

MOZAICUL

www.revista-mozaicul.ro

REVISTĂ DE CULTURĂ FONDATĂ LA CRAIOVA, ÎN 1838, DE CONSTANTIN LECCA • SERIE NOUĂ • ANUL XII • NR. 5 (127) • 2009 • 20 PAGINI • 2 lei

avantext

■ CONSTANTIN M. POPA

realitatea fictiunii

Discuțiile despre relația realitate – fictiune s-au situat, de la început, într-o zonă aventuroasă. Dilemele, inadvertente, controversele s-au amplificat în momentul în care *mimesis*-ul aristotelian a fost supus, dacă nu unei contestări radicale, cel puțin unor nuanțări la pragul de trecere între rigiditatea canoanelor moștenite și tentația afirmării ideii de permeabilitate la nemărginire. Un adversar redutabil al Stagiritului, călugărul dominican, poetul, dramaturgul, filosoful, în fine, ereticul Giordano Bruno, autorul unei lucrări semnificative purtând titlul *Alungarea bestiei triumfătoare*, vorbește despre adevărul propriu „imaginii fictive” (*De Vinculis in genere*, 1591) și descreză codul genetic al fictiunii, al nevoii omenești de „povestire fictională”: „Ca principiu al fecundității infinite a gândirii, fantaszia (*phantasia*) își are ca suport în ființa umană un *spiritus phantasticus*”.

„Gălceava imaginație cu fac-tologia” (în exprimarea lui Dan C. Mihăilescu) are aspectul unui război de sute de ani. Recrudescența disputei, manifestată în anii din urmă, când a fost privilegiată literatura factuală (biografie, jurnalul intim, documentul istoric), face necesară nu numai „reabilitarea fictiunii”, ci chiar readucerea în actualitate a întrebării: „Este fictiunea pură teoretic dezirabilă?” (Wayne C. Booth). Răspunsurile vizează, paradoxal, diversele moduri de a interpreta realul, pentru că exegetii fenomenului, instituționalizând ruptura dintre fictiune și realitate, au dat naștere unui mit al crizei perpetue ce nu poate fi rezolvată decât prin acceptarea unei poziții ecumenice, tolerate. Sunt aduse, aşadar, sub aceeași cupolă, „fenomenologia imaginariului” (Bachelard), „fizica fictiunii” (J. Ricardou), „actele de fictiune” (G. Genette) ori „potențialul constitutiv de realitate al limbajului” (John R. Searle). Dar, dincolo de concepte și de practicile hermeneutice, publicul cititor se îndreaptă din ce în ce mai decis spre operele de fictiune. Scriitorii însăși se supun unui travaliu de fictiune în sens borgesian. Adică proiectează imaginiile memoriei într-o nouă categorie a spațiului

și timpului, neutralizează funcția referențială a textului, altă receptorul bombardat de evenimente reale în propria lor lume, desfășurând un ceremonial al scrierii în care cuvintele au forță generatoare de a institui teritori și forme neexplorate încă.

Desigur, „goana după realitate” a fictiunii nu poate fi escamotată, însă desenul fictional al faptelor, lanțul trofic al perturbațiilor, deregularilor, decalcajelor își află convergență și valoarea în mirajul textului.

Redefinirea raporturilor fictiune – realitate devoală ează natura „legăturilor bolnavicioase” (ca să invocăm titlul unui roman al Ceciliei Ștefănescu, declarată adeptă a fictionalizării) ce există între cele două domenii competențiale. Socrate își acroșă interlocutorul din *Gorgias*: „Asculță, deci, o frumoasă istorie”, anticipându-și scorneala despre judecata de la vâmble de apoi și despre Insulele fericiților, asumându-și, în același timp, ambiguitatea: „Știu, vei socoti că este o fabulă, însă în ochii mei e o istorie”. De altfel, nici nu se poate trasa o linie fermă de demarcare. Fictiunea și realitatea se confundă. M. Blecher în *Inimi cicatrice*, roman al suferinței coplesitoare, ia contact cu o lume în care „toti bolnavii duc o viață normală... Sunt complet îmbrăcați, se plimbă pe stradă... numai că stau întinsi... alătă tot...”. Este universul pacienților de la Berck, constrânsi de boala să vîntuiască orizontal. Realitatea brutală își exercită „funcția de școală”.

Să ne imaginăm și o propunere a fictiunii: oumanitate care se mișcă numai în pași de dans. Sugestia provine din scena în care Molière introduce în salonul domnului Jourdain un maestru de dans ce filosofează asupra nefericirii oamenilor: „toate loviturile funeste de care e plină istoria, gafele politicienilor și eșecurile mariorilor comandanți, toate acestea n-au izvorât decât din neștiința dansului”. Într-un cu totul alt registru, sfidătorul Nietzsche va spune: „N-aș putea crede într-un zeu care nă dansează”.

Se impune, cred, o singură concluzie: *Mundus est fabula*, după cum și reciprocă este la fel de valabilă.

eveniment

El amor – un adevărat examen

universalia

Breton – al doilea manifest al suprarealismului



crónica literară

**Ion Buzera:
un mic roman
mare –
Zilele regelui
de Filip Florian**

expo

Gabriel Giodea – subliminale

In this issue:

AVANTEEXT

Constantin M. POPA: *Realitatea ficțiunii*

Constantin M. Popa brings into discussion the relation between reality and fiction in a theoretical dispute that amplified as the Aristotelian mimesis was, if not radically contested, at least strongly discussed at the level of overrunning the rigid canons and the temptation of reaffirming the hope to limitless. • 10

MIȘCAREA IDEILOR

Horia DULVAC: *Scamatorii de circ. Tehnici pentru o copie imperfectă*

In his essay „Scamatorii de circ. Tehnici pentru o copie imperfectă”, Horia Dulvac speaks about the imperfect resembling and identity. • 3

Ion MILITARU: *Cum au crezut grecii în miturile lor*

In „Cum au crezut grecii în miturile lor”, Ion Militaru writes about the old beliefs of the Greek. • 4

Luminăția CORNEANU: *Onirici români. Sorin Titel*

Luminăția Corneanu writes about Sorin Titel, another oniric writer, strongly influenced by Kafka, at least in a certain point of his creation, *Dejun pe iarbă* (1968) and *Noaptea inocenților* (1970), having the same aesthetic attributes as *Lunga călătorie a prizonierului* (1971). • 5

CRONICA LITERARĂ

Ion BUZERA: *Un mic roman mare*

Ion Buzera writes about the novel *Zilele regelui* by Filip Florian to which he attributes the following: a certain precision of immersion and historical dimension, power of apprehending the concrete reality, a „magical” style, cunning, ambiental, superb a disposition to set the story on a certain road, capacity of intervention and re-invention of the characters. • 7

LECTURI

Ana BAZAC: *Ideal de cunoaștere, ideal de umanitate: tensiunea spre Kant în România*

The editing of the first complete Romanian translation of *Principes et mérites de la philosophie de Kant* of Ion Zalomit is an important event for the Romanian philosophy as well as for the great public. • 8

Lucian HODOBOC: *Un roman psihanalitic complex*

The article analyzes *Necredinciosul* by Ion Vianu, a psycho-analytical micro-novel, remarkable through the complexity of the literary motifs, of the diverse cultural myths and through the enchantment of writing. • 8

Silviu GONGONEA: *Plimbarea, un roman al inocenței pierdute*

Bildungsroman which refuses delimitation, *Plimbarea* by Attila Bartis is, before all, the novel of a surprise. Kaleidoscopic and ambiguous, the entering adventure of a child during the Hungarian revolution becomes exponential from a halo of historic and individual becoming. • 9

Oana Maria CĂTĂNOIU: *Epica imprevizibilului și credința*

The article analyzes the novel *Cum să uiti o femeie* in which the path from love to faith is presented, through the character named Andi. The evolution to faith is gradually insinuated, and the complications appear in the alternatively temporal plans and the narrative voices of a spiritual puzzle. • 9

Bogdan AVRAMESCU: *Mistificiuni-le – chei secrete sau rebut al istoriei?*

This article analyzes the book *Misti- ciuni* of Mircea Anghescu, a captiva-

ting research of the fakes in the Romanian Literature, mostly important through the conceptual invention which it proposes. • 10

Alina GIOROCEANU: *From identity to likeness*

Stefania Kaldieva-Zaharieva's dictionary put in comparison Romanian words and Bulgarian words, selected according with a formal principle. The reasons why the two languages, appertaining to different linguistic families, have a common or similar vocabulary are exposed briefly in Introduction. Using a differential approach, the author accomplishes in over 800 pages a correlation between Romanian and Bulgarian vocabularies, helpful especially to the students and researchers in languages. • 11



Gabriel Giodea

SERPENTINE

Adrian MICHIDUȚĂ: *Metafizica meontologică (II)*

Adrian Michiduță continues his study on nothingness, concluding that „treating nothingness and existence phenomenologically, being very different from the logical manner, ends the Logic's supremacy in ontology”. • 12

ARTE

Mihaela VELEA: *Gabriel Giodea – subliminal*

Mihaela Velea brings into discussion the project Subliminal, which took place in two different stages. The first of them – *Office#* – at the PÖLSEA headquarters, with the help of Dan Herciu, on May 7, 2009, and another one – *IceOns* – on May 22, 2009, at the headquarters of Aius Publishing House in Craiova. • 13

Nicolae MARINESCU: *El amor – un adevarat examen*

Nicolae Marinescu made an interview with a few artistic personalities: director and choreographer Francisc Valkaz, scenographer Răsvan Drăghicescu or Floriana Ion, chief of the ballet staff in Craiova. • 14-15

Adriana TEODORESCU: *Nunta ratată a lui Puiu*

In „Nunta ratată a lui Puiu”, Adriana Teodorescu reviews the premiere of „Nunta lui Puiu” staged at the National Theatre from Craiova. • 16

Mircea Surdu: „O dată mi s-a întâmplat să joc un rege și am luat un prenume!”

Adriana Teodorescu realizes an interview with Mircea Surdu, one of the actors who wrote the history of childhood stories at the “Colibri” Theatre. • 16

UNIVERSALIA

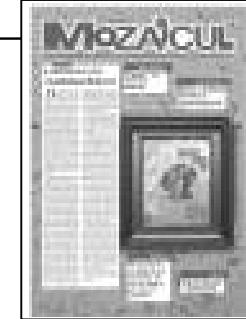
Cosmin DRAGOSTE: *Bucuria muncii bine făcute*

In „Bucuria muncii bine făcute” Cosmin Dragoste writes about the two volumes of Stefan Sienert named *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa*. • 19

Petrușor MILITARU: *Al doilea manifest al suprarealismului*

„Al doilea manifest al suprarealismului”, says Petrușor Militar, tries to bring into attention the importance of an interaction between the oniric exploitation and the social action, as well as draw bridges between the poetic activity, the psychoanalytical and the revolutionary acts. • 20

This issue is illustrated by paintings of Gabriel Giodea. In its “Translations” column we present the work of Horst Samson, translated by Cosmin Dragoste.



Revista de cultură editată de AIUS PrintEd

în parteneriat cu

Casa de Cultură a municipiului Craiova „Traian Demetrescu”

DIRECTOR Nicolae Marinescu

REDACTOR-ŞEF Constantin M. Popa

REDACTOR-ŞEF ADJUNCT Gabriel Coșoveanu

SECRETAR DE REDACȚIE Xenia Karo-Negrea

COLEGIUL DE REDACȚIE

Marin Budică

Horia Dulvac

Mircea Iliescu (Suedia)

Lucian Irimescu

Ion Militaru

Adrian Michiduță

Sorina Sorescu

REDACTORI

Luminăția Corneanu

Cosmin Dragoste

Gabriela Gheorghisor

Silviu Gongonea

Petrușor Militar

Tiberiu Neacsu

Adriana Teodorescu

Mihaela Velea

COORDONARE DTP Mihaela Chiriță

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

Partener al OEP (Observatoire Européen du Plurilingvisme)

Revista apare cu sprijinul Autorității Naționale de Cercetare Științifică

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 continutului textelor revine autorilor.
Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.**

DE CE SĂ RE COMPLICAT, CÂND POATE FI ATât DE SIMPLU?

Abonați-vă la revista „MOZAICUL”!
Craiova, str. Pașcani, Nr. 9, 200151

Costul abonamentului:

- 12 Ron / 6 luni sau
- 24 Ron / 12 luni

Pretul include cheltuielile poștale. Plata – prin mandat poștal.

Relații la tel./ fax: 0251/ 596136
Persoana de contact:
Adrian Michiduță: 0724-209493
e-mail: mozaicul98@yahoo.com



■ HORIA DULVAC

scamatorii de circ. tehnici pentru o copie perfectă

Motto:
„Limitele limbajului
meu sunt limitele lumii mele”
(Ludwig Wittgenstein)

Cine nu a experimentat în copilărie telefonul confeționat din două cutii de chibrituri, legate print-un fir de cupru întins la maximum, prin care vocea se propagă metalic, trebuie să aplice deîndată această lucrare de laborator. Este un prim experiment de la care pleacă mai departe acelea mai labioitoase privind semnalele, analogia lor cu lucrurile pe care le înlocuiesc și reconfigurarea, cu complicitatea noastră, în modele ale originalelor pe care le-am înlocuit. Capacitatea diverselor procese fizice de a deveni semnale, simboluri ale altora era fascinantă și părea că deschide o ușă însăși măntătoare, ca unei interzise încăperi lui Barbă Albastră. Înțregul proces era în fond bazat pe *analogie*: o tulburătoare proprietate a lucrurilor de a se imita unele pe altele. Analogia este însă, de la natura ei, imperfectă. Vocele noastre păreau atât unor roboți humanozi: erau atât de diferite că ne proiectau cumva, în mod straniu, în afara proprietății noastre identității: le recunoșteam, ceea ce ne situa cumva în afara lor.

Învățaseră să desenez portrete după fotografie, trăsând peste original o retea de pătrate pe care o reproducem în desenul meu; asemănarea mergea însă până la limita cu care desenează carioajul și posibilitatea de eroare sau diferență dintre original și copie pără că se prăbușește în capacitatea care pără infinită a carioajului meu de a fi din cîne în cîne mai fin. Avansând în dimensiunea lungimii, avansam în precizie. Or, nimic din natura unui segment de dreaptă nu justifica o eventuală presupunere că segmentaritatea lui ar fi având vreo limită; practic, mă prăbușeam în dimensiunea lungime, ceea ce imi dădea voluptatea de a cochetă cu precizia, ca limită a imperfecțiunilor. Fără să stiu, descoperisem esența calculului diferențial. Nedumerirea aceasta a lipsei oricărei limite în a fărmăta dimensiunea spațială până la marginile eventuale ale proprietății mele anatomiei sau apătitudinii senzoriale am regrăsit-o la fiul meu, destul de antrenat în jocuri pe computer: folosind un monitor de calculator mai puțin performant, unele imagini deveneau inaccesibile, rezoluția lor fiind dincolo de segmentaritatea pe care am aplicat-o modelului prin numărul de *pixels*. Revenind la tabloul reprobus după model pe pătrătelele copiei: dincolo de aceste imperfecțiuni pe care numai eu le stăteam, erau însă miră să constat bunăvoița cu care ceilalți erau dispusi să primească copiile după portretele mele, pe care le considerau extrem de reușite, calitate măsurată prin asedarea cărora întră într-o lăză.

ne sau mușchi din cadavru) și le comparăm între ele, vedem că ele se dezvoltă după o aritmetică, arhitectură sau simetrie similară. Spunem că se asemănă. O asemănare însă care nu e posibilă în afara semnificațiilor, care fac parte din ele, deși au fost născute printr-o proiecție în exterioritate. Partea se proiectază pe cadrincole de propria interioritate, un arc ce pareă imposibil, fără să mintea la un efort de neatins legat de interioritate și exterioritate. Un fel de acrobacie ce face în regulă să semnifice și să își articuleze și el o structuralitate în sensul proprietății părților. O semnificație iradiată de proiecția părții asupra întregului care poate fi făcut astfel similar altui obiect, cu care se asemănă. Un soi de salt mortal al individualității în relația cu multiplul, o acrobatie a analogiei. O dată apărut acest număr de circ, lucrurile nu vor fi încetând să se asemene între ele și să se încloiuască unele cu altele. Înloucirea este elementul cheie al acestui truc aparent inofensivelor analogii: pe nesimțire, fără vreun consimțământ prealabil, se petrec o înlocuire a originalului cu ceva care debutează prin „a-i fiine locul” (un provozat care îl locuște definitiv).

Înlocuirea care însoteste asemănarea merge până la a pierde controlul; la urmă urmei, nici voie pe care o auzeam la telefonul improvitat din cutiile de chiribituri și sărma de cupru nu era chiar ceea ce generaau corzile vocale ale celui cu care vorbeam, ci vibrația aerului în ureche, oscilația osciațorilor succesive ca un lant silologic al ciocânelului, nicovalea și scărției. Sunt și ele niște traducțuni, vibrații ale aerului, poate una am gândit și alta am vorbit

sau am cântat, măgarul tenor poate avea ureche muzicală, dar concertul lui și un dezastru deși poate melodia era bine reprezentată pe cortexul său animal... Să spunem atunci că gândul ar reprezenta originalitatea, la care să raportăm asemănarea? Lipsa de disciplină a minții și absența unei gimnasticăi sau învățăturăi care ne facă să le disciplinăm ne dă fiori; cum am putea să ne bazăm pe ceva atât de incontrolabil și nereproductibil ca asocierile gândurilor? În plus, *analogia* care debutează ca identitate în proiecții ale proprietăților porneia de la entități cîrscumscrise, cu margini definind *interioritate* și *exterioritate*. Or, gândul este refractar cîrscumscris într-aceea se delimită obiectele căror le aplicăm analogia. Savantul care își va fi construit scena propriului său laborator nu va putea să părăsească total experimentul, iar gândul său va locui sub o formă sau altă modelu experimental.

Revenim la capacitatea partilor de a semnifica generând analogie: ea reprezintă însă esențialitatea lumii. Viul de pildă are în cinfrinătul propriu său A.D.N. mesajul individualității, o misiune sinucigașă de a proiecta în extenție și prioritatea bolnavă de identitate.

tribuie a sarcinilor este rezultatul structurii interne a atomilor ce o alcătuiesc, care la rândul lor au o individualitate irepetabilă, ce-i face să ocupă un loc dinștiință în sistemul periodic al elementelor chimice al lui Mendeleev. Această individualitate pe categorii e atât de decisă, încât atomii, de pildă, nu își vor schimba nicio-dată identitatea în tot ceea ce seamănă procesele naturale de pe pământ — care sunt eminentamente chimice): cătă atomi de un fel intră, tot atâtă atomi din acel fel vor fi ieșind din procesele de transformare. E ca și cum am avea de-a face cu o limbă în care vocile și consoanele sunt categorii stabilite, ele nu se schimbă, dar cuvintele ce pot fi imaginate ca proliferând în utilizarea lor ar putea să nască la infinit. Așadar, există o granițăriuare a identităților în felul cum e structurată lumea, iar analogiile merg pe mâna părților: sareal de sodiu de bucătărie, de pildă, poate fi ușor confundată cu sareal de potasiu, care e folosită de hipertensiivi, și tot albă și granulată, chiar și gusturile să se asemână, dar ele sunt totuși distincte, există părți care le proiectează diferență și configurață individualitatea.

Funcția analogiei apelează, deci, la reprezentarea părților într-un mod copios: aparținem, de pildă, unei clase de mulțimi, suntem părți ale unor popoare, desigur și împede că individualitatea noastră primează și e clamată ca atare. Suntem pentru un ceas și jumătate membrii unei comunități de suporterii ai unei echipe de *football*, ceea ce înseamnă că identitățile se schimbă deodată cu semnificațile.

Or, dacă mulțimea părților în care putem fi segmentați este fără opreliște, atunci identitatea pare a se prăbuși în acest proces de îmbucătire a lumii?

îmbucătre a dumis? Identitatea presupune că marginile dintre lucruri au fost abolite. Dacă două lucruri sunt identice, atunci ele nu mai sunt două, ci unul singur, iar dacă sunt unul singur, atunci vorbim despre ele o singură dată. Identitatea nu este aptă să suporte două discursuri, *logosul* fiind de altminteri *discriminarea* ce ar distinge și genera.

O discriminare care inevitabil face posibile distincții, interfețe, dacă nu cumva logica omului însuși nu este un astfel de hermafrod. Deodată cu interfețele se nasc și *lumile părților*, ale structurilor, aşa cum plastică creștinismului bizantin vorbea de un „Ierusalim ceresc”, ca de un soi de lume segmentată, dar supusă asemănării cu cerul de sus. De o plasticitate asemănătoare era și exclamarea lui Brâncuși cu acel „Ce se face pe pământ se leagă și în cer”. O reflexie a acestor, a *pământului* structuri interne a lucrurilor, unei „Ierusalimi întors” care dă de sătire.



Gabriel Giodea



■ ION MILITARU

cum au crezut grecii în miturile lor

Grecii nu au avut niciodată o reprezentare clară a perfecțiunii originare. Noțiunea de *paradis* le era străină și impropriă, iar a le-o aplică are viciul unei inadvertențe. Originea însă își are propria determinare și, împreună cu sfârșitul, formează o ecuație a cărei totalitate poate să ofere – sau să reprezinte – ceva de felul Edenului biblic.

Eroii greci doreau să ajungă, în urma sfârșitului, fie pe Câmpiile Elizee, fie în Insulele Fericitorilor, a căror descriere mai de aproape nu este nicăieri de găsit. În nici-un caz înțintul subpământean al lui Hades nu reprezenta locația finală dezirabilă pentru greci.

In privința descinderii originare nu există ceva similar destinației finale. Reprezentările existente nu gravitau în jurul unui topos pe măsura Câmpilor Elizee sau Insulelor Fericitorilor. Omul, în religia grăeacă, era ieșit din mânăile zeului care îl modela din lut. Co-relat originii, grecii se vedea, totodată, deschinând dintr-o vârstă primară, *vârsta de aur* căreia îi urma, în ordinea degradării, *vârsta de argint* și *vârsta de bronz*.

Toate acestea, laolaltă, nu reușesc să încheie, la greci cel puțin, un concept clar sau o reprezentare unitară și completă a unei referințe la originile.

Pentru a face problema clară este de amintit pur și simplu un exemplu contrar mai vechi. În Oriental mijlociu, la popoarele semite, în sprijă la evrei, antropogeniza re are o cu totul altă reprezentare. Omul, Adam – cel dințai om – creă de Dumnezeu din humă, locuiește grădina Edenu lui, toposul perfecțiunii desăvârșite, câmpie cu răuri și verdeță, îndestulată cu pomii roditori.

Edenul este reprezentarea completă căreia niciun correlat nu vine să îl se adauge, o imagine vizuală care nu are nevoie, pentru întregire, de participarea niciunei facultăți anexe ale unui alt ordin.

Pe de altă parte, spiritul grec nu face dovedă, iar marii cercetători ai lui, în frunte cu Nietzsche, nu descrează și nici nu încercă să intuască o problemă din asta, unei frustrări apărute, pe seama absenței unui mit originar al perfecțiunii prime. Iar dacă spiritul grec nu înregistreză, la suprafață lui vizibilă, un asemenea aspect, cu atât mai dificil este de cît în subsolul său ceva de felul frustrării particolare în fața lipsei de unitate a determinațiilor perfecțiunii originare.

Ceea ce urmează, adică construcțiile de natură istorică în care spiritul grec s-ar putea localiza, ar putea spune ceva despre maniera în care se poate vorbi despre legătura dintre identitatea istorică și identitatea mitică, modul în care trecutul și construcțiile sale mitice pot manevra și influența identitatea istorică. Cu

alte cuvinte, am putea descoperi în prezentul grec, adică în istoria propriu-zisă, ceva care să amintească de golul din construcțiile sale anterioare? Există în cultura greacă post-homerică ceva care să vorbească despre faptul că fizionomia prezentă ar putea fi consultată ca expresie a golurilor și absentelor anterioare? Dacă prezentul completează trecutul și dacă trecutul se împlineste în prezent, atunci relația dintre cele două este cu mult mai eficient de trecut pe seama lipsurilor reciproce și a împlinirilor binare.

Îndepărțarea spiritului grec de momentul auroral al facerii lumii, al explicațiilor mitice originare, al antropogeniei, al mitului vârstei de aur, Insulelor Fericitorilor sau Câmpilor Elizee este, concomitent, îndepărțare de o imagine care în datul său fundamental este reprezentare, vizualitate în cel mai empiric mod. Distanțarea devine, prin natura faptului, vizualitate stearnsă, opacizare a privirii, incetosare a ideii. Cu atât mai mult cu cât în însăși structura sa fundamentală această reprezentare nu este unitară și nici emergență. Cu alte cuvinte, avem o îndepărțare care sterge imaginea originară, pe de o parte, iar pe de alta, prin filtrul pus de distanță, o reduce la o imagine divergentă și contradictorie în sine. De aici, prezența în adâncurile acestui spirit a unei duble sarcini: 1) refacerea imaginii sterte și; 2) reconstrucția ei unitară. Și totul intr-o lume distanțată de mit, întrată în istorie, cu coordonate diverse, cu lexic nou și direcție nouă. Această lume care se vede pusă în fața obligației de a reface reperul originar în direcția împotrâmpării imaginii și umificării sensurilor sale, este, dintr-o dată, lumea care trăiește în epoca post-homerică, în care *doar* se spun povesti despre altădată, în care, altădată trăiește într-un timp trecut, dar care, în sine, vorbește altă limbă, are altă credință și urmărește altceva. Pe scurt este lumea care se întrebă despre temeul ei, despre principiul care o ține în picioare și care crede că toate se pot susține numai în măsură în

care se poate argumenta, vorbi coherent și discursiv, iar temele de discuție sunt cu totul altele.

Distanțarea de momentul auroral, adică de reprezentarea propriu-zisă a Edenului sau vârstei de aur, este, concomitent, îndepărțare de reprezentare și vizualitate, adică opacizare. Pe măsura creșterii distanței de momentul originar, imaginea se sterge, iar locul său este ocupat de reprezentarea mentală, adică de conceperea principiului și a fizionomiei sale concrete în termeni cu totul noi.

*

În lumea de după Homer, lume în care Homer doar povestește ceea ce a fost altădată, raportând incetează de a se mai face la vârsta de aur, la Câmpile Elizee sau Insulele Fericitorilor. Lumea nu mai este expresia unui tip de putere care se încearcă în egală măsură pe piscurile Olimpului sau pe târmurile Aיהei. Originea ei nu mai este căutată în tensiunile divine sau în rivalitatea legală a unor mări. Toate disputele referitoare la acest tip de probleme se rezolvă simplu, nu în imagini succesive sau în narativă cu o coerentă neasigurată, ci într-o afirmație de la un tot alt ordin: lumea este număr, un număr sau mai multe numere, deopotrivă (Pitagora), sau lumea este foc (Heraclit), apă (Thales) etc. Complicarea lumii este rezolvată, deopotrivă, prin complicarea numărului, a focului sau apei. Aici, în explicația de acest fel (pentru a rămâne la număr), se găsește întreaga filosofie a lui Pitagora, privită într-unul și același sens cu încercarea mai veche de a rezolva perfecțiunea originară printr-o altă soluție. Pitagora – dacă este să fie lat în atenție – nu este primul care să marcheze trecrea de la un orizont la altul (în traducere de la mit la istorie). Înaintea lui, în ordine istorică, fusese Thales – ambii sunt matematicieni (sau: și matematicieni). Ceea ce-i unește și aproape, pe acest segment, este calificarea: ambii se ocupă de matematici și ambii lasă căte o teore-

mă care, prin certitudini și exactitate, deschide întreaga istorie ulterioară. *Teorema lui Thales* și *teorema lui Pitagora* operează pe un segment al matematicilor în care unitatea și posibilitatea convergenței dău o imagine răsturnată perfecțiunii originare din mentalul grec. Cele două teoreme nu se mai sparg în elemente care nu pot compune decât cu greu o unitate, iar consecințele lor nu sunt de ordinul divergențelor interne. Conținutul celor două teoreme este exact în ceea ce enunță: *o paralelă dusă la una dintre laturile unui triunghi determină pe celelalte două laturi segmente proportionale* (teorema lui Thales) și *într-un triunghi dreptunghic patrulă lungimii ipotenizei este egal cu suma patrulărilor catetelor* (teorema lui Pitagora). Cu excepția unei reciprocă, cele două teoreme sunt pe măsura intuiției perfecțiunii primare. Cele două teoreme și întregile matematice construite pe seama lor, cu toate implicațiile de ramificație, compensează ceea ce în intuția primară lipsea: unitatea și emergența elementelor. Mai departe, reciprocia teoremei lui Thales (dacă o dreaptă determină pe două laturi ale unui triunghi segmente proportionale, atunci ea este paralelă cu cea de-a treia latură a triunghiului) nu se construiește și nu se demonstrează după modelul unei reciprocă a perfecțiunii originare. Cele două nu bat în structura lor dezvaluită și nu se acoperă în ceea ce le-ar putea întregi. Ce se regăsește în număr și cum prin calitatea acestuia intră imaginea perfecțiunii originare? Elementele numerelor sunt elemente tuturor lucrurilor și cerul întreg este armorie și număr (Filosofia greacă până la Platon I. Partea a 2-a. Editura Științifică și Enciclopedică, p. 25) – este propoziția fundamentală care rezumă filosofia lui Pitagora. Numărul este responsabil de ordinea lumii, văzută aici pentru prima dată sub formă adunată șiordonată: *kosmos* (Pitagora este primul care întrebă cea ce cuprinde *kosmos* și tot el cel care îl acordă sensul actual!). Ceea ce

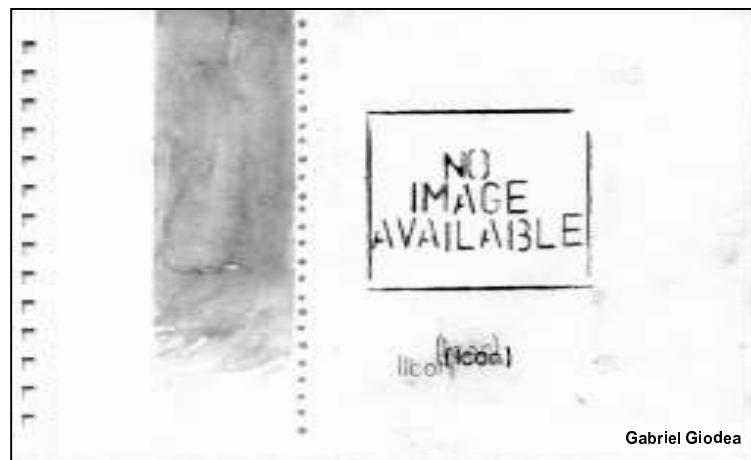
se îndepărtează de număr intră în construcția tuturor viciilor date de absența numărului și a virtuților sale: *ceea ce finjează neorândit și tot ceea ce este inform în sine este atakton*, răspunzător de dislocarea incorigibilă a pățitor, pentru că nici măcar divinitatea nu este în măsură să le îndrume pe toate spre binele suprem, ci atunci când reușește, se întâmplă numai în măsura posibilului. (op. cit. p. 32). Opusul, adică rezultatul principiului opozant la atakton, este *kosmosul*, adică supremă adunare și compunere, iar virtualitatea numărului în direcția virtuților sale este *dynamis*. În prelungirea principiului atakton este *anti-henos* (anti-pământul), imaginând, într-o serie de explicări cosmologice, cum în centrul Universului este de astă dată focal – precedând astfel pe Heraclit! – iar în jurul lui se rotește Anti-pământul, *fiind el însuși un pământ și numindu-se astfel deoarece finjează ca ceva opus acestui pământ* (op. cit., p. 53), iar abia după el urmează pământul nostru.

Pozitia sufletului

Este foarte greu de văzut, în urma parcurgerii laconicelor și fragmentelor texte doxografice, de ce tinea Pitagora – matematicianul sau filosoful, pentru că dificultatea rămâne pentru ambele calificații! – atât la memoria. Se povesteste cum – în Diogene Laertios – în dialogul dintre Pitagora și Hermes, ultimul se oferă să-i satisfacă dorință mai presus de cele firești: *I-a spus deci Hermes să aleagă orice și-ar dori, în afară de nemurire. El atunci i-a cerut ca atât în timpul vieții, cât și după ce s-ar fi săvârșit, să poată păstra memoria celor întâmplate*. Zeul îi asculta dorința, iar memoria lui Pitagora devine fabuloasă. În cercul inițiaților, el povestea *ciclul migrațiilor sale*: cum se reincarnă, în ce plante și în ce animale intrase, căte pătimisi sufletul lui în Hades și toate întâmplările, călele mai așteaptă pe celelalte suflete. (p. 15)

Pe seama imaginii metempsihotice cultivate de Pitagora și întreținute de apropiații, se povesteste cum ciclul peregrinărilor sale a durat 216 ani, iar după acest număr de ani el a ajuns la palingeneza, a retrăit ca și cum, după cea dințări rotație a ciclului și întoarcere a cubului numărului săse, psihogenic, prin asemenea potriviri, el ar fi obținut altă perioadă a vieții regenerare. (p.14). Subiectul metempsihoziei și al palingenezei din cuprinsul biografiei imaginante și induse este sufletul, iar cele două transformări esențiale la care se face referire pun mai puțin accentul pe ce este sufletul ca atare, cât pe ce se petrece cu el. Evident, pentru relatarea metempsihoziei facultatea cea mai nimerită nu putea fi altă decât memoria. Pentru ce este sufletul în fântă lui proprie, memoria nu era calificată. Aici era nevoie de cu totul altceva.

Prin forța lucrurilor, fragmentele rămase de pe urma lui Pitagora, mărturile doxografice sau ale diferiților autori care au făcut referire la doctrina lui Pitagora,



Gabriel Giodea

⇒ sunt incomplete și incoerente. Problema principală a istoricului este reconstrucția întregului gând, punerea de acord a părților discordante, risipite în subiecte variate și aparent divergente.

Pomind de la admiterea mozaică a fragmentelor sarcina este orientată în funcție de interesul cercetării. Astfel, întrebarea de primă instanță trebuie să pună de acord revăurile parțiale, locale, pentru diferite probleme, cu soluția doctrinară. Ce raport există între teoria metempsihozei și a paralelezei cu ceea ce în chip tradițional este socotit că ar reprezenta doctrina lui Pitagora despre număr? Cu alte cuvinte, ce raport există între metempsihoză și sufletul și număr? Problema se complică mai mult dacă se ia în considerație acest aspect și se raportează la fragmentul 24, din Diogene Laertios, corespunzător fragmentului ediției germane DK 58 B 1/A, referitor la anatomia propriu zisă a sufletului. *Pitagora mai spune că sufletul omului se împarte în trei: rațiunea (nous), mintea (phrenes) și pasiunea (thymos) unde se găsește, în plus, detaliat: Rațiune și pasiune au și celelalte animale, dar minte numai omul. Principiul sufletului ființăză din dreptul inimii și se întinde până la creier. Partea care se află în inimă este pasiunea, iar părțile care sălășnesc în creier sunt mintea și rațiunea (ed. cit., p. 29).*

Evident, între caracterul sufletului redat de acest fragment și naratiunea cuprinsă în metempsihoză există o ruptură. Sunt prea multe punctele de legătură care trebuie refăcute, prea multe puncte de reconstruit pentru ca imaginea despre unul și același subiect să nu fie altfel decât spartă în bucati ireconcilabile.

Mai mult decât atât, nu numai unitatea dintre cele două aspecte ale sufletului se cere construită. Există, în plus, mareea problemă a unității acestor determinații cu centrul gândirii lui Pitagora despre număr. Cum se raportează metempsihoză la număr, și cum sufletul? Dacă totul este număr, cum este sufletul-număr? Și care este ordinea de găndire: s-a ajuns înăi la număr și apoi la metempsihoză sau invers? Pentru că ordinea găndirii nu este irelevantă.

*

Obișnuit, doctrina lui Pitagora se încheie prin înșiruirea seriei de precepte *acusmatice*, adică de sentințe care se dispensează de demonstrație. Iamblichos, în *Protrepticul*, dă o listă de propoziții acusmatice: *Dă o mână de ajutor unui om ce încarcă, dar nu ajuta pe cel care o pune jos; Să nu zădărâști focul cu o sabie; Când ai plecat de acasă să nu privești înapoi, căci se iau Eri-nyile după tine; etc.* și tot el dă definiția: *Filosofia secrete acusmaticelor este alcătuitură din acusmate, precepte de ascultare neadmonstrabile și în afara unui logos fără discursivitate, învățându-i pe oameni cum că astfel trebuie să acționeze și arătându-le de asemenea celealte, căte se păstrau din spusa lui (op. cit. p. 59).* Or, tocmai neadmonstrabilul din tipul de *adevăr acusmatic* face legătura între număr și imagine.



LUMINIȚA CORNEANU

onirici români. Sorin Titel

Un alt oniric influențat de Kafka, cel puțin într-o primă etapă a creației sale, este Sorin Titel, *Dejun pe iarbă* (1968) și *Noaptea inocenților* (1970), inserându-se în aceeași formulă estetică precum mult mai cunoscutul roman *Lunga călătorie a prizonierului* (1971). Titlul acestuia rezumă perfect trama epică, prin cele două teme enunțate, cu rol antcipativ: călătoria nesfârșită și prizonierul. Călătoria prizonierului și a gardienilor săi trimite la un supliciu similar, în cele din urmă toti cei trei devenind victime ale aceluiși destin care îi unește, vinovații sau nevinovații. Romanul lui Sorin Titel este mult mai transparent decât *Până la capăt al lui Ivănceanu*, care avusește grija să-și învăluie pasajele directe, polemice, în volute oniric-suprarealistice. Dacă în 1968 încă se mai putea asta, în 1971, *Lunga călătorie a prizonierului* este retrăita de pe piață și din bibliotecile la doar o săptămână de la apariție, așa cum se va întâmpla peste un an și cu volumul de nuvele al lui Tepeneag, *Așteptare* (care chiar... așteptase vreo trei ani până la publicare). „Lectura mai vigilentă – comenta, în 1992, G. Dimisianu –, să-i spunem astfel, a textelor produse de onirici, a făcut să fie percepută în ele o subversivitate care le scăpare, inițial, deținătorilor controlului ideologic.” („Onirismul subversiv”, în „România literară”, nr. 10/1992, p. 4).

Prima parte a romanului este scrisă la persoana a III-a; aici, identitățile suntclare: prizonierul are un statut, gardienii altul. Călătoria este interminabilă, al cărei scop nu este dezvoltuit, are aceleași inconveniente pentru toți trei, condiția umană înăișă fiind lezată de evenimentele prin care trebuie să treacă. Personajele călătoresc cu trenul, pe jos, prin orașe, peste câmpuri puști, iarna, înghetând de frig, vara, sub soarele dogoritor, și, oricât încearcă însoțitorii să pună o barieră între ei și deținut, au și ei de suferi alături de el. Nici în hoteluri nu sunt primiți din cauza prizonierului și trebuie să se roage de gaze să-l lase și pe el să doarmă la subsol, ei lăudă o cameră la ultimul etaj, „pentru ca diferența dintre ei și prizonier să fie că mai evidentă” (p. 11).

Tema călătoriei simbolizează, ca și la Dimov, trecrea prin lume, viață, parcursul existențial, marcat de imposibilitatea depășirii propriei condiții, ca și de o vînă tragică necunoscută, ce apăsa cu aceeași greutate asupra tuturor personajelor. Mai mult, având în vedere climatul politic în care carte a fost scrisă, este vorba în egală măsură de viața omului într-o societate totalitară, de modul pervers în care se amestecă supunerea și libertatea, de felul în care persecutorii devin ei înșiși persecuți de un sistem

mai mare și mai presus de ei, de un *Big Brother* care le dă tuturor o permanentă senzație că sunt urmăriți, văzuți, că li se înregistrază fiecare mișcare: „Suntem urmăriți, prin urmare, spuneau privirile lor pline de circumspecție, asta ne mai trebuia, de astă duceam noi lipsă” (p. 22), gândesc însoțitorii în momentul în care, aflați într-o clădire pe jumătate demolată în care înnopăteseră, aud pași în urma lor. Faptul îi face să-și amintescă de sarcina lor, după ce, o perioadă, solidarizaseră oarecum cu deținutul, din cauza dificultăților prin care treceau cu toții („am uitat cum arăta un cearșaf curat” – p. 17). „Am fost prea uman și își spuse unul din însoțitorii și cum mergeau așa, fără să scoată o vorbă, îl lovi pe deținut pe la spate. Deținutul, luat prin surprindere, căzu la pământ. [...] Ideea că deținutul era oarecum la cheamăru lui, că indiferent ce gănduri-i ar fi trecut prin cap, nu avea altă alternativă în afara supunerii orbe, îl știmpul de uimire și-l înălță în același timp.” (p. 24).

Urmează un lung sir de suplicii la care deținutul este supus în mod gratuit, doar pentru că este sănătos, „rolurile” fiecărui. Sorin Titel se dovedește un fin psiholog în pasajele în care urmărește reacțiile interioare ale gardienilor, evidențiuind felul în care pune stăpânire pe ei demonul puterii, sentimentul dominării celuilalt, plăcerea perversă de a-i anihilă viața acestuia. Spectacolul hidos al micimii umane este ilustrat de ezitările între sadismul cel mai pur și momentele de umanitate, de modul în care cei doi își justifică față de ei înșiși cruzimile, prin faptul că „așa trebuie să fie”, că pur și simplu asta e soarta fiecărui.

Arsenalul torturilor este de o inventivitate socantă: însoțitorii îl lovesc pe deținut până ce cade la pământ, iar când, după un timp, acesta se ridică, „cei doi însoțitori îl întrebăru, nu fără o anumită jenă, dacă îl doare. Deținutul le răspunse că îl doare într-adevăr, dar că, după el, e dispus să uite totul, să treacă peste cele înămplate. «Hai să ne iubim ca frați», răspunseră atunci însoțitorii cuprinși de un entuziasmul neașteptat.” (p. 26).

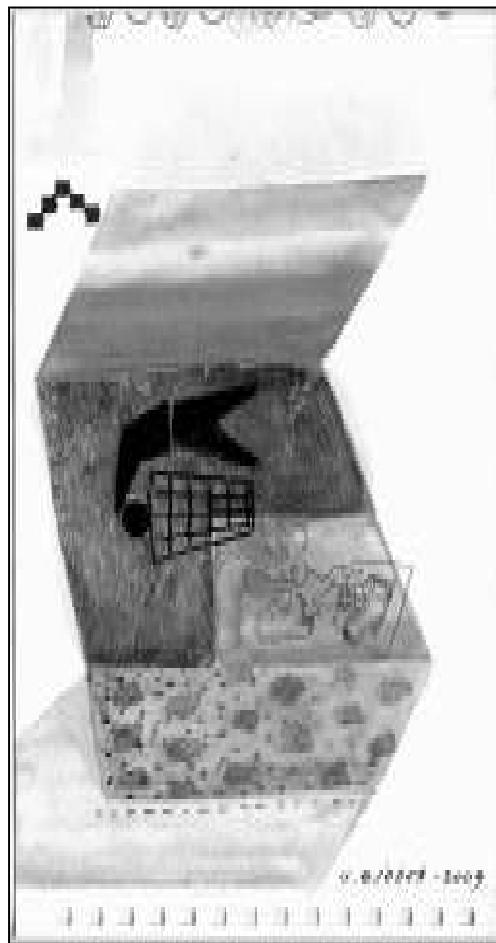
Altă dată, cei doi propun un joc de „popice” în care însoțitorii aruncă cu bucăți de lemn și piatra în prizonier, care este „ținta”, iar dacă acesta se ferește, ei protestează: „Nu joci cinstiț”, „hotule!” Deținutul se seuză, „Mă doare”, [...] «Uite, curge și sănge» mai spuse, arătându-și capul spart. „Asta e jocul” spuseră însoțitorii. „Asta e rolul tău, nu e frumos să fii laș”.

Tot sub pretextul ludicului, „telefonul fără fir” se transformă într-o dispută pentru că gardienii îl aud tot timpul greșit, îi răstălmăcesc cuvintele: „Am spus mașină de scris, pe cuvântul meu, am spus mașină de scris” se dezvinovățea deținutul. „Lasă că știm noi” spuneau însoțitorii scandalizați la culme, „acum încerci să scapi basma curată. De

mă. Și atunci ne trebuie zile întregi, zile în care săcurăm mari eforturi ca să-i ghicim numele, ajungând din nou la grave contradicții, contradicții care se iviră încă de la început, de la stabilirea celei dinăi litere a numelui său” (p. 89).

Nici regimul de detinție nu mai contează, cei trei au devenit întră totul trei tovarăși de suferință, care trebuie să ducă împreună aceeași cruce și care încearcă, acum, să-și facă unul altuia soartă mai suporțabilă. „Ceai mai bătută de ploii din toate pările eram noi, cei doi de pe margine, căci al treilea, care mergea la mijloc, abia acum descooperiră noi asta, se bucură de o situație oarecum privilegiată. Hotărâram deci să ne schimbăm, să trecem la mijloc fiecare pe rând” (p. 96).

Romanul se încheie cu un lung delir al personajului-narator, agonie dinaintea morții, pe căt se pare. Este vorba despre unsprezece pagini de discurs liber și neîntrerupt, fără nici un punct, și care se cumăre brusc: [...] și cămpia se întinde nesfârșită înaintea tu și tu trebuie să mergi că și noaptea de lungă, dar noaptea dacă cerul e senin, dacă ridici pri-virea, e imposibil, noaptea când linisteia e atât de adâncă și când”.



Gabriel Giodea

Locuia într-un pod transformat în cameră pentru servitori. Nu era foarte confortabil, vara aerul se încingea până la irespirabil, iar iarna, iarna dura ore întregi până când sobele cele vechi reuseau să încâlzească pereții înghețați. Desigur, dacă ar fi fost cineva să facă focul, poate că odăile cele două întotdeauna luminate ciudat, ar fi fost mai primitoare. Dar aşa... Era o casă aproape goală, cu podele de lemn și ferestre tăiate ciudat, dacă le priveai dinuță. De dinăuntru însă părea un pod ca oricare altul. Cu toate astea, ceva mă atragea în locul acela de fiecare dată. Era casa? Era femeia? Era interdicția de a intra în camera cea mică, acolo unde ea se ascundeau de lume? Cine ar fi crezut că acolo, în podul acela doar pe jumătate al ei, aveam s-o iubesc și s-o urăsc deopotrivă, aveam să sănjești după ea și să o blestem?

Îi spuneam Isabel. Era vrăjitoare. Sau, cel puțin, mie aşa mi se părea. Era irezistibilă. Cel puțin, pentru mine. Avean mod ciudat de a dispărea într-un abur. Ne plimbam la brat pe străzile orașului vechi și întotdeauna îmi arăta cu degetul fantomele pe lângă care alțif treceau nestingherit, ca și ceilalți. Lângă ea se ștergeau luminile de neon, dispărătoarea orașului cel nou, dispărătoarea claxonelor și noxele. Lângă ea am văzut calești și velocipede, lampadare de cristal și colivii cu canari, pălării cu penie și discuri de patefon, lângă ea am gustat dulceață de nuci verzi și am miroșit frunze umede. Nu, nu ne drogăm, pur și simplu Isabel... Isabel a mea avea darul astă de a scoate la lumina tot soiul de obiecte și obiceiuri vechi. Totul era altfel. Pentru mințea mea organizată în genere, orele cu Isabel erau un soi de

parfum greu care îmi învăluia simțurile, o supradoză dintr-o trăvă pe care o sorbeam nestingherit, senin, privind-o, adulmecând-o, bucurându-mă de fiecare picătură de acid pe care aveam să o simt abia după ce ea dispărăea. Isabel se ascundeau de toți ceilalți, era aşa doar pentru mine. Venea că și o invocam. Nu de fiecare dată, invocația trebuia să facă „comme il faut”. Închideam ochii. Întindeam orbești un trandafir înainte ca și cum ar fi fost în fața mea și abia pe urmă, cu pleoapele strânsă, îi rosteam numele. „Isabel... Vino!” O vremă a venit. Făcea pireute. Cine mai face pireute în ziua de azi?

- Dacă te-aș chema la ora trei noapte, ai venit să ne plimbăm?

- Unde să ne plimbăm la ora asta, Isabel?

- Nu săt. La Arcul de Triumf?

- E octombrie. E frig.

- Am dansă să ne încălzim. Ai dansa cu mine?

- Pe stradă?

- Pe stradă.

- Eu nu dansez. Nu dansez pe stradă și cu atât mai puțin la Arcul de Triumf. Arcul de Triumf e important pentru mine, nu pot să-mi bat joc de el.

- De ce crezi că j-ai bat joc? Doar am dansă... n-am face nimic rușinos.

- Eu nu dansez.

- Ai să dansanzi. Într-o noapte, Pe stradă. Sub Arcul de Triumf.

Isabel era vrăjitoare. Știa o vrăjă cu care îmi deschidea al treilea ochi, cel pregătit să vadă amăruntile. Umplea spațiul. Orice spațiu. Sau poate eu o iubeam și atunci, îi atribuam toate minunile pe care le redescopeream, lucrurile de care uitaseam să mă bucur, prea ocupat să trăiesc încă o zi, și azi, sănătatea mea: Ani de zile nu existasem decât pentru azi-până-mâine. Și dintr-o dată a apărut ea și pireutele ei afurisite. O iubeam pentru că mă făcuse să plâng. Scormonise în susțelul meu până îmi spărsee toate lacătele și plânsesem în brațele ei. Acum mi se umpleau ochii de lacrimi numai când mă gândeam la ea. Căzusem în celestială extremă. Dar numai când mă gândeam la ea. În rest, purtam aceeași mască demnă pe care îmi luase ani de zile să-o construiesc. Mi se întâmpla însă să o văd pe străzi la ore la care știam că nu avea cum să fie, fizic acolo. Mă însoțea gândul ei peste tot. Aproape că îmi simteam prezența undevoi, lângă umărul meu stâng sau agățată de bratul meu, pentru că doar aşa mergea pe stradă. La brat. La brațul meu. Isabel a mea. Mergeam la piese de teatru jucate în spații neconvenționale. Stăteam pe perne, o țineam în braț și îi respiram parfumul în păr. Habăr nu aveam ce se întâmpla pe scenă dar o aveam acolo, în brațe, preț de câteva scene și tablouri absurde. Am scandalizat odată Cinemateca întreagă. O invitaseam la un film clasic, un SF din 1921, vădati seama... 1921... Și pe ea o puñise râsul. Râsul ei molipsitor, la început în soaptă, pe urmă din ce în ce mai clar, prindea contur în intuneric. Am plecat de acolo impleticindu-ne sub ochii supraveghetorii. Isabel rădea și toată lumea mea se agăta de râsul ei.

buba neagră

- Dă-mi voie să intru în camera ta, Isa.

- Ce să faci tu în camera mea? Acolo nu intru decât eu, nici nu ai ce vedea, numai niște pălării vechi și un pat îngust...

- Ba acolo ești tu, Isa, lasă-mă să te văd.

- Nici nu mă gândesc. N-ai voie în camera mea.

- Bine, atunci fă-mi un ceai.

- Îți fac o cafea.

- Eu beau cafea.

- Ai să bei.

Am tras cu ochiul pe geam.

Căteva esarcă colorate spânzurând de un cuier de modă veche... Uu pat... O sobă. O icoană. O noptieră. Căteva cărți. Și parfumul acela ciudat... busuioc incins. Puseșe bușuioc pe sobă. Camera vrăjitoarei își mirosea a busuioc încins și a măr. Afără crăpau pietrele. În camera îsei, ghiceam eu de dîncolo de usă, trebuie să fie cald.

- Pleacă de acolo! De ce spionez?

- Nu m-am putut abține. De ce nu am voie să intru în camera ta?

- Pentru că nimănui nu intră în camera mea pur și simplu... Ce, eu am dat buzna în camera ta?

- Nu, tu ai făcut pireute...

- Fă și tu pireute.

- Eu sunt om serios Isa, cum să fac pireute?

- Atunci nu intră în camera mea...

... Mă vedeaș, absurd, făcând pireute... eu care erau mai degradăți obișnuit cu pasul de marș sau cu sprintul, pireute...

Nînse. Era prima noapte din anul cel nou și iar făcuse Isabel o vrăjitoare. Tot orașul părea opera unui pictor nebun care și petrecuse eternitatea desenând peste case, peste acoperișuri, peste crengile copacilor, statia albă, aura de zăpadă, ceea ce durează doar câteva ore și scânteiază precum diamantele. Cu câteva zile în urmă, de dragul ei spălasem

perdelele. De dragul ei umbrelasem năuc prin piatră, trezisem un tarabagiu pe care-l împloraseam să-mi dea o creație de brad, măcar atât, pentru că fusese Crăciunul și iar nu-mi împodobisem nici un brad și ea mă certase... La trei noapte am cărat creația aia de brad acasă și-am pus-o într-un colț de cameră. Știam că urmă să vină. Îmi doream astă din tot susțelul, doream până la durere să o văd acolo. Eram pregătit susțește să o învelesc, ca pe un copil și apoi să adorm pe canapea, fericit la simplul gând că Isabel doarme în patul meu, pe perna mea. Mi s-a tăiat respirația când am văzut-o în cadru usii, îmbrăcată, doar într-un tricou negru. „Stai cu mine, mi-a spus, nu pleca, mi-e frig”. Nu ștui dacă eu trezuram sau pământul meu, lumea mea trepăda, se cutremura doar la ideea că Isabel, pe jumătate goală, îmi spuse să rămân.

Am intrat în camera ei la putină vreme după aceea, fără să fac pireute. Era bolnavă. Ea era bolnavă și mi se rupea susțelul, nu voiam decât să stau puțin cu ea, să mă întind lângă ea și să o iau în brațe, dar fiara astă de femeie, atât de străină de Isabellă cea care îmi luminase prima noapte din an, fiara astă pe jumătate năucă, nici nu mă lăsa să mă apropii de ea.

- Pleacă, te rog, lasă-mă, sunt bolnavă... du-te de aci, te chem eu cănd am să fiu în stare, dă-mi pace.

- Dacă ai putea să mă iubești măcar pe jumătate că te iubesc eu, Isa... dacă ai putea să simți măcar jumătate din că simți eu pentru tine, tu nu ești om Isa, nu ștui din ce ești făcută. Cum poți să fiu atât de rea? Nu îți-am cerut decât să stau puțin cu tine, lângă tine și tu mă gonești, tot timpul mă gonești...

Dormeam cu fotografia ei pe pernă, cu perna ei în brațe. Venea

uneori în casa mea și-mi răvășea cărtile, cd-urile, schimba locul obiectelor pe polita din baie...

- Prea multă ordine pe aici, ai nevoie de puțină dezordine

- Lasă-le, Isa, nu mi le mai răvăși, iar n-am să mai găsesc nimic...

Ba ai să găsești și ai să te gândești la mine când ai să le găsești. Tie nu-ți plac surprizele?

- Nu, Urăsc surprizele,

- As. Ai să le iubești.

Dintr-o dată, toate erau complicate. Parcă mă temeam de ea, Contrazicea tot ce erau, tot ce știam. Îmi demonta teoriile punct cu punct, nu avea întotdeauna dreptate dar avea obiceiul nesfârșit de a mă pună la zid, și atunci, argumentele mele, valide în ochii mei, devineau inutile, degeaba aveam dreptate, mă simțeam viu-novat, Cu toate astea nu puteam sta departe. Mă înmuneam distanța, tăcerile ei mă striveau. Eram în stare să dorm pe pragul casei ei, numai să o determin să mă primăcesc în casă, să mă lase să-i spun vorbe pe care mi-o să iasă. Femeia asta nu avea inimă. Sau eu nu aveam acces la înimă ei. Într-o noapte m-am prăbușit la picioarele ei.

- Uite ce ai făcut din mine, Doamne că imi e de rușine... am ajuns să mă zârcolesc pe covorul tău Isa, ce fel de bărbat sunt eu?

- Te rog, ridică-te și pleacă. Acum. [...]

Nu beau cafea. N-am dansat sub Arcul de Triumf. Am redevenit un om serios. Nu-mi mai răvășește nimănii obiectele pe poliță din baie. Mi-o amintesc uneori, la începuturi, pe când inchideam ochii și o invocam. Nu mai există vrăjitoare, o să spună. Nu mai există iubire, o să spună. Nu mai există prietenie, am tot încercat să mă conving. Am aflat și cum se numește boala de care suferisem o jumătate de an. Dragostea care nu se poate. Care te sufocă și te istovăște de puteri. Buba neagră...

■ Andreea Demirgian

indEXprimări

își face pe scrise

Steaua, steuila mea
Toate stelele să stea
Numai tu să nu stai
Îți dau o slujbă mare:
Scrisa lui ... s-o găsești,
Cu ciocul s-o ciocnești
Cu aripele s-o plesnești
Și la ... s-o pornești.
Prin sat fără sfat
Prin pădure, fără secură
Până la el să pornești.
Pe el, pe tată-său,
Pe mamă-să, pe frate-său
Și pe tot neamul lui.
Să nu le da a sta,
Să nu le dea a mâncă,
Până la el a pleca
Cu aripile să-l bață
Și pe poartă să-i-l bagă.

Cules de la Florica N. Mișuș
(Publicat în „Deșteptarea”, nr. 7-12, 1938, pg. 28)

La tară este obiceiul ca fetele care sunt înaintate în vîrstă să se ducă la o meșteră în ale descântelor și să-si facă pe scrisă, adică să-si descânte, având credința că în curând se vor mări. Iată unul dintre aceste descânte, pe care îl redăm întocmai cum a fost auzit.



Gabriel Giodea



■ ION BUZERA

un mic roman mare

(cinema la mine acasă)

Sunt pe 3 iulie 1868, undeava pe lângă Bucureşti (Heresy) şi lajumătatea românului *Zilele regelui* (274 p.), publicat de Filip Florian anul trecut la Polirom. Joseph Strauss, dentist neamţ, soisit de doi ani în România ca medic personal al regelui Carol I, se află la moşia baronului Teodor Nicolicăi de Rudna, membru al familiei regale sărbe. Sună de faţă familia acestuia şi Elena Ducovică, doica celor doi copii: „Inimă! s-a făcut ca o ghindă, nu cât un purice ori căt o gutue, şi, coborând din birjă, s-a gândit că petelele de cer azuriu sunt aidoma ochilor albaştri şi semetii. Apoi ochii ei au licărît cu adevarat, nu numai în inchipuirea lui. Elena Ducovică era pe iarba proaspăt costită, lângă copii, în spatele domului cu mustăci infloati şi al doamnei cu obrajii alb-vîneti, fixându-le neîntrerupt şi tacâm. Gazdele l-au întăpinat cu poliurite şi căldură, iar băietelul şi fetiţa, amestecând morfurile cu educaţia (şi cu ruşinea), s-au hotărât să se incline stângaci şi să-i spună într-o română greoie că se bucură să-l revadă.” (p. 136). Sunt zilele acestui om, Joseph Strauss (şi ale motanului său, Siegfried), cele care contează romanesc, regele şi mereu în fundal, cu toate că se simte prin toţi porii narării că e mai important (o simte şi Joseph prin porii lui!) şi chiar dacă e mereu amintit. Într-un fel sau altul, Joseph se raportează continuu la el, desigur îşi vede foarte bine şi de viaţă lui, desfăşurată în relativă tîrnă pe strada Lipscani, la numărul 18. Din perspectiva finalului (...zilele regelui stăteau să înceapă”, p. 267), Joseph n-ar fi decât una dintre „fafelete” regale, asigurând un soi de anticipaţie. (Oricum, apare aici o ambiguitate excelent calculată). De la început, au trasee oarecum asemănătoare, dar cel „insignifiant” e mereu în centrul atenţiei naratoriale. O răsturnare demnă de „miracile istoriei” ale Şcolii Analelor şi istoriei mentalităţilor, în general, dar cătă diferenţă faţă de orice discurs istoriografic (pe care,oricum l-am luat, e obligat să rămână reprezentativ), cătă bogăcie senzorială, reconstruivă, imaginară! Filip Florian a reuşit să antameze o scriitură foarte fină, atenţă simultană la detaliul şi la desenul mare al epocii, la gesturile măruntă şi evenimentele mari, la elongaţiile miică a vieţii lui Joseph Strauss şi elonganţă mare a destinutului regal. Pasionalitatea milimetrică a evocărilor şi abilitatea evasivo-luptuoasă a folosirii maşinii temporale romanesti îl au amintit pe Julian Barnes, cel din *Flaubert's Parrot*. Acea flaubertiană îmbinărea lor ar putea fi fară sfarsit. Sună măcar de lungă durată”, (p. 138), timpul părea să aiabă nesfîrşită răbdare cu persoanajul. De la această dată încolo, se precipita în mai multe feluri (casătoarea cu Elena Ducovică, naşterea fiului său, Sanducu, enormă încrecătură generată de apariţia lui Petre, prezumtivul copil al regelui dintr-o legătură – în treacătie zis, aranjată chiar de Joseph! – cu o prostituată oarbă, despărţirea de Elena, care îl bănuie că este tatăl lui Petre, Războiul de Independenţă etc.), aşa încât cealaltă jumătate a românului, cu diversele comprimări temporale de rigoare, inghită încă treisprezece ani.

Deşi nu are suslu, romanul lui Filip Florian are enorm de multe calităţi; precizie a imersiei şi dimensionării istorice, putere de aprehensie a realului concret, a vietii cotidiene din Bucureştiul anilor 1870-1880, stil „magic”, învăltitor, ambiental, superbă disponibilitate a întreţinerii şi dinamizării *story-ului*, capacitate de inventie şi reinvenție a personajilor. Acest romancier scrie cu un firesc al cursivităii şi îşi ancorează cîitorul într-o incursiune în epoca de început a lui Carol I care îl poate absorbi în mai multe feluri. Primele pagini au o dimensiune uşor picărescă: descrierile cu ajuns Karl Ludwig de Hohenzollern-Sigmaringen rege în România (dimensiunea politică) şi cum a ajuns dentistul (dimensiunea geografică) tot în România. Astfel că ajungem în epoca şi în plexul lumii imaginare (Bucureşti) într-un mod atipic, nu printre o verticalizare a dorinţei, ci dinspre... Vest, din Germania, Austria, Elveţia, adică drumul pentru care îl parcurge dentistul, invitat de Tânărul rege al României să devină medicul lui de casă, la sfârşitul căruia va începe realitatea să se descopere ca individualitate: „După ce a păsat, însă, pe pământ valah, unul la 8 mai 1866 (după calendarul iulian), celălalt săptămână mai târziu, la 25 iunie, nimic n-a mai fost la fel. Joseph Strauss n-a căutat un telegraf pentru a-şi anunţa sosirea în noua patrie, n-a avut parte de o trăsură trasă de opt căi, n-a trebuchat într-o podă de lemn, pe o vreme cîinească, n-a înaintat la Craiova o mulţime presărată şi un arc de triumf din ramuri de salcie, n-a fost gardat de două sururi de dorobanţi şi n-a înnoptărit într-un conac arătos...” (p. 38).

Înreg romanul e o pliere pe acest dublu traseu, când contrastiv (cum vedem chiar în cîut anterior), când interferent, când indiferent, când de-a dreptul cooperant.

Fiecare personaj este tractat, de voie-de-nevoie, de curenții existenței lui ficționale. În *Zilele regelui* avem trei tipuri destinațiale: Joseph Strauss, care este „reabi-

ne de Linda Hutcheon) a unei perioade care începea să se descorepe pe sine. O simplificare care este capabilă să surprindă enorm complexitatea sentimentelor lui Joseph, dar poate fi și un mod de a diriță, discret-metaleptic, fișul epic sau de a-l „sabota”, completă, ranforsă grajios, după caz: „Se străneseră multe de vorbit cu prințul și, ca într-un mare paradox, toate erau lucruri străine de sensul lor imediat și de interpretările obișnuite. Cu alte cuvinte, banii erau și nu erau banii, fiindcă el îi dădea unei fete oarbe, Linca, o mulțime de monede de argint și de aramă, de două ori pe lună, de ani întregi, dar n-ar fi fost în stare să-i dea nimic, niciodată, dacă la rândul lui n-ar fi primit cândva o punghă pentru tutun de pipă, doldora cu monede de aur. Faptele se înlanțuiau negreșit, dacă una na-ți există, nă-ți există nici celelalte, dar, dincolo de guldenii, groși și florini, dincolo de cretari, parale și copeici, dincolo de căte se întâmplaseră și urmă să se întâmple, Joseph credea că banii își pierduseră noima, ajungând să insinueze reuinostință, loialitate, amor, afecțiune, prietenie și milă, căte ceva din fiecare și căte un strop din multe altele, ca într-o salată de sentimente și notiuni.” (pp. 238-239). E „dedusă” aici nu numai o regulă a lumii fictionale, care funcționează împre cabal, ci și o regulă a lumii înseși. Limitele unui talent epic sunt limitele pe care le suportă convențiile lui „intravenoase”, intradiscursive. În romanul lui Filip Florian aceste convenții sunt atât de naturale, încât, de multe ori, ai senzația că ai patrunc într-un tablou de Hokusai.



este dentist și scrășnetele dintilor tăi îndu băi, vreau să mă întrebi și să răbd, iți ating măimule și picioarele cu botul, mustăciile mele au ghicit că ai aripi, te-am înaripat dragostea, prietenie, și nevoi să te avântă în vâzduh, o femeie te aşteaptă, vrea să te vadă plinrug...”, 16), ceea ce vrea să spună, în ciuda talentului în discutabil al singurei „voci” care bruiază Naratorul, că patosul felin și prea strident uman, adică mult prea melodramatic.

Un personaj aparte și orașul, care în Germania este numită Bukarest, iar în țară București. Discreta arhitectură, nu numai aici, e un semn al recuperării vitării oneste și profesioniste. Din cînd în cînd, în punctele diegetice esențiale, este amintita data. Codul enciclopedic (însemnând cel puțin: istoric, gastronomic v., de ex., p. 139, arhitectural, vestimentar, geologic, politic, diplomatic) funcționează foarte bine ca interstiu. Tehnica aceasta a între-serii nu exclude recursul la informația istorică așa-zicând brută, iar căsăturile (cuplarea existențelor obisnuite la marea istorie) devin foarte rari vizibile. Cel mai prezent, mai vînt și mai atrăgător și codul domestic: „Dacă tot nu urcăscă niciodată la etajul casei cărămizii, Joseph s-a gândit într-o dimineață, când ceașca de ceai se golea, că ar fi în cazul, în sfârșit, să se întâlnescă iubirile lui. Și a coborât cu coșul de răchita, devreme, înainte să bată la usă cabinetului veveului din negustori în cearcăne, cu falci umflați și cu măselele înmuite în acelol.” Intrând după prânz, domnisoara Ducovic, care purta o pălărie bej și tocmai își strângea umbrela deasupra soare, a dat peste un motan adormit, cu o ureche albă și una neagră, tolănit pe scaunul cu un singur picior. Parcă aștepta și el să fie scăpat de durerile gingilor. Motanul a clipit și, mișcând doar vîrful cozi, a privit-o lung, nu ca pe-o pasăre, fiindcă atunci sună să repezit să o sfătă, poate ca pe-o zână din visele pisicești.” (p. 149). De fapt, Filip Florian are admirabilă disponibilitate de a topa, la foloul mic al fictiunii, toate acestea „microcoduri” într-o materie unitară, ductilă și foarte asemănătoare, de o eleganță care ar putea părea crepusculară, dacă acest roman nu ar fi mai degrabă un lansaj al unei cariere strălucite, în ciuda faptului că autorul nu e la primul roman, iar celelalte două au avut un succes mai mult decât stimabil.

Văd în Filip Florian pe marele romancier român de mâine sau, să rog, pe unul dintre marii romancieri de limbă română din următoarele decenii. El ne avertizează astăzi, cu un fel de ironică discrete, că deja foarte bun, că are de unde porni și că să-să și pună relaxat în val oare dotatia. *Zilele regelui* are și uriaș latente cinematografice. De aceea am și permis să reiau ca substitutul numelui cunoscut volum de poezie al lui Robert Ţerban: pentru că mi s-a părut mai mult decât potrivit.

ideal de cunoaștere, ideal de umanitate: tensiunea spre Kant în România

Ion Zalomit, *Principiile și meritele filosofiei lui Kant*, Ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Adrian Michiduță, Craiova, Editura Sim Art, 2008

Aparția în prima traducere integrală în limba română a tezei de doctorat *Principes et mérites de la philosophie de Kant* a lui Ion Zalomit – susținută în 1848 la Universitatea din Berlin și prima lucrare dedicată filosofiei kantiene de către un român – este importantă nu numai pentru Societatea Kant din România, nu numai pentru filosofia românească și iubitorii ei, ci pentru publicul larg, mereu interesat de izvoarele culturii românești ca mod de a se întâri în ceasul actual.

Traducerea, efectuată de Maria Michiduță, face parte dintr-un volum de aproape 300 de pagini care cuprinde și texte ale filosofilor români despre viața și opera lui Kant: Mircea Djuvara, Camil Petrescu, Mircea Florian, G. Bogdan-Duică, Gheorghe Poalelungi, Ilie Torocuț, D.D. Rosca, C. Micu, Dumitru Isac, Marin Diaconu, și cu despre traducerea lucrărilor lui Kant în românește: Constantin Noica, Mihail Antoniade, Traian Brăileanu, Nicolae Bagdasar, D.C. Amzăr, N. Balca.

Studiul introductiv scris de Adrian Michiduță îl integrează în epoca pe Ion Zalomit și în prezentă drept un pasăptot iluminist, alături de Ion Heliade Rădulescu. Iar teza de doctorat a primului român ce s-a ocupat de Kant ne relevă nu numai profunda cunoaștere a lui Kant de către Ion

Zalomit, locul acestuia de pionier între cercetările și exegezele europene asupra lui Kant, ci și capacitatea sa de sinteză și caracterul incredibil de modern al abordării. Astfel, după evidențierea ideilor noi care aprindere „flacără filosofiei timpiurilor moderne” (p. 26) – ale lui Bacon, Locke, Hume, Descartes și Leibniz (ca predecesori cu care este comparat Kant) –, cercetătorul explică extrem de clar filosofia lui Kant. „Să fără să citeze nimic ci pur și simplu, dezvoltând logica raționamentelor. La început, filosofia teoretică: cum se realizează cunoașterea, ideile – prin judecăți scoase din noțiuni, rolul intuiției – ca formă a senzării (spațial și temporal „nu sunt calități veritabile ale lucrurilor, ci doar forma acestor calități”, p. 32). Cunoaștem doar fenomenele, adică reprezentările pe care lucrurile din afara noastră le produc în noi prin simțuri. Teoria despre o asemenea cunoaștere este idealismul transcendental: nu lucrurile ca atare, ci fenomenele sunt simple reprezentări. (Este drama raționalității, doar sugerată de Kant, așa cum a observat Calvin O. Schrag, *Re-suscitația raționalității*. Un răspuns la provocarea postmodernă” (p. 35), deci cunoaștere a naturii este posibilă tocmai prin punerea față în față a unui concept, sau forme (ce aparțin intelucidului pur), cu lucrurile în sine. Lucrurile în sine nu cuprind calitatea, cantitatea etc. – aşa ceva nu se poate demonstra – ci acestea sunt doar condiții *a priori* ale experienței. Acest fond *a priori* de cunoaștere este, deci, de natură formală și „se servește drept fundație în cunoaștere, oricum legat de cunoaștere”, căci permit manifestarea noastră ca ființă liberă. Această manifestare este în funcție de reprezentările morale, care devurg din rațiunea noastră ce dă, astfel, legi imperiale.

Explinând maximele, legea rațiunii practice care permită voința liberă, Zalomit subliniază că,

„Rațiunea este numită *practică* atunci când acționează conform legilor libertății” (p. 41). Rațiunea practice *a priori* scopul legilor practice și, ca urmare, aceste legi comandă în mod absolut, și nu ipotetic (în funcție de rațiunea empirică).

pind de rațiune (și se află între aceasta și intelект) și ce arată forma și legăturile necesare dintre fenomenele naturii. Gândirea este unirea reprezentărilor în conștiință, iar unirea într-o conștiință individuală dă naștere la judecăți. Ele se realizează cu ajutorul noțiunilor pure *a priori* ale inteliectului care reprezintă un concept general, o valoare generală a ceteror de judecare, și sub care sunt puse lucrurile individuale.

Descriind tipurile de judecăți și de categorii relevante de Kant, Zalomit conchide: „conceptele pure ale inteliectului sunt cele cărora trebuie să li se supun toate percepțiile, înainte ca ele să poată servi unor judecăți empirice... principiile unei experiențe posibile alcătuiesc legile universale ale naturii, pe care le putem cunoaște *a priori*” (p. 35), deci cunoaștere a naturii este posibilă tocmai prin punerea față în față a unui concept, sau forme (ce aparțin intelucidului pur), cu lucrurile în sine. Lucrurile în sine nu cuprind calitatea, cantitatea etc. – aşa ceva nu se poate demonstra – ci acestea sunt doar condiții *a priori* ale experienței. Acest fond *a priori* de cunoaștere este, deci, de natură formală și „se servește drept fundație în cunoaștere, oricum legat de cunoaștere”, căci permit manifestarea noastră ca ființă liberă. Această manifestare este în funcție de reprezentările morale, care devurg din rațiunea noastră ce dă, astfel, legi imperiale.

După o discuție despre concepția lui Kant despre metafizică, Zalomit se ocupă și de filosofia practică a acestuia, „Rațiunea este numită *practică* atunci când acționează conform legilor libertății” (p. 41). Rațiunea practice *a priori* scopul legilor practice și, ca urmare, aceste legi comandă în mod absolut, și nu ipotetic (în funcție de rațiunea empirică).



rică). Legile morale tin de folosirea practică a rațiunii și permit un canon: morala este, astfel, criteriu comportamentalul nostru (înclusiv în cunoaștere), căci permit manifestarea noastră ca ființă liberă. Această manifestare este în funcție de reprezentările morale, care devurg din rațiunea noastră ce dă, astfel, legi imperiale.

Explinând maximele, legea rațiunii practice care permită voința liberă, Zalomit subliniază că, „Rațiunea este numită *practică* atunci când acționează conform legilor libertății” (p. 41). Rațiunea practice *a priori* scopul legilor practice și, ca urmare, aceste legi comandă în mod absolut, și nu ipotetic (în funcție de rațiunea empirică).

După un popas la problemele estetice, Zalomit caracterizează filosofia lui Kant, evidentând că rațiunea este aceea care devine central acestei filosofii, prin aceea că ea „este circumscrisă de linie

mitile precise ale conștiinței” (p. 48). În concluzia lucrării, autorul întreprinde o critică a doctrinei lui Kant.

Limbajul lui Zalomit nu este atât de sec cum a apărut în această scurtă recenzie, ci viu și destul de colorat. În orice caz, deosebit de clar: de cea, cariera sa de profesor de filosofie a fost realmente fructuoasă.

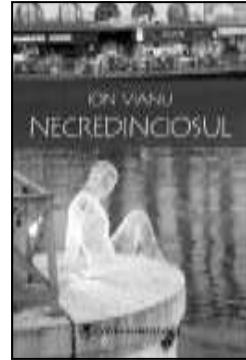
Volumul este extrem de interesant și prin paginile kantienelor români enumerate mai sus: sunt informații inedite și raționamente frumoase și bogate ce permit concluzia că filosofia românească a fost mereu racordată la un nivel înalt cu filosofia europeană. Din acest punct de vedere, și lăsând la o parte forma editorială impecabilă, volumul este o invitație pentru filosofia actuală și, astfel, o provocare.

Kant a reprezentat un model de filosofie, în care realismul a lăsat destul loc imaginii ideale asupra rațiunii și cunoașterii. Iar filosofia sa practică, deși tradițional dezaprobată datorită „formalismului” său, este mai degrabă o oglindă luminioasă de posibilități pentru ființă morală: din această oglindă ne privește un ideal de umanitate ce, deși criticat din punctul de vedere al contextului ce l-a determinat și care este, deși astăzi, nu poate fi exclus din cîmpul conștiinței noastre. Iar faptul că filosofia românească a avut drept principal reper pe Kant dă seamă nu de „caracterul minor” sau epigonice al acestei filosofii, ci de calitatea sa înaltă ce reiese tocmai din oglindirea sa în Kant.

■ Ana Bazac

un roman psihanalitic complex

Ion Vianu, *Necredinciosul*, Editura Cartea Românească, București, 2008.



Personalitatea marcantă a unei generații culturale răvășite de tribulațiile istoriei, medicul psihiatru de excepție cu remarcabile velești literare moștenite pe linie paternă (dar nu numai), Ion Vianu are un destin devenit de atenție, comparabil intrucâtiva cu cel al lui William Carlos Williams. Autor a numeroase articole și studii privind istoria și „filozofia” psihanalizei, fiul ilustrului critic literar Tudor Vianu s-a distins și ca scriitor, reușind prin romane precum *Caietele lui Ozias*, *Vasilis, foi volante* și numeroase articole de exegeză și jurnal cultural, să devină una dintre prezențele notabile ale literaturii anilor 2000.

Necredinciosul a căștigat deja o mare audiенță prin exotismul său de amplioare internațională, prin tematica vizibil circumscrișă interesului pentru psihanaliza al autorului, prin originalitatea reinventării unor tehnici și a utilizării unei variate game de mituri și motive. Deși concepea sa a acoperit un interval de aproape un an, romanul dă im-

presia că ar fi fost scris exact așa cum se citește – pe nerăsuflare, în ritm alert, într-o incercare experimentală de recuperare urgentă a literaturii psihanalitice, marginalizate în cultura autohtonă, de umplere a unei zone albe în literatură noastră, așa cum remarcă criticii Carmen Musat și Paul Cernat, prezentând cartea la Bookfest-ul de anul trecut.

Unul dintre atuurile principale ale romanului îl constituie incredibilă polivalență, complexitatea sa, raportata la dimensiunile reduse. *Necredinciosul* este un

micro-roman ce jongleazăabil cu un cuprinzător set motivic: căutarea identitară îmbinată de angoașele omului modern, conștiința asumării unei apartenențe religioase, tribulațiile sexuale îscădî din conflictul casanovic dintră libertate și demnitate, dedublarea personalității, mitul destinului dublu etc. Îmbinăță de aluzii culturale dintre cele mai variate, de la mituri antice, trecând prin Edgar Allan Poe (care a fructificat și el într-o novela motivul dublului), prin Virginia Woolf – în ale cărei romane putem regăsi, la fel ca și aici, discrepanță dintre intenția intervalelor temporale –, și ajungând până la Aldous Huxley, de la care preia inconfundabilă tehnică a contrapunctului, carteau lui Ion Vianu este alcătuitură pe palierile suprapuse, care nu împiedică, însă, cu nimic, cursivitatea naratiunii. Rezumat, romanul poate fi redus cu ușurință la următoarele coordonate: Daniel, un functionar al unei bănci, este concediat și i se plătește bine făcerea, iar în acest context situational, decide să își pună în aplicare filozofia de viață, alegând să trăiască într-o „lene igienică întreținută”. Printre tabieturile sale rezidează de care le respectă cu sco-

pul întreținerii iluziei că ar neutraliza treccerea timpului, își croiește loc o amicitie cu Joseph, un Tânăr jurnalist neamț, cu probleme psihice clădite pe fundalul unei copilarii dramatice, probleme pe care și le tratează prin consultarea unui psihanalist opac și lipsit de dur. Din acest punct, viața celor doi tineri par să se oglindescă una în alta, să se întrelpe în moduri neobișnuite de la autoincluziune până la despărțire pe termen nedefinit. Psihanaliza și suicidul, redundante până la exagerare, se impletează într-un fir roșu care traversează de la un capăt la celălalt narativă, împunându-se ca un fel de laitonită vizuală. Narratorul acordă o atenție particulară descrierii caracterului „strict necesar și tiranic al relației dintre psihoterapeut și pacient” în termeni de „luptă salbată”, al cărei tel se dovedește a fi „să dai că mai puțin primind că mai mulțu”. Degradarea morală explicită, recurrentă pe parcursul desfășurării evenimentelor, este o axă a cărei poli sunt reprezentări de principiul decentei simulată din primul și din ultimul capitol. Numărul trei, al personajelor masculine, al tentativelor de sinucidere (dintre care doar

una reușește) și al psihanalista existenți sau potențiali, i se pot atribui, la fel de bine, atât conotații biblice, prin corelarea ideii cu dezicerea lui Joseph de Iisus, căt și mistică, luând în considerare structura ateistă, dar zburătoare, a lui Joseph.

Romanul are însă și puncte negative, dintre care o altă discretă de *trivialliteratur* și un final insuficient supraveheat, care se destramă într-un joc exagerat al coincidențelor și al edificărilor. Psihanaliza profundă contrastă pe alocuri cu derizorul unei cauzuistici licențioase, nenețește. În coloritul stilistic putem identifica și structuri distonante în context postmodern (formule precum „trupe de elită ale îndrăgostitilor”), dar, din fericire, farmecul literar al unei scrierii elegante precumpărăte. Comparabil tematic și stilistic cu nuvelistica lui Mateiu I. Caragiale, așa cum o recunoaște chiar autorul, *Necredinciosul* își are un loc de seamă în literatura română contemporană, deoarece reușește să angajeze atât sensibilitatea, cât și inteligența cititorilor.

■ Lucian Hodoboc



■ SILVIU GONGONEA

plimbarea, un roman al inocenței pierdute

Attila Bartis, *Plimbarea*, Traducere din limba maghiară de Marius Tabacu, Ed. Polirom, Iași, 2008

Despre proza lui Attila Bartis nu pot să te exprimi decât la modul admirativ, recunoscându-i de la bun început atributele estetice cu care puțini prozatori se pot prezenta la întâlnirea cu cititorul. Parcusesem inițial *Tihna*, roman apărut în 2006 la Paralela 45, și am rămas la impresia că pentru Attila Bartis această carte reprezintă un vârf al reușitelor sale, deși *Plimbarea*, primul său roman publicat în Ungaria, dar tradus la noi după *Tihna*, avea să-mi dezvăluie o constantă a unei scrierii complicate: cea a amalgamărilor identitare și a substituirilor nebunăriei, cu un specific zonal totuși recoscibil, aproape de ceea ce ne place să numim lumea balcanică.

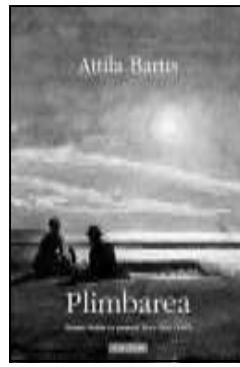
Attila Bartis face gestul firesc de a căuta cu instrumentele prozatorului în mentalul fragil, insuficient stratificat, atunci când vine vorba despre istoria noastră recentă. Spectre ale acestui trecut se perindă atât în *Tihna* cât și în *Plimbarea*, dar, cum spunea prozatorul în interviurile sale, nu trebuie să punem totul pe seama zoaierilor istoriei. Și dacă reușește să se facă auzit este pentru că posedă fler de scriitor, cu mână sigură, capabil să strunească lumi pe care unii comentatori le-au văzut, așa cum este cazul Simonei Sorin din „Dilema Veche”, în oglinda infernului dantesc.

Bildungsroman care refuză parcă încadrarea într-o atare categorie, *Plimbarea* este, înainte de toate, romanul unei surpize de lectură, as putea spune, intrucât la final te trezești într-un univers narrativ diferit de cel cu care te familiarizasești pe parcursul cărții. Caleidoscopic și ambiguă, aventura inițiatică a unui copil, în preajmă evenimentelor revoluției maghiare, devine exponentul unei într-un halo al devenirii istorice și individuale. Chiar dacă este o carte despre copilărie, *Plimbarea* nu aduce în centru o copilărie obișnuită, nu una a marilor speranțe, nu una, la o adică, universală. Nimic nu este pe deplin definit, nici identitatea sexuală a copilului, nici imprejurările în care intră în contact cu evenimentele – poate o vagă intuție a violențelor și o putere limitată de a le înțelege. De fapt, încă din primele pagini ne întâmpină nevoia de semnificație pe largă ceea ce înseamnă violență, ură sau toleranță.

Copilul de „vreo săptă, opt ani” nu simte „nici bucurie, nici teamă”, ci, pur și simplu, trage cu coada ochiului la cum cad pisicile în picioare, la cum se lovește tigaiua de trepte, spre disperarea

vecinilor, la cum tășnește, ca într-un ritual pagân, săngele din gâtul unui pui prins, pe un butoi răsturnat, cu două cărmizi pestete aripi. Într-un univers intim, se strecoară anticipativ și căte o observație ca un nod narrativ ce ar putea dezvăluii viitoarele întâmplări sau identitatea copilului: „Așadar, în dosul curii era un șir de soproane. Acolo erau adunate relicvele războiului, ca amintire. Arătau precum cabinete dintr-o stațiune părăsită, dar nu am ajuns la această comparație de către mult mai târziu.” (p. 7) sau, mult mai departe, „Hainele lui Benjamin îmi erau tot mai strâmte. Mă strângă, dar îmi veneau bine.” (p. 148). Statul său masculin se va destrăma odată cu scena unui avort, abia spre finalul cărții, și astă după ce personajul își va fi petrecut o bună parte din copilărie și adolescență într-o stațiune unde întâlnesc o serie de însă veniți aici pentru a-și vănuța bătrânețea.

Aventura propriu-zisă începe într-o toamnă, când Adél îi spune copilului că acum are nouă ani, că va trebui să părăsească orfelinatul și că va merge într-o stațiune balneară, la Engelhard, fratele bunicului său mort. De asemenea, revoluția este pe punctul de a izbucni. Rechizitorul subtil nu lipsește nici el, rarele scene cu revoluția sunt memorabile. O complicitate cu cititorul este vizată în permanență de narator: „Acum tu cetezi că vor urma aventuri, senzații. Povestioare revoluționare de groază.” (p. 68). Cu totul aparte mi-a părut toposul stațiunii. Este o lume a mirajelor, de basm dar și de coșmar, cu o Piață Moartă ce își primește nu-



mele de la un lac în care o mie de mici împreună cu Păstorul Necunoscut s-au inecat „cu vreo două sute de ani în urmă.” (p. 109). Poveștile locului sunt impresionante și capătă o rezonanță aparte mai ales când sunt spuse de tanti Amália. La acestea se adaugă apariția unor crăi scăpatări, veniți aici să-și petreacă bătrânețea. Memoria lucrurilor și povestile vietelor acestora încarcă locul cu tristețe și pasivitate și dau un caracter poetic romanului.

Complementară *Tihnei*, *Plimbarea* pătrunde cu aceeași detașare în straturile istoriei și reușește să o individualizeze treând-o prin mai multe site ontologice. Tensiunile sunt departe de a se fi stîns, ici-colo moșneci conflictele între grupuri, generații sau chiar religii. Poți trăi cu impresia că *Plimbarea* este o carte „ușoară”, dar după ce o parcurgi de căteva ori ajungi să-ți înțelegi perfecțiunea de ceasomic.

epica imprevizibilului și credință

Dan Lungu, *Cum să uiti o femeie*, Editura Polirom, Colecția fiction-Ltd, Iași, 2009

Cum să uiti o femeie de Dan Lungu se inseră în tradiția noastră literară axată pe epica imprevizibilului, deoarece personajul principal, consumat de iubirea pentru o femeie enigmatică, se trezește părăsit și singur. Tematic, romanul se raportează la o precedență literară deja canonizată (Camil Petrescu, G. Călinescu), dar se distinge de aceasta prin problematica religioasă și se susține prin structura complexă și stilul cameleonice, împrumutând tonuri ironice, poetice ori umoristice.

Cartea funcționează ca un tratat de tehnică spirituală, încercând rezolvarea crizei printr-o soluție neasteptată, care se dezvăluie treptat: bărbatul uită o femeie numai dacă se concentrează asupra credinței în Dumnezeu. Traseul „vindecării” începe atunci când trebuie să scrie un articol despre adventiști și intră într-o biserică de-a lor; observația este savuroasă printr-un umor care marchează detasarea inițială de acest mediu: „Pentru o clipă crezut că greșește adresă și nimerise la vreun congres al ginecologilor, căci se vorbea despre boli venețiene. Apoi creșepu. Acestea erau o pedeapsă pentru cei care, mânăți de Aghiță, călărescă strâmb”. Distanța ironică se va menține pe tot parcursul narativii, posibilitatea ca personajul să ajungă la vreun atașament religios fiind exclusă pentru cititor.

Nici chiar când e găzduit de profesorul adventist Set (și are ocazia să participe mai des la jubilația religioasă) nu pare să comute pe credință. Mesajul românlui și însă profund religios, iar propagarea lui se face aproape demonstrativ, prin opozitia bineînțelegă: calmul din casa po căpitolului versus lumea intințată de păcat a



lui Andi. Planurile alternează între întâmplări din timpul șederii la Set și confesunea lui Andi, când el e încă în garsonieră, la câteva zile după ce Marga plecase. Dacă descoperirea lui Dumnezeu în casa presbiterului înțează cronologic, mărturisirea paralelă a lui Andi și construiește la modul retrospectiv al amintirii, derivat din Proust. Miracolele credinței adventiștilor (pe care continuă să le privească sceptic) sunt mereu urmate de o sevență-repliță din trecut, ce contrastează prin sordidul ei cu pureitatea pocăinților: fusese alcoolică și amărată, avusește chiar o relație cu o femeie la fel de vicioasă care înnebunește (viciul și sancționat, deci, în scop demonstrativ, ca să arate cum ar fi putut ajunge el), găsește apoi un refugiu fals în iubirea Margăi, care își oferise după o petrecere numai că să se răzbune pe fostul iubit și rămâse cu el, probabil fără să-l iubească. În fine, jurnalul fiind, intră în jocurile complicate din culisele ziarului la care scrie, prin săntajul unei personalități locale, și e marginalizat – tot simbolic – de șeful său.

Romanul dramatizează, de fapt, o cincinare incorectă a inteligențelor: jurnalul ateu lansează întrebări despre inadvertențele neacoperite de religie, pe care Set le rezolvă de fiecare dată cu citate din Biblie. Acest crescendo de argumente se va sedimenta în conștiința personajului care, după ce părăsește apartamentul lui Set, e asaltat de sentimentul prezenței lui Dumnezeu în noia cameră, iar gândul că trebuie să respecte dogma îl sporește: „De ce-L urmărește? De ce-L încolțește? (...) Nu, nu voia să se certe cu părinții. Nu voia să-și schimbe prietenii. Nu, nu voia să cânte! Nu voia să zâmbească! Nu, nu voia să se roage! Nuuuuuuuuuuuu!”. Abia în penultimul capitol aflăm că sederea la Set a fost tâmâduitoare, și că, în final, a reușit să o uite pe Marga: „(nu bănuam – n.m.) că în curând voi putea vorbi despre „eu” ca despre „el”, că aveam să încep să o uite cu adevărat pe Marga“.

Valoarea romanului constă în faptul că nu rezumă totuși simplist un mesaj religios, ci îl lasă să se insinueze într-o structură narrativă complicată și antitetică, iar cititorul, deschis înțelept, retrăiește revelația personajului.

■ Oana Maria Cătănoiu



Gabriel Giodea

lecturi

decât despre unele adverbe să mai îți spun...

...Preacinstite Cittitorule, căci, dintre ele, două îți voi aduce întru cunoaștere și judecată. Si nu atât întru cunoaștere, căci ele bine sunt stiute, căt spre luar-e-aminte și dreaptă folosesc...

Din „traista cu adverbe” doar două am ales, pe *mai* și pe *nu-mai*; nici mai „iscusite”, nici mai „mândre” decât altele, ci doar parcă prea des „supuse” greșelii de către vorbitorul neatenat, necunoscător sau nepășător întrale-zicări românești.

Pe *mai* îl găsești în tot locul, numai unde trebuie nu, iar pe *numai*, în „rostiri” nepotrivite.

Dară să nu mai zăbovesc și să mă aștern la drum... lămuritor!

Locul adverbului *mai*, ca determinant al verbului, este

- înaintea verbului:

„Cine *mai* citește poezii?” ([forum.softpedia.com](#)) [2]

„Ovidiu Tender *mai* stă o lună în arest.” (9am.ro)

- între negație și verb:

„Nu *mai* avem radare fixe, dar există cele mobile.” ([apropo.ro](#))

„Profesorii nu mai intră în grădini” ([stirileprotv.ro](#))

- între auxiliar și verb, în cazul formelor compuse:

„Dinamo a *mai* pierdut un jucător”. (gsp.ro)

„Emporiki Bank Romania a *mai* deschis 4 agenții” ([business.ro](#))

„Au *mai* rămas trei săptămâni până la concertul Holograf din București.” ([muzicabuna.ro](#))

„Bacalaureatul nu va *mai* fi unic, ci va fi organizat diferențial

pe filiere și profiluri de licee.”

- între verb și pronumele reflectiv care îl precedă:

„Se *mai* gândește cineva la motivarea angajaților pe timp de criză?” ([bizcity.ro](#))

„România nu își *mai* plătesc ratele.” (evz.ro)

„Rednic: Nu *mă* *mai* intorc niciodată la Rapid.” ([bucuresteni.ro](#))

Prin urmare, așezarea adverbului *mai* înaintea auxiliarului:

„Nu și tu cum au obținut contractul cu Metro.. *Mai* am scris și pe alte forumuri..” ([forum.softpedia.com](#))

respectiv înaintea pronume-lui reflexiv:

„Cum aflu dacă *mai* mă place?” ([sfaturi.eva.ro](#))

«Hagi: „Nu *mai* mă duc pe Ghencea”». ([sportlaminut.ro](#))

este **incorectă**, „repräsentă o incălcare a normelor limbii literare”. [3]

Adverbul restrictiv *numai* (ca și sinonimul său *doar*) se folosește **numai** în enunțuri **afirmative** (conform normelor limbii literare):

„*Numai* un sistem puternic de asigurări poate dezvolta spitalurile private.” (standard.ro)

„Sindicatale din educație renumită la grevă *numai* dacă se crează premisele respectării legilor.” (mtv.ro)

„*Doar* 2.500 de români și-au făcut pensie facultativă în aprilie.” (zfr.ro)

În enunțurile **negative** se folosește, cu același rol și aceeași funcție, adverbul *decât*:

„Nu sunt bani *decât* pentru 10 luni de învățământ.” (newz.ro)

„Politehnica Iași nu are *decât* varianta victoriei.” ([iasiinfo.ro](#))

Folosirea lui *decât* în enunțuri afirmative, cum frecvent se poate auzi și chiar citi, este **incorectă**:

„Vând Nokia 6500 Clasic Black - telefonul arăta foarte bine, nu s-a umblat înăuntru, funcționează perfect fără probleme în orice rețea, menționez *am decât* telefon și încărcător.” ([telportal.ro](#))

„Deși acum (în momentul în care scriu aceste rânduri) *am decât* 3 prieteni, sunt sigur că vă voi putea convinge să vă alăturăți grupului meu.” ([groups.yahoo.com](#))

... și *de am grăbit deslușit, apăsă mai ne vedem și mai să ne auzi* *cu bine*. Preacinstite Cittitorule, și de *nu, decât numai o vorbă să spui și o luăm de la capăt!*

[1] Exemplul au fost alese din publicații diverse, în varianta lor electronică, sau de pe forumuri de discuții.

[2] v. Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Humanitas, 1997, pp. 260-261; G.Grujă, *Gramatica normativă a limbii române* - 77 de întrebări - 77 de răspunsuri, Cluj-Napoca, Dacia, 1994, pp.154-155; Valeria Guțu Roman, *Corectitudine și greșelă. Limba română de azi*, București, Humanitas Educațional, 2000, p.106.

■ Melitta Szathmary

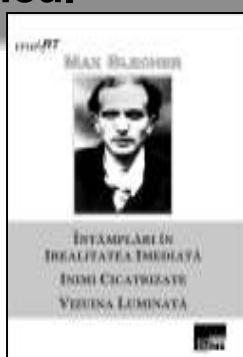
Revista „Mozaicul” vă recomandă

Max Blecher - Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată.

Ed. Aius, Colecția *EpicArt*, 326 pag., 20 lei

Dacă suferința îngustează conștiința, ea determină și exacerbă subiectivității, premisiștă acutului creator. Tragedia lăuntrică are ca revers exteriorizarea estetică a tensiunilor potrivit unei subtile dialectice aparentă – esență, în incongruență ceea ce scriitorul își astăzi tocmai echilibrul relației dar suportabilă.

Blecher și-a resimțit existența cu realitate deficitară, ca excepție, opera sa exprimând sentimentul copleșitor al unei singurătăți fără ieșire. (Constantin M. Popa)



Volumele pot fi comandate direct, la sediul Editurii Aius

Craiova,
tel./ fax 0251 596
136 și 0745 438334
sau prin magazinul virtual de pe

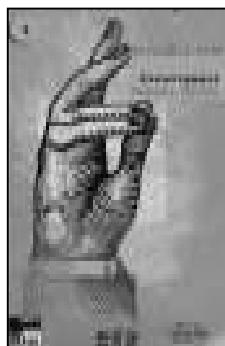
www.aius.ro



Alexandru Ioan - Sinucigașul (Nebunul Suprem)

Ed. SimArt, Colecția *PoEsi*, 86 pag., 10 lei

Autorul, dezlegat de precepte, ratiune, principii etice și estetice și de însăși ideea de bun-simț continuu după atâtjă ani de la Scriptura sinucigașilor să fie în răspărții lumea, cu sine și cu Dumnezeu, și să consemneze prin ploaia de flegme cu care spurcă viața însăși în toate aspectele ei. (Eugen Negrici)



mistificiunile – chei secrete sau rebut al istoriei?

Mircea Angheluș, *Mistificiuni. Falsuri, false, apocrife, pastișe, pseudonime și alte mistificări în literatură*, Editura Compania, Colecția „AltFel“, București, 2008



Cartea lui Mircea Angheluș are menirea de a elucida și de a evidenția scrieri sau documente considerate „minciinoase”, care au fost lăsate într-o zonă de umbra a istoriei literare românești. Autorul dorește să pătrundă în spațiul psihologic al *falsului* ca *ficiune* pentru o mai bună înțelegere a motivelor și a acțiunilor ce au dus la crearea respectivelor texte. De-a lungul timpului, numeroase astfel de creații au provocat intrigă și dezbatere. În funcție de rolul, motivele și modalitățile redactării lor, acestea vor fi clasificate în ramurile apocrifelor, farselor, pastiselor, diferite substanțial de plagiat, care înseamnă copie pur și simplu. Demersul istoricului literar propune însă și o meditație mai generală asupra simbiozei dintre realitate și inventie.

Cazurile prezентate sunt expuse cronologic, de la *Denunțul lui Stroe Leurdeanul contra familiei Cantacuzino* sau *Scrierea lui Mihai Viteazul*, la adevarate tratate, cum ar fi „*Capitulație*“ sau *Cronica lui Huru*. Pe că se pare, rolul lor era acela de a confira populației acelei vremi o „temă de visare“ sau de a fi elemente cheie în căștigarea unor bunuri, titluri ori putere. Tot aici, în această categorie mai largă a „falsurilor“, delimitate mai sus, pe care Angheluș a denumit-o „*mistificiuni*“, se încadrează, alături de documentele cu scopuri economice sau de capital simbolic, scrieri cu o valoare literară certă și acuzații de plagiat. Opere ce au fost excluse din cadrul literaturii, din cauza proastei interpretări și a incoerenței temporale de care dădeau dovadă, sunt redate în prim-plan și reabilitate la adevărată lor valoare („*Jurnalul de călătorie*“ al lui Dinicu Golescu). Într-o manieră obiectivă și foarte atentă, Angheluș analizează un dosar ce a făcut mare vâlvă la timpul lui, și anume *Afacerea Caion*. Un act presupus de plagiat, atribuit de către Caion ilustrului Caragiale, a dus la „*disstrugerea carierei primului*“, creșterea popularității celui de-al doilea, dar și la pierderile în anale a textelor, total în urma unui proces răsunător. Atacurile necontrolate, pur pasionale, împotriva lui I. L. Caragiale nu l-au determinat pe Tânărul student să renunte, chiar dacă procesul a fost câștigat de către dramaturg. Investi-

Cercetarea amănuntită a lui Mircea Angheluș introduce această parte regăsită a literaturii în contextul universal, unde arta plăsmuirii a fost abordată de timpuriu. Deși natura sau importanța informației dosarelor expuse nu este, uneori, atât de cunoscută publicului larg și, poate, chiar și unor specialiști, valoarea cărții se dovedește extraordinară prin inventia conceptuală, iar expunerea clară a autorului fac din ea o lucrare captivantă ce merită citită și de „cunoscători“ și de „profani“.

■ Bogdan Avramescu



■ MIHAELA VELEA

Ne dorim ca artiștii din Craiova să fie mai bine cunoscuți... citez aproximativ din discursul lui

Nicolae Marinescu, directorul revistei „Mozaicul”, care a inițiat și s-a susținut ideea de a da expună lucrările de artă în spații neconvenționale. De ce nu am transforma un banal birou într-o vremelnică

sau perpetuă galerie de artă? Cu aceste gânduri a pornit la drum acest proiect destul de ambicioas, care a căutat resurse să nu se anchiozeze după prima sa manifestare – Expoziția personală

lă Lucian Irimescu – gazduiță chiar la sediul Editurii Aius.

Mecenatul nu a apus definitiv și într-un timp relativ scurt s-au pus bazele celui de-al doilea proiect:

Gabriel Giodea – subliminale

Subliminale este un proiect ce s-a derulat în două etape distincte. Prima dintre ele – **Office#** – la sediul POLISEA, cu sprijinul lui Dan Cherciu, fost vernisată pe 7 mai 2009, iar cea de-a doua – **IcOns**, pe 22 mai 2009, la Editura Aius din Craiova.

Experimentul etalării artei în spații neconvenționale are un gust aparte. Poate un aer mai accentuat de libertate, un apetit mai mare pentru improvisație (în sensul unui discurs spontan bine susținut) și, de ce nu, o atitudine mai puțin scoajoasă și mai confidențială. Artiștii care aleg să expună în asemenea spații nu o fac nu doar din nevoie unei evadări din galerii, ci și pentru exercițiul dialogului cu un alt mediu.

Dar cine este Gabriel Giodea?

Pătruns nu cu foarte mult timp în urmă în rândurile artiștilor de aici, Gabriel Giodea este, în momentul de față unul dintre cei mai interesanți și mai activi plasticieni din Craiova. Este un artist a căruia prezență nu este deloc confuză, un tip informat, extrem de atent la ceea ce se întâmplă în jurul său

fără a se lăsa sedus de lentoarea boemei artistice locale. S-a remarcat prin participări periodice la expozițiile de grup ale Uniunii, la *Atelier 35, Proiectul „Identități”* desfășurat la Craiova – Viiden – Vratsa (Bulgaria) – Hamme (Belgia) – Râmnicu Vâlcea, *Școala de la Craiova, Seetal 2007* – Meisterchwanden – Elveția, *Bienala „Lascăr Vorel”* Piatra Neamț, *Saloanele Municipale* de artă organizata la Muzeul de Artă ori Galeria Artă unde în 2006 a expus „Mobil & Inside” – o expoziție personală deosebit de îndrăzneață.

Subliminale vine cu acel tip de dicurs care nu produce instantaneu întrebări: Ce este **Office#**? Ce este **IcOns**? Dincolo de înțelesul imediat, fiecare dintre aceste teme reprezintă un drum lung, cu multe acumulații. **Office#** nu înseamnă doar birou sau (în cazul de față) decorarea unui birou, cum nici **IcOns** nu se „traduce” prin icoană. Artistul își pune aici probleme interes general care rezonază în mintea multora dintre noi. Ce este arta contemporană și cum se raportează actualul arti-



tic la societatea actuală? Ce este nou/ vechi, perimat? Cum ne in-

fluențează kitsch-ul ori reclama incisivă la Coca Cola?

În **Office#** Gabriel Giodea pornește de la ideea de tehnologie/materie primă/produs și treptat ajunge să ne antrenze într-o căutare și ne propune o raportare cât mai puțin rigidă față de estetică.

Ce este o formă frumoasă? Cum simțim textura, linia, armonia cromatică? Ce înseamnă valoare/preț, sau cum interpretăm grafia unui cod de bare? Cum primim nou, sau cum ne influențează standardizarea?

Office# reusește să valorizeze un spațiu, fără a crea, nici pe departe, accente decorative, iar Giodea este unul dintre acei artiști interesanți să colaboreze cu un anume ambient, fără a-i impune acestuia o poziție de subordonată.

Parcugând vizual cele două etape ale proiectului devine evident că există o serie de elemente care se permă din **Office#** în **IcOns** ca un fir narrativ. Dacă **Office#** parea mai simplu de decodat, **IcOns** a produs o oarecare dereră (cel putin în prima instantă) în rândul unora dintre cei care cunoșteau faptul că Gabriel Giodea studiază pictura bisericăescă, și care s-ar fi așteptat ca artistul să abordeze aici teme religioase.

Cum putem să vorbim despre **IcOns** fără a lua în considerare puterea de pătrundere a unor imagini care s-au fixat în mentalul colectiv. Icons/icoana nu mai este văzută demult doar ca obiect de cult. O regăsim, adesea stereotip, pe desktop, pe stradă, încărcată de semnificații, iar societatea contemporană a cultivat o întreagă galerie de asemenea reprezentări. Imaginea înseamnă reacție, iar frecvența cu care imaginea este folosită ca mod de ex-

primare reliefază o dată în plus pregnanța acesteia.

Reprezentări seriale (și aici putem include orice tip de personaj desenat etc.) însănu care au capătat statu de emblemă se integrează firesc aici într-o găndire plastică coerentă. Este interesantă aici relația banal/dérisoriu/valoare, relevată subtil în unele lucrări care, doar aparent modest, pun în balanță imagini repetitive alături de intervenții de culoare ori elemente subliniate, ușor ostentativ, cu foță de aur.

Gabriel Giodea are o personalitate artistică complexă. El poate să adopte rigoarea canonicei a unui mester iconar, ceva din măiestria maestrilor flamani, instinctul protestului ori gestualitatea agresivă a grafferilor din street art. Simte profund rafinamentul picturii însă regăsim, desul de accentuat la el, microbul experimentului, al integrării materialelor considerate ordinare și a produselor finite. Simte nevoia să se manifeste fără conștârgeri, cât mai variat abordând (ca și în cazul proiectului de față) pictura, colajul, obiectul ori acuarela. În mișcarea accelerată a cotidianului, în vîțea cu care, din ce în ce mai grăbit, noua pestă nouă locul vechiului, îmi place să cred că floppy discurile de plastic (obiect considerat deja „de colecție”) pot fi „motiv” pentru o compoziție sau, de ce nu, o natură moartă.

Subliminale lui Giodea există cu siguranță, poate încă lat, la granita conștientului cu inconștientul, și este o chestiune de timp până când fiecare dintre noi le va simți acut prezența. În încheiere vreau să spun doar atât:

Pentru Gabriel Giodea arta nu mai este de mult a doua slujbă, ci un mod de viață.

ArtFair. un jurnal



• Muzeul de Artă din Craiova vine în perioada aprilie - mai cu două proiecte deosebite de interesante. Primul dintre ele: „In memoriam” își propune să (re)aducă pe simeze creația unor artiști care au lăsat lucrări de valoare în artă contemporană românească. În acest sens, vineri 24 aprilie 2009, ora 18.30, în sălile de la parterul palatului Jean Mihail a fost deschisă expoziția oficială a expoziției *In memoriam Andrei Chintilă*. Din păcate, artistul nu este atât de cunoscut pe cât ar merita. A avut însă o existență aparte și, poate sună banal, dar Andrei Chintilă chiar trăiește intens prin opera sa.

Cel de-al doilea proiect: „Artiști români în diaspora”, vrea să aducă un aer de noutate, prezentând publicului craiovean artiști români stabiliți în străinătate. Astfel, pe 15 mai 2009, este vernisajul Expoziției retrospективă de grafică Alma Ștefănescu Schneider: *Lume, lume...* Artista, ale cărei lucrări sunt expuse pentru prima oară la Craiova, este fără indoială o graficiană deosebit de valoroasă, un spirit viu și neobosit. Expoziția este realizată în colaborare cu Galeria KunstArt Bochum (Germania) și MNAC.

• La Galeria *Artă* din Craiova a fost vernisată joi, 16 aprilie 2009, ora 18.30. *Expoziția personală de pictură Cezdar Petrov*. La

galerie nu sunt disponibile nici un fel de informații despre artistul bulgar, însă cu siguranță expozitia merită văzută.

• *Tradem* nu este un spațiu de expunere doar pentru amatori. După ce anul trecut galeria a organizat o expoziție a artistei de origine română Noche Crist, pe 15 mai a fost vernisată Expoziția personală a Anei Spănu – *Afisare*. Artistă din tânără generație, formată la Universitatea de Arte și Design Cluj Napoca, „prezentată” Anei Spănu a fost remarcată și la *Salonul Municipal* organiza-

zat de către Muzeul de Artă Craiova în 2008. Așteptăm cu interes și altele proiecte ale artistei.

• Seria de manifestări ce vor să prezinte artă contemporană în spații neconvenționale continuă la Craiova. Artistul Gabriel Giodea și-a lansat „pe piață” proiectul său *Subliminale*. Proiectul se desfășoară în două etape distincte și în două spații diferite: prima etapă este **Office#** – 7 mai 2009, și a avut loc la sediul firmei *Polisea*, iar cea de-a două este **IcOns** – 22 mai, la sediul Editurii Aius din Craiova.

El amor – un adevărat examen

Nicolae Marinescu, în dialog cu realizatorii spectacolului de balet



Balerinii Teatrului Liric sunt foarte tineri. Generațiile de spectatori cu vârstele începând de la 40 de ani își aduc aminte de spectacolele de balet existente aici în perioada anilor '80 (dacă am rememora doar Bolero-ul de Maurice Ravel, construit ca o replică „în oglindă” a celebrei variante dansată de Maia Plișteană). Ceea ce este important de reținut este faptul că, în perioada menționată, baletul craiovean există, pe coordonate clasice reale, cu spectacole de mare titlu și soliști valorosi (dintre acestia, o parte evoluază în teatrele din afara țării, alții au imbrățișat cariera didactică, o parte au depășit vârsta evoluției pe scenă, iar o altă parte dansază la București sau Constanța). Doar câțiva au mai rămas în teatrul craiovean, mentorii ai evenimentelor artistice despre care aminteam.

este un muzical pe care l-am gândit pentru un public larg, construit pe cea mai obișnuită, dar și cea mai tulburătoare poveste, iubirea

Nicolae Marinescu: Cum s-a născut ideea acestui spectacol de dans la „Liricul” craiovean?

Francisc Valkay: Colaborez de câteva decenii cu Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova și am avut multe reușite împreună. Astfel că, atunci când domnul director Florian George Zamfir mi-a propus să fac un spectacol de balet, am fost foarte plăcut surprins. Mai ales că îmi acorda deplină libertate de mișcare, vizul oricărui producător. A fost extraordinar că nu m-a întrebat nimic despre ce vreau să fac, nu

m-a condiționat în niciun fel în ceea ce privește regia, scenografia sau distribuția, asigurându-mă că echipa teatrului era încredințată că vom produce un spectacol deosebit. După o singură întâlnire, de vreo zece minute, în care am definitivat problemele contractuale, ne-am apucat de trebă. *El amor* este un muzical pe care l-am gândit pentru un public larg, construit pe cea mai obișnuită, dar și cea mai tulburătoare poveste, iubirea, pe care omeneaua trăit-o de-alungul existenței sale și care o va însoții atât că va exista. Am vrut să exprim deopotrivă bucurie și tristețe, dușoare și violență, speranță și disperare, în aceeași surprinzătoare asociere pe care ne-o propune mereu viața. Selecția muzicală, realizată din această perspectivă de Ramon Chirtoiu, a reunit stiluri muzicale reprezentative pentru epoci și meridiane diferite, creând perspectivă universalității acestei intense trăiri umane.

N.M.: Proiectul mi se pare totuși o provocare, mai ales dacă mă gândesc la colectivul numeros de balerini pe care l-ati implicat, în jur de treizeci, prin natura lucrurilor care cunosc eterogen, dar mai ales solicită, specific, cu totul diferit în spectacolele de operă și operetă, în care participă mult mai puțini, cu roluri episodice, secundare și de securitate întindere. Ori aici au devenit, prin comparație, „solisti”, rămânând totuși în lumina reflectoarelor timp de aproape o oră.

F.V.: Cred că pentru mulți dintre ei fost un adevărat examen. Pentru că le-am propus altceva decât erau obișnuiti până acum: foarte multă actorie. A trebuit să se impresioneze unii pe alții, în timp, să emoteze publicul. Dar poate tocmai aceasta i-a determinat să dea măsură deplină a posibilităților pe care le au.

N.M.: Apreciat de spectatori...

FRANCIS VALKAY

Regizor și coregraf

Publicul s-a lăsat cucerit de farmecul artistului Francisc Valkay de îndată ce acesta a pășit sub lumina reflectoarelor. Debutul s-a petrecut pe scena Operei din București, în ultimul an de licență coregrafică. Oricât a insistat ilustrul său mentor, Oleg Danoschi, nu a dorit să danseze pe prima scenă de operă și balet a sării, ci acasă, la Timișoara.

A întreprins numeroase turnee, începând din anul 1957. A ocolit lumea în pași de dans: după ce a „bifat” mai întâi Europa, au urmat o sumedenie de scene din Asia și SUA. Din iulie 1990 este „numai” maestru coregraf și, de câțiva ani, „guest-star” în spectacolul „Oedip” al Operei Naționale din București.

Puțini prim-balerini au avut, precum Francisc Valkay, șansa să interpreteze personaje diametral opuse din marele repertoriu universal. În top a fost „Lucul lebedelor”, în care a evoluat de 180 de ori; și strălucit ca puțini alți dansatori români în „Fântâna din Bahcisarai”, unde a dat viață, în

timp, și rolului de... „lover”, dar și celui al „bătrânelui”. Vârfuri ale creației sale au fost și neuitabile personajele din „Romeo și Julieta”, „Othello”. Harul și performanțele sale artistice i-au adus partenerie de zile mari: Magdalena Popa, Elena Dacian, Illeana Iliescu, Maria Bardezan.

Tudor Vornicu a fost cel care a „descoperit” virtuilele de maestră coregrafice ale lui Valkay; vreme de mulți ani, artistul timișorean a condus trupa de balet a TVR, semnând spectacole de divertisment de referință.

De 18 ani, Francisc Valkay este maestru de balet al Operei Maghiare din Cluj, unde a realizat coregrafia unor premiere deosebite: „Hamlet”, „Macbeth”, integrală operelor lui Erkel Ferenc, toate, prezentate cu succes la festivaluri internaționale. (Idico Achimescu)

În această calitate, a colaborat cu importante scene lirice și teatrale: Opera Română din Timișoara, Opera Națională, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” București, Teatrele din Arad, Botovașani, German din Timișoara.

tru profani. Și încă odată vreau să subliniez extraordinara capacitate a domnului director Florian George Zamfir de să și să motiveze cu încredere pe toți membrii unei echipe numeroase și complexe, oferindu-le șansa de a se exprima artistic, profesional, dovedind în același timp exigență pentru performanță, atât pentru oamenii din teatru, cât și pentru ca publicul să primească ceea ce așteaptă.

N.M.: Orezușită!

F.V.:

Am spus de la început că vreau să realizez un eveniment și pentru spune că împreună am reușit. Fiindcă a fost o extraordinară muncă de echipă. Nici nu vă imaginați că să sudarea o curs pe podelele astea, de căte ori ansamblul de balet a reluat mișcări, atitudini, gesturi pentru ca totul să fie sărac. Scenografia asigurată de domnul Răsvan Drăgănescu, o componentă foarte importantă, chiar dacă adesea publicul o percepă mai mult subliminal, a rezolvat într-un timp foarte scurt, cu resurse destul de limitate, probleme de mare complexitate, multe de neimaginat pen-

N.M.: Proiecte noi?

F.V.: Încă nul-l-am valorificat deplin pe acesta. Vom vedea. Poate peste un an vom propune publicului craiovean ceva nou și atrăgător. Deocamdată vreau să ne bucurăm de ceea ce s-a reușit acum!

te simți cu adevărat liber și de aceea responsabil

N.M.: Ce a însemnat pentru scenograful Răsvan Drăgănescu spectacolul El amor, în regia și coregrafului lui Francisc Valkay?

Răsvan Drăgănescu: O provocare, din mai multe puncte de vedere. Mai întâi pentru că spectacolele de balet au fost destul de rare în teatrul nostru, iar costumele trebuie să îndeplinească condiții suplimentare în raport cu cele de operă și operetă, astfel încât să asigure dinamismul necesar mișcării intense a dansatorilor. Alegera culorilor astfel încât să creeze ansambluri cromatice în concordanță cu bogăția și rafinamentul stărilor și emoțiilor gândite de coregraf, dar și consistența și natura materialelor destinate să asigure deopotrivă acomodarea la corpul balerinilor ca și la imaginea plastică de ansamblu presupun simultan o perspectivă artistică și tehnică. Or, însăși găsirea pe piață românească a materialelor care să rezolve atât problemele de plastică: volum, transparență, culoare, căt și



RĂSVAN DRĂGĂNESCU

Scenograf

Licențiat la Academia de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, Răsvan Drăgănescu s-a afirmat, cu precădere, în două ipostaze: de pictor și de scenograf. În prima calitate, a avut șansa prezenței picturilor sale în expoziții de grup și personale, atât în țară cât și în străinătate (Franța, Germania). În cea de a doua, ca angajat al Teatrului Liric „Elena Teodorini” (din anul 2000), a semnat scenografie (decoruri și costume) pentru evasionalitatea premierelor realizate de colectivul teatrului, dintre care amintim doar câteva: Lucia di Lammermoor, Traviata, Falstaff, Văduva veselă, Boccaccio, Contesa Mariza, Braconierul, Tosca, bucurându-se permanent de aprecieri favorabile ale publicului și criticii de specialitate.

⇒ pe cele de elasticitate și aderență confortabilă, era o solicitare extremă. În plus, bugetul fiind aprobat destul de târziu, a trebuit să executăm costumele într-un timp extrem de scurt, ceea ce nu a fost deloc simplu. Fiindcă la schița convenită cu maestrul de balet – la fețe bluze, fustă, ornamente, ciopri, pantofi, la băieți mai simplu: pantaloni, vestă – se realizează un prototip care este evaluat împreună cu producătorul – regizor, coregraf – și abia după repetiția generală costumele propriu-zise se definitivăză, cu înrentele modificări. Mă simt dator să spun că, în ce privește costumele, promptitudinea execuției, funcționalitatea și chiar calitatea lor estetică, se datorează echipei Gabriela Ozun, Ani Preut, Tiță Tită, Adița Leoveanu și Dumitru Ozun, coordonată de doamna inginer Monalisa Giubegăeanu, remarcabilă prin iesința tehnică, dar și prin sugestiile care m-au ajutat să pun de acord vizuirea artistică a regizorului și maestrului de balet cu posibilitățile practice de care dispuneam. În sfârșit, decorul, luminiile, sunt elemente importante într-un „muzical”, iar implicarea regizorului tehnic Costinel Stancu și a lui Roberto Bujor la orga de lumini au potențat semnificativ valoarea expresivității plastice.

N.M.: Cum a fost colaborarea cu maestrul Francisc Valkay?

R.D.: O întâlnire excepțională, cu un adevarat profesionist. Ne-am văzut în decembrie, când mi-a povestit ideea și momentele spectacolului și am vizionat pe un CD ceea ce realizase pe aceeași muzică la, cred, Cluj și Timișoara. Apoi în ianuarie, când i-am

stă sau opțiuni culturale și artistice. Poate fi o fereastră deschisă către activitatea instituției noastre în viitor.

este mare păcat că nu avem la Craiova o școală de balet

Nicolae Marinescu: El amor a fost o idee bună pentru Teatrul Liric „Elena Teodorini”, din Craiova?

Laurențiu Nicu: Mai mult. Pentru că sunt foarte puține spectacole de balet, iar acesta a fost ceva cu adevarat deosebit. Alternația unor elemente de dans clasic cu unele de dans modern și contemporan, imbinând reapantomime cu improvizăția au fost pentru mine, ca actor o mare provocare. și tocmai asta mi-a plăcut foarte tare, să execut și parte de balet cât am putut de bine și să rezolv și parte de actorie pentru care sună scotit. Mi-plăcă și cum s-a construit spectacolul: un moment de forță după un liric, urmat de un moment dramatic după care a venit unul comic... M-a încredut și mi-a plăcut!

N.M.: Ca balerină?...

Floriana Ion: Imaginați-vă că am debutat acum mai bine de douăzeci de ani pe scena teatrului nostru într-un spectacol al maestrului Francisc Valkay. Aș că nu puteam să primească decât entuziasmea această provocare. Fiindcă *El amor* nu mai era dansul clasic pentru care m-am pregătit în școală, cum spunea și Laurențiu, ci o asociere spectaculoasă de elemente pe care, ca profesionistă, nu m-ă sfii să o numesc „avangardistă” pentru



FLORIANA ION
Absolventă a Liceului de Artă „George Enescu” din București, specializarea coregrafie. Din 1985 este solistă la Teatrul Liric „Elena Teodorini”. S-a remarcat prin prestații sale artistice în rolurile de primă linie din spectacolele de balet „Rică”, „Poveste din Cartierul de Vest”, „Fantana din Baccisarai”, „Coppelia”, „Carmen”, precum și în evoluții solistice din opere, opere și musicaluri, situându-se printre cei mai prolifiici interpreți-balerini ai teatrului craiovean. A fost solicitată, de către reputatul coregraf Francisc Valkay, în a-II-a secundă, la pupitru maestrului de balet, cu ocazia recente premiere cu opereta „Soldațelul de plumb.” În prezent, deține calitatea de șef secție al trupei craiovene de balet.

Iar acești copii talentați și muncitori vor da totul pentru a răspunde cerințelor sale...

L.N.: Dacă va observa că un dansator călă într-un mod apărător, va căuta să-l distribuie astfel încât această trăsătură particulară să intăreasă originalitatea poveștii pe care a imaginat-o. Sigur că asta presupune o mare inteligență artistică și un profesionism desăvârșit. Dar este însăși definiția maestrului Francisc Valkay.

N.M.: Totuși, de la roluri de câteva minute în spectacolele de operă și operetă, la a transforma baletul membrilor colectivului de la balet în protagoniști, a-i atinge zeci de minute în lumina reflectoarelor?!

ia libertatea să-și găsească mijloacele de exprimare...

F.I.: „Iată ce vreau să spun! Ajutați-mă să facem asta!” S-a lăsat inspirat de resursele fiecarui dintre noi și a obținut o creație cu adevarat de echipă.

L.N.: Sî, pentru că nimeni nu s-a simțit încorseat, a ieșit ceva atât de intens și deosebit. Un spectacol pentru toate vîrstele și pentru toate genurile de public, care se va aseza și mai bine după ce va fi rulat, aşa cum sperăm și trebuie să fie. Pentru că în Craiova nu a mai fost astă ceva, muzica place cu siguranță, iar efectele sunt spectaculoase. Sî pentru că decorurile nu sunt masive, poate fi bine prezentat și în turnee.

N.M.: Poate devine acest gen de spectacole un element de politică repertorială?

F.I.: Sper. Sî mă incurajează și faptul că domnul director Florin Zamfir, aşa cum a spus de la început, nu a venit la nicio repetiție și a privit spectacolul direct din sală, la premieră. Această încredere este de bun augur, ca și rezultatul. Iar maestrul Valkay va avea întotdeauna idei de excepție. În plus, este și genul de spectacol cu succes de public, deci și de casă, și atunci toată lumea ar avea de căștagat. Oricum, eu cred că maestrul Francisc Valkay a fost ca un mare sculptor, care a descoptat într-un bloc de marmeră mai multe statui, le-a eliberat și le-a șlefuit, iar noi nu putem rata șansa de beneficiu de harul său. Ar mai fi o problemă. Este mare păcat că nu avem la Craiova o școală de balet, cel mai potrivit, măcar o grupă, la Liceul de Artă...

N.M.: Vă propun să lăsați deschis acest subiect și vă promit că vom reveni asupra lui, mai pe larg, aşa cum merită. Până atunci vă doresc să urcăți că mai curând și de căt mai multe ori pe scenă. Succes!



LAURENȚIU NICU

Absolvent al Universității din Craiova, Facultatea de Litere, departamentul de Teatru (promovată 2007), clasa prof. Remus Marginean, unde este în prezent și preparator universitar titular. Palmaresul său artistic numără roluri din repertoriul dramatic, precum Alexei Feodorovici din „Frații Karamazov” de Dostoevski, Ivan Vasilevici Lomov din „Cerere în căsătorie” de Cehov, Iordache din „D’ale Carnavalului” de Caragiale, Timofei din „istoria comunismului” povestită pentru bolnavii mintali” de Matei Vișniec, Bâtrânel din „Scăpnele” de E. Ionescu, Claudiu din „Hamlet” de Shakespeare, řbiřtin „Patima roșie” de M. Sorbul,

Anselmo și Pestele fetei maure din musicalul „Omul din La Mancha” de D. Wassermann și a.

Manfestă înclinație deosebită spre scene muzicale, din 2006 fiind angajat al Teatrului Liric „Elena Teodorini” unde a susținut roluri precum Tony din „Soldațelul de plumb”, Majordomul din „Frumoasa din pădurea adormită” etc. A evoluat de asemenea în numeroase spectacole de balet („Camina burana”, „Faust”, „În pasi de dans”); demonstrând reală calitatea de coregraf, pe lângă numerole muzicale realizate pentru Teatrul Liric „Elena Teodorini”, a semnat regia și coregrafia spectacolelor de teatru dans Patima Roșie și Shakespeare Love.

prezentat schitele și le-am discutat. Este o personalitate foarte deschisă, cu un spirit de echipă natural, disponibilă să se îmbogățească prin receptarea sugestiilor și calitățile colaboratorilor, motivându-și prin aceasta colaboratorii, care se simt coautori. Așa se explică rezultatul extrem de diferit al spectacolelor dinainte. Te simți cu adevarat liber și de aceea responsabil și gata de orice efort.

N.M.: Sunteți mulțumit de ceea ce s-a obținut?

R.D.: Totdeauna mai este ceva de făcut, de schimbă, de corectat și la asta mă gândesc de câte ori termin ceva. Dar pot spune că mi-a plăcut acest spectacol, modul în care s-a lucrat pentru realizarea lui, efectul pe care l-a avut asupra publicului, generozitatea genului care atrage spectatorii atât de diferiți ca vâr-

Craiova. Am fost convinsă însă de la început că va fi un succes, pentru că atunci să spui Francisc Valkay spui deja tot.

N.M.: Totuși, nu v-ați temut că exigentele unui profesionist de asemenea calibru ar putea depăși posibilitățile unor membri ai ansamblului?

F.I.: Dimpotriva. Eu am insistat mult ca maestrul Valkay să fie invitat la noi să facă un spectacol de balet de sine stătător și nu un moment de divertisment, cum se face de obicei în cadrul marilor spectacole de operă sau operetă. și astă chiar dacă aveam un ansamblu Tânăr, ai căruia membri nu sunt toți absolvenți ai unei școli de balet. Fiindcă știm că un maestrul are tocmai această capacitate de a construi spectacolul plecând de la resursele fiecărui membru al colectivului, estompând defectele inerente.

F.I.: Efortul a fost enorm pentru noi toți. A trebuit să muncim uneori până la epuizare, și cu corpul, dar și cu capul. Căteodată repetițiile au fost complete. Dar am gândit că merită efortul, fiindcă faptul că nu avem spectacole de balet pentru noi este o mare frustrare...

L.N.: Pentru că dincolo de aparițiile episodic din spectacolele de operă și operetă, corpul de balet are un program zilnic: ore de studiu, ore de repertoriu, și practice este tot timpul pregătit să intre în spectacol. Faptul că acest lucru nu se întâmplă este frustrant. Deodată toată lumea a devenit importantă: costume noi, lumini noi și fiecare în conul de lumină al reflectoarelor... A fost fantastic pentru toți: lață, avem și noi spectacolul nostru!... Pe urmă, lucrul cu maestrul Valkay! După ce ne-a explicat povestea, a lăsat fiecărui





■ ADRIANA TEODORESCU

nunta ratată a lui Puiu (o pseudocronică a unui pseudospectacol)



Acest articol nu poate fi considerat cronică teatrală, pentru că ceea ce s-a numit premieră „Nunta lui Puiu” a Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova nu este un spectacol de teatru, deși, teoretic, are toate componentele. Mai puțin teatralitatea – esențială, însă. Este o copie grosolană a unor emisiuni tv, în care sunt expuse scene din viața domestică a vedetelor de carton, dar și a anonișilor analabici, sub titulatura de „show live” sau „senzațional”.

După „răsunătorul succes” al „Casei cu toape”, Puști Dinulescu scrie un alt text ce este reprezentat pe scena craioveană, „Nunta lui Puiu”, cu pretenții de satiră socială. Probabil încăntat și încrezător în scrisul său, autorul se autoînțelează discipol (nici mai mult, nici mai puțin!) al lui Caragiale, al lui Mazilu și – surpriză! – al lui Kusturica! Până aici, nimic prea nou în peisajul teatral românesc, unde mulți cred că talentul este contagios ca gripe. Grav este când astfel de (pseudo)dramaturgi sunt luati în serios și premiați, în ciuda valorii scazute a creațiilor lor.

Uimirea, dezamăgirea și indignarea cronicarului sunt provocate, în egală măsură, de alegerea acestui text pentru a fi montat pe scena unui teatru național (fie el și de provincie!), dar și de comportamentul unui public căruia i se atrofiază, puțin căte puțin, orice urmă de bun gust, de cultură, de simț estetic, reacționând gregar la orice, fără discernământ. Acest public care aplaudă cu aceeași frenzie la un spectacol cu Olga Tudorache, dar și la „șușe-

le” cu Rodica Popescu-Bitănescu, la excepționalul spectacol „Măsură pentru măsură” sau la „Omul din La Mancha”, dar și la „Scăunele” sau la „Dom Juan”.

Ușurința cu care respectabile instituții de spectacol ale urbei se subjugă principiului „asta vrea public!” trădează superficialitatea cu care sunt alcătuit repertoriile, mizându-se exclusiv pe căștigul de casă și pe bifarea unor indici statistici. Calitatea și misiunea actului teatral sunt ignorate și sacrificiate

în favoarea unor cifre aducătoare de confort instituțional.

Cronicarul remarcă însă efortul actorilor în încercarea lor (pe alocuri disperată) de a-și contura personajele, căutând, inventând și dărindu-se scenei orbește (de aceea uneori derapăză în dorința lor de a ieși onorabil din această, să zicem, provocare). Aplauze, deci (dar moderat!), pentru Mirela Cioabă, al cărei talent este o nestemăță pentru trupa craioveană, pentru Gabriela

Baciu, Raluca Păun și Geni Macsim – actrițe cu personalitate și rafinament, pentru Monica Ardelean – o prezență scenică puternică, pentru Eugen Titu – discret și intuitiv, pentru Valentin Mihali – vulcanic și ludic, pentru Nicolae Poghiș – un minut actor de care ne bucurăm destul de rar, pentru Ștefan Mirea – unul dintre actorii craioveni ce duc „greul” rolurilor secundare și, nu în ultimul rând, pentru premieră duetului tată – fiică (din viață pe scenă): cunoscutul actor Ion Colan și fiica sa Iulia Colan, talent confirmat deja în „Înșir’te, mărgărite...”.

Însă nu se pot bucura de aceeași aplauze regizorul Mircea Cornișeanu (care semnează și ilustrația muzicală) și scenograful Viorel Penișoră-Stegaru, cel puțin neinspirați de această dată.

Iată și o moștră de „pușidinlescisme”, așa cum apar ele în caietul de sală, bine alcătuit (mă rog, raportat la „material”) de Vally Predoiaica, unde dramaturgul împrăștie definiții spirituale și sprijină: „ubirea; ce e și ubirea altceva, decât un sex îngândurat?” sau „viață; o moarte la purtător”. Profund, nu?

Iar pentru (eventualii) spectatori, Puști Dinulescu a găsit o definiție cel puțin bizată: „spectatorul: o gărgărită într-un car cu autori”. Aviz amatorilor!

■ Adriana Teodorescu

Mircea Surdu: „...o dată mi s-a întâmplat să joc un rege și am luat un premiu!”

Si Teatrul „Colibri” are generația sa de aur din care face parte și Mircea Surdu, unul dintre actorii care au scris istoria acestui castel al povestilor copilăriei și care a avut amabilitatea să poposească pe Divan.

Adriana Teodorescu: Știi că ați ajuns la Teatrul „Colibri” (Teatrul de Păpuși pe-atunci, n.r.) conjunctural? Și ati rămas.

Mircea Surdu: Am venit la Craiova în 1962 pentru că aici era familia mea. Povestea începe așa: am absolvit la București o școală postliceală de instructori artistici, așa se numea pe atunci, care avea toate specializările artei spectacolului: de la actorie și regie, cursuri pe care le făceam cu profesorii de la IATC, până la toate felurile de dans, instrument, cor, dirijor. Eram pregătit pentru a lucra cu echipele de artiști amatori de la casele de cultură. Drept urmare am ajuns la Sighișoara, unde am fost director cățiva ani. Acolo am văzut pentru prima dată teatru de păpuși, când păpușarii sibieni au venit într-un turneu. Stând pe lângă ei, doar eram gazdă!, am fost impresionat de dificultatea acestui gen teatral. Î-am compătimat atunci, dar nu mi-am imaginat că voi face și eu același lucru...

A.T.: Și cum a fost începutul păpușarului Mircea Surdu?

M.S.: Îți spuneam că am venit în Craiova ca instritor artistic la Casa de Cultură a Sindicatelor. Întâmplător am auzit că la Teatrul de Păpuși este un post liber de instrumentist. M-ătras la acest lucru, era vorba despre un teatru profesionist...

A.T.: Și care era „fișa postului”?

M.S.: Pe-atunci ilustrația muzicală a spectacolelor se făcea „live”, adică instrumentalist stătea la marginea scenei și sustinea „culoana sonoră” – cântece, înținderi, alte zgome... Horia Davideșcu, căruia îl mulțumesc pentru flerul pe care l-a avut atunci, mi-a spus „pe tine te fac actor”. Așa am ajuns actor. Și aşa am rămas.

Și spre deosebire de mulți dintre cei care spun că au visat o viață să devină actori, eu nu pot spune asta. Și poate că dacă aveam alternativă, nu eram actor.

A.T.: Și totuși sunteți ați aici, la teatru. Înseamnă că v-a plăcut, nu?

M.S.: Vreo douăzeci de ani am fost aceiași în trupă, ca un monolit, iar regizorul Horia Davideșcu și scenograful Eustațiu Gregorian erau un cuplu artistic atât de bine sudat, încât părea un conglomerat de talent. Eram tineri

și foarte uniți. Aveam „specializații” pe game de roluri, eu eram „responsabil” cu mare parte din tre rularile negative și cu lupii. Mulți lupi am interpretat! O dată mi s-a întâmplat și mie să joc un rege și am luat un premiu! (pentru rolul „Regelje” din spectacolul „Amnarul” de H. Ch. Andersen, în regia lui Horia Davideșcu, Mircea Surdu a primit Premiul de interpretare la Festivalul „Gulliver” de la Galați în 1995, n.r.).

A.T.: Cum este acum păpușăria?

M.S.: Păpușăria este una din tre formele de expresie teatrală cu cea mai rapidă evoluție artistică și tehnică, fiind foarte mult influențat de desenele animatelor, de jocurile pe computer.

A.T.: E de bine sau de rău, având în vedere că în multe spectacole se folosesc tehnici moderne?

M.S.: Din perspectiva păpușăriei e de rău pentru că arta mănușirii și formele de exprimare sunt diminuate. Se vede și în creația realizatorilor de azi din teatrul de păpuși. Se observă când vocea e „computerizată”. Când am intrat eu în teatru, păpușă avea priză directă la public, mai ales că spectatorul copil este un spectator sincer și acceptă mai ușor con-

venția teatrală. Acum teatru de păpuși reprezintă mai puțin componenta de educație culturală care formează viitorul adult consumator de cultură, de artă.

A.T.: Ce e de făcut?

M.S.: Eu cred că trebuie să existe o politică reperțorială bazată pe opera literară românești și universale clasice. Și totuși, accentul să fie pus pe povestile românești, nu căzând în folclorism demonstrativ, dar esența povestilor românești este plină de lucruri bune ale poporului român. Fără parădă de patriotism. Încă ceva: este și o criză a regizorilor și scenografilor de teatru de păpuși. Toți sunt pregătiți și școliți pentru teatru „mare” și lucează sporadic în teatru pentru copii.

A.T.: Vă întreb și pe dumneavoastră, ca și pe ceilalți colegi dacă există o diferență între actor și păpușar. Există?

M.S.: N-am simțit niciodată diferența între actor și păpușar. Cred că mai potrivit este termenul de „actor-păpușar” pentru că eu și interpretul, nu doar mănușile, dizează ferite personaje.



Desen de Tudor Dekov

Gala premiilor UNITER 2009

succes al Naționalului craiovean

Sorin Leoveanu – premiul pentru rol secundar

Sorin Leoveanu este unul dintre câștigătorii premiilor UNITER de anul acesta. La cea de-a XVII-a ediție a prestigioasei manifestări teatrale, Sorin Leoveanu a fost distins cu premiul pentru cel mai bun rol secundar, pe anul 2008, într-un spectacol al Teatrului Național „Marin Sorescu”, Craiova. Leoveanu a fost premiat pentru rolul Lucio, în spectacolul „Măsură pentru măsură” de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete.

Actorul craiovean a mai fost premiat al UNITER, pe anul 2006, tot pentru rol secundar (Anchetatorul, în spectacolul „Crimă și pedeapsă”, de F. M. Dostoevski, regia Yuriy Kordonosky, Teatrul Bulandra).

Născut în 5 decembrie 1974, la Craiova, Sorin Leoveanu a absolvit în 1998 Academia de Ară Teatrală Tîrgu-Mureș, secția Actorie, în 2003 Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” Bucu-



rești. Studii Aprofundate Actorie, iar în 2008 a obținut doctoratul în Arta Actorului. Din 1999 este actor al Naționalului craiovean.

A interpretat până în prezent peste 20 de roluri importante din dramaturgia românească și universală, între care se remarcă Ianson, Lopahin, Petruccio, Hles-

takov, Beppo, Leonc etc., dar a strălucit și în rolul Hamlet, sub îndrumarea regizorului Florin Mugur, la Teatrul Național din Cluj. Pentru acest din urmă rol, ca și pentru rolul Hlestakov, a primit în 2001 Premiul AICT, secția română, iar în 2002, Premiul Ministerului Culturii pentru tineri artiști.

despre repertorii

Fără să fie „național”, Teatrul montrealez „Denise-Pelletier” își va deschide stagionea 2009-2010 în Sala Italiană (800 de locuri) complet renovată, cu o piesă mai puțin cunoscută a lui Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*. Alte re-

prezentații notabile vor fi, desigur, în ordine cronologică, *Projectul Laramie*, povestea unui tânăr homosexual, *Le Cid de Corneille*, într-o montare modernă, *20.000 de leghe sub mări*, dramatizare după romanul lui Jules Verne, adaptarea scenică a ope-



ocheanul întors

CULTURA
NĂITĂMĂSALĂ REZERVAT DE INSTITUȚIA NAȚIONALĂ ROMÂNĂ

Planul Mușina

Cine ar fi crezut că ultimul mohicanc optzeicist, Alexandru Mușina, este un neopășoptist? O spune, cu autoritate recunoscută, Al. Cîstelecan: „Mușina nu e nihilistul care i se impătu, ci, din contra, un constructiv, un pasoptist”. El „exersează – continuă criticul în articolul său din revista „Cultura” (nr. 13, 2009) – pragmatismul idealist, pragmatismul himeric, menit să repună poezia în circulație”. Care ar fi, aşadar, cele șapte puncte ale unui plan de resuscitare a interesului față de creația poetică?

1. Înfîntarea de „cursuri de scriere creatoare la toate universitățile din țară”.

2. „Cursuri optionale” de același tip și pentru licee.

3. Câte „un poet în rezidență” la fiecare universitate.

4. Înfîntarea de „case ale literaturii”, eventual pe lângă bibliotecile județene.

5. Organizarea unei „Zile a Poeziei”.

6. „Recitaluri ale poeților” cu „taxă de intrare”.

7. Site-uri de poezie.

Deși minimal și, în parte, pe fiziere diverse, realizat, „planul” rămâne încă o proiecție iluzorie, mai ales în lipsa „co-interesării” mediei, captive a gustului pentru „senzațional” și subcultură.

noiă literatură

Din nr. 23 / 2009 al revistei „Nouă literatură” am reînțuit anacheta *Cărțile copilăriei*, texte de respondenților stârnind multă doar nostalgia și amузament. Pe lângă cărțile deja „clasice” ale vârstelor infantile, descoperi tot felul de curiozități: memoria lui Călin Torsan, de pildă, a reînțuit, printre altele, „doar volume pline de cruzime”, unul editat de Institutul de Medicină Legală și unul avându-l ca autor pe generalul sau colonelul Voichină, precum și *Pisica în cizme*, o „așa-zisă carte porno”; Cosmin Manolache,

Ion D. Sîrbu – posteritatea scriitorului

90 de ani de la naștere, 20 de ani de la moarte

În perioada 15-29 iunie, în orașele Craiova, Petroșani și Petrila, „înfrânte” prin munca, viața și opera lui Gary, prenume civil Ion Dezideriu Sîrbu, va „exploda” un proiect de manifestări legate de biografia și activitatea scriitorului pe nume literar Ion D. Sîrbu. Proiectul marchează înălțarea a 90 de ani de la naștere (28 iunie 1919, Petrila), respectiv a 20 de ani de la moarte (17 septembrie 1989, Craiova). Cele două evenimente vor fi abordate în cadrul unui ansamblu de activități prevăzute a avea loc cu precădere în perioada 15-30 iunie 2009.

Ion D. Sîrbu a trăit în ultima parte a vieții la Craiova (1965-1989). Aici a fost secretar literar al Teatrului Național (până în 1975) și a scris cea mai mare parte a operei, inclusiv literatura publicată postum. Alte câteva instituții și locuri din Craiova sunt legate, de asemenea, de biografia și de scrierile lui Ion D. Sîrbu. Considerăm că există suficiente motive pentru a organiza la Craiova o suita de manifestări (colocviu, conferințe, microspectacole, lecturi publice, lansări de carte etc.), care să redaudă în atenția celor interesați aspecte autentice ale vieții și scrierii său. Manifestările organizate se doresc totodată un omagiu implicit adus unuia dintre cei mai valoroși și originali autori români contemporani, scriitor

descoperit în completitudinea lui abia după 1990.

În 27 iunie 2009, începând cu ora 10, 00, va fi organizat colocviul cu tema: „Raporturi valorice și estetice între opera antumă și opera postumă a lui Ion D. Sîrbu”. Sunt invitați să participe scriitori, critici și istorici literari, cercetători din Filialele Uniunii Scriitorilor din România, precum și din centrele universitare București, Cluj, Iași, Timișoara, Sibiu, Pitești, Craiova, Petroșani și a. Comunicările susținute în cadrul colocviului vor fi publicate ulterior în Caietele „Colocviului Ion D. Sîrbu”, Craiova, 2009.



Traian Demetrescu@home
legături exotice

Craiovenii s-au putut întâlni cu civilizația și cultura cubaneză într-o manifestare dedicată Cubei ce a avut loc la Casa de Cultură „Traian Demetrescu”, marți 12 mai. Organizarea acestui eveniment „Cuba și America Latină” a început în cadrul proiectului „Orienteuri”, coordonat de profesorul dr. Silviu Șomicu. Colaborarea cu țările latino-americane a început încă din anii '90, când ambasadorul Cubei la București a fost invitat la Craiova. De această dată, doi secreteți ai Ambasadei Republicii Cuba la București, Mariem Martinez, Secretar II și Luis Frank Espinosa, Secretar III, au fost prezenți la dezbaterea „Cuba în spațiul latino-american”. În prim-plan au fost aduse nu numai aspectele politice, dar și cele culturale, organizatorii dorindu-și ca această țară exotică să fie un punct de interes și pentru craioveni. Promovarea culturii cubaneze s-a făcut prin realizarea unei expoziții de afișe (postere turistice) și o expunere a unui documentar prezentat de Marian Tudor, vicepreședinte Asociației de Studii Sociale. Atenția acordată acestui eveniment și receptarea lui de către publicul craiovean, l-a făcut pe directorul Cassei de Cultură „Traian Demetrescu”, Alexandru Stuparu, să-și doreasă o colaborare permanentă cu reprezentanții acestei țări, în organizarea unor seri tematice ce privesc cultura cubaneză.

Literatura germană din România • Literatura germană

■ HORST SAMSON

la victoire

să dăm cărțile pe față

În numele mărului ne declar

Vinovați. Îl subapreciem.
Dar el ne-a condus din grădina

Ornicelor veșnic egale,
Ar zice Schiller. Habar n-avem
cum

Ni s-a-nțâmplat, ademeniți
Suntem mereu. Dar n-mic n-am

Priceput. Și totul își urmă calea.

**zilele pe aceste
latitudini și longitudini**

Au fost trase pe linie moartă.
Îngropăți
Trăim în tărâmul nefăgăduinței.
Și zidurile sale

De fier îmi păreau. Se scurge
timpul
Din trup, se scurge
Prin frunte. Chiar în spatele
satului

Se-nalță din țarină turnuri de
pază.
Soldați și garduri de sărmă
ghimpată ne despart
De peisajele

Ce se nasc în minte. Și, în
fiecare dimineată,
Ogorul e plin de urme
De gânduri, care noaptea, în
taiță

Trec granița.

**câteodată danseză
o fată**

Prin sat, danseză prin oglinziile
Bâltoacelor, leagănă coapsele și
se
Leagănă, se-nvărtește prin
mințile
Bărbaților și femeilor, tremurând
își trag copiii
Sub aripi și soptesc înfricoșați:
Vîne
Vrajitoarea vântului! O târfa
verde ca trifoiul.

Asta ne jupoiae, zic bărbații
despre
Fată, de fată

Bolnavi. Și săngele nostru,
cine-l încurcă, acela
piere... Privit cum se-nvărtește,
Cum danseză, smusește capul
și trupu-i frumos
Ni-l îndeașă-n inimi, ne ia
mințile.
Liber își poartă mătăsosul

Păr, fulgerul dintilor albi ca
Lamele Solinger, gura-i bea
Lethe și

Rujul săngeriu și ochii albaștri
Ca lazulitul, doar o dată s-o văd
și să dis
Par, s-o văd cum danseză,
ușoară
Ca pana - sus și înc-odată,
doar pe ea
S-o văd și adio.
Când și unde?



ramâne-va praful. În tranșeele

Memoriei se târsc morții
Din astă și din cealaltă parte

A frontalui. Și-au pierdut
mormintele, pierdut-au
Limba lor pierdut-au
Întoarcerea. Căci era război. Și,
asemenea tatălui,

Pierit-a fiul și fiul fiului, la fel pier
Și moartea. Noaptea ne trece
dincolo-n
Zgomote, în imagini, a căror
liniște interbelică

Nimeni n-o pricepe. Un chibrit
aprins - soare,
Sub acest cer mergem
Înspăimântător, mergem și
continuăm să uităm

În prezent, să ne aducem aminte
De pronumele

Călcat în picioare. Ca pietrele se
rostogolesc anotimpurile, roți
frânte
De osteneală, vagioane de vite
rulează cu piele
Și păr, bănuieți în spatele
gardului de sărmă ghimpată
Al aerisirii: spre

Rusia? Fereastră
Ba-i albastră, ba gri, după cum e
Cerul.
Ar putea fi... Nu! spune cineva,
afără-s vorbe

Ca ale noastre. Emoția oprește
Inima și trage cu urechea și
ascultă. Cât de orbitoare-i

Lumina prin crăpăturile
vagonului. Și, deodată,
pătrunde
larba prin ușile ce se dau la o
parte,

Iarbă ce vorbește despre verde,
iarbă ce-o-nțelegem.

asta-i o gară, din care nimeni nu scăpă. aici vietuim

Din nou acasă, veacuri mai târziu
Între sine. La Răsărit
De moarte și pe hârtie subțire,
În interior ard

Bisericile, buchetele de flori,
stindardele
Și ovăziile, când trenurile cu
Cadavre rulează din fabrici
Către Piața Operei, ca să
derăzeze entuziasmate
În fața balconului Operei.

Ceva-n plus n-a-nvățat aici
decât uitarea,
Trecerea mai departe,
Dispariția
Sub propria piele. Mărul

Se rostogolește, cu el se mișcă
Viermele. Cineva aproape că ar
fi zis
Nu! de ce, întrebă colonelul
Și ridică din
Sprâncene. De ce, întrebă el,
de ce

Să facem adevarurile părăsite?

îți arăt livezile de pruni,
Marie, norul nostru alb care
Ne-nsoțește. În vreme ce toamna
Frunzele-și ia, subțirele foi
De hârtie și înregistrează
Fiecare vînișoră. Așa-mi înăoată
pielea

Lângă a ta prin furata
Tără - acel nor
În veci nepieritor. La Victoire!

Horst Samson s-a născut în satul Salcâmîi (județul Ialomița; sat întemeiat de germanii deportați din Banat) în anul 1954. Are la activ șapte volume de versuri, pentru care a fost recompensat cu sase premii literare în România și Germania. Este profesor și jurnalist, trăiește în Germania (Neuberg), fiind secretar general al PEN-Clubului autorilor din exil (Secțiunea jării de limbă germană), membru în PEN-Clubul Internațional și în Uniunea Scriitorilor din Germania. Poemul *La Victoire* a apărut în 2003 (Lyrik-edition 2000), fiind un adevarat eveniment editorial, o carte de excepție, una dintre cele mai interesante și reușite mărturii poetice ale literaturii germane din România (CD).

„Poemul lui Horst Samson este, în același timp, o psihogramă apăsată oare a unui răpit identitar și o sociogramă poetică dis-

ne opunem,

Visele voastre ne calcă-n
picioare,
Ei falsifică gramatica și timpul.

instructia programului cotidian,

Orașul călcat în picioare,
Tara călcătă-n picioare,
Seară de seară te bei tot mai
adânc
În orașul călcat în picioare,
În țara călcătă-n picioare,
Către oamenii călcăti în picioare
Cu ochii călcăti în picioare.

Albă ca zăpada-i
Moartea, apoi verde
Ca trifoiul, apoi roșie,
Ca o gaură-n cer.

Fiecare ieșează altundeva,
Să iernezi

Într-o minciună tăcută,
Să iernezi
Într-o propoziție tăcută,
Să iernezi
Într-un martor tăcut,
Să iernezi
Într-o femeie tăcută,
Să iernezi
Într-o moarte tăcută.

Roșul e gri,
Galbenul e gri,
Albastrul e gri.

Ostenite-s culorile

zgârie-n creier, ciocâncesc

Poeziile, vor să plece-n interzisa
Călătorie-n carte.

Abia se deschid
Subțirile foi
Perceptibile, deja se-aude

Tactul zorit al cizmelor,
Ordine, înjurături și zgomote

De glazură s-fărâmătă.

ei construiesc mult,

Ei construiesc mult,
Ne construiesc victoria
Pe picioare și mișcarea devine
Mașteră mișcării.

O victorie
Plină de glorie și de slavă,
Decisivă și măreșă,
Categorică și definitivă,
Totală și săngeroasă. Pacea

tanțată a unei țări căreia i s-a pus călușul în gură. Este o contribuție din cale afară de remarcabilă în grupul acelor autori germani din România care și-au descris într-un mod sugestiv și în multiple forme de exprimare, existența din România întunecată și rece din anii '80 [...] O metaforică a ne-insuflețirii și interdicției amintese, sub multiple întărișări, de omniprezenta moarte. Ea gonește oamenii din sate, păcește casele în ruine, zorile intr-un glorj și luna în complicele său. Pe post de câine-lup, de turn de supraveghere, teavă de pușcă ea impresionează granitul, loveste din televizor, în calitate de tovarăș colonel are grija ca în cimitire să fie liniște. Ceea ce rămâne este iernarea cu un martor tăcut, într-o iubită, la o sticlă de ūcă, în poezie ca „antidot pentru răni.” (Peter Motzan, Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas, München)

irumpe,
Ne aflăm în mijlocul victoriei
civile,
Serie poetul
Pe ocoală.

Auzi goarnele, Guillaume?
Pe pământ cântă
Îngeri mituji:
La Victoire, cântă ei,
La, la, la, la. Au zis îngeri
Cântând
Peste orașul călcat în picioare,
Peste țara călcătă-n picioare.
Urlă sirenele.

(Cunosc o frumoasă
Fată moartă, danseză-n
oglinzii!)

Din victorie-n victorie
Către înfrângere. Pe multe limbi
trăiește groaza-n
Învingători și imperturbabil
Lasă regele zăpezii ninoarea
Să cada, zeul zeului zeilor
Și se-ncolăcesc
Sufletele viermilor. Dar cei fără
de găsă nu primesc

Nicio țară.

în adâncurile răsăritului

Ne-acoperă decenii, cu vînt
Asemenea chintăelor de nisip
se scurg prin

Pielea săcătă ferseniță. Numai
tu, iubito, le auzi
Strigătul. În fiecare celulă arde
Viață, despre care Pound spune

Că se strecoară ca un șoarece
de câmp
Și nici n-atinge irarpa. Ascult
Urmele, iubito,

În nemaiauzita splendoare a
venelor,
Vie până la cel de pe urmă
Sunet. Și ce, fato, avem

De pierdut: cinci simțuri
Cu care, tineri,
Ne-impotrivim prea multor

Vânturi și limba noastră,
În care suntem închiși – insecte
Care privesc prin chihlimbar

(traducere din limba germană
și prezentare de Cosmin
Dragoste)

Stefan Sienert, *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa* (vol. 1 și 2), editura IKGS, München, 2008

■ COSMIN DRAGOSTE

bucuria muncii bine făcute

Stefan Sienert nu a fost unul dintre germanii din România care a părăsit țara înainte de 1989. S-a stabilit în Germania în 1990, după ce, în România, a desfășurat o activitate prodigioasă în calitate de cadrul didactic al Universității sibiene. Din anul 2005 este director al IKGS München (Institut für Kultur und Geschichte Südosteuropas), prestigios institut de cercetare al fenomenelor istorice și culturale ale germanilor din Răsăritul European. Din 2002 este doctor honoris causa al Universității din București.

A observat omul în habitatul său este de foarte mare ajutor, în multe cazuri. Să observi cercetătorul în habitatul său de studiu, este mană cerească. În biroul lui Stefan Sienert domnește ordinea, firea sa blândă împriimă institutului pe care îl manageriază o notă de familiaritate care te frapăză încă de la bun început. Modestia care îl caracterizează pe omul și directorul Sienert rezonează perfect cu umorul său fin, de mult bun gust, cu joia lăsată să și atenția pe care o acordă fiecării persoane și obiect în parte.

In cuplul ce formează în cercetare cu prietenul și colegul Peter Motzan (director-adjunct al aceluiși Institut), Stefan Sienert trece drept istoricul literar. Un istoric literar care depășește înțelesul clasice și prăfuit al acceptării acestui termen, propensie nea spre critică fiind lese vizibilă și manifestându-se în întreaga sa forță în toate studiile Domniei Sale. Literatura germană din România îl datorăză lui Stefan Sienert munca acribică deordonare, de revalorizare a producătorilor vechi și foarte vechi, dar și a unor opere sau autori ocoliti din varii motive subiective de celebritatea prim-planului. În munca sa de cercetare istorică, Stefan Sienert are întotdeauna onestitate, simt axiologic, precizie, justete și o formidabilă intuiție, toate acestea dublate de o cultură exemplară, solidă, care îl ajută să se manevreze abil concepte, să facă paralele, să analizeze părțile literare, socio-culturale și istorice dintr-o perspectivă amplă.

In 2008, la editura IKGS, Stefan Sienert și-a reunit, în două tomuri voluminoase, o importantă parte a muncii sale de o viață: *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa*. (Studi și articole referitoare la istoria literaturii și lingvisticii germane din Europa de Sud-est). Încă din titlu se observă opțiunea decisă asumată a cercetătorului pentru „istorie”, nu doar a literaturii, dar și a lingvisticii germane din teritoriile europene de răsărit (România, Ungaria, fosta Iugoslavie etc). Cele două volume sunt atent puse cap la cap, astfel încât impresia de ansamblu ce ia naștere este una extrem de coerentă, iar redactarea lor strict filologică nu lasă loc compromisului.

Prin volum se axează pe problematizări teoretice și pe teme ce privesc literatura germană din Transilvania din secolele 17 și 18,

precum și istoria germanisticii sașilor ardeleni. Odată cu lărgirea Uniunii Europene, trebuie rediscutat cadrul cercetării istorico-literare, cu aplicație la literatura germană din și în Europa de Sud-est. Astfel, în opinia lui Sienert, istoria devine una comună, care trebuie reprezentată dintr-o „perspectivă unitară și, în același timp, nuantă, dincolo de datele naționale și ideologice”; cercetările de istorie literară (în sens larg și cuprinzător) trebuie făcute cu o „privire imparțială, liberă de resentimente și de cliché.” (vol. 1, pag. 18). Din aceeași perspectivă, trebuie regăsite și reaserate pe noi coordinate interpretarea și descrierile categoriale referitoare „literatura germană din străinătate”, înținând cont de noile realități și contexte istorice: destrămarea URSS, reducerea numerică drastică a grupurilor etnice germane din statele din Est, lărgirea cadrului UE. Un alt aspect important pe care îl discută autorul este acela al metodelor de cercetare referitoare la literatura germană din Sud-estul Europei, metode ce trebuie adaptate și nuantate pentru o „literatură mică”. (Sienert utilizează și el precizările lui Deleuze / Guattari, conform cărora „literatură mică” este literatura unei minorități care se servește de o limbă mare.) Sienert trece în revistă principalele tendințe de cercetare în evoluția lor încotro, subliniindu-le avantajele, dar și minușurile și trasând direcții pentru o viitoare metodologie care să (înă)cont de text și de context (în sensul său cel mai larg), o metodologie care, pentru a fi viabilă, trebuie să fie mereu mobilă, permanent optimizată pentru ralier și permutteri. O înțelegere foarte modernă a instrumentelor de cercetare, care trebuie să se plieze adecvat pe obiectul cercetării, la nivel micro și macro.

Un capitol din cale afară de util al primului volum este o concisă istorie a literaturii germane din Transilvania, Banat și Bucovina, de la primele manifestări literare, până la începutul secolului 20. În fapt, este vorba despre un rezumat al preocupațiilor dragi lui Stefan Sienert, concretizat în volum precum *Geschichte der siebenbürgisch-deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts* (Istoria literaturii germane din Transilvania. De la începuturi până la finele secolului 16; editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984), *Geschichte der siebenbürgisch-deutschen Literatur im 18. Jahrhundert* (Istoria literaturii germane din Transilvania în secolul 18; editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990), *Die rumänendeutsche Literatur in den Jahren 1918-1944* [împreună cu Joachim Wittstock] (Literatura germană din România în anii 1918-1944; editura Kriterion, București, 1992), *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848* (vol 1) (Literatura germană a Transilvaniei. De la începuturi până în 1848) (coord. Joachim Wittstock și Stefan Sienert, München, Südostdeutsches Kulturwerk, 1997); *Die deutsche*



Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848 (vol. 2) (coord. Joachim Wittstock și Stefan Sienert, München, Südostdeutsches Kulturwerk, 1999). Capitolul oferă o imagine de ansamblu justă, coerentă și aplicabilă structural unei game variate de înțrebuițări.

Stefan Sienert nu poate să nu se opreasca și asupra unui aspect esențial în cercetarea literaturii de limbă germană din Estul Europei: limbă, mai concret bilingvismul. Dacă există destule studii bine argumentate și puse la punct referitoare la relația scriitorilor de limbă germană din România cu germana, autorul *Studilor și articolelor* abordează un alt aspect: raporturile scriitorilor germani din Ardeal cu limbă română. Deosebit de interesant procedează Stefan Sienert în capitolul „Tipare fundamentale în literatura germană din Transilvania”. Pormind de la novela *Die Verfolgung* (Prigoana) a lui Erwin Wittstock, Stefan Sienert face o istorie a concepției de „fundamentalism”, treând apoi la un studiu mentalitar aplicat la sașii din Transilvania, realizat cu paradigmile istoricului literar, dar cu instrumentele multiculturalității și ale interdisciplinarității utilizate exemplar în acest eseu de excepție.

O parte importantă a primului volum se ocupă de teme și subiecte îndrăgite de Stefan Sienert, anume literatura germană din Transilvania în secolele 17 și 18. Sună redusă la rampă și revalorizată autorii care, pentru dezvoltarea literaturii germane din diferitele zone ale României, au avut un rol important. Chiar dacă în centru se află diferenți autori, punctul de interes rezidă, în opinia noastră, în faptul că Stefan Sienert aplică, grefează și analizează termeni, concepte, structuri socio-literare pe cadrul particular al literaturii sașilor ardeleni. Dacă despre barocul sau pietismul literaturii germane se cunosc suficiente lucruri, nu același lucru se poate afirma și despre existența acestor curente în Transilvania. De aceea, vorbind despre Johann Georgias și Andreas Pinxner, Sienert aduce în discuție și l-au arătat pe poet în variu scopuri. Cu multă pertinență, Sienert face lumină în aceste cazuri, redefinind poziții, principii de la care trebuie pornit în evaluarea respectivelui scriitor.

Extrêm de multe articole din al doilea volum, deosebit de actuale (în ciuda etichetei de „istorie literară”) pot deveni oricând obiect de studiu pentru lucrări mult mai ample. Un bun exemplu în acest sens este studiul care abordează problematica scriitorului german din Transilvania din secolul 19 și a cercului de adresare: cel local, sau cel european? Un

subiect de prim-plan astăzi, în condițiile globalizării culturale, a intermedierii accesului pe o piață literară mult mai mobilă, mai oferătană, dar și mult mai transanță în separarea valorilor. La fel de utile în ceea ce privește raporturile paradigmatiche actuale sunt eseuri precum „Conștiința de sine artistică și dilema apartenenței scriitorilor germani din România în perioada interbelică.”

Munca strictă de istoric literar se manifestă plenar în studii cum sunt cele referitoare la presa literară a sașilor ardeleni din diverse perioade, precum și la materiale necunoscute ale literaturii germanilor din Transilvania din secolul 19.

Plin se sugestii folositoare este studiul care se ocupă de tendințele moderniste ale literaturii germane din România în perioada interbelică, un eseu atent conțurat, înținând cont de factori multipli care au influențat reperele dezvoltării acestei literaturi. Un alt articol care ar merită o dezvoltare mult mai generoasă este „Texte și scriitori ale autorilor către redacția revistei *Neue Literatur*, București. Ritualul, norme, stereotipuri.”

Partea finală a volumul secund schizează portrete de autori sau prieteni ai lui Stefan Sienert, scrise cu diferite ocazii. Atunci când vorbește despre Erwin Wittstock, istoricul și criticul îi face mai mult decât o evocare, inserând și principalele structuri de forță, atent observate, ale operei acestuia. Stefan Sienert, folosind calea regală a judeștei Măsuri, nu lasă neașteintă nici subiecte destul de „sensibile”, cum ar fi scriitorul Heinrich Zillich și face lumină în acest domeniu, prin poziția sa strict științifică, nepartinică. Dar parcă cel mai frumos și mai reușit portret în acest ultim sector din volumul al doilea (unde mai apără nume de referință ale literaturii germane din România: Georg Scherg, Hans Bergel, Joachim Wittstock, Franz Hodjak, Franz Hutterer) este cel făcut prietenului și colegului Peter Motzan, pe care, probabil, nimici nu-l caracterizat mai frumos, mai exact și mai empathic decât Stefan Sienert.

Celălătul volum monumențal, însumând împreună circa 800 de pagini, reafirmă capacitatele analitice și de istoriografie ale lui Stefan Sienert. În construcția eseurilor, se poate observa un anumit plan de lucru metodic: autorul pornește de la un fapt particular, apoi, prin inducții și deducții succesive, care largesc considerabil perspectiva, se analizează tema dintr-un multiperspectivism extraordinar, care conferă studiilor amplitudine și forță de impunere. Stefan Sienert argumentează pertinență, acționează numai și numai în spiritul autentic axiologic, nu lasă neacoperite aspecte ale temei cercetate, susține valid afirmațiile, frazele sunt exact cumpărătore, legăturile interne care iau naștere nu sunt niciodată aleatorii, astfel încât impreseia de ansamblu care ia naștere este aceea a lucrului solid, bine făcut, o satisfacție reală atât pentru autor, cât și pentru cititor. Cele două volume sunt un exemplu de cercetare comparativă, dar și de cercetare „pe secțiune”; un eșafodaj cultural bine pus la punct al autorului susținând „construcția”, care se constituie într-un apor fundamental la cultura germanilor din România.

Este clar și faptul că suprarealismul nu este interesant să dea prea mare importanță la ceea ce se întâmplă în preajma lui sub pretextul artei, sau mai degrabă al anti-artei, al filosofiei sau al anti-filosofiei, într-un cuvânt a tot ceea ce nu are ca scop aneantizarea ființei într-un suflăt de gheăță strălucitor, interior și orb, ci într-un suflăt de foc. Ce-ar putea spera de la experiența suprarealistă cei care se tem pentru locul pe care-l vor ocupa în lume? În acel spațiu mintal, din care nu se poate realiza, decât pentru sine, o periculoasă, dar credem noi, o supremă reconștiință, nu ar mai fi cazul să acordăm nici cea mai mică importanță pasilor celor care sosesc sau pașilor celor care pleacă, fiindcă acești pași se produc într-o regiune pentru care, prin definiție, suprarealismul nu are urechi de auzit.

N-am vrea ca suprarealismul să fie lăsat la bunul plac al unui sau al altuia; el se declară capabil, prin intermediu propriilor metode, să elibereze gândirea dintr-o sclavie din ce în ce mai strânsă, conducând-o pe calea înțelegerii totale, redându-i puritatea originară și acestea ar fi de ajuns ca să nu-l învinuim decât pentru ce a reușit și pentru ceea ce-i mai rămâne de făcut ca să își înțeleagă promisiunea.

Dar, înainte de a-i evalua, totuși, rezultatele, este important să stim exact la ce fel de virtuți morale face apel suprarealismul, fiindcă el își trage rădăcinile și din viață, și fără îndoială, nu întâmplător, din cîntările *viața acestui timp*, pe care eu o îmbogățesc cu anecdotă precum cerul, tîcațul unui ceas, frigul, o neliniște, însă mă abțin să mai vorbesc despre lucrurile acestea într-un stil vulgar. Să reflectez la aceste lucruri, să te agăți de vreo balustradă a acestei scări degradante – nici unul dintre noi nu este dincolo de aceste lucruri până nu depășește ultima etapă a ascetismului.

Este chiar o agitație dezgustătoare a acestor reprezentări fără sens care dă naștere și menține dorința de a depăși insultența, distincția absurdă a frumosului și a urătului, a adevărului și a falsului, a binelui și a rău-

■ ANDRÉ BRETON

al doilea manifest al suprarealismului (fragment)

lui. Și pentru că de gradul de rezistență de care beneficiază această problemă de alegere depinde avântul, mai mult sau mai puțin hotărât, al spiritului către o lume locuibilă, în sfîrșit, credem că suprarealismul nu se fereste de-a-și face o dogmă din revoltă absolută, din nesupunerea totală, din sabotajul generalizat, și că nu mai aşteaptă decât violență.

Actual suprarealist cel mai simplu este să cobori în stradă cu pistoalele în mâini și să tragă la întâmpinare în mulțime, atât că poti.

Cine-n-a simțit măcar o dată cheful de a opri astfel nimicinicia

sistemului degradării și să cretinizării în viore, își are locul rezervat în aceasta mulțime, cu burtă la înălțimea teviilor¹.

Scopul acestui act nu este, după mine, incompatibil cu credința în această licărire pe care suprarealismul cauță să o descorepare înăuntru nostru. Eu doar am încercat să readuc aici disperarea umană, fără de care nu ar putea fi justificată această credință. Este imposibil să fii de acord cu una și nu cu cealaltă. Oricine ar încerca să adopte această credință fără să resimtă cu adevăr și disperarea, nu ar întîrziă să apară ca un dușman în ochii celor care ar observa asta. Pare din ce în ce mai puțin necesar să căutăm antecedentele acestei dispozitii a spiritului pe care o numim suprarealistă și pe care o simțim astfel plină de însăși și, în ceea ce mă privește, nu mă opun speciei lui modernă așa cum este găsit de cronicari, juristi și alții. Am mai multă încredere în acest moment actual al gândirii mele decât în toate semnificațiile pe care le vor găsi unei opere terminate, unei vieți umane ajușnute la capăt. În fond, nu e nimic mai steril decât această continuă anali-

*A*l doilea manifest al suprarealismului a fost publicat de André Breton la 15 decembrie 1929 și reeditat în 1946. Textul încearcă să aducă în prim plan importanța interacțiunii contradicțiorii dintre explorarea omnică și acțiunea socială, precum și să traseze punți între activitatea poetică, demersul psihanalitic și acțul revoluționar. Tonul lui Breton este când grav și serios, când malicioși și pamfletar, alternanță ce dă farmec

și dinamism discursului. Traducerea de față reprezintă primele sase pagini ale acestui manifest și a fost făcută cu ajutorul editiei franțuzești (André Breton, *Mănufest du surréalisme*, Editions Gallimard, Colecția „Folio essais”, 1973) și a celei englezesti (André Breton, *Manifestes of surrealism*, traducere din limba franceză de Richard Seaver și Helen R. Lane, Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, 1972).



¹ Știu că aceste fraze vor umple de bucurie un anumit număr de măgălitorii care demult încearcă să mă găsească în opozиie cu mine însuși. Bine am zis că „Actual suprarealist cel mai simplu este să cobori în stradă cu pistoalele în mâini și să tragă la întâmpinare în mulțime, atât că pot!”. Ei, lasă! Și în timp ce unii, prea interesați, profită de asta pentru a mă întreba la ce „mă aștepț”, alții urlă după anarhie și vor să-ă se creădă că m-au prins în flagrant delict de indisciplină revoluționară. Nîmic nu mi-e mai ușor decât să îl lipsească pe acesti oameni și de acest efect oricum ridicol. Da, vreau să-ă ţinu dacă o ființă este violentă, însă asta înainte de a mă întreba dacă, la această ființă, violența este creațoare sau nu. Cred în virtutea absolută a tot ceea ce se manifestă, spontan sau nu, în sensul neacceptării, și nu din motivele eficației generale se inspiră lungă răbdare prerevoluționară, motive în fata căroră mă inclin, care mă vor face insensibil la strigătul scos în fiecare clipă în momentul înțelegerii însăși-măntoarei disproporții dintre ceea ce s-a pierdut și ceea ce s-a căstigat, dintre ceea ce s-a primit și căt s-a suferit. Acest act desprințe care spun că și cel mai simplu este clar că nu vreau să-ă recomand tuturor pentru că și simplu și a căuta ceartă din cauza asta însemnă să întrebe în stil burghez pe orice nonconformist de ce nu se sinucide, pe orice revoluționar de ce nu merge să trăiască în URSS. Și pe alții... Numai graba unora de a mă vedea dispărut și satisfacția mea naturală în preajma agitației mă face să mă răzgândesc în hotărârea de a părăsi scenă atât de repede.

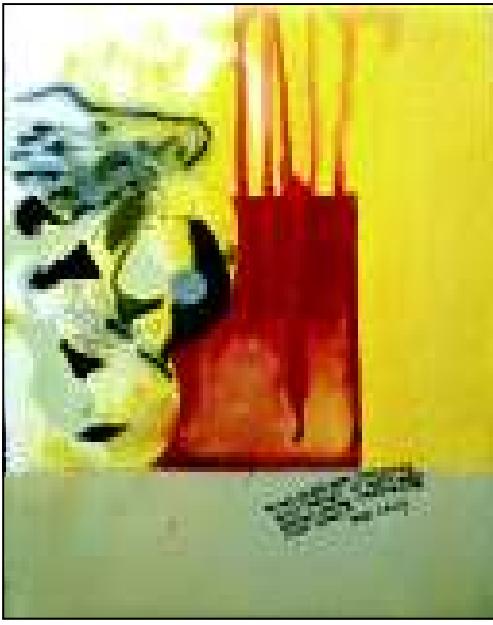
² „În timpul primei publicări a nuvelei Marie Roget, notele de sub-sol fuseseră considerate superfluе, dar au trecut mulți ani de la drama pe care este bazată această povestire și ni s-a părut potrivit să le adăugăm aici împreună cu cîteva explicații referitoare la schema generală. O tânără, Mary Cecilia Rogers, a fost asasinată în imprijurimile New York-ului; și, chiar dacă moartea sa a trezit un interes intens și îndelungat, misterul în care era învăluită nu fusese încă rezolvat în epoca în care nuvela a fost scrisă și publicată (noiembre 1842). Aici, sub pretextul că povestea destinație unei prostitute pariziene, autorul a trasat în mod minuțios faptele esențiale, dar și pe cele neessențiale și paralele, ale uciderii lui Mary Rogers. Astfel, orice argument bazat pe fiecăruia este aplicabil adevărului; iar scopul este căutarea adevărului.

Misterul lui Marie Roget a fost compus departe de teatru crimei și fără alte mijloace de investigație în afară de jurnalele pe care autorul putea să le procure. Astfel, lui i-au lipsit numeroase documente de care ar fi putut profita, dacă ar fi fost acolo și dacă ar fi inspectat localitățile. Nu e înutil totuși să amintim că mărturiile a două persoane (dintre care una este doamna Deluc din roman), făcute în epoci diferite și la mult timp după publicarea nuvelei, au confirmat deplin nu numai concluzia generală, dar și toate principalele amănunte ipotetic de care fusese bazată această concluzie.” (notă introductivă la *Misterul lui Marie Roget*)

ză a morților. Oare Rimbaud să-a convertit înainte să moară, putem oare găsi în testamentul lui Lenin probe pentru o condamnare politică prezenta în cele de-a treia Internaționale, oare o stare fizică insuportabilă și foarte personală să fi fost cauza principală a pesimismului lui Alphonse Rabbé, oare Sade, în plin sezon al Convenției, a fost participant la contra-revoluție? Numai faptul de a-ține puțin astfel de întrebări arată superficialitatea mărturiei celor care nu mai sunt.

Sunt prea multe canali intereseante de reușita acestei acțiuni de dezgolire spirituală ca să îi urmeze în această direcție. În materie de revoltă, nici unul dintre noi nu trebuie să aibă nevoie de strămoș. În să precizez că, după mine, trebuie să ne temem de cultul oamenilor, oricără de mari ar fi ei în apărăt. Cu o singură excepție, cea a lui Lautrémont, nu știu pe nici unul dintre ei care să nu îl lăsă vreum echivocă în trecerea lor. Înțuit să mai aducem vorba despre Rimbaud: Rimbaud s-a înșelat și a vrut să ne îneșe și pe noi. Este vinovat în fața noastră pentru că a permis și pentru că nu a avut grija să devină cu totul imposibil și anumite interpretații dezvoncante ale gândirii sale, de tip Claudel. Și cu atât mai rău pentru Baudelaire („O, Satan...“) și pentru această „regulă eternă“ a vieții sale: „să îți spui în fiecare dimineață rugăciunea către Dumnezeu, izvor al oricărei puteri și al oricărei dreptăți, către tatăl meu, către Mariette și către Poe, ca mijlocitor“. Dreptul de a te contrazice, sătiu, dar totuși! La Dumnezeu? La Poe? Poe care în revistele de poliție este astăzi prezentat atât de natural drept *maestrul detectivilor științifici* (de la Sherlock Holmes întră-adărvar la Paul Valéry)? Nu e oare o rușine să prezintă într-o lumină intelectual-seducătoare un tip de polițist, *mereu de polițist*, și să dotezi lumea cu o metodă polițistică? Să-l scuipăm în trecere pe Edgar Poe!

Dacă prin suprarealism respingem fără ezitare noțiunea unică de posibilități a lucrurilor care „sunt“ și dacă noi însine declarăm că printre ocale care „este“, ocale pe care o putem arăta și putem



Gabriel Giodea

Traducere și prezentare:
■ Petrișor Militaru