulorii

*Pentru Nani și Klaus Demus*

Ei își culeg via ochilor,  
storc plînsul întreg, chiar și-acesta:  
astfel vrea noaptea,  
noaptea de care sînt rezemați, zidul,  
astfel cere piatra,  
piatra peste care toiagul lor glăsuiește  
în tăcerea răspunsului –  
toiagul lor, care-odată,  
odată în toamnă,  
cînd anul, ciorchin, spre moarte sporește,  
care deodată prin amuțire vorbește, în jos,  
în străfundul închiperii.

Ei culeg, ei storc via,  
tescuiesc, precum ochiul lor, timpul,  
pun, ce picură, -n pivniță, plînsul,  
în mormîntul soarelui, pe care-l clădesc  
cu mîna tare ca noaptea:  
ca o gură să-nseteze apoi, mai tîrziu –  
o gură tîrzie, asemeni cu-a lor:  
vlăguită și-ncovoiată-mpotriva a ceea ce-i  
orb –

o gură spre care spumegă din adînc  
băutura, cu cît  
cerul coboară în marea de ceară,  
spre-a lumina, ca făclie, din depărtări,  
cînd buzele se umezesc în sfîrșit.

Traducere de  
GEORGE STATE

Din volumul *Von Schwelle zu Schwelle*  
(Din prag în prag, 1955)

# Poeme de

# MARIN SORESCU

## Prometheus

Ach, wenn du ihm eine große Freude machen willst,  
dann bitte ihn um Feuer.

Sein Gesicht, verzerrt  
vom Kampf mit dem Adler,  
entspannte sich für einen Augenblick,  
hellte sich auf.

Als ob er zu Zeus spräche:  
– Siehst du, ich bin den Menschen immer  
noch von Nutzen!

– Und was soll ich mit dem Feuer,  
das du mir gabst, Zeus,  
dem heimtückischen, schmerzenden,  
menschlichen  
Funken?

– Setz den Scheiterhaufen in Brand,  
an den du gefesselt bist.  
Selbst so unangefacht  
verzehrt er dich.

## Reisefieber

Ein Leben lang litt ich an Reisefieber.  
Was werde ich, umherirrend unter  
Sternen,  
nur anfangen in den Weiten des Himmels  
mit meinem unseligen Reisefieber?

Und wäre ich ein Staubkorn,  
auch dann triebe ich das Universum zum  
Wahnsinn  
(das Ärmste, das selber ständig auf der  
Flucht ist)  
mit dieser meiner vermaledeiten  
Unruhe vor der Abfahrt.

## Eugen Ionescu trägt das Nein in den Armen

Ich sehe einen Menschen,  
der das Nein in den Armen trägt,  
zwischen Slatina und Bukarest,  
zwischen Bukarest und Paris,  
zwischen Paris und Tokio, und New York,  
und wieder zurück nach Paris...  
Ein Mann, klein von Wuchs,  
das Nein in den Armen.

Sein Nein ist universell,  
doch „d'origine roumaine“.

Ein immer gebrechlicherer Mann,  
in den Armen ein immer runderes Nein  
tragend.

Jetzt ist er damit zu Gott gegangen,  
und auf dem Weg dorthin kommt er eben  
wieder  
durch unsre Landstriche.

Zumindest ein Da aus Dada  
ist rumänischer Herkunft.  
Wir gaben der Weltliteratur  
ein Ja und ein Nein.  
Mehr war nicht menschenmöglich.

## Ich habe mich hingelegt

Ich habe mich hingelegt, niemand  
störe mich...  
Oder, sollte mich jemand später  
wecken..., so müßte er  
mir zunächst einmal sagen,  
welches Jahr wir schreiben  
– vor wessen Geburt –,  
eines Menschen oder eines Gottes.  
Denn die Jahren vergehen wie ein  
Augenblick,  
erst nach mehreren

Millennien haben alle es über  
und fängt eine neue Zählung an...  
Seht, jetzt sind wir im Jahr fünf (!)  
nach...  
Draußen tobt das Affentheater...

## Wählen

Das Schreiben als Lebensform,  
als höchste Konzentration  
– bis zur Ekstase – verstanden.  
Schreibe ich eine Zeitlang nicht,  
sinken mir die Augen ein.

Ich muß mir die Augen reiben,  
damit sie nicht ganz einfallen...  
Ich bin nicht in meinem Element  
und leide an Atemnot, mir ist übel.

Schreibe ich zuviel,  
treten mir die Augen hervor,  
springen sie mir aus den Höhlen,  
als wollten sie von näher besehen  
das „Ding an sich“.

„Den Mittelweg wählen“,  
diesen Eintrag finde ich jeden Morgen  
in meinem Tagebuch.  
(Und ein PS: „Wer hindert dich daran?“)

## Geist

Neben dem Grabkreuz  
war auch ein  
Briefkasten aufgestellt –  
noch immer bekam er  
Post.

Er ging sie nach Mitternacht durch,  
wenn er heraustrat,  
um seine Knochen zu strecken  
und Frischluft hinter  
die Rippen zu  
kriegen.

Er las, ohne die  
Umschläge zu öffnen,  
fuhr fort, seinen Geist  
zu pflegen  
und mit der Welt in  
Verbindung zu  
bleiben –  
die Leute waren auf  
der Hut vor ihm.

Traducere  
în germană de  
ROLF-FRIEDER MARMONT



• Klein József, *Compoziție cu nuduri*



## Lansarea programului „Scriitorul și criticii săi” la Uniunea Scriitorilor

Miercuri, 15 noiembrie, la sediul USR a avut loc lansarea seriei de manifestări lunare „Scriitorul și criticii săi”, parte a programului „Să ne cunoaștem scriitorii”, inițiat de Uniune în acest an. Întâlnirea a fost consacrată unui clasic în viață, prozatorul Constantin Țoiu, și a fost moderată de poetul și romancierul Gabriel Chifu, secretar al USR și director al programului. Dl Chifu a relevat în introducere părțile programului inițiat de USR, unul dintre cele mai importante ale Uniunii, și a subliniat că societatea românească are nevoie de scriitori și de literatura lor, de cultură în genere, iar rolul Uniunii este să-i convingă pe membrii acestei societăți, spre folosul lor, de beneficiile lecturii, de întoarcerea la cărți. Domnul Nicolae Manolescu, președintele USR, a rostit un scurt cuvânt introductiv despre rolul scriitorului în lume, întrebându-se retoric cum ar putea fi concepută fiecare dintre marile civilizații ale lumii fără scriitorii săi.

cu *vișă sălbatică* a citit, la rîndul său, câteva pagini din creația proprie.

Întîlnirea s-a încheiat cu prezentarea a trei slide-shows realizate de cunoscutul artist plastic Ion Barbu, lucrări aflate la granița artelor plastice și a celor literare prin textele inspirate care însoțesc desenele și fotografiile. Ultima dintre cele trei prezentări de diapozitive a constituit un omagiu la adresa poetului Petre Stoica, la împlinirea de către acesta a vârstei de 75 de ani.

În luna decembrie, tot în Sala Oglinzilor de la sediul USR, manifestarea „Scriitorul și criticii săi” va prilejui o întîlnire cu poeta Ana Blandiana. Fiecare manifestare va fi precedată de un interviu de o oră la Radio France International, iar TVR Cultural va dedica un documentar de 30 de minute autorului omagiat. Alți parteneri ai programului sînt *Jurnalul național*, Primăria Municipiului București și Radio România.

În continuare, prozatorul Constantin Țoiu și opera sa au fost prezentați cu competență și căldură de trei critici literari din generații diferite: Eugen Negrici, Alex Ștefănescu și Luminița Marcu. Autorul *Galeriei*

Număr ilustrat cu imagini din catalogul *Expoziția Avangarda din România în colecții clujene*, expoziție și catalog de Călin Stegorean, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, 8-30 noiembrie 2006.

### Circulara Uniunii Scriitorilor din România

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.

Comitetul Director  
al Uniunii Scriitorilor  
5 iunie 2003

### Către cititorii din țară ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2006, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin *mandat poștal*, pe adresa:

Lukács Iosif

*Fundația Culturală Apostrof*

Cluj-Napoca, 400079, Str. I. C. Brătianu, nr. 22

Prețul abonamentului este:

pentru 3 luni: 9 lei

pentru 6 luni: 18 lei

pentru 1 an: 36 lei

Taxele de expediere sînt incluse în această sumă.

Pentru cei care se abonează prin această modalitate, asigurăm expedierea promptă a revistei. Cei care se abonează pe 1 an primesc revista fără majorările de preț provocate de inflație.

### Către cititorii din străinătate ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2006, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*, trimițînd contravaloarea abonamentului printr-un cec (money order) în contul:

*Fundația Culturală Apostrof*

Cont euro: RO73BRDE130SV06534401300

Cont USD: RO58BRDE130SV06674381300

Banca Română pentru Dezvoltare – Group Société Générale – Sucursala Cluj, Bd. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83, SWIFT BRDEROBU

Prețul abonamentului este:

pentru 3 luni: 13\$

pentru 6 luni: 26\$

pentru 1 an: 52\$

În costul abonamentului sînt incluse și taxele de expediere par avion.

## Cuprins

•				
Anul literar 2006	Marta Petreu	2	• DOSAR: AVANGARDA	
• TEATRUL AZI			Argument	C. S.
Un Festival Național de Teatru cu deschidere europeană	Roxana Croitoru	4	Imaginea poetică suprarealistă	Ovidiu Morar
• ESEU			Tristan Tzara în Ungaria	Farkas János
Franz Kafka – zbor aproape de pământ	S. Damian	7	Avangarda maghiară în <i>Contemporanul</i>	Paul Cernat
Sesto Pals în anul de grație 1958 (II)	Michael Finkenthal	16	Grafica modernistă în anii 1930-1940	Gheorghe & Mariana Vida
• CRONICA LITERARĂ			Atelierul Miliței	Ioana Vlasiu
<i>Dicționarul biografic</i> sau Despre singurătate	Irina Petraș	10	• AVANGARDA RUSĂ	
Despre păpuși, jocuri și marionete	Ștefan Borbély	10	Orașul	Elena Guro
• IN MEMORIAM LUCIAN RAICU			Canțonetă	Aleksandr Tufanov
			(traducere și antologie de Leo Butnaru)	
• CU OCHIUL LIBER			• ANCHETA APOSTROF	
Ionescu/Ionesco	Gelu Ionescu	12	Suntem șantajabili	Dumitru Cerna
iE viva el anarhetipismo	Doru Pop	14	• CONVERSAȚII CU...	
Poemele Șoahului	Andrei Olosutean	15	Jean-Luc Wauthier	30
Socialismul și postsocialismul din perspectivă antropologică	Ioana Macrea-Toma	26	(interviu realizat de Horia Bădescu)	
Golem	Gheorghe Schwartz	28	• BIBLIOTECI ÎN AER LIBER	
• POEME			Poeme	Paul Celan
			(traducere de George State)	32
			Poeme	Marin Sorescu
			(traducere de Rolf-Frieder Marmont)	33
			• VESTIAR	
	Riri Sylvia Manor	13		34



# CARTEA DE CARE AI NEVOIE

Editura „Biblioteca Apostrof” vă oferă următoarele titluri încă disponibile:

- MIRCEA ZACIU, **Jucătorul de rezervă**  
poezie, 2000, 88 p. 5 lei
- GABRIEL MARCEL, **A fi și a avea**  
traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 192 p. 3 lei
- FRIEDRICH NIETZSCHE, **Antichristul**,  
2003, 128 p. 10 lei
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, **Să iertăm?**  
traducere de JANINA IANOȘI, postfață de ION IANOȘI,  
1998, 82 p. 3 lei
- JÜRGEN HABERMAS, JOSEPH RATZINGER,  
**Dialectica secularizării: Despre rațiune  
și religie**, traducere de DELIA MARGA,  
prefață de ANDREI MARGA, 2005, 120 p. 20 lei
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY,  
**Monologion despre esența divinității**  
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 3,50 lei
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**  
traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 4 lei
- ION IANOȘI, **O istorie a filosofiei românești**,  
1996, 392 p. 10 lei
- VASILE MUSCĂ, **Spusul și de nespusul**,  
2003, 146 p. 10 lei
- N. STEINHARDT,  
**Cartea împărtășirii**, ediție gândită și alcătuită de  
ION VARTIC, ed. a IV-a, 2004, 140 p. 8 lei
- D.D. ROȘCA,  
**Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**  
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață  
de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 3,50 lei
- BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**  
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU,  
2000, 132 p. 5 lei
- PETRU POANTĂ, **Efectul „Echinox” sau  
despre echilibru**, 2003, 176 p. 10 lei
- DORLI BLAGA, **Tatăl meu, Lucian Blaga**,  
2004, 380 p. 20 lei
- GEORGE BANU, **Uitarea**, 2003, 80 p. 5 lei
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**  
eseuri, 1997, 230 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**  
proză, 1997, 186 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Fericirea obligatorie**  
proză, 1999, 192 p. 5 lei
- FLORIN SICOIE, **Sîmbăta engleză și alte  
povestiri**, 1998, 130 p. 2 lei
- RAMIRO DE MAEZTU, **Don Quijote, Don Juan  
și Celestina**, traducere de MARIANA VARTIC,  
prefață de ION VARTIC, 1999, 264 p. 6 lei
- LIVIU BLEOCA, **Biblioteca de buzunar**  
roman, 2001, 128 p. 5 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**  
roman, 2001, 132 p. 9,90 lei
- ION VARTIC, **Bulgakov și secretul lui  
Koroviev: Interpretare figurală la  
Maestrul și Margareta**, 2004, 125 p. 10 lei
- SANDA CORDOȘ, **Literatura între revoluție  
și reacțiune**, ediția a II-a adăugită, 2002, 284 p. 15 lei
- LEV TOLSTOI, **Moartea lui Ivan Ilici**  
traducere de JANINA IANOȘI, prefață de ION VARTIC,  
2003, 96 p. 7,50 lei
- LUKÁCS JÓZSEF, **Povestea „orașului-comoară”:  
Scurtă istorie a Clujului  
și a monumentelor sale**, volum ilustrat  
cu fotografii de VÁRDAI LEVENTE, 2005, 146 p. 20 lei
- GEORGETA HORODINĂ, **Duminică seara**,  
2006, 231 p. 20 lei
- ALEXANDRU VONA, **Să mai fiu o dată  
îndrăgostit**, carte gândită și alcătuită  
de MARTA PETREU, 2005, 188 p. 20 lei
- ȘTEFAN BORBÉLY, **Despre Thomas Mann  
și alte eseuri**, 2005, 172 p. 20 lei
- MARTA PETREU, **Conversații cu...**, vol. II,  
2006, 132 p. 20 lei
- RUXANDRA CĂSĂREANU, MARTA PETREU,  
CORIN BRAGA, VIRGIL MIHAIU,  
OVIDIU PECICAN, ION VARTIC,  
**Sadovaia 302 bis**, 2006, 204 p. 20 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Amintiri și considerații  
asupra mișcării legionare**  
prefață de LIVIA TITIENI BOILĂ, ediție îngrijită de  
MARTA PETREU și ANA CORNEA, notă asupra ediției  
de MARTA PETREU, 2002, 160 p. 10 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Memorii**, 2003, 256 p. 12 lei
- **Procesul „țovarășului Camil”**, ediție îngrijită  
de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 2 lei
- I. D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**  
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 5 lei
- LUDOVICA REBREANU,  
**Adio pînă la a doua Venire.  
Epistolar matern**, ediție îngrijită, prefață și note  
de LIVIU MALIȚA, 1998, 288 p. 5 lei
- ARTHUR DAN, **Mituri căzute (Din jurnalul  
unui psihiatru). Aforisme**, prefețe de  
I. NEGOIȚESCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție  
și notă asupra ediției de MARTA PETREU, 1999, 96 p. 3 lei
- RADU PETRESCU, **Corespondență • Sinuciderea  
din Grădina Botanică** (varianta întâi în facsimil),  
ediție de MARTA PETREU și ANA CORNEA,  
prefață de MARTA PETREU, 188 p. 5 lei
- RADU STANCA, **Aquarium**  
selecția textelor și cuvînt-înainte de ION VARTIC,  
ediție de MARTA PETREU, 202 p. 5 lei
- ALEXANDRU VONA, **Misterioasa dispariție  
a orașului din cîmpie**, proză, postfețe de  
MARTA PETREU și ION VARTIC, 2002, 152 p. 6,90 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu Popești.  
Șotroane** (în colaborare cu Editura Dacia),  
2001, 144 p. 6,30 lei
- IRINA PETRAȘ, **Teoria literaturii:  
Dicționar-Antologie**, 2002, 288 p. 16 lei
- ALEXANDRU VONA, **Esmeralda**, fișă de dicționar  
de FLORIN MANOLESCU, desene de GABRIELA MELINESCU,  
2003, 112 p. 7,50 lei
- IRINA PETRAȘ, **Camil Petrescu: Schițe  
pentru un portret**, 2003, 150 p. 8 lei
- IRINA PETRAȘ, **Ion Creangă, povestitorul**  
2004, 146 p. 10 lei
- CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU,  
**F. W. Nietzsche: Viața și filosofia sa**  
2003, 128 p. 10 lei
- TRISTAN JANCO, **Memoriile Șoahului**,  
2006, 84 p. 15 lei
- JACQUES JOUET, **Poeme de metrou**,  
2006, 164 p. 5 lei

Adresa redacției: 400079, Cluj-Napoca, Str. I. C. Brătianu, nr. 22, tel. 0264/432.444



REDACȚIA:

MARTA PETREU  
(redactor-șef)

ANA CORNEA  
IRINA PETRAȘ  
OANA PUGHINEANU  
HORVÁTH SÁNDOR  
VIRGIL LEON  
LUKÁCS JÓZSEF  
ANA POP  
(contabilitate)

Tehnoredactare:  
FOGARASI EDITH

EDITORI:

- Uniunea Scriitorilor din România
- Fundația Culturală Apostrof
- Cont la BRD Cluj:  
în lei: SV7853701300  
în euro: SV6534401300

Revista apare cu sprijinul:

- Ministerului Culturii și Cultelor din România
- Consiliului Local Cluj-Napoca

ADRESA REDACȚIEI:

Cluj-Napoca  
Str. I. C. Brătianu, nr. 22  
cod 400079  
Tel., fax: 0264/432.444  
e-mail: [apostrof@revista-apostrof.ro](mailto:apostrof@revista-apostrof.ro)

• Revista APOSTROF figurează în Lista-catalog a publicațiilor interne, editată de RODIPET S.A., la poziția 4251.

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

ISSN 1220-3122  
Revista este înregistrată la OSIM cu nr. 45630/22.05.1996.

Vignetele revistei reprezintă variațiuni grafice de Mihai Barbu după desene de Franz Kafka.

Tiparul:  
Centrul de Presă Reformat

Unica responsabilitate a revistei *Apostrof* este de a găzdui opiniile, oricît de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține, în exclusivitate, autorului.

**Apostrof**