

MOZAICUL

REVISTĂ DE CULTURĂ FONDATĂ LA CRAIOVA, ÎN 1838, DE CONSTANTIN LECCA • SERIE NOUĂ • ANUL XIII • NR. 6 (140) • 2010 • 20 PAGINI • 2 lei

avantext

■ CONSTANTIN M. POPA

intimidarea

Frica, spaimă, groaza, fobiile, cu nuanțe și în dozaje diferite ce transgresează sferea obisnuită a sinonimelor, aparțin, indiscutabil, categoriei Răului. Prin toate acele perfide mecanisme ale contracizierii, dizlocăriri, agresiunii puse în mișcare, prin efectele traumatizante provocate de către agenții devastători psihiice.

Să reținem că familia verbului latin *timere* apare într-atât productivă, încât include, alături de simbolul avertisment „timeo”, în rostirea miticului Laocoön, și forme substantivizate ale manifestării complexului de nesigurătăți: timorat, timidul, intimidatul, presupunând ca rădăcină-cauzală teama.

Timidul este insul retras, cuprins de sfieți și panici în momente decisive, care totuși speră să se trateze. Remediul pare să fie excesul, frizând frecvent ridicoulul, asemenei comportamentului extravagant al prototipului clasic ilustrat de un Pierre Richard (Maurice Charles Leopold Defays) în *Je suis timide... mais je me soigne*. În acest caz brutalitatea este benignă și are rez.

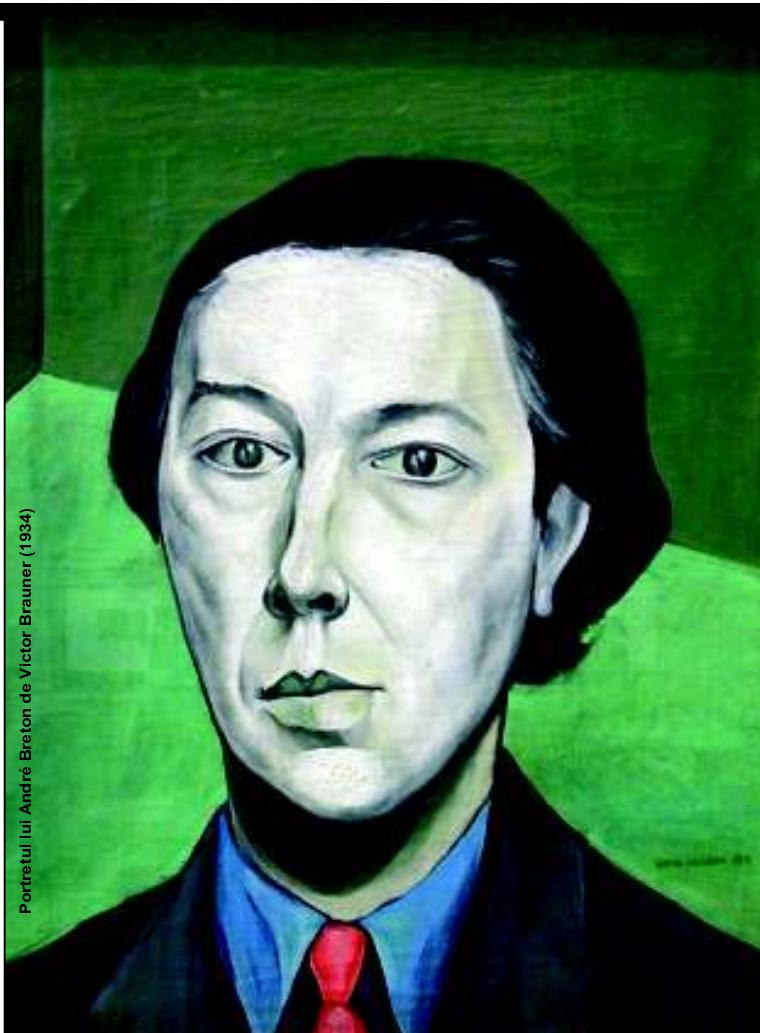
De cele mai multe ori, însă, violența este practicată consciencioasă ca modalitate de timorare, de instituire a fricii drept principiu dominant. În competiția puterii, teroarea trece prin retorte malefice pentru a se sublima în forme instrumentali-zate proliferând cinismul, orogașea, ultragerăea neconcențată a demnății umane.

Existența unui ochi amenințător, mereu prezent, constituie permanentă urmărire devină o paradigmă a regimurilor totalitare și induc starea generalizată de culpabilitate. În spațiul ficționalizării aflăm recurențe semnificative ale supravegherii absolute, de la „tele-écranul” sau ubicuitatea figurii *Fratelui cel Mare care stă cu ochii pe tine*, din anti-utopia lui Orwell, până la, să spunem, sinistrul instrument al înfricoșării, „lanterna” lui Dimie din romanul *F* al lui D.R. Popescu. Retras în vârful unui plop, personajul, rege neîncoronat al anomiei, ne amintim, terorizează satul luminând noaptea

curile oamenilor pentru a întreține spaimă și suspiciunea.

Retorica obiectelor acționează ca factor coercitiv și atunci când minează orizontul comportamentului conflictual, și când contrariează așteptările, alimentând impulsurile histrionice. Oricum, motivul privirii este asumat de Istorie, chiar și în ipostazele ei de istorie literară. Iată-l pe Nicolae Labiș, hotărât, într-o dimineață, în tovărășia a doi prieteni, să meargă pe strada Vlădescu pentru a-i arăta lui G. Călinescu ultimele sale poeme. Povesteste Lucian Raicu, martor al întâmplării: „Hotărârea fusese luată, cei trei tineri se îndreptau plini de curaj spre casa autorului *Istoriei literaturii* să provoace destinția. Pe măsură ce se apropiau de întâlnirea virtual memorabilă, curajul lor începea să scădă, nici unul însă nu ar fi mărturisit-o, mergeau înainte deciși și solemnii. Se opriseră să-și tragă sufletul, chiar în fața legendarei case, doar că pe trotuarul de vizavi, la vreo patru metri de poartă. Se opriseră deci, când în curtea plină de miracole își făcu apariția marele critic în pantaloni scurți; se uită întrigat la ei; se întoarse în casă și reveni după două-trei momente înarmat cu un binoclu pe care-l îndrepta cu promptitudine spre Labiș și însoțitorii săi. Să fie cercetați cu binoclu era peste puterile lor. Făcăru căle întoarsă, răzând stupid, neîndrăznind să se uite îndărăt, nici să se privească în ochi”. Asistăm la scena unei ratări expresiv e puse sub semnul nesiguranței juvenile. Consecința privirii amplificate de lentile, severă sau doar curioasă, a unei autorități critice indeneagabile este, din fericiere, doar anecdotică. Dar lanterna ori binocul își conservă insușirea flagrantă de unele ale intimidării.

Numei în ordinea vizuizii poetice, intimidarea vestește uimiri aurorale, absolvindu-ne de tenebre prin frizuni miraculoase: „din nou vom tăcea numai din spaimă aceea/ că ar putea un liliac să zboare peste litera A” (Nichita Stănescu, *Intimidare*).



Portretul lui André Breton de Victor Brauner (1934)

BRETON. Experiența suprarealismului.

semnează: Henri Béhar

- Denisa Crăciun ● Cătălin Ghiță
- Petrișor Militaru
- Ovidiu Morar ● Gabriel Nedelea
- Ion Pop ● Simona Popescu
- Petre Răileanu ● Ioana Repciuc
- Claudiu Soare

fractali:
Xenia Karo
despre
Regele diminetii
de Alexandru Mușina

Douămiismul meu
e, nu am nici un
dubiu, singular –
interviu cu Claudiu Komartin

serpentine cu
Gabriel Coșoveanu
și Constantin Cubleşan

lecturi:
Adrian Marino:
vârstele devenirii de
Simona-Maria Pop

In this issue:

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Intimidarea*

Talking about bullying C.M. Popa based on the Latin verb *family timere* that appears so productive that includes symbolic warning with "timeo" in saying mythical Laocoon, and forms of nouns expressing insecurity complex: timid, shy, intimidated, assuming fear as a causal root. • 1

MIŞCAREA IDEILOR

Henri BÉHAR: *Un portret inedit al lui André Breton*

In „Un portret inedit al lui André Breton”, Henri Béhar makes a portrait of André Breton who wanted to reconcile his political project with his artistic project, fact that nobody had done before and it was therefore first attempted such an agreement, with the boldness and deceptions that we can know today. • 3

Petre RĂILEANU: *André Breton și receptarea suprarealismului în România: Un peu, beaucoup, passionnément*

Petre Răileanu considers that in Romania there was a surrealist movement, established and approved as such before the Romanian surrealist group started in late 1940 by Gherasim Luca and Gellu Naum after two years spent in Paris. • 4

Ioana REPCIUC: *André Breton și magia ariei primitive*

Ioana Repciuc says that Breton is, after many centuries, the first who tries to revolutionize the reading of literature as a metaphor and not incidentally, it is very well known his revolt against reason, which destroyed the belief in a direct and Dionysian art. • 5

Denisa CRĂCIUN: *Rolul imaginii în Nadjă*

About images from *Nadjă*, Denisa Crăciun said to be a substitute for describing and troubleshoot parts of the story, but not by systematic substituting of the text and neither tautologically by adding them near the text. • 6

Gabriel NEDELEA: *Suprarealismul în trei prieteni*

In „Suprarealismul în trei prieteni”, Gabriel Nedea believes that André Breton styles through pure psychic automatism the other mental mechanisms plagued by rational and that Breton would oppose the whole denial spirit, including any form of institutionalization. • 6

Ion POP: *Suprarealiștii români nu pot evita raportarea la opera lui André Breton*

Ion Pop, in his article dedicated to Breton and surrealism, believes that the surrealists impact on “Romanian culture” was too strong and held not a very favorable atmosphere for avant-garde movements that were not considered an important phenomenon in the general culture scenery from Romania. • 7

Simona POPESCU: *Nu metaforă, ci principii poetice!*

Simona Popescu believes that, generally speaking, the Romanian culture and avant-garde culture had long parallel roads until the early '80s, when some youngsters appeared, before becoming very interesting writers, they were excellent readers. • 8

Ovidiu MORAR: *Totuși suprarealismul*

In „Totuși suprarealismul”, Ovidiu Morar discusses the movement governed by Breton who decisively influenced, by his artistic achievements and by her moral practice, twentieth-century European culture, so a certain extent Romanian culture too, but this influence is unfortunately too least acknowledged. • 8

Claudiu SOARE: *Suprarealismul a fost absent în cultura română de după „Critica mizeriei” și „Dialectique de la dialectique”*



Henri Cartier-Bresson. Foto: Victor Boldăr

Claudiu Soare believes that, except fine arts, surrealism was absent in Romanian culture after „Critica mizeriei” and „Dialectique de la dialectique” so Romanians don't have that surreal enthusiasm and that why the only form of Romanian cultural revolt is a kind of psychoanalytic anger and material frustration. • 8

Cătălin GHITĂ: *Critica mizeriei a demonstrat vigoreala suprarealismului în România*

Cătălin Ghită believes that even if the first wave of Romanian surrealism, the interwar period was not particularly influential, failing to escape from under the umbrella of other avant-garde movements, the second wave (post-war wave), demonstrated the vigor of this artistic current in Romania. • 9

CRONICALITERARĂ

Ion BUZERA: *Lunga descriere a clipei*

In his article, Ion Buzera reviews the book *Fragmentele despre cuvinte* by Toma Pavel which says that it is everywhere genuine, having a fresh and real vision or maybe deliberately naive about the world, but especially on the words. • 11

LECTURI

Adrian MICHIUDUȚĂ: *Pentru o comunicare extinsă*

Adrian Michiduță reviews the book *Concete și noțiuni de comunicare și teoria mesajului* by Stefan Vladutescu, in which is carrying out a scientific effect and, alternatively, it is teaching some basic concepts from communication and messagology. • 12

Rodica-Magdalena STOVICEK: *Adrian Marino – „portret în evantai”*

In her article, Rodica-Magdalena Stoicek reviews the work of Simona-Maria Pop, *Adrian Marino: vărstele deveniri*, which will pave the way back to the text, but also the deep springs which have generated. • 12

Xenia KARO-NEGREA: *Îm reciclări sau despre cum ne ducem, incet-incet, înapoi în pământ*

In her review, Xenia Karo-Negrea analyzes the volume of poetry *Regele diminejii* by Alexandru Mușina. This book recently awarded by the Romanian Union of Writers, belongs to a poet who claimed to be a postmodernist. The texts in this volume, however, rely on the human condition and the post-communist formula being closer to expressionism than postmodernism. • 13

Lucian HODOBOC: *Obsesiile unui fel de Don Quijote*

In his novel, „Regele cu pene”, Constantin Ciucă uses various motifs from Cervantes and Joyce to create a Postmodern pseudo-philosophical story about a Don Stephano, a socially inept character obsessed with flight and the Medieval chivalrous times. Ciucă's novel is far from being a masterpiece, but it's interesting through its skilled use of intertextuality and its analysis of erotic taboos. • 13

SERPENTINE

Claudiu KOMARTIN: „Douămușmul meu e, nu am nici un dubiu, singular”

Lorena Stuparu conducted an interesting interview with Claudiu Komartin, young poet at a time declaring that poetry is what we want to be. • 14

Gabriel COȘOVEANU: *Între oportunitate și disperare*

In his article, Gabriel Coșoveanu talks about the role of intellectual distancing highlighting the path of political mores, with their unsightly ingredients. • 15

Constantin CUBLEȘAN: *Emil Cioran în corespondență cu Wolfgang Kraus*

Constantin Cubleşan refers to the correspondence of Emil Cioran with Wolfgang Kraus reunited in the book *Scrisori către Wolfgang Kraus, 1971-1999*, a honest testimony of a relationship of friendship, appreciation and admiration. • 16

Cătălin GHITĂ: *Politia politică și călcăiul lui Ahile*

In his article, Cătălin Ghită speaks about *Das Leben der Anderen*, movie which can be viewed in grid tough policy, canonical, but its theme could consist by a fact more subtle and harder to control than oppression levers: love. • 17

ARTS

Mihaela VELEA: *Faimosul „paparazzo”*

MOMA dedicates to HCB an impressionistic retrospective exhibition. You become aware that making photos is not just a matter of pixels: the images are stunning, simple and extravagant at the same time. • 18

Claudia RACIUŁA: *99 de artiști, 25 de țări, 5 continente*

Claudia Raciuła talks about mail art exhibition *My red number* of Ana Spinu with personalized postcards, raising 99 artists from 25 countries and five continents. • 18

Picturi din petice

Culture House „Traian Demetrescu” hosted in June 2010 a novel event in the visual arts: *Patchwork and textile art exhibition*. • 19

Claudia RACIUŁA: *Însemnări din Tokyo*

On 6 and June 7, around 18:00 in the Al. Buia Hall from the Faculty of Agriculture, Japan Seinendan band brought on stage *Notes from Tokyo*, written and directed by Oriza Hirata, event supported by the Ministry of Culture of Japan, Embassy of Japan and the Rector of the University of Craiova. • 19

Adriana TEODORESCU: *Csardășul păpușilor*

In „Csardășul păpușilor”, Adriana Teodorescu talks about Hungarian Puppet Theatre Festival, Kecskemét - Hungary, tenth edition, from 13 to 17 May 2010, the festival's host and director of the Ciroka Puppet Theatre being Agnes Kiszely. • 19

The prose published are signed by André Breton and the lyrics by Silviu Gonțea. In its “Translations” column we present the work of Francisca Ricinski-Marienfeld, translated by Mihaela Marin.



Mozaicul
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

Cosmin Dragoste
Silviu Gonțea
Petrișor Militaru
Rodica Stovicek
Adriana Teodorescu
Mihaela Velea

COORDONARE DTP
Mihaela Chirīță

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

Partener al **OEP (Observatoire
Européen du Plurilingvisme)**

Tiparul: **Alus 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



9 771454 1229002
Responsabilitatea asupra
conținutului textelor revine autorilor.
Manuscrisele nepublicate
nu se înapoiază.

BRETON

un portret inedit al lui André Breton

Pentru toată lumea, André Breton este liderul incontestabil al grupului surrealista. Ni-l imaginăm subjugându-și prin discursuri auditoriu, cu bastonul în mână pentru a-i zdobi pe idolii timpului. Si iată-l dând sentințe de comunicare împotriva prietenilor săi de mai devreme (oare nu a fost supranumit „papa al surrealismului”, în ciuda nepotirii virii termenilor?), excluzând cu toată forța, denunțându-i pe schismatici și pe eretici.

Atunci când i-am scris biografia, am descoperit un om cu totul diferit. În loc de un conducerător de școală sigur de el însuși, am găsit un scriitor temător, de multe ori depresiv, interesat să primească sfaturi de la alții, nefericit din cauza supărărilor sale.

Astfel că mi se pare mai pertinent să răstorn convențiile și să ne întrebăm în ce măsură el ar fi fost de fapt un naiv, în sensul inițial al cuvântului, apropiat în această privință de un model uitat al său, Jean-Jacques Rousseau, și de încă unul mai puțin bănuitor, Émile Zola, care scria: „Creierul meu este ca un craniu de sticlă, l-am oferit tuturor și nu mi-e teamă că îl vor cîti toți”.

Suzanne Musard, eroina finală din *Nadja*, care l-a iubit foarte mult și pentru care a suferit mult, scria despre el: „Breton își idealiza iuburile; cultivă femeia pe care o iubea pentru ca aceasta să devină, conform cu aspirațiile lui, o valoare afirmată”. Astfel e valabil pentru toate ființele pe care le-a cunoscut, fie prietenii, amanții sau mari personalități.

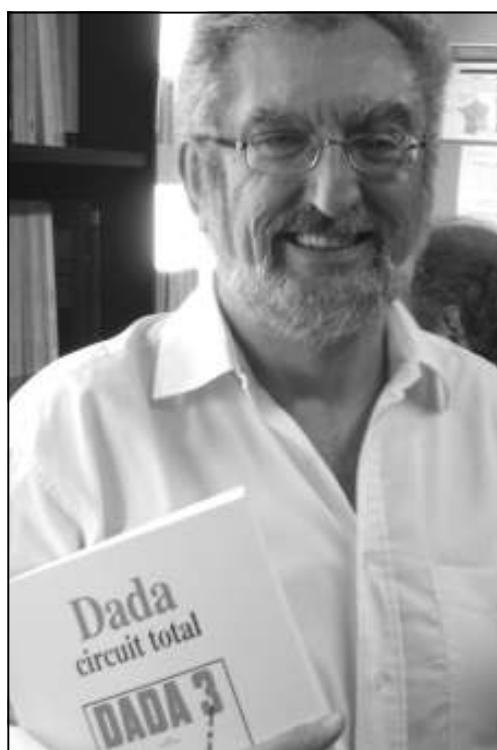
Aceasta începe cu data de naștere pe care o adoptă în 1917, diferită cu aproximativ o zi, pe care nu poate să o ignore, de cea

care se găsește pe actele de statere civili. Această informație ar fi doar anecdotică dacă Breton nu ar fi pretins că scrie purul adevar și că n-ar fi menționat el însuși asta în *Vasele comunicante* pentru a analiza unul dintre visele sale. O face pe verisoriu să Manon, mai mare decât el cu doi ani (deși era exact invers) și deci mai experimentată. De fapt, simțind pentru ea „o puternică atracție sexuală”, ar fi vrut să se limiteze la relația platonica, ceea ce explică de cea pe care o recunoaște în față unui prieten a doua zi după noaptea de dragoste petrecută cu aceasta.

Raporturile lui Breton cu Simone, prima sa soție, au fost mereu caracterizate de o mare încercare și de o totală sinceritate. Având o astfel de încercare în ea, demonstrând înțelegere și liberalism, Breton nu înțelege de ce, în momentul în care i-a cerut divorțul pentru a se angaja și mai mult în relația cu Suzanne, că ea a putut să-l îneșe cu prietenul său Max Morise.

Știm de ceea ce a scris despre acest subiect că ființa de care a fost cel mai mult atașat, pentru care a removat conținutul unei expresii consacrate, „dragostea nebună”, și care a fost a doua sa soție, este Jacqueline Lamba. și ea l-a făcut să sufere mult din cauza dorinței sale de independentă și prin manifestările întregii sale personalități.

Își expune în prefața volumului propriu sa concepție despre inocență, de unde înțelegem căt de mult a trebuit să se îndepărteze de formăția sa inițială și de cultura sa creștină pentru ca să ajungă la respectiva idee: „Nu a existat niciodată fruct interzis.” (*Dragostea nebună*, p. 137).



Henri Béhar

Breton și-a ales primul prieten, Théodore Fraenkel, după modul acestuia de a recita un poem din Chénier. În același mod, se găndează să reunească scrisorile de război ale lui Jacques Vaché cérându-i o prefată lui Maurice Barrès. Naivitatea sau provocări? Faptul că e deputatul naționalist a refuzat declarând că „nu mai avea cheia acelei conversații”. A fost fără îndoială una dintre cauzele „Procesului Barrès”, pe care Breton l-a intentat eroului tinereții sale pentru „crimă împotriva spiritului”.

Principal consilier și susținător al lui Breton pe parcursul sazey „ideologică” a surrealismului, de neierat pentru Aragon și alții, Éluard l-a trădat în timpul călătoriei sale în Mexic, pe care o publică în „View”, o revistă rivală celei pe care se străduia să o susțină la New York. Dacă Valéry l-a ajutat în mod eficient, Breton s-a considerat totuși înșelat de către Academician, încât a ajuns să-și vândă colecția de scrisori (nu fără să facă întâi o copie). Credea că Gide era atașat cauzei dadaiste și-l consideră un timp maestrul său înțelectual, dar nu întârzie să-i denunțe limitele într-un interviu dezagreabil ca ghid pentru generațiile tineri.

Breton suferea de „complexul Cordeliei”, aşa cum îl numea el însuși. Prinul simptom apare în timpul unei vizite pe care i-a făcut-o, din proprie inițiativă, în vară anului 1922, poetului Saint-Pol Roux, zis și Magnificul. Împosibil să-și exprime oral admirarea profundă, el a formulat-o în scris, creând premisiile unui număr omagial închinat poetului, apoi ale unui banchet, după tragedia simbolistă.

Vizita pe care i-o face fondatorul psihanalizei în propriul său cabinet de la Viena, în 1921, lasă o mare dezamăgire. Astfel, alianța pe care o propunea între artă și știință nu s-a putut realiza. Într-adevăr, Jacqueline Lamba a spus ce emoție îl cuprindea pe Breton în timpul primei întâlniri a acestuia cu Trotski și el însuși și-a expărat tacerile stângace.

Citindu-i corespondența cu soția sa Simone în momentul legăturii cu *Nadja*, nu cred că el fusese victimă însălcăciilor sale.

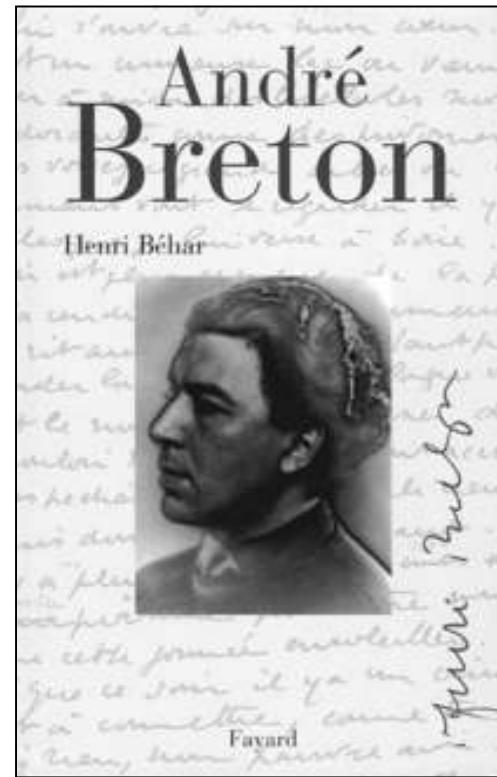
S-a spus că era sensibil predicțiilor făcute de precizătoare. Nu făcea de fapt decât să se compore ca un mare număr de francezi, atât de interesat încât nu să a mulțumit să relateze această întrevadere soției sau prietenilor; a făcut-o publică în *Nadja*, ajungând până la a reproduce portretul ghicitoarei. Aceasta subliniază și mai bine ciudata sa capacitate de uimire în fața anumitor cazuri patologice, cum e cel al soldatului care preținea că le comandă armelor, crezându-se regizorul teatrului de operațiuni militare (cărui Breton i-a consimnat reacțiile cuvânt cu cuvânt, sub titlu „Subiect”) sau al aceluia bolnav din Val-de-Grâce

care, despăgubit cu grijă de toate hainele, ajungea să ridice draperile tuturor jărlilor săi să facă porumbei să zboare.

Marea ambioție și de altfel și marele merit al lui André Breton este că a vrut să-și implice proiectul artistic cu proiectul său politic, ceea ce niște nu mai făcuse înainte. Breton a fost deci primul care a încercat un astfel de acord, cu îndrăzneala și decepțiile pe care putem să le apreciem astăzi, când știm despre ce a fost vorba în sistemul sovietic, ca fiind naivitate.

Din 1920, el este cel care încurajează pe Aragon în relația sale cu partidul socialist, în momentul istoricului Congres de la Tours, în vederea unei adeziuni. Dar ceea ce e curios și ce nu se

crezut de cuivină să influențeze direcția organizației. Este această atitudine determinată de o veche simpatie pentru Trotski, al cărui Lenin îl apreciaște, sau în urma unei riguroase analize a faptelelor? Oricum Breton, de la sfârșitul lui august 1936, a preluat cauza venilor colegii ai lui Lenin, pronunțând un discurs, „Adevărul procesului de la Moscova”, la mitingul din 3 septembrie, unde îl desemna pe Stalin ca fiind „principalul dușman al revoluției proletare”, apropiindu-se astfel de scriitorii proletari care i-au publicat intervenția. Breton se va folosi liber de asta, ba chiar a tinut o conferință la unul din mitingurile lor, dar în ciuda bunei sale credințe, nu va depăși evocarea „Turnul luminos” și încrederea



adreseză direct secretariatului partidului. Vor merge amândoi apoi să-l vadă pe Georges Pioch,

sa se va potenci în aprecierea *Omului revoltat* al lui Albert Camus.

Nu este locul aici să refacem povestea relațiilor dintre Breton și Bataille în cadrul grupului *Contra-atac*. Oricare ar fi explicațiile date de o parte și de alta, recunosc faptul că, în opinia mea, nu am putut să înțeleag niciodată cum a putut Breton, chiar și pentru o clipă, să adere la ideea primară conform căreia n-am putea să combatem națismul decât tot prin propriile sale mijloace sau să mergem mai departe decât el.

Aceasta mi se pare chiar la antipozitii gândirii lui Breton și a moralului său de a fi, înălțat nu mă pot abține să cred că el a vrut să-și arate generozitatea, treând deasupra afroントilor unui adversar căruia și-a apreciate scrisele, pentru a încerca să constituie un grup de acțiune destinat eșecului.

■ PETRE RĂILEANU

BRETTON André Breton și receptarea suprarealismului în România: *Un peu, beaucoup, passionnément*

In România nu a existat o mișcare suprarealistă propriu-zisă, constituită și omologată ca atare înainte de formarea grupului suprarealist român inițiat la sfârșitul anului 1940 de Gherasim Luca și Gellu Naum după doi ani petrecuți la Paris. Până la această dată, timp de un deceniu și jumătate cât trecuse de la înființarea primelor reviste de avangardă în România, atitudinea față de mișcare inițiată de André Breton variaza de la simpatie și solidaritate în *Contemporanul*, revista animată de camarazi primelor apeluri pre-avanguardiste ale lui Tristan Tzara, Ion Vinea și Marcel Iancu, acesta din urmă participant în egală măsură la nașterea și lansarea mișcării Dada la Zurich, la respingere fără drept de apel în *Punct* și *Integral* de către Ilarie Voronca și Mihail Cosma (Claude Sernet după stabilirea în Franță), până la adoptarea lui temporară și superficială de către grupul din jurul revistei *unu*.

Caracteristica poate ceea mai pregnăntă a începutului de secol XX este difuzarea spontană a tendințelor și ideilor din zona reflectiei filozofice ca și a creației literare și artistice. Ca și ideile, oamenii călătoresc cu usurință, Europa funcționează tot mai puțin ca un continent cu un centru și o periferie, chiar dacă Parisul își mai păstrează o bună vizibilitate mondială dobândită în multe secole de dominație culturală. O veritabilă Europă a capitalelor prinde contur la acest început de secol, tendință confirmată și chiar amplificată la sfârșitul războiului odădată cu apariția unor noi state ieșite din ruinele

celor trei imperii: austro-ungar, otoman și rus.

Internationalizarea și sincronia sunt particularitățile tuturor mișcărilor din primele decenii ale secolului. F.T. Marinetti, italian născut în Egipt, publică în 1909 *Manifestul futurist* apărut simultan la Paris, în cotidianul *Le Figaro*, în franceză, și la Craiova, în română, în ziarul *Dreptatea*. Futurismul se va dezvolta în special în Italia și în Rusia, dar elementele futuriste vor fi repede assimilate în toate celelalte mișcări de avangardă. Cățiva ani mai târziu, în plin război dar în tară neutră, Tristan Tzara și grupul coagulat în jurul lui Hugo Ball la Cabaret Voltaire, din centrul istoric al orașului Zurich, lansează mișcarea Dada care se va propaga fulgerător în toate capitalele europene și va traversa oceanul. La Paris, cățiva tineri poeți, Louis Aragon, Philippe Soupault, Benjamin Péret, grupul lor va crește considerabil în căiua anii, reuniți în jurul lui André Breton, au în comun adirația pentru Jarry, Lautréamont și Apollinaire și dorința de a schimba literatura. Ei pun bazele revistei *Littérature*, un contrasemn intenționat, căci combaterea literaturii va concentra toată energie negativă lor. Ecurile acțiunilor organizate de Tzara la Zurich și producțiile publicate în primele numere ale revistei Dada creează în grupul parizian o extraordinară stare de efervescență și emulație amestecată cu admiratie și nerăbdare. și când în 1919 Tzara sosește la Paris unde era așteptat ca un „Mesia”, el va juca la perfecție rolul de catalizator al tendințelor revoluționare care-i animau pe

Breton și ceilalți de la *Littérature*. Dar ascendentul lui Tzara devine în curând insuportabil pentru Breton, și, în timp ce primul persistă în anarchism și negativ, al doilea începe să spargere cercului vicios al negației absolute și evoluția într-o direcție diferită. Conflictul dintre cele două personalități puternice, reprezentând două „sisteme” opuse se manifestă cu ocazia procesului fictiv al lui Maurice Barrès, luat foarte în serios de cartezianul Breton în rolul de „Președinte”, și bagatelizează de Tzara citat ca „marțor”. Procesul Barrès este în același timp procesul mișcării Dada la Paris. Dar, cum observă cu finețe Maurice Nadeau în *Histoire du surréalisme*, relația dintre cei doi este foarte complicată având în vedere că Breton avea nevoie de Tzara pentru a se naște, dar în același timp trebuia să-și abandoneze aventura dadaistă pentru o putea trăi. Se poate spune însă că suprarealismul mișcarea pe care Breton o va lansa peste doi ani, marchează în același timp și un triumf al dadaismului creația artistică nu mai putea reveni la ceea ce fusese înainte de revoluția de la Zurich. Ruptura se va consuma cu ocazia „Congresului internațional pentru determinarea directivelor și pentru apărarea spiritului modern” convocat de Breton și eşuat din cauza refuzului lui Tzara de a participa, totul terminându-se cu îmbrânceli și părăsiu la restaurantul parizian *Closerie des Lilas*. Suntem în 1922, Tristan Tzara, dând dovadă de o luciditate care de fapt nu-l-a părăsit niciodată, nici chiar în cele mai extravagante manifestări de nonconformism anarhic, ale căreia este moment pentru a pune capăt mișcării Dada. Ruptura dintre Breton și Tzara nu este definitivă, relația lor și facău asemenea unui grafic sinuos din apropiere și îndepărțări successive, pe fond de curiozăți și recunoaștere reciprocă a meritelor, și dacă „poezia-activitatea a spiritului” ca emanăție a „gândirii nedirijate” (singularele utilizate de Tzara) este cea care-i unește, angajamentul ideologic îi desparte: în anii de război Tzara intră în mișcarea de rezistență anti-fascistă, Breton se refugiază în Statele Unite ale Americii, unde va deveni cei-drept una dintre vocile „Franței libere”; și dacă Breton a ales latura poetică și idealistă a revoluției, „socialismul poetic” după expresia lui Sarane Alexandrian, preferându-i lui Stalin și Uniunii Sovietice teoria revoluției permanente a exilatului Trotski, Tzara „a delăsat o vremie poezia în favoarea comunismului stalinist” (afirmația îi aparține lui Breton) până în 1956, când a denunțat represiunea săngeroasă de către Moscova a insurecției de la Budapestă. Dublă infrângere a poetului și dublă amărăciune, articolul său, refuzat de presa comunistă, va apărea în ziarul de dreapta *Le Figaro*.

Am insistat asupra relațiilor Breton-Tzara, pentru că ele vor influența într-o măsură importantă receptarea plină de retinere a suprarealismului în România. În ochii celor rămăși în tară, Tristan Tzara reprezintă, ca și Brâncuși într-un alt plan, o extraordinară reușită internațională care-i includea într-o oarecare măsură și pe ei, având în vedere cordonul umbilical prin care, justificat sau nu, se simțea legătu de cei plecați. și nu se înșeala total în credința lor. Breton, ca să rămânem la el, va cere insistență într-o lăudare a Tzara citat ca „marțor”. Procesul Barrès este în același timp procesul mișcării Dada la Paris. Dar, cum observă cu finețe Maurice Nadeau în *Histoire du surréalisme*, relația dintre cei doi este foarte complicată având în vedere că Breton avea nevoie de Tzara pentru a se naște, dar în același timp trebuia să-și abandoneze aventura dadaistă pentru o putea trăi. Se poate spune însă că suprarealismul mișcarea pe care Breton o va lansa peste doi ani, marchează în același timp și un triumf al dadaismului creația artistică nu mai putea reveni la ceea ce fusese înainte de revoluția de la Zurich. Ruptura se va consuma cu ocazia „Congresului internațional pentru determinarea directivelor și pentru apărarea spiritului modern” convocat de Breton și eşuat din cauza refuzului lui Tzara de a participa, totul terminându-se cu îmbrânceli și părăsiu la restaurantul parizian *Closerie des Lilas*. Suntem în 1922, Tristan Tzara, dând dovadă de o luciditate care de fapt nu-l-a părăsit niciodată, nici chiar în cele mai extravagante manifestări de nonconformism anarhic, ale căreia este moment pentru a pune capăt mișcării Dada. Ruptura dintre Breton și Tzara nu este definitivă, relația lor și facău asemenea unui grafic sinuos din apropiere și îndepărțări successive, pe fond de curiozăți și recunoaștere reciprocă a meritelor, și dacă „poezia-activitatea a spiritului” ca emanăție a „gândirii nedirijate” (singularele utilizate de Tzara) este cea care-i unește, angajamentul ideologic îi desparte: în anii de război Tzara intră în mișcarea de rezistență anti-fascistă, Breton se refugiază în Statele Unite ale Americii, unde va deveni cei-drept una dintre vocile „Franței libere”; și dacă Breton a ales latura poetică și idealistă a revoluției, „socialismul poetic” după expresia lui Sarane Alexandrian, preferându-i lui Stalin și Uniunii Sovietice teoria revoluției permanente a exilatului Trotski, Tzara „a delăsat o vremie poezia în favoarea comunismului stalinist” (afirmația îi aparține lui Breton) până în 1956, când a denunțat represiunea săngeroasă de către Moscova a insurecției de la Budapestă. Dublă infrângere a poetului și dublă amărăciune, articolul său, refuzat de presa comunistă, va apărea în ziarul de dreapta *Le Figaro*.

Suprarealismul nu este conceput ca o nouă școală artistică, ci ca un instrument de cunoaștere, el nu fundamentează o estetică, ci un mod de a fi în lume. Asumându-si caracterul experimental, suprarealismul explorează cu o rigore aproape științifică teritoriul cunoscut și înainte, dar care nu fuseseră niciodată abordate în mod sistematic: inconștiul, miraculosul, visul, nebunia, stările halucinatoare.

Simultan cu primul *Manifest suprarealist* al lui André Breton apără la București revista *75HP*, octombrie 1924, concepută de tandemul Victor Brauner-Illarie Voronca. Cei doi sunt pe aceeași lungime de undă cu Breton în încrecerea de a împinge limitele creației, inventia lor se cheamă pictopoezie, suportul unei îndrăznețe transgresioniuni a limbajelor capabile să drenzeze toate tendințele artei noi și realitățile cele mai îndepărtate și ireconciliabile într-o creație care și fixează ca obiectiv explorarea suprarationalului. *Sur-rationnel*, cuvântul apără pentru prima dată în octombrie 1924 aici, în *75HP*, Breton îl va atribui greșit lui Gaston Bachelard. Doar două producții ilustrelă această nouă codificare, Victor Brauner va continua pe cont propriu cercetările legate de pictopoezie, făcând din prezenta cuvintelor în pictură una din direcțiile căutării obstinate a miraculosului. Revisată *75HP* are o existență efemeră, un singur număr, dar el este imediat continuat de *Punct* (noiembrie 1924-martie 1925) și de *Integral* (martie 1925-aprilie 1928). Îi aici mișcarea inițiată de Breton este în mod constant respinsă, își reprosează lipsa de „virilitate” și de originalitate, el n-ar fi, în opinia lui Voronca, decât reditare „lamentării lor romantice naționalizate”.

Attitudinea față de suprarealism se va schimba pe timpul apariției revistei *unu*, 1928-1932. Săa Pană, Ilarie Voronca, Stefan Röhl, în principal, adoptă marile principii referitoare la imaginea (poetică) suprarealistă, exploatareata visului sau a expresivității involuntare a nebunilor. Poet și artiști din jurul revistei *unu* sunt, în grade de diferență, pentru o vreme, simpatizanți ai mișcării lui Breton, ei își spun chiar și cred cu toată sinceritatea că sună suprarealiști, dar suprarealismul le rămâne în esență străin. Dicteul automat (*l'écriture automatique*) este practicat cu intermitență și rămâne nesemnificativ prin producții, „reabilitarea visului” nu depășește retrorica manifestului, hazardul obiectiv le este complet necunoscut; investigarea patologilor nervoase considerate de suprarealiști drept o intensificare a vîții afective și o sursă de adevar se rezumă la transcrierea propozitiilor incongruente ale lui Petre Popescu Poetul. Săa Pană și prietenii lui de la *unu* practică un suprarealism sănătos – „suprarealism ingenu” l-a numit cu dreptu-



Petre Răileanu

⇒ Perpessius într-un comentariu consacrat lui Saşa Pană – surâzător, animat de o bună dispoziție ludică „...ocurile de definiții” le ies cel mai bine, la fel ca și unele farse, al căror potential tragic îi sperie însă teribil și îi lecuitește de dorința de a le repeta. Pe măsură ce unii dintre ei intră într-un proces progresiv de radicalizare ideologică, suprealismul considerat de ei însăși mai ales ca joc și nu ca mod de viață, îl se va părea o formă de frivolitate vinovată ce nu poate fi răscumpărată decât prin intensificarea angajamentului politic. Grupul de la *unu* are meritul de a fi tatonat suprealismul, dar demersul lui este de asemenea responsabil de fixarea în contextul românesc a ideii, deosebit de rezistente, conform căreia suprealismul e sinonim cu illogic și incongruent. Creația suprealistă cea mai importantă a anilor *unu* este revista ea însăși, opera colectivă prin excelență care dovedește o formidabilă efervescentă novatoare și o autentică libertate de spirit.

Ideile lui Breton își vor găsi însă adeverării adepti în persoana poetilor Gellu Naum și Gherasim Luca. În cazul lor, întâlnirea cu Breton înepe de miraculuri, suprealismul este un catalizator și un revelator al aspirațiilor lor intime. Ei vor scrie cu fervoare și „competență” marea istorie a suprealismului românesc intrat în istorie ca una dintre contribuțiile cele mai originale ale suprealismului internațional. Înțierea lor are loc la București, sub auspiciile lui Victor Brauner, „Maestru în inițieri și în discursuri improvizate” (Alain Jouffroy), același care pe durata anilor 1938-1940, când toți trei se vor afla la Paris (Brauner va rămâne de data aceasta definitiv), îi va introduce în anturajul lui Breton. La izbucnirea războiului, Luca și Naum se întorc în România și pun bazele grupului suprealist român în care vor fi cooptați Paul Păun, Virgil Theodorescu și D. Trost. Selecția a fost făcută bineînțele după „afinități”, dar și în funcție de exigențele ideologice impuse de Breton, Trotsky și Stalin, ceea ce ar explica, după marturiile lui Gellu Naum, neincluderea pictorului S. Perahim și a poetului Paul Celan.

Războul îi va priva de posibilitatea de a publica și de orice manifestare publică. În această subterană a istoriei în care vor rămâne închiși, izolați de lume timp de cinci ani, vor desfășura o intensă activitate de creație, împingând suprealismul către zonele cele mai profunde și mai obscure, realizând acea „depășire” pe care Breton începusă să o simtă ca pe o necesitate. Contribuția grupului românesc la suprealismul internațional este un subiect pasionant și complex, care merită o discuție separată. Să reținem la finalul acestor sumare considerații că la Expoziția internațională a suprealismului organizată la Paris în iulie 1947, care trebuia să demonstreze că suprealismul a supraviețuit războiului și dispersărilor, suprealiștii români sunt absenți, nepuțând părăsi țara, dar în același timp, participarea lor prin intermediul textului colectiv *Le sable nocturne* este una dintre cele mai remarcate. În prefața catalogului expoziției, André Breton le trimită un mesaj de recunoștință care-i plă-

sează dintr-o dată în avangarda căutărilor menite să vitalizeze și să reinnoiască suprealismul: „Dupa fericita formulă a prietenilor noștri de la București, «cunoașterea prin necunoaștere» rămâne marele cuvânt de ordine al suprealismului”. Cuvintele lui Breton echivalăză cu o omologare a existenței grupului românesc în momentul în care acesta își inaugura non-existența.

Manifestele, cărțile, gesturile și inițiativele lui André Breton au rămas practic necunoscute în România în afara grupurilor avant-gardiste care au avut, să nu uităm, o existență limitată și marginală, cultura dominantă fiind una profund conservatoare, puțin sau deloc sensibilă la nonconformisme și teribilism. Și cum cei interesați să cită în original, Breton nu a fost semnificativ tradus în română, rămânând un autor enigmatic și subversiv, accesibil doar inițiatorilor. O situație care nu i-ar fi dispusă inițiatorului celei mai importante revoluții intelectuale și artistice din secolul XX-lea.

■ IOANA REPCIUG

André Breton și magia artei primitive

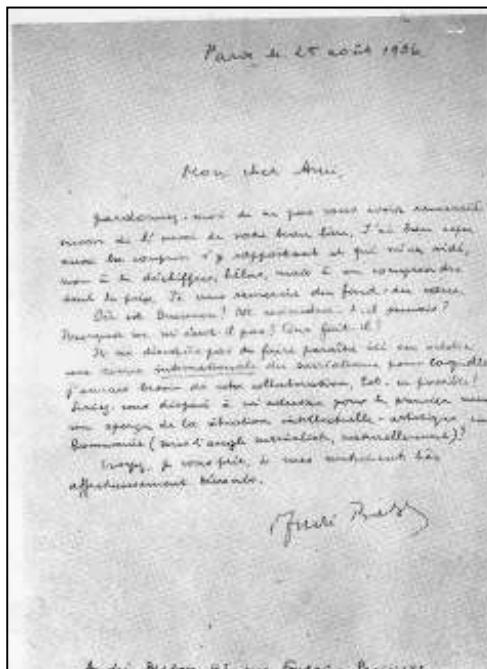


Măști strani cu zâmbete neînțelese, apariții hieratice cu brațe spre transcendent, podoabe supradimensionate și necunoscute instrumente muzicale... Aglomerare copleșitoare de obiecte, dar al căror loc într-o organizare secretă pare să fie decis de dincolo de timp. Într-adevăr, apăsarea psihologică pe care o declanșeză colecția de artă primăvă din atelierul lui André Breton din strada Fontaine, nr. 42, devine o etapă preliminară a inițierii într-o lume despre care nu mai stăm prea multe. Înălțind privitorul neofit, spiritul magic se răspândește în mod automat asupra operelor de artă suprealis-

tă care împodobesc peretii acestui muzeu special. Păpușile folosite de ameriindieni la riturile lor funebre conveințioane în mod armonios cu tablourile ale lui Brauner sau Miro. Par inspirate de același spirit etern al universului de forme și culori. Arhitect al acestei ordonări oculte, părintele suprealismului nu a fost cu siguranță doar un colecționar pasionat. Muzeograful,oricăt ar fi de sedus de perfecțuirea galeriei, nu ar rezista prea mult sub efectul hipnotic a miilor de ochi sălăbatici care au văzut rituri și au participat la hierofanii. Lui André Breton aceste chipuri au părut că-i indică un drum deschis, după propriile mărturisiri, de Novalis, cel care credea că voința poate modifica realitatea.

Universul primitic pe care și-l-a creat i-a inspirat lui Breton, chiar și într-un mod indirect, traseul de inițiator. A vorbit despre importanța artei magice în texte sale teoretice, însă magia artei din opera de creație este greu de identificat. Cu siguranță, doar aici, în muzeul-atelier se simte cum adevărat că de mult a fost marcat Breton de structurile antropologice ale imaginariului. Repunere în discuție a influenței magicului arhaic în artă cultă modernă a fost unul dintre meritele teoreticămului suprealismului, însă, indecizia unei colaborări întră critica literaturii culte și cuceririle etnografiei, pentru explicarea ontologiei fenomenului ancestral, a lăsat oarecum în suspensie înțelegerea din acest punct de vedere a proiectului suprealist.

În structura de profunzime, întreaga literatură ar trebui să fie magică înăuntru, aşa cum au observat teoreticienii forței performative a limbajului poetic, poezia este o magie transpusă din planul semnificațiilor proprii (când A este B, prin voința magicianului) în planul semnificațiilor strict riguroase (când A este ca B, în imaginația artistului). Această mutație s-a petrecut în Antichitate (cu reveniri fulgurante în filosofia unor mari gânditori din Evul Mediu sau din Renaștere, dar și din romanticism), atunci când prima și cea mai dominantă în cultura occidentală teorie a receptării, cea din Poetica lui Aristotel, a fost citită și aplicată de către continuatori și traducători într-un sens figurativ și mai ales



André Breton 42 rue Fontaine Paris 1936

Paris, 25 august 1936

Dragul meu prieten,

Ierăt-i-mă că nu v-am mulțumit încă pentru trimiterea frumoasei dumneavoastră cărți. Am primit și tăietura din presă referitoare la ea și care m-a ajutat, nu să o descriezi, vai, ci să înțeleg că e de importanță. Vă mulțumesc din toată inima.

Unde este Brauner? Nu va reveni niciodată? De ce nu-mi scrie? Ce face?

Încă sper să fac să apară aici în octombrie o revistă *internacională* a suprealismului pentru care voi avea nevoie de colaborare dumneavoastră. Se poate? Ati fi dispusi să-mi trimiteți, pentru primul număr, un studiu asupra situației intelectual-artistice din România (evident, din perspectiva suprealistă)?

Primiți, vă rog, sentimentele mele afectuos devote.

André Breton

André Breton, str. Fontaine, nr. 42, Paris, IX^e

Notă: Cu opt ani înaintea morții sale, Saşa Pană publică un volum de memorialistică de aproape 700 de pagini intitulat *Născut în '02: Memoria, file de jurnal, evocări*, Editura Minerva, București, 1973. Scrisoarea de mai sus este o fotocopie preluată din acest volum.

Nadja a apărut pentru prima oară în 1928 și conțineea 44 de fotografii. În *Cuvânt înainte* al ediției din 1962, André Breton justifică prezența foto grafilor în carte ca fiind dictată de „imperative anti-literare”.....abundența ilustrație fotografică are ca obiect eliminarea oricărlei descrierii – aceasta fiind lovita de inițiativă în *Manifestul suprarealist*“ (ediția în Folio, Gallimard, 1964, p. 16). Substitut al descrierii, imaginea fotografică participă la depanarea povestirii, era o mână de ajutor dată na-ra-tiunii. Totuși ea nu substituie sistematic textul, dar nici nu î se adăugă, tautologic. Nu se mulțumește nici să-l ilustreze, ci „întreține cu el raporturi aproape organice și participă la producerea sensului” (Pascaline Mourier-Casile, *Comentariu la Nadja lui André Breton*, folio, Gallimard, 1994, p. 138). Mai mult, are loc un fenomen de rezonanță reciprocă între cele două. Prin înscrierea imaginii în ordinea de parcursare a textului, rezultă o lectură bifocală, reclamată de dubla articulare, text-imagină. Înțeția autorului pare să fi fost aceea de a crea un obiect straniu, un *artefact* de cîtit-văzut.

Fotografia nu este propriu-zis un *icon*, reprezentare a realului, totdeauna susceptibil (în ochii lui Breton) de înselătorie, de *trompe-l'œil*. Ea are statut de *indice*: amprentă a realității unui anumit spațiu-temp, urmă a unei ființe, a unui eveniment, loc sau obiect. Fotografia dă autenticitatea acestora, le garantează veracitatea prin indiscretulă constatare și ajută la ancorarea cititorului în realitatea lumii referențiale a respectivului spațiu-temp, în cazul nostru Parisul perioadei interbelice. În *Nadja*, fotografia este echivalentul tonului neutru, „de carte postală”, adaptat de Breton în povestirea unui „real

■ DENISA CRĂCIUN Brolul imaginii în Nadja

magnetizat de hazard”: acela al unei simple constatări ca „această s-a petrecut” și atâtă tot; pretenția autorului ui se vrea obiectivă și neutră asemenei unui consult medical, o observație vie, directă, surprinsă în vîltoarea evenimentelor. Fotografia are deci, independent de orice valoare estetică, o funcție testimonială. O singura imagine scapă aces- tui deznodământ voluntar: colajul-montaj „Ses yeux de fougère”. O figură de stil ce este, în același timp, dedublare și reduplicare: ca metonomie (din chipul Nadiei nu sunt arătați decât ochii) sau ca metaforă textuală, pe cvadrupla repetiție a privirii, cu dispoziția regulată a ochilor, de o parte și de alta a unui ax central. Breton se folosește de *technica punerii în abis*, pentru releva o reflecție asupra propriului roman, pe care protagoniștii lui nu ar putea să o aibă ei își deoarece sunt fie foarte ocupati cu ceea ce li se întâmplă, cu înregistrarea, îndoararea și raportarea jurnalistică a evenimentelor survenite, fie prizonieri ai unei iubiri nebune. Breton pună în prim plan aspectul „enc hanteur” și mișcări de întâlniri cu Nadja. În mod scrupulos și deliberat, transformă comportamentul fizic și afectiv („errati-que”) rătăcitor al Nadiei în ora-cole (fotografia „Clarvăzătoarea” simbolizând „portretul” psihic al Nadiei) și făcând aceasta, Breton vrea „să dea suprarealismului o forță nouă” (Mark Polizzotti, *Revoluția Mind the life of André Breton*, traducere din limba americană de Jean-Fr. Lené, Gallimard, 1999, p. 313). De asemenea, cele zece desene facute de Nadja ocupă un loc deosebit

în iconografia romanului. Desigur, ele au, ca și toate celelalte ilustrații, o funcție testimonială: scrierea manuscrisă a Nadiei, semănătura ei, atestă existența reală, concretă, a treacătoarei din 4 octombrie 1926, pe strada Lafayette. Nadja este, în mod natural, suprarealistă și îndrăgostește să se joace la modul cel mai riscant și mai periculos cu viața (vezi episodul din mașină, când Nadja apăsa cu piciorul ei pe acceleratie și acoperă ochii lui Breton în timp ce conducea și-l sărută pasional). Scrisorile de la Nadja sunt deseori decorative de desene strani. Unul dintre aceste desene arată „un

portret simbolic” al lui Breton-leu a cărei coadă o impresoară, săcând-o prizonieră pe Nadja-sirena. Un altul reprezintă „floarea amanilor” făcută din două inimi și de două perechi de ochi și e însoțit de următorul mesaj: „Trebuie sa fiți foarte preocupat în realitate și îndrăgostește să se joace la modul cel mai riscant și mai periculos cu viața” (vezi episodul din mașină, când Nadja apăsa cu piciorul ei pe acceleratie și acoperă ochii lui Breton în timp ce conducea și-l sărută pasional). Scrisorile de la Nadja sunt deseori decorative de desene strani. Unul dintre aceste desene arată „un

fel de divinitate solară. La finele anului 1926, sibilnică Nadja îi spune ca va scrie un roman despre ea și îl asigură ca deși știe că se va folosi de ea, va face tot ceea ce să îngăduie să-l ajute să iașă un lucru bun. E rănită însă atunci când Breton îi arată noțiile. Specând să apară sub o mască romanesca, Nadja și căcată să descopere că a suferit o transformare radicală: din femeie a devenit simbol. Ea se revoltă de asemenea împotriva rolului redus pe care îl joacă în viață lui Breton, după contactele zilnice de la începutul lui octombrie, în decembrie nu-i mai vede decât de două sau trei ori. Breton nu mai e „soarele” ori „zeu” ci „o fiară” căreia i-a căzut pradă. În ianuarie 1927 îi scrie: „Mă simt pierdută și mă abando-nă... Sună asemenei unei păsări rănite de plumbul celor poartă în ea”. Fiecare dintre desenele cuprinse în corespondență Nadiei sunt o evadare în afara „pretin-șului”, „asa-zisului real”. Imaginearul, fantasticul, mitologic și abundența simbolurilor animalifere din aceste desene, „puțere lor poetică” (Jean Arrouye, *Foto-grafia în Nadja*, în revista *Mélusine* nr. 4 din 1981), fac apologia unei noi percepții a lumii și a realului. Nadja realizează idealul suprarealiștilor de a crea prin intermediul limbajului o percepție nouă asupradumulii în care „orice miracol depinde de noi și nu există decât prin barba și femeie” (Michel Beaujour, *Ce este Nadja?*, în „La Nouvelle Revue Française”, numărul dedicat lui A. Breton și mișcării suprarealiste, Gallimard, 1967, p. 219). Astfel, Nadja este o „preoteasă” a unei „religi” personale (având în centrul comunității miraculoasă dintre bărbați și femeie) în care ea crede și care îi permite să moduleze realul, cu ușurință și spontaneitate, după frumusețea propriei conștiințe și după forța vizionului ei.



■ GABRIEL NEDELEA suprarealismul în trei prieteni

Henri Bergson atrăgea atenția, într-o conferință susținută în 26 și 27 mai 1911 la Oxford, asupra faptului că „de obicei privim schimbarea fără să o vedem”. Trecerea aceasta de la privirea fugitive la vederea captivă asupra schimbării reprezentă și trăcerea de la arhetipul dadaist al avangardei la suprarealismul *hazardului obiectiv*, al *frumuseții convulsive* și al *cuvintelor care fac dragoste*. Schimbarea, în forma ei cea mai radicală, aceea de ruptură și de negare totală, este orientată în curentele surprinse sub genericii avangardei, pe de o parte spre o sinucidere din mers a artelor, în DADA, iar pe de celalătă parte spre un vizionarism care în grupurile suprarealeiste creează invocata *mitologie subiectivă*. Automatismul psihic pur depășește odată cu suprarealismul simplă amihilare a eului, provenită din porningea nihilistă care lăsată în voia hazardului cuvintele în libertate – ca în futurism și dadaism, și devine, cum avea să îl definească George Sebagh, „redescoperirea experimentală și subiectivă a unui eveniment original”.

André Breton, autorul primului manifest suprarealist și al scrierilor care legitimează această mișcare poetică și artistică, sugrumană prin adoptarea automatismului psihic pur celelalte me-

canisme psihice molipsite de morbul rationalului. Breton se va opune cu întregul său spirit negaților, dar și creator oricarei forme de instituționalizare, poate mai violent decât oricare altă mișcare, însă ruptura de tradiție nu este la fel de evidentă, asumându-și o anumită descendență. Moștenirea gotică și romantică, incursiunile teoretice și revendicările sume prezente în majoritatea scrierilor programatice. Sunt invocați Heraclit, Lautréamont, Apollinaire, Reverdy etc. În al doilea manifest Breton a căutat să provoace o criză de conștiință în plan intelectual și moral. Spiritul revoluționar a dat naștere unui nou cult al eroului, însă nu de putine ori privat cu răceleală și autoironie. Scrierilor hibride ale lui Breton au avut un impact imediat, care se resimte și azi, și necontrolat. Spre exemplu Jean Verrette, un reputat și influent teolog catolic, vede în scrierile „bretoniene” o sursă a „gnoezi eterne” care iese de fiecare dată la iveală în perioadele de criză”. Acest fapt demonstrează cămpul larg în care au acționat și acționează energiile subliminale eliberate de Breton și de suprarealism. Yves Tanguy și Alberto Giacometti, a pictat tablouri dadaiste,

cubiste și expresioniste. După marturia lui Bajom Lázár Endre puteai găsi în atelierul lui Brauner, „tot ce își poate dori un suprarealist”. Primul mare succes al lui Victor Brauner a venit destul de târziu și s-a întâmplat la o expoziție suprarealistă organizată de Breton. A fost mai degrabă o „expoziție templu” în care vizitatorul trebuia să urce 21 de trepte la intrare care reprezentau „ințirea” și „parada spirituală”, urmă „Sală Superstitioni” și o încăpere în care ploua pentru ca vizitatorul să se purifice. După acest periplu era condus într-un „labyrinth” format din douăsprezece boxe în care se aflau altare suprarealiste cu obiecte de cult. Această expoziție din 1947 îl prinde pe Brauner în miezul evenimentelor, chiar în miezul suprarealismului în perioadă sa ocultă. Este perioada cu o uimitoare disponibilitate exoterică pe care o cultiva același Breton. Brauner avea să fie exclus „oficial” numai un an mai târziu din mișcare (1948), pentru „comportament fractionist”, cum li s-a întâmplat celor mai mulți de-a lungul istoriei acestui curent. După 11 ani a fost reintegrat și a redevenit un intim al grupului. În 1966 se stinge din viață André

Breton, Alberto Giacometti și Victor Brauner, acesta este considerat sfârșitul „suprarealismului istoric”.

În literatură influența lui Breton apare prima dată explicit la Geo Bogza și Gellu Naum. În volumul *Cântec de revoluție, de dragoște și moarte*, Geo Bogza se apropie foarte mult de poemul *Libera împreunare* scris de André Breton în 1931, atât la nivel formal cât și la nivelul receptării dragostei împinsă în zona frumuseții convulsive. Suprarealismul românesc a stat sub semnul prieteniei dintre Victor Brauner și Gellu Naum. Alături de Gherasim Luca, Gellu Naum pune bazele grupului suprarealist de la București în preajma celui de-al Doilea Război Mondial. Opera suprarealistă a lui Gellu Naum are trei etape, primele două aflate sub impulsul bretonian. Odată cu volumul *Athanor* (1968) Gellu Naum ia suprarealismul pe cont propriu îndrumat de aceiași vectori ai magiei și alchimiei pe care Breton îl cultivase mai ales în a doua perioadă a scrierilor sale. Una dintre sănsele literaturii române este că Gellu Naum a rămas în România, însă nici aşa nu există o ediție de opere complete, cât despre opera lui Gheasim Luca, Paul Celan sau Benjamin Fondane nici nu mai poate fi vorba, dat fiind că au scris o semnificativă parte în franceză sau germană cum este cazul lui Celan.

44 de ani de la moarte lui André Breton

IONPOP

suprarealiștii români nu pot evita raportarea la opera lui André Breton

1. Se stie că, din rațiuni pe care le-am putea numi de context socio-cultural, avangarda românească și-a cristalizat primele manifestări sub alte auspiciose decât cele ale suprarealismului. În chiar anul în care era lansat *Primal manifest* al lui Breton, 1924, gruparea „Contemporanul” se înscrise, cu câteva luni înainte, sub emblema constructivă, în consecință unor contacte avute cu această orientare europeană prin Marcell Iancu în primul rând, în prelungirea de fapt, și a unei simpatii a dadaștilor printre care se situașe la Zürich, pentru abstracționismul plastic, deci, în fond, pentru constructivism. Cuvântul „construcție” era, în România momentului, mult mai agreat și, într-un fel, mult mai firesc decât sintagmele definitoare pentru mișcarea bretoniană: se construia, nu-i așa, România întregită, iar avântul unor propozitii din *Manifestul activist* al lui Vinea sugerează tocmai asemenea mari ambiții; uzinele, drumurile pe care le vom face, modelul... abstracționist stilizant al artei populare românești, proiecția unui nou „clasicism” pe solul modernității, al „fazei activiste, industriale”... Ilarie Voronca va putea, aşadar, respinge retoric suprarealismul ca expresie a „dezagregării bolnave, romantice”, cerând vizuini synthetice și focalizarea atenției pe „ritmul epocii”, al „secolului-sintezei”, și abia ceva mai târziu, formula „integralistă” va copia suprarealismul printre orientările solide ale noului spirit al vremii.

Un explicabil decalaj și o desfașare s-au produs astfel, asa încât ideile Paniscului suprarealist au fost mai degrabă recuperate în febra asimilării tendințelor novatoare în deceniul al treilea al secolului trecut, odată cu desprinderea treptată de constructivismul grupării lui Vinea-Iancu în ambiția revistei *unu*, nu însă înainte de a fi fost anunțate noi prelungiri mai degrabă „intergrație” în micul *Manifest* al lui Sașa Pană din aprile 1928.

Cu asemenea începuturi, se poate înțelege că impactul suprarealist asupra „culturii române” n-a fost prea puternic și a avut loc, pe deasupra, într-o atmosferă năoară prielnică reconoșterii avangardei înseși ca prezenta demnă de luat în seamă în peisajul mai larg cultural. La poeții de la „unu”, manifestele lui Breton au fost semnalate cu puține trimitere și transpuneri de texte, iar atributul de „suprarealist” nici nu era aplicat grupării, care se compara, doar, cu mișcarea pariziană: „ca și suprarealismul, mișcarea de la *unu* nu este școală literară”... etc. Știm, apoi, că „automatismul psihic pur” n-a fost adoptat în adevăratele sale dimensiuni (practicanții săi, nu foarte consecvenți, erau doar Sașa Pană și Stephan Roll), iar imaginismul ca tehnică aproape generalizată (cu excepția majoră a lui Bog-

1. Gaëtan Picon afirma că suprarealismul a fost, în istoria artei și literaturii, cea mai importantă mișcare din secolul al XX-lea. Dat fiind impactul acestei mișcări de avangardă la nivel european, se poate spune că suprarealismul a avut un rol semnificativ și în dezvoltarea culturii române?

2. Anul acesta se împlinesc 44 de ani de la moarte lui André Breton, fondatorul suprarealismului. Cum explicați faptul că, până în prezent, în România nu există nici un volum tradus din opera lui André Breton?

3. Credeți că assimilarea operei teoretice și literare a lui Breton ar favoriza înțelegerea autorilor suprarealiști români sau, din contră, aceștia reprezintă o altă etapă a mișcării, fiind distinctă și independentă de vizuinătoarea teoreticianului francez?

4. Se poate vorbi de o resurrecție și o revalorificare a principiilor poetice suprarealiste în literatura română contemporană (la autori precum Nora Iuga, Iulian Tănase, Dan Stanciu, Sebastian Reichmann sau Michel Martin)?

5. Care ar putea fi motivele pentru care mișcarea suprareală nu s-a bucurat de prea mare atenție din partea criticilor români, cu mici excepții?

Anchetă realizată de Petrușor Militaru

za, apropiat de definițiile bretoniene ale imaginii, erau, totuși ceva mai „calculat” în dinamica sa combinatorie și îndatorat mai-nișmului în sens tipologic, „jocului ideilor cu fantezia”, ori împur, chiar la cel mai însemnat dintr-o poetă „unișt”, Ilarie Voronca: în *Patmos*, bunăoară, mai „oniric” decât alte poeme, discursul poetic era destul de atent articulat, înregistra ecouri saint-john persiene, nu lipsea nici forma fixă a... sonetului.

Cu deosebită semnificativitate, „rolul” suprarealismului a devenit mai important odată cu întemeierea Grupului Suprarealist Român, în 1940 și cu publicarea în serie a scrierilor lui Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, Paul Păun între 1945-1947. Sunt texte semnificative, și doctrinare, și propriu-zis poetice, însă dezavantajate ca efect și ecou de atmosferă imediat postbelică, în care tensiunile dintre reprezentanții noii grupări și cei ai primei etape, „integraliști” a avangardei n-au contribuit la consolidarea poziției noastre în context, iar instalarea noului regim comunistic a blocat destul de repede chiar manifestările unor poeti ce aveașe să-și prezinte semnificativitatea în presa de stângă și militară pentru „eliberarea totală a omului”...

Astăzi, aportul novator al suprarealiștilor, atâtă câtă au fost, apare însemnat îndeosebi prin câteva opere care au rezistat în timp, precum unele dintre cele ale lui Gellu Naum și Gherasim Luca, poeti cu evoluții ulterioare demne de luat în seamă și care conțină dincolo de orice program literar schematicizat. În afara grupărilor de avangardă propriu-zise, suprarealismul e de înregistrat, desigur, ca „model” și la un M. Blecher, cel din *Întâmplări în realitatea imediată* și în puținile sale versuri din *Corp transparent*.

2. E ciudat în primul rând că nici manifestele lui Breton n-au fost publicate încă la noi, deși se zvonea chiar înainte de 1989 că le-ar fi tradus Virgil Teodorescu sau Ion Caraion. Sunt, aşadar, de cercetat arhivele celor doi scriitori său cele sechestrante de... securitate. Nu-i vorbă, că nici manifestele futurismului n-au apărut decât la centenarul mișcării, anul trecut. Poate că până în 2024 vor ieși în românește și alte scrierile lui André Breton...

3. Suprarealiștii români nu pot evita raportarea la opera lui André Breton. El a dat, în fond, programul înregulatul suprarealism european și nu numai, iar ceea ce a făcut el și cei ei echipa pariziană cu urmări succesivi sunt,

evidență referințe obligatorii și pentru o corectă situație istorico-literară a românilor. Ceea ce e de spus, totuși este că, prin forța lucrurilor, suprarealismul românesc a căpătat note proprii, pe fundalul de idei și de umeuri imaginară comunității românești. O etapă distinctă, dă, a fost marcată mai ales de gruparea românească de după războiul al doilea, fiindcă ea apare destul de târziu în raport cu fondatorii francezi. În consecință, ea a putut profita de ansablu demersurilor propuse de pe traseul evolutiv al mișcării. Dovadă – rezervele și distanțele exprimate de *Dialectique de la dialectique*, manifestul lui Gherasim Luca și D. Trost din 1945, însă mai degrabă față de devierile” de la doctrina cumva clasicizată (întrarea în circuitul „oficial”, comercial, manierismul și pastișa semnalate ca pericolice grave), alături de afirmarea voinei de aprofunda și largi unele experiențe originare în teozitările și practicile oarecum sofisticate propuse de militanții bucureșteni.

Faptul cel mai demn de înregistrat rămâne, însă, modul original în care un Gellu Naum a continuat experiențele suprarealiste, conservate în linile fundamentale ale manifestelor, dar cu o conștiință în mod explicitabil mai acută a gradului de convenționalizare a însesi formulei „dicteu-lui automat”. Această tehnică e exploatață fertil în continuare, dar referințele ironic-ludice la realul derizoriu și profundarea vizuinală, în sensul de la început anunțat la el a ceea ce numeau cu ani în urmă „comedia oniricului”, îl individualizează pregnanță pe poet; nu e de uitat, totuși Naum, nota „ermetizantă” din momentul ilustrat de o carte ca *Athanor*, prin care reîntra spectaculos în circuitul editorial în 1968, după cum jocul, din nou ironice, dintre imaginariul oniric și „teoria”, ca alt nume al constiinței convenției literare, particularizează vizuinea din „homanol” *Zenobia*. La rândul său, Gherasim Luca, practică ludicul chiar în scrierile sale programatice și – lucru cel mai important – dă o dezvoltare proprie practicii „dictării automate”, aducând-o cel mai aproape de nivelul unei experiențe a limbajului și în limbaj. Așa-numita „bălbăială poetică” aproxi mează această practică prin care se mărează eforul geneziei al textului poetic, încheierea dificilă, de la o literă la alta și de la un cuvânt la altul, a unei coerențe relative a discursului, printre atacuri destrucționante și mișcări de recristalizare insolită a comunicării.

4. Fără indoială, o anumită „revalorificare a principiilor poetice

5. Au apărut, totuși, de vreo patruzeci de ani încoace, studii critice destul de semnificative, în care capitolul suprarealist are locul ce îi se cuvine, în raport cu... apoiul său la ansamblul mișcării românești de avangardă. Interesul pentru suprarealism a sporit totuși în acest fel, acoperind mari suprafețe albe lăsate nefrrevante de critică interbelică, de pilotă, pentru care avangarda în general a rămas un fenomen marginal în „extremismul” său. Știm ce a scris Lovinescu pe această temă, el, care era teoreticianul modernismului, însă al unuia de formulă mai echilibrată și constructivă; știm ce credea G. Călinescu în *Cursul de poezie*, dar și în mareau sa *Istorie*, unde chiar confuziile terminologice nu sunt puține și să mai depare. Pe de altă parte, ponderea relativ redusă, totuși, a suprarealismului în cultura română a avut cum să provoace „attenția criticiilor români”, ce nu puteau supradimensiona perspectiva asupra acestei componente a avangardei noastre. Faptul că unele dintre figurile marcante ale mișcării au creat în mare măsură în afara perimetrelui cultural românesc (de exemplu amintitul Gherasim Luca, dar și un Victor Brauner sau Julian Perahim în artele plastice) nu a favorizat acest interes. și e de regretat, desigur, că nu avem încă în românește o lucrare de sinteză de sprijin suprarealismul european...



SIMONA POPESCU

BRETON

1. Nu-mi dau seama bine ce rol a avut suprarealismul în „dezvoltarea culturii române”, dar său că a avut un rol decisiv pentru niște oameni ca Victor Brauner sau Gellu Naum, de exemplu – aşa cum romantismul a avut un rol decisiv pentru Eminescu, simbolismul pentru Bacovia etc. În general vorbind însă, cultura română și cultura avangardei au avut drumuri paralele multă vreme, pînă pe la începutul anilor anilor '80, cînd au apărut niște tineri care, înație de a deveni foarte interesanți scriitori, au fost excelenți cititori. De altfel, polemizind cu neomodernismul autohton, postmodernismul și simpatizat de la început cu „dizidenții” modernismului, avangardistii – y compris suprarealiștii.

2. Cred că Breton n-a fost tradus din... neglijentă (altfel, se traduc atât cărți oarecare, nici măcar nu cred că aduc vreun venit cuiva). Pînă și Tzara „al nostru” (zic așa) a fost tradus atît de fiziu...>.

3. Breton a fost extrem de influent și de important pentru Gellu Naum și Victor Brauner – care urmău, de altfel, să se ocupă de un număr tematic al revistei *Minotaure* despre „demonologia obiectului” (doar că lucrurile său încurcă, la început războiul). Nu său dacă „asimilarea operei lui Breton” poate ajuta la înțelegerea suprarealiștilor care n-au avut de-a face cu el, dar său că, atunci cînd m-am apucat să scriu la *Salvarea speciei*, am simtit nevoie să fac o mică introducere legată de suprarealismul francez. Pînă la urmă, s-a transformat într-o jumătate de carte, iar subtitulul a devenit *Despre suprarealism și Gellu Naum*. Cine-i cunoaste pe Breton și ai lui va înțelege și mai mult din Naum. El vorbește despre ei, și mai despre el, cu atită dragoste... Dar Breton trebuie tradus și apoi „asimilat” pur și simplu pentru că și un persoană de la care ai ce învăță – tu, cititor, sau tu, scriitor. Să nu doar în materie de literatură...

4. Se poate vorbi de o invazie de suprarealism în lumea de azi, în tot ce ține de „cultura urbană”. Gellu Naum îmi spunea cîndva că de surprins a fost cînd a ajuns în Occident (prin anii '70) văzînd vitrinele aranjate în manieră suprarealistă. Nu doar vitrinele, ci și filmele, videoclipurile, reclamele, moda vestimentară sau, în zilele noastre, un aer suprarealist. E, adesea, vorba despre o influență „retinală”, cum i-ar spune Duchamp, legată de suprata, de imagine, de retorică. Există însă și parte ceață, care nu-i ia ochii (dacă tot folosim cuvîntul „retinal”), un suprarealism care înseamnă o întreagă filozofie, atitudine, subversivitate – și unde subversivitate nu e, nimic (suprarealist) nu e! Nu mă indoiesc că principiile poetice activează de suprarealism lucreză și vor lucra mereu în literatură (artă) și în afara ei. Chiar la autori care la o simplă privire (retinală!) nu par să aibă vreo legătură. De pildă, pentru mine, unul dintre cei mai tulburători scriitori pe linie de suprarealism rămîne Ernesto Sabato. Nu scrie „suprarealist”, dar a avut de-a face cu niște experiențe suprarealiste. Pentru mine e



vorbă mai mult de viață și de înțimplările ei decit de literatură. Gellu Naum era un mare pescar – și un provocator – de înțimplări și fapte poetice. Literatura era doar o formă de a le „traduce”, de a le aduce în pagină.

5. Criticii români și suprarealiștii? Unora li se potrivește așa bine ca scria cîndva juncile impernit care era Eugen Ionescu într-o carte avangardistă în felul ei, cu un titlu pe cît de scurt pe atit de cuprinzător: *NU*. Să nu generalizăm, că ne facem păcate. Sint și critici literari care au avut și au gust pentru experiment, pentru avangardă. Suprarealismul nu s-a bucurat, în general, de atenția cuvenită și din cauza unui conservatorism specific culturii române de ieri și chiar de azi. De aceea trebuie tradus și, cum spuneți, „asimilat” un autor ca André Breton (și alții ca el) – pentru că să educăm simțul libertății, al dezinvolturii, al subversivității, al gîndirii poetice; nu metaloră, nu doar imagine, ci principii poetice!

OVIDIU MORAR

totuși suprarealismul

Anul acesta se împlinesc 44 de ani de la moartele lui André Breton, conducătorul (sau Conducătorul) mișcării suprarealiste de pretutينă. Simpatizant al lui Freud, teoreticianul eliberării „înconștientului” de tirania „supraveului”, al lui Marx, teoreticianul „luptei de clasă”, și al lui Troki, adeptul „revoluției permanente”, André Breton a inițiat în Franța o mișcare literar-artistică ce a transgresat repede nu numai frontierele geografice, ci chiar granițele artei, generând un veritabil *modus vivendi*. Prin manifestele și zecile de texte programatice publicate, acest „Păpă al suprarealismului”, cum a fost supranumit, fie reverentios, fie ironic, a instituit o doctrină nu doar estetică, ci și socială (includând o etică și o politică), a cărei idee centrală și emanciparea spiritului uman de orice tabu-uri, prejudecăți și dogme. Fără îndoială că, datorită anvergurii sale, mișcarea patronată de Breton a influențat decisiv, prin realizările sale artistice, ca și prin morala ei practică, cultura europeană a secolului XX, deci, într-o anume măsură, și cultura română, însă acest fapt e, din păcate, prea puțin constîntuat.

În România, lipsa de atenție acordată operei lui Breton (astfel încât nici măcar un volum al acestuia n-a fost tradus pînă acum în limba română) se datorează, probabil, unor cauze multiple. Înain-

te de război, avangarda în general era perceptuată ca un „bolșevism artistic”, i.e., ca o mișcare subversivă, anarchistă (*Anarhismul poetic* e, de altfel, titlul primului studiu critic dedicat acestui fenomen, în 1932), ce urmărea distrugerea atât a formulelor artistice instituite, cât și a structurilor sociale existente după modelul revoluției bolșevice (după cum se știe, Breton, la fel ca mulți alți confeții ai avangardismului internațional, a fost un adept declarat al acestieia). Imediat după război, suprarealismul a fost dezavuot oficial atât din punct de vedere estetic, din perspectiva canonului realismului socialist, cât și politic, fiind binecunoscută poziția disidență (i.e., troikistă) a liderului mișcării, adoptată probabil și de Gherasim Luca, Paul Păun și alții membri ai grupului suprarealist român (care, din aceste motive, a fost făptuș să se dizolve în 1947). Mai târziu, absența traducărilor se datorează, probabil, în cea mai mare parte dezinteresului.

Desigur, traducerea textelor lui Breton (în primul rând a celor doctrinare) îi facilitează înțelegerea suprarealismului românesc, mișcării care au început în contact permanent cu liderul francez (vezi corespondența lui cu Saşa Pană, Gherasim Luca etc.) și, la un moment dat (1945), chiar pusă benevol în subordinea acestuia (vezi manifestul *Dialectique de la dialectique* semnat de Gherasim Luca și D. Trost). Ideea că suprarealismul românesc ar reprezenta o etapă „distincă și independentă” de vizuinea teoreticianului francez, deși seducătoare, nu se poate susține în mod pertinent decât începând cu „onirismul estetic” din deceniul al saptelea, care însă nu mai însenă suprarealism stricto sensu, ci o reluare/reciclare liberă (experimentală) a unor teme (în primul rând onirismul) și a unor moduri de scrieră suprarealeste. Leonid Dimov).

În ceea ce privește mefienza criticii românești față de suprarealism, cred că aceasta se datorează în principal unei prejudecăți de ordin estetic formulate de G. Călinescu (în *Principii de estetică*) și preluate apoi în mod dogmatic (i.e., ne-critică) de către discipolii săi conform principiului scolastic *magister dixit*. După G. Călinescu, poezia veritabilă trebuie să comunice un sens, o

idee centrală, aşadar poezia suprarealistă, întrucât nu se supune acestei grile de lectură, nu poate fi valoare estetică. Această (pre)judecăță critică a influențat până și opinioile celor mai notorii partizani ai avangardei, precum Matei Călinescu sau Ion Pop, pentru care contribuia cea mai importantă la acesteia la mersul înainte al literaturii s-ar rezuma la „înnoirea sensibilității artistice”. Pe lângă aceasta, au mai existat, desigur, în receptarea critică a suprarealismului și alte *particulari*-uri negative de natură extraestetică, fie rasială (majoritatea a vîzării asupra românilor de sociatism îngăduitor, efortul de sincronizare postmodernă (in care, paradoxal, am trecut direct la superficialitatea de tip american)...). Nu există decât cultura de limbă română, astăzi, și nimic specific (cu excepția lamentației poetice și a autodesconsiderării pe criterii de civilizație urbană), nimic orgolios care să poată fi calificat drept cultură *română*. Suntem, cum zicea Napoleon despre Talleyrand, „un rahat într-un cioprap de mătase”. Excepțând artele plastice, suprarealismul a fost absent în cultura română de după „Critica mizeriei” și „Dialectique de la dialectique”. Români sunt strâni de entuziasmul suprarealist, singura formă de revoltă culturală românească fiind de furia psihanalitică și de frustrarea materială.

2. „Se connaître est la démanegeaison des imbéciles”, zicea Bernanos. La ce bun să se traducă Breton în română? Proști au dobândit conștiința unei superiorități inextricabile – arroganță, rănjelul și delirul poartă în spate intăietăți cu multă palpabilă și carnală, nonsănătate de un infantilism atroce, injurios, tribal: sunt din ce în ce mai mulți, mai solidari, o pepinieră gigantică de miraculoase instințe și complexe, inedite, sofisticate, operă a unei strategii subconștiente cu infinită nuante, toate pretenzându-si „drepturile” și mobilitându-se în cea mai „democratică” academie a prostiei, a prostilor. Dacă Breton nu a fost tradus pînă acum în română, cu atât mai mult de acum înainte nu cred că va fi tradus „Gloria dinaintea poporului, iață la ce trebuie să năzuiești. Nimic nu va egala vreodată privirea umedă a cîrnătăreșriei care te-a văzut latelevizor.” (Baudrillard)

3. Dar.., care sunt autori suprarealiști români? Că există ecouri suprarealiste în „onirismul” unora, nu încapă îndoială, dar astăzi mai degrabă de faptul de a scrie *à la manière de...* decât de faptul că ar fi suprarealiști. Nu de imaginație duc lipsă poetii noștri, ci de *stil*, care, din-

care semăna cu galeria lui Apollo. Pereții și parchetul luceau mai tare decât oglindile fiindcă fiecare dintre aceste personaje se regăsea de mai multe ori în piesă sub diverse atitudini cu aceeași intensitate și același relief și unde Adonis, de exemplu, era culcat la propriile lui picioare. Mă simteam cuprins de o mare exaltare; mi se părea că o carte de observații medicale aflată în posesia mea îmi prilejuia, în problema care mă preocupa, o adevărată revelație. Într-adevăr, am găsit acolo ceea ce căutam: o fotografie a unei femei brunete unpic dure, nici foarte frumoase, nici foarte tânără, pe care o cunoșteam vag. Eram la mine acasă, la masa atelierului, cu spatele spre fereastră. Femeia din fotografie vine atunci și mă bătu încet pe umărul drept și, după ce mi-a adresat câteva cuvinte amenințătoare, ea mersese să-si pună mâna stângă pe cornișa micului dulap situat aproape de ușă și n-am mai văzut. Mi-am continuat investigațile: acum trebuia să cauți în dicționar un cuvânt care era probabil cuvântul: soarece. Am deschis la Re și atenția mea a fost imediat atrăsă de figura care însoțea cuvântul: reostat. Se vedea doar un mic număr de parăsuțe sau de nori suspendați în grup ca baloanele de copii: în fiecare parăsuță sau în fiecare nor stătea ghemuit un chinez. Credeam apoi că reușisem să găsesc ceea ce-mi era necesar: rozător. Dar deja nu prea mai aveam să mai dau atenție acestei părți. În fața pianului, înaintea mea, se găsea într-adevăr domnul Charles Baron, Tânăr pe care în realitate nu reușesc niciodată să-l recunoască, căci era îmbrăcat în negru și cu o anumită privire. Înainte de a-i reuși să-i cer socoteala despre prezența lui, Louis Aragon deține înlucioase. Venea să mă convingă să iei imediat cu el: lam urmat. La capătul scărilor, eram pe bulevardul Champs-Élysées, urcând spre Étoile și sau, după Aragon, trebuia să ajungem neapărat înainte de ora opt. Purtam fiecare o ramă și goală. Sub Arcul de Triumf nu mai vroiam decât să mă debarez de a mea, când ceasul arăta ora 7 și 29 de minute. Aragon nu credea în riscul de a ploua, el dorea neapărat ca acele rame să fie la adăpost. Am sfărșit prin a le plasa sub protecția canelurilor superioare, în fața pierrei, puțin inclinate, la înălțimea șevaletului. Era vorba, cred, să vină cineva să le ia mai târziu. În momentul în care le aşezam observam cum rama lui Aragon era aurită, a mea fiind albă cu foarte vechi urme de polieală, de dimensiuni cu mult mai mari.

V

Paul Eluard, Marcel Noll și cu mine ne găseam reunii la țară într-o piesă în care trei obiecte ne atrag atenția: o carte închisă și o carte deschisă, de dimensiuni destul de mari, de grosimea unui atlas și înclinate pe un fel de portativ pentru partiturile muzicale care poate fi și un altar. Noll întoarce paginile cărții deschise fără să ajungă să ne trezească interesul. În ceea ce mă privește, mă ocup de al treilea obiect, un aparat metalic cu o construcție foarte simplă, pe care-l văd pentru prima oară și căruia nu-i cunosc utilizarea, dacă este deosebit de strălucitor. Sunt tentat să-l iau, dar, ridicându-l în mâini, văd că are etichetă cu prețul de

9,90 franci. În acel moment, obiectul dispără și este înlocuit de Philippe Soupault, care poartă un larg pardesișu de călătorie alb, palărie albă, pantofii albi etc. Soupault este obligat să ne părăsească, și se scuză politicos și încercă în zadar să-l retin. Îl privim pe reeastră cum se îndepărtează în compania soției sale, pe care n-o vedem decât din spate și care este ca și el îmbrăcată în întregime în alb. Fără a mai încerca să stiu ce s-a întâmplat cu Noll, Eluard și cu mine am părăsit atunci casa. Eluard mă îndemnă să-l însoțesc la vânătoare. Aduce un arc și săgeți. Ajungem la malul unui heleșteu plin de fazani. „Tocmai la timp”, ii spun lui Eluard. Însă el spune: „Dragă prietenă, să nu crezi că am venit aici pentru acești fazani, cauți cu totul altceva, îl cauți pe François. Îl vei vedea pe François!”. Atunci, toti fazanii au început să strige: „François, François, François!”. Si zăresc în mijlocul heleșteului un superb fazan aurit. Eluard trage în direcția lui mai multe săgeți, dar – aiici ideea stângăciei intră cumva în stâpanirea visului și nu îl va mai părăsi – săgețile nu ajung „prea departe”. Totuși, fazanul aurit va fi până la urmă atins. În locul aripilor sale se fixează atunci două cutii mici rectangulare de hârtie roz care plutesc un moment pe apă după care pasărea dispăr. Nu mai mișcăm până când o femeie goală, foarte frumoasă, se ridică încet din apă, în locul cel mai îndepărtat de noi. O vedem până la talie, apoi până la jumătatea picioarelor. Ea cântă. Spre marea mea emoție, Eluard lansează spre ea mai multe lovitură care însă n-o ating, dărâtă că femeia, pe care am pierdut-o la secundă din vedere, iese din apă foarte aproape de noi. O nouă săgeată tocmai îi străpunge sănul. Își duce mâna la piept cu un gest admirabil și reincepe să cânte. Vocea sa slăbește încet. Parcă încă o mai auzeam, când Eluard și cu ea nu mai erau acolo. Mă găsesc în prezența unor oameni mici măsurând în jur de 1 metru și 10 și îmbrăcați în tricotaj albastru. Aceștia apar din toate părțile heleșteului și, atunci când îi observ fără neîncredere, unul dintre ei, având aerul de a împlini un rit, se pegătește să-mi infișă în pulpa piciorului o săgeată foarte mică



cu două vârfuri. Mi se pare că se vrea să mă reunesc în moarte cu fazanul aurit și cu frumoasa cântăreață. Mă eliberez și trătesc la pământ mai mulți dintre omuleții albaștri. Dar micul sacrificator mă urmărește și ajung să cad într-un arbust în care, cu ajutorul altui urmăritor, încarcă să mă lege urmărit. Încarcă să mă lege urmărit, încarcă să mă lege urmărit, încarcă să mă lege urmărit. Mi se pare ușor să-mi doborez doi adversari și să-i leg în locul meu, dar stângăcia nu-mi permite decât să le iau sfora și să-o înnodez foarte slab în jurul corpului lor. Mă grăbesc apoi de-a lungul unei căi ferate și, fiindcă nu mai erau urmăriți, mă calmez treptat. Trec prin apropierea unei fermecătoare uzine care traversează un fir telegrafic îndreptat perpendicular pe calea ferată și situat la cinci sau săse metri de pământ. Un om de înălțimea mea intinde în doi timpi, foarte puternic, brațul spre firul pe care, fără nici un fel de mișcare de lansare, reușește să plaseze în echilibru, la distanță egală de uzina și de sine, două pahare goale fără picior. „Sunt pentru păsări”, spune el. Porneșc iarăși cu ideea de a ajunge la gară aflată încă departe de locul în care pteam să iau trenul spre Paris. Ajung până la urmă pe peronul unui oraș care seamănă puțin cu Nantes și care nu este deloc Versailles, dar în care chiar nu mă simt străin. Știn că trebuie să mă întorc la dreapta și să merg de-a lungul fluviului destul de mult. Observ, deasupra unui foarte frumos pod care se găsește la stânga mea, mișcările îngrijorătoare ale unui avion, situat mai întâi foarte sus și care termină plonjoul cu greu și fără atenție. Pierde constant din înălțime și nu mai ajunge decât la nivelul cupolelor caselor. Pare atunci mai puțin un avion, că mai mult un wagon mare negru. Probabil că pilotul e nebun de-si reincepe execuția de atât de jos. Mă aştept să-l văd prăbușindu-se pe pod. Dar aparatul se scufundă în fluviu și iese de acolo întreg și teafăr unul dintre omuleții albaștri de mai devreme care ajunge la mal înălțând, trece pe lângă mine fără să pară că mă observă și se îndepărtează în direcția opusă mie.

Traducere
de Petrișor Militaru



SILVIU GONGONEA

Romică-jitsu

Când discutam cu xenia și cu petri la terasa universității despre soarta literaturii a apărut romică-jitsu, strengar agasant de vreo trei-patră șchioape, cu steagul inghinal fluturând. să tot fi fost vorba despre fundul unei mări (era o mare dintr-acela care și arăta fundu' n.n.) dar la ce i-ar fi trebuit lui că despre asta îmi venise-n minte-să-ntreb. romică pe armăsărul lui imaginar repurtând o nouă victorie. steagul lui inghinal fluturând, cum se îndepărta. o umbră ascuțită în coasta luminii.

Ziua care te alege

Altcineva te locuiește cu timpul, ca un miroș ce rămâne în haine, mișcările aceluia animăluț cald în măini nesigure.
e ziua care te alege
să-i fii clovn, e ziua care te alege
să fii la fel de frumos și caraghios
ca un cal care-și arată dinții.
m-aș abandona în brațele ei de-as putea.
vocea ta alunecă pe lângă mine,
nu sunt în stare să mișc un deget,
imaginile se rostogolesc ca în filmele mute.
m-am întrebăt adesea
dacă sunt în locul în care ar trebui să fiu
și poate am uitat,

Niște ochi mici

Nu mă voi înălța nicicând
fie și un centimetru
de la pământ și nici cei care nu se gândesc
dar trec și se topesc
în aerul serii. o fetiță îmi zâmbește
de la balcon, printre tricouri
atârnând
și ciorapi, niște ochi mici ca niște mărgele
negre mi se aşează pe spate.

Frunțile noastre

În ținutul nostru iarna nu s-a arătat prea aspră, legăturile de ceară s-au rupt,
povestile s-au scurs pe la colțuri.
lașă în urmă zgomotul unor vitrine sparte
sau al paharelor de șampanie
din care n-am gustat, ca o legănare,
ca un găfăit decapitat,
rânjetul unor antene deasupra.
cămășile de noapte
trebuie că s-au culcat devreme,
pe paturi întinse corect,
învelite în cearșafuri immaculate
stau frunțile noastre obosite și grele.

Îți rămâne

Să te uiți la un film,
să faci sex,
să te întorci să pui o majusculă la primul cuvânt,
când nu mai ai decât privirea,
întinsă în pat, la televizor, deși
nu e nimic de văzut,
în stânga, ciorapi,
perne, cearșaful motolit,
la un loc cu ea
îți rămâne blândețea morții,
cum te mângâie pe creștet.



■ ION BUZERA

Lunga descriere a clipei

La sfârșitul anilor '60 începeau să se întâmplă lucruri fundamentale în literatura română: în proză, poezie, chiar și în dramaturgie, în critică și istorie literară, în teoria literaturii și în eseistică. Din păcate, cu mici excepții (proza târgoviștenilor, poezia şaptezeicistă, de ex.), cele mai bune continuări – împreună cu autorii lor! – se vor reloca în străinătate. (Ca un patern ironic, după o jumătate de secol lucrurile tind să se repete.) Cei mai buni optizești au continuat ori au explorat, cu prioritate, filoanele acestei perioade. Cred că ar fi un subiect excelent de teză de doctorat analiză *in extenso* a segmentului istorico-literar 1965–1971, cu toate documentele disponibile pe masă (nu numai cu cărțile), care să mizeze pe evidențierea tendințelor *in statu nascendi*, dar și a extraordinarelor creații punctuale, cu punerea sub lupă a incercărilor și a posibilităților elitate, a redescoperirii modernismului și a primelor simptome ale depășirii acestuia.

Toma Pavel a debutat în 1968 cu volumul *Fragmente despre cuvinte*. Comentariul meu are în vedere ediția a doua (Editura Paralela 45, 2002, 162 p., postfață de Mihai Şora). Autorul începe ca orice spirit care se respectă: prin afirmarea stării de indecizie, de pre-argumentație, de oferătă multidirectionată, dacă se poate, căci ezitările se traduc, într-un plan de adâncime (să-l numim: de tip Valéry, necitat de Toma Pavel, ci de Mihai Şora în postfață), dar cam necopt, aproape premeditat haotic, în care contradicțiile și sinuoziile se manifestă liber: „Ce ușor și să vorbești despre ceea ce va veni, să-ți dai seama, să te proiectezi, ca o umbră mare, spre lume, prin vreme; și ce binevenită și o astfel de umbră. Dar ce greu și să taci și să acceptă că *totul e la fel*, că totul e spus și *dat*, dar că trebuie spus din nou, apărât, re-luat, (s. a. n. m., IB)“ (p. 15). Fragmentarism nu înseamnă, în acest caz, absentă a rigori, ci chiar căutare a ei, pe alte căi însă decât cele structuraliste, căci răsuflarea de usurare că a scăpat de niște constrângeri (partial inutile) e de-a dreptul tematizată în această „scriere“ (pentru a relua vocabula preferată a autorului) foarte valoroasă: eseistul înțelesese deja că adevarata rigoare e în altă parte. (Vezi și pp. 112–115) Cările pe care le-a scris și publicat în străinătate: *Fictional Worlds* (trad. rom.: 1995), *Le mirage linguistique* (trad. rom.: 1996), *L'art de l'éloignement* (trad. rom.: 1999), *De Barthes à Balzac* (scrisă în colaborare cu Claude Bremond, împreună cu care a semnat și alte lucrări, de pildă o spectaculoasă regândire a noțiunii temei intr-un număr din 1988 al revistei *Communications*) și *La pensée du roman* (trad. rom.: 2008) sunt conformată ale acestei rigori alternative, care înseamnă redistribuire –

de la alt palier apreciativ – a atenției, competențelor și eforturilor hermenitice, inclusiv prin cooperarea teoriei literare, istoriei gândirii critice și literare și istoriei ideilor. Căci în cartea de debut a lui Toma Pavel (care va semna ulterior Thomas G. Pavel) își găsește originea foarte multe dintre teoriile, reflectările și problematizările acute de mai târziu, al căror teren de manjfestare va fi, fără indoială, mai extins și mai profesionalizat. Dar, de fapt, *Fragmente despre cuvinte* nu și-a propus să „se ofere“ ca sursă a nimic; ele vor să aibă și avă valoarea lor de instanțiere. Un început de destășurare, de depliere a ideeației atât de concentrate, aproape implozive și apără abia o dată cu strălucația analiză de la sfârșit (pp. 137–156) a *Andromacăi* lui Racine, care pune într-o altă lumină insistența precedentei, „atacul“ din cele mai variate unghii asupra unui moment decisiv al funcționării limbajului.

Un eseist de clasă se caracterizează prin aceea că topește în pasta gândirii lui orice influență. Se pot identifica destule influențe în aceste fragmente, dar mai toate sunt reconsiderate sau, în orice caz, plasate la alt nivel de semnificație. Autorul folosește strategii logice foarte empatici, care sănă să seducă provizoratul și să-l determine să se facă util. Inevitabil, unele reflexe ale scrierii (majusculari, aluzii, ortografii speciale etc.) trădează ascendențele, care în de versuinea fenomenologică a filosofiei limbajului, cu assimilarea profundă a textelor lui Brice Parain, cu un capăt de pod (devoalat) în Heidegger și cu un „însotitor“ prețios în Mihai Şora (care, în *Postfață*, pune împre cabil în context debufitul lui Toma Pavel), cu implicarea unor noțiuni precum intenție (vezi, de ex., expresia „pre-totializări intentionale“, p. 39) sau suspendare, dar și cu evacuarea oricărui tehnicălitatei de prisos. Mai degrabă, autorul este interesat să se infiltreze în traienele ambigue, „însesizabile“, impredictibile ale creației, ale rostirii cotidiene etc., incluzând aici și eforturile personale: „În orice caz, trebuie să recunosc că de obositor și de neplăcut este să-ți formezi o părere. A fară de cazarile când ai produs și osificat (sau assimilat și osificat) un sistem bine pus la punct de valori, dar atunci a-ți spune părerea seamănă cu a umbla la o mașină electrică (și pentru vorbitorul treaz ce poate fi mai plăcitor decât să-și audă propriile mecanisme funcționând și să cărtănd?), formulararea unei păreri și o muncă efectiv creațoare. Sau, mai exact spus, aşa ar trebui să fie, dacă-n-am avea tot timpul de luptat cu alte păreri, spuse, gata formulate, invadatoare.“ (p. 68). Plasma gândirii este cea care domină nu concretizarea ei, nu anularea potențialului într-un „text“ lucrat, încheiat, ci lăsat într-o splendidă (căci, totuși, controlată) derivă. Astfel că distanțarea de structuralism poate lăua bunăoară, în pagina imediat succedentă – și note direct polemice.

Dacă e să vorbim despre o „schemă“ a cărții, ea presupune recursul la un platonism (lingvistic), trecut prin Leibniz și Saussure și „smuls“ din ghearele structuralismului. Deși, într-un fel, cartea lui Toma Pavel înscrie mai multe feluri de „post“ (post-fenomenologic, poststructural-

e cu total altă, Wittgenstein e citat de două ori, iar a doua oară – pe buna dreptate – foarte critic: „Wittgenstein: „Lucrurile despre care nu putem vorbi, trebuie trecute sub tâceră“. De ce? Nu mi se pare deloc justă formulația, sub care se deghezează de-

citate propozitii (7; în traducerea lui Mircea Dumitru și Mircea Flonta: „Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.“) ale *Tractatus...*ului. Exact în acest fel va proceda „al doilea“ Wittgenstein, cel din *Cercetări filozofice*, care va refuza „să tacă“ și se va preocupă de analitică doar în aparență mai relaxată a jocurilor de limbaj“, în fapt proiectând la un alt nivel (al reprezentanților ca retea mentală și chiar al filozofiei mintii) aceeași strin-

gență. Înțelut cu încețul, dar cel mai clar la pp. 132–133, urmare a unei regii savante – cu încenarea unor reproșuri dure la adresa cărții din partea uneia dintre voci, U – este conturată, chiar de către narator, o supratemă a cărții: comunicativitatea nu „simplă“ comunicare: „Să în acel moment de pură încordare și transparență indoială, Tânărul ridică ochii și privirea lui se mai întâlnescă o dată cu a fetei, înainte de orice mărturisire. E momentul cel mai cinematografic: peste o clipă el își va pune mâna peste a ei, îi va spune câteva cuvinte calde și iată-i pe amândoi întrând nepărat în sclevia universalului, a cuvintelor. E, însă, tocmai ceea ce deocamdată nu ajunge să se întâmple în scrierea mea. Sau, mai bine zis, din cauza scrierii mele. În orice caz, e ceea ce noi nu ajungem să mai vedem. Pentru că în acest moment sentimental, după întîlnirea ochilor, dar înainte de primul cuvînt, se situează clipa de tăietură, de nesiguranță, pe care scrierea mea o povesteste. E o singură clipă, dar eroii mei începănesc parcă în ea: nu vom ști niciodată ce se întâmplă cu ei pe urmă, dacă Tânără va primi sau nu măngâierea bărbătului și vorbele lui.“ (p. 133). Este, poate, cel mai antstructuralist, „metafizic“ și fascinant episod al cărții. Ca într-un fel de revelație, autorul își dă seama (deși, într-un fel, evident că ștuse și până atunci) de ceea ce îl preocupase – dacă nu obsedase – pe parcursul întregii scrieri. La liziera acestei preocupări se află o profundă reflexie asupra literaturii, asupra originii, rolului și rostului ei, cu o disponibilitate degajată în asimilarea și depășirea tentațiilor metodologice. Scepticismul scientist va da roade, dar excelenta pregătire structuralistă va altoi și ea.

Tremoloul vocii încă se simte, dar e parte asumată a unei proceduri care solicită indecizia, oferă multiplă, regândire permanentă. Linile nu s-au stabilizat și e bine așa: nu asistăm la o cercetare, ci la o punere în scenă a unei sensibilități cu totul aparte față de limbaj. Se pune dubla întrebare: E mai bine să te menții în suspensia problematizării, în prelungirea fertilită a expectației, în starea de dincoace de concept și de sistematizare (a orice: a lumii, vieții, literaturii)? Sau e bine să cultivi aceeași parcelă eficient, intens, până la obținerea celor mai bune rezultate, căci, evident, cealaltă ofertă nu poate avea în vedere excelența disciplinară? Toma Pavel a reușit să ofere soluții strălucite ambelor interrogații, dar mai ales a reușit să lege foarte bine.

O cărticică de o valoare a prezentei indenigabilă.



list, postmetafizic etc.), ea rămâne peste tot genuină, aruncând o privire proaspătă și concreată, „empirică“, poate chiar deliberat naivă asupra lumii, dar mai ales asupra cuvintelor, pe care le manuscrisează pentru a le sublinia transcență de felul „limbii“ saussuriene, care „se opune“, dar se și „bazează“ pe vorbire: „Suntem datii Cuvintelor, iar vorbirea ne este datea nouă. E firesc să fin toată vremea preocupată a face legătură între cuvinte și vorbire; ceea ce nu prea reușește des. Iar pe de altă parte, ne presează și lucrurile care, tot prin noi, vor să ajungă la nivelul Cuvintelor. Se pot produce astfel mari încurături: unul confundă lucrurile cu cuvintele și vorbind despre lucruri cu cuvinte se poartă ca și când ar vorbi despre cuvinte cu lucruri; altul nu poate distinge între cuvinte și vorbire și crede că lucrurile se pot supune în vreun fel vorbind lui rămase vane; un al treilea încurătă lucrurile și vorbirea și se miră că nu reușește să ajungă pe calea potrivită la Cuvinte. Cum putem ieși de aici? Dacă și de căută o cale, cred că numai în domeniul pe care, efectiv, îl stăpânim: cum Cuvintele și lucrurile, orice s-ar spune, nu depind de noi, ne rămân vorbirea.“ (p. 45). Deși filiera de gândire în care se inscrie Toma Pavel



■ ADRIAN MICHIDUȚĂ

pentru o comunicare extinsă

Ştefan Vlăduţescu, *Concepții și noțiuni de comunicare și teoria mesajului*, Editura Sitech, Craiova, 2009

In ansamblul preocupărilor lui Ştefan Vlăduţescu, pe lângă critică literară, figorează și studiile în domeniul relațiilor publice și al řtinjelor comunicării. În această din urmă sferă de interes se situează și cea mai recentă dintre cările sale *Concepții și noțiuni de comunicare și teoria mesajului*. În carte sunt aduse în atenție, în realizarea unui efect řtinjic și, în subsidiar, didactic, câteva dintre concepțele fundamentale din perimetrul comunicologiei și mesagologiei. Volumul apare ca materializare a unui demers care, pe de o parte, vizează clarificarea și fundamentarea unor instrumente epistemice de abordare a comunicării în general; este urmărită, pe de altă parte, gândirea unor modalități de optimizare a practicii comunicacionale cotidiene, luându-se în calcul necesitatea ca eforturile de conceptualizare să se repercuze ulterior în perfecționarea comunicării.

Fiecare concept în parte este examinat în diversitatea acceptăriilor sale în împărțajul comun și în cel specializat și sunt prezente dificultățile pe care le generă în comprehensiunea mesajului vaguitatea de care concepțele sunt acompaniate. Unele dintre mizele de cercetare se concretizează în sterilizarea de semnificații perfide ce mînează semnificațiile unora dintre concepțele de bază, precum cel de situație de comunicare, cel de contract de comunicare sau cel de instanță de comunicare.

Odată intrată în procesul de configurare řtinjică, expresiei conceptuale îi sunt surprinse extensia și intensia semnificațională, îi sunt precizate și aduse în convergență elementele semnificaționale de bază, apoi se realizează pozitionarea nou rezultatului-miez de sens în sistemul terminologic; în final, se probează adesea sa, ca unealtă cognitivă utilizabilă în cîmpul fenomenelor de comunicare. Concepțele sunt revelate ca elemente de bază în mecanismele constitutive ale cunoașterii mediului comunicational. Mai mult, sunt profilate ca având incidență în orice demers gnoseologic care se vrea comunicat și nu doar gândit, approximat.

Instanța de comunicare este, mai întâi, făcută vizibilă pe suprafața discursivă. Este, apoi, identificată ca articulare a unei prezențe a producătorului de discurs. Ulterior, se intreprinde o aducere în convergență a constiuenților instanței: actanții comunicării, factorii comunicationali și programele de remitere a variate mesaje. Finalmente, instanța de

comunicare este delimitată drept „organul imaginar care se edifică în cadrul unei situații de comunicare prin acordul implicit sau explicit al forțelor de comunicare”. Conceptul este în continuare pus în contact cu acela de instanță de discurs și se constată că instanța de discurs reprezintă o formă specifică discursivă a instanței de comunicare.

Instanța de comunicare subzistă și se manifestă doar într-o situație de comunicare. Despre situațile de comunicare G. Lorchard și H. Boyer arată în *Comunicare mediatică* (1998): „acestele de comunicare sunt în mod fundamental supradeterminate de situațile în care se inseră”. Respectarea regulilor situației este strict necesară pentru eficiența acțuii comunicational. O situație de comunicare standard presupune derularea unei relații de rol, în condițiile unui anume cod, într-un loc potrivit și la un moment adecvat.

Ca atare, situația de comunicare dispune de norme și prescripții care trebuie identificate și respectate de către actanții comunicaționali pentru ca acestea lor să poată fi validate. Drept dovadă stau neințelegerile, rateurile și eșecurile care survin atunci când, afiat într-o situație de comunicare pedagogică, religioasă, administrativă etc., vreun participant, din neglijență, din neatenție, din gresală sau din ignoranță nu se conformează obligațiilor induse de aceasta. De exemplu, în cadrul unei situații pedagogice de curs scolar se impune un interval de derulare, un loc specific, o tematică și un mod de adresare. Întrând într-o astfel de situație de comunicare, participanții trebuie să accepte coercițiile unor reguli ce își de achiziție la un contract specific de comunicare. În orice comunicare există un contract. Sunt cazuri în care contractul de comunicare se desprinde de claritate, fiind evident, în practică înțîlnim în majoritate cazuri în care contractul rămâne confuz, indeterminat, indecidabil. În general, în comunicarea bazată pe convincere (convicțiune) se structurează contracte limpezi, în timp ce în comunicarea persuasivă sunt puse în practică niște contracte de comunicare confuze. Fiecare formă de comunicare propune un tip de contract specific.

Carteasă bazează pe o lectură extinsă din care nu lipsește studiile fundamentale în domeniul. Metoda de lucru este una analitic-hermeneutică în care sunt atrase elemente de gădire inducțiv-deductive-abductive. Inferențele se situează sub o lumină a argumentării pas cu pas, ceea ce face ca linia argumentativă să fie credibilă și creditabilă. Cartea lui Ştefan Vlăduţescu este o realizare onestă și va fi utilă celor ce vor să comunică eficient.



■ RODICA-MAGDALENA STOVICEK

Adrian Marino – „portret în evantai”

Intr-o perioadă a speculațiilor teoretice, a comentariilor revuisticilor atotțiuatoare și a clisările de receptare (mă refer aici la reacțiile și stările de apariția *Vieții unui om singur*, publicare unui volum serios, bine documentat, dedicat lui Adrian Marino, devine mai mult decât necesară, deși riscă să treacă neobservată într-un mediu cultural stăpânit, în mare parte, de patimi și orgoli. Suntem convingi, însă, că lucrarea Simona-Maria Pop, *Adrian Marino: vârstele devenirii* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2010), va deschide drumul către întoarcerea la text, dar și la resursele profunde care l-au generat. Textul cărții vorbește, printre altele, despre opțiunea intelectualului trăitor în comunism care se vede închis, trimis cu domiciliul fortat, apoi marginalizat întregă sa viață în condițiile monopolului statului asupra mijloacelor de remunerare a producătorilor literari. Biografia lui Marino nu este „cosmetizată”, un capitol fiind dedicat tocmai simpatizatorilor și iudeo-nicraziilor, mulțum către care au reacționat intelectualii din mediile pe care le-a frecventat totă viața cu o mare retință, în care s-a simțit apărat și blamat în egală măsură.

După cum însăși autoarea afirmă, carteasă în discuție, reprezentă și secururile care survin atunci când, afiat într-o situație de comunicare pedagogică, religioasă, administrativă etc., vreun participant, din neglijență, din neatenție, din gresală sau din ignoranță nu se conformează obligațiilor induse de aceasta. De exemplu, în cadrul unei situații pedagogice de curs scolar se impune un interval de derulare, un loc specific, o tematică și un mod de adresare. Întrând într-o astfel de situație de comunicare, participanții trebuie să accepte coercițiile unor reguli ce își de achiziție la un contract specific de comunicare. În orice comunicare există un contract. Sunt cazuri în care contractul de comunicare se desprinde de claritate, fiind evident, în practică înțîlnim în majoritate cazuri în care contractul rămâne confuz, indeterminat, indecidabil. În general, în comunicarea bazată pe convincere (convicțiune) se structurează contracte limpezi, în timp ce în comunicarea persuasivă sunt puse în practică niște contracte de comunicare confuze. Fiecare formă de comunicare propune un tip de contract specific.

Carteasă bazează pe o lectură extinsă din care nu lipsește studiile fundamentale în domeniul. Metoda de lucru este una analitic-hermeneutică în care sunt atrase elemente de gădire inducțiv-deductive-abductive. Inferențele se situează sub o lumină a argumentării pas cu pas, ceea ce face ca linia argumentativă să fie credibilă și creditabilă. Cartea lui Ştefan Vlăduţescu este o realizare onestă și va fi utilă celor ce vor să comunică eficient.

La origine teză de doctorat (apărut în colecția *Doctoralia* a editurii clujene), volumul este solid conceptual, cu trimiteri frecvente la fonduri documentare inedite (arhiva personală a lui Adrian Marino și dosarele C.N.S.A.S.). Se pare, însă, că nu dezvăluirea acestora stă în prim-planul textului, altă fiind misă cărății: surprinderea unor episoade

care i-au influențat considerabil atât evoluția social-umană, cât și pe cea intelectuală (experiенța detenției comuniste sau „aventura” străinătății), eseu psihologic – conform proprietăilor mărturisiri – fiind forma aleasă de Simona-Maria Pop. Ideocriticul Marino este prezentat în dinamica devenirii subiectului, fiecare aspect al vieții sale fiind pus în dialog cu realitățile și istorice ale epocii. Autoarea înțelege că valoarea autentică poate fi cosmopolitică, că prezentarea unor episoade nonconformiste, mai puțin cunoscute, poate fi mult mai evocatoare decât orice discurs omagial sau articol encomiastic.

Experiența detenției comuniste dezvaluie, dincolo de cursul faptic al epocii (episoadele încarcerării la penitenciarele Jilava, Iași, Ocnice Mari, Caransebeș, Aiud, apoi ani petrecuți în Bărăgan, dar și viața la umbra Securității), mutațiile psihologice produse deținuților politici, în general, lui Marino, implicit, „moserenile” detenției, „un sentiment al temporalității care duce la desrădăcinare. Lumea democraticea pe care o știa și pentru a cărei conservare și-a sacrificat ani întregi de libertate nu mai există, de unde un sentiment al zădărniciei, impresia că și-a distrus inutil tinerețea. (...) Cea de-a doua moștenire care se face de obicei din închisorile politice este frica. Nu știi niciodată când vei fi din nou arestat, acuzat, condamnat.” (pp. 40-41). Capitolul următor, *Jurnalul intelectual și aventura străinătății*, mizează pe evenimentele scrierilor diaristice ale lui Marino. Exemplul personal este întârtit de meditații adânci legate de adevaratul sens al călătoriei de studii, de prezentarea directă a dificultăților acestei întreprinderi și a posibilităților practice de rezolvare a acestora, de înțîțărișarea succesorilor sau a însucceselor realizate în cadrul acestei experiențe inedite. Semnificațiile călătoriei în interpretarea autoarei nu întârzie să apară: „după anii de tinerețe irosită în temnițe sau regimuri totalitare, libertatea de a călători este savarătă dincolo de cele mai îndrăznețe extreme și folosită cu maximă intensitate pentru împlinirea proiectelor mai vechi, zădărnicite de forțe istorice incontrabili.” (p. 100).

Despre saltul de la constiunția de român la cea de european este vorba în primul rând în capitolul *O pleodie pentru Europa: vocația ideologică*, chiar dacă faptul este camuflat cu disreție. În concepția autoarei, mușatul central de greutate de pe jurnalul înțim pe cel intelectual, criticul de idei nu face altceva decât să-și mascheze intențiile. Jurnalele reprezintă o subtilă pleodie a valoilor europene într-o epocă de îngheț comunicational, un mod indirect de a dezbaté realitățile europene în strânsă legătură cu cele românești, o punere în paralel a libertății occidentale – și a tuturor elementelor pe care aceasta le implică – și a cenzurilor unui regim totalitar. Acest lucru se întâmplă într-o perioadă în-



Adrian Marino
Vârstele devenirii

care aceste aspecte erau interzise cu desăvârsire: „Prin frecvența și importanța care îi este acordată, ideea europeană se transformă într-o axă fundamentală a înțregii construcții, ordonând cursul și conferind-i alte valențe interpretative” (p. 219). Adrian Marino însuși mărturisește faptul că acțiunea sa a fost răstălmăcită, prost sau deloc înțeleasă de către contemporani.

In opinia Simona-Maria Pop, notațiile din jurnale conturează un adverză laborator al genezei mentalității europene. Multe din proiectele prezentate succint aici sunt relateate ulterior, elaborate și integrate într-un sistem din ce în ce mai perfectionat, care încearcă să treacă din sfera abstractă a teoriei în cea a acțiunii practice și concrete. Chiar dacă nu sunt grupate în structura unui sistem, articolele sale definesc cu claritate un program. „Observația este demonstrată de publicarea primei cărți de ideologie politică ale autorului, care grupează toate articolele răspândite de-a lungul anilor în periodice de prestigiu precum *Cuvântul*, *Mozaicul*, *Observator cultural*, *Altitudini*, *Revista 22* etc. Mărci înregistrate ale noii culturi alternativ și teoretizate de Adrian Marino, aceste reviste sunt receptate în peisajul publicistic românesc ca reprezentante exclusiviste ale valorilor liberale proeuropene” (pp. 230-231).

Critică mai nouă este de acord că se cere un anume grad de adecvare a sistemului de lectură la realitatea întrinsecă a operei, aceasta sugerând ea însăși, într-o oarecare măsură, „modelul interpretării”. Este de la sine înțeles că se pretează unei astfel de analize cu precădere textele ce-și problematizează propria receptare, propulsând un joc al seducției persuașunii, joc creator de tensiuni ale căutării sensului. Este tocmai ceea ce reușește Simona-Maria Pop: o monografie solidă, dar nu incorsetată de încrâncenarea documentară, o lucrare bazată pe o subiectivitate asumată și cursivă. Evitând speculațiile teoretice sau acroșarea lui Marino de vreo teorie „la moda”, volumul acesta urmărește, cu adevarat, „vârstele devenirii”, experiențele de viață care au marcat opera hermeneutului literar, evitând cu o deosebită eleganță ridicarea pe soclu a lui Adrian Marino.



**îmn reciclării sau despre cum ne
ducem, încet-încet, înapoi în pământ**

Alexandru Mușina, *Regele dimineții*, Editura Tracus Arte, Colecția Neo

Noul și premiatul volum al lui Alexandru Mușina vine să config ureze o lume a intermedialului, pe ste care rătăcește privirea regală a cuvântului. Din postura aceasta de rege, de mediator între două dimensiuni (umană și divină, după unii autori, materială și spirituală, cazul de față), el lînc car tografiază vers cu vers o lume himenală, o lume fără poveste, o lume răsturnată, saturniană, ne pregătită pentru eternitate. Cartea este structurată în trei părți: „Arhipelagul”, „Micile daruri” și „După dragoste”. În opinia noastră, cea mai inspirată este chiar prima, „Arhipelagul”. Celelalte două par doar praguri ale diluiei tensiunii poetice.

Trezii într-o eră postcataclismică, eu își începe fotografarea celor ce se arată ochiului sub semnul interogării. O scurtă privire în trecut și întrebarea esențială țâșnește vulcanic chiar în debul volumului: „Ce se întâmplă cu cei? Care n-au fost la Riondo, la Paris/ la Napoli, la Washington, la Yokohama?// Ce se întâmplă cu cei? Care-au visat între gunoaie

au îmbătrânit. Dintre-o dată./ Carnea li s-a înmuiat, a degerat. Că niște cartofi! Uitați afară, în gheră. Sîngele s-a sleit,/ S-a umplut de grăsimi și licheni....” (ibidem).

Cunoașterea, tema atât de dramatică umanității, este pușă pe sfârșitul instinctului. Omul este de-capitat, dar nici măcar nu are satisfacția pedepselor divine (prin ea însăși, înmobilitatea). Nici măcar nu este pedeapsă. Cunoașterea dispără sub lovitura oară bătută în-instinctului dresat: „Peste capul profetului! Se abate bîta soldatului!...” Capul profetului face „bufl”. / Picături de creier zboră ca niște grăieri albi/ Pe dale, o vîoară confuză/ Se aude cântând pe la încheietură” („La începutul verii”).

În jurul cărui se aglomerează doar instinct, nimicuri, suroge, imitații dincolo de care nu este nicio idee, nu este nimic de povestit. Omeneșul atrage magnetice valuri-valuri semnale degradării, într-un joc al simbolizației și ale gorizării pe viu; sobolanii, fumici, gândaci, aduși de creațiile insalubre ale umanului - blocuri, tevi, într-un conglomerat colcător. Acestui peisaj îi corespund în oglindă starea umanității: „Minunătia de frig, părul naclări de singe, / O gaură în stern, unde se-adună gunoiul, / O chiuvetă plină de vase nesplătite și vomă,

Dar mintea mea? Hello, se vede ceva?! Se vede ceva dincolo de pielea tot mai bătrînă, De oasele măcinante de singurătate?” („Faintantă”).

Dimineața nu promite acea renaștere despre care am citit în alte cărți. Această dimineată aduce

cărți. Aceasta dimineată aducea în
tempul reciclării: „Iarăși răsună-
tevile din pereți:/ rahatul se-
duce, -timbre și goarme,/ Spre
vesnicul loc, spre marea taină a
reciclării// Se întoarcen pă-
mânt./ Eu însuși, încet/ Bucatai
cu bucată, mă intorc în pământ”
(„Pean”), al nașterilor anticipate
de Hieronymus Bosch. Nobila idee
a vietii se vede materializată
exclusiv în deșeuri, orduri, gu-
noaie, descompunere.

Era cărnii în putrefacție se aşăză orbitoare între omenesc și sunetul praoamenesc; „Cioburi și sunete. Să culori, miliard de cheaguri de singe! Adunate pe creier, acolo. Unde-a fost transpirația friciei acum e fum de mici și kebab. Acolo unde-a fost sânge săntă sănătate și flori și ilustrate. Acolo unde-am stat și am plâns e o simplă bandă de-asfalt, pe care trece în vitează mașini, troleibuze. Acolo unde prietenii mei au murit și o ușă în aer/ prin care trecem fără să stim”.

Ce mai înseamnă omescul pe care l-am tot invocat? Înseamnă să te dorești să te întâlnești cu un om deosebit de obisnuit, un om care nu este de disimulacru deridean; „Dulapul se va deschide. Va ieși din el o armată de umerăse. / Care va defila la 1 m, de podea, apoi Se va întoarce la loc. // Geamul se va umflare spre înăuntru. / Și va naște o sferă de sticlă. / Caloriferul / Va rîni la mine, televizorul va clipea din ochi. // Nici o problemă. Sunt obișnuit” („Nici o problemă”).

Poet al condiției umane, baciavian, cum a fost incărtatuit, Alexandru Mușina a propus o carte de care omul postdecembrist ar avea nevoie. În acest moment, volumul își culege lauri și oferă critici (vz. recentul Premiu USSR). Sperăm că va răzbate până la Domnia-Sa, cititorul de poezie.

obsesiile unui alt fel de Don Quijote

Constantin Ciucă, *Regele cupene*, Cartea Românească, Bucureşti, 2009



slalom printre realism și absurd amintește de „Zbor deasupra unui cuib de cuci“ sau „Tineretă furată“.

„...nu căreia coșcoțiva și crăpată [...] printre răgăturiile sonore, injurăturile variate, dar lipsite de imaginatie și fumul acid de usturoi care, în sunet de lăutie și plânset de acordeon, se ridică, de pe spațiul verde din fața blocului, [...] în cetatea Fesului, plină de măgăruși cuminti și cerseitori pedanți, pe pământul roșu și fierbinte al Marocului“). Cartea are două părți – „Etajul de purpură“ și „Fructul zemos“ (vă provoacă la urjoc de ghiiceare a semnificațiilor titlurilor, dacă n-ai cîtit încă romanele) – divizat în zeci de capitulo de dimensiuni reduse, a căror acțiune, derulată ca într-un

colo de a urmări să ironizeze condurile culturii medievale, să vulgarizeze iubirea trubadurească și să își întoarcă față către voluptățile carnale, autorul își propune să analizeze, cumeticulozitate, tabuuri și obiceiuri unui inadaptat superior urmărit, printre alele, de complexul lui Don Quijote și cel al lui Ulise. Din acestea ia naștere Don Stephano, locuitorul unui conac din La Mancha, liber-profesional, ul-

mane la noapte, profesorii, dar și profesorii profesori de limba suedeza și româna și propunător al visării pe post de metodă didactică. Printre scriitorii români săi se numără Dulcineei-Olga (dar ne-expeditate în vreodată), prânzuri la cantină, frecvențe partide de degradare eroică (circumscrierile unei game variate de tabuuri), re-memorările ale copilăriei și numeroasele alte platitudini cotidiene ale vieții. Don Stephano se confruntă adesea cu fenomenul decorporalizării („Don Stephano se ridică lente, lîngă vînduh până când de acolo de sus văzu mesele mici”), căruia nu îl acordă, însă, timp de analiză, fiind precupat cu filozofarea („În cîmitir al eea sănge-rezăcarin din cioburi de cărămizi facute pulbere fină...”). În carne, apoi în mașini, bărbătii și femeile își ascund de minune nudul perfect al scheletului. Cimitirul umbrelor în două pictoare primăvara oraș deghișat sub multicolorele textilei.” Conștiient de statutul său de marionetă intelectuală către lumea reală, el încearcă să-și demonstreze existența prin creație literară.

reia studiile academice nu i-au ajutat în afilarea drumului spre fericire, lui Don Stephano nu îi rămâne decât să socializeze cu personaje pestrițe ce alcătuiesc o civilizație spaniolو-română me-temporală, reflectând asupra ideii că el nu gândește, ci lumea îl gândește pe el și punându-și în treburi existențiale: „Ce ar trebui oare să facă? Ce era de făcut cu viața asta de om de dimineață și noapte scurte?”

Asemenea lui Don Quijote, în urma neîncetărilor izbituri ale unei societăți la care se dovedește inapt a se conforma, protagonistul lui Ciucă experimentea deziluzia, ce se reflectă și se conțopește cu somnul etern, simbolizând moartea „lui era râu și îi era lehamite, Lehamică de el și de proprile lui aveniruri. Nu mai voia decât să ajungă pe deasupra la conac și să se culce, [...]” Să doarmă. Și dacă o fi să se mai trezească, atunci să se trezească altul”,) sau cu pierderea identității („Cartea de identitate s-a decolorat de tot după ce am tot intrat cu ea în mări și oceane și pe ea nu mai scrie

și oiceste și pe ea însă înțelege, [...] Nu mai am niciun fel de identitate.“). La trei zile după plecarea sa, dărâpanăton comac semi-himeric în care Don Stephano coabitează cu alti Domien medievalo-postmoderni se prăbușește asemenea Casei Usher, iar realitatea îi apără eroului demisităță, dezbrăcată de colorul artistic:

■ Lucian Hodoboc



„douămiismul meu e, nu am nici un dubiu, singular”

Interviu cu Claudiu Komartin

regeste, cu amărăjii ăia ce e? La care Diavolul îi răspunde: sunt catolici irlandezi: *ei au cerut trămenul ăsta.*»

L.S.: „am înțeles că nimic nu o să mai fie la fel/ nimic nu va mai putea înlocui camera îngustă și primitoare/ în care-am crescut/ în care am avut primele experiențe și am vizat cu ochii deschiși”. Practic, „*anotimpul în Berceni*” când a-necupă?

C.K.: Anotimpul a-necupt într-o iarnă. O iarnă care-mi părea abjectă, ceea odioș și fără speranță, ca-n carteau Cormac McCarthy, *Dramul*. Dar probabil că totul e doar în mintea mea.

**poetul nu e Hristos,
dar nu e nici Barabas
(...) el are o treabă pe
lumea asta**

L.S.: Acum căciu ani, în „*Jurnalul National*”, Ion Pop vedeau poemele tale (dele din Căpăsarul și alte insomnii și Circul domestic) un „expresionism întunecat”. Dar se pot vedea în el și urme de soare, uneori „ridicol și las”, „năruit sub podele”, aleorii rezervându-si parte de auriu într-un fel de simbolism al răsăritului și crepusculului, al iluminării și întunecării. Astă ar legătura cu luna în care s-a născut, august, când soarele este încă foarte puternic?

C.K.: Nu stiu dacă nu cumva un existentialist parăsuțit în anul de grătie 2010 nu și-ar lăuma-ne cap. Existentialismul a permis tocmai de la exasperarea unor oameni superiori (marți individualiști, în esență) în fața unei lumi care dădea sens de alienare. Din punct de vedere artistic, ce au reușit ei, de la Kierkegaard la Camus, și magistral. Din punct de vedere al evoluției societății occidentale, de-abia aiici se vede că arta a devenit incapabilă să mai impiedice ceva din cursul – obiectiv malign – al unei lumi care o apucase deja pe un drum fără întoarcere. De aia spun: cum să fi existentialist (sau realmente umanist) într-o epocă așa cum e-a noastră? Nu poti să decât un artist marginal, un ratat, un potential sinucigaș... Normal că scriul mă face fericit. În intervalul scrierii poemului și-atât. După care mă întorc în „infernul” cotidian... (Dar bănuiesc că aiici nu fac decât să mă alint). E ca în bancajă cu tipul care ajunge în iad, și-acolo Diavolul îl aşază la o masă îmbelșugată, îl aduce ce vrea el, mâncare, băutură, odalnice, totul și splendid, iar undeva într-un colț, în spatele unei draperii, vede cătuva însă care se perpelească într-o călu cu smoala, înțepăți cu furca de un drac. La care omul nostru întrebă: bine, bine, eu sunt în lăd și sunt tratat

semenilor lui, putem considera că el are o treabă pe lumea asta. Că poate să vorbească în numele altora, că poate să caute acel cuvânt care să elibereze și să aline. Orice poezie și biografistă, nimic din ce și scris nu pornește de la altele decât de la datele propriile noastre existențe. Nici fantezii și cei mai mari, nici izolații, nici viaționarii nu au lăsat pe dinasăr faptul de viață trăit, ceea ce aveau în poia lor, *biograficul* se strecoară într-un fel sau altul în arta pe care o facem, iar eu nu în aci o pleoabă pentru autenticismul prost înțeles al congenerilor mei. Căci despre posibilitatea de a face o artă profundă și interiorizată, plină de curiozitate, cu adâncimi și străini, fără a evita grundul biografic. Putem face o artă care să nu dea bîr cu fugitii în fața realului fără să cădem în derizorii. Sună sigur de asta.

L.S.: Cronicarii au descooperit regula generativă a limbajului tău. Decodificările lor te multumesc?

C.K.: Nu dar au fost căciu care au intuit lucruri importante, care au sondat adâncimi pe care nici eu poate că nu le preștimteam. Printre aceștia, Al. Cîsteleac pentru *răsăritul și crepusculului, al iluminării și întunecării. Astă ar legătura cu luna în care s-a născut, august, când soarele este încă foarte puternic?*

C.K.: Nu cred în predestinare, dar e o părticie de adevăr în credință că astrele influențează caracterul și acțiunile oamenilor. Mă recunoște în unele dintre caracteisticile pe care le stiu toată lumea ale celor născuți în zodia Leului, dar n-ăs merge să încărcătorul și-a noastră? Nu poti să decât un artist marginal, un ratat, un potential sinucigaș... Normal că scriul mă face fericit. În intervalul scrierii poemului și-atât. După care mă întorc în „infernul” cotidian... (Dar bănuiesc că aiici nu fac decât să mă alint). E ca în bancajă cu tipul care ajunge în iad, și-acolo Diavolul îl aşază la o masă îmbelșugată, îl aduce ce vrea el, mâncare, băutură, odalnice, totul și splendid, iar undeva într-un colț, în spatele unei draperii, vede cătuva însă care se perpelească într-o călu cu smoala, înțepăți cu furca de un drac. La care omul nostru întrebă: bine, bine, eu sunt în lăd și sunt tratat

L.S.: Eu te-ai asemănat partidelui cu Geo Dumitrescu. Cel din Africa de sub fruntea Douămiștilor tău cumpătat te singularizează printre congeneri? Ai multi prieteni?

C.K.: Iarăși îmi vine greu să dau un răspuns. Comparafia mă flătează, observațiile critice pe care le faceți sunt inteligente și plătoice, și unde mai puțin că mă

și măgulesc... Nu m-am prea gândit la Geo Dumitrescu în felul acesta, este, firește, un poet pe care l-am stimat, mi-am dorit cândva, prin liceu, să-l cunosc, dar nu a fost să fie, apoi poetul a murit în 2004, îmi amintesc că am aflat vestea năcătoare dintr-o emisiune tv, l-am sunat atunci pe Dan Coman, iai după ce l-am spus, vocea lui a amuțit, nu a mai putut rosti nici măcar un cuvânt. Au fost căciu ani teribili, între 2001 și 2004, în care au murit Naum, Doja și Geo Dumitrescu, ultimele mari figuri ale unei epoci. „Douămișmul” meu e, nu am nici un dubiu, singular. Sunt mulți poeti buni, căciu mult mai buni decât mine, care au apărut în literatură română a ultimului deceniu, dar măcar în această privință nu am temeri: nici unul nu seamănă cu mine, ceea ce am facut în poezie vorbește cu vocea propriilor mele disperări și entuziasme. Se vor găsi cititori care să găsească un liman sau *să drept de ceteate* în poezia mea și peste 20 de ani.

**am reușit să-l aduc
pe Ionel Ciupureanu,
un poet extraordinar**

L.S.: Acum aș trece la chestiuni ceva mai „praxiologice”. Pe blogul tău personal cu nume de carte sunt posteate căteva secvențe dintr-un foarte interesant proiect care depășește, ca mijă morală, farmecul interdisciplinării artistice. Mă refer la „*Trisez cu viață*”. Cum te-ai simțit acolo: ca un profesor care le dă extemporal detinutilor, ca actor, ca scenarist? Suntem cu toții pușcăriabili?

C.K.: M-am simțit ca un om care are de văzu și auzit lucruri extrem de importante pentru înțelegerea unei părți a lumii noastre pe care de obicei o cocom, din precauție. La penitenciarul Bistrița mi-am dat seama că tot ce stiam despre o felie de realitate brută a societății umane, și anume închisoarea, stiam numai din cărți. Fiind acolo, am avut mari emoții, daram reușit în destule momente să-i fac pe acei oameni să lase garda jos (pe mine mă interesa ca ei să-și spună povestile, durerile, temerile, deși erau de față tot timpul gardieni, dar cred că-i am căștigat fiindcă m-am purtat cu ei firesc, ca de la egal la egal, arătându-le că șiua să îi ascult, că vreau să le aflu povestea). Din



Lorena Stuparu: Există în poezie și altceva, adică un „lucru” care să nu fi fost înainte în viață, într-o formă sau altă?

Claudiu Komartin: Dacă înțeleg eu bine întrebarea dumneavoastră, ea vizează acea tradiție a spiritului european care se confruntă constant cu teritoriile me-reu schimbătoare ale „phantasiei”, tocmai pentru a nu obosi de tot, pentru a nu-și găsi sfârșitul în lipsa de curiozitate care o pândește, și care e mereu încurajată de zeul tehnocratilor (adică de lipsa de imaginație și afect a acelor funcționari-ai-cunoașterii care încearcă să ne convingă că nu e nimic sacră și nimic misterios pe acest pământ sau, în orice caz, nimic care nu ar putea fi explicit/explorat/exploatat prin mijloacele *rajonale* de *investigare* a lumii). Eu unul cred în acea față nocturnă a spiritului care ne vorbește, pe disfere glasuri, din cele mai vechi epoci (cu primele manifestări în dionisiac și-n shamanism), findeacă unele enigme sunt de nedezlegat în absența pasiunii pentru irrational – sau, mai bine zis, pentru *irregular*. Nu știu cătă magie mai încapă în lumea noastră aproape de tot cucerită de zeii derizoriusi, dar poezia are cheamăre astă – să scoată la iveală tensiuni care să disloce obișnuințele mortificate, acel *cetățean într-o formă sau altă?*

L.S.: Este poezia o terapie, o strategie minimă de apărare în această lume întocmită ca „un goblen cusut de o schizoferică”, după cum spui în *Un anotimp în Berceni*? Sau este tocmai lucrul care face imposibilă viața?

C.K.: Poezia este ce vrem noi să fie: dacă cerem mai mult de la ea, ne va da mai mult, dacă îi cerem puțin, nu ne va da mai mult de-un păhăruț cu apă chiară. Poezia e terapie, e metodă, e stil de viață, e imposibilitatea de a ajunge la orice răspuns. Dacă vrei răspunsuri, n-ai ce să cauti în aspirația poeziei, dacă vrei rezolvarea crizei, ei bine, sunt destui înțelepti care ne învăță că doar criza poate menține viu spiritul. „Căutarea căutării” nu e, dacă-nțeleg eu bine, doar o for-

⇒ experiența aceasta ar trebui să iasă o piesă de teatru, dacă voi avea forța să o duc la capăt.

L.S.: Ce înseamnă pentru tine Institutul Blecher?

C.K.: Institutul Blecher e proiectul în care m-am implicat total în ultimele săse luni, un club de lectură/cenacu/atelier în care vreau să-i aduc pe toți cei care au ceva important de spus în literatură română de astăzi. Institutul Blecher, care se ține miercură seara în Sala Oglînzilor a Uniunii Scritorilor, există din pașnică a trei oameni – Ana Toma, Gabriel Dali și cu mine, „La Blecher” au fost și debutanți, pe căiile dinspre ei am mizat și mizez.



■ GABRIEL COȘOVEANU

recitind ideologi

Între oportunism și disperare

pregătit să guste teoriile generale și abstractive în materie de guvernare, cărora li s-au dărât orbește". Pe cale logică, în postură de lideri de opinie, au devenit, comportamental, un soi de șefi de partid scutiți de atribuțiile risicante ale acestora.

A doua înțelegere a rolului intelectualului pune în valoare calea distanțării de moravurile politice, cu ingredientele lor dizgrațioase legate de coruperea electoratului „înocent”, de aici rezultând că „învățatul”, (denigratul „clerc” al lui Jülich-Ben-Denda) se erjează în conștiința mai bună a societății, în inamicul sămburului dictatorial, al înechității și cenzurii.

Tradițional, prima misiune e considerată de dreapta, iar a doua de stânga. Dar, dacă ideologul de dreapta exaltă meritocrația, în dauna pauperului prolific biologic, iar gauchistul indică, teoretic, neajunsurile vieții „mizerabilului” (în sens hugolian, și romantic, largamente), incriminând proprietatea, asta nu însemnă că emanatorii de direcții au fost, în vreun fel, infalibili. Totuși, dreapta continuă să apeleze ideea de *conurență*, care produce, inevitabil, și specia *loser*, dar încărcază specializarea *responsabilizării* (cu alternativă somajoului), iar stânga, „nobilă” și „sensibilă”, a ținut obstinat cu „nevoiasul”, desigur segmentul ei cel mai clar definit, comunismul, excea doctrina cristică oricum, comentatorii „cauzei poporului” au pescuit în apele tulburi ale confuziei expuse.

Formula cioraniană din titlu subîntinde, îmi pare, o bună parte din gamăropismelor intelectualității auto-ntene. Când nu au găsit alinare în proiecțiile castigăne, împărtășite, *sotto voce*, cătăvora comiliioni, intelectualul îi găsît aliena-re, în doze masive, confruntați cu un prenume vocal, parte vag-educat, altorie nimerit, în tem-temelism, în alt loc decât acela pen-ru care fusese plătit, iar, deseoară amator de a se distra pe sea-ma unui vorbitor. În toate cazuri-e, ei și-au pierdut din credit în mod dramatic, după ce deținuse-ră, și chiar creaseră, discursul do-minant, din spărgă soteriologiei. Acum vreo două săzi și ceva de mai mult, cum arată Alexandre Tocqueville în *L'Ancien Régime et la Révolution*. Rezultă, oricum, o confuzie deloc dorită: coordona-tori entuziași, mesianici, de pro-gramme melioriste intră în proble-matica genericului nostru sau în-tră roadele propulsorilor lor, adi-că cetețeni cu mult mai mulți?

Dreapta și stânga, în fază paradigmatică (era să zicem paradisiacă)

L.S.: Ce sentiment te încercă atunci când cineva îți cere un interviu? Este placut să te gândești că oamenii așteptă răspunsuri edificatoare de la tine, din moment ce te întreabă?

C.K.: Am impresia că am dat cam multe interviuri – sau, după cum spune ironic Céline, „interviuvuri” – dar adevărul e că îmi plac astfel de dialoguri, dincolo de conventionalismul lor, mă stimulează și am impresia că pot să comunic lucruri pe care le transmitem mai greu în articole sau eseuri. Sper doar să nu devin

Interviu realizat de Lorena Stuparu

cer, dintotdeauna și irevocabil, orice om care atinge o *theoria*, aspect maximalist, în limbajul nostru, dar care devine un serios afront pentru practica larvară din ochii asistențatului social.

rea ei pe dos) ni se prezintă și pervertereia limbajului. Marx avea deja impresia că limbajul este destinat falsificării, că nu este decât un verbalism ipocrit și cinic, iar în colectivitate nu preafolosește la comunicare (la cunoașterea celuilalt în termeni toleranței), ci la delajire.

„Timida” dreaptă

Nici nu îmi vine să evoc aici zările dreptei, repet, în sensul părătoarei meritoare, când s-a venit despre aberația socialismului, în general și ale copilului său prodigios, comunismul, reapața furnizat, cu multă canare – dar, dincolo de glumă, în logică ideii de proprietate, generează autotom, libertate – toate portițele de atac penitentiale și de subminarea ei. Nu-i vorbă, nici nu poate încăpea discuție asupra longevității sentimentului de libertate, dar simpla invocare a dreptului absolut individualist este, azi, în multe, prea mulți țări, inclusiv în România, dificultăți în ceea ce îl poate fi luat drept principiu, și nu deziderat. Când opunem barbații egalitariste – mai sunt naivitate exaltă virtutea Revoluției franceze, poate că grație atribuției din titlu – un set de valori produse de individualitate, s-ar putea auzi o ricanare stupefacătoare.

Dor un exemplu din spete? Profesorul John K. Fairbank, director al Center of East Asian Studies de la Harvard, procedând la cenzura din New York Times, cărtării lui Simon Leys, *The Burrowing Forest. Essays on Chinese Culture and Politics* (din 1987), a firmă, negru pe alb, că vehemența și atitudinile lui Leys în privința strugeri sistematic de artă clasică chineză, acțiune ordonată de omul său Mao, nu face decât să reprezinte un punct de vedere "totalitist".

Așadar, între masele oportuniste și disperate elite, ce să pui, sistemologic vorbind, nu poliția? Iată vine să faci concesii teribile doctrinelor dualiste, să examini, decomisionant, *tertium non datur*. Să totuși, nu cocoșați ființei și soluția. Mai un adesea, ar curajului, dar nu acela în ordine „revoluționară”, ci acela care nu te lasă insensibil asupra definirii legii de către originea răului, Lenin: legea ar fi „organizarea violenței, destinația aspirațiilor unei clase”. Partizanii acestei operații, numiți fie Rolland, Aragon, Neruda, Sartre, fie Grass, Marquez sau Jelinek, fie criticii încercării ai ideologului Nemoiaș, sau ai „răspöptitului” Tismăneanu, fie feministele *hard* ori fumatori tip Dario Fo, încă au nevoie substantială de ordin legal/simbolic. Și, să nu uităm, din unghiul justiției, mai mult sau mai puțin în văzătoare, după modeste puteri umane. Judecătorul este actorul suprem sub soarele nostru pitic. Nu voiam să fac niciunădăcat referire la gratuiță și al Dimov, ci la statura luărilor și poziție românestă de după geopolitică 27.

Serpentine

Revista „Mozaicul”

| Îngeri provizorii

Ingen pro
Escuri critico

Scris de
Constantin M. Popa

240 de pagini • 25 de lei



■ CONSTANTIN CUBLEŞAN

Emil Cioran în corespondență cu Wolfgang Kraus

Emil Cioran, *Scrisori către Wolfgang Kraus. 1971-1999*. Traducere din germană, ediție îngrijită și note de George Guțu. Editura Humanitas, București, 2009. Colecția „Converzieri. Corespondență. Portrete”.

Ultimul călugăr medieval

Descoperit oarecum întâmplător, de către George Guțu, care cerceta Arhiva Literară a Bibliotecii Naționale din Viena, corpusul epistolar între cei doi filosofi se dovedește a fi de o importanță aparte, nu doar pentru că el cuprinde un număr de 158 de scrisori ale lui Cioran, două ale Simonei Boué și 5 ale lui W. Kraus (în copii dactilografiate) către acesta, ci și pentru faptul că se prezintă, mai ales prin tematică lor, ca fiind net deosebite de cele pe care le-a făcut cunoscute Friedgard Thoma (în 2000) sau cele din volumul *Către cei de acasă* (1995), oferindu-ne imaginea unui Cioran activ (în ciuda faptului că mereu se declară apatic și lipsit de orice appetit pentru muncă: „eu nu sunt un om activ”; „nu fac nimic”; „scru foarte puțin și nu consider necesar să sporesc numărul cărților”); „Eu am timp, dar n-am chef să-l folosesc” etc., etc., etc.), preocupat de traducerile din opera sa în limbi străine, înhămat la stilizări și corecturi, angajat în elaborarea unor ediții (cum este cea din J. Green) sau studii solicitate de diverse publicații, deplasându-se la nu puține recepții și prin străinătate, într-un neîntrerupt contact cu realitatea politică (deși declară mereu că nu mai citește ziarele, care-l decepționează) din Franța, nu mai puțin din lumea largă, cu personalitatea, dintre cele mai diverse, care îl vizitează, oferind sfaturi și sugestii punctuale în elaborarea unor lucrări pe care corespondentul îi le trimit doric: „nu cunoaște opiniile etc., o lungă mărturisire de sine (se poate spune acest lucru) către un

om pe care îl simte apropiat sufletește și care este inițiatorul unor demersuri în difuzarea (prin traduceri și nu numai) a operei cioraniene în spațiul german.

Wolfgang Kraus (1924-1998) a fost o personalitate de marcă în cultura austriacă de după Cel De-al Doilea Război Mondial. Om de literă, autor al unor studii și eseuri de filosofie și sociologie (a scris despre Nietzsche, Kant, Buddha, Voltaire, dar și despre Shaw, Boccaccio, Novalis, Schiller etc.), editor, fondator al Societății Austriece pentru Literatură, înalt funcționar în Ministerul de Externe, Wolfgang Kraus a desfășurat continuu o activitate remarcabilă dedicată străngerii legăturilor dintre Est și Vest, pe totă durata perioadei de menținere a Cortinei de Fier, invitând la diferențe acțiuni instituționalizate, oameni de cultură și artă, între care și numeroși români (mai ales de etnie germană).

De-a lungul celor două decenii, cătă o durată relativă dintre cei doi, Kraus l-a întâlnit pe Cioran de mai multe ori, l-a vizitat, în apartamentul acestuia de la mansarda de pe Rue d’Odeon din Paris și, dincolo de ceea ce își scria în epistole – se pare, adesea, lungi, cu detaliate relatări asupra propriilor probleme de viață sau a călătoriilor sale, numeroase, prin lume – personalitatea gânditorului român este fixată, în câteva notări din propriul *Jurnal*, cu puterea de observație a administratorului, dar și cu finețea unui portret veritabil, ce merită și reținute: „Văd în fața mea chipul său nervos, dur, dar atât de blajin toțuși – cred că și ultimul călugăr medieval, care vede realitatea de azi în ansamblu ei, scrând-o prin contrast, spriet, până în străfunduri” (16.12.1972).

Problema traducerii

Scrisorile din acest corpus epistolar bogat, sunt, toate, mă-



tură sinceră a unei relații de prietenie, de prețuire și admirație, relație în care Cioran se comunică pe sine foarte degajat și firesc, de parcă și-ar dezvăluie sieși unele trăiri, poate fără să se gândească vreodată că ar putea deveni texte publice, fapt despre care nu poti spune același lucru, citindu-i jurnalele, chiar dacă le-a tăinuit și le-a întreținut cu mare confidențialitate.

Corespondența dintre cei doi începe în toamna anului 1971 – Cioran îi răspunde lui W. Kraus cu amabilitate, protocolar totuși, la solicitarea acestuia de a-i traduce o carte în limba germană „ultima mea carte, Le Mauvais demiurge este disponibilă. Așadar, vă puteți adresa editoarui Gallimard pentru a căpăta drepturile de traducere și vă recomanda să le spuneti celor de la Gallimard că eu sunt de acord cu acest lucru” și își declină capacitatea de a participa la una din sesiunile Societății (pentru literatură) pe care acesta o prezidează: „N-am cunoscut niciodată în fața unui public și îmi pun întrebarea dacă această întreprindere n-ar fi prea tardivă pentru un sexagenar” (18 sept. 1971). Raporturile dintre cei doi se îndulcesc însă curând, un rol important jucându-l diplomației austriacului care îi trimite cărți de interes pentru Cioran („vă mulțumesc mult pentru *Stille Revolutionare*. Am citit cu mare interes (...) captelele care m-au interesațiat cel mai mult sunt *Osteuropäische intellektuelle über West-europa* etc., carte din domeniul filosofiei culturii, remarcând analogia ce se face între Marcuse și Klages dar nu evită a declară:

„Sunt obosit de cultură, chiar dacă sun și fiul unui popor lipsit de cultură” (Paris, 10 dec. 1971). La 12 ian. 1972 îne să-l linjeșteasă în privința traducerii titlului cărții sale, propunerea fiind *Der verkehrt Goti* (Dumnezeul răsăturnat), incredințându-l că „nu există niciun fel de dificultăți din partea editurii Gallimard”. De-acum începe intensa preocupare a lui Cioran – și a lui Kraus, deopotrivă – pentru afilarea unui bun traducător. „Domnul Leonhard ar fi dispus să traducă *Demiurgul* pentru Editura Europa, dar numai în cazul în care orăriile ar fi același ca în Germania. Îl consider un traducător excelent și cred că am risca dacă am căuta

altul. Fischer nu a dat încă nici un răspuns” (Paris, 22 ianuarie 1972). La 12 martie 1972, insistă: „L-am rugat pe Kurt Leonhard să înceapă cu *Demiurgul*. Dacă n-o face el, cui am putea să ne adresăm? Un fragment (...) a fost deja tradus, și chiar foarte bine, de către Elmar Tophoven. Din păcate, acesta este foarte ocupat și nu poate traduce toată cartea”. Peste o lună, Cioran pare a se lamenta, precipitat: „Traducătorii sunt oameni străini. Friedhelm Kemp nu ne va da cu siguranță, de acest lucru sunt convins, un răspuns pozitiv” (18 aprilie 1972).

În mai încă demersurile nu par să se așeza pe un făgă satificător. „Pastor este în mod sigur un om sensibil (...) Din păcate, probabil pentru că nu a trăit în Franță, cunoștințele sale de limbă franceză sunt insuficiente. As propune să lăsăm la o parte, deocamdată, această problemă a traducării” (Paris, 22 mai 1972). Ideea nu este abandonată, desigur, și munca lui Cioran de revizuire a textelor sau traduse îl irită: „este prea complicat pentru mine să-i corecțez în scris traducerea. Trebuie să mai adaug că m-am plăcuit de cărțile mele. Să citești propozitii cu propozitii ceea ce ai scris cu ani în urmă devine, cu timpul, o foarte penibilă verificare” (15 iunie 1972).

Cultură și putere

Cioran e un om activ, energetic și foarte inconsistent, în ciuda lamentațiilor privind plăcile să bătrâneței („Nimic nu e mai rău decât să îmbătrânești și să fii nemulțumit de tine însuți” – 9 martie 1983) pe care îl mărturisește continuu corespondența sa cu austriac. Nu-i vorbă, acesta nu ezită să-i trimită propriile lucrări, solicitându-i opinia și sfaturi, pe care Cioran îi le dă cu promptitudine, cu un angajament de mare devotiuție, dar și cu... delicatețe („Ați avut o idee excelentă să începeți carteua cu reflexiile despre instinctul ladic. Cele mai tâioase pasaje mi se par cele referitoare la război și revoluții, ale căror începuturi sunt de cele mai multe ori «romantice, românești, literare» – apoi comparația dintre iezi și Lenin – rolul estetilor și al simpatiei lor față de putere brutală – «slăbiciunea» democraticilor – dimensiunea austriacă a național-socialismului /.../. Dacă îmi permiteți să vă dău un «sfat», vă sugera să amalgamați tonalitatea eseuului obiectiv cu, să zicem, tonul unei «scrisori». Foarte interesante ar fi impresiile Dumneavoastră din perioada nazistă sau experiențele din Europa de Răsărit. /.../ Putere și cultură/ este cu siguranță un titlu bun. Eu aş propune: «Conflictul dintre cultură și putere». Această discrepanță tragică este esența epocii noastre, a istoriei în general” – 20 iulie 1973).

Oricum, această corespondență nu aduce mari nouătăți în privința modului de a fi și de a trăi a lui Cioran, dar este deosebit de interesantă pentru sinceritatea cu care se confesează unui prieten, vorbind despre lucruri și fapte pe care în jurnalele sale, de cele mai multe ori le tratează cauzitice, ironic, iritat.

Condiția de român

Demne de tot interesul sunt referirile la condiția sa de român, la biografia sa, la realitățile din Tară, asupra cărora insistă nu de puține ori, relatându-i-le unui străin, precizându-și atitudinea. Aflăm astfel mențiuni de felul: „Cu privire la literatura contemporană din București nu vă pot spune nimic precis, căci nu mai citesc în general nici o carte românească. E o experiență stranie să trăiesc fără limbă maternă. Dar eu sunt decis să-mi asum și ultimele consecințe ale dezrädcinării” (Paris, 11 iunie 1973). Sau: „Știu că există, oarecum, în... patria mea. Din nefericire am devenit un dezrädcinat, în principal pentru că am renunțat la limba maternă. Ce-ar însemna pentru Dumneavoastră Austria dacă ați renunțat la germană?” (Paris, 29 mai 1976). Ori, în registrul dramatic: „Părintii mei erau atât de neferici din pricina condițiilor din România, încât, la moartea lor nu am putut avea o reacție normală. Moartea mi-a părut pentru amândoi o soluție, singura pe care o mai aveau, de fapt. Cred că v-am povestit deja că atunci când am primit telegrama referitoare la decesul mamei aveam în vizită un american. N-am spus nimic despre conținutul telegramei, iar discuția a continuat încă trei ceasuri. Simone însăși nu a observat nimic, în afară de faptul că eram puțin palid. Totuși trebuie să recunosc că îi datorez mamei tot ceea ce sunt eu, în sens bun și râu. Ea mi-a lăsat moștenire și toate beteșugurile posibile, iar misiunea mea, în calitate de fiu credincios, este de a le duce la perfecțiune” (Paris, 30 ianuarie 1975). Și, obsedant, motivul limbii materne: „A vorbi românește înseamnă pentru mine un pericol literar de moarte. Nu cunosc pe nimeni care să se fi rupt atât de deplin de limba maternă ca mine. O ruptură totală cu trecutul. Dar acești vecchi prietenii, care vin mereu, mă chinuesc cu amintirile lor, care sunt și ale mele” (Paris, 14 septembrie 1975). Altădată, apreciindu-și însoții drama singurății: „Spiritul de sacrificiu nu-mi stă în caracter, cu toate că în tinerete am fost, de două sau de trei ori, gata să renunț la independența mea. Viața mea ar fi luat o cu totul altă intorsătură și, din fericire sau nefericire pentru mine, nu aş fi avut timp suficient pentru a mă auto-devora. Ca să vă spun adevărul, am cresut mereu că familia mea era degenerată, dinspre ambii părinți, și că nu merită să se mai perpetueze. Astă era și părearea fratelui meu. Numai sora mea a gândit altfel, indirect, și ea, fumând o șură de țigări pe zi” (Paris, 29 octombrie 1976).

Desi declară că nu citește literatură actuală din România, se trădează formulând aprecieri de felul: „vă mulțumesc pentru scri-

Revista „Mozaicul”

vă recomandă

Ion Caraion.
Sfârșitul continuu.
Poezia. Vol I
de Aurelian Zisu
Pref. de
Eugen Negrici



Col. Rotonde
358 de pagini
30 lei



⇒ sori, pentru necrologul dedicat lui Baconsky (...) Articolul despre Baconsky este bun. Numai că, din păcate, el nu a fost un poet atât de mare pe căt crede autorul" (Paris, 14 august 1977), neezitând însă, a interveni pentru cineva din țară: „Acum o lună am fost rugat să vi-l recomand pe scriitorul român Ștefan Bănușescu (nu-i cunosc opera, dar se spune că e bun) pentru o bursă la Berlin. Cred că are vreo șansă? Eliade îl sprijină, dar eu nu mai sunt capabil să citez romane, nici măcar dacă sunt excelente" (Paris, dec. 1980).

Apropierea sfârșitului

Corespondența aceasta, extremitate bogată, cu abordarea unor teme variate – de la relațiile cu diversi autori sau oamenii de cultură din lumea largă, la aprecierile asupra cărților citite, a autorilor lor, de la de-acum cunoșcuțele lamentații privind starea sănătății, la călătoriile sale în străinătate sau despre sederea sa la Dieppe, de la chestiunile de politică la zi, până la problema evreilor, a comunismului, de la dezamăgirea pe care i-o produce Parisul, ca oraș sufocant, la condiția propriei opere etc., etc. – pe care urmărindu-le ai senzația de a trăi însuți aventura unei existențe bulversante și bulversate, a unui om scindat, într-o lume în care nu-i mai vine să trăiască, desii are voluptațea faptului existenței în sine. Traекторia mărturisirilor de sine urmează firul cunoscătoriei interioare (și publice) a filosofului, mereu anturat de prietenii sau de anonimi, care s-a simțit însă, a avut sentimentul unei depline singurătăți, în care apropierea sfârșitului îi producea – chiar privată cu luciditate – o reală angoasă: „Într-un anumit sens, pot să spun că nu mai sunt eu. Semne de bătrânețe, oboseală? Adevărul este că s-a frânt ceva în mine. Nu știu dacă e o criză de durată sau treătoare, cu toate că prima, cea definitivă, mi se pare inevitabilă" (Paris, 13 iulie 1988). În acest sens, emociionant este scrisoarea Simonei Boué, care descrie degradarea fizică a lui Cioran în perioada spitalizării, spre finalul vieții: „îl vizitez în fiecare zi și îl scot la plimbare prin parculețul din jurul spitalului. E sfâșietor să-l văd cum se duce la porțile exterioare, cum la zgâltăie, încercând disperat să le deschidă. Se poartă ca și cum n-ar fi unde să se află – dar eu simt că înălătură lui există voința de a-și șterge, de a-și anihila starea prezentă și lucrurile ce-l încinjoară. Din când în când, în străfulgerări extraordinare, redenește el însuși – o izbuințare a vechii ironii devastatoare supraviețuind într-un sine adevarat" (Paris, 2 martie 1994).

Corespondența lui Cioran cu Wolfgang Kraus este un document de reală valoare pentru aceia care caută o cunoaștere și înțelegere trăirile interioare ale unui om de o rară vitalitate, ce însuși s-a condamnat la insingurare, pe care o suportă cu demnitatea asumării unei drame umane într-un secol încărcat de tensiunea continuă decăderi, morale în primul rând. Într-un amuse fel, aceste mărturisiri sunt chiar mai pasionate decât confesiunile riguroz consenate, metodice, la urma urmelor, în jurnale. Sunt pagini mult mai vii, ale unei comunicări directe și foarte sincere.

„Tu știi măcar ce înseamnă Stasi?”
„Da. Tata zice să sunt oameni răi, care bagă lumea la închisoare”.

Dialog între căpitanul Gerd Wiesler și un copil, *Das Leben der Anderen*

Sistemele represive de extrimă stângă, având la bază un elaborat aparat de politie politică, menit să descurajeze sau chiar să eliminate tentații de rezistență, au fost magistral prezente în mai multe lucrări de referință în domeniul, de la *Darkness at Noon* (1940) de Arthur Koestler la *Ozi din viața lui Ivan Denisovici* (1962) de Aleksandr Soljenițin, pe linia cvasimemorialistică, și de la *Noi de Evgheni Zamiatin* (terminat în 1921) la *1984* (1949) de George Orwell, pe linia distopică. Transferul de la pagina tipărită la pelculă surprinzătoră mișcarea nu a fost înseăzătoare de riscuri notabile, cel mai pronunțat fiind acela că spectatorul îi se livrează singură imagine posibilă a totalitarismului, ceea ce, indiferent de gradul de fidelizeitate față de realitatea obiectivă, limitează considerabil impactul estetic. *Big Brother* însă măntușă înfinit mai mult atunci când își ascunde chipul în indeterminatul fotografic al unui percutant pasaj de roman.

De aceea, am spune, performanța realizată de regizorul debutant Florian Henckel von Donnersmarck este cu atât mai surprinzătoare: mecanismele controlului dictatorial sunt coborate din registrul genericului și surprinse în momentul în care otrăvesc, discrēt, dar constant, viața intimă a cetățenilor, mai ales a celor care constituie elita intelectuală a unei tări socialistice. Însă, oricât de bine pusă la punct ar fi ea, orice structură poartă, în sine, germanii proprii distrugeri. Fiindcă la baza ei se află individii umani obișnuiți, înzestrăți cu afecți, ea este vulnerabilă. Acesta constituie punctul

de plecare al admirabilei pelicule *Das Leben der Anderen* (2006).

Suspicioșul și, până la acel moment, eficientul *Haupmann* al poliției secrete est-germane Gerd Wiesler (interpretat extraordinar de regrețatul Ulrich Mühe) se angajează, în Berlinul de Est al anului 1984, să-l supravegheze pe Tânărul dramaturg Georg Dreyman (jucat foarte bine de Sebastian Koch). Aceasta din urmă, care nu desfășoară, initial, nici un fel de activitate subversivă, este implicat într-o relație amorosă cu actrița Christa-Maria Sieland (un rol care-i pune în valoare calitățile Martinei Gedeck), curată de asiduu de un politru sinistru, Bruno Hempf. Christa este sfâșiată între dragostea pe care i-o poartă lui Dreyman și anursurile repetate al lui Hempf. Aceasta din urmă se pretează la un santaj ordinat: o amenință pe actriță că, dacă nu acceptă să se culce cu el, nu va mai primi drogurile de care este deja dependantă. Oricum, treptat, Georg începe să reacționeze din ce în ce mai violent la aerul nociv din jurul său, astfel că acceptă să redacteze un articol despre problema gravă a suicidelor din R.D.G. Apărut în revista hamburgheză *Der Spiegel*, sub protecția anonomității, studiul provoacă un adevărat scandal în Est, iar Stasi devine nerăbdătoare să afle identitatea autorului.

Într-un timp, zarurile au fost aruncate; din motive nicioadă elucidate integral, Wiesel decide să-l ajute, tacit, pe Dreyman, astfel că începe să falsifice rapoarte secrete. Mai mult, atunci când, sub presiunea evenimentelor, Christa este arestată și, amenințată direct cu represaliile dure, cedează, dezvăluindu-le anchetatorilor identitatea autorului și furnizând proba incriminatoare: mașina de scris, adusă în secret din Occident și ascunsă cu dificultate în locuința lui Dreyman, Wiesel acționează prompt. Astfel, el reușește să sustragă, înainte de sosirea colegilor ofiteri, proba în cauză, astfel că aceștia, după ce ajung la domiciliu dramaturgului, sunt constrânsi, în absența dovezii palpabile, să abandonizeze pistă. Totuși, Christa, înainte de a afla că iubitul ei este în singurăție, are remușcări și se sinucide. Superiorul și prietenul lui Wiesler, *Oberstleutnant* Anton Grubitz, ajunge să suspecteze că apărătorul său este totuși un comunista și-l trimite pe acesta din urmă la munca de jos. Aproape cinci ani mai târziu, în 1989, căderea zidului ducă la reunificarea și, implicit, la recăștigarea libertății. La scurt timp după aceea, Dreyman, aflând adevărul despre bunul samaritean din Stasi (Securitatea germană chiar s-a prăbușit în 1989, nu ca la al-

ții), publică o carte nouă, *Sonata pentru un om bun*, pe care î-o dedică agentului HGW XX/7, numele de cod al lui Wiesel.

Desigur, filmul poate fi vizionat în această grilă politică dură, canonica, însă supratema acestuia ar putea fi constituită, în opinia mea, de o realitate mult mai subtilă și mai greu de controlat decât părhile opresiunii: dragoste. Aproape fiecare personaj este atins, în grade diverse, de sentimentul iubirii, fie că este vorba despre o versiune perverză a acestuia (Hempf), de o erotică (Dreyman, Christa) sau de una dezinteresată (Wiesel). De fapt, acestea ar fi și treptele pe care se plasează, succesiv, personajele. De aceea cred, pelicula demonstrează o forță de impact pe care alte producții centrate asupra unor fenomene similare nu o pot concentra.

Desi influențul filosof Slavoj Žižek opinează, într-un articol, că filmul lui Florian Henckel von Donnersmarck înducește tușele descriptive ale totalitarismului est-german, pelicula să-a bucurat de o recunoaștere internațională cvasi-unanimă, căștigând, printre altele, premiul Oscar pentru cel mai bun film străin și premiul César pentru aceeași categorie, ambele în 2007.

■ Cătălin Ghiță



poliția politică și călcâiul lui Ahile

Sistemele represive de extrimă stângă, având la bază un elaborat aparat de politie politică, menit să descurajeze sau chiar să eliminate tentații de rezistență, au fost magistral prezente în mai multe lucrări de referință în domeniul, de la *Darkness at Noon* (1940) de Arthur Koestler la *Ozi din viața lui Ivan Denisovici* (1962) de Aleksandr Soljenițin, pe linia cvasimemorialistică, și de la *Noi de Evgheni Zamiatin* (terminat în 1921) la *1984* (1949) de George Orwell, pe linia distopică. Transferul de la pagina tipărită la pelculă surprinzătoră mișcarea nu a fost înseăzătoare de riscuri notabile, cel mai pronunțat fiind acela că spectatorul îi se livrează singură imagine posibilă a totalitarismului, ceea ce, indiferent de gradul de fidelizeitate față de realitatea obiectivă, limitează considerabil impactul estetic. *Big Brother* însă măntușă înfinit mai mult atunci când își ascunde chipul în indeterminatul fotografic al unui percutant pasaj de roman.

De aceea, am spune, performanța realizată de regizorul debutant Florian Henckel von Donnersmarck este cu atât mai surprinzătoare: mecanismele controlului dictatorial sunt coborate din registrul genericului și surprinse în momentul în care otrăvesc, discrēt, dar constant, viața intimă a cetățenilor, mai ales a celor care constituie elita intelectuală a unei tări socialistice. Însă, oricât de bine pusă la punct ar fi ea, orice structură poartă, în sine, germanii proprii distrugeri. Fiindcă la baza ei se află individii umani obișnuiți, înzestrăți cu afecți, ea este vulnerabilă. Aceasta constituie punctul

comparativul de superioritate comparativul de



VOCEA CUVINTELOR... „Îmi las viață în grija cuvântului, il fac responsabil/ de toate execuțiile/ de toate caderile/ Puținele sușuri le voi lăua cu mine/ în mutenie”. TOMA GRIGORIE, *Peste marginea lumii/ Over the border of the world*, Ed. Ramuri, Craiova, 2010. ***

ROMÂNUL TRECE REPEDE LA „CRITICA LITERARĂ” „Dar un individ rafinat și intelligent îl prinde imediat pe Al. Macedon-

ski și nu are nevoie de explicații le criticui. Excesul de interpretare critică arată că ceva e în nevoie în cultura unui popor. Adică de ce își tot explică atâtă între ei lucruri care, fiind valori, ar trebui să se impună cu tăria axiomelor? Adevaratul drum spre cultura adevarată e istoria (literară, de artă etc.)”. ALEXANDRU BUCIĆAN, *Posteritatea lui Bacovia și Istoria... lui G. Călinescu*, Ed. Risoprint, Cluj, 2010. **



INOCENTUL PRINT „Inocentul print al speranței / visează cu ochii deschiși / văduvul despletit, / cu forme senzuale răcorindu-i / livezile privirii. / Sub scutul uitării / suferă pentru amintiri trădate, / pentru neîmplinirea zilei, / când noaptea urcă în florii / și pe crengile copacilor”. NICOLAE PETRE VRÂNCANU, *Vânătorul de fluturi*, Ed. Ramuri, Craiova, 2010. **



VIRGINIA SLIMS UCIDE DIN NOU. „Dacă vreodată veți fi în pană de creație, ori pur și simplu titlul noului roman nu se încheie, să nu vă sinuideți atârnându-vă de gâtul unei doamne, aşa cum o faceți în livele voastre proaste, ci mai bine cumpărați de la prima tutușerie douamizece pachete de țigări”. FLORICA BUD, *Reparăm onoare și clondire*, Ed. Limes, Cluj, 2009. ***



■ MIHAELA VELEA

faimosul „paparazzo”

Poate că nu întâmplător Louis Jacques Mandé Daguerre și Henri Cartier-Bresson s-au născut în Franța.

Dacă în realitatea compușilor chimici HCB înseamnă hexachlorbenzen, într-o anume chimie a compunerii realității HCB înseamnă Henri Cartier-Bresson.

Pentru a vorbi pertinent despre Bresson se impune consultarea unei baze de date impresionante și a unei bibliografii pe măsură. Este suficient să luăm drept referință albumul *Images à la Sauvetet! The decisive moment* (coperta semnată Henri Matisse) publicat în 1952, pentru a ne revela dimensiunea personalității sale. Depășind citatele arhiconoscute: „Henri Cartier-Bresson este părintele fotojurnalismului modern” sau „...ochiul secolului”, este dificil de găsit o formulă perfect adecvată de „prezentare”; termenul de fotograf a căpătat în mentalitatea de la noi un statut mai degrabă „marginat”, iar termenul agreat, în spiritul aceleiași mentalități, acela de artist sau artist fotograf, se pare că era, dacă nu total dezaprobat, cel puțin în neconcordanță cu ideile lui Bresson. Pasionat de fotografie încă din copilarie, interesat deopotrivă de pictură (la 19 ani studia la Academia lui André Lotte, frecventând societatea artiștilor suprarealiști), Bresson a avut ADN-ul perfect pentru un spirit inovativ. Dincolo de toate aceste stereotipii ori considerații punctuale, este evident că, dacă în contextul secolului al XIX-lea, apariția fotografiei a revoluționat modul de urmărire a picturii și raportare a acestia la perimetru realității palpabile, HCB a reușit să schimbe profund concepția despre fotografia publicistică a secolului XX.

terană Dacia 1100 (care a supraviețuit din comunism până în actuala democrație), HCB a evadat aici din atmosfera discursurilor festiviste de la București. La 35 de ani de la această vizită memorabilă, la Muzeul de Artă din Craiova au fost prezentate în premieră fotografii făcute atunci cu HCB, sub titlul: **7.05.75. 7.05.75.** Expoziția este filmul unei epoci, al unui moment privilegiat și, în același timp, al unei întâmplări. Victor Boldăr, autorul acestor imagini-document, este singurul care ne mai poate vorbi acum despre experiența de a-l fi cunoscut personal pe Henri Cartier-Bresson și Martine Frank. În tot acest răstimp de 35 de ani, fotograful craiovean a păstrat discrete aceste documente în arhiva personală. El este printre puțini care dețin, în acest moment, imagini cu celebrul fotograf francez care, după cum se știe, rar acceptă să fie fotogra-



Martine Frank și Henri Cartier-Bresson. Foto: Victor Boldăr

fiat. Ar fi interesant de urmărit vizionarea personală a fiecărui dintr-un fotografie de atunci, fătă în față cu „subiectele” acelei zile. Fotografiile lui Victor Boldăr au fost prezentate pe 7.05.2010, la Muzeul de Artă; cele ale lui HCB pot fi accesate virtual, pe internet.

În același timp MOMA îl dedică lui HCB o impresionantă expoziție retrospectivă. Privind fotografii devenite conștiință că a face fotografie nu este doar o problemă de pixeli. Imaginele sunt uluitoare, simple și extravagante în același timp. Poate pentru că relația lui HCB cu subiectul nu a fost niciodată subordonată in-

crâncenării de a produce fotografie artistică și poate pentru că forma, ritmul, suprafetele, compozitia, valorile imaginii sunt reflexele normale ale unei gândiri de perspectivă și ale umui ochi bine exersat.

THE MODERN CENTURY prezintă una dintre imaginile surprinse de HCB în România – *Intr-un tren*. Așadar...

Anunț important: toți cei care în 1975 au adormit imbrățișați pe bancheta vreunui wagon CFR, sunt rugați să consulte site-ul MOMA. Într-un miraculos „moment decisiv” HCB le-a dărui, în deplin anonimat, celebritatea.

**strada Traian Demetrescu, nr. 31.
Casa de cultură**



Am avut parte de o surpriză la ultima expoziție de la Tradem. O tânără domnișoară a trimis vederi personalizate și lucrate manual prin toată lumea. Dar nu numai atât, oamenii i-au și răspuns. Astfel, Ana Spînu a strâns 9 de artiști din 25 de țări și 5 continente într-o expoziție de mail art, „My red Number” (Numărul meu roșu). Stîm că această formă de mail art a prins rădăcini undeva între 1950 și 1990, influențată de mișcări precum ceeadaștă. Cam aceasta este perioada care i-a dat numele de *mail art*, însă artiștii, care se exprimă în acest fel, susțin că această formă de artă arătă și imaginație. La intrare, un afiș anunță și doi invitați, Cristina Oprea și Florin Grămescu. Cristina Oprea nu a putut să fie prezentă la expoziția fostei elevă, așa cum am aflat pe parcurs. Prietenul, Florin Grămescu, în schimb, nu a dezamăgit-o. A venit, a vorbit, a lăudat-o și ne-a recitat și o poezie. Printre cei care au susținut-o în discurs pe emoționata artistă s-au numărat muzeograful George Crăciunoiu și Nicolae Marinescu, directorul Editurii Aius. Emoțiile au dat peste Ana, au ieșit la suprafață și a început să plângă: „Nu este expoziția mea. Eu doar am strâns lucrările acestor oameni, pe ei să îl priviți, nu pe mine”, a spus Tânără cu tremur în voce. Până la urmă, astăzi am și făcut. Am trecut pe lângă fiecare zonă și se poate spune că am călătorit puțin prin lume. Am fost în Indonezia, Insulele Filipine, Japonia, China, America, Mexic de acolo am zburat iar prin Europa în Anglia, Franța, Germania, Spania, Grecia și.m.d. Până la urmă ne-am intors acasă și am felicitat-o pe Anca Spănu. Ideea să-să cuvenă să ia amploare, însă are nevoie de sprijin, îi urăm succes și îi salutăm prietenii din toată lumea – astăzi ne va lua ceva timp...

■ Claudia Răciulă

oceanul întors

TIMPUL

În numărul 5 al revistei „Timpul” este de citit, printre altele, articolul lui Gabriel Andreescu, „Cazul Adrian Marino”. Politologul a studiat dosarele despre care s-a făcut atât vorbire pripită în presa cotidiană și culturală în prima jumătate a anului. Cu excepția „Cotidianului” (www.cotidianul.ro) nu am văzut replici și reveniri. Citară și noi amplu (la rândul său, materialul este amplu și vă invităm să-l citiți): „În Arhiva CNSAS se află trei dosare deschise de Securitate pe numele lui Adrian Marino: unul de urmărire informativă, unul de penitenciar, cel mai amplu, și unul de rețea trimis nu de SRI, ci de Serviciul de Informații Externe. [...] arhivele Securității fac lui Adrian Marino, pentru toată perioada anilor '50-'60, a marii represiuni, deci circa 20 de ani, portretul unui om activ politic, un model de demnitate, devotat muncii inter-

lectuale, aflat sub presiunea încercărilor de recrutare pe care le infundă. Această imagine corespunde perfect viații lui publice des invocate. Surpriza apare în al treilea volum al dosarului de urmărire informativă. Un nou raport de «lăure în lucru» a lui Adrian Marino, din 9 iunie 1989 [!], susține că în intervalul 1969-1983 scriitorul a fost folosit pentru munca informativă, inițial pe linie de informații interne (artă-cultură), iar în intervalul 1976-78 și 1980 pe linie de informații externe. Legătura cu el a fost întreținută deosebită, citez: «În ultima perioadă s-au constatat însă la el rezerve și chiar nemulțumiri față de unele măsuri adoptate în domeniul cultural, îndeobsebi după consfătuirea de la Mangalia din august 1983. De asemenea, a manifestat unele rezerve și în ce privește furnizarea de informații cu privire la persoanele contactate în exterior. ...Având în vedere rezervele și chiar nemulțumiri-

le sale față de unele măsuri adoptate în domeniul cultural; faptul că întreține legături cu angajații sau colaboratorii ai postului de radio Europa liberă, alte elemente din rindul imigratiei reacționează: legătura neoficială cu străinii – inclusiv cu un diplomat –, în scopul prevenirii racolării și exploatarii informative, precum și înfluențării negative, propunere luarea lui în lucru organizat prin dosar de urmărire informativă, pe linia problemei artă-cultură.» Nu există însă niciun dosar de rețea care să confirme activitatea de informator pe linie internă, a lui Adrian Marino, între 1969-1983. [...] În absența unui material întocmit de Marino, notele cer a fi citite cu maximum de circumspectie și să se verifice susținerile lor, cât se poate. Se pune desigur întrebarea: când dăm și când nu dăm crezare celor scrise de agenții de securitate în notele lor? Cum le interpretăm?». (Doar) aceasta este întrebarea? (XKN)

Seine et Danube

A apărut nr. 2/2010 al revistei „Seine et Danube”, <http://www.seineetdanube-atl.fr/>, revistă a Asociației de Traducători de Literatură Română, coordonată de Linda Maria Baros. „Într-o lume din ce în ce mai mică, despre care ni se tot spune până la saturare că este globalizată și, din păcate, uniformizată, ce alteritate, ce diferență pot să mai găsească ca să încerci să fisurizezi această păcătoasă îndrăzneală care condamnă atâtea spiri la un egoïzm rătălogic? Cel de-al doilea număr din Seine et Danube ar putea să ne arate că-te cărău că”, nu spune în editorialul său Nicolas Cavailles. Sub această idee, sună publicate traduceri din scriitori români precum: Maria Petreu, Mircea Bârsilă (poezie), Mircea Cărtărescu, Carmen Firan, Dan Lungu (proză), Alina Nelega (teatru), precum și texte din Benjamin Fondaine și Jeni Acterian. (XKN)



Însemnări din Tokyo

Mai acum câteva zile, respectiv pe 6 și 7 iunie, în jurul orei 18:00, în sala „Al. Buia” de la Facultatea de Agronomie, trupa Seinendan din Japonia a adus pe scenă piesa „Însemnări din Tokyo”, scrisă și regizată de Oriza Hirata. Este un eveniment realizat cu sprijinul Ministerului Culturii din Japonia, Ambasadei Japoniei din România și Rectoratului Universității din Craiova.

Nu îmi pot imagina cine a sătuit că se joacă, ce se joacă, unde, de ce să a.m.d. Cert este că din bârba în bârba am aflat și eu că „niște japonezi vin la Agronomie”. Prin oraș au fost aruncate afișe aşa cum se obișnuiește singura metodă, cred multă, eficientă de mediatizare. Însă important este că, până la urmă, s-au strâns oameni și ne-am trezit în sală răsfoind programul primit la întâlnire, așteptând să înceapă piesa.

Acțiunea se petrece într-un mic muzeu de artă din Tokyo, în anul 2014. Un decor simplu și modern, patru bancute, un raft pe care stau niște albume de artă și în spate un panou de proiecție pentru traducere, atât în română, cât și în engleză. Undeva, în partea stângă a scenei, stau suspendate în linie dreaptă patru bile albe și una roșie, poate singurul detaliu interesant al decorului. Nici hainele nu au nimic sofisticat, tăiate de zi cu zi în funcție de statutul fiecărui personaj. Muzica lipsește.

Pace în Japonia

Se stinge luminile și începe piesa. Aven în față o încăpere în care se perindă 20 de personaje. Suntem în anul 2014. Europa este în război, iar tabloul Japoniei este pictat vag de acești oameni și tot ce reușește să aducă în mintea publicului este imaginea unui loc pasnic. Aici sunt trimise picturi celebre din zonele atinse de război, prileje de pelerinaj în muzeu. Piesa are un ritm constant. Nu se întâmplă nimic spectaculos, nu avem intriga, nu avem suspans, ci senzația că vorbești pe fereastră unui muzeu oarecare, unde oameni vin, pleacă, prietenii se întâlnesc și se întâlnesc. De fapt, chiar aceste relații dintre personaje, relații firești conturate de discuțiile dintre acestea, sunt cele care dau nuante pieseii. Există momente în care multiple conversații au loc simultan. Replicile sunt uneori soptite și devin greu de auzit, de înțeles (norocul nostru că avem subtitrare). Actorii se comportă foarte natural, vorbesc cu spatele la public, nu există improvizări de niciun fel.

Mie mi se face foame când privesc tablouri

Fiecare vizitator intră și ieșă din muzeu pe lângă public. Jocul



■ ADRIANA TEODORESCU

csardașul păpușilor

Festivalul Teatrului de Păpuși Maghiar, Kecskemet – Ungaria, ediția a X-a, 13-17 mai 2010. Amfiteatrul festivalului și directorul Teatrului de Păpuși Ciroka, Agnes Kisely

Luna mai a anului de grăție 2010 a vărsat peste partea noastră de Europa nu numai plai înterminabile, ci și un potop de întâmplări minunate. Una dintre acestea este Festivalul teatrului de păpuși maghiar de la Kecskemet, organizat de Teatrul de Păpuși Ciroka și care se desfășoară la fiecare doi ani. Timp de cincizele, toata suflarea păpușărească a Ungariei se adună la Kecskemet pentru „actualizarea stării de fapt” a teatrului de păpuși și animație: instituții publice, trupe particolare, companii mai vechi sau mai noi, artiști independenți, invitați din străinătate. Această întâlnire profesională are drept scop dezvoltarea și promovarea acestui gen teatral, în totală cunoștință de cauză asupra importanței și farmecului de povestea al teatrului de păpuși! Cu seriozitate, dar cu mult umor, în fiecare zi sunt dezbateri foarte aplicate în jurul spectacolelor prezentate.

Board-ul care conduce „ostilitățile” are în componentă personalități reprezentative nu numai ale

teatrului maghiar. Astfel, regizorul polonez Marek Waszkiel și scenograful ceh Tomas Zizka analizează spectacolele umăr la umăr cu criticul Perényi Balázs, regizorul Toti Miklos și scriitorul Voros Istvan, încercând să deslușească împreună cu protagonistii care e drumul de parcurs, cel puțin până la următoarea întâlnire de peste doi ani. Discuțiile contradictorii, argumentele și contraargumentele – toate au un numitor comun: dorința tuturor de a fi căt mai buni, de a evoluă profesional și da contribuții, fiecare după posibilități, la revigorearea teatrului de păpuși. Altfel, cum în douăzeci de ani s-ar fi înființat în Ungaria unsprezece teatre de păpuși cu finanțare publică, iar autoritățile locale și centrale ar incurația companiile și trupele independente prin programe culturale avantajoase și accesibile?

Prietenosi, calzi și sugubeti, păpușari unguri sunt serioși până la patetism pe scenă, convinși (ca și noi!) de misiunea lor. Fie că joacă în spectacole educative pentru copii de 2-3 ani, în parabolile filosofice, dramatizările pretențioase sau în spectacolele lichenioase – toate cu păpuși și marionete, artiștii își dezvăluie cu generozitate talentul și pasiunea, ingeniozitatea și respectul pentru această formă de teatru.

Nefiind un festival cu caracter competitiv, ci o „întâlnire de lucru” (dar cu un marketing impecabil), spectacolele reprezentă multă de laborator, „mostre” de experiment (în sensul combinației diverselor stiluri de lucru sau mijloace de expresie), de căutări. Îmbinând îndrăzneț teatrul tradițional cu cele mai moderne abordări stilistice, artiștii (ne) descorează unul dintr-o principale fundamentale ale frumuseții teatrului de păpuși: stilizarea până la simplitate. Cu toate tentativile (inevitabile) de a complica uneori într-un fel, un cadru scenogra-

► **Arte**
□

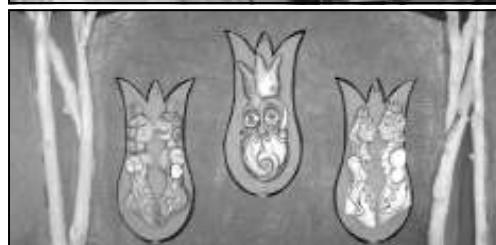
picturi din petice

Casa de Cultură „Traian Demetrescu” a găzduit în luna iunie 2010 o manifestare inedită din domeniul artelor vizuale: *Expoziția de patchwork și artă textilă*. Organizată pentru prima oară în Craiova, expoziția prezintă lucrările membrilor Grupului Textil Internațional „Peticelul Românesc”, care cuprinde artiști de origine română din întreaga lume: Franța, Israel, Canada, Australia. Din România au venit artiști din toate colturile țării: București, Constanța, Deva, Arad, Baia Mare, Sibiu, Iași, Cluj, Craiova și.

Patchwork-ul este nou în România, deși tehnica de lucru se regăsește în arta populară tradițională și, în mod deosebit, în artă decorativă din perioada medievală românească. Grupul „Peticelul Românesc Internațional” a fost înființat în decembrie 2005 de artișta de origine română stabilită în Franță, Smaranda Bourgery (rezentată la vernisaj alături de Mariana Tugui), care a reunit creațoare din domeniul artelor textile: tapiserie, broderie, jecut, goblen, quilt, patchwork, creație vestimentară. Prin tehniciile de lucru, prin principiile plastice de organizare a suprafeței, de reprezentare și stilizare a formei, prin cromatică sau spațialitate, amintesc și alte domenii specifice artelor decorative și ambientale: minău și manuscrisul, vitraliul și mozaicul. Lucrările realizate din

„patch”, adică petice „cărpite” sunt cusute manual sau la mașină de pe un singur creator sau în grup, folosind diverse textile – dantele, catifele, mătăsuri, brocarturi – juxtapuse sau suprapuse, complecate cu mărgele, cusături, țesături, fragmente de ii vechi, elemente simbolice și semantice tradiționale, chiar fotografii vechi, bucati de sticla colorată, de oglindă etc. Lucrările au valoare artistică, putând fi folosite ca obiecte decorative sau cu diverse destinații: cuferturi, fețe de masă, carpete, draperii, esarfe, coperte de carte, piese de îmbrăcăminte, fiind considerate adevărate „tablouri textile” sau „picturi din petice”. Dintre creațiile prezentate amintim: Teodora Deme „Quilt românesc” (patchwork), Mariana Tugui „Carpetă olteanescă” (aplicații), Miruna Hasegan „Jocul anotimpurilor” (tehnici mixte), Lucia Contan „Pom în florit” (pictură quilty), Elena Chipara „Cai de mare” (char-miquilt), Teodora Podina „Iriș” (stained glass), Ortansa Radu „Vaporăș” (paper piercing), Katalin Andras „Se-nverzește, se-nflorește” (artă textilă), Tatiana Larchy „Păpușă românească” (tehnica mixtă), Nathalie Locquen „Port popular românesc” (tehnica mixtă), Smaranda Bourgery „Aer-Metal-Lemn-Apă-Pământ-Foc” (artă textilă).

■ Magda Buce Răduț



M-am uitat la lucrurile din jurul meu,

ca și cum nu le-aș fi văzut niciodată înainte, s-au adunat desul de mult în ultimii ani și multe dintre ele erau triste și șterse sau oloage ori șirbe, lipite unele de altele la întâmplare. Încearcu, totuși, să iasă în evidență, inventând basme și cântece împotriva nemulțumirii mele și a friciei mele de noapte. Unele se curățau pe ele însăși, se cufundau chiar în rămăștele vopselei galbene de perete din debăra și așteptau o adiere de vent pentru a se uscă.

Rămas singur, scaunul de lângă fereastră se căznea să își fixeze din nou piciorul. Am văzut cum suferea, pentru ca l-am ulgat fără cuvinte. De-as fi vrut numai, deși în valid, și fi dansat cu mine prin toată casa și nu ar fi permis ca spatele meu să se mai arcuiască atunci când scriu. De-as fi vrut numai...

Am știut de ce nu s-a mai petrec nici măreș în casă, mă simteam ca și cum aș călători în jurul lumii într-un tren fără roți. Încă o dată m-am uitat la obiecte și m-am mirat de ce nu îl teme oferit, pe atunci erau încă întregi și pline de culori, iar despărțirea ar fi fost doar o ploaie de vară. Numai că era prea târziu să le mai arunc. Aparent îmi ascultau gândurile, finindă, de bucurie, aprințeau lămpile peste tot.

Paște

Sărbătoarea începe. În farfurie am un crap. Nu am mai văzut niciodată înainte acest crap. Nu îl cunoște nici pescarul lui. Poate că a fost Ernest Hemingway. Sau el a pescuit doar rechini? Prin glasvand luna se reflectă în solzii de crap. Lumini neclare în jurul capului de pește zumzăie în noapte, verde-argintiu și albastru-închiș. Nu cunoște această lună. Cunoște doar farfurie din pământ roșu. Cum de-a ajuns farfurie astă de pământ? Nu cunoște această masă. Un cersetor de pe Podul-Suspinelor mi-a oferit farfurie roșie și a spus: Pentru sărbătoare care vor veni! Pe cersetor nu l-am mai văzut ori auzit niciodată înainte. Poate că nu era cersetor, ci profet. Isaia, de exemplu. Sau Isaia doar dântăua? Crapul nu îl pot mâncă, nu am mâncat încă niciodată lumină. Sărbătoarea a început. Fără mine. Eu nu mă cunoște.

Tot mai des, Fernando,

mă întreb dacă Ulise și-a părăsit vreodată Itaca, ori a fost totul doar o himeră. Căci adevarătele peisaje sunt cele pe care noi însine le creăm, spunăci tu, cel care ai străbăut în lung și-luat mai multe mări ca toți și care ai văzut mai mulți munti decât există pe pământ...

Și tot mai mult mi se evaporă din memorie anii, în care eram o călătoare nestatornică – pe insula Lesbos și în palatul tarilor sau în fața florilor de cireș din Osaka – și încă și mai departe, între ziduri și mări și contururile altor coruri. Eram peste tot, mai puțin în mine și nu observam nicăieri golul.

„De pe o zi pe alta, ca dintr-o gară în altă” abuc acum plec, imi-

FRANCISCA RICINSKI-MARIENFELD

eu nu înțeleg aceste fraze rafinate



Dar ea răspunde: avem de-a face cu o egalitate, atunci când eu, de exemplu, fac 12 perfuzii în 3 etape și tu numai în 2, explică ea și scrie în aer: 4+4+4=6+6.

Acum înțeleg, spune grădinăreasa. Dar astă nu este valabil atunci când un bărbat și o femeie se sărătă, deoarece atunci ei nu mai sunt doi. Astă se întâmplă într-o seară de iarnă, când căpitanul de vas rus îl dăruiță elinelul de chihlimbar verde-închiș.

Ea ține inelul între degetul mare și arătător și scrie la fel ca doctorița bolnavă mai înainte: 1+1=1.

E frumos să-ți amintești de asta? întrebă doctorița. Îți face viața mai usoară?

Ea așteaptă o continuare a povestii pe urbe, însă cealătă voce își urmărează doar propriul drum.

Un timp, numai bâzătilui din CD-player întretreră tăcerea camerei. Otrava este silențioasă, atunci când se combină cu săngele tinerei femei.

Să bem ceva!

Ele se întârsc cu pomisorii lor de metal pe ciment și se aşeză la cafetărie la masa cu orhidee. Doctorița vrea să cionească parahul cu vecina ei de pat, verde-kiwi cu rosu-struguriu, când o clemă se desface din cărlig. Punga perfuziei cade pe scrum și chișoacă. Orhideele sunt acum cenușii.

Îți ieșești sfertul de săn?

Doctorița aprobat din cap. Putin. Apoi șoptește mai mult pentru ea: Tălele mele au fost frâmătate ca aluatul de păine, modelata în lut, pictate pe scuturile unei duzină de Don Quijote. Pe ele s-au revărsat spermii, copiii neanului și cuvinte spumoase: spuma de mare, Afrodita...

Despre ce vorbești acolo? Te numești Afrodita? Privirile timide de până acum ale grădinăresei, căreia asemenea firade îi erau străine, sănțeau de curiozitate. M-am numit odată astfel... am fost și Undine, Vesuvia, Allegro...

Vai de mine!, se miră ea. Eu m-am numit înțotdeauna Melanie, chiar și în burta mamei mele. La ce se refere sotul tău matematician cu lipsa griji pentru sănătate? Că trupul tău abuzat se răzbună acum pe tine? Ai fost o ușoarătate?

Nu, nu. Am fost doar mereu în căutare.

Inelul tău este minunat!, a spus Melanie după un timp.

Da, coralul albastru. L-am luat din Egipt, de la Marea Roșie. Și chihlimbarul tău? L-a furat căpitaniul tău de vas de la Palatul tarului?

Râd amândouă și își leagănă picioarele.

Poi să-ți imaginezi cum e să te dezbraci în față unui nou bărbat? Să îți lași din nou mânăgâiat sănul?

O întrebare ca o furtună cu grindină peste centrele lor sentimentale încă rântești. Doctorița își răsușește părul ei roșu, îl dă pe spate, la un moment îi face cu semnul de egalitate.

Francisca Ricinski-Marienfeld s-a născut în 1943, în Lupilița, România.

După studii de filologie efectuate sub tutela unui transfer de la Iași la Universitatea din București, urmate de un profesor la Constanța, în anul 1980 a plecat împreună cu fiica sa în Germania, unde locuiește și în prezent. A scris piese de teatru, proză scurtă, cinci volume de poezie, cărți pentru copii (debutul său literar prin volumul *Călătorie prin copilărie* fiind înconunat cu un premiu literar), scenarii pentru filme de animație, fiind artist-fotograf și totodată redactor-șef, co-editor și membru editorial al mai multor reviste culturale din România și Germania. În anul 2003 primește premiul pentru teatru din partea renumitei reviste „*Convoiri literare*” pentru piesa de teatru *Picioroangele*.

Prozele sale oferă un imbold meditativ atât prin caracterul lor definitiv succint, însăși înregistrând într-un registru tragicomic reflectii și trairi contemplative, de altfel mărturii cere ale unei intenții decantări interioare, cât și doritoră redactării povestirilor în manieră modernistă printre diverse forme și stiluri, traversând cu suspans sfere opuse ale sensibilității afective.

(prezentare și traducere din limba germană: Mihaela Marin)

căruia îi plac asimetriile. Un sculptor poate. Și tu?

Eu? Eu stau pe chei, sirena vaporului lui de razboi își ia rămas bun de la port, el mă zărește prin binocluri, sare în barecă și mă ia încă o dată printre duse, construiesc castele de nisip pe pielea mea și le împodobesc cu scoici. Îl întâlnesc în fiecare marți în vis.

Pentru doctorița, care până acum crezuse că stie ce sunt suferința și norocul, sună aproape ca în film. Nu îi este de loc dificil să-și imagineze taina ei. Cum se simțe în urmă cu două decenii pielea de puf a Melaniei și ce gust avusesese nisipul dunelor pe labiale și clitorisul ei, ce gust avusesese pentru el. Ar putea să îi mai povestească despre asta. „Căci eu le-am văzut!” Ea zâmbește. „Am fost rândunica-de-mare, care a umblat tanărul pe capetele lor”. În loc de asta a întrebat: O felie de tort de cireșe, Melanie?

Da, Afrodita! Și încă un pahar cu un suc de kiwi! Noroc!

Pentru cicatricele noastre! Și pentru inelele noastre! Vrei să facem schimb? Coral albastru pe chihlimbar verde? Sau invers? În acest caz, eu mă numesc Beatrix.