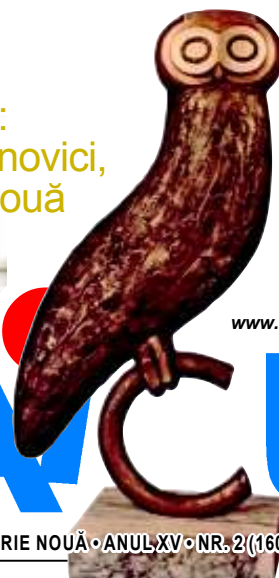




Florin Colonaș:
Constantin Antonovici,
un sculptor pe două
continente

Constantin Antonovici –
Bufniță din bronz pe soclu de
marmură © Arhiva Stephan
J. Benedict



www.revista-mozaicul.ro

MOZAIICUL

REVISTĂ DE CULTURĂ FONDATĂ LA CRAIOVA, ÎN 1838, DE CONSTANTIN LECCA • SERIE NOUĂ • ANUL XV • NR. 2 (160) • 2012 • 24 PAGINI • 3,19 lei

avantext

■ **CONSTANTIN M. POPA**

Bărăgan, un spațiu al terorii

Straturi multiple de memorie literară prelungească puterea aspră a câmpiei nesfârșite. Imaginația convertește înțelesul pustietății, așezându-l sub semnul unei grații melancolice. Să ne amintim. „Et in Arcadia ego!”, exclama Odobescu în fața șesurilor fără margine, fascinat de secreta vitalitate concentrată în mersul falnic al cărdurilor de dropii printre „ierburi și bălării”. „Farmecul tainic al singurătății” (*Pseudo-kineghetikos*), ori, mai târziu, „liniștea singurătății” la Duiliu Zamfirescu (*Viața la țară*) atribuie solitudinii statutul unei iluzorii categorii estetice născute din absență și din conștiința unei ingenuități pierdute. Vom regăsi aceeași senzație de nostalgie dureroasă în fața naturii, asociată cu sentimentul culpabilei neîmpliniri, în *Enigma Ottiliei*, scriere cu detalii de caligrafie scitică, în care Călinescu evocă o zeitate degradată rătăcind parcă prin nămolurile infernului.

Să observăm, totuși, că în zonele de pitoresc descriptiv se insinuează și ciudate, neliniștitoare avertismente. Spiritul lucid și dezabuzat al lui Panaït Istrati descifrează nebulia nemărginirii, rostogolirea înversunată de tornadă, barbară și confuză a ciulinilor (*Les chardons du Bărăgan*) uniți când „sălbatica libertate și însingurarea”, cum sesiza pertinent Mariana Vartic. Dincolo de pasagera adeziuni hazardate, (Petre Pandrea, într-un interviu acordat lui Ion Biberi și publicat în volumul *Lumea de mâine*, 1945, își mărturisea idealul extravagant de a trăi „în contemplație, ca țăran, într-un colhoz pe Bărăgan”. În aceeași paranteză, să notăm că visul de „colhoz” a prins contur perisabil într-un roman de V. Em. Galan, purtând ca titlu numele corupt, aseptice și lustruit al stepii), Bărăganul meduzează prin opresiunea vidului. Este un loc al deșertăciunii, în care „ființele sunt pândite de neffință, înghițite de un tainic *nevăzută*” (Nicolae Balotă). Lumea trăiește într-un fel de vis urât, este supusă unor contorsionări fantomatice, ca în nuvela „Droptia”, proză a „revelațiilor amănate”, unde Ștefan Bănuțescu își livrează personajele încercărilor de coșmar ale izolării: „Sat singur, la stânga soare, la dreapta soare, în față crivăț, în spate lupi, iar noaptea lună – când este. Și se întâmplă

un necaz, ți-l faci în sat, fie că ești din partea locului, fie că ai venit ca străin, n-ai unde fugi, ești încolțit...”. (Cât privește *droptia*, ea aparține, de mult, doar legendei). Recunoaștem aici, chiar dacă în exprimare esopică, satul domiciliilor forțate, spațiul carceral al gulagului românesc.

Întinderi idilic pacificate, respirația simplă și leneșă nepăsare a naturii sunt copleșitor și iremediabil contrazise de orizontul făcut să reverbereze suferința. Bărăganul poartă mensele cicatrici ale istoriei ca un decor al rătăcii fără noimă, așa cum, aproape kafkian ni se dezvăluie într-o proză prea ușor trecută cu vederea, o proză asemeni realității profunde a Bărăganului, „conflictuală, enigmatică, surprinzătoare”. Roman al asumării durerii și al rezistenței la șocurile istoriei, *Rezi-liență*, de Lelia Trocan, este o saga a martrajului, în care figurile devin sunete iar oamenii, țipete. De la un capăt la altul al cărții ne urmărește privirea hipnotică a simbolicului șarpe negru, înfricoșătoare, paralizantă, dar care nu poate înăbuși strigătul de revoltă al celor considerați „dușmani ai regimului” și supuși exterminării. Spectacolul terifiant al cruzimii este copleșitor. Iată un tablou al prăbușirilor definitive în vremuri de cumplită secetă morală. O regie premeditat demonică încearcă să anihileze orice urmă a demnității umane. Precedate de scârbavnicul miros de fecale, vidanțele aduc apă o dată pe săptămână: „Furtune lacome, năclăite, puturoase perforau văzduhul cu nerușinare, tipându-și mânia, odată cu apa, împotriva hoiturilor de dislocați, de vrăjmași ai neamului, la margine de sat și de lume, în afara istoriei, într-o groapă hădă, înformă, roșie, băloasă, plină de zădărnicia vieților noastre... Turbați și înverșunați, oameni și animale goneau, înnebuniți de sete, într-un iureș diavolesc, marș al umilinței noastre, spre groapa discordiei... Chipuri năucite, figuri carnavalești, măști atroce, rânjete animalice evoluau fără știre într-un moment de sughiț al istoriei”.

Exemplaritatea osmozei (în sens etimologic, de impuls), constanțialitatea între vocea auctorială și exilații în teritoriile morții, uniți în credința că „măine nu va fi ca ieri”, transgresează grotescul prin vuietul acuzator, imposibil de uitat.

Roberto Juarroz
și poezia verticală

semnează: ● Basarab Nicolescu,
● André Velter, ● Iulian Ionașcu,
● Denisa Crăciun, ● Petrișor Militaru



Constantin
Antonovici -
The Great Brancusi
© Arhiva Stephan
J. Benedict

In this issue:

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Bărăgan, un spațiu al terorii*

In his article, Constantin M. Popa analyzes literary valences of Baragan, a place full of anguish and immensity of ghostly presences. • 1

MIȘCAREA IDEILOR:

Our thematic pages focus on the *vertical poetry* of Argentine poet Roberto Juarroz (1925-1995). The authors which write in this box theme are Basarab Nicolescu, André Velter, Denisa Crăciun, Iulian Ioanășu and Petrișor Militaru. • 3-5

CARTEA CU ZIMȚI

Mihai GHIȚULESCU: *Represiunea comunistă: de la Academie la Ezeru*

The article „The Communist Repression: from the Academy to Ezeru” reviews the first volume (of three) of the book *Romania 1945-1949. The Encyclopedia of the Communist Rule. The Repression*, edited by the National Institute for the Study of Totalitarianism. • 8

CRONICA LITERARĂ

Ion BUZERA: *Granulele gândirii*

In his review, Ion Buzera speaks about the book *Semințe* by Alexandru Dragomir who is a representative of short literary genre and his volume include philosophical flashes that concise life experience formulated in moral synthesis and wisdom hypothesis. • 9

LECTURI

Cosmin DRAGOSTE: *Oameni, locuri, destine*

In his article, Cosmin Dragoste analyzes Balthasar Waitz's prose volume *Krähensommer* that brings together stories that capture the multi-ethnic atmosphere of Banat. • 10

Daniela MICU: *De-o parte și de alta a gemului*

In her article, Daniela Micu analyzes the poetry book *Legende Urbane* by Vlad Ioan Tăușance, a volume that exposes personal experiences and unexpected, as if poetry was confused, at a time, with life. • 10

Xenia KARO: *Despre visuri și răsvisuri*

In her article, Xenia Karo analyzes the poetry book *Ținutul Celălalt* by Ruxandra Cesereanu and Marius Conkan, a volume that she considers „refreshing, invigorating, deep, spectacular”. • 11

Cristina GELEP:

„Reziliența” present the sad and touching story of a family and its hardships encountered in the communist era, a family who fight with all its possibilities to reestablish normality, and its supreme goal-democracy in a decadent world, in which humiliation and fright are the elements which reign. • 11

Silviu GONGONEA: *Phantasrealismul lui Marius Surleac și „drumul spre rai”*

In his article, Silviu Gongonea analyzes the poetry book *Zeppelin Jack* by Marius Surleac, a volume that he considers full of an unexpected symbolic density. • 12

Gabriel NEDELEA: *Confesiunile scriitorului empiric*

All four lectures from the book „Confessions of a young novelist” by Umberto Eco are built around recurring themes: double coding, reader model narratology issues lists; this new book provides new clarifications and Eco unveils the secrets of his success as a novelist. • 12

Petrișor MILITARU: *Poezia română contemporană cucerește America*



Constantin Antonovici - Salvador Dali - plaster painted in gold © Arhiva Stephan J. Benedict

In his article, Petrișor Militaru discusses the book *Of Gentle Wolves: An Anthology of Romanian Poetry*, edited by Martin Woodside, in which the anthologist brings together fourteen Romanian contemporary poets from Gellu Naum to Constantin Acoșmei. • 13

Luiza MITU: *Drăgălașul pui de liuli*
Based on testimony of Zeami from the book „Seven No secret treaties of the Nô theater”, Luiza Mitu invents a character with which explains how an actor can achieve the true way of Nô theater. • 13

AVANT-GARDE & TRANSDISCIPLINARITATE

Raluca BĂDOI: *Emmanuel Levinas-experiența non-subiectului*

In her article, Raluca Bădoi discusses from a transdisciplinary perspective about the work of Emmanuel Levinas as a promoter of phenomenology, reconfiguring some philosophical themes in his own way, being at the same time the translator of Husserl and Heidegger. • 14

SERPENTINE

George POPESCU: *Poezia, sinonimie a onticului*

In his article, George Popescu analyzes the poetry book *Atlantida există* by Dan Dănilă, whose poetry transmit a sense of overwhelming fragility of being returned into a lyrical syntax frowning, with stylistic bursts supported by an assumed gravity. • 15

Adrian MICHIDUȚĂ: *Metafizica „Rugului Aprins”*

In his article, Adrian Michiduță talks about the work group initiated by Sandu Tudor as „Rugul aprins” that included an elite Bucharest intellectuals, clergy and laity, which aims to reach through the teaching of Philokalia and Desert Fathers, the blessing of the Holy Spirit. • 16

Toma GRIGORE: *Grecia creștină*

In his article, Toma Grigore talks about the book *Grecia – pământ sfânt și apostolic* by Constantin Pădureanu, a valuable tool for stimulating and useful knowledge Orthodox Christian origin and for evolution of the phenomenon in Greece, as well as religious revelation of high spiritual emotions. • 17

Mihai GHIȚULESCU: *Florin Zamfirescu. Intre Ion nebunul și Gigi Dumbravă*

This is the report of a conversation with Florin Zamfirescu about his acting and teaching career. • 18

Florin COLONAȘ: *Constantin Antonovici, un sculptor pe două continente*
In his review, Florin Colonaș analyzes the monograph dedicated to Constantin Antonovici (1911-2002) by Doina Uricariu și Vladimir Bulat, that he considers as comprehensive as possible on work and life of Brancuși's disciple. • 19

Cătălin GHIȚĂ: *Viața și moartea unui cetățean american*

In his review, Cătălin Ghiță chose to talk about *Citizen Kane* directed by Orson Welles. • 20

ARTS

Magda BUCE-RĂDUȚ: *Constantin Brâncuși: „La Craiova m-am născut a doua oară”*

In her article, Magda Buce-Răduț talks about biographical segment linked to Craiova of the great sculptor Constantin Brancuși. • 21

Mihaela VELEA: *Discuție de(spre) salon*

If we do a survey where we ask the public or Craiova artists on exhibitions importance to us, certainly between nominations, we have a leading position (if not, first) The Salon. • 22

Gheorghe FABIAN: *Soliști craioveni în concert*

Under the title „Craiova soloists in concert” I had the opportunity to watch a concert of Oltenia Philharmonic, focused on music by W.A. Mozart and A. Bruckner, the concerts under the baton of Emil Siegbert Maxim, with the symphonic and coral academic of the institution. • 22

The poems published are signed by Adrian A. Agheorghesei and Petru Muntean, the prose by Remus Ștefan. In our “Translations” section, we present the work of Argentine poet Roberto Juarroz, translated by Denisa Crăciun and an excerpt from the novel of Carlo Scorgion, translated by Elena Pîrvu.

Mozaicul

Revista de cultură editată de
AIUS PrintEd
în parteneriat cu
**Casa de Cultură
a municipiului Craiova
„Traian Demetrescu”**

Revista apare cu sprijinul
Administrației Fondului Cultural Național



DIRECTOR
Nicolae Marinescu

REDACTOR-ȘEF
Constantin M. Popa

REDACTOR-ȘEF ADJUNCT
Gabriel Coșoveanu

SECRETAR DE REDACȚIE
Xenia Karo-Negrea

COLEGIUL DE REDACȚIE
**Marin Budică
Horia Dulvac
Mircea Ilescu (Suedia)
Lucian Irimescu
Ion Militaru
Adrian Michiduță
Sorina Sorescu**

REDACTORI
**Cosmin Dragoste
Silviu Gongonea
Petrișor Militaru
Luiza Mitu
Rodica Stovicek
Mihaela Velea**

COORDONARE DTP
Mihaela Chiriță

Revista „Mozaicul” este membră
A.R.I.E.L.

Partener al OEP (Observatoire
Européen du Plurilingvisme)

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 1.000 ex.

ADRESA REVISTEI:
Str. Pașcani, Nr. 9, 200151, Craiova
Tel/Fax: 0251 / 59.61.36

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



Responsabilitatea asupra
conținutului textelor revine autorilor.
Manuscrisele nepublicate
nu se înapoiază.

viața urmează vieții - Roberto Juarroz (1925-1995)¹

După cum moartea urmează morții, viața urmează vieții. Dedic mărturia mea lui Roberto Juarroz, cel viu.

Persoane mai competente decât mine s-au pronunțat asupra poeziei și gândirii poetice ale marelui poet argentinian². Mă voi referi, în modestele mele rânduri, la un aspect mai puțin cunoscut al operei lui Roberto Juarroz, legat de transdisciplinaritate³.

Cum aş putea uita seara fabuloasă de 9 februarie 1991 când, în apartamentul lui Michel Camus, mi-a fost dat să-l întâlnesc pentru prima oară pe Roberto? M-a frapat de la început o anume intensitate care îl locuia, stranie, pentru că părea alimentată de două focuri interioare contradictorii. Simţeam cu toată fiinţa că primul foc ardea fără combustie, cu o lumină hrănită din izvoarele Fiinţei însăşi, şi care în loc să cheltuiască energie, o degaja. Celălalt foc, alimentat de îndoielă, pârjolea totul în jur, fiinţa sa şi cosmosul întreg. Mi se părea că Roberto făcuse din poezie o platoşă ca să reziste celor două focuri devoratoare. Privirea îi era într-atât de întorsă spre interior, încât părea că nici nu ne vede; în schimb, mâinile desenau gesturi expresive pentru a însoţi incantaţiile profetice ale vocii. Să fi fost întâmplător faptul că am discutat mai ales despre relaţia dintre « terţul inclus » şi fizica cuantică? Să fi fost o întâmplare faptul că Michel Camus a simţit nevoia să strecoare între « terţ » şi « inclus » termenul « în mod secret »? Tot ceea ce ştiu este că aveam impresia că am întâlnit pe cineva pe care îl ştiam deja de multă vreme, dintotdeauna.

A fost apoi cât se poate de natural să-l invit pe Roberto Juarroz ca orator la Congresul „Ştiinţă şi Tradiţie: perspective transdisciplinare pentru secolul XXI”, din 2-6 decembrie 1991, organizat de UTIF (Union des Ingénieurs et des Techniciens Utilisant la Langue Française), cu sprijin UNESCO. Momentul cel mai intens al congresului a fost, pentru mine, cel al redactării comunicatului final, împreună cu René Berger, Michel Cazenave, Roberto Juarroz şi Lima de Freitas. Roberto a insistat ca termenul *attitudine* să figureze în comunicatul final, ca un cuvânt cheie al transdisciplinarităţii. Precizarea mi se pare importantă pentru că acest cuvânt, sugerat pentru prima dată de Roberto, a intrat de atunci în vocabularul curent al cercetării transdisciplinare.

Când, în 1992, am cofondat, împreună cu René Berger, Grupul de Reflecţie asupra Transdisciplinarităţii pe lângă UNESCO, mi s-a părut la fel de natural să-i propun lui Roberto să fie membru. Eram de altfel adânc mişcat de interesul pe care un poet de pro-

fuzimea sa îl arăta faţă de cercetarea transdisciplinară, mai ales în momente dificile pentru el, pentru că tocmai aflasem că era grav bolnav.

Prima întâlnire a grupului a avut loc la Veneţia, în martie 1993, şi a trebuit să mă folosesc de toată forţa mea de convingere ca să-i încredinţez pe organizatori că singurul care risca ceva era Roberto, constrâns de ritmul dializelor. Până la urmă totul s-a petrecut cu bine. Roberto îşi adusese cu sine manuscrisul adnotat al cărţii mele *Teoreme poetice*⁴. Re-trăşi la barul hotelului unde locuiam, Roberto mi-a pus întrebări la fiecare pagină. Era intrigat mai ales de expresia „Evidenţa Absolută”. După două ore am observat că nu ajunsese decât la pagina 20 a manuscrisului şi i-am propus să continui singur, la Paris, lectura notelor sale, pentru că venise vremea să cinăm. Roberto voia să mă ducă într-un restaurant anume, pe care îl descoperise în peregrinările sale nocturne. A început să-mi vorbească de boala sa şi de serviciile ei, de neliniştea care-l cuprindea nu atât la gândul morţii, cât la ideea că nu va avea timp să-şi termine opera. A urmat un lung dialog asupra sensului morţii. Nu voi dezvălui ceea ce ne-am spus, nu pentru că ar fi vorba de un secret, ci pentru că am trăit această discuţie ca pe o experienţă unică, de necuprins în vorbe. Orice descriere aş încerca, ar însemna să trădez această experienţă. E suficient să spun că Roberto a adus din nou în discuţie « Evidenţa Absolută », întrebându-se asupra sensului expresiei. I-am spus că această lumină îl locuia, chiar în acel moment, şi că n-aveam nevoie, ca să-i simţim prezenţa, de nicio teorie şi de nicio explicaţie. Îmi amintesc încă privirea sa nedumerită şi intrigată, crezând că-l iau drept un copil gata să păşească pragul unei poveşti. Eu însumi am avut sentimentul clar că Roberto se găsea în faţa unui *prag*, de o importanţă covârşitoare asupra vieţii sale interioare. Era ca şi cum cele două focuri contradictorii erau pe punctul de a se contopi.

Ascultând extraordinara sa conferinţă *Câteva idei asupra*

*limbajului transdisciplinarităţii*⁵, pronunţată la sfârşitul Primului Congres Mondial al Transdisciplinarităţii (Convento de Arrabida, Portugalia, 2-6 noiembrie 1994) am avut revelaţia unei mari bulversări în interiorul propriei sale gândiri, faţă de ideile exprimate la congresul din 1991. Am resimţit această conferinţă ca pe un adevărat *program* de cercetare a unui limbaj al transdisciplinarităţii. Respingând ideea unui nou limbaj formal, de laborator, Roberto Juarroz sublinia necesitatea unei *triple rupturi* specifice limbajului transdisciplinarităţii: depăşirea totală a „scării convenţionale a realului”, rup-tura faţă de „limbajul exterior, repetitiv” şi ruptura de „modul sclerozat de a trăi”. Se găsesc aici germeii de aur ai unei cercetări viitoare.

Imediat după aceea, prezenţa lui Roberto Juarroz în calitate de copreşedinte al şedinţei consacrate adoptării *Cartei Transdisciplinarităţii*⁶ a căpătat o dimensiune simbolică. Poate că peste câteva zeci de ani forma îmbunătăţită a acestui text va include, în mod organic, tripla ruptură enunţată de Roberto.

Poate că Roberto Juarroz cel viu va accepta odată să-mi spună ce gândeşte despre discuţia noastră asupra morţii, pe care am purtat-o la Veneţia. Acum el ştie răspunsul.

¹ Textul a apărut pentru prima dată, în limba română, în revista „Caiete Critice”, Bucureşti, nr. 3-5, 2008, p. 114 - 115.

² Michel Camus, *Roberto Juarroz*, Colectia Poezie, Jean Michel Place, Paris, 2001.

³ „Homage à Roberto Juarroz”, *Rencontres Transdisciplinaires* nr. 5, CIRET, Paris, iunie 1995 <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b5.htm>

⁴ Basarab Nicolescu, *Teoreme poetice*, traducere din franceză de L. M. Arcade, prefaţă de Michel Camus, Junimea, Iaşi, 2007.

⁵ Roberto Juarroz, *Quelques idées sur le langage de la transdisciplinarité*, *Rencontres Transdisciplinaires* nr. 7-8, CIRET, Paris, aprilie 1996.

⁶ <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b7et81.htm>

⁷ Carta Transdisciplinarităţii <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/ro/chartro.htm>



Roberto Juarroz şi Michel Camus

■ ANDRÉ VELTER

poezia ca înălţare*

Poetul argentinian Roberto Juarroz a murit la Buenos Aires, la vârsta de 69 de ani.

Atunci când îşi recita public poemele – ceea ce se întâmpla din ce în ce mai des în ultimii ani – Roberto Juarroz nu se ferea să-şi susţină vorbele cu gesturi elocvente, nu atât pentru a-şi marca tempo-ul cuvintelor, ci pentru a sublinia literal sensul vreunui vers. A afirma astfel în mod spontan, când mâna se alătura spiritului, uneori cu o undă de ironie, că efortul de elucidare era chiar în inima poeziei sale, până la nivelul la care acest efort constituia însăşi mişcarea ei.

De la început, Juarroz îşi condusese opera pe ceea ce ar trebui să numim o cale a trezirii. Pariul său iniţial nu era deloc fructuos, ci expresia unui elan irezistibil şi intuiţia unui semn de întrebare care şi-ar găsi mereu în propria capacitate de dăruire trăsăturile renaşterii sale. Unicul titlu, care, începând din 1958, a marcat toate cărţile următoare, a avut valoare de poruncă: „Poezie verticală”.

Timp de treizeci şi şapte de ani, Juarroz nu a deviat niciodată de la traiectoria pe care şi-o fixase. Pentru el, o legătură decisivă, problematică şi fecundă totodată, ar conecta spaţiul poeziei şi spiritul realităţii. „Poezia, afirma el, este o tentativă riscantă şi vizionară de a accede într-un spaţiu care mereu a preocupat şi a neliniştit omul, spaţiul imposibilului, care uneori pare şi spaţiul indicibilului”. Acest „imposibil”, acest „indicibil” au direcţionat căutarea lui Roberto Juarroz, o căutare trăită ca un itinerariu al propriului său destin pe calea limbajului.

Poem după poem, volum după volum (volumele succesive diferenţiindu-se doar prin numărul lor), provocarea se configura şi contrazicea obişnuitul blestem: „Omul a fost cu insistenţă înşelat şi divizat, constata el. Capacitatea sa imaginativă, puterea vi-

ziunilor sale, forţa sa de contemplare au fost alungate în marginea decorativului şi a inutilului. Poezia şi filosofia s-au despărţit în anumite momente catastrofice ale istoriei gândirii. Destinul poetului modern este de a reuni gândirea, sentimentul, imaginaţia, dragostea, creaţia. Şi această reunire să fie ca o formă de viaţă şi ca o cale de acces la poem, produsul care trebuie să încununeze această unitate”.

Cu siguranţă poezia este aici înzestrată cu virtutea unei verticalizări, dar această înălţare, ca smulgere, nu are cerul drept ţintă, ci mai degrabă realitatea ascunsă, plusul de realitate pe care poemul îl adaugă realului. Sau, pentru a-l cita pe Octavio Paz, plusul de „clipe absolute”. Fiindcă vocea lui Juarroz este purtătoare unei plenitudini fragile. S-ar spune că a făcut din gândire muzica poemelor sale şi că întrebările sale dezvăluie armonii secrete, dizammonii izolate şi infinituri tăcute.

„Doar muzica/ poate ocupa locul gândirii/ Sau non-locul său/ propriul său spaţiu/ vidul său plin/ Gândirea este o altă muzică”. Destinate abisului, născute din vertij şi reîntorcându-se în el ca şi cum acesta ar fi o sursă vie şi senină, improvizaţiile rigurose conduse de Juarroz au rol de strâpungere. Ele deranjează, derutează, străfulgeră. Şi mai ales nu se mulţumesc nici cu iluminări, nici cu străluciri, ci caută să se alăture luminii în întregul său. Căci întinericul nu este fatal, căci enigma trebuie să-şi facă loc, căci poezia este un mister care trebuie trezit.

Între spaîmă şi revelaţie, Roberto Juarroz a avut un asemenea destin exemplar încât a ajuns la fraternitate cu necunoscutul.

* Articolul a apărut iniţial în limba franceză „Homage à Roberto Juarroz”, *Rencontres Transdisciplinaires* nr. 5, CIRET, Paris, iunie 1995 <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b5.htm>



■ IULIAN IONAȘCU

viziunea poetică transdisciplinară a lui Roberto Juarroz¹

Încă din primul poem al volumului *Nouvelle Poésie Verticale*² asistăm la o potențială ascensiune de la „obiect”, „imagine”, „viață” și „imperiul” până la „lumină” și „neant”, o privire dinspre microcosmos spre macrocosmos: „Unde este umbra/ unui obiect rezemat de perete?/ Unde este imaginea/ unei oglinzi rezemate de noapte?/ Unde este viața/ unei creaturi rezemate de ea înșăși?/ Unde este imperiul/ unui om rezemat de moarte?/ Unde este lumina/ unui zeu rezemat de neant?// În aceste spații fără spațiu/ vom afla poate ceea ce căutăm.”³ Poemul este concentrat în jurul unor interogații ce se amplifică gradat: dacă primele două întrebări par să aibă structura unor ghicitori, în continuare densitatea interogativă se amplifică până ce atinge o dimensiune metafizică. Apoi, eul liric lasă să se scurgă un timp oarecare, după cum ne indică spațiul grafic alb ce desparte cele patru întrebări de ultimele două versuri, pentru ca lectorul să constate că această serie de întrebări puse rapid nu fac decât să blocheze mentalul, oprind fluxul gândurilor și pregătind terenul pentru a disemina ideea-sămânță a poemului care s-ar putea traduce astfel: „în aceste spații fără spațiu” începem să căutăm divinitatea. Dacă începutul poemului este ludic, finalul său destructurează ordinea firească a gândurilor pentru câteva secunde, iar această străfulgerare este suficientă pentru a percepe un moment revelator. Dar „spațiile fără spațiu”, așa cum le regăsim în diversitatea primelor interogații din poem, sunt peste tot. Nu trebuie să le căutăm în „alt tărâm” îndepărtat. Ceea ce ne rămâne, nouă cititorilor, este să pătrundem în liniștea lor.

Dacă în poemul anterior spațiul este redus până la transcendere, cel de-al paisprezecelea poem din același volum vorbește despre scările „care nici nu urcă, nici nu coboară”, deoarece ele rămân horizontale: „Scări ce nici nu urcă, nici nu coboară./ ce



nu conduc nici în sus și nici în jos./ scări horizontale/ care pur și simplu își mențin/ natura lor de a fi scări.” Această imagine sugerează o deformare în planul geometriei spațiale, iar scopul acestei deformări este acela de a opri discursivitatea procesului de formare a gândurilor obișnuite: „Reflectarea pașilor lor/ nu ajută nici un picior./ nici nu ajută nici o înălțime./ Și totuși, ele nu există decât la înălțimea la care ele [sunt]. / Scări pentru a merge spre centru.” Ca și în poemul anterior, intervalul grafic dintre ultimul vers și restul poemului este indispensabil pentru a putea pătrunde prin acest vid spre „centru”, care, prin singularitatea sa, ne va reda comuniunea cu întregul. În poemul douăzeci și șase, este evocată o experiență hipnagogică: „Insecta aleatoare a fricii/ urcă pe zidurile înclinate/ ce separă trezia de somn”. Teama creată de această reverie dintr-o stare in-

termediară ia, în poem, forma unei insecte, fiind o spaimă amorfă, o anxietate. În această stare noțiunile de subiect și obiect sunt diferite față de cele din starea de veghe: „nu mai există nici o cale de a fi cineva”. Apoi, are loc un dezechilibru în sfera spațiului nocturn, o separare evidentă între subiect și obiect. Eul este cel care provoacă această confuzie de niveluri pentru că nu reușește să se recunoască în calitate de observator al insectei, ci se identifice cu ea. Insecta nu este decât o formă variabilă: „Aluneacărea sa rapidă/ ne împiedică să o zăbovim./ Culoarea sa spasmodică/ ne afectează ochii/ ca o țesătură stridentă./ Forma elastică a corpului său/ se schimbă mereu./ ca o substanță impredictibilă/ care descurajează orice identificare.” Eul poetic o percepe ca și cum ar fi ceva exterior și, astfel, fapt care brusc „dezechilibrează capricios spațiul nopții”. De aceea experi-

ența hipnagogică se întrerupe, iar insecta „dispare ca o secreție halucinantă”. Gândirea discursivă fusese depășită, dar apar din nou gândurile, „cele cuvinte aproape vegetale”, al căror „mecanism” de generare scapă eului liric. Depășirea dualității, a lui „da” și a lui „nu”, ca reprezentanți ai gândirii binare specifice nivelului de realitate al fizicii clasice, este prezentă și în poemul douăzeci și nouă: „Partea de da/ care este în nu/ și partea de nu/ care este în da/ ies uneori din matca lor/ și se unesc într-o altă matcă/ care nu este nici da nici nu.” În această albie curge râul celor mai vii ape.” Faptul că există o parte de da și o parte de nu, ne sugerează că există o discontinuitate între cele două părți polare, ceea ce ne duce cu gândul la ideograma chineză a lui yin și yang. Așadar, această discontinuitate aparține unui alt nivel de realitate, mai precis aceluia al

fizicii cuantice, dar și la acest nivel persistă o „mică” separație între albul și negrul ideogramei. Însă, cele două elemente polare se vor uni „într-un alt loc”, un spațiu guvernat de starea T lupasciană și traversat de sacru și de revelatoriu, pe care Basarab Nicolescu l-a numit „zonă de non-rezistență” la reprezentările noastre obișnuite, zona de mediere dintre subiectul cunoscător și obiectul de cunoscut.

Astfel, folosindu-ne de logica terțului inclus și teoria nivelurilor de realitate putem avea acces într-un mod plener la structurile poetice, cu un real potențial revelator, din lirica lui Roberto Juarroz. Poezia, chiar și într-o lume desacralizată ca a noastră, continuă să încorporeze valorile sacre ale umanității. Roberto Juarroz este prin excelență un poet al „căii de mijloc”, nu înțelegem ca moderație, ci ca o modalitate terțiară de a străbate, nivel după nivel realitatea, până la transcenderea tuturor categoriilor. De aceea, considerăm că teoria nivelurilor de realitate poate deschide noi perspective de cercetare în domeniul literaturii și este capabilă să dea un suflu nou în explorarea poeziei de cea mai înaltă calitate spirituală.

¹ Acest articol este un fragment din disertația *L'écriture du sacré chez Christian Gabrielle Guez Ricard, Mihai Eminescu et Roberto Juarroz* susținută de Iulian Ionașcu, sub îndrumarea lui Jean-Pierre Dubost, în cadrul Masterului II Littératures modernes et contemporaines, Facultatea de Litere și Științe Umaniste, Universitatea „Blaise Pascal” din Clermont-Ferrand.

² Roberto Juarroz, *Nouvelle Poésie Verticale*, traducerea din spaniolă de Roger Munier, Les Éditions Lettres Vives, 1984.

³ Roberto Juarroz, *op. cit.*, primul poem. Din cauza faptului că această ediție nu are paginile numerotate, vom indica de fiecare dată numărul poemului din volum.



■ **PETRIȘOR MILITARU**

Roberto Juarroz și poezia

verticală

Roberto Juarroz s-a născut pe 5 octombrie 1925 în localitatea Coronel Dorrego, Buenos Aires. Cunoscut mai mult ca poet și eseist, el a fost, de asemenea, directorul revistei „POESIA=POESIA” între anii 1958 și 1965, dar și profesor de literatură la Universitatea din Buenos Aires (1971-1984). Titlul revistei pe care a condus-o nu face decât să sublinieze credința sa că „poezia nu poate fi egală decât cu sine, ea neputând fi politică, socială sau filosofică”, după cum declara Juarroz în interviul acordat lui Jacques Meunier în *Les Lettres françaises* (aprilie 1993). În revista „POESIA=POESIA” el a publicat numeroși autori sud-americani de la Octavio Paz la Antonio Porchia, dar și traduceri remarcabile din autori francezi, printre care se numără suprarealiști ca Paul Éluard sau Antonin Artaud. Pe lângă opera sa poetică, Roberto Juarroz a publicat diverse eseuri despre poezie, precum *Poezie și creație* (Dialog cu Guillermo Boido, 1980), *Poezie și realitate* (1992) sau *Poezie, literatură și hermeneutică* (Conversații cu Teresa Sagui, 1987). Reflecțiile sale asupra poeziei, așa cum reiese din cărțile amintite anterior, sunt atât de concentrate și de specifice viziunii sale încât este destul de dificil ca ele să fie înțelese în afara discursului său eseistic sau poetic.

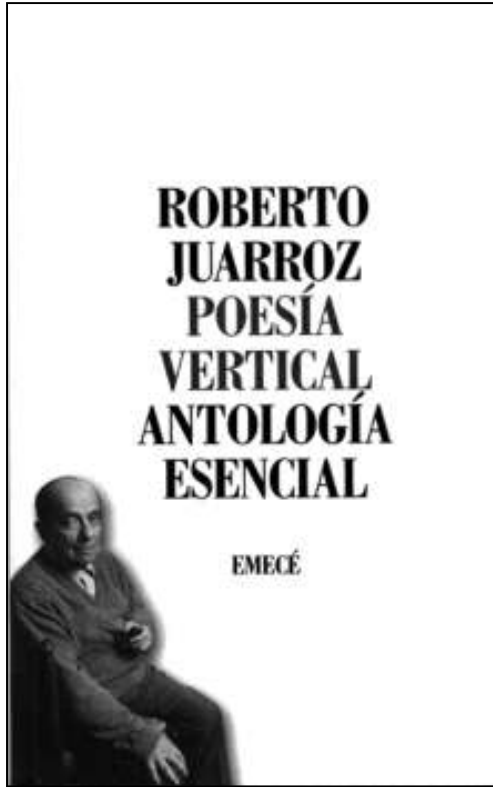
Dacă Sylvia Plath (1932-1963) își exprima, în poemul *I am verti-*

cal (1961), dorința de a-și manifesta propria orizontalitate resimțită ca ritual de integrare în ritmurile cosmice („Dar așa fi mai degrabă orizontală. [...] Este mult mai natural pentru mine să mă întind jos. Apoi, cerul se află într-un deschis dialog cu mine. / Și voi fi de folos atunci când mă voi culca în cele din urmă. / Apoi, copacii mă vor putea atinge o dată și florile vor avea timp pentru mine.”), poetul argentinian Roberto Juarroz va fi recunoscut în literatura universală pentru ceea ce el însuși a numit *poesia verticală*, un gen de poezie greu de încadrat în normele literare, dat fiind faptul că au aerul unor aforisme criptice sau ale unor silogisme în zigzag a căror semnificație ascensională, metafizică, depinde de treptele pe care tăietura versului o sugerează prin această ierarhie implicată de linie frântă, discontinuă. În 1958 a publicat primul volum de poeme intitulat *Poesia Vertical*, dintr-o serie de cincisprezece astfel de cărți, ultima fiind publicată în 1997 de soția sa, Laura Cerrato, ea însăși autoarea unor volume de versuri sau de critică literară. Întrebat fiind despre viziunea sa poetică, Juarroz a dat un răspuns ce amintește în mod evident de răspunsul poetului japonez Matsuo Bashō, maestrul incontestabil al poemului de tip haiku: poe-

zia ca și viața sau dragostea sunt imposibil de descris; creația se poate înțelege numai creând. Iar acest impuls creator are o natură prin excelență verticală, ascendentă, înălțătoare: „Poetul nu are altă alternativă decât să inventeze sau să creeze alte lumi. Poezia creează realitate, nu ficțiune. Afirm că poezia este realitate, iar pentru mine este suprema realitate posibilă pentru că este aceea prin care se ajunge la conștiința realului infinitudinii.”, spune Roberto Juarroz în *Orizont vertical*, un interviu realizat de Daniel González Dueñas și Alejandro Toledo în august 1987, în capitala Mexicului.

Dacă în plan spiritual viziunea poetului argentinian este înrudită cu poezia tradițională japoneză, la nivel formal se poate spune că, prin modul în care a lucrat permanent la același tip de poeme (*poesia verticală*), el se încadrează în tradiția acelor o sută douăzeci de *Cantos* ale lui Ezra Pound, scrise în 1915 și 1962, sau a poemului *The Alphabet* de Ron Sillman, la care acesta din urmă a lucrat din 1979 până în 2004. În Argentina această tradiție a început cu Antonio Porchia (1886-1969), care și-a publicat cartile sub titlul *Voci (Voces)*, și Aldo Pellegrini (1903-1973), iar în prezent ea continuă cu Guillermo Boido.

Pomind de la binecunoscuta aserțiune a lui William Blake, „Dacă ușile percepției vor fi curățite totul îi va apărea omului așa



cum este, adică infinit”, încă din primul său volum de versuri (*Poesia vertical*, 1958) găsim o mică secțiune în care evocă sentimentul verticalității latente din fiecare om („a te duce în sus nu este nimic altceva/ decât un pic mai puțin/ sau un pic mai mult decât a merge în jos”). Mai devreme sau mai târziu, după cum sugerează Juarroz, în această dimensiune *mai înaltă sau mai joasă* ajungem cu toții. Aici au loc evenimentele fundamentale din viața oricărui om, bucuriile și tristețile, iubirea și moartea. Aici se întâm-

plă lucrurile cu adevărat importante, cele care stau la temelia ființei umane, cele care sunt în același timp esență și savoarea *poeziei verticale*. „A scrie un text/ Și a-l lăsa uitat pe pagină. // Să nu fie recitat./ nici nimănui arătat./ nici trimis sau ce-o mai fi./ Să rămână în nemșcarea lui de text. // Și să-l lăsăm acolo să-și găsească cititorul/ cum toate textele-și găsesc. // La fel este și cel scris în interiorul nostru,/ încât ne pare imposibil să-l poată citi cineva.” (*A scrie un text*, 1994).

■ **DENISA CRĂCIUN**

Roberto Juarroz în dimensiunea prieteniei

În cartea ce are forma unui interviu *Fidelitatea fulgerului* (*Fidélité à l'éclair*, tradusă în franceză de Jacques Ancet, Editura „Lettres vives”, Paris, 2001), Roberto Juarroz povestește despre prietenia lui cu poetul argentinian Antonio Porchia (n. 1886 în Italia-m. 1968 Buenos Aires). De ce am ales, într-un număr dedicat lui Roberto Juarroz, să scriu despre prietenia care îl lega pe acesta de Antonio Porchia? Deoarece ambii poeți pe parcursul întregii lor existențe terestre, au fost „fidei fulgerului”, acelei „mici străfulgerări inițiale” în jurul căreia ia naștere poemul, acelui miez de eternitate ce face ca regatul poeziei „să nu fie din lumea aceasta”, deși ea aparține în exclusivitate „oamenilor, nu îngerilor”. În viziunea lui Roberto Juarroz, fulgerul este „un punct de liniste”, infinit de mic, situat „în jurul inimii” (R. Juarroz, *Poesie verticale*, trad. în franceză de Roger Munier, Editura Fayard, 1988, p. 11), este Sinele, creator al lumilor și al întregului univers, el este acel liant ce unește totul de tot; la nivelul de realitate al Sinelui, acești doi poeți mistici, Juarroz și Porchia, sau oricare dintre ființele ori fenomenele din univers, nu sunt decât reflexii ale Creatorului. Prietenia dintre acești doi oameni demonstrează faptul că ei trăiau în nediferen-

țiere, într-o lume în care separarea dintre eu și celălalt nu e posibilă; o lume a tuturor înțelepților, artiștilor, poezilor umanității care au avut starea de disponibilitate și capacitatea de a se deschide afectiv pentru a primi „botezul” celei de-a doua nașteri.

Porchia a publicat o singură carte (tradusă în limbile franceză, engleză, germană) și a fost foarte apreciat de scriitorii precum Borges, André Breton sau Henry Miller. Este vorba de un volum de aforisme, intitulat *Voci (Voces)*, în spaniolă), despre care unii critici au afirmat că se aseamănă cu *haiku*-ul japonez. De fapt, mai îndreptățită ar fi asemănarea cu *kōan*-ul cu ajutorul căruia maestrul zen blocau mental discipolului și facilitau trăirea stării de *satori*. „Vocile” lui Porchia sunt veritabile „fragmente de înțelepciune” capabile să îndrume spre alte dimensiuni ale umanului, pentru care, spune Juarroz, „nu avem încă un nume”. În viziunea unor ființe precum Juarroz ori Porchia, Poetul este un deschizător al realității, un „spintecător” de convenții și de artificii ce ne împiedică să vedem dincolo de realitatea obișnuită a stării de veghe. Faptul acesta ne duce cu gândul la Louis Pauwels și la afirmația din *Testamentul* său de om liber: „în

viitor revoluțiile nu vor mai fi decât interioare”. Citind versurile acestor doi poeți argentinieni ai impresia că acel viitor evocat de Pauwels este deja aici și „distanțat – fie ele și temporale – nu au împiedicat nimic. Totul este aici” (Antonio Porchia, *Voix*, trad. din spaniolă în franceză de Roger Munier, cu o prefață de Jorge Luis Borges și o postfață de Roberto Juarroz, Fayard, Paris, 1979). Postfața acestei ediții franțuzești conturează cu măiestrie portretul acelei „voci” care atunci când se adresa prietenilor le părea „mai apropiată de tăramul celălalt” decât de lumea aceasta (Roberto Juarroz, *op. cit.*, p. 49). Această „voce” în mod simultan prezentă și absentă, reală și ireală în același timp, reușește să producă o abdicare a logicii duale și a principiilor și convențiilor obișnuite ale rațiunii. „Cine nu-și umple lumea cu fantome rămâne singur” (Antonio Porchia, *op. cit.*, p. 11) spune una din „vocile” acestui „om solitar, lucid și conștient de misterul și de unicitatea fiecărei clipe” (Borges, prefața la traducerea franceză).

Lecturând aceste aforisme nu poți să nu faci un salt mental în direcția Greciei antice unde practica *aportiei* (un raționament ce nu putea fi rezolvat într-un mod intelectual obișnuit) era destul de

răspândită sau în direcția logicii lupscane ce propune o soluție de ieșire din labirintul paradox creat de aceasta practică a filosofilor eleni. Viziunea transdisciplinară a lui Basarab Nicolescu, în care Roberto Juarroz s-a regăsit, vizează și o revoluție psihologică, ce debutează la nivel cuantic, o revoluție în genul celei pomenite de Louis Pauwels și al cărei precursor poate fi considerat Antonio Porchia.

„Ești o marionetă în mâinile infinitului, care sunt poate, priurile tale mâini”, șoptește o altă „voce”, în timp ce un vers din poezia verticală a lui Juarroz sună simplu, concis și deosebit de bulversant pentru mintea cititorului: „A fi, nu înseamnă a înțelege”. La ambii poeți remarcăm impediția nevoie de transcendență, acea nesățioasă sete de absolut a romanticilor. Nu este abo-romantică vocea aceea ce spune: „când superficialul mă obosește, mă obosește atât de tare încât ca să mă odihnesc am nevoie de un abis”? Ori aceea ce asociază dragostea cu o floare: „Printre florile căzute, o aflai pe cea mai frumoasă dintre flori”? Cu privire la acest vers Juarroz ne povestește despre pasiunea prietenului sau pentru *une femme légère* pe care o iubea și cu care ar fi dorit să se căsătorească dar, deoarece acesta era foarte discret și reținut

când era vorba despre istoria personală, Juarroz nu a aflat și din ce motive acest mariaj nu a mai avut loc. Despre această femeie este vorba în povestirea următoare: „Imi amintesc, spune Roberto, de ceea ce mi-a spus într-o zi când abia se întorsese de la spital unde vizitase o femeie pe care o iubea mult și care zăcea acum acolo, bătrână, bolnavă și abandonată. Ne aflam pe una din străduțele modestului cartier La Boca. La cuvintele mele ce încercau să-l consoleze mi-a replicat: „Să fii în compania cuiva nu înseamnă să fii cu el, ci în el.” Am realizat dintr-o dată că înțelepciunea nu a murit complet și că mai rămănea ceva din ea, în această stradă uitată din Buenos Aires, o forță ascunsă ce continuă să susțină lumea” (Roberto Juarroz, prefața la ediția în limba franceză a cărții lui Porchia). „Cred, că Porchia, continuă Juarroz, se situează pe linia fundamentală ce reunește gândirea și imaginația, poezia și filozofia, a căror artificială separare este una din nefericirile noastre”. La finalul postfeței, Juarroz se întreabă: „Am vorbit despre Porchia sau despre mine? Cred că profunzimea nu admite aceste diferențe. Pur și simplu am vorbit, pentru că, la fel ca el, am fost învins de ceea ce am grăit”.

poeme

Umbră în carne de sărbătoare

Până și lumina are călăuză: bezna,
îți spuneam cu buzele făcute semn de carte,
urmând impalele grase
din ochii tăi am-uitat-cum colorați;
îți strângeam botul - rățușcă
de parca strângeam zburătoarele unui planor uleios,
ca și cum strângeam cărlionții unei roze puturoase te
strângeam,
râdeai amestecat cu argint pe sticlă,
râdeai picurat și cu răs japonez,
ca furculițele în cristal râdeai.

Povestea cu doctorul de-a curățat peritonita din tine
mi-o spuneai cu dialog și gesturi,
cu inflexiuni sugrumate mi-o spuneai,
până te puneai pe plâns varul voronețului,
plângeai mic, licurici stinși,
ca ace de castan peste orfelinate plângeai;
*n-a murit doctorul, s-a-mbolnăvit doamnă-doamne de
apendicită* - te împăcam,
și gădilându-te în tălpi te-mpăcam.

Venea noaptea de-a dura,
călare pe ditamai veioza aia verde,
venea iară margini și fără ceas venea;
fumam amândoi dintr-o țigară două țigări,
fugăream armăsarii vișinii din pahar,
amețitoare incendii după ceafa ni se încolăceau,
ni se încolăceau ca limba de cobră aprinsă;
intram în tine lavă cilindrică,
precum urletul de gheață intram ca mov simplu de
vioară,
ca umbra în carne de sărbătoare intram,
ieșind cu două globuri de ceață
în ochi.

Ne promiteam să nu și să,
ca doi prunci cu palmele unite în nisip ne promiteam,
ca prima lapoviță peste un câmp cu miei,
sobri, pedanți ne promiteam sacadat și ud;
ne promiteam să nu și să
ca două cruci îmbrățișate
între coastele unui sicriu.
Și n-am,
și am.

Cub rubik

Cum a ajuns orașul un cub rubik, nu știu,
dar străzile rotunde ca un pătrat mușcat de vânt pe la
colțuri
se schimbă ba cu bulevarde bej,
ba cu norii plini cu carne de melc,
șoarecii poartă ciorapi din blană de pisică,
plopii,
cu rădăcinile în frunze,
au tăiat-o pe acoperișurile blocurilor,
iar prin oameni intră și ies umbre
ca din crășmă.

Păi dacă-i pe-așa,
ia, cititorule, ce e de luat din mine,
întinde-mi durerea ta cea mai mare,
să termin și eu fața de negru.

Noapte bună, copii

— aici, Radio România Actualități —

Soră-mi
i-a rămas mic șorțul,
ori e mare.
Oricum,
tata
acoperă albastru boxa aia făcută dintr-un sertar;
cu degetele befile de cuie,
pune fir pe fir,
învârte încet butonul, înjură, învârte iar...
și, în cutie,
ca păsări de plastic sub cer faianțat,
vocii i-au crescut ochii.
Na-vă, poate vă mai trece dracu ' foamea,
spune tata
și îi cere mamei un castron cu borș.

Mamei îi râde movul din jurul ochiului,
mă strânge ușor de mână,
eu, pe soră-mea aia mare.

Cade noaptea cu surcele albe,
cât jumate de om, zăpada,
ba nu, cât un copil și copilul râde frig,
râde la mine, îi simt răsul prin pantalonii rupți în
genunchi;
arde am-să-uit-cum ledul din capul cutiei,
dar tot întuneric.
Și ce?

Sunt ghemuit pe scaun,
pipăi șorțul plângăcioasei de sor-mea,

e întins bine, cald, prietenos.

O să mă vadă.
Ba nu!
Ba da!
Ei, și?

Vocea clipește ca niște bile portocalii și pufoase
într-un borcan de ulei;
e ceva cu înșir-te mărgărite,
cu nunți de trei zile și mese cu toate bunățile,
chiar vânat de mistreț!
Doamne, ce foame mi-e!
Se foiește tata.
Ba nu mi-e foame.
Parcă e și ceva cu un pieptene care, aruncat în spate,
se face pădure și
e și cu un voinic ce-a bătut un zmeu de l-a omorât cu
bătaia și
s-a pus sub un copac de-a mâncat agude zemoase până
a adormit.
Mi-e somn. Bune rău agudele.
Se foiește mama. Înjură tata.
Dac-aș avea
un pieptene...

Nu mai ascult.
Mi-am tras genunchii sub barbă,
mă uit cum se chinuie fulgii galbeni să intre printre
geamuri.
Brr, ce mult alb și tot negru.
Mă trimite tata la somn —
n-auzi, boule, că s-a terminat?
Aud.

Mi-a spus *noapte bună, copii*
vocea aia moale ca o plăcintă cu brânză.

Da' e proastă bătă — eram doar unu.
Mă foiesc, înjură tata.
Rămân așa. Mi-e teamă. Ba nu. Mi-e drag tata.
O strâng pe sor-mea de mână.
Ea, pe aia mică.
Nu se mai aude nimic.
Doar ledul încă.

De-a singurul

— fără verbe —

În parcuri
tată și copil de-a vântul
scrânciobul galben
un avatar bătrân
acum picioarele în față
și umerii în spate
mai sus mai sus mai sus ca fulgerul pe ape
trei zămbete deodată
bliț vânat sub umbrele
umedă și seara
mai plin mai plin mai plin cu bronz ușor de tată
mai goi mai goi mai goi și arborii și ochii
stop cadru
derulare
un sac cu oase.

Mai sus în timp
ochi verzi pe romburi de batiste
statuie între plămâni și tample

în vârful nopții
pe macaz
statuile cu brațele deschise.

Ca ploaia peste praful străzilor
omul
respiro lung icoane din tutun
la geamuri
cu ghearele peștrițe
ora.

Maricico, n' mă-tii, ai închis câinele afară

(Stativ)

*Era criză de locuri,
Se murea câte trei în două paturi.*

Mama purta haină portocalie,
până la genunchi,
eu, treișpatru de kile de oase
și perfuzii roșii-verzui,
până la gât.

O vedem cum greșea saloanele intenționat,
îmi doream s-o facă neîncetat;
n-aveam voce de nimic,
îmi tot aducea pește fierț
și limonadă;
când nu pândeau asistentele,
îmi îndesa pe gât balta aia usturătoare,
n-aveam loc de sondă.
Zâmbea prost,
mă prosteam zâmbind.

Noaptea,
secundele mi se-odihneau pe gât de șase ori mai mult,
îmi păzeam obsesiv pleoapele deschise
și pungile de colectare —
*îmi stați pe furtunuri/luu-v-ar dracu de hodorigi/sunt
tânăr!*
Putea a iod și hoit,
unu' zbiera după morfină,
altu-și certa iubirea de la 22 de ani —
Maricico, n' mă-tii, ai închis câinele afară! —
perdelele făceau striptis la lună,
mai murea câte unu',
și alte banalități.

În cele din urmă,
liniștea își dezlipea buzele din tifoane
și timpul se arcuria în spinarea luminii hepatice
de sub ușă.
Eu îmi țineam pungile de palme, între coapse,
de parcă-mi țineam sufletul...
Întocmai ca un poet.

Frunze

Și frunze de vin și creion,
și supte albastru la margini,
și bej, de plop,
și scobite,
și una în romb de Sorescu,
și repezi ca anii atuncea,
și lente ca ora acum,
și frunze din clor
și chirurg,
și-n alta Bacovia râde,
și-n hi și în ha desfrunzirea,
și curbe din negru prozaic,
și văduve-n ultimul pat,
și frunze mascate pe teatre,
și-aceea rimată cu tei,
și-n cele întregi, Eminescu,
și roșii de ea între țigle,
și albe erotic,
și casnic,
și frunze ca pasul pe șine,
și vii ca ale tuturor
și reci ca ale nimănu,
și frunze de cretă în vis,
și-n gând,
și aiurea,

și toate dor la fel.

oniroid-trapezoid

Azi noapte am visat un castravete. „Ciudad lucru”, mi-am zis, „să visezi un castravete!”

Era rotund precum luna și în mijloc avea o gaură verde, din care mă priveau doi ochi de ceramică. Spun asta întrucât am avut sentimentul că se poate de clar că fusesem recunoscut, ba chiar pot afirma fără nicio rețineră că la un moment dat mi-a spus pe nume, după care, continuând pe aceeași voce neutră, m-a întrebat dacă am sosit.

Când m-am trezit, vrând să aprind lumina, am constatat că în cameră mirosea puternic a scorțoasă, astfel că am deschis fereastra. Din stradă se auzea pe-trecerea unor trubaduri olandezi.

Primul dintre ei mi-a făcut cu mâna, ca și cum mi-ar fi cerut să-l urmez.

În cabina portarului, un câine mănâncă dintr-o plasă de sârmă ghimpată, în timp ce se uită la un meci de fotbal. În locul capului are un gramofon, care, în locul pânzei, are o macara, care, în locul cârligului are un portocal acoperit jumătate cu rugină, jumătate cu solzi. Partea ruginită cântă la saxofon, în timp ce partea solzoasă recită din Brecht.

Al doilea dintre ei face sex cu semaforul, organul său erect luminează tot cartierul, o femeie tocmai a scos capul pe fereastră să vadă ce se întâmplă, după care apucă o cratiță cu spagheti și și-o pune pe cap. Acest fapt destul de neobișnuit avea să fie relatat în presa vremii drept o consecință a excitației nervului parasimpatic, ceea ce determină la rândul său o creștere bruscă a prețului petrolului, urmată de intervenția forțelor de ordine în spațiul geopolitic extrapiramidal, care se încheie însă o dată cu prima ejaculare a zorilor.

Al treilea trubadur poartă o pendulă la rever și mușcă dintr-o piersică neurotoxică. Ochiul stâng îi atâră până în dreptul reflexului rotulian, de unde se continuă cu o șină de cale ferată în stil pointilist, la capătul căreia așteaptă o ridiche și o periută de dinți octogonală. Prin secționarea longitudinală a ridichei se obține un plan astral discontinuu, transperceptiv și non-manifest, în care plutesc primul și al doilea trubadur, urmați la o distanță apreciabilă de humerusul drept al tramvaiului care părăsește depoul, așa cum ai părăsi o iubită după o noapte lungă cât un castravete.

de ce nu este indicat să faci sex în frigider

Pe scara blocului meu locuiesc douăzeci de familii.

Iată aici povestea lor, așa cum a fost ea trăită:

Constantin a iubit-o pe Valentina.

Valentina o iubea pe Luiza. Luiza o iubea pe Cristina.

Cristina avea o poșetă galbenă.

Poșeta galbenă avea o mână subțire.

Mâna subțire stătea așezată pe un picior de lemn.

Piciorul de lemn umbra descult prin cameră.

Camera avea o ușă și două fereestre.

Pe prima fereastră s-a aruncat Tudor.

A doua fereastră era închisă. Mirona s-a suit pe un scaun și a deschis-o.

Afară era frumos și lumea ieșise la plimbare.

dimanche 27 novembre 2011 în familia mea se practică incestul. în a ta?

Pe strada mea se află un felinar, alcătuit, întocmai ca și celelalte felinare, din rădăcină, trunchi, două urechi și o cutie de conserve. Acest din urmă organ substituie cu succes atât creierul, cât și plămânil stâng, dovedind o capacitate de adaptare la mediul cu totul ieșită din comun.

De-a lungul povestirii noastre, factori potrivnici au încercat să înlăture felinarul din spațiul ontologic al străzii mele, lucru ce s-a dovedit a fi o imposibilitate tehnică în raport cu principiile geo-

metriei neeuclidiene, care postulează veșnicia cutiilor de conserve, din punct de vedere anatomic și fiziologic.

Cel dintâi care a exprimat acest lucru a fost patronul tutungeriei de la etajul 7 al casei bunicii mele, care locuiește în același dormitor cu mătușa mea, între care se presupune că există legături de natură imorală. În urma unui proces public care s-a ținut cu sala goală, bunica și mătușa mea au fost absolvite, astfel că ele s-au putut căsători cu acte în regulă, chiar în această noapte. Întrucât această sfântă uniune nu a fost consumată niciodată, ea a fost desfăcută la capătul celor treizeci de zile reprezentând termenul limită de depunere a contestațiilor și de expirare a produselor de import.

Pe atunci, tutungierul avea calitatea de martor ocular, fapt ce reiese din lecturarea declarațiilor scrise pe tavanul salonului unde s-a și prăpădit, săracul, două săptămâni mai târziu, fiind înmormântat peste mătușa mea, care, la rândul ei, fusese înmormântată peste bunica, aceasta din urmă fiind cea mai strașnică dintre toți.

S-au mai exprimat în legătură cu caracterul atemporal al felinarului care posedă în loc de creier o cutie de conserve următorii:

- Jucătorul de volei;
- Eleva din clasa a IX-a;
- Câinele vecinei de palier;
- Scaunul pliant din pivnița blocului;
- Damigeana cu vișinată din balconul nevastă-mii;
- Somitățile ale orașului, precum și alți invitați care au dorit să ia cuvântul.

Ședinta s-a terminat în zori, când toată lumea a ieșit de pe

poarta cimitirului arborând un zâmbet satisfăcut pe chipuri.

Publié par zărzărel și pătrunjica à l'adresse 4:48:00 PM 0 commentaires

Libellés: pix



Constantin Antonovici - Stylized Owl 10 - plaster painted in dark bronze © Arhiva Stephan J. Benedict

debut

rusoica

au plâns popii după tine cerul s-a închis în sine n-a plouat și nici n-a nins ai plecat ca dinadins să-ți faci ție rosturile și altora mofturile.

hai rusoica! voluptoasă numai hai la mine-acasă să te-nchid în dormitor de teama vecinilor să-ți pun perne sub picioare ca să nu-mi rămâi datoare.

să-ți alerg vântul prin păr să-ți mușcă sânii ca din măr moi și verzi în ochii mei tari și uzi de poți să-i bei visători în gândul lor muritori soldaților.

să-mi alergi și norii mei ca apoi să te deschii așa cum îți place ție așa cum îmi vine mie iar din unul să faci doi să-i sâruiți pe amândoi.

să-ți sârui eu fața fină deochetă cu sulfină rotunjită de olar înțepată de arțar și pictată de-un miner sub nas cu un punct eR.

fugi prin mine dinspre tine lași și hainele pe vine numai mâna să mi-o lași să te-ating la fluturași ca să scapi de dorul lui mort pe frontul patului.

nimeni nu-ți mai știe rostul numai eu îți mai fac moftul gădilându-ți talpa arsă cu o geană nărăvașă gădilându-ți buza moale cu ce am eu pus sub poale.

unde-mi ești rusoica! vie să o uit și pe Mărie să-mi uit ulița pustie să plecăm în pribegie și să stăm într-o chilie așa cum îți place ție așa cum îmi vine mie.

Petru Muntean (Alba Iulia)

răzbunarea unui Christ asexuat

Azi, Melania mi-a adus în dar o castană vorbitoare. „Uite, asta e pentru ziua ta de anul viitor. Să nu mai spui că niciodată nu îmi amintesc aceste detalii la care tu îți atâta!”

Și, spunând acestea, ieși pe fereastră și se aruncă în gol. Golul se aruncă și el după Melania, iar eu rămăsei singur cu castana mea vorbitoare.

Aceasta nu scotea însă nici-un sunet. Poate din când în când un foșnăit sau un mieunat, dar nu asta era ceea ce așteptam eu de la ea și, în niciun caz, ceea ce mi se promisese. Nu stătea cătuși de puțin în intențiile mele de a face vreun compromis în ceea ce privește cadoul primit, nici măcar în condițiile în care cea care mi-l oferise dispăruse și nu se mai afla printre noi. Ori poate tocmai de aceea.

După o jumătate de oră de așteptare, timp în care cadranul ceasului execută o jumătate de rotație în jurul cifrei 4, am dat drumul la robinet și l-am lăsat să curgă. Așa am făcut până seara târziu,

când robinetul a socotit de cuviință a se sui pe lustră, într-o încercare destul de patetică de a executa un viol. Trebuie să recunosc că, atât cât m-am priceput și mi-a stat în puțință, am încercat să îl ajut, însă lustra avea avantajul de a se afla într-un raport incestuos cu propriul meu subconștient, ceea ce a făcut-o să recite „Fiule, fiule, de ce m-ai părăsit?” într-o gamă atonală de alb și roșu.

Când m-am dat jos găfâind de pe lustră, care acum stătea tolnănită într-un acvariu plin cu cianuri, castana pe care o primisem cadou de la Melania se transformase într-o solniță goală, la vederea căreia m-am excitat din nou. Goliciunea solniței de sare se revărsa peste fața de masă, fața de masă se ridică în picioarele din spate și în cele laterale, ceea ce produse o curbare a spațiului imaginar în care mă aflam, astfel că televizorul din care priveam întreaga scenă își întrerupse obișnuitul său program matinal pentru a da publicității un mesaj cu conținut politic suicidal.



Constantin Antonovici - Stylized Owl 5 - golden plaster, no pedestal © Arhiva Stephan J. Benedict



Octavian Roske (coord.), *România 1945-1949. Enciclopedia regimului comunist. Represiunea*, vol. I A-E, Academia Română, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2011, 666 p.

Trăindu-mi adolescența în anii '90, am devorat și eu, ca mulți alții de vârsta mea, tone de tipărituri referitoare la experiența comunistă de la noi și de aiurea. Am tremurat la *Memorialul Durerii* și am dezvoltat un cult pentru venerabilii supraviețuitori ai prigonirilor de tot felul, inspiratori, atunci, ai unor opinii publice contradictorii. Recunosc că simțeam o plăcere masochistă hrănindu-mă din suferințele lor. Din fericire, a trecut. Din păcate, odată cu ea, mi s-a atenuat și curiozitatea, lăsând loc unei sastișeli enervante. Mi se întâmplă tot mai rar să palpit la vreo nouă documentară sau la vreo interpretare cu potențial de efervescență. Pe acest fond, era de așteptat ca un titlu precum *Enciclopedia regimului comunist* să mă incite la răsfoire, dar nu mai mult. Apariția sub egida Institutului Național pentru Studiul Totalitarismului și în coordonarea lui Octavian Roske reprezintă, fără

represiunea comunistă: de la Academie la Ezeru

îndoială, o garanție științifică și morală. În plus, amploarea și temeinicia lucrării sunt evidente: este numai primul volum dintr-o serie de trei, însumând peste 600 de articole în peste 1500 de pagini (p. 9), rezultatul muncii a aproape 50 de universitari și cercetători de la instituții de pe tot cuprinsul țării. Dovadă a rigurii academice stau precizările metodologice din *Prefață* și, mai ales, respectarea lor de către toți autorii. Mare lucru, la noi! Exemplul cel mai ușor de observat îl reprezintă bibliografiile (aferele articolelor) consistente, relevante pentru stadiul actual al cercetării în materie și cuprinzând, adesea, surse inedite (din Arhivele Naționale, CNSAS, SRI ș.a.). Dincolo de sinteza întotdeauna binevenită, întrebarea este ce aduce nou, ca informație sau ca viziune, lucrarea?

Primul lucru care surprinde este diversitatea articolelor, a căror legătură cu linia directoare tematică de la început, *represiunea*, nu este întotdeauna directă și/sau evidentă. Dacă în ceea ce privește „academia”, „alegerile” sau „Casa Regală” se pot face oarecare conexiuni, cuvinte precum „autobiografie” sau „carte poștală” par – cel puțin pentru cititorul nefamiliarizat cu epoca – complet *inocente*. Parcurgând textele însă, devine clar că represiunea este cheia în care poate fi interpretat întregul univers social din timpul comunismului. Ne aflăm în fața enciclopediei unei

epoci în care totul a fost – în feluri diferite și în măsuri diferite – repressiv. Eram obișnuit cu un astfel de discurs, dar îl asociazam cu un anticomunism ultra-radical și mai degrabă visceral. Punerea laolaltă a atâtor informații și asocierile sugestive arată însă că există un suport rațional. Și aceasta în condițiile în care tonul general al lucrării este moderat.

Într-o încercare de a inventaria vastul material, în primul rând trebuie reținută „geografia repressiunii”, adică lungul șir de localități în care, pe parcursul celor cinci decenii, au funcționat închisori, colonii de muncă sau puncte de domiciliu obligatoriu. Pe lângă locurile de detenție celebre, ni se atrage atenția asupra unui număr impresionant de localități rurale cu nume idilice – de la memoria Agaua până la Ezeru, cu care se încheie prezentul volum –, dar cu istorii dureroase. Dacă ne gândim că acesta e doar primul volum, devine clar că imaginea României ca o uringă închisă are nu este departe de realitate.

Instituțiile cu rol repressiv (Ministerul de Interne, Securitatea, Direcția Generală a Penitenciarelor și multe altele) sunt amplu prezente, subliniindu-se schimbările nominale, structurale și funcționale pe care le-au cunoscut. De cealaltă parte se află diversele grupuri – sociale (chiaburimea, burghezia, muncitorii), profesionale (avocați, bancheri, diplomați) etnice (armeni, evrei, germani),

religioase (bisericele ortodoxă, greco-și romano-catolică, cultele mozaic, musulman și cele neo-protestante) – asupra cărora stăutul comunist și-a îndreptat instrumentele de coerciție. În fapt, nimeni nu putea scăpa – nici măcar apartenența la aparatul repressiv nu putea fi o garanție – căci repressiunea avea suficiente tentacule cât să cuprindă întreaga societate. Toate sunt tratate în detaliu în carte: de la execuția fizică, trecând prin detenție, deportare, muncă forțată, confiscare a averii, colectivizare și ajungând până la „banalele” discriminări, demolări și mutări forțate, întocmirea de dosare de urmărire sau îngrădiri de exprimare.

O particularitate a *Enciclopediei* constă în concentrarea asupra „aspectelor legislative, instituționale și ideologice” (p. 12), echilibrând astfel întrucâtva situația în cercetarea comunismului românesc, prinsă în bună parte, până acum, într-o paradigmă narativ-biografistă. Această concepție a determinat și includerea mai multor articole consacrate exclusiv unor instituții juridice importante (codurile, diverse infracțiuni etc.). Indivizii cu roluri de decizie și/sau de execuție în materie de repressiune sunt avuți în vedere, de această dată, numai prin prisma legăturilor lor cu instituțiile, nebeneficiind de articole individuale. Pentru acestea, se face trimitere la dicționarul *Mecanisme repressive*, apărut de asemenea sub egida INST. În mod

similar, victimele individuale, sunt aduse în prim-plan strict pentru ilustrarea unor practici, fenomene sau evenimente, iar atunci când mărturiile lor sunt folosite ca surse, ele sunt dublate, pe cât posibil, de acte normative și/sau de documente de arhivă.

Nu în ultimul rând, trebuie notată funcția de *dicționar explicativ* al limbajului epocii. Pe de o parte, sunt discutate, prin referire la legislația și la doctrina comunistă, acele cuvinte și sintagme specifice, încă de atunci șablonizate (acuzator public, asesor, uneltire contra ordinii sociale, deviaționism, dictatură a proletariatului, dușman al poporului etc.), pe care astăzi mulți nu le (mai) cunosc, iar alții le folosesc inertial, ignorându-le sensurile originare. Pe de altă parte, se revine asupra unor cuvinte frecvente în vorbirea noastră cotidiană, dar care, în contextul perioadei, aveau valențe semantice diferite și, prin trecerea timpului, tot mai surprinzătoare (anchetă, autobiografie, avocat, discriminare etc.).

Enciclopedia constituie un instrument de lucru pentru cercetătorii istoriei contemporane, dar și un bun mijloc de inițiere pentru tinerii care – să remarcăm fără să ne grăbim a-i blama! – nu mai au disponibilitatea și nici abilitățile de a se scufunda în vasta literatură consacrată materiei.

Așteptăm următoarele două volume despre repressiune, precum și anunțata serie privind evoluția instituțională a regimului comunist.

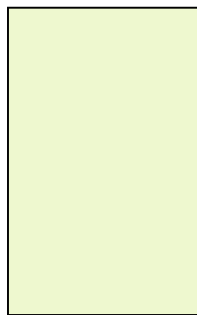
■ **Mihai Ghițulescu**

● comparativul de superioritate ● comparativul de superioritate ●

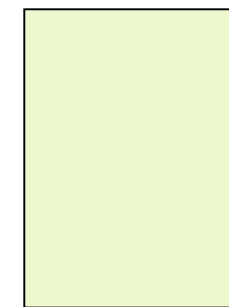


REDESCOPERIRI. Găsisem o bucată de pâine într-o zi, nu știu pe unde, lângă plită. De foame ce-mi era am mâncat-o fără să mai cer voie cuiva. Păcatele mele cele multe, era tocmai pâinea lui! Cu toporișca a alergat după mine cât a fost hatul de lung și abia dacă am reușit să mă ascund într-o șiră de paie. Acolo am rămas peste noapte, a doua și a treia zi, până ce am auzit-o pe mama strigând că pot să vin acasă, el a plecat cu ceva treburi la Iași... M-am întors și am aflat că mama pusese între timp la cale trimiterea mea la Mănăstirea Neamțului, la unchiul Fermilian (Mihai PASCU, *Pirămida. Satul și copilăria lui Andrei Dumitriu*, Editura Eikon, Cluj, 2010). ***

STUDIILE CULTURALE. „Dacă admitem, împreună cu Jonathan Culler (în *Literary Theory*, 1997), că studiile culturale urmăresc măsura în care suntem manipulați de formele culturale și, de aici, felul în care putem să le utilizăm pentru alte scopuri datorită capacității noastre de acțiune în nume propriu, exemplele care ne vin în întâmpinare legitimează aserțiunea. Astfel, demonizarea și, în consecință, falsificarea – prin pamfletele saxonilor din Transilvania îndeosebi – a imaginii reale a lui Vlad Țepeș se înscrie parcă în mecanismul recitativului clasic. Or, demontarea acesteia nu poate fi decât parția-



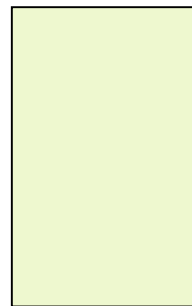
lă. Deoarece – scria Miodrag Bulatović în *Amantul morții* (2003) – «cu toate bunele intenții ale cronicarului, tot n-ar fi recompusă existența reală a prințului valah, pe care Europa, în mărini-mia sa, l-a blagoslovit cu cognomenul de vampir?». MIRCEA MUTHU, *Europa de sud-est în memoria culturală românească. Bibliografie*, Ed. Academiei Române, 2011. ****



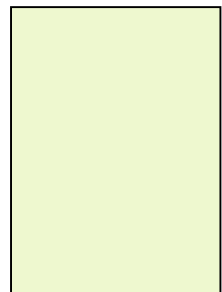
ORA DE VEȘNICIE. „Câinele se uită în ochii mei / și râde / e clarvăzător / presimte că vorbește cu un mort / oasele mele nu-i plac / carnea de pe ele e putredă / poate este cățelul pământului / trimis să-mi arate drumul / calc în

străchini peste movilele cimitirului / mai am un poem de încheiat / și vin negreșit căine credincios / așteaptă-mă după colțul unei nopți / la miezul negru”. TOMA GRIGORIE, *Cina cea de toamnă*, Ed. Dacia XXI, Cluj, 2011. **

METODĂ ȘI PSIHLOGIE. „Rafael Cărlan, spre deosebire de cei mai mulți dintre oameni, trăia după un plan, avea ținte foarte precise, deși nu ușor de atins, și de aceea disprețuia în diferite grade și își permitea să manipuleze și să folosească pe toată lumea. Metoda infailibilă descoperită încă din adolescență consta în a se arăta în cea mai mare parte a timpului foarte zgârcit cu bună-



voință, cu gesturile de prietenie sau de amabilitate, așa încât rarele lui zâmbete sau semne de acceptare să capete un preț cât mai mare. Așa cucerea totul, sau aproape totul”. EUGEN URICARU, *Plan de rezervă*, Ed. Cartea Românească, 2011. ***



ORA DE GEOMETRIE. „La / ora de geometrie / învățăm – sau nu – despre: / cub, dreptunghi, trapez, / alte chestii, / uneori (ne)folositoare. // Cea mai simplă formă, / cea mai crudă fiară / este, însă, cercul. // Nu poți ieși din circumferința sa, / oricât te-ai strădui, / omule, / care îți faci singur închisori / și te uiți în ele”. COSTINEL POPESCU, *Trădarea ceasului*, Ed. MJM, Craiova, 2011. **

■ ION BUZERA

granulele gândirii

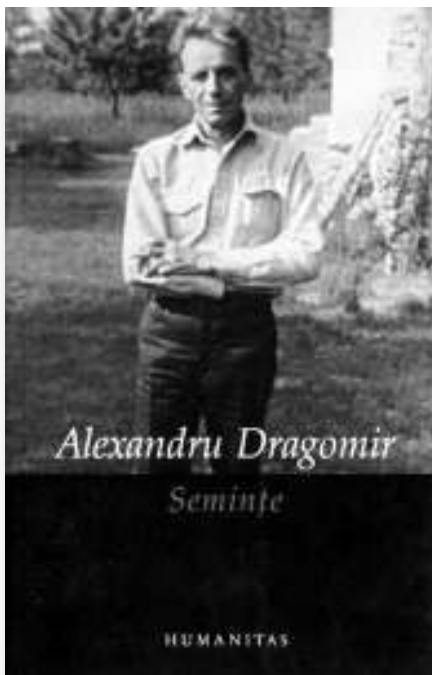


F an al genului foarte scurt, pe care încerc să îl și practic, nu puteam evita să scriu despre o carte precum *Semințe* (Editura Humanitas, 2008, 270 p., ediție îngrijită de Gabriel Liiceanu și Bogdan Mincă) a lui Alexandru Dragomir. Este una dintre puținele apariții de acest fel care vor putea fi reținute inclusiv de istoria literară a acestor convulsiv „libertare” două decenii și mai bine. Sunt în carte notații de uz propriu, germeni ideatici, concentrate mentale de bună calitate, destule „pastile” amare, dar care își vădesc formatul compact, alimentat de câteva preocupări constante. E un fel de „tarc”, cu un termen al autorului, pe care nicio libertate interioară nu îl poate anula. Nedorindu-și (mai) nimic, nepublicând nimic în timpul vieții, autorul și-a putut exersa atât latura „anarhică”, de consemnare (aparent) aleatorie, cât și pe cea filosofică, aluziv-sistemică, extrem de coagulantă.

Poate că ar fi dorit ca prima să fie ascunsă, obnubilată, refulată („De aproape 70 de ani „acasă”-ul meu e filozofia (metafizica)”, p. 182), dar chiar prezența acestor însemnări e un indiciu că s-a raportat și altfel la obiectul preocupărilor sale, într-un fel „parasistemic”, mai spontan și mai „literar”. De altfel, cele două dimensiuni, atât de subtil, seminal conexe în discursul fragmentar al lui Alexandru Dragomir, sunt descrise – critic și foarte explicit – chiar de el, la p. 187: „Gândirea rumegătoare (Nietzsche) și gândirea reactivă (inteligenta): prima merge cu sine înainte, a doua doar reacționează; prima – meta-

fizică prin drumul ei, a doua – empirică și istoricistă, istovită în reacție (istoricismul fiind relativismul doctrinar al „înscrierii” cu bătaie, la rândul ei, „înscrisă”). Aberyțiile primei sunt infiniturile, iar ale celei de a doua mărginirile programatice, iar adevărurile primei sunt „dincolo”, ale celei de a doua „doar aici” (polemic)...” În fond, aceste „carnete” sunt spații textuale în care se exersează ceea ce aș numi gândirea exterioară, acel fel de a reacționa cu o anumită tandrețe caustică la ce a fost mai elaborat în istoria gândirii, o modalitate de a înțelege „mărunțișurile” pe care respectivele sisteme metafizice le evacuează atât de orgolios și de infantil. E în joc, poate, și plictiseala celui care a „atacat” mai toate problemele decisive ale „disciplinei” sau, măcar, ce a considerat că e așa și își permite, cu o anumită timiditate, și posturi ceva mai ludice, mai relaxate, mai spontane, mai fără a uita complet de unde pleacă.

Știu cât de dificilă este, pe de altă parte, respectiva „rețetă” textuală și cât e de hazardată, cât de expusă și predispusă este la minorat, cât de rar, aproape ca în poezie, se obține „cuvântul ce exprimă adevărul”, de câtă încordare preliminară (și care nu trebuie să se vadă în „rezultat”) e nevoie și prin câte porticuri ale ezitării are de trecut Bucuria lecturii este cu atât mai mare, cu cât conștientizezi că toate piedicile interne (ale discursului ca genealogie – la rigoare, de la presocratici până în contemporaneitate! – și ale scriiturii actualizate propriu-zise) sunt depășite fără vreun efort aparent. Și asta întrucât autorul are la îndemână instrumentele necesare ale reflecției, ale „bricolajului” său cotidian, intuiția clară a frazării și o solidă cunoaștere la sursă a textelor, în așa fel încât rezultatele „granu-



le” gândirii pot deveni atât de valoroase. Nu toate, dar cele mai multe: „Nimeni nu scrie (publică) nejudecat și nepedepsit.” (p. 104). Alexandru Dragomir, am mai spus-o, este adevăratul nostru *Privatdenker*, nu Cioran. (Mai ales că acesta din urmă nu prea e al nostru!) Filiația heideggeriană se observă aproape peste tot în scrisul său, dar niciodată la modul habotnic. Ar putea fi numit un discipol independent al aceluia. Pe care îl poate contempla și cu o anumită detașare, explicită (v., de ex, pp. 113-114) în câteva dintre fragmente.

Aici mă interesează, inevitabil, capitalul literar al acestor notații, dar nu voi ezita să-l surprind, cât mă pricep, și pe cel strict ideatic. Nu că ar fi o contradicție fundamentală, dar se vede limpede că Alexandru Dragomir este preocupat, în primul rând, de chestiuni filosofice, între care se degajă problematica temporalității. Așa că ader cel mai mult la astfel de idei, constatări, epurări ale gândului: „Viața e un joc cu reguli neștiute a cărui miză ești tu însuși.” (p. 132); „Angoasa e fracul plictisului” (p. 127); „Goethe, această genială creație a

mediocrității” (p. 33); „Principal, orice idee e minoră, fiindcă ne vine de undeva și are consecințe.” (p. 165); „A-ți trăi viața și a-ți-o face. Necazul e că viața, cum o trăiești, așa și-o faci.” (p. 138); „Ai înțeles de-adevăratelea un text când simți că-l moștenești.” (p. 110); „Textul, mai întâi, se înțelege, apoi se chibzuieste. Din păcate, ce-ai înțeles poate fi ori-când greșit ori poate să nu fie înțeles pe de-a-ntregul; și astfel, chibzuiala chiar că n-are sfârșit.” (p. 110); „Poate este în noi o minte târătoare, una mergătoare și una zburătoare. Vorbesc de minte, nu de așa-zisele părți ale sufletului.” (p. 111); „Orice calitate e o primejdie, fiindcă te leagă. Orice defect e folositor, fiindcă te dezleagă prin ceea ce ai de îndreptat.” (p. 121); „Fiecare avem idei pe care ar trebui să le scoatem la pensie.” (p. 171). „Nu suntem niciodată destul de modești” (p. 172). (Destul de wittgensteiniană această din urmă aserțiune!) Ele chintesează o experiență și formulează cu precizie o sinteză morală, un verdict îndelung cumpănit, o ipoteză sapiențială.

Însă adevărata pasiune a lui Alexandru Dragomir au rămas tot creațiile filosofice. Acestea au exercitat asupra lui o fascinație analitică, emulativă și cvasi-participativă. În *Semințe* se poate constata cum metoda regresivă este sau devine una aproape autoscopică: „Mințile cu o înzestrare excepțională ne arată că facultatea (*dynamis*) de cunoaștere se poate aplica oricărui domeniu de cunoaștere, iar aplicarea reală atarnă de biografie, împrejurări etc. Totodată, aceste minți *năzuiesc* (s. a., n. m., IB) însă spre o totalitate în cunoaștere și spre o aplecare „multilaterală”. Astfel[,] Aristotel, Leibniz, Kant. Atunci multipla aplecare este în miezul ei mână de un soi de tendință spre sistem.” (p. 149). Este ascunsă aici o caracterizare a ceea ce ar fi putut fi Alexandru Dragomir. Numai că, într-o bună măsură, a și fost.



Marcel Voinea

■ COSMIN DRAGOSTE



oameni, locuri, destine

Balthasar Waiz, *Krähsommer und andere Geschichten aus dem Hinterland*, Editura Cosmopolitan Art, Timișoara, 2011, 204 pag.

Balthasar Waiz s-a născut în 1950, în Nițchidorf (Timiș), localitate ce a devenit celebră în 2009, atunci când Herta Müller, originară din aceeași comună, a obținut Nobelul pentru literatură. Cu o activitate literară promițătoare înainte de 1989, Balthasar Waiz a ales să rămână în România și după Revoluție, actualmente fiind redactor la *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*.

Volumul *Krähsommer (Vara ciiorilor)* reunește povestiri de proporții epice variate, care au ca loc de desfășurare zona multilingvistică și multiculturală a Banatului. Centrarea se face, în carte, pe zona rurală, care, prin intarsi narative de rafinament și profunzime, este descoperită în toată complexitatea sa, precum în volumul de debut al Hertei Müller, *Niederungen*. În mare, ținutul care se configurează ca loc al acțiunii, este același cu cel din primele cărți ale autoarei anterioare menționate. Ceea ce diferă la Waiz este viziunea, care cunoaște glisaje foarte fine, schimbări de registre. Ca și *Niederungen*, *Krähsommer* se deschide cu moartea unui părinte: la Waiz este vorba despre mamă, la Müller, despre tată. *Vara ciiorilor* are grijă să se încheie rotund: dacă în povestirea de început este descrisă agonia mamei, care devine punctul central de atracție pentru întregul sat, pornit într-un pelerinaj spre camera muribundeii – prilej extraordinar pentru narator de a-și exercita nu doar spiritul de observație, ci și armarea tonalităților narrative, care conturează personaje, destine, evenimente din perspective complexe, combinând povestirile de tip analeptic și proleptic – povestirea de final are loc după înmormântarea mamei. Ca și la D.R. Popescu, în *F*, moartea devine un factor coagulant în sat, agonia unui membru al colectivității produce ieșirea din static, ultimele clipe de viață deschid perspective narative cu tentacule spre trecut, cu ramificații existențiale ce structurează raporturi umane din cele mai diverse și surprinzătoare.

Ținutul pluriethnic al Banatului capătă contur sub pana lui Balthasar Waiz, care îi surprinde toate asperitățile, contradicțiile, tendințele forțate, exterioare, de omogenizare sau de anihilare a specificului etnic. Perspectiva narativă variază pe nesimțite, locurile și palierele temporale își modifică structurile și pozițiile în ansamblul epic, devin piese ale

unui joc de puzzle, care incită cititorul la colaborare, la asamblarea propriei configurații.

Volumul lui Waiz se centrează pe două axe principale: una, care dă și titlul cărții și a doua, *Nachtzug (Tren de noapte)*. Prima este statică pentru instanța narativă, care se situează în decolul mortuar ce așteaptă decesul mamei și înregistrează – cu obiectivitate, cu umor, ironie, focalizând și defocalizând, îmbinând tragicul și grotescul – perindările sătenilor la căpătuial celei aflate în agonie. Fiecare persoană care populează micul univers devine personaj, are o istorie care este luminată din perspective diferite, conturând un întreg fragmentar modern și incitant. Istoria „micro” interferează permanent cu cea la scară „macro”, rezultând un câmp de forțe cu influențe bipolare. Tragismul istoriei, influența ei devastatoare se manifestă și în cele mai reduse structuri sociale, lumea rurală este destructurată, dezaxată de vicisitudinile și absurditățile socio-istorice.

Nachtzug, așa cum programatic se anunță încă din titlu, este pandantul mobil al povestirii. Călătoria cu un tren personal care străbate Banatul prezintă nu doar modificări de relief de la Nițchidorf la Călnic, ci și mentalitate, comportamentale, precum și istorii individuale încrustate în aluviunile istoriei generale. Personajul martor este, de data aceasta, o femeie, Katharina, pasageră în trenul nocturn și în viețile celor cu care vine fugitiv în contact, ale căror destine sunt



refăcute prin flash-uri atent selecționate de către o instanță narativă derulată subtil în background.

În rest, volumul cuprinde narațiuni de scurte dimensiuni, adevărate bijuterii ale prozei scurte, îmbinând, în proporții atent măsurate și gândite, șarje ironice, tablouri grave, naivități cuceritoare, eterice aproape, pasaje lirice de mare forță și consistență, concentrate pe spații extrem de reduse. Cu o mare siguranță, Balthasar Waiz creionează, din câteva trăsături de pensulă, portrete de oameni și locuri, frânturi de destine, trasee existențiale intens dispartate epic. Privirea naratorului este întotdeauna plină de iubire, compasiune, înțelegere față de cele prezentate. Empatia care se degajă umple golurile reci ale vicisitudinilor existențiale, provocate fie în sânul familiei, fie în cel comunitar.



Mihail Trifan

de-o parte și de alta a geamului

Tăușance, *Legende Urbane*, Editura Herg Benet, 2011, 86 p.

Vlad Ioan Tăușance (n.10 iulie 1979, Timișoara) locuiește din 1997 în capitală, unde a urmat cursurile Facultății de Științe Politice la Universitatea București. În timpul studenției a lucrat ca barman, DJ, PR, voce de radio, facilitator comunitar, consultant în comunicare și jurnalist. Printre publicațiile la care a lucrat se numără și revista internațională pentru bărbați *Max*, la care este redactor șef. Împreună cu Rucsan Pop a înființat *Hydra Society*, un grup care are ca obiectiv susținerea de lecturi publice într-un mod mai neconvențional (de exemplu în cluburi, cu DJ). A făcut parte din Cenaclul „Litere” și „Fracturi”, dar a preferat să amâne lansarea unui volum de versuri până în 2011, mulțumindu-se până atunci cu cititorii de pe blog, plecând de la ideea că este mai orientat către media și public și că, din acest motiv nu și-ar găsi legitimarea într-o carte. Hotărât să scrie „urban”, „contemporan” și „cinstit” s-a supus însă și convenției, iar, anul trecut, Editura Herg Benet i-a lansat volumul de versuri *legende urbane*.

Cele patruzeci de poeme, câte sunt cuprinse în carte, vorbesc despre experiențe personale la care se adaugă o brumă de actualitate cu influențe americane. Se poate observa un fel de spirit boem al poetului din relaxarea cu care sunt scrise versurile, fiind studiate tot atât cum este studiată o ținută dimineață înainte de a pleca de acasă. Experiențele amoroase pe care le descrie cu nonșalanță sunt ca un geam deasupra căruia se pun în scenă aceste don-juanisme, el văzându-și în continuare, sub geam, de propriul ritm: „sfidând filmul și povestea care părea să meargă șnur/ la ora două noaptea femeile continuă să lipsească din baruri/ taxiurile nu vin la comandă în seara asta iar ești singur/ din nou al dracului de singur și nici măcar cartea aia tămpită/ n-o mai găsesc” sau „nu am să înțeleg niciodată exact cum dracu se/ transformă femeile pe care le-am ținut în brațe în/numere de telefon scrise pe bilete de tramvai/ sfărâmiocose după ce le-ai uitat în pantalonii dați la spălat”. Printre acestea se intercalează și lungi vise americane, țara în care s-ar simți așa: „plec în fiecare noapte spre tine america/ caut înnebunit intrarea pe autostrada interstate/... [consum enorm de multă benzină america/ în visele mele]”.

În poemul care dă titlul volumului, Tăușance reușește foarte bine să transmită o atmosferă în care se întâmplă lucruri (ne)ășteptate prin gangurile întuneca-

te ale orașului, în timp ce fiecare își vede liniștit de treburile sale, chiar dacă este conștient de prezența și capacitățile celuilalt. Criminalul va împrumuta și el din stereotipurile americane și va contrasta cu „gangurile” și „colturile” periculoase din oraș și va avea „gusturi bune/ și un card visa gold”. El încurajează în mod cinic la o libertate falsă de a fi „tu însuși”, când, de fapt, îți este pândită orice mișcare. Continuă apoi în acest ritm urban alert și va încerca să facă poezie din orice banalitate, neuitând să surprindă actualul: „nokia/ pentru că nu-i așa/ în orice casă e un încărcător/ de nokia”. Încearcă să evadeze prin intermediul închipuirilor, schimbând astfel metroul cu o insulă în care, pictat în ocru și verde, îi va vâna pe pasagerii sau inventând cuvinte noi în barul „manhattan” care îi trezește dorul de casă, de parcă s-ar afla undeva la mii de kilometri depărtare. Dorul de casă este motiv recurent în volum, dar casa nu este identificată, trebuie să fie probabil locul unde se simte con-



fortabil și are intimitate: „vreau, doresc, fac, orice/ orice/ numai să/ mă trimiteți/ înapoi/ acasă/ sau măcar/ să încheideți ușa.” În timp ce unele poeme arată ca niște simple colaje din ziare („impact inevitabil/ unde va lovi/ s-au născut două mii/ de copii cu solzi/ să fie sfârșitul/ mari reduceri/ impact inevitabil/ scriau ziarle”), altele tratează și teme chiar clasice cum ar fi „nefericirea”, cu ape liniștite, dar prevestitoare de dinaintea acesteia: „nefericirea a pornit încet ca o mașinărie greoaie/ [...] toți au știut că mă lovise numai eu nu am simțit nimic.”

Tăușance scrie o poezie voit *updatată* la prezent, care se lasă inspirată de diferitele trenduri și care se adresează oricui vrea să audă câte ceva despre viața și proiectiile celuilalt, viață care uneori poate să pară superficială și „fără de contur”. Cu toate acestea, poezia și viața trebuie să fie accesibile ca și cum ai încerca „să porți în buzunarul de la piept/ lista de cumpărături și o poezie/ să le-ncurci între ele/ și asta să nu te deranjeze”, fiindcă există momente în care poezia și viața fac schimb de rolu, de sensuri, de culori și dichisuri – și tocmai despre aceste momente vorbește poemul urban ale lui Tăușance.

■ Daniela Micu



■ XENIA KARO-NEGREA

fractali

despre visuri și răsvisuri

Ruxandra Cesereanu, Marius Conkan, *Ținutul Celălalt*, Cartea Românească, București, 2011.

Că în Cluj este o sursă de literatură aproape la fel de puternică precum este cea din Iași ține deja de domeniul evidenței. Pe lângă generațiile puternice de filologi, de literați, răzbate până în partea ceastălaltă a hărții o literatură, o scriitură de-a dreptul spectaculoasă. Cred că în bună măsură aceasta se datorează și Ruxandrei Cesereanu, ea însăși creatoare complexă, experimentatoare extrem de curajoasă. Prin atelierile sale de creație a reușit să aducă la lumină talente, ingeniozități, scriituri deschizătoare de drumuri.

Acum, împreună cu Marius Conkan, a lansat un nou proiect, *Ținutul Celălalt*, care îmi pare cea mai bună idee scriitoricească a anului 2011, ca să îmi păstrez prudența.

Aparent, cartea destabilizează codurile (și așa imprevizibile) ale lumii copilăriei. Aparent! „Personajele” sunt Spuki și Lolo, doi orfelini, care au Sindromul Down, după cum aflăm de pe coperta a patra. Spuki „e un băiat cu pistrii nu primește niciodată bomboane /.../ e băiat cuminte/.../ nu răspunde urât decât îngerilor din tomberoane/ nu rupe gătul păpușilor decât dacă acestea au părinți/ nu deschide frigiderul pentru că moartea locuiește acolo/.../ creierul lui e cusut cu vată” (pp. 11-13). Lolo „e o fetiță cu oase de plastic /.../ o fetiță real/.../ a deschis frigiderul/ bărbații i-au dat multe multe bomboane/ ea repară gătul păpușilor/ ea iubește îngerii din tomberoane” (pp. 11-12). Sindromul Down este maladia semnal al puterilor ieșite din comun. Nu un Tiresias orb, căruia tocmai de aceea i se dezvăluie secretele zeeșii ale destinului, ci niște copii liberi să zburde în infinitul imaginației pentru că numai cu cheia anormalului, a nefirescului se poate deschide infinitul, invizibilul infinitului, pentru noi inteligibili și inaccesibili.

Eu nu am citit această carte (și nici blogul) ca pe o fișă de prezentare a unei lumi alternative/ sau posibile. Am citit această carte în logica papirusului, a cunoașterii vivace. *Ținutul Celălalt* îmi pare o reacție la distopia immanentă a lumii vizibile, cunoscute, inteligibile, dar poate fi și orfelinatul, poate fi și imaginația, poate fi și gândirea și toate acestea la un loc, dacă analogia ar fi vreo secundă permisă. Am citit-o ca pe un tărâm al libertății minții, al descătușării gândurilor, o carte scrisă dintr-un orgoliu al vederii interioare (ca să-l parafrazez pe inevitabilul – aici – Bachelard).

Doi „culegători și spunători de povești” (p. 113) preiau caracteristicile celor două lumi: a copiilor (cu Sindromul Down) și a adulților și le „traduc” în limba scriitoricească. Destabilizează sintagmaticul și paradigmaticul, cuvântul, fraza, ideea, cunoscutul și bănuitul, genurile și limbajele și pun în loc infinitul din mintea lui Spuki și a lui Lolo: „dar copilașii priveau hipnotizați răsturnași în oglinzile mătoase inaripate topte-n mercur/ oglinzi în lolo visez fetița cu doamne/ bambac din buzele ei luminează/ mașină e înghetată de făcut caruselul/ în oglindă de rățoi

inversat ochii pipăi/ după de vene în noaptea pleznesc/ sfărâmată când fanfara tanta ascultă/ alunec în visul pe penei de fetiței/ perne înăbușind rade moartea orfelinatul” („Carusel...”, pp. 55-56) sau „cheionul ale-n bultă tunelic. scot tunelicul cu agafa și intlu în bulta cheionului. țineva tă îngă mine cu o foafecă-n mână. ful foafeca și intlu în bulta cheionului. îngă țineva tă intunelicul. fac din tunelic baloane de făpun. țineva spage tunelicul cu agafa. cheionul intepa să lidă...” („țineva”, pp. 95-97). De aceea, cartea îmi pare o eliberare ingenuă și inteligentă a artistului. Nu citim „imagini împerecheate”, ci bucuria extatică a descătușării aproape absolute.

Lumea distopică e lumea dominată de tanti cu „mintile duse și suprapuse” (p. 42) și de baubau – „tanti e spionul lui baubau și-mi leagă mâinile cu sfoară” (p. 11), dar e și lumea cu poștaș, cu grădinar, cu nivaec-țineva, cu doamne-doamne, o lume în care „moatea băcată în lochiță lăde” („zucăliile e baste”, p. 35). În palimpsest se dezvăluie lumea păstrată în papirus, o lume în care toate cele declarate moarte/ dispărute

capitole, iar povestea să fie împărțită în zece părți, după modelul arborelui sefrotic din Kabala. În romanul Baudolino constrângerile sunt mai ales de factură istorică. Momentul pe care îl alege pentru a-și începe romanul este incendierea Constantinopolului, în 1204, iar de aici decurg topografiile și călătoriile în lumea reală și fantastică a Evului Mediu.

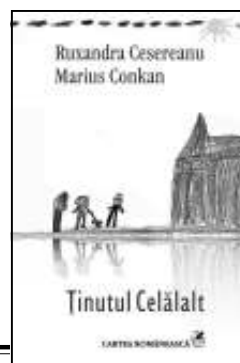
Un festin este și capitolul despre personajele de ficțiune. Eco o are aici în permanență în centrul atenției pe Ana Karenina și impactul pe care l-a avut acest personaj, prin finalul său tragic, asupra cititorilor săi. Eco pleacă de la ideea că un „personaj de ficțiune este cu certitudine un obiect semiotic” și îi analizează acest statut prin ideile lingvistului Peirce, pentru a ajunge la ideea că un personaj este „un obiect de ordin superior”, adică reprezintă întotdeauna prin el înșuși mai mult decât suma trăsăturilor sale.

Eco se amuză și de faptul că în urma unui sondaj de opinie printre adolescenții britanici, o cincime cred că Winston Churchill, Gandhi și Dickens sunt personaje de ficțiune, în timp ce Sherlock Holmes a existat în realitate și a locuit pe Backer Street. Pleacă de la o astfel de observație, combinată cu „lacrimile vărsate pentru Ana Karenina”. Umberto Eco arată metamorfozele prin care trec personajele și modul în care intră în realitate, schimbându-și statutul ontologic.

Ultimul capitol este despre listele și vârtelul pe care îl creează prin magia lor fonetică sau imagistică. Eco a dedicat un splendid volum acestei teme, apărut în România la editura RAO, sub denumirea *Vertigo. Lista infinită*.

Confesiunile unui tânăr romancier este o carte care descrie și rescrie relațiile romancierului cu cititorul său de care are nevoie pentru a funcționa semioza.

■ Gabriel Nedelea



Umberto Eco, *Confesiunile unui tânăr romancier*, Editura Polirom, Iași, 2011, 264 p.

Confesiunile lui Umberto Eco, fie ele și cele ale unui tânăr romancier, sunt îmbinate de binecunoscuta și fascinanta sa erudiție. Ceea ce surprinde la această carte, care promite „confesiuni” în titlu, este abordarea teoretică omniprezentă pe întreg parcursul ei. Însă „citorul voaioarist” nu trebuie să se descurajeze. Autorul italian are grijă să strecoare anecdote, secvențe personale, imagini sau idei coordonatoare sub forma unor materii prime ce au stat la baza unor scene din romanele sale sau chiar au premers o întreagă construcție narativă. Eco le dă drumul în carte pentru a le urmări cu apetitul detectivist ale scriitorului dispus să iașă din ipostaza de „Autor Empiric” pentru a intra în

confesiunile scriitorului empiric

ipostazele de „Autor Model”, „Citor Model” sau „Citor empiric”. Toate cele patru „prelegeri” din care este format volumul sunt construite în jurul unor teme recurente întâlnite în opera lui Eco: „dubla codificare”, „citorul model”, „condiția personajelor” sau „liste”.

Deosebit de important este modul în care Umberto Eco, din calitatea sa de romancier și critic literar, pune problema „contractului” implicit sau explicit dintre scriitor și citor, fie el „citorul de rând” sau citorul avizat – criticul literar. Aș aminti că în ultima jumătate de secol, în spațiul literar autohton, critica literară și-a arogat din ce în ce mai multe drepturi, ajungându-se la situații



destul de ridicole în care funcționează mai degrabă ca o cenzură prea asemănătoare cu cea din regimurile totalitare.

Umberto Eco pleacă de la o premisă care pare funcțională doar în plan semiotic, dar consider că este valabilă și în plan ontologic, ba mai mult, ar putea fi extinsă ca filosofie de marketing: „un text este un dispozitiv conceput pentru a-și crea Citorul Model”. Iar dacă actul lecturii descrie modul în care literatura intră în realitate prin schimburile dintre Autorul Model și Autorul Empiric pe de o parte și Citorul Model, respectiv Citorul Empiric pe de alta, atunci cartea de față reușește să-și pună lectorul în toate cele patru ipostaze. Dacă despre Citorul Model putem obiecta că este un construct abstract sau că este o reprezentare utopică, despre Citorul Empiric, Eco ne avertizează că „este pur și simplu un actor care formulează conjecturi despre tipul de Citor Model postulat în text”. Raporturile dintre cele patru ipostaze propuse fac posibilă

atât „interpretarea” unui text cât și „folosirea” sa. Mai mult, confesiunea oricărui scriitor sau citor devine posibilă numai în acest joc al schimburilor și transferurilor de roluri.

În atare condiții, putem defini lectura ca fiind: „o tranzacție complexă între competența citorului (cunoștințele despre lume pe care le deține) și acel gen de competență pe care un text îl postulează pentru a fi citit într-o manieră economică – prin aceasta înțelegând o manieră care sporește înțelegerea și plăcerea lecturii textului și care este susținută de context”. Am pus preț pe aceste inserții teoretice pentru că ele sunt importante chiar în economia lecturii acestei cărți.

Eco dezvăluie și o parte dintre secretele sale de romancier de succes. El amintește despre dubla codificare care presupune „utilizarea concomitentă a ironiei intertextuale și a unui apel meta-narativ implicit”. Mai concret, el îi împărtășește Citorului Empiric secretul „ideilor seminale” care sunt, de fapt, imagini sau trăiri căpătate sub forma unor *donajii originare*, iar acestea, odată sublimite, planează asupra romanului. Romancierul pune în discuție și „constrângerile” pe care un artist și le impune. Acestea sunt în marea lor majoritate legate de plasarea personajelor într-un anumit context. Eco subliniază, în aceeași manieră teoretică, următoarele: „(1) punctul meu de plecare e o idee sau o imagine seminală și (2) structura lumii narative determină stilul romanului”.

În ceea ce privește „constrângerile”, romancierul nu rămâne dator cu exemple. În *Pendulul lui Foucault*, pentru că majoritatea personajelor sale sunt obsedate de ocultism, își impune ca romanul să aibă o sută douăzeci de



Silviu Bârsanu

lecturi



Marius Surleac, *Zeppelin Jack*, Herg Benet Publishers, București, 2011.

Cu *Zeppelin Jack*, Marius Surleac redeschide o pagină a suprarealismului evaziv, văzut ca expresie atomizată și joc asociativ, printre ale cărui traiecte haotice se întrevăde „drumul spre rai” (*rătăcire*), locul unde starea extatică a sinelui regăsit, ca experiență ultimă, se întâlnește realmente cu textul. De aici, totuși, și până la „modelul” său, Gellu Naum, și mai ales cel din *Copacul-animal* sau *Malul albastru*, unde pasta

■ SILVIU GONGONEA

phantasrealismus-ul lui Marius Surleac și „drumul spre rai”

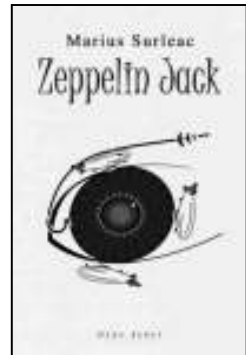
magmatică a limbajului este re-așezată într-o paradigmă insolită, mai este ceva, însă acest *alter-ego* al poetului, Jack, este pregătit, asemenea omonimului său din poveste, să-și lase, la un moment dat, privirea „perversă” să treacă „dincolo” (*Jack's champagne supernova*), ca o poziționare în stratosfera ludică, spre o semnificare multiplă, la limita ambiguității imponderabile, unde-și poate permite și un „pescuit în balta cerului” (*la pescuit*), presimțire și ea a simetriilor primordiale.

Volumul stă sub semnul dublului, al înșoțirii, fapt sugerat și de paritatea numerică din structura sa pe patru secvențe lirice. Pe alocuri, el capătă o consistență obsesională, decelabilă, prin reluare, și la nivelul înființării textuale. Astfel, Jack, corresponsentul astral, deocamdată hătru, este mai mult vocea unei stări conflictuale, cel care gene-

rează ca la Naum „criza de conștiință” ce îndepărtează de autosuficiența poeziei retorice. Deși cunoaște un „ultim secret al inconsistenței”, îl sfătuiește, totuși, pe poet, cel ce deține „necro-frazele”, o prăvălie „duhând a bere și spațiu”, să se lase de scris și îi șoptește la ureche „vise sterile” (*Jack's view*). Este, pe undeva, grija unei coerențe în derularea onirică ce se lasă invadată după principiul dicteului automat sau „Au_o/ma/_ic” de imaginile defulate, iar „necro-frazele” nu ar putea fi decât simbolul unui univers anarhic, cu supernove, elefanți, furnici sau suprarealistul cămine andaluz, exprimând, cu alte cuvinte, o lume greu de strunit, dar pe care poetul reușește să și-o definească ludic în cele din urmă. Evidențierea alterității (v. un poem ca *proiecție* în care citatul nietzschean „iar de privești în delung abisul, abisul va privi

înăuntrul tău” este preluat cu accente mistice) presupune asimilarea ei până la identificare, transferul cu substanța miraculosului, în și dinspre el, într-o soluție totală, în ceea ce poetul numește, prin titlul poemelor sale, *Tensiune lichidă* sau *conexiuni*. „izvoare se nasc rătăcite” spune tot el undeva, subliniind, într-un fel, starea reală a lucrurilor, anunțând un și mai profund abandon în misterele cuprinzătoare unde singură percepția obnubilată mai poate ghida.

Zeppelin Jack este un volum gândit (și mă refer în acest sens și la coperta sau ilustrațiile capitolelor), de o neașteptată densitate simbolică, pierzându-se, din păcate, de multe ori, în detalii nesemnificative și căutând să bruiereze retorică tradițională printr-un metadiscurș cețos, acaparant. Phantasrealismus-ul lui Marius Surleac nu este lipsit însă



de substanță, fiind încărcat cu o sensibilitate crepusculară generatoare de tensiuni ascunse, cu reverberații dintre cele mai neașteptate, dar căreia va avea ocazia să-i dea un alt curs abia în volumele următoare.

o familie în comunism

Lelia Trocan, *Reziliența*, Ed. Sintech, Ediția a II-a revizuită și completată, Prefață de Mihai Creangă, Craiova, 2011, 323 p.

„Amorul, moartea și focul sunt unite în aceeași clipă. Prin sacrificiul său în inima flăcării, efermerul ne dă o lecție de eternitate. Moartea totală și fără urmă este garanția că pornim întregi spre lumea de dincolo. A pierde totul pentru a câștiga totul.”

Acesta este motto-ul cu care începe halucinantă și uimitoare poveste a Leliei Trocan. O viață în care elementele sacre sunt pervertite și târâte în noroi de un regim comunist în care orice urmă de umanitate și bunătate e strivită sub bocancul greu al îngustimii ideologiei minții și simțirii. Rămâne speranța că omul se purifică prin suferință, devine mai puternic și se sublimază prin focul demonic al vieții crude. Că este sau nu aceasta miza cărții Leliei Trocan rămâne să dezvăluie istoria trecerii comunismului peste fiecare om în parte.

Cartea este, în primul rând, o istorie a unei familii cu traumele ei trăite în comunism pe parcursul a trei generații. Din acest tablou familial se distinge Nicolae Trocan, unchiul autoarei, cel care luptă cu toate armele împotriva sistemului, al libertății și restaurării democrației. Acest model existențial este urmat apoi de întreaga familie, pentru că lupta împotriva comunismului, așa cum ni se dezvăluie în carte, devine un mod de a fi.

Povestea pe care v-o propunem spre lectură adună, așa cum s-a subliniat, ingrediente dintre cele mai diverse: elemente mitice, polițiste, fărăme legendare, pagini de jurnal de călătorie. Amintirile sunt topite erudit. Realismul este dublat (dar nu os-



tentativ) de tragic, grotescul, de absurd, totul înrămat într-o reprezentare romantică, în accepția culturală a termenului. Tragismul și grotescul existenței se leagă prin firul unui lirism profund și metaforic, care lasă să se vadă umanismul, simțirea, interioritatea sfâșiată, dar și puterea de regenerare.

Lelia Trocan scrie în numele unei familii care suferă pe nedrept. Însă această luptă pentru familie este parte din lupta autoarei împotriva suferinței universale, provocate de comunism. Lelia Trocan răspunde suferințelor în cel mai nobil mod cu putință, prin artă, prin cuvinte care urlă, sfâșie, dor. Și de aceea, lectura are sunet de muzică clasică și zăngănit de lanțuri, de lire orifice și prăbușire de pietre care se pun peste suflet: „Alinase în mine dureri și doruri spulberate de anxietăți cu o răbdare divină, cu o înțelegere sublimă, cu o credință mistică” (p. 217).

Autoarea pare că are întreaga poveste scrisă pe propriul trup, scrijelită în carne, de o soartă nefastă, care înfige ghimpi în suflet și din toată această dramă țâșnește un sânge epic lubrur,

clotitor, dar viu de trăire, de mistuire internă, de autoanaliză, de conștientizare, totul fiind amestecat pe alocuri cu sublim de copilărie și de iubire: „Și întâmplător eram doi. Tipătul iernii muțise” (p. 60).

Tipătul amuțește și se trezește, pentru că infernul sistemului vede rău și arde orice urmă de neîndobitocire, de nesupunere, de individualitate, a „cancerioșilor bolnavi de umanitate și de normalitate într-o lume în care opacitatea e legea. Efect cert de chatarsis într-o lume care se pră-

bușea, lumea noastră a cancerioșilor. Un univers închis, ermetic, opac și cu atât mai discordant, mai tensionat, mai eruptiv. La fel ca leproșii, cancerioșii își au in-sulele lor de paria, unde totul se plătește cu atât mai scump cu cât moartea este gata să secere” (p. 32).

Moartea trece parcă peste fiecare pagină, iar una dintre cele mai cutremurătoare secvențe este moartea mamei povestitoarei. Odată cu acest eveniment nefast pulverizează un univers, se cascadează un hâu de durere, de lip-

să imensă și universul rupt se coace în materia firavă a sufletului cu atât neagră și albă ca și cum fiecare împunsătură ar trece prin inimă. Eul vrea să stocheze tot viul din amintiri, amintiri ale fiicei, ce vor fi de acum viață: „Moartea nu era decât iluzia vieții” (p. 205).

Cartea Leliei Trocan dezvăluie într-un registru cutremurător ravagiile pe care istoria mare le provoacă familiei.

■ Cristina Gelep



Ioana Fluerașu

■ PETRIȘOR MILITARU



poezia română contemporană cucerește America

Martin Woodside, *Of Gentle Wolves: An Anthology of Romanian Poetry*, Calypso Edition, ediție bilingvă, 70 p.

După ce a publicat o nouă traducere la n-vela *De cât pământ are nevoie un om?* (1886) de Tolstoi și o antologie de poezie semnată Anna Swir (1909-1984), una dintre cele mai valoroase voci lirice din cea de-a doua jumătate a secolului XX din Polonia, Calypso Editions oferă publicului occidental o antologie de poezie română contemporană intitulată expresiv *Of Gentle Wolves: An Anthology of Romanian Poetry*.

Martin Woodside, traducătorul și antologatorul acestei culegeri de poeme reprezentative, este el însuși poet și a beneficiat de o bursă Fulbright (2009-2010) pentru a studia fenomenul poetic românesc din ultimele decenii. Woodside continuă astfel tradiția traducerilor poezilor români în limba engleză al cărei reprezentant de marcă este pentru literatura noastră Adam Sorkin. Pentru selectarea și traducerea poemelor Martin Woodside a colaborat cu poetul și traducătorul Chris Tănăsescu, care a fost la rândul său bursier Fulbright în SUA pe parcursul anului 2011, în calitate de Visiting Profesor de

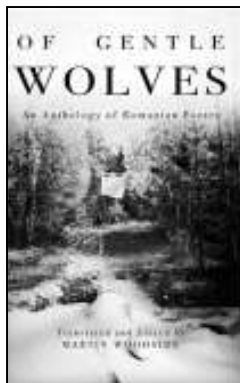
poezie și creative writing la San Diego State University. Martin Woodside a publicat un volum de versuri (*Stationary Landscapes*, Pudding House Press, 2009), cinci cărți pentru copii (la Sterling Publishing), iar traduceri sale au apărut în reviste de cultură precum *Guernica*, *The Cimarron Review*, *Poetry International*, *The Brooklyn Rail*, sau *qarrtsinluni*.

Deși are numai șaptezeci de pagini antologia bilingvă cuprinde o serie de paisprezece poeți români contemporani, printre autorii antologați numărându-se suprarealistul Gellu Naum (*A paisprezecea*), neomoderniștii Marin Sorescu (*Shakespeare*) și Ana Blandiana (*Îți aduci aminte plaja?*), oniristul Leonid Dimov (*Vis cu institutoare*, *Sonet XL*), șaptezecista Angela Marinescu (*Ultima seară*, *Dadaism versus suprarealism*), optzecistul echinoxist Ioan Moldovan (*În luncă*, *De fapt*), nouzeciștii Nicolae Coandă (*Cineva în întuneric va fuma o țigare*, *Un pașaport colectiv*) și O. Nimigean (din *Intermezzo*, *Din străinătate*), dar și reprezentanți ai tinerelor generații de poeți ca Dan Coman (*Măr cu biscuiți*, *Poem de dragoste*), Radu Vancu (*Kapital*, *Summa Ethilica*), Constantin Acoșmei (*Week-end cardiac*, *Ars amandi*), Robert Șerban (*Mă ascund*, *Scrisorile lungi*), Chris Tănăsescu (din *Hermaia*, din *Cum nu a fost asasinat Ion Iliescu?*) sau Gabriel Decuble (*Cușu și chip*), poeți categorisiți uneori

fie ca post-expressioniști și minimaliști, fie ca apocaliptici și post-moralisti, cu nuanțe suprarealiste ori postmoderniste.

Din această perspectivă traducerea lui Martin Woodside ne oferă o viziune de ansamblu – pornind de la celebrul fondator al celui de-al doilea val suprarealist din România, Gellu Naum (1915-2001), continuând cu generațiile de poeți care au traversat regimul ceaușist de la șaptezeciști până la mai tinerii douăzeciști născuți după anii '70 pentru care cenzura a trecut din planul realității în planul istoriei – despre poezia română contemporană, o viziune capabilă să atragă atenția asupra literaturii noastre și să îi apropie pe tinerii cercetători din Occident de un segment al literaturii europene ce rămâne să fie descoperit de aici înainte.

Tot în ceea ce privește importanța publicării unei astfel de cărți, reputatul critic american David Baker, autor al unor volume celebre în Statele Unite ca *Never-Ending Birds* sau *Treatise on Touch: Selected Poems*, remarcă necesitatea și eficiența antologiei de poezie română contemporană: „*Of Gentle Wolves*: paradoxul titlului acestei cărți lucrează cu o iscusită forță prin fiecare pagină. România este un loc vibrant și haotic astăzi, iar poezii săi scriu la viteză maximă pentru a recupera deceniile – ori secolele – de daune, reprimare și tăcere. Aici găsim istoriile lirice ale lui Gellu Naum alături de polifoniile



hiperactive ale lui Chris Tănăsescu; aici „neajutorarea” și „casa” poemelor urgente ale Angelei Marinescu servesc drept contrapunct rafinementelor (și violențelor lui Leonid Dimov). Însă aceste juxtapuneri sunt România însăși: peisaje antice de munți și văi inclinându-se în fața butucilor urbani sfărâmați; povestiri politice nesfârșite de cuceriri și recuperare; un limbaj ce poartă amprenta nenumăraților călători – de la români la turci și la ruși. Martin Woodside ne oferă o nouă perspectivă asupra acestui loc. *Of Gentle Wolves* este cea mai bună introducere în poezia românească pe care o cunoașc.”



Constantin Antonovici - *Hippies* - plaster painted in gold © Arhiva Stephan J. Benedict

■ LUIZA MITU



Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru Nô*, Editura Nemira, București, 2011, 192 p.

„Liuli înseamnă «bunfiță»; puiul de bunfiță este pufos și drăgălaș, dar, când crește mare, se urâște de tot” (p.157). Dezvoltarea unui pui de bunfiță, pentru a ajunge la maturizare, este asemănătoare cu etapele ce trebuie parcurse de actorul inițiat în teatrul Nô. Drăgălașenia puilului de bunfiță este asociată cu desăvârșirea artei copilului-actor în teatrul Nô. Dar dacă această desăvârșire este atinsă încă din copilărie, când talentul înnașcut se manifestă natural, fără niciun efort, la maturitate actorul nu poate decât involua. *Floarea (hana)*, concept cheie pentru atingerea *căii* adevăratei lui Nô, se va ofili înainte de a-i afla sub-

drăgălașul pui de liuli

stanța și funcția. *Șapte tratate secrete de teatru Nô*, în traducerea Irinei Holca, prefațată de Andrei Șerban și postfațată de Carmen Stanciu este o mărturisire a tehnicilor secrete ale tradiției *sarugaku* (poate fi tradus prin „a spune ceva plăcut”) și ale casei Kanze lăsate moștenire de părintele teatrului Nô, Zeami (1363-1443), fratelui și fiului său.

Să presupunem că BufNô (joc de cuvinte, n.m.) este un actor de teatru Nô. BufNô este alcătuit din schelet (talent înnașcut), carne (priceperea în interpretarea dansului și a cântecului) și piele (grația apariției pe scenă). La vârsta de șapte ani BufNô este numai schelet. Talentul (*floarea*) său pe scenă emană prospețime și naturalețe. BufNô joacă fără mască, asemenea lui *waki* (cel de pe margine, intermediarul, cel care nu poartă mască). Dar odată cu vârsta de 17 ani, BufNô trebuie să învețe că *floarea* este trecătoare și că fără o pregătire îndelungată și cunoaștere a tehnici-

lor de teatru Nô, interpretarea sa va fi de acum înainte lipsită de conținut. *Floarea* (substanța) va fi greu de imitat, iar în absența ei rolul său nu va fi decât unul superficial. Pentru a reuși BufNô trebuie să-și depășească prin tehnică maestrul echilibrând substanța (*floarea*) cu funcția ei (mirosul). Astfel va dobândi armonia, semn că BufNô-actorul stăpânește unul dintre principiile cele mai profunde ale artei sale. După vârsta de 17 ani, BufNô va purta mască *shite* (actorul principal, cel care acționează, cel care caută aproape întotdeauna mască). BufNô știe acum că poezia face parte din pregătirea sa: „cine știe să interpreteze și se pricepe și la poezie n-ar trebui să întămpine mari dificultăți în a scrie *sarugaku*” (p.43). BufNô va stăpâni cele două arte în Nô: cântecul și dansul, care își au originea în funcțiile misterioase ale organelor sale interne, plămâni (corespondent sunetul kyo, inima (sunetul sho), ficatul (sunetul kaku), splina (sunetul chi), rinichi (sunetul u); prima notă, kyo, face parte din

categoria sunetelor joase (ryo), telurice, este echivalentul lui yin și corespunde inspirației. Sho, sunet celest, înalt (ritsu) corespunde expirației și elementului yang; și cele trei stiluri de interpretare Nô: bătrânul, femeia, războinicul. Pentru a pătrunde în conștiința spectatorilor, BufNô le va deschide urechile combinând două sunete diferite în ritmul jo-ha-kyu (jo-mișcarea de început, introducerea; ha-dezvoltarea; kyu-concluzia) și ochii prin grația (yugen) mișcărilor pe scenă. Acum BufNô își poate privi obiectiv spectatorii și se poate privi pe el însuși din afară (riken-noken) prin ochii spectatorilor. În acest moment BufNô va experimenta *spațiul gol*. „Acest gol este perceput ca fiind interesant pentru că nici atunci când e în nemișcare actorul nu renunță la tensiunea interioară și umple, de fapt, acel gol cu ajutorul trăirilor sale” (p.142). Pe scenă deviza lui BufNô este „10 în inimă, 7 în mișcare”. Pentru a nu-i fi trădată intensitatea maximă la care poate ajunge emoția BufNô va exprima



prin mișcări mai puțin decât simte. Mișcarea lui BufNô are la bază cuvântul: „Cuvântul trebuie să aibă prioritate, mișcarea fiind cea care vine după. Cuvintele exprimate nouă niveluri ale artei sale, dar BufNô preferă să le descopere singuri în cartea lui Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru Nô*. Singura grijă a lui BufNô va fi de acum încolo veridicitatea.

Emmanuel Levinas - experiența non-subiectului

Emmanuel Levinas se distinge în Franța ca promotor al fenomenologiei, reinterpretând în manieră proprie unele teme filosofice, dar și în calitate de traducător al lui Husserl și Heidegger. Levinas se afirmă ca un gânditor inedit, pe de o parte propunând o etică fenomenologică radicală, centrată pe problema alterității, iar pe de altă parte dedicându-se studiului Talmudului. Filosofia sa poartă astfel semnele fenomenologice și iudaice deopotrivă.

Nivelurile constitutive ale subiectivității

Putem distinge 3 etape în constituirea subiectivității levinasiane. O primă etapă cuprinde texte ca *Timpul și Altul*, *Descoperind existența cu Husserl și Heidegger*, *De la existență la existent*. Existența fără existent – il y a este registrul ontologic al pozitivității pure în care nu s-a configurat prin separație subiectivitatea, cea neutralitate a impersonalului ce amenință cu disoluția, denumit prin termenul il y a. Ilyalitatea are o dimensiune nocturnă, este neutru finței obscure și se revelează în insomnie. *Il y a*, se află, există nu trimite la ceva determinat, nu produce o epifanie, nu ancorează sensibilitatea într-o finitudine, ci doar livrează muzicalitatea constantă, monotonă și inexpresivă a subzistenței. Se există fără un cineva care să existe, se întâmplă fără eveniment, fără chip, fără expresie.

Dar, în această referință la sine însuși, omul distinge un fel de dualitate. Identitatea cu sine însuși pierde caracterul unei forme logice și tautologice; ea îmbracă o formă dramatică. Identitatea finței revelează natura sa de încătușare, întrucât ea apare sub forma suferinței invitând la evaziune.

A doua perioadă a operei levinasiane este marcată de volumul *Totalitate și Infinit* apărut în anul 1961. Subiectivitatea este aici descrisă printr-un apel la dualism între Același și Altul, exterioritatea și interioritatea, totalitate și infinit, ca fiind baza oricărei încercări teoretice, practice și axiologice de a totaliza trăirile experienței subiectului. Întriga subiectivității pare să se joace în această aparentă opoziție. Levinas vorbește de aceeași mișcare circulară ce se traduce acum prin nevoie și al cărui unic scop este acela de a asimila orice element străin pentru a-l îngloba. Nevoile multiple se revelează prin corporeitate, prin necesitatea de a avea o locuință și prin aceea de a lucra. Acestea prelungec replierea în sine și recluduinea sub forma dependenței: în nevoie, alteritatea oricărui lucru este neantizată, redusă la eu, la plăcerea pe care eul o resimte în ceea ce privește nevoia de cutare sau cutare lucru. Atât timp cât subiectul se lasă dominat de nevoie, ceea ce Levinas numește dorința interpretată la comun, subiectivitatea va ignora ceea ce ar putea fi înscris sub semnul altului. Dorința metafizică inversează acest proces, împingând subiectul spre exterioritate, spre înalt, spre Invizibil.

A treia perioadă a constituirii subiectivității este oglindită de lucrarea *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, și presupune, într-



Alfred Rece

o anumită măsură, o schimbare de poziție. În această operă nu mai putem vorbi de un subiect situat în așteptarea sau în prezentimentul altesității ci, de un subiect responsabil de celălalt, o subiectivitate ce poate fi înțeleasă numai prin pasivitate și expunere către celălalt, prin vulnerabilitate extremă.

Ce este Kabala?

Teoria levinasiană a subiectivității nu poate fi înțeleasă dacă apelăm doar la latura sa fenomenologică. Simbolistica chipului și mesianismul subiectivității levinasiane nu pot fi înțelese decât dacă facem un periplu în cultura ebraică, altfel spus, dacă apelăm la învățătura cabalistă. În ebraică se scrie *Kabbalah*, provenind de la rădăcina *Qibel* care înseamnă *a primi*. Apelativul se referă la obiceiul primirii cunoașterii pe cale orală, de aceea etimologic se aproprie mult de termenul de *traditie*.

Pentru a înțelege modul cum se constituie subiectivitatea levinasiană, pe diferența dintre Altul și Același, pe Altul decât Ființa ca dincolo de Ființă, din nou, va trebui să facem apel la tradiția ebraică. Astfel, în Zohar, ni se vorbește despre o existență negativă și despre o existență pozitivă. Existența negativă, absolutul, nu poate fi definită, fiindcă, atunci când este definită ea încețoșează să mai fie negativă. Zoharul nu vorbește de 3 văluri negative: AIN, Supremul AIN, Negativul, AIN SOPH, Expansiunea Nelimitată, AIN SOPH AUR, Lumina nelimitată. Cele 3 văluri negative ale existenței emană din Absolut, din Nedefinit. El nu poate fi cuprins cu mintea, nu îl putem conceptualiza sau tematiza, nu poate fi cuprins în discurs, dar este anterior oricărui discurs

și cauză a oricărui discurs. El, Absolutul, Altul se comunică și se dăruiește în tăcere și nerostire.

De asemenea, sufletul este o lumină învăluită. Lumina sa este triplă:

Neschamah sau spiritul, Ruach sau sufletul, Nephech sau mediatorul maleabil.

Chipul și Oglinda-lectură

Chipul levinasian nu poate fi înțeles decât la limita a două tradiții, recunoscute ca atare în gândirea sa, care nu pot fi separate una de cealaltă și care se întrepătrund asemenea luminii și umbrei în lumea clar-obscură a unui tablou renascentist. Chipul levinasian se naște chiar la confluența, în între-pătrunderea acestor două tradiții care sunt elenismul și iudaismul. Ele sunt interdependente și inseparabilitatea lor creează un spațiu traversat de dincolo care ne permite să discernem sau, altfel spus, să aflăm sensul ascuns al chipului dezbrăcat de orice apartenență la această lume și de orice dorință de posesiune revendicativă. Acest spațiu ciudat, ce seamănă mai mult cu o întâlnire, este oglinda în care limbajul vorbește despre sine, din nou, spațiu a-topic, în care Rostirea se rostește pe sine prin Rostit, negându-se prin afirmație conciliatoare, nedezevăluindu-se niciodată în totalitate, retrăgându-se, lăsându-și semnul ca urmă. Carne, trupul, capătul astfel o dimensiune transcendentă. Trupul devine sălaş în care legile sacre sunt grevate, așa cum fața înălțătoare este limba Numelui Pur sub care chipul mistic al divinității se înfățișează în întâlnirea-carte în gloria sa ascunsă. Alfabetul reprezintă pen-

tru un evreu chipul mistic al adevărului, corpul adevărului, antropos. Acest chip mistic al adevărului pentru Levinas, este Urma. În carne, în mângâiere, în simbolul senzorial se ascunde dialectica trecerii de la neîntrupare la chip, de la Rostire la Rostit. Literale alfabetului ebraic sunt văzute ca elemente ale chipului. Această concepție, ne spune Gershom Scholem traversează istoria Kabalei de la începuturi. Una dintre cele mai vechi scrieri aparține Kabalei hispanice, *Cartea despre Chip*, *Sefer ha Temuna*. Chipul este al literelor, este chipul simbolic al divinității, este hermeneutica transcendentă. Cel care se confundă în interpretarea lite-relor vede fața lui Dumnezeu. Chipul Suprem este Marele Chip, Îngăduitorul, apelu-l, interdicția de a ucide.

Primul nivel de constituire a subiectivității coincide, într-o oarecare măsură, cu vălurile negative din Kabală, aici își găsește sursa și inspirația. Se spune în tradiția ebraică faptul că întreaga creație emană din vălurile negative, din Ain Soph Aur, Lumina Nelimitată care umbrește Arboarele Vieții, pe Adam Kadmon. Interesant este rolul umbrei, al întunericii din care izvorăște tot ceea ce există. Ceea ce noi considerăm lumină nu este decât umbra Absolutului, Altului. Noi nu putem vedea decât urma Sa, ceea ce a lăsat trecând, Spatele. Este mai mult decât evident faptul că noțiunile de *urmă* și de *enigmă* își au sorginea în scrierile biblice.

Altul levinasian nu este nici Ființa nici Neantul, el este dincolo de Ființă și Neant, dincolo de existență, dar este cauza primă a subiectului, a tot ceea ce există. Mai mult, noțiunea de alteritate se intersectează cu cea de ileitate, urmă și enigmă. Altul decât Ființa deschide o a treia cale ce corespunde elecțiunii, majestății și înălțimii. Ileitatea care subzistă ca urmă pe chipul aproapelui provine dintr-un imemorial, dintr-un dincolo de care memoria nu se poate instăpâni. Ileitatea, deși provine din imemorial, ea se desfășoară și are loc în timp, în planul orizontal, creând un răstimp în timp, o ruptură al cărui sens nu poate fi captat de conștiința totalizatoare, de intelectul care ia în posesie, care tematizează și conceptualizează. Cu toate acestea, ileitatea se face eveniment.

În acest prim nivel de existență, subiectul resimte greutatea lui *a fi* ca fiind zdrobitoare, înăbușitoare, fără ieșire. În Kabală ni se spune că sufletul este comparat cu o flăcărie. Pentru a deveni conștient de propria sa fericire se desprinde de focul etern, de Tatăl, de Kether, pentru a deveni conștient de propria sa fericire. Forțele naturii au fost atât de puternice, încât s-a creat mirajul dorinței care a determinat subiectul să uite și să se adâncească și mai mult în această iluzie, maya. Revenind la Levinas, odată cu apariția ipostazei, cea care reușește să iasă din anonimul existențial, făcându-se autoconștientă, identifică acest al doilea nivel

cu cel al nevoii și al dorinței interpretate la comun. Levinas insistă asupra faptului că, în cazul în care subiectul rămâne în totalitate identificat nevoilor sale, cotidianității, riscă să nu îl primească pe Altul, să nu se situeze în orizontul deschisului și al ospitalității, refuzând practic străinul și neînțelesul. Acestei dorințe, gânditorul îi opune dorința metafizică, pentru invizibil. Dacă în primele două nivele, subiectul încă se mai află în dualisme, între altul și același, în a treia etapă a constituirii sale el deja nu mai este, el devine pentru-celălalt, altfel decât a fi. Din nou, facem apel la învățătura ebraică care susține că sufletul este natură triplă. Neschamah corespunde celui de-al treilea nivel levinasian, cel în care subiectul se neagă în totalitate pe sine devenind pentru-celălalt, lăsând alteritatea să îl locuiască. Neschamah este Spiritul pentru evrei, partea ascunsă și cea mai misterioasă, cea mai apropiată de divin. Ruach ar corespunde celui de-al doilea nivel, unde subiectul se lasă traversat de descoperirea celui alt, fundamentându-se pe pentru-celălalt. În ebraică, Ruach este sufletul uman. Nephech corespunde așadar plinății greoie și închise în sine *a fi*-ului care nu vrea să se abandoneze pe sine, ci, dimpotrivă, să rămână în sine, în posesia și siguranța sinelui.

A treia cale: ileitatea și stranietatea chipului

Pentru Levinas, Celălalt este originea limbajului și a oricărui discurs asupra limbajului, el fiind cel care se spune, făcându-le posibile pe amândouă. Înțelegerea scrierii levinasiane survine în momentul în care luăm împreună elenismul și iudaismul, depășindu-le în lectura feței. Subiectul de care ne vorbește Levinas este un subiect lipsit de ipseitate, a cărui singură permanență se regăsește în permanenta pierdere de sine. Nu mai este vorba de un subiect conceput în sensul filosofiei moderne care se auto-constituie, omnipotent. Pentru Levinas, conștiința este o pierdere de conștiință nu pentru a lăsa loc inconștientului ci, în sensul unei renunțări conștiente și voluntare la puterea constitutivă.

■ Raluca Bădoi

Lucrarea a fost prezentată în cadrul proiectului „Avangardă și transdisciplinaritate”, coordonat de Petrișor Militaru și realizat în colaborare cu Biblioteca Județeană „Alexandru și Aristia Aman” din Craiova Secția audio-video.

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate”.

Inter nos. poezia - sinonimie a onticului

Cu un debut revuistic în îndepărtatul 1973 în revista sibiană „Transilvania” și cu botezul lui Ion Mircea și al regretatului Mircea Ivănescu, Dan Dănilă nu se putea sustrage unei contaminări germane post-expresioniste într-o afișată și asumată tradiție ardeleană verificată atunci și istoricizată între timp prin experiențele în vogă datorate unui Gheorghe Pituț ori Nicolae Prelipceanu. Stă măturie îndeosebi lirica pe care o promovează acest ultim volum al său, *Atlantida există*, și nu mă îndoiesc că nici cele șapte plăchete anterioare nu stau prea departe, în ciuda unor denivelări mai curând tematice decât stilistice.

Investigând fișa de autor, o astfel de încadrare taxonomică nici nu trebuie să surprindă: în relativul dezgheț al anilor șazeeci, resimțit cu acuitate îndeosebi în contextul promoției post-nichitene, expresionismul german în formele sale post- și mai ales extra-doctrinare (Rilke, Trakl, Benn), a catalizat, în accepția blagiană a termenului, poetica românească și, în special, pe cea ardeleană.

Faptul s-a petrecut nu numai printr-un contact cu acești mari lirici cât și prin câțiva congeneri lingvistici ai lor, *id-est* autori autohtoni de expresie germană, influență ce a acționat, norocos de benefic, alături și, uneori, în conivență cu vena de extracție avangardistă, în latura sa oniric-ermetică, într-o tradiție ce mergea de la Char și, imediat, Michaux dar care trecea, nu mai puțin norocos, prin grilele autohtone, atunci redescoperite și resemnificate, de

la mai îndepărtatul Vinea și până la Dimov ori Gellu Naum.

Din capul locului se cuvine relevată o impresie covârșitoare a poeziei lui Dan Dănilă: un sentiment de apăsătoare fragilitate, a ființei, a vieții, restituită unei sintaxe lirice încruntate, cu puseuri stilistice de o gravitate asumată, de parcă tonalități bachiene și-ar face loc, nu fără o discreție abia camuflată, în plurierele unei stilistici particulare. De aici, trimiteră la o poetică a reflectivității, pusă în relief de voluptatea cu care autorul se lasă angajat de jocurile unei meditații, deschis și, așa spune, programatic grave, din care ne iscodesc interogații și dubitații asupra marilor aspecte ale vieții și ale finitudinii.

Într-un poem intitulat *Astfel*, discursul tințește aceeași nostalgie ce constituie toposul major al volumului: singurătatea, care scriindu-și „legile ei”, devine o înșoșitoare intrigantă, indicând un deșert care altceva nu vâdește decât acel punct dureros pe care un destin capricios l-a abandonat undeva în urmă, din moment ce ea, singurătatea, „te abandonează pe mal, promițând / că o să revină curând”, într-un peisaj alienant cu „putrede/ alge, scoici, cimitire marine”, iar „cătusa” invocată, în absența motivației sentimentului de clausturare („dar nu vezi nimic la încheieturi”), alimentează până la fior senzația de pierdere identitară; *astfel*, ceea ce instituie și susține puternic sensul unei tristeți iremediabile se reduce la un grup nominal – „o fântână, o casă cu prispă” – în care intuiția lasă deschisă întreaga captație a locului natal sfidând prezentul memoriei.

Un zâmbet, a cărui identitate e transferată în interogație („Oare cine îți zâmbește de la fereastră?”) prefațază, dureros, regăsirea în același peisaj „alogen”, cu „poduri de fier, un peron/ vertical, un oraș cu femei...”, configurând „alt cer”, pe care niciun nălucitor „voal de mireasă” desprins din ghearele amintirii nu-l poate anula.

Ca în mai toate poemele acestui volum, nu lipsește o tonalitate confesivă ce funcționează asemenea unui diluant menit să contrapuncetez tonalitatea excesiv gravă prin care actantul liric își denunță trăirile diluviene.

Cum spuneam, subiectul, ca persoană, se eschivează în acel „tu”, acut impersonalizat, el se mută, într-un joc de alternanțe, în alter-ego-uri disipate elementar într-un cosmos care, deși atins și el de procesul degradării, își păstrează o stabilitate „atlantidiană”, rest de speranță pe care numai o vagă instanță a imaginației retrezite într-un prezent insidios o mai poate alimenta.

Când discursul revine în prima persoană, asumarea identității periclitată capătă direcțivă necesară: „Tot ce uităm în somn se adăuga dimineților/ cu tinere stoluri, totul părea că se repetă la infinit, / deci cu toată neliniștea mi-am luat rădăcinile/ și am pornit...”. Sensul exilului, fie și voluntar, se încarcă de tensiuni exodice – „Când ești veșnicul apatrid sau pasagerul/ clandestin de pe arcă...” – salvarea o reprezintă visele ce „par mai statornice/ decât piatra, decât zidul caselor părăsite...”

Poemele abundă în notații frustre („Vedenii cu stoluri de păsări

tinere migrând/ către un țărn necunoscut. Prietenii devin/ niște vagi siluete în noaptea dinspre babord/ iubitele voci stinse de cornuri de ceață...” etc.), rareori, ca într-o deșteptare pe verticala memoriei, actantul liric revine, în aceeași figurație slabă, cauzată de timpul fugace, în regăsiri identitare facilitate tot de elemente ale unei naturi în proces degradant – și ea („Un pom/ etalând o ultimă frunză s-a sinucis/ fiindcă nu l mai culegea nimeni, cu fiecare anotimp părea tot mai trist la / capătul livezii.”): „Fiecare pom eram eu/ și fiecare frunză o întrebare...”

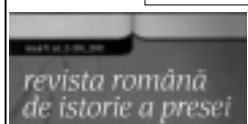
Traducător al lui Villon, dar și al lui Rilke, Dan Dănilă îmi pare departe totuși de directetea neliniștită a discursului puternic metafizicizat al autorului „Elegiilor duineze”; mai cosubstanțializat traklian, mai degrabă; întâi de toate, Eul, ca Subiect tare, lipsește în această lirică, apare, ce-i drept, ici-acolo, un tu disimilat în varii ipostaze, rămas, așa-zicând, nedeclinat, abscons, care, nefiind identificabil în zona vreunei divinități, religioasă ori orfică cum o fi, sfârșește prin a conota o quiditate de natură cosmică, verficată în substanța unei naturi ce stă ca punct de referință pentru un punct nodal fixat în nostal-

gie. Exilul – *voilà!* – Subiectului n-are aproape nimic, în cazul acestei poetici ce-și caută originalitatea în disprețul modei derizionismelor și a teribilismelor supralicitate ludic, din lecturile unei gândiri atinse de surparea metafizicului prin exaltarea acelei *gândiri slabe* vattimiene: exilul, al Subiectului și al Lumii deopotrivă, capătă aici măsura unui act asumat *pro domo sua*, o răsturnare a lucrurilor, un fel de a întoarce spatele cosmogoniei știute și a resuscita, într-o imaginație rămasă ca ultim și sigur punct de sprijin, acea Atlantida căreia i se strigă că există.

Așadar, *Atlantida există* și pentru a restitui speranței restul de tonic de care se pare că mai are încă nevoie. Atlantida nu-i, se înțelege cu ușurință, nici continentul ipotezei pierderii, nici metafora vreunui gând risipit prin fândeările Metafizicii demise. Este, doar, un *loco dolenti*, însă cu atât mai dureros, cu cât intersectează și tulbură destinul unui poet ce meditează pe meterezele unei destrucții a ființei înseși surprinse într-un moment de maximă tensiune.

■ George Popescu

oceanul întors ocșesunii înfolds



Numărul 2 (10)/2011 al *Revistei române de istoria presei* reunește studii, articole, recenzii care, adunate număr de număr, vor ajunge să reconstituie trecutul care pare atât de necunoscut al presei. În acest număr este publicată conferința „Mari lingviști români și presa”, rostită de Acad. Marius Sala, în deschiderea celui de-al IV-lea Congres Național de Istoria Presei, Constanta, 2011. Semnalăm și studiul Mihaelei Teodor, „Practici de intimidare și de descurajare a jurnaliștilor: procese politice (1944-1947)”: „La 23 mai 1945, la București, începea primul proces al ziariștilor. Acuzatorii publici, propuși de formațiunile politice «democratice», membre ale FND, erau numiți d'eministrul Justiției, în general membri sau simpatizanți comuniști, printre care: Avram Bunaciu, Alexandra Sidorovici (soția lui Silviu Brucan), Ștefan Botez, Alexandru Drăghici, Ion Raicu, C. Nicol și alții. Majoritatea acuzatorilor publici,

dar și a judecătorilor, membri ai Tribunalului Poporului, au fost muncitori sau plugari (membri ai partidelor FND). Martorii acuzației erau dintre ziariști, între care: Eugen Jelebeanu, Victor Iliu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Filotti, Zaharia Stancu, George Macovescu, George Ivașcu și alții. Cei 14 acuzați erau: Stelian Popescu, proprietar al Trustului «Universul»; Pamfil Șeicaru, proprietar al Trustului «Curentul»; Ilie Rădulescu, redactor la *Porunca vremii*; Ilie Popescu-Prundeni, redactor la *Porunca vremii* și *Țara noastră*; Alexandru Hodoș, redactor la *Curentul* și *Țara noastră*; Romulus Dianu, redactor la *Curentul* și *Rampa*; Nichifor Crainic, director la *Calendarul* și *Gândirea* și colaborator la *Porunca vremii*; Romulus Șeican, colaborator la *Curentul*; Pantelimon Vizirescu de la *Calendarul*; Aurel Cosma; Grigore Manoilescu, la *Buna Vestire*; Gabriel Bălănescu, Vladimir Christi și Serviu Vladimir. La 4 iunie 1945, cei 14 au fost condamnați, primind diverse pedepse: doi dintre ziariști condamnați la moarte, alți doi la detenție grea pe viață și restul la ani grei de închisoare” (p. 75). (XK)



Semnalăm apariția primului număr al revistei preuniversitare on-line de Educație transdisciplinară editată de Centrul de Aplicații Transdisciplinare în Educație de la Colegiul Național „Moise Nicoară”, Arad (<http://www.moisenicoara.ro/revista-t/>): „Revista are următoarele obiective: inițierea în metodologia transdisciplinară definită de Basarab Nicolescu; formarea unei atitudini transdisciplinare în rândul elevilor și profesorilor din învățământul preuniversitar; facilitarea schimburilor de idei și experiențe între cei interesați de aplicarea transdisciplinarității în învățământul preuniversitar; formarea (coagularea) unui grup de lucru alcătuit din profesori și elevi care să diseminizeze experiențele transdisciplinare din învățământul preuniversitar românesc. Revista va apărea semestrial și va avea trei rubrici permanente: *Transdisciplinaritatea pe înțelesul tuturor*, *Educația transdisciplinară – Aplicații*, *Răspunsuri care își așteaptă întrebările*.” (L.M)



Constantin Antonovici – Stylized bust of Brancusi – Black & bronze plaster © Arhiva Stephan J. Benedict



■ ADRIAN MICHIDUȚĂ

metafizica „Rugului Aprins”

„Rugul aprins” a fost o grupare inițiată de poetul Sandu Tudor, cunoscut azi, drept părintele Daniil Tudor. Din această grupare făcea parte o elită de intelectuali bucureșteni, clerici și mireni, care își propunea să ajungă, prin Părinții Filocalici și Părinții Pustiei, la bucuriile Duhului Sfânt. Pentru ei, Mântuitorul nu era unul dintre marii gânditori și reformatori ai spiritului, ci *singurul și adevăratul Dumnezeu*. Ședințele „Rugului Aprins” s-au ținut în Mănăstirea Antim din București, starea fiind părintele Vasile Vasilache de la Neamț. În cadrul „Rugului Aprins” distingem două perioade: 1) între anii 1945-1950, încheiată forțat prin arestarea părintelui Agaton (Sandu Tudor); și 2) între anii 1953-1958, încheiată cu arestarea masivă a membrilor grupului. Acest grup s-a constituit într-o mișcare de spiritualitate creștină după venirea părintelui Ioan Kulighin, care se refugiase din Rusia, așezându-se – cu binecuvântarea Patriarhului Nicodim – la Mănăstirea Cernica. Acesta a răspuns cu bucurie invitației lui Sandu Tudor, de a veni duminica la Antim, pentru a sluji Sfânta Liturghie cu părinții de acolo și de a lua parte la întâlnirile „Rugului Aprins”. „Văzând că intelectuali mireni care frecventau Antimul erau preocupați de trăirea lui Hristos, dar nesiguri în căutarea drumului spre duhovnicie, părintele Kulighin – el însuși adept al *Rugăciunii lui Iisus*, pe care o practica neîntrerupt – a introdus regula hirotesiei pentru *Rugăciunea Inimii* – un fel de ritual, cu punerea mâinilor pe cap și rostirea binecuvântării pentru începerea ei. [...]”

Așa a luat ființă *Rugul Aprins al Maicii Domnului*: pe baza unui concept al misticii ruse, transmis de părintele Ioan Kulighin și având ca scop realizarea climatului interior care să permită exercitarea *Rugăciunii Inimii*: «Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine, păcătosul!»¹ *Rugăciunea Inimii* avea să fie centrul metafizic la care aspirau membrii „Rugului Aprins”.

Imnologia Bisericii a văzut în Rugul din Horeb, «care arde și nu se mistuie», viziunea de simbol a virginității Născătoarei de Dumnezeu, Sfânta Fecioară Maria

În lucrarea *Calea în Imnii. Eseuri în Duhul Rugului Aprins*, Alexandru Mironescu amintește de prietenul său Sandu Tudor, cel care i-a vorbit pentru prima oară de „Rugăciunea inimii”, care, „mult mai târziu, avea să se așeze în centrul posibilităților mele”.² În tradiția Sfinților Părinți, rugă-

ciunea constituie un subiect despre care nu mulți s-au încumetat să vorbească deschis și amănunțit, tocmai pentru că adevărata cunoștință despre aceasta o avem numai din experiența însăși a rugăciunii. Rugăciunea este neîndoielnic un izvor de cunoaștere, de revelație, lucru pe care îl aflăm din învățătura Mântuitorului și a celor care au deprins lucrarea rugăciunii. Nu numai cu mintea întâmpină omul pe Dumnezeu în rugăciune, ea nu este doar o mișcare noetică, ci una conștientă a minții, însă nu este un produs exclusiv al ei.

De ce „Rugul Aprins”? Se știe că termenul îl găsim în Vechiul Testament. Era un rug pe care l-a descoperit Moise în pustie. Acesta ardea, dar nu se mistuia, adică nu se termina de ars și nu prefăcea rugul în cenușă. Sandu Tudor amintește de Proorocul Moise care umbra cu turma în pustie, în amurg: „Trecea gânditor pe lângă Rug, în tăcerea și singurătatea pustiului. Dovada că era gânditor, furat bine de cugetele sale e faptul că a trecut de Rug și abia după aceea și-a dat seama de vederea cea neobișnuită pe care o întâlnise. Trezit deodată și-a spus: «Să mă întorc să văd cum se face că Rugul arde și nu se mistuie» [...]”

Moise și-a dat seama că era o lumină neobișnuită, suprafirească, care nu putea veni de la soare, căci el era apus, nici de la stele, căci ele încă nu erau răsărite. O lumină strălucitoare în amurg, o lumină care venea dinlăuntru, o lumină interioară, o lumină duhovnicească, dumnezeiască.

Rugul care ardea și nu se mistuia. Acest foc fără cenușe. Un foc care nu consumă, ci înțelegește. Un foc de slavă. [...] Rugul în care Moise a văzut focul lui Dumnezeu e un arbust spinos de pustie, între mură și măceș=latinescul *rubus*. Pururea imnologia Bisericii a văzut în Rugul din Horeb, «care arde și nu se mistuie», viziunea de simbol a virginității Născătoarei de Dumnezeu, Sfânta Fecioară Maria³.

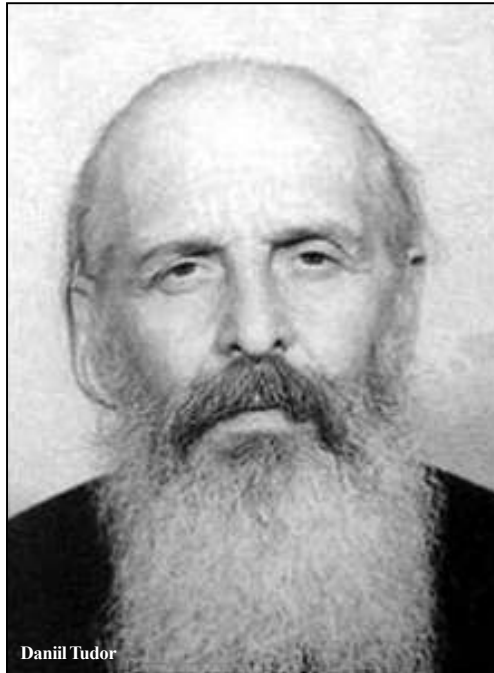
Există în filosofia românească o analogie izbitoare între Rugul Aprins și Marele Anonim al lui Lucian Blaga

André Scrima ne avertizează că, «rugul», în ciuda omofoniei, nu are nimic de a face aici cu un eșafodaj din material combustibil necesar creației; e o plantă vie. În versiunea greacă a *Septuagintei*: *bátos káietai pyrî*; în Vulgata latină: *rubus arderet et non combureretur*; în ebraică: *et labbah seneh*. În românește, planta în chestiune purta, se pare, la origine, denumirea de *ruj*.⁴

În principiu, esența Rugului Aprins a fost de „îndumnezeirea omului prin rugăciunea continuă a numelui lui Iisus”. În teologie se vorbește de o proximitate adevărată a Dumnezeirii care suscită o altă distanță, aceea chiar care face cu puțință venirea sa pe pământ. Dumnezeu trebuie să fie

deja aproape de om. De ce? Pentru că omul să se poată apropia de Dumnezeu. Observăm că numai prin proximitatea acordată de „venirea sa a putut Dumnezeu, el însuși, să-i impună lui Moise distanța, spunându-i: «Nu te apropia de acest loc».⁵

Există în filosofia românească o analogie izbitoare între *Rugul Aprins* și *Marele Anonim* al lui Lucian Blaga. În timp ce „Rugul Aprins” arde, dar nu se mistuie,



Daniil Tudor

„Marele Anonim” creează din el Dumnezei echivalenți, dar în același timp, nici nu primește și nici nu își epuizează energia. *Marele Anonim* reprezintă principiul existențial central, un gardian al misterelor și totodată un fel de mister suprem care apără așa-zisul echilibru existențial, împiedicându-ne să destrămăm păcla deasă a misterelor, cu ajutorul „censurii transcendente” – o rețea de factori izolatori între cunoaștere și misterele existențiale. În pustiu, Moise înaintea spre locul „arderii revelatoare”, spre *Rugul Aprins*. „Atunci de abia, din inima Rugului, comunicarea trece în cuvânt. «Nu te apropia aici! Ci scoate-ți încălțămintea din picioarele tale, că locul (*ho gar tópos*) pe care calci este pământ sfânt»⁶. *Rugul Aprins* este astfel transpus în durată și „devine «literă», «scriptură», vector al epifaniei originale»⁷.

Grupul „Rugului Aprins” de la Mănăstirea Antim din București nu era un grup omogen⁸. „Antimul era în fond un așezământ monastic: ceilalți, «laici» veniți mai târziu, se regăseseră în cuprinsul și în ritmul său, unde erau cotidian și foarte firește primiți. Totul în normalitatea tradiției unanime a Răsăritului, care nu ridică îngrădiri între mireni și monahi. [...] «Excepția» situației de la Antim consta, poate, în calita-

tea acelei experiențe, vădind un soi de armonie prestabilită între latura sa monastică și latura laic-intelectuală⁹.”

În ce a constatat activitatea acestui grup de la Mănăstirea Antim? Antonie Plămădeală amintește că, în esență, activitatea grupului se rezuma la trei lucruri: „1) *conferințe* (joi și duminica după amiază), în biblioteca de la Mănăstirea Antim; 2) *exerciții de rugăciune tăcută*, un eori

tele Ioan a fost axul moral și spiritual, duhovnic în adevăratul sens al cuvântului, pentru toți nou-născuții în Rugăciunea lui Iisus.¹⁰ În România, Părintele Ioan Kulighin nu va rămâne decât până în 1947, când este deportat în Rusia. Încă din 1948, mai precis pe 10 noiembrie 1948 se publică un material informativ conținând inventarul așezămintelor monahale și un recensământ al tuturor călugărilor trăitori pe teritoriul României. Care era scopul acestui inventar? Începând cu anul 1958, Alexandru Drăghici propune desființarea seminariilor monahale. Un an mai târziu, se promulgă Decretul nr. 410/28 octombrie 1959, care prevedea desființarea unor mănăstiri și a asociațiilor religioase, precum și scoaterea din monahism a mai multor călugări. În această atmosferă de teroare, Mănăstirea Antim și gruparea „Rugului Aprins” nu putea să scape. Ea intrase în atenția organelor de Securitate comunistă încă din 1947, „pentru atitudinea ocrotitoare manifestată față de refugiații ruși în general și față de Părintele Ioan în special, dar și din cauza temerii organelor represive legate de apropierea dintre Biserică și intelectuali.”¹²

Primul va fi arestat Sandu Tudor (1896-1962), cel care a aprins „floarea de foc”¹³ a ortodoxiei mistice la noi sub forma activității de rezistență duhovnicească a cercului sau grupării „Rugului Aprins”. Arestat în 1950, Sandu Tudor este condamnat la doi ani de închisoare. Eliberat în 1952, el se întoarce în rândurile monahilor, devenind Ieroschimonașul Daniil, stareț la Rarău.

Într-o lume în care manifestările exterioare diferite de direcția trasată de partid erau sever cenzurate, trebuia apărat sămburele viu, interior, al conștiinței

După moartea lui Stalin (1953), în condițiile terorii instaurate de regimul „democrat popular”, Sandu Tudor a fost convins că Iisus Hristos este „calea care poate să ajute la salvarea omului”. „A încercat, în mod sistematic din 1955, să trezească conștiința unor tineri printr-o paidee creștină care avea ca finalitate conturarea unei personalități libere, trăitoare în Hristos, purificate de zgura ideologiei comuniste. Într-o lume în care manifestările exterioare diferite de direcția trasată de partid erau sever cenzurate, trebuia apărat sămburele viu, interior, al conștiinței. Precum focul păstrat sub cenușă, așa și oamenii, dacă știau să păstreze în ei scânteia științei adevărate, puteau renaște într-o conjunctură favorabilă.”¹⁴

În noaptea de 13-14 iunie 1958, Părintele Daniil a fost arestat în casa lui „Codin” Mironescu împreună cu acesta și cu fiul acestuia, Șerban Mironescu. Tot atunci sunt arestați și majoritatea celorlalți membri ai „Rugului Aprins”¹⁵. Anchetați de Securitatea comunistă, membrii „Iotului Alexandru Teodorescu au zile de judecată cu ușile închise în zilele de 8-9 noiembrie 1958 pentru „conspirație împotriva ordinii socialiste prin activitate mistifică ostilă”. Condamnările au fost pe ⇨

pelerinaj în Grecia creștină

măsură. Pedepsă cea mai mare i-a revenit liderului lotului, Sandu Tudor, 25 de ani de temniță grea, 10 ani degradare civică și confiscarea totală a averii pentru infracțiunea de „uneltire contra ordinii sociale și de activitate intensă contra clasei muncitoare”. A rămas memorabilă replica unui anchetator care i-a spus: „Ai vrut să dai foc la comunism cu Rugul tău aprins!” Alexandru Mironescu a fost condamnat la 20 de ani de muncă silnică, 10 ani degradare civică și confiscarea totală a averii pentru infracțiunea de uneltire contra ordinii sociale. Ceilalți au fost condamnați conform aceluiași articol din Codul penal, pentru „activitate criminală împotriva clasei muncitoare și a reformelor sociale”.

Sandu Tudor a murit în temnița de la Aiud, în 1962. Al. Mironescu este eliberat din închisoare în noiembrie 1963, prin decretul de grațiere a deținuților politici promulgat de guvernul comunist.

¹ Gheorghe Vasilescu, *Cuvânt înainte*, în vol. Daniil Sandu Tudor, *Taina Rugului Aprins. Scrieri și documente inedite*, București, Editura Anastasia, 1999, pp. 10-11.

² Alexandru Mironescu, *Calea inimii. Eseuri în Duhul Rugului Aprins*, București, Editura Anastasia, 1998, p. 17.

³ Sandu Tudor, *Imn Acatist la Rugul Aprins al Născătoarei de Dumnezeu*, București, Editura Cristiana, 2004, pp. 61-62.

⁴ Andrei Scrima, *Timpul Rugului Aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 1996, p. 148.

⁵ *Ibidem*, p. 149.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ La ședinte la *Rugului Aprins* au participat literați ca: Vasile Voiculescu și Ion Marin Sadoveanu, filosofi: Tudor Vianu, Mircea Vulcănescu, Al. Mironescu și Anton Dumitriu, compozitorul Paul Constantinescu, bizantinologul Alexandru Elian, arhitectul Constantin Joja, docteurul Nicolae Nicolau, matematicienii Octav Onicescu și Dan Barbilian, teologi și monahi ca Andrei Scrima, Leonida Plămădeală, Dumitru Stăniloae, Sofian Boghiu, Felix Dubneac, Petroniu Tănase, Arsenie Papacioc, Roman Braga, Adrian Făgețeanu, Nicolae Bordașiu, Vasile Vasilache, Benedict Ghiuș.

⁹ *Ibidem*, p. 120.

¹⁰ Antonie Plămădeală, *Rugul Aprins*, Sibiu, [s. n.], 2002, p. 28.

¹¹ *Ibidem*, p. 77.

¹² Constantin Jinga, *Op. Cit.*, p. 79.

¹³ Cu numele de Sandu Tudor, Alexandru Teodorescu a inițiat săptămânalul „Floarea de foc” (1932-1936) și cotidianul „Credința” (1933-1938), cărora le-a imprimat o orientare democratică, cu o tentă de stânga. „Polemist de mare forță, caracter vulcanic, pe care și l-a păstrat neștirbit și când a devenit monah, Sandu Tudor a scris articole memorabile, în care se pronunța împotriva celor două mari calamități ale secolului al XX-lea: extre-mismul de stânga și extremismul de dreapta.” George Enache, *Daniil Sandu Tudor, un sfânt al gulgului românesc*, în vol. *În Căutarea Rostului pierdut*, Iași, Editura Timpul, 2007, p. 117.

¹⁴ George Enache, *Ibidem*, p. 119.

¹⁵ Din lotul „Alexandru Teodorescu-Rugul Aprins” faceau parte următorii: Părintele Daniil, Adrian Alexandru Făgețeanu, Benedict Ghiuș, Roman Braga, Sofian Serghei Boghiu, Felix Dubneac, Alexandru Papacioc, Alexandru Mironescu, Șerban Mironescu, Gheorghe Dabija, poetul Vasile Voiculescu, părintele Dumitru Stăniloae, Grigorie Pistol și studenții la arhitectură Gheorghe Văsil, Nicolae Rădulescu și Emanuil Mihăilescu.

Constantin Pădureanu, *Grecia – pământ sfânt și apostolic*, Editura Fundația Scrisul românesc, Craiova, 2011, p.

Secolul următor va fi religios sau nu va fi deloc, prezicea scriitorul, ziarist și omul politic francez, André Malraux, despre secolul în care iată am pătruns de peste un deceniu. Că încă existăm nu e nicio îndoială, urmează să se decanteze și calitatea religioasă a secolului. Semne sunt suficiente și în arealul românesc. Editurile specializate, printre care *Christiana*, *Epifania*, *Levadia*, *Agnos*, *Sf. Mina*, *Editura B.O.R.*, *Trinitas*, *Vasindia* ș.a. și-au intensificat activitatea de editare a cărții religioase diverse.

Dar și alte edituri neprofilate pe acest fenomen au promovat cartea de felul acesta. Între ele se înscrie și Editura Scrisul Românesc din Craiova care a editat de curând cartea *Grecia – pământ sfânt și apostolic*, semnată de jurnalistul și prozatorul craiovean, Constantin Pădureanu. Continuându-și pelerinajul la locurile sfinte, autorul își consemnează memoriile de călătorie mai întâi în cartea *Țara sfântă* (Editura MJM, Craiova, 2008), despre țara întrupării Domnului Iisus Hristos, iar apoi, în cea de față, despre monumentele religioase și istorice ale străbunei Elade.

Importanța și calitatea întreprinderii lui Constantin Pădureanu este relevată cu empatie de doi importanți scriitori români de literatură religioasă: este vorba de Paul Aretzu recunoscut pe drept cuvânt de Gheorghe Griguru (și nu numai) ca fiind „cel mai expresiv poet religios pe care-l avem azi”. Într-un text introductiv al cărții prefațatorul îi atestă auto-

rului calitatea de scriitor evlavios și iubitor de Dumnezeu, care, printr-un discurs limpede, plin de căldură duhovnicească și dornic de cunoaștere, îmbină informațiile cunoscute cu cele rezultate din sensibilitatea personală, concretizată în povestirile biblice sau hagiografice intercalate în carte, încărcate de emoție și credință. (Paul Aretzu – *Grecia, de la sacralitate la sfințenie*).

Florin Caragiu, cunoscut autor de poezie religioasă creștină, dar și teolog, cu respect pentru dogmatică, așa cum e prezentat pe NET, încheie cartea cu însemnarea: *Constantin Pădureanu – pledoarie pentru întoarcerea la izvoare*. El relevă textura de relief istoric variat, caracterul melodizant al câmpului grecesc, antic și bizantin, „marcat în mod decisiv de figura Logosului și transfigurat de relația dumnezeiască, cu o limbă ce a dat trup Evangheliei”. Conchizând cu încredința pe care o face cartea prezentă la regăsirea izvoarelor spirituale și la asumarea vocii creștine susținută de „matricea ionică” – chipul lui Dumnezeu.

Am pornit de la aceste aprecieri inițiatorice ale cărții pentru a oferi cititorului, *ab initio*, încă o motivație în plus pentru purcederea la consultarea *memorialului de călătorie* al lui Constantin Pădureanu, care amintește de începuturile acestui gen literar și de opera lor: de Nicolae Milescu-Cârnu, cu al lui *Jurnal de călătorie în China (1675-1978)* sau de Dinicu Golescu, autor al cărții, *Însemnările călătoriei mele, făcută în anii 1824, 1825, 1826*, de exemplu, cu asemănările și deosebirile de rigoare.

Cartea prezentă este un colaj interesant între carte documentară, ghid turistic și carte de proză religioasă, întocmit vizibil de



mâna și rațiunea unui jurnalist și prozator talentat. Pe parcursul a peste 200 de pagini este uzitată o mare bogăție de date și fapte din milenara istorie și religie a Greciei. Având un profil preponderent religios, volumul urmărește cu pietate istoria creștinismului european începând cu creștinarea grecilor în perioada romană (46 î. Hr. – 138 d. Hr.), semnalând contribuția la împământinirea și răspândirea creștinismului a Sfântului Apostol Pavel, a Sfântului Apostol și Evanghelist Ioan, a Sfântului Apostol Andrei, a Sfântului Apostol și Evanghelist Luca, a Sfântului Mucenic Dionisie Areopagitul, a Sfântului Nicodim Aghiorăul ș.a. De o tratare deosebită se bucură Biserica Ortodoxă Greacă, una dintre cele paisprezece biserici ortodoxe autocefale; mănăstirile Muntelui Athos supranumit *Grădina Maicii Domnului*, cu datele lor de întemeiere și cu regulamentele lor monastice. Din cele 20, 17 sunt grecești, una rusească, una bulgărească și una sârbească. Deși nu există și o mănăstire românească, domitoriilor români, în special, au contribuit substanțial, cu danii importante, la susținerea mănăstirilor athoni-

te. Mărturiile documentare lăuate de istoricii greci atestă că „fără ajutorul dat de voievozii munteni și moldoveni în decursul veacurilor, unele mănăstiri ar fi încetat demult să mai existe sau să-și continue viața lor de obște”.

Prezența creștinismului românesc aici o atestă și cele două schituri: *Podromu* și *Lacu*. La *Podromu* autorul pelerin întreprinde o discuție îmbogățitoare cu părintele Emilian despre Icoana Maicii Domnului *Apărătoare de Foc*, Icoana Sfântului Ioan Botezătorul, Icoana Sfinților Trei Ierarhi și Icoana Sfântului Munte. Icoanelor, ca obiect de cult creștin indispensabil în biserică și în casele creștinilor, cu legende și minunile lor, li se acordă o atenție insistentă în paginile cărții.

De același interes și evlavie beneficiază și prezentarea Complexului Monastic Meteora. Mănăstirile componente au parte de utile informațiile bibliografice, dar și de cele prezentate la fața locului. Lipsește, așa cum s-a mai observat, prezența emoțională mai acută a pelerinului. Și cu ajutorul celor 20 de ilustrații foto-realizate de Vlad, fiul și însoțitorul autorului, cititorul își face o imagine și mai pregnantă a monumentalelor mănăstiri, dovezi nepieritoare ale *pământului sfânt și apostolic*, care este Grecia. O observație generală o constituie absența, în partea documentară, a nominalizării autorilor informațiilor bibliografice și a citatelor folosite, precum și a rugăciunilor.

Ceea ce personalizează cu certitudine cartea sunt cele 21 de povestiri duhovnicești, pilduitoare și modelatoare, atribuite arealului din satul Rudarii Olteniei, care amplifică oarecum caracterul inițiativ al lucrării. Ca un moment de respiro, de reculegere și meditație mistică, acestea sunt intercalate între capitolele documentare. Protagonistul lor este preotul paroh, Daniel Câmpeanu, confesor și îndrumător al sătenilor în însușirea și aplicarea preceptelor moralei creștine: *boğăția dăruită, rodul bunătații, puterea jertfei, semnul Sfintei Cruci, nemurirea sufletului, puterea rugăciunii, căința, răsplata muncii, răbdarea și blândețea* ș.a. Ingenioasă comparația pe care o propune preotul elevilor pentru a le vorbi despre sufletul nemuritor și corpul efemer; înlătură carcasa unui ceas și le arată că mecanismul funcționează încă. Tot așa, când corpul moare, sufletul continuă să trăiască și să se întrupeze din nou. (*Nemurirea sufletului*). Sau când Ion Olteanu sare în flăcări și salvează un copil, jertfa lui e comparată cu a grăunțelii care putrezește în pământ ca să dea naștere altei vieți, precum și cu a Mântuitorului Iisus Hristos care s-a jertfit pentru salvarea omenirii (*Puterea jertfei*).

În ansamblul ei, cartea lui Constantin Pădureanu se constituie într-un instrument valoros și util pentru stimularea cunoașterii originii și devenirii fenomenului creștin ortodox, în Grecia și nu numai, cât și pentru revelația religioasă a unor trăiri emoționale de mare intensitate.



Dan Nica

■ Toma Grigorie

Florin Zamfirescu.

Între Ion nebunul și Gigi Dumbravă

Când vine vorba de personalități de o asemenea anvergură, pornirea oricui este să înceapă cu formula-șablon „X nu are nevoie de nicio prezentare”. După care, se încropește, evident, o prezentare. În cazul nostru, nerozia de a vorbi astfel ar fi chiar mai evidentă decât de obicei, de vreme ce actorul însuși recunoaște că e adesea oprit pe stradă de oameni care nu îi știu numele, dar care îl asociază cu vreun personaj. Și au cu cine, căci, de-a lungul a patru decenii, Florin Zamfirescu a realizat o mulțime de bijuterii actricești. Îmi vin instantaneu în minte Gică din *Mere roșii* (regia Alexandru Tatos, 1976), Ștefan din *Iarba verde de acasă* (Stere Gulea, 1978), Machidon din *Rămân cu tine* (George Cornea, 1982), Țugurlan din *Moromeții* (Stere Gulea, 1988), sau, mai recent, Poetul Gării de Nord din *Filantrópica* (Nae Caranfil, 2002) și dr. Ardelean din *Moartea Domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu, 2005). Și mai sunt destule. Roluri foarte diferite, prea diferite pentru a crede că pot fi puse în valoare de același actor. În plus, mulți le-ar considera slab ofertante, cel puțin ca dimensiuni. Florin Zamfirescu s-a pus cu totul în slujba fiecăruia din personajele pe care a fost chemat să le umple. A reușit să le facă memorabile, cu riscul de a se pune în umbră pe sine.

Curios să aflu ce vrea și ce poate să spună despre „Magia artei actorului”, am luat zăpezele în piept pentru a-l vedea pe Florin Zamfirescu, la o întâlnire

SpectActor, organizată de Teatrul Național din Craiova, duminică, 12 februarie. Două ore în care vorbitorul a explicat, didactic, lucruri care nu prea se spun la școală, nici măcar la școala actorilor, cred. Am simțit sala fibrilând, de câteva ori, iar spre final am văzut-o izbucnind. Curiozități, păreri, polemici. Greu pentru moderator să facă încheierea. Îmi treceau atâtea prin cap, încât nu-mi venea să părăsesc sala.

M-am învârtit o vreme în jurul mesei la care Florin Zamfirescu scria dedicații, făcându-mi curaj să îl abordez. Ca să-mi justific cumva prezența, am început să fac poze. Am avut norocul ca prin fața aparatului să treacă alte câteva figuri antologice ale teatrului și filmului românesc. În sfârșit, mi-am călcat pe rețineri și m-am apropiat, cu *Mozaicul* în mână, să cer „zece minute” de conversație. A acceptat imediat, cu o condiție: să găsim un loc unde să poată fuma în voie. Nu aveam cum să nu empatizez.

Ne-am retras pe fotoliile de la etajul II. Ca un profesionist al culiselor, a făcut rapid rost de o scrumieră. „Cred că a fost bine!”, a conchis trăgând primul fum. Nu am putut decât să îngân un „Da!”. Sper să-mi fi citit sinceritatea pe figură. Am înghițit de trei ori și i-am spus că, în copilărie, credeam că îl cheamă Danga Langa. Credeam că se va amuza. „Danga Langa e un sketch, pe care l-am jucat cândva, pentru un *Revelion*”, mi-a spus vizibil întristat. Părerea de rău e de înțeles: „Când jucam pe scenă, se vorbea din



Împreună
cu actorul craiovean
Angel Rababoc



Memoria spectatorului: Gigi Dumbravă și Poetul Gării de Nord



sală «Uite-l pe Danga Langa!». Și jucam Shakespeare”. A mai fost și Ion din *Năpasta* (regia Alexa Visarion, 1985), după care lumea l-a asimilat, vreme de zece ani, cu personajul, spunându-se că are „privire de nebun”. În zilele noastre, vedeta este Gigi Dumbravă, din serialele *Inimă de țigăn* și *Regina*. Mă așteptam să simt un pic de regret sau de dispreț și față de acest Gigi. Dar nu. Există însă destule alte regrete, roluri cu care a pierdut vremea. E adevărat că vîna a fost, în principal, a regizorilor, dar pare să se simtă într-un fel complice. E împăcat măcar că nu s-a lăsat folosit în scopuri propagandistice. Nu mi-am putut reprimă pornirea de a-i spune că destule din filmele în care a jucat sunt trecute de CTP pe lista producțiilor cu „conținut propagandistic”. „N-am citit ce scrie Cristian Tudor Popescu. Și nici nu mă interesează”. A respins eticheta, mai ales în ceea ce privește *Iarba verde de acasă*, dar, după câteva secunde de tăcere, a acceptat că mai toate filmele epocii au fost, cât de puțin, atinse de microbul ideologic. Cum îl consideră profesorul de azi pe tânărul Zamfirescu, din anii '70-'80? „Naiv”. Practică actoria ca introspecție – mai citisem undeva asta. Iar Ion, nebunul, e rolul

care l-a marcat cel mai puternic. Arăta atâtea pasiune pentru personaj, încât am renunțat să mai aduc vorba de „catindatul de la percepție”, cum intenționam. Aveam senzația că m-aș duce în derizoriu. Nu am vrut să sar însă peste întrebarea-cliseu: „V-ați gândit să plecați din România?”. Își aduce aminte de o ofertă venită în timpul unui turneu în Germania. Conștient de dificultățile adaptării lingvistice, a refuzat. Discuția a avansat firesc spre ravină a portarea la cinematografia internațională. Nu știe cum s-ar fi descurcat în altă parte, dar e sigur că, în condițiile de la noi, ar fi putut întrece lejer orice vedetă hollywoodiană. Pe de Niro, de exemplu.

Am trecut la „speranțele profesionale din 1990”. Evident, multe! Și realizate, în cea mai mare parte. Singura părere de rău privește lunga perioadă neagră prin care a trecut cinematografia. Dar, iată, a depășit-o! Nemulțumirile, nu puține, sunt de ordin social. De teamă să nu schimbăm registrul, mi-am exprimat convingerea că e greu să fii practicant și pedagog, în același timp, că judecata studenților e cea mai dură. De acord! Se teme că tinerii ar putea sesiza discrepante între ce le spune și ce le arată. Speră să nu i se

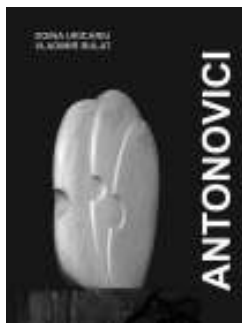
întâmpie niciodată ceea ce i-a povestit o colegă de breaslă, anume că a fost șocată de prestația slabă a fostului ei profesor.

Finalul a fost optimist, pentru că nu împărtășește deloc viziunea catastrofistă a dispariției actorilor mari. Nu apar doar individualități, ci „generații întregi”. Gândul i-a fugit imediat la *Scrisoarea pierdută*, în variantă „feminizată”, pusă în scenă de clasa pe care o tutelează la UNATC. „Go, Zaharia – că merge – Ștefana, Ghița, Cetățeană turmentată”. Se difuzează pe TVR Cultural. Neștiind precis când, a început să sune încoace și încolo. Era deja duminică după-amiază, așa că nu m-a surprins că nimeni nu răspundea. Asistam la desfășurarea unui profesor mândru de studenții săi. I-am promis că nu voi rata, sub nicio formă, spectacolul.

Am mai stat câteva minute, vorbind despre diverse. Încearcă să amâne intrarea în biroul directorului. Nu de alta, dar un afiș mare avertiza că acolo nu se fumează. Ne-am despărțit vorbind despre inadecvarea „actualizării” lui Caragiale. În timp ce făceam primii pași, mi-a reamintit de *Scrisoarea feminină*.

■ Mihai Ghițulescu

Constantin Antonovici, un sculptor pe două continente



Doina Uricariu și Vladimir Bulat, *Antonovici 1911-2002: Sculptor on Two Continents*, prefață de Alain Bosquet, ediție bilingvă în română și engleză, Editura Universalis Publishers, New York, 2011, 360 p.

Anii dictaturii comuniste ne-au îndepărtat de mulți dintre conaționali noștri, aflați pe alte meleaguri. Despre unii mai știm câte ceva, despre alții aflăm abia acum și nu conținem să ne mirăm căți oameni de valoare a dat pământul românesc. În 2011, editura „Universalis Publishers” editează, sub îngrijirea a doi oameni de cultură, somptuosul album *Antonovici (1911-2002), sculptor pe două continente*. Cei doi autori, Doina Uricariu, scriitor și editor cu o prestigioasă activitate împreună cu criticul și istoricul de artă, Vladimir Bulat, întocmesc un foarte documentat și voluminos tom de 360 pagini, în quarto, cu sute de fotografii color, tipărit pe o hârtie de calitate și cu o machetare corespunzătoare, legat în pânză albăstră și o elegantă supracoperță. Textul lucrării este cules bilingv, în engleză și română și este structurat în trei mari capitole: descrierea operei lui Antonovici, traseul biografic și o parte finală, care cuprinde, printre altele, și un *catalogue raisonné*, ca și un studiu al unei cunoscute estetiциene, Nina Stănculescu, despre „Tandrețea tactilului”, ca un adevărat pendant al studiului introductiv semnat de cunoscutul poet și critic de artă francez, Alain Bosquet. O lucrare demnă de toată lauda, în care munca autorilor s-a dovedit nu numai de mare noblețe sufletească, dar și rodnică, studiul monografic fiind atent elaborat, iar orizontul oferit celui ce parcurge paginile este cât se poate de generos în privința operei și vieții artistului.



Salvador Dalí, Kurt Waldheim și Antonovici în anii 70

Ajunge la Paris, unde se stabilește pentru patru ani, devenind învățăcel al gorjeanului Constantin Brâncuși

Constantin Antonovici s-a născut în județul Neamț, a studiat la Academia de Artă din Iași, fiind coleg de an cu sculptorul Iftimie Bârleanu și pictorul Petru Hârtopeanu, având ca profesori pe sculptorul Ioan Matesescu și pictorul Nicolae Tonitza. Va câștiga concursuri pentru diferite așezăminte bisericești, culturale sau administrative, va călători cu multe peripecții în timpul celei de-a doua conflagrații mondiale, dar va avea prilejul să fie și în preajma unor oameni de mare talent, ceea ce, fără discuție, îi vor influența nu numai viața, dar, bineînțeles, și opera. Are posibilitatea să-l cunoască la București pe sculptorul croat Ivan Mestrovici, care va realiza cele două statui ecvestre ale regiilor României și pe cea a lui I. Brătianu. Apoi, merge la Zagreb, unde se va școli în atelierul maestrului.

Era cât pe ce să fie executat de Gestapo, pentru refuzul său de a îmbrăca uniforma „SS”

Vremurile fiind innegurate de cizma războiului, va pleca la Viena, unde va zăbovi în atelierul profesorului de la „Akademie der Bildenden Kunst”, Fritz Behn (1870-1971), cărui avea să-i devină chiar asistent, la catedră. Asta se întâmplă în 1942, după ce în 14 august 1941 era cât pe ce să fie executat de Gestapo, pentru refuzul său de a îmbrăca uniforma „SS”. Avea să mai călătorească, căci, așa cum notează Vladimir Bulat, era „aventurier și deambulatoriu”. În 1947, ajunge la Paris, unde se stabilește pentru patru ani, devenind învățăcel al gorjeanului Constantin Brâncuși, fiind unul din numeroșii elevi al celui care a dat un nou sens sculpturii moderne. Atelierului din Impasse Ronsin 11, îi trecuseră pragul Modigliani, Noguchi, Milița Petrașcu, Irina Codreanu, Margareta Cosăcescu, Sandra Kessel. Una dintre prime-

le încercări, la care maestrul de la Hobița l-a supus pe noul venit, a fost „proba de foc” a tăierii unui lemn. Un amănunt deloc de neglijat este acela că Brâncuși utiliza doar lemn vechi, foarte scump, pe care-l tăia și-l fasona singur, neavând încredere în altcineva. Ei bine, a fost un succes! Așa că maestrul i-a spus discipolului să continue, el ocupându-se de cele gospodărești, în rolul de bucătar. Amuzant este faptul că Antonovici, până la vârsta de 17 ani, s-a numit Bucătaru”, iar de la acea dată a fost adoptat de Iacob Antonovici, schimbându-și numele, la acel moment. O chestiune interesantă este faptul că „nea Cos-



Constantin Antonovici între Tretie și V. G. Paleolog

tache” era foarte exigent cu bucatăreala, ținând cu sfințenie la masa tradițională, după toate canoanele gospodăriei gorjene. De altfel, și un vizitator al său, originar din Gorj, eruditul Petre Pandrea, va relata despre acest ritual al mesei. Antonovici a avut noroc că a ales o altă probă dură și deosebit de riscantă, tăierea lemnului, unde a izbândit, în locul „periculoasei” preparări a bucatelor. Să nu trecem cu vederea episodul unui alt compatriot, avangardistul Jacques Herold, aflat în atelierul brâncușian, care, după ce a stricat mâncarea de lințe a maestrului, a fost dat afară, fără niciun fel de regrete. Nota Antonovici, despre firea maestrului: „Brâncuși era o fire nervoasă și impulsivă, însă tot pe atât era și calculat”.

Influența lui Brâncuși este însă evidentă, nu numai în tratarea subiectului, dar și în alegerea socului sculpturilor sale

După patru ani, artistul se va bucura de aprecierea lui Brâncuși, care-l va recomanda în scris, în 9 mai 1951: „are mult talent pentru sculptură și lucrează cu îndârjire”. Simplu, dar convingător! Periplusul artistic va continua apoi în Canada și Statele Unite, dar și cu vizite în România. Prima a fost la Colocviul Brâncuși, din 1967. Nici nu se putea altfel. De la meșter a dobândit Antonovici adevărata artă, pe care a practicat-o

cu pasiune întreaga viață. Maestrul său i-a dat acel impuls, care-l va călăuzi în întreaga sa creație artistică. A urmat apoi o altă vizită la Craiova, în 1971, la o altă manifestare închinată maestrului și, în continuare, alte vizite în patrie. Opera lui Antonovici este bogată și variată ca tematică și este străbătută de firul roșu al gândirii gorjeanului. Influența lui Brâncuși este însă evidentă, nu numai în tratarea subiectului, dar și în alegerea socului sculpturilor sale.

Brâncuși concepea soculurile cu o grijă deosebită, lucru pe care-l va face și Antonovici, pentru punerea în evidență a lucrărilor.

din ținutul Neamț, cea pe care eposul nostru popular o evocă în multe ocazii, cea pe care neîntrecutul povestitor de la Humulești o amintește nu o dată, va deveni un motiv al creației sale. În *Ornitologia poporului român*, folcloristul Simion Florea Marian ilustrează cu multe date această pasăre. În evul mediu, de la truverii francezi și spanioli, La Villon și până la Ronsard, regăsim imaginea păsării. Chiar în epoca modernă poetul Ferdinand Marc, care se va ocupa de publicarea revistei avangardiste *Sagesse*, la Paris, între 1927 și 1931, va pune pe copertă, chiar a primului număr, silueta unei bufnițe. Și încă un exemplu, pe coperta numărului special „Les arts plastiques”, dedicat temei „Fantasticul de la Bosch la Magritte”, cu prilejul celei de-a XXVII-a ediții a Bienalei de la Veneția, ce credeți că apare pe copertă? Tot o bufniță... Bufnița reprezintă, de regulă, simbolul tristeții, singurătății, melancoliei. În mitologia greacă, ea este cea care retează firul destinului, în cea hindusă este mama, în timp ce în cea chineză este pasărea înspăimântătoare care-și devorează mama. Există și acea vorbă, la noi, ca termen peiorativ: „i s-a dus bufnița”. În *Glossariul Limbii Române* din 1871, Laurian și Massimu, dau cuvântului „bufniță” și sensul metafizic al unei persoane retrase, care se bosumflă ușor.

Cu toată covârșitoarea influență a statuarilor personalități a lui Brâncuși, Antonovici nu rămâne un epigon, acest lucru fiind demonstrat prin osârdia celor care au meritul de a ne fi pus la îndemână această lucrare. Într-un aforsism, Lucian Blaga numea drept epigoni, „oameni născuți dintr-o statuie”, însă în cazul lui Antonovici este vorba despre nașterea unui sculptor, cu o creație bine conturată, zămislită din opera unui titan.

■ Florin Colonaș



Antonovici cu Vulturul de plastic și Bufnița zburătoare

viața și moartea unui cetățean american

„Eu conduc vreo două ziare. Tu ce faci?”
Charles Foster Kane,
Citizen Kane

Suferind de ceea ce s-ar putea numi, cu un strop de expresivitate vulgară, sindromul oilor, foarte mulți critici, în special de peste Ocean, consideră că *Citizen Kane*, filmul regizat, în 1941, de Orson Welles, este cea mai bună peliculă americană din toate timpurile. Sincer, nu sunt sigur nici după câteva vizionări că așa stau lucrurile: ezit permanent între eticheta de capodoperă estetică și de fraudă intelectuală majoră. În termeni profani, sunt ca un profesor care, descoperind textele unui elev, nu se poate decide dacă are în față un geniu sau un impostor. Ca parabolă a voinței de putere însă, producția de debut a lui Welles este transparentă ca sticla.

Fiind vorba despre unul dintre cele mai laudate *films à clef* (înrușit, așadar, măcar pe departe, cu fellinianul 8 "și descins din tradiția acelor *romans à clef* brevetate, încă din secolul al XVII-lea, de Mademoiselle de Scudéry) poate că nu ar fi lipsit de interes dacă aș începe mica mea prezentare cu finalul: scena în care magnatul de presă (interpretat tot de Welles, inequizabil și greu cenzurabil) rostește, înainte de a muri, un singur cuvânt misterios, „Rosebud”. Un reporter (varianta americană a detectivului de țară britanic sau a curiosului aristocrat francez) este, pe bună dreptate, intrigat de această aglutinare de foneme și pornește în căutarea unui răspuns: acest *quest* deopotrivă afectiv și intelectual constituie, de altfel, și carnea propriu-zisă a peliculei. Mulți dintre dumneavoastră, obișnuiți cu mesaje de rămas-bun ceva mai inspirate, fie în registrul liric, gen „Trebuie să intru, se înalță ceața” (Emily Dickinson), fie în cel ironic, gen „Dumnezeu o să mă ierte, că doar cu asta se ocupă” (Heinrich Heine), vor fi nevoiți să facă mici concesii estetice în cazul producției americane. La urma

urmelor, să nu uităm, ne confruntăm cu debutul unui cineast extras dintr-o națiune tânără, ai cărei *nouveaux riches* mor roșind „Oh, shit”. Având în vedere aceasta, eu zic că varianta „Rosebud” e chiar onorabilă...

La final, aflăm, desigur, că „Rosebud” încarnează epura inocenței infantile pentru Kane: anamneza este declanșată de descoperirea unei jucării care, agitată, produce iluzia unei ninsoiri într-un mic recipient cu apă. Spectatorul realizează instantaneu trucul proustian al lui Welles: micul obiect circular este madlena care-l poate catapulta pe actant într-o zonă afectivă extrem de dificil de atins în condiții normale. Nu trebuie omis nici procedeul cinematografic, prompt exploatat de cineastul american, al iluziei multiplicării: figura eroului trece prin fața unor oglinzi paralele, apte de a-l proiecta și reproduce imaginea la infinit. Hermeneutica este, din nou, (ierțat fiemi nevinovatul joc de cuvinte) transparentă: *ante mortem*, Kane



misiv al nietscheenei voințe de putere. Desigur, nu am în vedere aici doar puterea vulgară, controlul financiar și sibirismul unei vieți materiale exemplare, ci și puterea subtilă, implicând dansul social, îngemănarea firelor ce conduc destinele indivizilor în mâna unui păpușar curios și plin de inițiativă, nu a unui tiran obișnuit. Cariera politică a lui Kane, condusă cu abilitate machiavelică, se curmă însă brusc, odată cu descoperirea, atât de către soție, cât și de către rivalul său, a unei afaceri extraconjugale a cetățeanului nostru. Partea a doua a vieții acestuia este, prin urmare, una de tristă reclusiune: părăsit de nepoata președintelui, se căsătorește cu amanta, doar pentru a fi abandonat și de aceasta. Uriașă și luxoasă proprietate între zidurile căreia Kane își petrece ultimii ani din viață este un interesant intertext coleridgean: Xanadu, asemenea faimoasei cetăți a cuceritorului Genghis Han.

Bine, bine, mă veți întreba, dar ce reprezintă, concret, „Rosebud”? Răspunsul este furnizat, cum am precizat deja *en passant*, în ultimele secvențe ale peliculei: mai mulți servitori fac curățenie în Xanadu și pun pe foc, în cuportul amenajat la subsol, obiectele pe care le consideră inutile sau lipsite de valoare. Printre acestea, flăcările învalău o sanie, pe care este desenat un trandafir (vă amintiți că eroul rostește silbale sibilnice după ce contemplă fulgii de nea). Aceasta se numea Rosebud. V-ați scos deja batistele sau așteptăm *Casa-blanca*?

■ Cătălin Ghiță



este *mai mulți* – silueta sa se descompune în factorii primi ai trăirilor subiective, iar eul se pulverizează în mici fragmente bergsoniene, imposibil de coagulat în absența pastei vâscoase a memoriei. Sugestia este preluată și augmentată de cadrul morții magnatului, în care jucăria alunecă din mână muribundă și se sfărâmă în bucăți, odată cu spargerea ireversibilă a conștiinței integrate.

O lectură paralelă celei hermeneutic-subiective, concentrate în rândurile anterioare, se poate executa cu ușurință din unghiul per-



Constantin Brâncuși: „la Craiova m-am născut a doua oară”

Constantin Brâncuși s-a născut la sfârșitul lunii februarie 1876 în satul Hobîța din județul Gorj și a părăsit această lume, intrând în nemurire, la 16 martie 1957 la Paris.

În fiecare loc unde s-a oprit după plecarea din Hobîța – la Târgu Jiu, la Slatina, când avea vârsta de 13 ani – la Craiova, apoi la București, Viena, Paris și în întreaga lume, a învățat câte ceva – doritor să cunoască, să crezee și să cucerească. Satul natal l-a învățat pe copilul Brâncuși să descopere și să iubească copacii, să privească zborul păsărilor, alunecarea peștilor și netezimea pietrelor spălate de apă, dar și frumusețea bisericii cu strane de lemn cioplite de străbunicul al cărui nume îl purta – Constantin, a porților și a caseilor de lemn din zonă. La plecarea de acasă copilul Constantin Brâncuși a luat cu el dragostea pentru lucrul bine făcut și cele două obiecte cioplite și încrustate de el – flutierul și toaigul de lemn.

La Târgu Jiu, la Ion vopsitorul l-au fermecat culorile. La Craiova, la Ion dogarul, cucerit de curbura lemnului, a învățat să facă butoaie. La birtul fraților Spirțaru din Piața Gării, la prăvăliile lui Ion Zamfirescu, Grecescu-perierul sau Ghiță Ionescu, a învățat să iubească oamenii dar și să fie rubit și prețuit pentru îndemnarea cu care făcea lucruri imposibile pentru oricine, dar nu și pentru tânărul Brâncuși. Înscădurile lăzii de portocale a

simțit cântecul lemnului, a văzut forma care i-a încântat sufletul prin sunetele ei – vioara. A fost primul obiect cioplit de Brâncuși despre care s-a vorbit în Craiova. Acest lucru i-a determinat pe patronii săi să îl înscrie în anul 1894 la Școala de Arte și Meserii, clasa de sculptură, unde a fost elev intern, cu bursă, până în anul 1898.

La această perioadă doresc să fac referire în acest articol, perioada în care Brâncuși și-a dovedit talentul și menirea în lucrări de artă decorativă care au rezistat peste timp, păstrate în Craiova dar necunoscute de craioveni. Nu este vorba despre Cabinetul Brâncuși din Muzeul de Artă al orașului, cele șase sculpturi expuse fiind create după plecarea lui Brâncuși din Craiova: *Vitellius* – 1898, gips, *Orgoliu* – 1905, bronz, *Cap de băiat* – 1906, bronz, *Sărutul* – 1907, piatra, *Coapsa* – 1909, marmura și *Domnișoara Pogany* – replica în bronz din anul 1950, la care se adaugă cele două studii anatomice *Ecorseu* – 1902, gips, păstrate la Muzeul de Artă și Colegiul Carol I, obiecte personale (masa de lucru pentru modelaj, creion de tâmplărie, aparat de fotografiat), schițe și desene, corespondența.

De ce este importantă perioada de la Craiova? Pentru că aici, la Craiova, s-a format sculptorul Constantin Brâncuși, dovedind că poate să facă lemnul să cânte, că știe să stăpânească materialul și să îl facă să vorbească în limba

sa tăcută prin forme de o frumusețe ancestrală, într-un echilibru perfect, regăsite poate peste timp în universalitatea sărutului sau în perfecțiunea zborului. Pentru că aici, copil și apoi elev sculptor, a simțit începutul lucrurilor, a trăit „creația”, a transformat materia în idee, palpabilul în emoție. A văzut viața, frumusețea, forma în ceea ce noi – ceilalți – vedem un simplu material de lucru: pământul, lemnul, iar mai târziu piatra, marmura, bronzul. Brâncuși nu creează forme ci idei, obiectul devine mesaj. Funcționalul se transformă în decorativ, elementele geometrice și florale, stilizate, sunt compuse în desfășurări ample, în structuri spațiale simuoaase realizate pe mai multe nivele de adâncime, într-o succesiune de linii ritmate, melodice chiar!

Actele și documentele originale din perioada de la Craiova 1894-1898: cereri de înscriere, de bursă, consimțământul mamei – Maria – pentru ca fiul ei, Constantin Brâncuși, să învețe sculptura la Școala de Arte și Meserii, documente școlare, garanții, procură ș.a. se păstrează la Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale. Din aceeași perioadă, la Craiova se află lucrări originale, create de Brâncuși: **scaun colțar** păstrat la Muzeul de Artă. Este parțial deteriorat, elementele de susținere – picioarele, brațele sunt o altermanță originală de muchii drepte și curbe, ornamentele fiind sculptate pe spătar și la baza suprafeței tapi-



tate, conferind decorativism și eleganță, dar și senzație de confort, de stabilitate; **două rame** – din lemn de tei, dreptunghiulare, cu dimensiuni apropiate, cu baza suprințată central iar latura superioară dublu arcuită, terminată printr-un ornament piramidal vertical; au fost recondiționate prin completare parțială a elementelor distruse. Se păstrează în colecția Școlii de Arte și Meserii, actualul Colegiu Tehnic de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși” de pe strada cu același nume; două obiecte de referință – **caseta** și **rama** – păstrate mult timp în colecția familiei C. S. Nicolaescu Ploșor la Craiova, au fost înstrăinate, despre caseta știindu-se că se află în prezent la Muzeul de Artă. A fost lucrată în anul 1897 din lemn de tei cu capac de cireș pentru a fi daruită directorului școlii în semn de mulțumire. Este dreptunghiulară, cu capac dublu subdimensionat prin restrângeri succesive ale formelor orizontale, muchiile verticale ale casetei sunt dublate cu colonete sculptate, iar fețele laterale au reliefuri decorative arabesce-vegetale și elemente descriptive, simbolice, mărginite de chenare liniare; **ușile de intrare în catedrala „Sf. Dumitru”**, lucrate din bronz în exterior și din lemn în interior, sculptate împreună cu alți elevi ai Școlii de Arte și Meserii și **candelabru central al catedralei „Sf. Dumitru”** din bronz, realizat în aceeași perioadă de elevii școlii. Această posibilitate a fost exprimată la centenarul din 1971, preluată după acordarea numelui „Constantin Brâncuși” fostei Școli de Arte și Meserii și organizarea Expoziției permanente – Brâncuși în cadrul școlii; Cam acestea sunt lucrările atribuite lui Constantin Brâncuși, realizate în perioada cât a trăit în orașul nostru, unde, spunea Brâncuși „m-am născut a doua oară”. Craiova, care păstrează

în ființa ei spiritul lui Brâncuși, nemurirea și universalitatea sa, care a descoperit geniul lui Brâncuși, l-a acceptat și l-a format îndrumându-i pașii spre desăvârșire, cinstește creația marelui sculptor: **bărnelor din lemn**, aduse în anul 1972 prin grija lui V. G. Paleolog pentru a recrea aici atelierul de la Paris al lui Brâncuși, păstrate în curtea Colegiului Tehnic de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși”, unde se află și Bustul lui Constantin Brâncuși – realizat în piatră în perioada 1971-1977 de sculptorul Ilie Berindei. În apropiere este o copie în piatră după ultima lucrare creată de Constantin Brâncuși, **Piatra de hotar** – simbolul hotarului între viață și moarte în accepția sa, lucrare pusă inițial la intrarea în Craiova dinspre Filiași; **Bustul lui Constantin Brâncuși** adus în anul 1967 în Parcul „Nicolae Romanescu”, susținut de un piedestal romboedru din marmura neagră prin restrângeri succesive ale formelor orizontale, muchiile verticale ale casetei sunt dublate cu colonete sculptate, iar fețele laterale au reliefuri decorative arabesce-vegetale și elemente descriptive, simbolice, mărginite de chenare liniare; **ușile de intrare în catedrala „Sf. Dumitru”**, lucrate din bronz în exterior și din lemn în interior, sculptate împreună cu alți elevi ai Școlii de Arte și Meserii și **candelabru central al catedralei „Sf. Dumitru”** din bronz, realizat în aceeași perioadă de elevii școlii. Această posibilitate a fost exprimată la centenarul din 1971, preluată după acordarea numelui „Constantin Brâncuși” fostei Școli de Arte și Meserii și organizarea Expoziției permanente – Brâncuși în cadrul școlii; Cam acestea sunt lucrările atribuite lui Constantin Brâncuși, realizate în perioada cât a trăit în orașul nostru, unde, spunea Brâncuși „m-am născut a doua oară”. Craiova, care păstrează

Se poate aminti și **Fântâna arteziană** amplasată în Piața Gării pe locul unde se află Birtul Fraților Spirțaru, după un proiect al arhitectului Viorel Voia, cu forme de piatră elansate, inspirate din creația brâncușiană, distrusă și înlocuită, păstrându-se amplasamentul, cu un simplu joc de jeturi de apă.

Trăim în orașul în care au răsunat pașii lui Brâncuși, îi cunoaștem chipul, îi privim lucrările. Poate și prin acestea Craiova este unică, este universală, este a noastră.

■ Magda Buce-Răduț





■ MIHAELA VELEA

discuție de(spre) salon

Dacă am face un sondaj de opinie, în care am chestiona publicul sau artiștii plastici craioveni cu privire la importanța expozițiilor de la noi, cu siguranță între nominalizări, am avea pe un loc fruntaș (dacă nu, chiar pe primul loc) Salonul. Și nu trebuie să ne mire faptul că, în ciuda aspectului vechi, acest gen de expoziție are, în continuare, o mulțime de fani. Salonul vine cu toată încălcătura și prestația unui trecut de excepție, străbătând falnic secole de tradiție și înflorire. De la 1725, anul în care Academia de Arte Frumoase din Paris a lansat prima expoziție de artă ce impunea statutul de artă oficială, Salonul s-a plasat fericit în istoria artei, ca o manifestare de care nu se poate face abstracție. Nu trebuie neglijat faptul că de-a lungul timpului, o bună parte dintre marii artiști ai lumii au năzuit să fie acceptați la Salon. Alții, dimpotrivă, s-au plasat într-o atitudine de frondă fățișă vis-à-vis de perpetuarea acestei arte de tip oficial, iar cei mai buni dintre aceștia au făcut, la rândul lor, carieră prin încălcarea tabu-urilor și forța de a inova. Cu toate aceste date,

căroră li se adaugă vigoarea de a fi traversat vremurile, Salonul poartă încă cu mândrie aureola strălucitoare a dezideratului.

Poate părea desuet că în 2012, Craiova păstrează tradiția de a organiza un Salon anual de artă. După ce, ani de-a rândul, acesta a fost organizat în spațiile generoase de la parterul Muzeului de Artă, de câteva ediții, de când muzeul este închis pentru restaurare, Salonul a fost nevoit să încapă strămător în spațiul galeriei U.A.P. Fără a risca vreo strategie stângace de a alinia salonul nostru local în descendența prestigioaselor Saloane ale lumii, observăm totuși că aspirația artiștilor de a expune aici nu a apus. Cum nici poziționarea într-o atitudine de neapartenență la acest tipar expozițional, nu este deloc nouă ori glorioasă prin definiție, ne aflăm practic într-o situație de perpetuare a tradiției. Salonul de la Craiova are și el miza recunoșterii și a acceptării în comunitate, ca toate manifestările de gen, iar dacă aceasta devine pentru unii nesemnificativă, cu siguranță există nenumărate alte expoziții, prin care șansa de a fi remarcat să poată fi testată.

De la jumătatea lui gerar până la jumătatea lui făurar, *Salonul artiștilor plastici craioveni* a adunat la Galeria *Arta* majoritatea fauritorilor de artă din oraș. Cu toate că s-a observat că, de-a lungul timpului, acesta a devenit destul de concesiv, tre-

buie observată totuși o anumită deschidere spre arta celor tineri,

fiind poate pentru mulți artiști la început de drum, prima ieșire în



Valentin Boboc

public. Salonul nu mai poate fi văzut în splendoarea statutului de „cel mai înalt soclu”, însă este o întâlnire a generațiilor și a diferențelor de opinie artistică, poate de multe ori prea pestriță, dar elocventă pentru o anumită stare de fapt. Vrem nu vrem, gazeta de perete a comunității artiștilor plastici de aici rămâne Salonul, cu bune și rele, cu deja-vu-uri plecticoase ori scilpiri, o adunare generală a artiștilor care trăiesc, gândesc și simt în ritmul sacadat al orașului nostru.

O secțiune deosebit de interesantă a Salonului este bineînțeles festivitatea de premiere, însă sper că apetitul pentru participare să nu fie influențat de aceste recompense, care sunt, oricum, destul de firave și trecătoare. Anul acesta au fost acordate trei premii: *Premiul pentru sculptură al Filialei Craiova a U.A.P.* – Dan Nica, *Premiul pentru artă decorativă al Filialei Craiova a U.A.P.* revine Ioanei Fluerașu iar *Premiul „Sorin Novac”* – acordat anual de către doctorul Liliana Novac, unui tânăr artist – George Voica. *Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România* a fost acordat sculptorului Marcel Voinea, actualul președinte al Filialei Craiova a U.A.P.

Închei considerând că are mai puțină relevanță faptul că suntem pro sau în opoziție cu ideea de salon, atâta timp cât ceea ce propunem are o valoare care răzbate dincolo de granița fragilă a cercului apropiat de susținători. Și sper ca în viitorul proxim să avem la Craiova cât mai multe expoziții care să depășească stadiul incert și demotivant de pictură de supraviețuire.

Sub acest generic, am avut ocazia să urmăresc un concert al Filarmonicii „Oltenia”, structurat pe muzica lui W.A. Mozart și A. Bruckner, concert desfășurat sub bagheta dirijorului Emil Siegbert Maxim, cu concursul orchestrei simfonice și coralei academice ale instituției. Din creația solarului compozitor salzburghez, am ascultat *Uvertura* operii „La Clemenza di Tito”, K. 62 și *Sinfonia concertantă în Mi* bemol major pentru oboi, clarinet, corn, fagot și orchestră, K. 297b, ambele lucrări prezentate într-o atmosferă senină cu „sublinieri” sonore de esență beethoveniană. Caracterul aproape religios al meditației din partea mediană a *Sinfoniei concertante* a oferit celor patru soliști craioveni – Liviu Fărcaș-Berechet (oboi), Liviu Chisăr (clarinet), Gheorghe Dondoe (corn) și Manuela Ghiță (fagot) – posibilitatea de a-și etala muzicalitatea, bucuria evidentă cu care cântă, sincronizarea în execuție, strălucirea expresiei artistice. „Te Deum-ul” brucknerian în versiunea dirijorului Emil Siegbert Maxim a avut consistența sonoră proprie muzicii marelui reprezentant al muzicii secolului 20, exacerband forța alămurilor, căroră le-a opus sublimul sonor al corzilor, conferind întregului discurs (orchestră, cor, soliști vocali) măreția unei catedrale. Cvartetul solistic, format din craiovenii Diana Țugui (soprană), Mihaela Popa (mezzosoprană), Ioan Cherața (bariton) și clujeanul Sorin Lupu (tenor), s-a situat la nivelul așteptărilor, cântând cu aplomb

soliști craioveni în concert

și expresie nedismulată; felicitări pentru afețiunea cu totul aparte pe care acești artiști o manifestă pentru podiumul vocal-simfonic (știindu-se că ei slujesc, cu preponderență, scena lirică).

Într-un recent spectacol al Teatrului Liric „Elena Teodorini”, cu opereta „Logodnicul din Lună” a compozitorului german Eduard Künneke (regia Teodor Ispas, mișcarea scenică Laurențiu Nicu), am fost plăcut impresionați de superba creație a interpretului rolului Egon, Laurențiu Nicu, un artist complex, care cântă și dansează cu o dezinvoltură fascinantă. Bălbăiala proprie personajului face savoea comică a evoluției sale, îl „prinde” de

minune pe Laurențiu Nicu. Este credibil și autentic. Subliniem, totodată, prestația orchestrei care, sub bagheta inspirată a dirijorului Alexandru Iosub, a izbucnit, de o manieră pe deplin conturată ca sonoritate și exactitate, să pună în valoare cele câteva „momente” muzicale, de o melodicitate fermecătoare, ale „Logodnicului din Lună”, care, într-un fel sau altul, au conferit operetei un loc „de aur” în repertoriul universal al genului. Distribuția spectacolului, în esență, echilibrată, dar perfectibilă, poate constitui, în viitor, un subiect de introspecție și de consolidare a unei stări benefice pe linia abordării unui discurs scenic coerent și alert.

lubiți muzica românească!

Un concert de muzică românească, găzduit recent de Filarmonica „Oltenia”, a avut parte de colaborarea dirijorului Sabin Pautza, personalitate de înaltă competență profesională, care ne-a propus un program interesant, constând din lucrări semnate de Filip Lazăr (Muzică pentru Radio), Pascal Bentoiu (Concertul nr. 2 pentru pian – solist Mihai Ungureanu), Achim Stoia (Coral variat, orchestrat de S. Pautza), Mihai Moldovan (Rezonanțe – Crochii pentru un spațiu simfonic IV), Sabin Pautza (Poemul simfonic „Prometheus”).



Liviu Fărcaș-Berechet (oboi), Liviu Chisăr (clarinet), Gheorghe Dondoe (corn) și Manuela Ghiță (fagot)

Orchestra Filarmonicii a reușit o execuție performantă, iar dirijorul un triumf. Maestrul Sabin Pautza s-a impus și de această dată prin autoritatea profesionistului fără cusur; impecabil în relația cu orchestra, original, în ceea ce privește viziunea interpretativă. Remarcăm faptul că, în ultimii doi ani, noua conducere a Filarmonicii „Oltenia” a „pus în pagină”, în parteneriat cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, concerte cu programe consistente de muzică autohtonă. Este un punct câștigat! Cu acest prilej, dorim să punem în discuție o problemă de larg interes (credem!) ce ține de promovarea culturii naționale. A existat, înainte de 1989, o politică de susținere (și voită, și obligatorie) a artei sonore românești prin includerea unei piese românești în structura unui program simfonic: un „principiu” de un autentic patriotism. Din 1990, libertatea de a alege repertoriul a aparținut și aparține în totalitate instituțiilor muzicale. Credem că este momentul să ne gândim la această „regulă” benefică de a înlocui prima piesă din programul unui concert (astăzi, cel mai frecvent, o uvertură simfonică sau de operă) cu o lucrare românească! Să nu uităm: filarmonicile din România au fost înființate cu scopul de a promova muzica românească (în primul rând). Ele, filarmonicile, fiind subvenționate de statul român, au sarcina (subînțeleasă) de a servi, înainte de orice, cultura autohtonă.

■ Gheorghe Fabian

il velo di Maya

* * *
Ranieri d'Artegna și soția sa, de origine carințiană, au început să-și dea seama de capacitățile excepționale ale fiului lor într-o seară a anului 1950, spre sfârșitul lui octombrie.

Fuseseră cu băiatul, pe atunci în vârstă de aproape opt ani, la liturghia din vinerea mare, la biserică Sfânta Maria Ajutătoare, nu departe de palatul lor din secolul al XV-lea.

În centrul altarului principal trona icona Madonei lui Giovan Battista Piazzetta. Din tavanul naosurilor laterale atârnavă lămpi de alamă frumos împodobite.

Într-un altar secundar era așezată o venerată pietră repictată de curând. A aparținea școlii nordice, ca toate surorile sale distribuite în multe biserici din regiune. Nimeni nu-și închipuia că aceasta va apărea într-o zi în paginile de cronică neagră.

Preotul ținuse o predică despre necesitatea sacrificiului. Ranieri, cam neatent, și pentru că microfonul nu prea funcționa și cuvintele predicatorului se amestecau într-un murmur greu de descifrat, alunecase cu gândul înapoi în timp. Își reamintise episoade din urmă cu opt ani, din timpul retragerii sale și a tovarășilor săi în imensa stepă rusească. El scăpase printr-o serie de împrejurări norocoase, care încă îl uimeau.

Terminându-se liturghia, cei doi soți plecaseră separat. Ranieri plecase să-și viziteze un prieten, în timp ce Agnes se duse să facă unele cumpărături de la magazinele din cartier, după care revenise acasă. Când s-a întors soțul, l-a întrebat îngrijorată:

«Dar Jacopo unde e?»

«Nu știu. Nu era cu tine?»

«Nu. Eram convins că a plecat cu tine!»

«Asta-i bună! Unde dracu s-o fi dus?»

L-au strigat îndelung, dar în casă nu putea fi, pentru că nu avea chei, doar dacă nu sârise gardul. Jacopo era capabil de asta și de altele. Ranieri nu se îngrijorase, însă Agnes deja se neliniștise. Au telefonat în zadar la prietenii, la colegii lui de clasă. Nimic. Nimeni nu-l văzuse sau auzise. Au străbătut străzile din cartier, apoi au cercetat împrejurimile bisericii.

În curtea oratorului se aflau câțiva copii înfrigați, care jucau baschet în ceața care se împrăștiase un pic. Dar Jacopo nu era printre ei. Ușile foarte înalte și masive ale bisericii erau încuiate, dar din interior se auzea un sunet abia perceptibil de orgă. Agnes a avut o presimțire. Băiatul părea să se transfigureze de fiecare dată când auzea muzică la radio și deseori o reproducea cu un murmur abia perceptibil al buzelor, de parcă o cunoștea pe de rost. Agnes a sunat clopoțelul casei parohiale și l-a întâlnit în hol pe țărcovcnic, care tocmai punea la loc, într-o cutie de lemn, uriașele chei

ale sacralului edificiu.

«Ce s-a întâmplat, doamnă d'Artegna?»

«Nu știu unde este fiul meu.»

«Și îl căutați aici?»

«Cred că este încă în biserică. Trebuie să fi rămas să asculte orga.»

«Dar organistul a plecat de ceva timp.»

«Deschideți, totuși, vă rog.»

Bărbatul a ascultat-o. Au intrat pe o ușă secundară, fără să facă cel mai mic zgomot și au rămas amândoi uimiți când au văzut că Jacopo cânta la armoniu legat prin cabluri electrice de orga situată deasupra intrării principale. S-au oprit o clipă să-l privească și să-l asculte. Jacopo, care abia ajungea la clape, cânta o corală de Haydn, pe care organistul o executase adesea. Nu-i observase pe cei doi. Mănuțele sale străbăteau claviatura cu siguranță, de parcă făcea acest lucru de cine știe cât timp.

«la lecții de muzică?» a întrebat uimit țărcovcnicul.

«Nu. Dar muzica l-a atras întotdeauna. Cântă după ureche. Nu știu cum face.»

Apoi Agnes a lăsat deoparte încântarea și s-a apropiat supărată de fiul său.

«Pot să știu ce faci aici? Eu și tată tău te căutam ca doi disperăți.»

«De ce? Nu există niciun fel de pericol în biserică, a zis Jacopo, întrerupând execuția.»

«Nici nu știam că ești aici...»

Jacopo nu a fost în stare să replice. S-a ridicat cu capul plecat, ca și cum îi părea rău, dar Agnes a avut impresia că doar se prefăcea. Jacopo, din multe motive, era un băiat ciudat. Era întotdeauna tăcut și avea un temperament ciudat. Marea sa pasiune pentru muzică îi părea lui Agnes suspectă, sau cel puțin cam neobișnuită. Era ceva care o făcea să presupună că Jacopo are „ceva” țigănesc. Ea avusese o bunică din Boemia, care cânta la vioară cu măiestrie și cânta la petrecerile și la seratele organizate de familie. Era o femeie care, conform legendelor din familie, când fusese tânără avusese obiceiuri destul de ușurateci și i se atribuiseră iubiri fugare cu artiști,

pictori și membri ai unor orchestre.

Și, pentru asta, Agnes vedea muzica precum o anticameră a unei dezordini etice și spirituale și nu avea încredere în aceasta. «Noi avem muzica în sânge» spunea bunica, în germană. Da. Dar lui Agnes îi era greu să separe cultura boemă de aceea a romilor și a sintilor și, de altfel, francezii, prin cuvântul *bohémien* îi indicau exact pe țigani... În sfârșit, aventurile strămoșei strecuraseră în mintea lui Agnes ceva în care nu avea încredere. Și, acum, *daimonul* muzicii intrase din nou în casă și îl luase în posesie pe Jacopo... Ce trebuia să facă? A scos o bancnotă din portofel și a băgat-o în cutia milei. Apoi aproape a regretat; i s-a părut că a încercat să cumpere puterile cerului pentru că o ajutaseră în acea situație.

Le-a cerut scuze țărcovcnicului și preotului, care venise pe tăcute să vadă ce se întâmpla în jurisdicția sa. A surâs, dar nu știa de ce. Tot ceea ce se întâmplase o dezorientase pe Agnes, care își recăpăta cu greu stăpânirea de sine. Nu-i înțelegea nici pe soț, nici pe fiu și se gândea la episodul cu Jacopo ca la o fugă și la un fel de nesupunere. Ei îi plăceau lucrurile limpezite, dominate de rațiune și de regulile eterne ale traiului ordonat și liniștit.

În orice caz, episodul era închis. Jacopo fusese regăsit și părea că toate lucrurile reintrau în normal. A fi acasă, în palatul d'Artegna, îi dădea lui Agnes siguranță și liniște. Atât edificiul cât și parcul erau destul de neglijate, pentru că trebuia să facă totul singură. Nu aveau bani pentru a ține o femeie în casă. Ranieri era arhivist și trăiau din salariul lui. Nu era plătit prost, dar, fără îndoială, nu-și puteau permite să risipească. Atât palatul cât și parcul, plin de tei, castani și nucii, erau scufundăți într-un halo de solitudine. Părea că cei trei locuitori erau prea puțini pentru a da viață mediului și că, de asemenea, aveau puține lucruri să-și spună. De fiecare dată când își vorbeau, impresia era că ceva se stricase sau se rupsese.

«Dar unde ai învățat să cânti la armoniu?» l-a întrebat mama pe fiu.

«Știu să cânt la clavecin. Nu e aproape nimic diferență.»

«Clavecin? Ce clavecin?»

«E unul în pod.»

«Și pe acela îl numești clavecin? Un obiect plin de praf și de pânze de păianjen.»

«Nu mai e așa. Acum e curat și acordat.»

«Cum ai făcut?»

«L-a făcut tatăl unui coleg, care este chiar acordor.»

«Când?»

«Într-o zi când tu și tata erați plecați.»



Carlo Sgorlon (Cassacco, 26 iulie 1930 – Udine, 25 decembrie 2009) este o personalitate remarcabilă a literaturii italiene contemporane, în primul rând pentru talentul aparte cu care știe să îmbine imaginile fanteziei cu cele ale realității și întâmplările trecutului cu cele ale prezentului.

Din bogata sa producție romanească, amintim: *Il vento nel vigneto* (Vântul în vie, 1960), *La poltrona* (Fotoliul, 1968), *La luna color ametista* (Luna de culoarea ametistului, 1972), *Il trono di legno* (Tronul de lemn, Premiul Campiello, 1973), *La Regina di Saba* (Regina din Saba, 1975), *Gli dei torneranno* (Zeii se vor întoarce, 1977), *La carrozza di rame* (Caleașca de aramă, 1979), *La contrada* (Cartierul, 1981), *La conchiglia di Anataj* (Cochilia lui Anataj, Premio Campiello, 1983, considerat de mulți critici romanul său cel mai bun), *L'armata dei fiumi perduti* (Armata fluviilor pierdute, 1983, Premiul Strega în 1985), *La fontana di Lorena* (Fântâna Lorenei, Premiul Basilicata, 1990), *Il regno dell'uomo* (Regatul omului, 1994), *Il filo di seta* (Firul de mătase, 1999), *La tredicesima notte* (A treisprezecea noapte, 2001), *Il velo di Maya* (Vălul Mayei, 2006).

Fragmentul pe care îl publicăm face parte din romanul *Il velo di Maya* (Oscar Mondadori Editore S.p.A., Milano, 2006), care are ca protagonist pe Jacopo d'Artegna, un nou *Doctor Faust*, un muzician de geniu, care experimentează, de-a lungul unei serii de aventuri fericite și nefericite, toate combinațiile care derivă din raportul dintre gândire, muzică și eros.

Și acest episod atât de neîmsemnat îi displăcuse lui Agnes.

Jacopo știa să cânte, dar nimeni nu îl învățase vreodată măcar să citească o partitură. O făcea din instinct, pentru că ceva introdusese în cromozomii săi o înclinație de neînțeles pentru muzică. Ea nu pricepea nimic din asta. Pentru Ranieri totul părea mult mai natural, dar pentru Agnes era ca o amenințare vagă care se profila la orizont. Era un pic ca în cazul femeilor care seara, imediat după ce coborau umbrele, păreau să apară din neant de-a lungul zidului de piatră care înconjura parcul și îl despărțea de oraș. Acolo începea un bulevard, cu arbori și acolo se alinau la distanță potrivită.

Deocamdată, Jacopo nu le remarcase, dar, într-o zi, urma să se întâmple și asta. Acum nu ieșea pe stradă aproape deloc, doar pentru școală, dar va crește și lucrurile se vor schimba. Avea impresia că trebuia să-și apere fiul și soțul de atâtea pericole perfide și insinuante. Își imagina și din acelea fantastice și imposibile, precum infecțiile cauzate de microbi sau viruși, sau fulgerule

frecventelor furtuni. Agnes se dedica aproape întotdeauna treburilor casnice, care nu-i păreau umiltoare, numai pentru că le făcea în absența unor spectatori externi. Spăla ruiele, pregătea mâncarea pentru familie, dar nimic din ceea ce era constrâns să facă nu-i satisfăcea dorințele și visele.

Părea să se întrebe unde dispăuseră servitorii care locuiseră în palat până în secolul al XIX-lea. Pe atunci palatul avea grădinar, bucătăreasă, cameristă, surugiu și toți purtau o anumită uniformă. Dar timpul schimbase în mod radical lucrurile și, încet, încet, apăruse o altă civilizație, mai democratică, dar și mai vulgară. Sociologii o numeau „civilizație de masă”. Pe soț, în ciuda originilor, nu-l interesau aceste detalii și își făcea liniștit meseria. Iar băiatul era vrăjit de muzică. Dar de ce? Din ce cauză? Ce se întâmplase în interiorul lui?

(prezentare și traducere din limba italiană: Elena Pîrvu)



■ ROBERTO JUARROZ

9 poeme

7
Am o pasăre neagră
ca să zboare noaptea.
Și ca să zboare ziua
am o pasăre goală.

Dar am descoperit
că amândouă s-au înțeles
să ocupe același cuib,
aceeași solitudine.

De aceea, câteodată,
le scot acest cuib,
ca să vad ce fac
când întorcându-se nu-l mai găesc.

Așa am învățat
un lucru incredibil:
zborul fără opreliști
în deschisul absolut.

(A doua poezie verticală, 1963)

27
Cu gura într-o mână
și cu moartea în cealaltă,
interpelez liniștea.
Îi desenez alunițe,
îi cer garanții pentru strigăt,
îi calculez doza de răspuns.

Ceva asemănător unei jivine mari triste
vine atunci să se dezgolească în vocea
mea,
dar descopăr că ea este deja nudă.

Cu toate acestea
una din mâinile mele a rămas goală.
Nu voi afla niciodată care din ele. (I, 64)

(A doua poezie verticală, 1963)

109
Plouă peste gând.

Și gândul plouă peste lume
ca zdrențele unui năvod
ai cărui ocheși nu mai izbutesc să se
alipească

Plouă în gând.
Și gândul dă peste și plouă în lume,
copleșind de la centru toate ulcelele,
până și pe cele mai bine puse la păstrare
și pecetluite.

Plouă sub gând.

Și gândul plouă sub lume,
ștergând temeuriile lucrurilor,
ca să clădească din nou
locuirea omului și a vieții.

Plouă fără de gând.

Și gândul
continuă să plouă fără lume,
continuă să plouă fără ploaie,
continuă să plouă. (IV, 20)

(Poezie verticală, 1958)

183
Clopotul e plin de vânt,
deși nu sună.
Pasărea e plină de zbor,
deși nu se clintește.
Cerule e plin de nori,
deși e singur.
Cuvântul e plin de voci,
deși nimeni nu-l rostește.
Orice lucru e plin de fugi,
deși cărări nu sunt.

Toate fug
Către a lor prezență. (VI, 26)

(A doua poezie verticală, 1963)

16
Câteodată fără voie încremenit rămân.

Îmi descopăr peste tot rădăcini,
Ca și cum toate lucrurile din mine ar
vedea ziua
Sau ca și cum eu m-aș naște din orice
lucru.

Nu pot atunci decât nemișcat să rămân,
Cu ochii deschiși ca două chipuri ce
gata sunt să vină pe lume,
Cu puțină dragoste într-o mână
Și cu frig în cealaltă.

Și celui ce de partea mea trece
Nu pot a-i dărui decât această absență
imobilă
Care și în el are rădăcini.

(Poezie verticală, 1958)

41
Centrul nu este un punct.
Pentru că atunci foarte ușor ar fi de atins.
El nu este nici măcar reducerea unui
punct la infinitul său.

Centrul este o absență
de punct, de infinit și chiar de absență
și nu se atinge decât prin absență.

Privește-mă după ce de aici te-ai fi dus,
deși eu plec tot aici rămân.

Centrul mă învață acum să nu exist
într-un loc,
căci mai târziu aici va fi centrul. (II, 16)

(Poezie verticală, 1958)

44
Moartea este un alt fel de a privi.
Luna morților este mai bătrână
și nu mai face maree.

Și felul tău de a privi este altul.
Luna vieții era mai tânără,
ea era însăși marea.

Între cele două luni,
înainte de moarte ori după viață,
suntem o privire eșuată
înspre o mare ce nu are început. (II, 19)

(Poezie verticală, 1958)

58
Cuvinte cad nori.
Cad de dragul de a cădea
și nu pentru ca noi să le adunăm.
Ele cad pentru a se reface
în sforțarea cea mai domoală.

Dintr-odată,
unul dintre aceste cuvinte rămâne în aer
ca și cum ar fi suspendat.
Atunci, îi dau căderea mea. (II, 55)

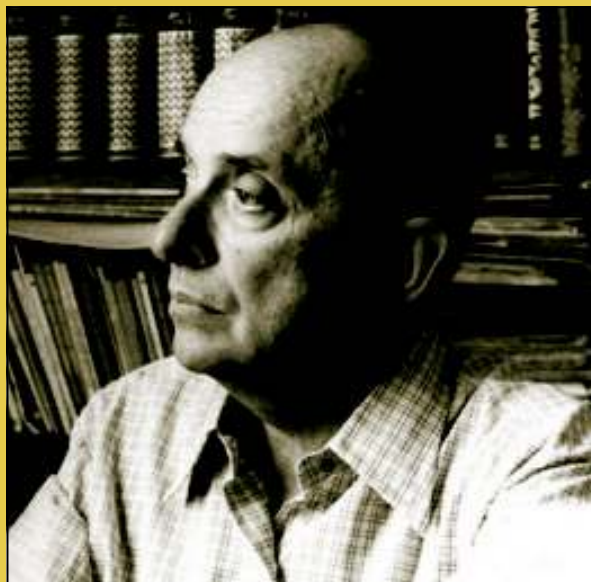
(Poezie verticală, 1958)

92
O lampă aprinsă
în miezul zilei
lumină pierdută în lumină.

Se duce pe apa sămbetei teoria luminii:
cea mai strălucită se dă înapoi
ca un arbore ce ar pica din fruct. (III, 3b)

(Poezie verticală, 1958)

Traducere din limba franceză
și prezentare: Denisa Crăciun



Roberto Juarroz s-a născut pe 5 octombrie 1925 la Buenos Aires. A făcut studii de literă și de filosofie la Universitatea din Buenos Aires. Întreaga sa operă poartă același titlu: *Poezie verticală*, fiecare volum fiind doar numerotat pentru a fi distins de celelalte; titlul unic sugerând verticalitatea transcendentă: „Am căutat o poezie înzestrată cu o încărcătură specifică, solidă, verticală”, spune Juarroz. Poetul argentinian a murit în 1995. „Fiecare din poemele lui Juarroz reprezintă o surprinzătoare cristalizare verbală: limbajul redus la un strop de lumină.”, scrie Octavio Paz despre acest „mare poet al clipei absolute”. Iar pentru Julio Cortázar poemele lui Juarroz îi par „cele mai înalte și mai profunde care au fost scrise în spaniolă în ultimele decenii”. Până în prezent, Roberto Juarroz a fost tradus în peste douăzeci de limbi. **Volume de versuri:** *Poezie verticală* (1958), *A doua poezie verticală* (1963), *A treia poezie verticală* (1965), *A patra poezie verticală* (1969), *A cincea poezie verticală* (1974), *A șaptea poezie verticală* (1982), *A opta poezie verticală* (1984), *A noua poezie verticală* (1987), *A zecea poezie verticală* (1987), *A unsprezecea poezie verticală* (1988), *A doisprezecea poezie verticală* (1991), *A treisprezecea poezie verticală* (1992), *A paisprezecea poezie verticală* (1994). **Eseuri/ interviuri:** *Poezie și creație. Conversații cu Guillermo Boido* (1980), *Poezie și realitate. Discursul întrupării* (1987), *Poezie, literatură și hermeneutică. Conversații cu Teresa Sagui* (1987), *Poezie și realitate* (1992).



Constantin Antonovici – *Pony Tail Girl – Owl Combo*, white plaster
© Arhiva Stephan J. Benedict