

avantext

■ CONSTANTIN M. POPA

lumea ideilor

Se împlinesc în martie 10 ani de când ilustrul ideocritic Adrian Marino a trecut în altă dimensiune, aceea a existenței de după moarte. Intelență provocatoare, aptă de elaborări enciclopedice, se abandonează programatic în exercițiul frontei perpetue, sterilizându-și creația cu intenția accederii la esența ideilor. Această renunțare, poate la un secret vis de tinerețe, devine într-o adevărată natură a unui om înzestrat și cu talent scriitoricesc, se așează la antipodul impresionismului liric și foiletonistic.

Intr-o epistolă datată 5 mai 1997 și neinclusă în volumul „Adrian Marino, *Scrisori din ceteatea cu trei turnuri*, Craiova, Ed. Aius, 2006”, pe care o comunic în facsimil, sublinia convingerea sa că „avem 2000 de poeti, 2500 de foiletoniști și eseiști, dar n-avem lucrări indispensabile de referință”. Savantul, angajat, la solicitarea colaborării pentru o enciclopedie engleză, în elaborarea capitolului referitor la „cenzura în România”, constată inexistența, la acea dată, a unei astfel de lucrări la noi. Pionier plăcut al unor domenii străbătute cu amabilă detașare (istoria literară), Marino își asuma efortul regăsirii traseelor „libertății de gândire și expresie” mereu reprimate de prohiți, mai mult sau mai puțin totalitare, defrișând prioritar tradiția autohtonă a unei îndelungi

¹ Cenzura în România. Schiță istorică introductivă, Craiova, Ed. Aius, 2000

² Libertate și cenzură în România. Începuturi, Iași, Ed. Polirom, 2001

³ Este vorba despre *The Biography of „The Idea of Literature”. From Antiquity to the Baroque*, State University of New York Press, 1996

⁴ În Adrian Marino, *Exerciții de disciplină a creației*, Craiova, Ed. Aius, 2013

5 mai 97

Înviata domule Popa,

Mă văd iată din cauza că nu am săptămâni într-un stil, o felicitare și jucătoare săptămâni, confundăvă. Vă mulțumesc mult pentru urmă, că alesăți judecătore și pentru de-

în cultura române am avut o „soluție românică” a *Cenzurii în România*, pentru o cenzură engleză a cenzurii. Avem 2000 de poeti, 2500 de foiletoniști și eseiști, dar n-avem lucrări indispensabile de referință. Ce aceste cenzuri, nu au convinge că o astfel de lucrare „stătă” în spate la ei...

Totuși, a apărut o carte „americană”, pe care vă voi să jucau de o copie să o copiaz. A apărut o carte și a trebuit să cumperi și să te pozi pe un fotografi la un preț de 100 de lei.

În cele mai crude relate,

Adrian Marino

MIȘCAREA IDEILOR.

Suprarealismul lui D.Trost

Dosar coordonat de Petrișor Militaru.

- Semnează:** ● Michael Finkenthal
 ● Cătălin Davidescu ● Maria Dinu
 ● Florin Colonaș ● Petrișor Militaru

D.Trost:
Identicul identicului (II)

Poeme de
 Milan Nenadić

CETATEA POEZIEI
 Mădălina Nica
 vs. Aurelian Zisu

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Lumea ideilor* • 1

MIŞCAREA IDEILOR.

Suprarealismul lui D. Trost
Dosar coordonat de Petrușor Militaru
Michael FINKENTHAL: *D. Trost și teroarea imaginatiei* • 3

Cătălin DAVIDESCU: *Dolfi Trost* – plăcerea plutirii, vise și delire grafice • 4

Maria DINU: *M. Blecher și D. Trost: starea de transparență* • 5

Florin COLONASĂ: *Context literar și plastic la D. Trost* • 6

Petrișor MILITARU: „*Sutra de diamant*” a lui Trost • 7

BELETRISTICĂ

Ionel BUȘE: *Cine este Eutanasierul?* (teatru) • 8

CRONICA LITERARĂ

Ion BUZERA: *Confesiunile „celui mai harnic leneș din lume”* • 9

CETATEA POEZIEI

Mădălina NICA: *Poeme* • 10

Aurelian ZISU: *Poeme* • 11

LECTURI

Marian Victor BUCIU: *Metode: zări și cărări critice (II)* • 12

Daniela MICU: *Obiecte psihice și imperativul lucrului cu sinele* • 12

Ovidiu GHIDIRMIC: *Marin Beșteiu și exgeza arghiziană* • 13

Ștefan VLĂDUTESCU: *Și publicitatea construiește realitatea* • 13

Mihai GHİȚULESCU: *România Alienei Mungiu-Pippidi* • 14

Ion MUÑTEANU: *El nu este Gheorghe Smeoreanu, ultimul ziarist* • 14

SERPENTINE

Citim la TRADEM: *D. Iacobescu* • 15

Toma GRIGORIE: *Exilul cu mască și fără mască* • 16

ARTE

Magda BUCE RĂDUT: „*Rezonanțe balcanice*” – expoziție internațională de arte vizuale • 17

Viorel PÎRLIGRAS: *Salonul de caricatură „Nicolae Petrescu Găină”, la sănge!* • 17

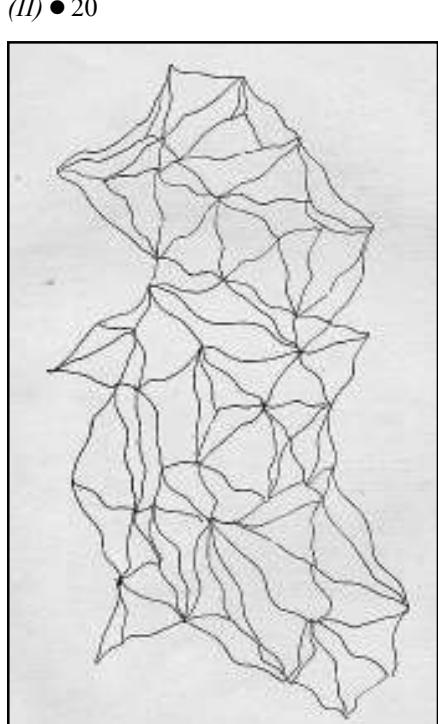
Geo FABIAN: *Ansambluri camerale de elită* • 18

Geo COMES: *Crăciunul și Anul Nou, la Filarmonică* • 18

UNIVERSALIA

Milan NENADIC: *Poeme* • 19

Dolfi TROST: *Identicul identicului (II)* • 20



D.Trost - Entopic-graphomania -1945

pentru lectura la gura sobei



Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ioana Repciuc, Colecția Clio. Seria Anthropos, Editura Aius, Craiova, 2014.



Adi Popescu, *O țară fericită*, Editura Aius, Craiova, 2014.



Gabriela Gheorghisor, *Monogram. Configurări ale poeziei românești contemporane*, Colecția Mozaicul, Editura Aius, Craiova, 2014.



Adrian Michiduță, *Pagini despre filosofia românească*, Colecția de filozofie românească, Editura Aius, Craiova, 2014.

aius – plăcerea lecturii



premiile Filialei Craiova a Uniunii Scriitorilor din România pe anul 2013

Festivitatea anuală de decernare a Premiilor Filialei Craiova a Uniunii Scriitorilor din România pe anul 2013 a avut loc în 22 decembrie 2014, la nou sediu al Muzeului Olteniei. Juriul – format din Gabriel Coșoveanu (președinte), Ileana Roman, Gabriela Gheorghisor, Ioan Lascu, Nicolae Pârvulescu – a stabilit laureații, conform Statutului Uniunii Scriitorilor din România, după cum urmează:

• Premiul „Cartea Anului”, pe anul 2013, i-a fost acordat lui Nicolae Panea, decanul Facultății de Litere a Universității din Craiova pentru volumul „*Orașul subtil*” publicat la Editura Etnologica.

• Al doilea premiu „Cartea Anului” în anul 2013 i-a fost acordat lui Traian Dobrescu pentru romanul său „*Cei morți înainte de moarte*” apărut la Editura Aius.

• Premiul „Opera Omnia” i-a fost acordat lui Marian Barbu.

Sponsorul acestei ediții de decernare a premiilor anuale USR a fost consilierul local Dan Adrian Cherciu.



Revista de cultură editată de
AIUS Printed

Apare sub egida Uniunii
Scriitorilor din România

DIRECTOR
Nicolae Marinescu

REDACTOR-ŞEF
Constantin M. Popa

SECRETAR DE REDACȚIE
Petrișor Militaru

COLEGIUL DE REDACȚIE
Marin Budică
Gabriel Coșoveanu
Horia Dulvăc
Gheorghe Fabian
Lucian Irimescu
Xenia Karo-Negrea
Adrian Michiduță
Sorina Sorescu

REDACTORI
Maria Dinu
Mihai Ghîțulescu
Silviu Gongonea
Daniela Micu
Luiza Mitu
Mihaela Velea

COORDONARE DTP
Mihaela Chiriță

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

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

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 600 ex.

ADRESA REVISTEI:

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

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



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

www.revista-mozaicul.ro

■ MICHAEL FINKENTHAL

D.Trost și teroarea imaginării

Motto:

„Noi suntem de acord cu visul, cu nebunia, (cu) iubirea și revoluția”
D. Trost¹

Sintagma introdusă în titlu îi aparține lui Zevedei Barbu care, la mai puțin de un deceniu după evenimentele din 1968, a scris în limba engleză un articol rămas nepublicat, intitulat *The terror of imagination*. Articolul nu avea nici o legătură cu D. Trost, de care Barbu probabil că nu a auzit niciodată, el conținea însă reflectii extrem de interesante despre un nou și neașteptat spirit revoluționar pe care sociologul-filosof (și psiholog în aceeași timp) îl identifică în evenimentele petrecute în mai 1968 în Franța. Poate cel mai surprinzător element în analiza sa era apropierea pe care Barbu o făcea între revoluția care voia să aducă imaginația la putere și mișcarea Dada. *Imagination au pouvoir* a fost lozinca predominantă a studenților parizieni în acel an al revoltelor care s-a extins de fapt la întreaga Europa de Vest (dar nu numai, să ne reamintim “Primăvara de la Praga” spre exemplu); în articolul său, autorul se străduia să explice contradicția dintre un etos revoluționar dominat de un concept atât de fluid precum acel al *imaginării* și o mișcare socială protestatară care a reușit să amenințe în cele din urmă stabilitatea unui regim autoritar și stabil precum acela al generalului De Gaulle în Franța acelor ani. Era oare posibil ca o revoluție – care se mai și voia „permanentă” – să fie propulsată de o ideologie alimentată exclusiv de puterea imaginației? Ce Bastilie a subconștiștualui voiau să cucerească studenții parizieni în 1968, se întreba Zevedei Barbu în articolul mentionat. Cum a putut o idee atât de absurdă (aparent) să-și facă loc în peisajul politic dominat de ideologiile războiului rece?

Dar dacă stăm să ne gândim bine, o „Bastilie a subconștiștualui” voiau să cucerească și suprarealiștii bucureșteni ai noului val, în perioada care a urmat celui de al doilea război mondial, între 1945 și 1947. Gherasim Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, D. Trost și Paul Păun, propuneau o revoluție permanentă care urma să se desfășoare sub standardul visului eliberat de cenzură diurnalui; era însă visul astfel eliberat, echivalentul *imaginării* pe care voiau să o aducă la putere douăzeci de ani mai târziu tinerii parizieni, care „recombină” într-o formulă nouă teoriile lui Marx și ale lui Freud și care se lăsau ghidați de astă dată nu de Breton și companioni săi, ci de Foucault, Lacan și alți structuraliști reformați? Paralela se impune aproape de la sine: rămâne doar să vedem în ce măsura cele două concepte, acela al visului eliberat și cel al imaginării sunt comparabile sau isomorfe chiar în cazul suprarealiștilor bucureșteni în general și în cel al lui D. Trost,

în particular. și cum cel mai profund cercetător al visului din grupul de la București a fost acesta din urmă, odată paralela stabilită mi s-a părut că o discuție a raportului dintre reverie și *imaginărie* să cum este ea reflectată în scările sale, ar fi un subiect potrivit pentru prezentarea care deschide evenimentul nostru comemorativ.

În scările sale în limba franceză D. Trost nu a vorbit în mod explicit despre *imaginărie* și/sau de o posibilă venire a ei la putere; mai degrabă, el a discutat și a scris despre un vis *elibrat*, o *reverie* care ar poseda dimensiuni și calitatea imaginării. Mai mult, în scările sale din perioada de după 1947, apare și noțiunea „invizibilului” ca opus realității vizibile, adică aceleia interpretată și modelată în mod exclusiv de gândirea rațională. Aceste două concepte cheie asimilabile imaginării, *reverie* și *invizibil* au dominat scările lui D. Trost între 1945 și 1956; de aici și titlul ales pentru prezenta comunicare. În limbajul zilelor noastre, am putea spune că un fel de *teroare a imaginării* s-a instalat în mod progresiv în conștiința autorului, manifestându-se din ce în ce mai vizibil (!) în scările publicate în anii menționați, o „teroare” de care Trost s-a eliberat doar atunci când a părăsit pentru totdeauna suprarealismul și politica. Fiindcă aceste două au mers mai întotdeauna mână în mână: și asta nu doar din cauza că Breton și unii dintre companioni săi au adoptat (în plan politic) Partidul Comunist Francez în anii treizeci (sau mai târziu, erzia lui Trotzki). Orice mișcare care își propune schimbarea în profunzime a individului este politică, o asemenea schimbare implicând în mod necesar o re-formulară a contractului social și o re-structurare a relațiilor intra-individuale în societatea astfel re-modelată. Structurile și dinamica *polis*-ului sunt întotdeauna modificate de schimbări esențiale survenite la nivelul individului.

În monografia recent publicată, *D. Trost: între realitatea visului și visul ca realitate*, formulam de la bun început întrebarea legată de rolul imaginării în opera acestuia în următoarii termeni: „acceptând că legătura subterană dintre suprarealism și revoluție a fost stabilită de necesitatea modificării *simultane* a structurilor de gândire ale individului și a relațiilor interumane în societate, cum integrăm în acest mecanism bipolar rolul *imaginării* și al miraculosului, al hazardului... și al dialecticii?”². Aduceam împreună imaginării cu „hazardul obiectiv” fără a încerca, de la bun început, să discut relația între aceste două sintagme în gândirea lui Dolfi Trost. Cea mai clară raportare la imaginărie, atât la Breton cât și la suprarealiștii noului val românesc este citată în lucrarea menționată mai sus în felul următor: „Într-un articol despre pictorul Giorgio de Chirico, cuprins în volumul *Les pas perdus* (Pașii

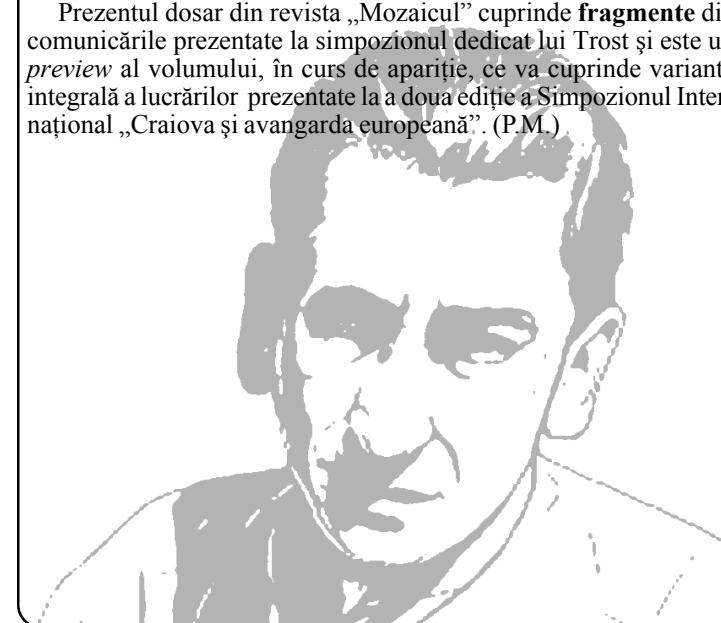
pierduți, 1924), André Breton observă că orice obiect poate fi transformat de imaginăția noastră într-un simbol și-i invoca pe Lautréamont și Apollinaire drept martori (pictorii și sculptorii au transferat în arta plastică acest postulat enunțat într-un context literar). Corolarul ideie de mai sus este că obiectul „insolit”, *l'objet insolite* al suprarealiștilor, poate stârnii stări sufletești care ne pun în contact cu realitatea care transcend realitatea concretă; cu alte cuvinte, obiectul creat exclusiv de imaginărie are potențialul de a transforma realul într-un „suprareal” (e poate interesant de remarcat că lui Gellu Naum același articol pare a-i fi sugerat mai degrabă *realitatea misterului*; vezi *Medium*³). Dar pentru a realiza acest deziderat, obiectul va trebui purificat printr-un efort îndreptat asupra subiectului care îl apreciază, care îi dă valoare. Gellu Naum explică puțin abrupt, dar foarte clar totuși, acest mecanism: „utilitate, frumos, bun, valoare, la ce servesc asta? N-am decât să dezbrăcam obiectul de toate aceste uniforme cretinizante.” și asta deoarece atunci când acceptăm uniformele cretinizante, „obiectul apare schilodit, încătușat [...]. A cunoaște obiectul nu înseamnă a-l îngloba într-unul sau altul din aceste raporturi. A-l cunoaște înseamnă a-l elibera”⁴. De fapt, încă din primul său *Manifest*, publicat în 1924, André Breton sugerase că scopul suprarealismului era descoperirea aceluia „punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul încetează de a mai fi percepute în mod contradictoriu”⁵. Imaginăția, aşadar, este nu doar un postulat, un a priori, o *calitate*, ci și un corolar, o forță motrice a unui proces de eliberare. Imaginăția nu trebuie inventată, ci dezvăluită printr-un proces fie el socratic-dialectic, fie fenomenologic-heideggerian.

Revin la *hazardul obiectiv*: unde se află acesta în raport cu o asemenea înțelegere a imaginării? Într-o lucrare publicată încă în 1945 la București, intitulată *Le profil navigable*, Trost introducea discuția despre cunoașterea obținută prin utilizarea și manipularea unui univers conceptual dominat aproape exclusiv de imagine și deci de *imaginărie*; aproxiimat zece ani mai târziu, la Paris, ajunge să scrie un roman suprarealist virtual intitulat *Librement mécanique. Virtual*, în sensul că acesta era povestea unei legături între un personaj care trăiește mereu departe de echilibru, într-o continuă căutare a invizibilului și o *tânără fată-femeie* (concept dezvoltat de D. Trost în volumul *Visible et Invisible* publicat la Paris în 1953), care există doar în imaginăția sa. Fraza cu care debutează narațunea este edificatoare în acest sens: „En plein soleil, sa chevelure courte s'ornait de l'attrait même des nuits et le visage se laissait éclairer comme si elle avait connu d'avance la fermeté foudroy-

suprarealismul lui D.Trost

Între 28 și 29 noiembrie 2014, sub egida Casei de Cultură „Traian Demetrescu”, cu sprijinul Primăriei Craiova și al Consiliului Local al Municipiului Craiova, în colaborare cu Centrul de Cercetare – Identități Culturale Europene (CCICE), a avut loc, în Salonul Medieval al instituției de pe Strada Traian Demetrescu nr. 31, Simpozionul Internațional „Craiova și avangarda europeană”, ajuns la cea de-a doua ediție și având ca temă de dezbatere „Suprarealismul lui D. Trost”. Invitatul de onoare a fost anul acesta Michael Finkenthal (John Hopkins University), autorul monografiei *D. Trost. Între realitatea visului și visul ca realitate* (Editura Tracus Arte, 2014). La sesiunea de comunicări din cele două zile de discuții au participat profesori universitari, critici de artă, tineri cercetători și scriitori: Cătălin Davidescu, Ion Buzera, Emil Nicolae, Florin Colonaș, Nicolae Tzone, Isabel Vintilă, Dan Gulea, Alexandru-Ovidiu Vintilă, Stefan Bolea, Viorel Pirligras, Maria Dinu și Marius-Cristian Ene. Ediția din acest an a cuprins, de asemenea, o expoziție de artă fotografică – *Total este conectat* de Alexandra Petcu și un concert de muzică electronică – *Maze City* de Paul Malsson. Proiectul „Craiova și avangarda europeană” a fost inițiat de Petrușor Militaru, Luiza Mitu și Daniela Micu, iar prima ediție avut loc între 6-7 decembrie 2013, subiectul dezbatelor fiind opera literară și grafică a lui Gherasim Luca, cu ocazia împlinirii a o sută de ani de la nașterea poetului francez de origine română. Lucrările prezentate la prima ediție au fost adunate în volumul *Infranegrul. Caietele Simpozionului „Craiova și avangarda europeană”*, coordonat de Petrușor Militaru. Organizatorii și-au propus ca în 2015, la cea de-a treia ediție a simpozionului, să aibă în centru Centenarul Gellu Naum, la o sută de ani de la nașterea celui ce în 1945 era unul dintre fondatorii Grupului Suprarealist Român.

Prezentul dosar din revista „Mozaicul” cuprinde **fragmente** din comunicările prezentate la simpozionul dedicat lui Trost și este un preview al volumului, în curs de apariție, ce va cuprinde varianta integrală a lucrărilor prezentate la a doua ediție a Simpozionul Internațional „Craiova și avangarda europeană”. (P.M.)



ante de la passion”⁶. Cu ocazia primului vernisaj de artă suprarealistă, încă înainte de terminarea războiului (București, Sala Brezoianu, ianuarie 1945), Trost afirma deja distincția făcută de arta suprarealistă, literară sau plastică, între domeniul rationala și cel al imaginarului în alegerea pietrelor sale de temelie: „Noi respingem sub toate aspectele lor ... natura, utilitatea, împărtășirea societății în clase, legea gravitației ... geometria euclidiană...” (citatul nu include toate concepții enumerate de autor, pentru a nu îngreuna în mod inutil argumentația). În opozition cu inertia acestora, autorul acestui mini-manifest declara că „suntem de acord cu inventiile delirante, cu lacrimile... absurdul... delirul de interpretare... hazardul obiectiv, manile, misterul... criptestezia...”⁷, etc. (din nou, am omis câteva concepte și sintagme, precum „funcționarea reală a gândirii” sau „dialectică dialectică”, din același motiv, invocat mai sus). Desigur, polisemia imaginarului nu permite o definire a acestuia în termeni simplii (vezi spre exemplu discuțiile pe acesta temă la Bachelard, Gilbert Durand sau P.F. Strawson) sau o poziționare a sa față de „real” sau de „rațional” (vezi Lacan sau Castoriadis). Aș dori doar să atrag atenția asupra faptului că există un *imaginar individual* și unul *colectiv* și că cele două interacționează în diverse feluri, transformând astfel conceptul aparent *unitar* al imaginarului într-un *sistem complex* care prin natura sa devine un *generator de fenomene emergente* care pot fi studiate doar într-un context specific. Prezenta discuție este limitată la Dolfi Trost nu numai deoarece participăm la un colocviu dedicat acestuia; o discuție referitoare la rolul jucat de „imaginar” și „imaginărie” la ceilalți membri ai grupul suprarealist de la București, activ între 1945 și 1947 ar fi putut constitui și ea o foarte potrivită introducere, dar ar fi depășit cu mult acest cadru oarecum restrâns. [...]

¹ Prezentare de grafii colorate, de cuburi și obiecte, în Marin Mincu, *Avangarda Literară Română*, Editura Minerva, București 1983, p. 654

² Gellu Naum, *Opere* (vol.II), Polirom, București, 2012, p. 126

³ Ibid., pp. 53-54

⁴ „Punct al spiritului unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul încetează să mai fie percepute ca fiind contradictori.” (*Oeuvres complètes*, vol. III, ed. cit., p. 161)

⁵ „În bătaia soarelui, părul ei tuns scurt se împodobeia cu fascinația nopții, iar fața-i se lăsa iluminată ca și cum ea ar fi cunoscut tărâia de fulger a pasunii.” (Trost, *Librement mécanique*, Editions Arcanes, Paris, 1955, p. 9.) Vezi și Michael Finkenthal, *D. Trost într-realitatea visului și visul ca realitate*, Editura Tracus Arte, București 2013, p. 133 et passim.

⁶ Mincu, ibid.

■ CĂTĂLIN DAVIDESCU

Dolfi Trost – plăcerea plutirii, vise și delire grafice

Am preluat titlul volumului lui Dolfi Trost - *Le plaisir de flotter, reves et delires*, apărut în anul 1947 în Colecția Infra-Noir, pentru că, în opinia mea, sintetizează fericit optiunea sa artistică. Oricum este greu să te simți confortabil în ipostaza de a analiza creația, deloc numeroasă și greu de văzut în original, unuia artist care, până de curând, era aproape necunoscut în această ipostază¹. Ceea ce voi încerca să conțurez acum este o formă de receptare a operei lui Dolfi Trost, nu atât din perspectiva epocii sale, când se știa aproape la fel de puțin despre creația lui artistică, ci, mai curând, din perspectiva acestui timp când, privită în ansamblu, pare să capete un nou suflu.² Merită luat în considerație, în această ecuație, importanța creației sale literare, a textelor cu caracter teoretic din care germează și opera sa vizuală. Dificultatea unei asemenea abordări derivă nu doar din numărul desculț de mic al pieselor rămase, accesibile doar mediat, prin intermediul tiparului sau, mai nou, al internetului, dar mai ales din cauza unei inerente perimări a spiritului care a generat esența fenomenului avangardist, în ansamblu. Asta nu trebuie să inducă ideea că dacă o mișcare artistică ajunge, inevitabil, să fie muzeificată, nu sunt și artiști a căror operă se poate extrage din acest destin implacabil. În fiecare epocă au existat formule creative ale căror sens nu s-a osificat, dimpotrivă, a incitat privitorul la mereu alte provocări interpretative, iar exemplele sunt nenumărate. Așadar, redescoperirea unui autor, precum și perpetuarea influenței altuia pe perioade mari de timp, depinde de modul în care fiecare nouă generație se raportează la el. Opera este cea care stimulează interpretarea, adesea peste intenția autorului, îmbogățindu-i astfel, nebănuite, substanța.

În ceea ce-l privește pe Trost, opera acestuia este interesantă atât din perspectiva actualității cât și din cea istorică, a epocii în care a fost concepută, deoarece creația sa, a lui Gherasim Luca precum și a celorlalți membri ai Grupului suprarealist din România, au oferit noi deschideri unei tendințe care, în perioada imediat postbelică, își cam epuizase resursele. Existențialismul de tip sartrian era cel care începea să-și impună normă în rândul intelectorilor, în special a celor francezi. Este evident că atât Trost cât și

ceilalți membri ai „noului val”, mai ales Gherasim Luca, își găsesc modele în creația mai vechilor suprarealiști și chiar a dadaiștilor. Filiații vizuale cu imaginile lui Max Ernst, Paul Klee, Hans Arp, Yves Tanguy, André Masson și alții sunt ușor detectabile și la artiștii români fără ca acestea să devină însă o simplă pastișă. Dimpotrivă „citele” folosite uneori, sunt conectate într-un flux ideatic nou care generează mai curând momentul de trecere spre noua sensibilitate existențialistă. Creațiile lor, implicit cele ale lui Trost, conțin involuntar elemente ale Zeitgeist-ului existențialist care, nu avea nici el încă bine configurată definiția. Era însă un spirit care, la mijlocul anilor '40, momentul afirmării lor, fusese puternic marcat de evenimente istorice precum: Auschwitz și Hiroshima. Existențialismul pune accent pe creativitatea individului care trebuie să-și găsească adevărul personal, inventând un sens într-o lume unde predomină absurdul. O viață lipsită de căutarea acestui sens personal este una neträită, care refuză conștiința de sine. Astfel unele dintre ideile și temele Existențialismului precum: „alienarea”, „devenirea personală”, „angajarea”, neputința rățunii” și altele, pot fi ușor identificate în lucrările tinerilor suprarealiști români, mai ales la Dolfi Trost și Gherasim Luca.

Însă din păcate, aș cum se întâmplă uneori în istoria spiritualității, decenile care au urmat, au asternut uitarea peste opera lor. Cu rare excepții (Gherasim Luca, Gellu Naum), ei și-au încetat activitatea la nivel public ori și-au schimbat radical demersul. Abandonarea tiparului de „artist demiuș”, și împărtășirea noilor norme ale unei post-modernități tolerate, specifică epocii contemporane, generează curiozitatea redescoperirii operei unor artiști precum Dolfi Trost. Din această perspectivă a unui context aparent mai relaxat intelectual, creația sa literară, dar și cea artistică (pentru că aceasta din urmă ne preocupă, în mod special), trebuie radiografiată și pusă în lumina pe care o merita de mult.

Optiunea lui D. Trost pentru o formă de psihologică, filozofică și drept, îi extinde semnificativ orizontul intelectual adăugând cunoașterea organizată celei intuitive, prin cercetarea și practica artistică. Din această perspectivă, ca element al unui mecanism mult mai amplu, filozofia este probabil singura ce poate oferi o sinteză comprehensibilă asupra acestui univers în care individual definește un rol esențial în această construcție amplă care îl conține. Informația organizată, de tip gnoseologic, dublată de cultura artistică îi oferă șansa unei viziuni de ansamblu, unde cele două tipuri de cunoaștere coexistă. Filozofia, sub auspiciile căreia își intemeiază discursul liric, scrierile teoretice precum și încercările artistice, sunt de o remarcabilă înțelucțională intelectuală, arareori subliniată până acum.³

Anii celui de-al doilea război mondial sunt momentul de cotitură când Trost devine adeptul



unei Suprarealism văzut ca o permanentă revoluție, ca negație simultană atât a ordinii sociale cât și a artei existente. Negativa devine veșnic reiterată, implicit împotriva „vechiului” Suprarealism pe care îl resimțea ca pe o mișcare ce risca să se maniereze. În acest scop propune împărtășarea unor formule de manifestare deja cunoscute, precum „vaporizare”, „fumajele”, stilamancile” sau a altora noi, inventate de el, precum: „grafomaniile entopice”, „grafiile colorate”, „pantografiiile” sau „mișcările hipnagogice”, toate apartinând domeniului artelor plastice dar și „oniromaciile obsesionale” care trimit la literatură. Totul se intemeiază pe viziunea de stânga, împărtășită de întregul grup suprarealist român, care însă, cu excepția unor tipare generale comune se diferențiază, uneori radical, de stânga politică – motiv pentru care, după un scurt concubinaj nereușit (1944-1947) mai toți au fost obligați să emigreze și, bineînteles, să-și rezviască opțiunile politice.

Viziunea tinerilor suprarealiști din București exprimată în manifestul din 1945, *Dialectique de la dialectique*, se intemeia pe proclamarea iubirii drept „metodă generală revoluționară propriu suprarealismului” și totodată „metodă de cunoaștere și acțiune”. Cu acest tip de acțiuni prin intermediul iubirii, se preconiza o schimbare radicală la nivel social prin „l'erotisation sans limites du prolétariat constitue le gage le plus précieux qu'on puisse trouver pour lui assurer, à travers la miserable époque que nous traversons, un réel développement révolutionnaire.”

Iubirea ca forță motrice a noii revoluții suprarealiste, este cea care coordonează, în viziunea autorilor, întreg ansamblul social și spiritual, generând interdeterminările dintre automatismele artistice și cele ale scrierii, sau dintre vis și „hazardul obiectiv”. Lucrurile, obiectele, comunică

des uzită de suprarealiști, aceea a „cadavre exquis”, sau a desenelor colective pe care, la rândul său, o va practica împreună cu Gherasim Luca, la București. Acestea însă sunt făcute de el și, după cum afirmă, sunt rodul unei acțiuni reciproce a automatismului și hazardului fără nici o implicare artistică.⁶ „Scrierea indescifrabilă” pe care artistul o practică în cele nouă grafomani entopice este, în mod evident, derivată, ca formă de expresie dar și de manifestare din „surautomatismele” inițiate de Breton. Acestea sunt radicalizate de Luca și Trost odată cu apariția volumului *Dialectique de la dialectique*, prin abandonarea tehnicilor artistice de producere a imaginilor în favoarea unor presupuse „expérimente științifice” realizate însă tot în „cheie” artistică: „Împingând automatismul până la limitele sale cele mai concrete și absurde (suprautomatismul, talismanul-simulacru), obiectivând în mod neîntrerupt hazardul și obligeându-l să renunțe la caracterul său de raritate provenind din descoperirea obiectului găsit (obiectul oferit obiectiv, graffomania entopică), noi înălțăm ideea insuportabilă de a nu-l putea capta oricând.”⁷ [...]

¹ Cu excepția volumului lui Michael Finkenthal, *D. Trost, între realitatea visului și visul ca realitate*, Ed. Tracus Arte, București, 2013 și a câtorva articole semnate de Yigru Zelti (apărute pe internet), Geo Șerban, Ion Pop, Marin Mincu, studiile despre creația sa sunt inexistente. În ceea ce privește opera sa plastică, aceasta poate fi văzută în volumele ilustrate de el și pe internet.

² Volumul dedicat lui Michael Finkenthal, materialele apărute recent în presă precum și sesiunile de comunicări de la București și Craiova (2014), confirmă această speranță.

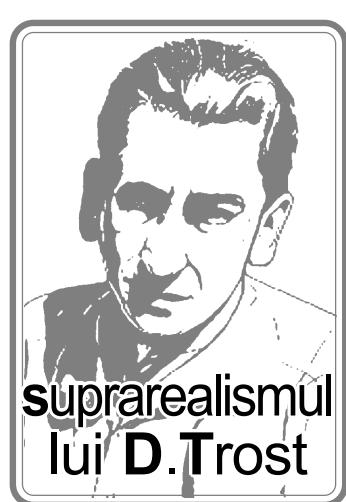
³ Michael Finkenthal, *op. cit.*, Hansen Catherine, *A Revolution in Consciousness: Dolfi Trost's Visible and Invisible*, Art Margins, vol.I, nr. 2-3, 2012, Geo Șerban, *Ascensiunea lui Dolfi Trost*, Observator cultural, nr.318, mai 2011, Petre Răileanu, *D. Trost: decalogul visului*, Revista Sud-Est, www.sud-est.md/nrume/20060901/article_11.

⁴ Dolfi Trost, Gherasim Luca, *Dialectique de la dialectique. message adressé au mouvement surréaliste international*, col. Surrealisme, Imprimeria Slova, București, 1945. Citatele din acest text sunt reproduce din volumul Marin Mincu, *Avangarda literară românească, antologie, studio introductive și note biobibliografice*, Ed. Minerva, București, 1983.

⁵ Trost, *Vision dans le cristal. Oniromacie obsessionnelle. Et neuf graphomanies entopiques*, Les Editions de l'Oubli, București, 1945.

⁶ Idem, p.8 „Les neuf illustrations du texte, intitulées graphomanies entopiques, résultent de l'action reciproque de l'automatisme et du hazard provoquant. Elles appartiennent aux procédés qui, niant toute construction confondent l'image finale avec l'opération nécessaire à sa production même. Les graphomanies entopiques sont découvertes si l'on relie automatiquement par des lignes, les points dus aux irrégularités de couleur existants sur toute feuille de papier immaculée. Les neuf graphomanies entopiques sont occultaires, casuelles, paranoïques, objectives et aplastiques.”

⁷ *Dialectique de la dialectique*, op.cit., p.647



■ MARIA DINU

M.Blecher și D.Trost: starea de transparentă



La prima vedere abordarea comparativă a viații unor texte aparținând lui M. Blecher și D. Trost ar părea, poate, neîntemeiată, însă un anumit punct de intersecție favorizează acest demers, și anume suprarealismul. Dacă în cazul lui Trost – autor, alături de Gheorghe Luca, al manifestului *Dialectica dialectică* din 1945 – afilierea sa la mișcarea suprarealistă e cunoscută și recunoscută, în ce-l privește pe Blecher opiniiile critice privind apartenența la un curent sau altul au fost împărțite, unei sublinii încadrarea în suprarealism (Radu G. Teposu, Ion Pop, Simona Popescu), altii interferențele simboliste (N. Manolescu) sau anticipările postmoderne (Mircea Cărtărescu). Cu toate că nu și-a afișat deschis apartenența sa la gruparea suprarealistă, Blecher nu era, totuși, străin de suprarealism pe care îl explorează programatic, lucid în texte sale, după cum reiese dintr-o scrisoare din 1934 adresată prietenului său avangardist, Saşa Pană: „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a finaliei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dalí. Iată ce-aș vrea să realizez, – demenția aceea la rece perfect lizibilă și esențială. Explozii să se producă între pereții odăi, și nu departe între himere și abstracțe continentale. [...] Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă.”¹ Așadar, suprarealismul vizat de Blecher își extrage seva dintr-o realitate familiară, transpusă în imagini care să-i reveleze întreaga convulsie ascunsă, asemenea picturii lui Dalí.

Un alt detaliu semnificativ care încurajează acest demers comparativ este că Trost cunoștea romanul lui Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, amintit în 1937 într-o recenzie apărută în revista *Azi* la textul fantastic *Dominoara Cristina*, scris de Mircea Eliade. Vorbind despre integrarea completă a fantasticului în real, fără o motivație logică de genul betiei, stupefiantelor, visului care îi anuluă existența autonomă, Trost semnală apariția în literatura română a unor romane precum *Interior* de C. Făntâneru, *Întâmplări în irealitatea imediată* de M. Blecher și *Ochii Maicii Domnului* al

lui Arghezi, de unde deducem că autorul manifestului din '45 cunoștea ceva din proza lui Blecher. Evident, nu punem problema unor influențe directe, dar subliniem că cei doi acționau în scris în direcția unor deziderate comune, iar Blecher, cu textul său autobiografic, e posibil să fi fost printre preferințele de lectură ale lui Trost.

Starea comună de transparentă pe care am identificat-o la cei doi poeți am definit-o ca punere în acord ca realității interioare cu cea exterioară, stare ce vizează raportarea la obiecte, trecută prin filtrul oniricului, care le sporește și revelează semnificațiile insolite.

Transparentă pătrunzătoare a obiectelor suprarealistice

Sustrase coerenței de tip rațional, obiectele pentru suprarealisti nu mai sunt percepute în ansamblu trăsăturilor lor comune, ci sunt purtătoarele unor sensuri uitate, enigmatische, pe care artiștii trebuie să le recunoască. Prințo gândire analogică, aceștia surprind afinitățile dintre obiectele cele mai diverse, ceea ce determină anularea distincțiilor dintre regnuri, astfel încât obiectele să își poată degaja frumusețea convulsivă, misterioasă. La mijloc nu este vorba, însă, de acceptarea pasivă a senzărilor din exterior care încurajează asocierile sau deformările obiectelor, căci juxtapunerile sunt provocate de perspective halucinatorii, onirice sau de vizuimi mistice (fără vreo legătură cu simbolismul religios), realizate la nivelul expresiei literare prin intermediul metaforei.

Concomitent cu eliberarea obiectelor de semnificațiile arhiconosciute, se produce și eliberarea energiilor creative ale artiștilor, dar ca joc conștient al inconștientului, nu ca practică terapeutică freudiană. Altfel spus, Breton și tinerii grupați în jurul său, influențați, printre altele, de parapsihologia secolului al XIX-lea, valorifică inconștientul sau „eul subliminal”, devenit o modalitate de acces la o suprarealitate ca trăire directă a realită-

ții răscolitoare, imediate a dorinței. Interpretările visului ca spațiu de colectare a dorințelor refulate, suprarealismul îi opune explorarea sa, în scopul înlăturării contradicțiilor dintre dorință și realitate, opera de artă nefind altceva decât un tărâm al cunoașterii. Așadar, ceea ce psihanaliza consideră facultăți inferioare deviate spre a-și găsi satisfacția în fictiuni, suprarealistii le doreau dezvoltate în om, în vederea recuperării acelei armonii primordiale, a stării naturale a ființei. Totuși, existența vizată de suprarealism, nu este una abstractă sau mistică, a contactului nemijlocit cu o entitate divină, ci în strânsă legătură cu viața interioară a receptorului și calitățile sale „trezite”. Din această cauză, obiectele sunt stimuli, trezesc dorința și nevoia de cunoaștere, de unde tendința subiectului de a se identifica cu obiectul percepției, adică al dorinței sale, și înregistrarea lumii exterioare numai pe ecranul propriei interiorități. Astfel, suprarealismul preluase, ca și romanticii și filosoful elvețian Paracelsus, ideea ocultă a analogiei dintre microcosmos și macrocosm, potrivit căreia viața omului e inseparabilă de cea a universului, iar „cunoașterea de sine este echivalentă cu cunoașterea naturii, ceea ce corespunde atitudinii suprarealiste conform căreia realitatea obiectivă este interpretată în lumina experienței personale și nu invers.”²

O experiență similară a realității trăite în proximitatea propriului corp regăsim în textele lui M. Blecher în care lumea exterioară devine pretextul observației interioare. E posibil ca lui Blecher să nu-i fi scăpat unele idei occulte de genul celor assimilate de suprarealisti, din moment ce într-un articol al său din 1935, *Pentru și contra umanismului*, vorbea despre o astfel de mișcare nu atât ca readucere în actualitate a operelor autorilor greci și latini, ci cât în sensul de „umanism larg, biologic și social; un umanism care să dezvolte în noi plenitudinea facultăților practice ale acestei minunate mașini care este corpul omenesc (și de care ne servim în chip barbar); un umanism întelegător care să intensifice în noi în primul rând tendințele de claritate, de justiție

și de umanitate.”³ Oricum, posibilele influențe livrești trebuie să fi căpătat o încărcătură personală și, implicit, o semnificație aparte, din cauza tuberculozei osoase care l-a făcut să petreacă câțiva ani culcat pe spate într-o targă mobilă, apoi i-a provocat moarte la 29 de ani. Manifestată încă din copilărie, boala cu stăriile ei halucinatorii și somnambulice puternice – „ca și cum aș fi luat opium”, precizează Blecher –, îi producea la început „nu știu ce atracție, nu știu ce prospețime și ce variație într-însă”⁴, pentru ca, spre sfârșitul vieții, să nu-i mai stârnească „absolut nici un interes”, după cum îi scria lui Geo Bogza în august 1937.

Practic, realitatea maladivă se deschide spre o suprarealitate sau „realitate imediată” cu „efecte ei fantastice”, consumându-se la nivelul unui trup de o sensibilitate exacerbată și expansionistă, care ajunge să încorporeze obiectele înconjurațoare, printr-o ștergere dizolvantă a contururilor interioare și exterioare. Acțiunea e rezultatul unei penetrări reciproce – a corpului de către obiecte, dar și a obiectelor de către corp –, de unde acea stare de transparentă de care vorbim. Nu întâmplător, în scrisoarea către Saşa Pană, Blecher făcuse trimiteră la metoda paranoico-critică a lui Dalí, stadiu mintal anormal sau patologic, caracterizat prin conjugarea nelimitată a obiectelor, purtătoare a altor obiecte, în funcție de dorință și obsechia fiecăruia. În consecință, vom avea la Blecher două stări de transparentă, una legată de cunoașterea prin experiență sexuală din copilărie, relatată în proza *Întâmplări în irealitatea imediată* (1935), alta de armonia cuplului din volumul de versuri *Corp transparent* (1934).

Dacă la Blecher starea de transparentă e reprezentată de trup ca interioitatea deschisă către lumea exterioară, la D. Trost ea e reprezentată de diamant, simbol al concentrării energiei dorinței și a inconștientului conștientizat, astfel încât să ducă la o „erotizare generală a materiei”. În locul explorării lucide a halucinantului blecherian, Trost propune, asemenea suprarealistilor grupați în jurul lui Breton, visul ca imagi-

ne reală a vietii, în opozitie cu viața diurnă care împiedică, prin refuzare, manifestarea liberă a inconștientului și, implicit, a dorinței. Erotic prin el însuși, visul la Trost e o modalitate de unire a conștientului cu inconștientul, întâlnire care duce la existența unei realități stratificate, de o puritate dependență de gradul de manifestare a refuzării. În *Identitatea identității*, Trost recunoaște că refuzarea nu poate fi anulată total, în schimb „trebuie să fie decupată printr-o operațiune de decantare, care să separe niște straturi de formă și origine diferite, în prezent strâns unite într-o confuzie gigantică.”⁵

Or, simbolismul acestei decantări, respectiv al inconștientului conștientizat sau al conștientului eliberat de refuzare, este diamantul, asociat în alchimia indiană cu Piatra filosofală sau studiul de maturitate al cristalului – materie a unirii contrariilor și plan intermediar între vizibil și invizibil –, conform mineralogiei tradiționale indiene. Astfel, starea de transparentă în cazul lui Trost va sta, după cum vom vedea, sub semnul căutării diamantelor pure în care autorul *Dialecticii dialectice* vede „absurditatea concretă, inventivitatea nesăchioasă a viselor” și descoperă „o metodă ca să depășim distanța care ne separă de centrul lor de mister.”⁶ Diamantele sunt dorința în stare pură, eliberată, a cărei energie transformatoare pătrunde și devorează toate obiectele și limitările din afară. Textele lui Trost devin o „viziune în cristal”, adică o viziune a dorinței în drumul său spre realitatea obiectivă. [...]

¹ Max Blecher, *Corp transparent*, ediția a III-a, prefată, cronologie și note critice de Petrișor Militaru, Editura Aius Printed, Craiova, 2014, p. 45

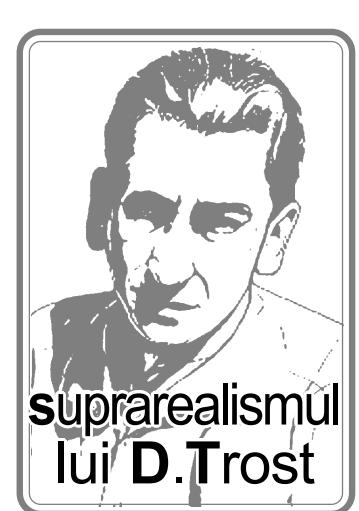
² Petrișor Militaru, *Ştiință modernă, muza neștiută a suprarealistilor*, Editura Curtea Veche, București, 2012, p. 151

³ M. Blecher, *Pentru și contra umanismului în Frize* (II), 1 aprilie, nr. 3 1935

⁴ Apud. Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 236

⁵ D. Trost, *Identitatea identității* (II), traducere din limba franceză de Marius-Cristian Ene în *Mozaicul* (XVII), nr. 1 2015, p. 20

⁶ D. Trost, *Viziune în cristal*, traducere din franceză de Ștefania Mincu în *Avangarda literară românească*, studiu introductiv, antologie și note bibliografice de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2006, p. 599



■ FLORIN COLONAS

context literar și plastic la D.Trost

Pentru a proteja potența de a descoperi misterele lumii obiective, imaginea conform părerilor lui D. Trost trebuie să fie în totalitate efectul aşa-numitului *hazard obiectiv*. Rezultatul final al unei împrejurări sau al unui şir de împrejurări poate fi favorabil ori nefavorabil, situații fiind generate, în principiu, de un factor necunoscut (*l'effet du hasard*). Aceste mutații situaționale neprevăzute sunt asociate cu *automatismul*.

Eseul teoretic *Le profil négociable*, subtitulat *Negation de la peinture*, contestă valoarea imaginii realizate prin mijloace culturale clasice. Dovada teoriei sale o reprezentă lucrările expuse în expoziția din anul 1945, realizate ca rod al mișcărilor involuntare ale mâinii fără nici un fel de intenționalitate sau reflectare la o posibilă formă. Superpozibilitatea automatismului tăgăduiește realizarea unei construcții imagistice clasice, favorizând virtuțile artistice ale operațiilor necesare de producție în sine.

Producțiile cu valoare emoțional-artistică sunt rezultatul unor mișcări de tip hipnagogic. Lucrările se prezintă drept rezultatul acelor mișcări realizate cu ochii acoperiți, iar alegerea colorilor se face „orbește”. La început de secol XX marele savant Constantin Ion Parhon, pionier al endocrinologiei prin desprinderea ei de medicina internă și neurologie, scria un material despre hipnoză, somnambulism și automatism, tipărit într-o broșură care a circulat în lumea intelectuală. Probabil aceasta i-a fost semnalată lui Trost, care a răsfoit-o, cred eu, cu folos.

Să revenim la acele mișcări pe care le-ă denumi aleatorii, termen azi folosit în cibernetică, care la nivelul scoarței noastre cerebrale se traduc prin sinapse sau lanțuri de sinapse, petrecute pe areale corticale diferite, cu viteză mari și cu o varietate și promptitudine selectivă, pe care mijloacele paraclinice nu le-au putut decipta la modul incipient. Să nu uităm lucrările lui D. Danielopol premergătoare lui Norbert Wiener (1948) și pe acelea ale lui Stefan Odobleja cum ar fi *Psihologia consonantistă* (1982). În ceea ce privește evoluția ideilor trostiene despre producerea imaginilor, ele au fost obținute prin mai multe procedee.

Vaporizarea – în care automatismul mâinii se interpune în curențul vaporilor insuflați.

Fumegarea – un procedeu în care se apeleză la flacără lumânării ale cărei fascicule fumigene

lasă urme pe o coală albă de hârtie sau pe un alt suport. Astfel avem în loc de vapozi, fascicule de fum. Deși în dicționarele de artă modernă metoda este atribuită lui Wolfgang Robert Paalen, cel care a ilustrat cartea lui Virgil Teodorescu, *Blănarile oceanelor*, și care ar fi inventat-o în 1937. Cred că mai corect ar fi faptul că a reintrodus-o într-un anumit circuit artistic. În anumite schițe ale artiștilor renascentiști italieni, germani sau flamani, există încercări de a folosi fumul lumânării în schițele lor. Procedeul a fost utilizat, într-o anumită perioadă de creație, într-o variantă modificată, chiar de un valoros pictor român stabilit la Paris, Constantin Pacea, fiul Ion Pacea. De asemenea, Camille Bryen a utilizat tehnica în pânzele tachiste.

Tehnica *fumage* figurează între tehniciile ghicitorului indescifrabil (fum, plumb topit etc.). Lucrările lui Trost în această tehnică fumantă au avut drept concretizare expunerea lor la expoziția Luca-Trost (1945), Căminul Artei, unde, printre altele, au fost prezentate și sticlele lămpilor cu petrol, prezente în operă, care reprezentau cele mai curioase varietăți de forme desenate de fitil lămpii ce „fila”.

Este sugestivă remarcă lui André Breton conform căreia aceste elemente rezultate în urma fumului ar fi „figuri disproportio-nate în teatrul de umbre sau o verigă în pierderea imaginii chiu-pului femeii iubite”.

O altă tehnică utilizată este *stilomancia* aplicată unei pete de cerneală pe o hârtie pliată, care prin suprapunerea părții albe pe cea pătată, capătă un formă diferență. Trost a utilizat *pantografia*, procedeu succedaneu celorlalte metode, pe care o găsim ilustrată în *Le Connaissance des Temps* (1946). Sistemul construcției gândirii trostiene conduce mobilele sale într-o evoluție spectaculoasă cu final în care are loc

autodistrugerea, asemenea unui proces din biologia celulară, acela al fagocitozei.

Mintea sa ascuțită și caracterul predicitional al experimentelor pe care le-a realizat înghebează într-o ironie deloc ușor de sesizat, s-au manifestat mereu și în acea atitudine polemică de o „puternică negativă”.

Colaborarea lui Trost cu Gherasim Luca la elaborarea acelei *Dialectici a dialecticii* (1945) a reprezentat nu numai un mesaj adresat mișcării suprarealiste internaționale, dar și o continuare a cercetărilor lui Trost în domeniul visului ca interpretare – realizare imagologică prin elaborarea unei imagini aplastice și supraautomatice (*supraautomatique*) care se vor traduce grafic, reprezentând dorințele noastre cele mai puțin redate și exprimate. Dacă astăzi, în februarie post-electorală, se vorbește de conser-

sualitate, cred că nu este greșit să amintim de contextualitate, atunci când vorbim despre volumul *Vision dans le cristal. Oniroromancie obsessionnelle. Et neuf graphomanies entoptiques* (1945), unde ni se propune o puncte între inconștient și conștient, între viața nocturnă și cea diurnă, argumentând contra vieții nocturne, arătând că în viața diurnă există așa-numite urme reacționale (*traces reactionnaires*) ale vieții nocturne.

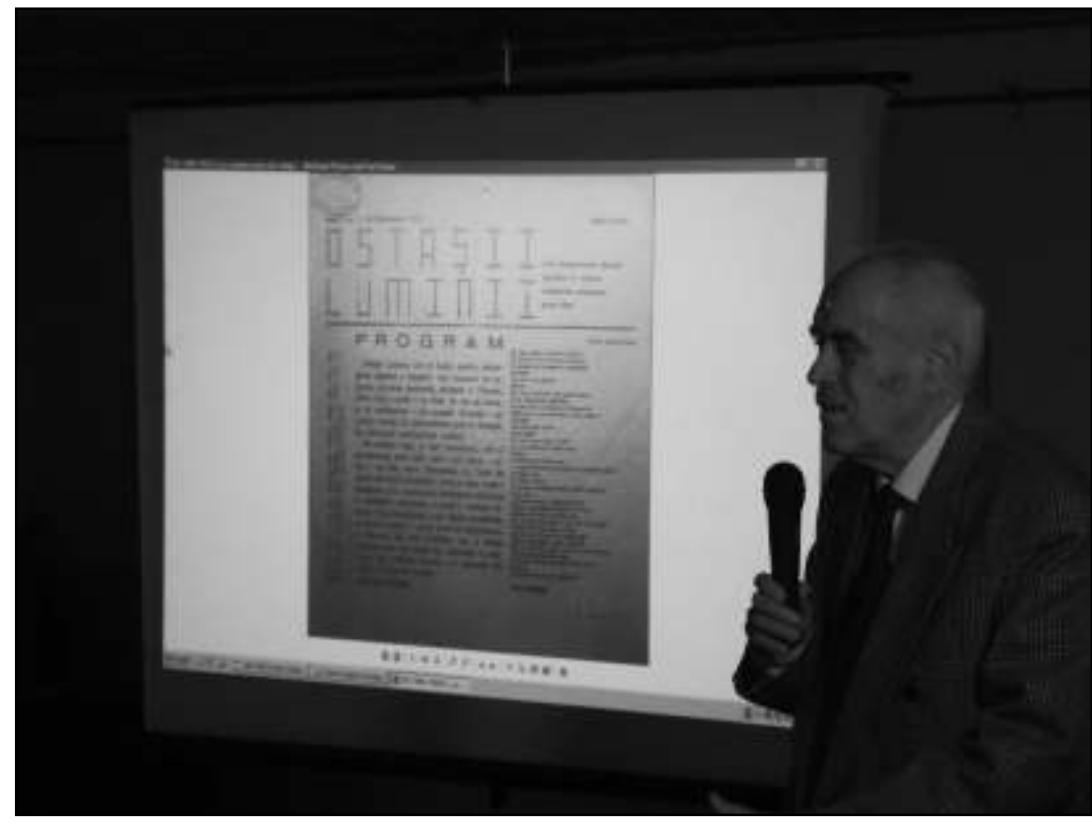
Autorul consideră depășite teoriile freudiene în domeniul și ca metodă interpretativă a viselor utilizează *hazardul obiectiv*. Cele două placete ale lui Trost, scrise înainte de a pleca în Israel, publicate în Colecția Suprarealistă Infra-Noir: *Le même du même* și *Le plaisir de flotter. Rêves et délires*, au fost scrise în jurul vîrstei de 31 de ani.

După încercările dure prin care

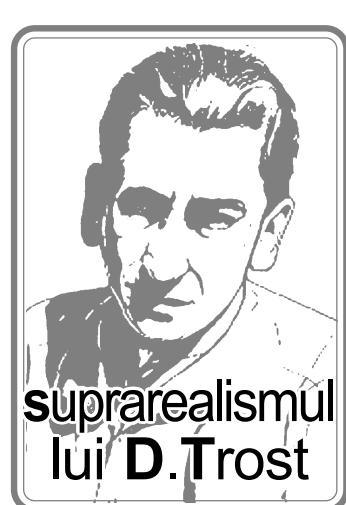
trecuse în anii anteriori războiului și apoi prin chiar anii cumpliți la care îl supuneau asemenea conflicte militare dublat de un politico-ideologic.

„Cu toate acestea în «subteran» au fost participări la scrieri colective, spectacole secrete, tablouri și obiecte inventate și oferite, în anii de după, amoruri dramatice, această misterioasă activitate s-a devoalat parțial în anii ce au urmat, vag pluraliști din punct de vedere politic la București și aiurea.”, scria Paul Păun și tot el continuă: „Toată opera lui Trost este pierdută, prin acțiunea comună a obscurantismului totalitar și a propriei sale decepții de el însuși”.

„A-l regăsi constitutive, aşadar, bucuria unei victorii asupra lașătății de a uita, este un viol (prin dragoste asumată) a proprietății voințe a autorului său”, notase concluziv același Paul Păun.



Participanții la Simpozionul Internațional „Craiova și avangarda europeană” 2014



„sutra de diamant” a lui Trost

Când „generația nu înseamnă numai analogie de vîrstă”

După modelul revistelor franceze – cum sunt *Littérature, La Révolution surréaliste, Comme etc.* – publicațiile culturale de la noi au preluat, în anii '30 ai secolului trecut, trendul anchetelor literare ce au ca subiect de dezbatere motivația scrisului. Pentru istoria avangardei este semnificativ de reținut că printre cei anchetați se numără și nume ca Sașa Pană, Ștefan Roll, F. Brunea-Fox, Ștefan Baciu, Ion Călugăru, Victor Valeriu Martinescu, H. Bonciu, Scarlat Callimachi, Dan Faur sau Gherasim Luca. Astfel, în numărul 1316 din 22 iunie 1935 al cotidianului *Facla* (în pagina 2), oricine putea citi răspunsul celui din urmă menționat, scriitor pe care, încă de atunci, redacția ziarului îl consideră reprezentativ pentru generația Tânără („Generația Tânără a noastră are puțini membri. Nu-i numărăm, ca să rămânem optimiști.”¹), fiindcă el promova „similaritatea în ideal” cu rădăcini într-o puternică „conștiință a necesităților actualității” capabilă aibă un impact semnificativ la nivelul „procedării colective”. Așadar, cel ce va semna peste zece ani, alături de Trost, celebrul manifest suprarealist *Dialectique de la dialectique* (1945), avea același ideal estetic în 1935 cu colegii lui de generație din care, peste un deceniu, se vor selecta cinci și vor forma oficial Grupul Suprarealist Român sau Grupul „Infra-Noir”, după cum îl numește Monique Yaari² într-un volum apărut recent și dedicat exclusiv aventurii suprarealiste de la București în intervalul ei mai fecund: 1945-1947. În 1935 când apărerea răspunsul lui Gherasim Luca nu știm exact care erau ceilalți membri de generație la care publicația face trimitere, totuși nici se pare important de remarcat, în primă fază, că textul este receptat ca reprezentând *un grup*, nu doar scriitorul ce îl semnează.

Scrierea suprarealistă ca „activitate concretă”

Întâi de toate, considerăm că răspunsul lui Gherasim Luca este edificator pentru vizionarea suprarealistă a viitorului grup, enunțurile de față conținând *in nuce* concepția Grupului Suprarealist de la București aşa cum va fi ea decantată ulterior:

„Scru pentru că trăiesc epoca cea mai formidabilă și mai revoltătoare din istoria acestei țări, cea mai plină de motive care să-mi atâțe și dinamenteze sensibilitatea.

Dacă iubita și balcoanele secolului trecut provocau poetului lavalieră palidității, pletele unei

feriți conducători ai trusturilor, sunt departe de a constitui și lumina aureola inspirației. Ele atâtă, revoltă, impun o atitudine, *scrișul devenind astfel o activitate concretă*, cot la cot cu viața, cu flăcările care incendiază continentele cu oamenii flămânenzi, goi sau în uniformă, pe care-i vezi înșirați prin fața gurilor de tun.” (s.n.)³

Asistăm inițial la o punere în context istoric a celor două personaje principale din text: *poetul contemporan* vs. *poetul anacronic*. Primul este în acord cu momentul prezent fiind stimulat de condițiile de viață moderne, în timp ce al doilea tip de poet se raportează la încă muze, iar „anacronica lavalieră” – obiect emblematic fiindcă el apare și în următoarele două paragrafe! –, anticipatează cu doar un an versul din volumul de debut al lui Gellu Naum: „domnii ne aleg poemele după panglicuțe ca pe curve” (*Drumețul incendiar*, 1936). Condițiile societății moderne („asprele motive contemporane”) sunt cele care fac necesară *revoluția* la nivelul sensibilității artistice („Ele atâtă, revoltă, impun o atitudine...”) astfel încât literatură devine o formă de acțiune („scrisul devenind astfel o activitate concretă”), în sincronicitate cu celelalte revoluții de la nivel științific, tehnic, social, și chiar și politic, cum s-a crezut o perioadă limitată de timp. Într-o epocă modernă și revoluționară se impune o sensibilitate modernă și revoluționară.

În următorul fragment Gherasim Luca că trebuie extrasă din poezia contemporană orice picătură rămasă din „zeama puturoasă a viersului dulceag” (Gellu Naum, *Drumețul incendiar*, 1936), fiindcă poetul retrograd oricum este subminat de mișcarea subterană a poeziei moderne:

„Știu că fiecare epocă își are rămașii lui [sic] în urmă. Știu că în fiecare epocă, poetul palidității forțate și al inspirației divine și domnișoarești vine să-și fluture anacronica lavalieră. Dar într-un secol al frâmantării amenințătoare, anacronicul așezat pe un prim plan ascunde pentru moment obrazul însângerat și real al acestei lumi, îi amână finalul fără să poată opri însă în loc și *desfășurarea lui subterană*. Actualizarea Evului Mediu printr-o politică fascistă, în anul 1935, ascunde numai la suprafață procesul al cărui sfârșit înseamnă o răsturnare din temelii. În *dialectică acestui proces* era prevăzută chiar și această necesitate a ordinii de a-l opri în loc, prin întoarcerea lui înapoi cu sute de ani. Dar această paradă asurătoare nu poate ascunde,oricăt de metalice ar fi discursurile dictatorului, oricăt de puternic ar suna tobolele și fanfara, zgomotul acela subteran, astăzi încleștat, al foamei, al mizeriei.” (s.n.)⁴

Observăm că acest proces revoluționar are o natură dialectică („dialectică acestui proces”) și presupune o inversare a polilor („răsturnare din temelii”) la nivel estetic, epistemologic, psihologic și social. Nu putem să nu băgăm de seamă că însăși ideo-



28.11.2014

logia nazistă este descrisă aici ca o mișcare ideologică retrogradă, cu rădăcini în mentalitatea superioară a Evului Mediu.

Promovarea și premierea poetilor depășești de timpul în care trăiesc a devenit mecanică și lipsită de orice impact estetic și social, afirmă Gherasim Luca. Apărția *poetului actual* este iminentă, iar rolul lui este unul revoluționar, de răsturnare a vechii “ordini” artistice și literare:

„Oricât s-ar edita în această țară numai inspirație inofensivă, oricât s-ar premia aici poetul anacronic, permanentizator – pe un plan artistic – al lavalierii și al splendidelor plete din trecut, secolul nostru, care e unul al revoltei și dinamitării, și-i va avea pe ai lui, cei adeverăți și actuali, să liți să stea deocamdată în umbră, acoperiți de hula și amenințările iubitorilor de «ordine».”⁵

În fine, ultimul paragraf al răspunsului la ancheta literară are un caracter teoretic mai pronunțat:

„Scru pentru că sensibilitatea mi-e ciuruită de întrebări grave și nepermise. Și sunt sigur că în această țară poetul Tânăr nu poate avea decât o asemenea sensibilitate. Numai o lipsă de clarificare și de conștiință îi face astăzi pe unii să-și afle obiective străine lor și actualului. Puse pe seama sexualității sau izolării, ei se opresc, deocamdată, la jumătatea drum. Când vor avea curajul să intre mai adânc, mai aproape de cauză și de acea vână fierbinte în care zvâcnește acoperit, dar tot atât de puternic, *sângelile* a mii și milioane de oameni, *încins și gata de luptă*, poetii tineri se vor regăsi și vor să atunci pentru cine și pentru ce scriu.”⁶

Gherasim Luca relevă aici că este vorba de i) o revoluție poetică ce ține de planul sensibilității (acea sensibilitate „ciuruită de întrebări grave și nepermise” și care sunt specifice tinerei generații de scriitori de atunci) și de ii) o revoluție socială care ține de revoltă (acea „răsturnare din temelii”), de actualitate și care este, bineînțele, de orientare anti-fascistă. Simpatizat mesajul lui Gherasim Luca este acesta: noua generație de scriitori va trebui să impună *un nou de tip de sensibilitate* la nivel artistic și un nou tip de ordine la nivel social. În acest sens *scrisul* devinea o „activitate concretă” capabilă să aducă transformări la nivelul sensibilității artistice și al ordinii sociale.

Apoi, este interesant de notat că din comentariul final al redactorului de la cotidianul *Facla* care se ocupă de ancheta se vede clar atât înțelegerea acestui răspuns ca text teoretic reprezentativ al tinerei generații, cât o aderare explicită a publicației la ceea ce urma să devină literatura și arta suprarealistă:

„Considerăm răspunsul lui Gherasim Luca - manifest. Si regretăm că nu-l putem elibera din chinga anchetei, ca să-l lăsăm să explodeze pe stradă, undeva.

Sau în cafenea. Îl preferăm alături de noi. Cu riscuri.”⁷

Astfel, se cuvine marcat în istoria avangardei românești (a suprarealismului românesc în special!) publicarea – cu zece ani înainte de înființarea Grupului suprarealist de la București –, a acestui răspuns al lui Gherasim Luca ce atestă i) conștiința aparteneței scriitorului-revoluționar

la o nouă generație, ii) nevoia lui de a răspunde societății actuale cu un nou tip de sensibilitate care să fie în acord cu gusturile moderne și iii) dorința sa de a identifica noi mijloace artistice corespunzătoare acestei sensibilități din primele decenii ale secolului XX. [...]

¹ Gherasim Luca, „Scru pentru că sensibilitatea îmi e ciuruită de întrebări grave și nepermise”, în antologia *De ce scrieți? Anchetă literară din anii '30*, Text cules și stabilit de Victor Durnea și Gheorghe Hrimiuc-Toporaș, Prefață, note și index de nume de Victor Durnea, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 39.

² Monique Yaari (editor), *«Intra-noir», un et multiple: Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945-1947*, Editura Peter Lang AG, Oxford, 2014.

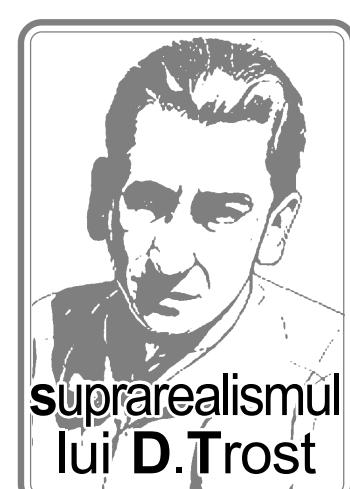
³ Gherasim Luca, articolul citat, p. 39.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.



Actul II - fragment

(Un glas – *Umbra este personificarea a tot ceea ce subiectul refuză să recunoască și să admită în el* – C. G. Jung)

Scena I

(Aceeasi scenă cu masa plină. O masă lungă cu multe locuri. Cezara și Hieronymus aduc vin și se aşază. Intră timid o vecină și un copil de 5-6 ani cu o pușcă de jucărie. Copilul intră cu o căciuliță și o mască de Moș Crăciun, împușcând).

Copilul – V-am împușcat... Tac-tac-tac...

Dl P (în soaptă arătând spre Hieronymus) – Du-te și împușcă-l pe ăla negru și mut care râde mereu ca un prost... Îl vezi?

Dna P – Te rog să-ți faci datoria de gazdă, nu te comporta ca un mărلن!

(Intră încet un bătrânel elegant, cu papion, salută dând din cap și se asează pe unul din scaunele goale, în mijloc. Toți îl privesc tăcuți, în afara copilului care îl împușcă. Bătrânul zâmbește)

Preotul (se ridică în picioare, se uită la ceasul din perete, e ora 0, bate gongul, exclamă) – Ce repede trece timpul! (Binecuvantează masa. Se ridică toți în picioare). Tată ceresc, îți mulțumesc că L-ai trimis pe Fiul Tânăr Iisus pe pământ. Noi nu sărbătorim doar nașterea Lui în iesle, ci și motivul venirii Sale – moartea Lui pe cruce. Îți mulțumim că dai viață veșnică fiecărui om care acceptă darul Lui de mântuire. Amin!

Dl. P. – Amin!... (Se aşază toți la masă, în vreme ce se audă cănele lătrând). Cine o mai fi la ora asta?

Preotul – E miezul nopții. Iisus se naște. Cerurile se deschid... Crăciun fericit!

Ceilalți (în cor) – Crăciun fericit!

Bătrânul – Pentru mine e cea mai tristă noapte de pe pământ!... (Tăcere. Copilul trage cu arma de jucărie).

Preotul (după o vreme) – Vă

■ IONEL BUŞE

cine este eutanasierul?

înțeleg, dar stă în puterea dumneavoastră să renunțați la sinucidere (*își face cruce*).

Bătrânul – ...Îmi amintește întotdeauna de mama. Atunci am văzut-o pentru ultima oară. Eu și sora mea ne aşezasem în jurul bradului și deși eram morți de somn, aşteptam cu emoție pachetele învelite cu hârtie roșie. Cântam toți trei. A căzut dintr-o dată în genunchi și a rămas nemășcată. Un firicel de sânge i se prelungea printre degetele de la o mână. Războiul era pe terminat și rușii, după ce secaseră câteva butoiaze cu vin prin împrejurimi, trăgeau beți pe unde nimereau proslăvindu-l pe Stalin. Un glonț ricoșase din vorreiber-ul ferestrei și o străpunse în piept (Tăcere).

Dna P (după un timp) – Nu ne-a povestit asta niciodată, tată! Ne-ai spus că bunica a murit la bombardament!

Bătrânul – Nu v-ar fi folosit la nimic, v-ar fi creat poate câteva necazuri în plus. Așa am rămas de la zece ani orfan de mamă, după ce tata murise pe undeva în Basarabia, în război.

Preotul – Mama dumneavoastră a murit într-o zi sfântă...

Bătrânul – Sâangele care picură pe pardoseală și mama cu capul în piept, chinuindu-se să-și dea sufletul, nu s-a șters niciodată din mintea mea. Ne căuta cu mâna și ne strângea tare de braț, fără să scoată niciun cuvânt, până s-a stins. Am învățat atunci că mamele mor... Eram revoltat. Era prima oară când am ridicat ochii la cer și am blestemat.

Preotul (își face cruce) – Mare păcat! Mare păcat! Dar Dumnezeu v-a iertat, erați un copil.

Bătrânul – Mai târziu am înțeles că pentru Dumnezeu nu contează suferința. Dacă pe fiul lui a lăsat să fie torturat, ceilalți contează și mai puțin.

Preotul – Dumnezeu are planul Lui. Nu avem dreptul să-i

luăm numele în desert. E una dintre cele zece porunci.

Bătrânul – Suferințele celor mulți fac parte din planul Lui mare? Preotul – Nu vorbiți aşa, fără El n-ar exista nimic, nici viața, nici moartea noastră. Tocmai v-ați împărtășit...

Bătrânul (*scoate un sunet dureros*). Preotul – Îl simțiți acum pe Dumnezeu în durere?

Bătrânul – Nu e El. E trupul meu care strigă după ajutor. Din păcate sau poate din fericire, nu-l mai poate ajuta nimeni.

Preotul – Suntem ființe muritoare, ce vreți? El ne-a dat viața El ne-o ia.

Bătrânul – Atunci pentru ce să-i mulțumim? Când ne-a dat-o nu ne-a întrebat, când ne-o ia, nu ne întrebă.

Preotul – Pentru că ne-a dat-o să fim ca El după moarte, în cureau.

Bătrânul – Ce să facem acolo, dacă nu mai gândim, nu mai simțim, nu mai iubim?

Preotul – Acolo e viața veșnică și iubirea eternă. O altfel de iubire. Ne naștem și murim în durere, și prețul pe care-l plătim pentru împărăția cerurilor. E mult? De ce vorbiți ca un ateu?

Bătrânul – ...Atâtea suflete nevinovate: Nevesta și copiii lui Iov, toate chinurile, torturile suferite de mii de ani...

Preotul – Cu toții sunt în împărăția cerurilor. Gândiți-vă la Iisus. Durerea lui ne-a redat șansa de a ne ridica înapoi de unde am căzut. Mai e vreme să vă cățăi pentru toate aceste gânduri. Renunțați la crimă!... E mare păcat, vă spun. Ce contează o durere în plus! S-ar putea ca ea să cântăreasă mult la măntuirea sufletului dumneavoastră. Lăsați-vă în viață Lui!

Bătrânul – Dacă e crimă ce fac eu, cum se numesc nenorocirile pe care ni le dă Dumnezeu?

Preotul – Nu sunt de la El, sunt de la Satana. El vă ispiteză, vă îndeamnă să faceți ceea ce vreți să faceți acum.

Bătrânul – Fără voia Lui, Satana n-ar putea face nimic. Gândiți-vă la Iov. I-a luat totul...

Preotul – Dar toți acei morți au fost mărtuși. Nu i-a sacrificat Dumnezeu degeaba.

Bătrânul – Așadar Dumnezeu se folosește de Satana să ne sacrifice ca să ne poată salva. Ce joc e asta? Dacă Satana mă îndeamnă să-mi curm acum viața, înseamnă că l-a trimis Dumnezeu.

Preotul – Dumnezeu îl lasă să ne ispiteză, e adevărat. Noi suntem cei care alegem. Satana are nevoie de suflete să-și umple Infernal. E rolul lui de ispitor.

Bătrânul – Ooo, atunci multe roluri de ispitor are Satana. La Auschwitz, la Katyn la Sighet, la Canal. Pentru Infern face atât de victime inocente?

Preotul – Satana le face, dar Dumnezeu le ia la El. Păcatul e al celor care sunt ispiti și le înfăptuiesc și le făptuiesc. Aceia vor popula Iadul. Ei nu-l cinstesc pe Dumnezeu. Cel care alege să-l ucidă pe celalalt, e pedepsit cu focul veșnic.

Cezara – Nu există doi Dumnezei, unul bun și unul rău, ci unul singur, atotputernic. Cum îngăduie El ororile? Cum îl lasă pe Satana să-și facă de cap atât de infiorător? Să-i ispitezăcă pe unii ca să-i ucidă pe alții. E un experiment rău. Dumnezeu e rău!

Preotul (se încină) – Doamne păzește și apără!

Bătrânul – Atunci când omul face binele, considerați că Dumnezeu e la originea binelui ales. Când face răul, nu mai e Dumnezeu cauza, ci omul însuși că se lasă ispitat de Satan.

Preotul – Dumnezeu nu e cauza răului. Dumnezeu îi sfătuiește pe toți la fel, însă doar unii aleg calea cea dreaptă, ceilalți pe cea

strâmbă. Nu poate împiedica răul pe care oamenii și-l fac lor însăși. Omul a căzut singur din Rai. Dumnezeu poate însă salva sufletele celor nevinovați și poate pedepsi aspru sufletele călăilor.

Cezara – Ce fel de Dumnezeu este acela care pe lumea aceasta nu ne poate proteja de rău? Sunt oameni credincioși și nevinovați care nu se pot proteja singuri de cei răi. Doar cu împărația cerurilor sunt ei răsplătiți, după ce îndură atâtea chinuri și suferințe la care sunt supuși pe pământ de către Diavol?

Preotul – Nu e deloc puțin. V-am mai spus, planul lui Dumnezeu nu-l putem să nu-i oferă singurul fiu morții pentru viață veșnică.

Bătrânul – Văd că Dumnezeu nu pune preț pe viață, numai pe moarte.

Preotul – Viața aici e suferință, e adevarat. Omul și-a ales-o. Putea rămâne în Rai. Dumnezeu i-a dat însă posibilitatea să se salveze și să ajungă înapoi. Aici e doar în trecere.

Cezara – Dar tot Dumnezeu prin Satan a ispitat-o pe Eva. De ce a facut-o, când știa că ea e parte slabă a lui Adam, când știa că va fi ușor de corupt? Eva nu avea atunci conștiința binelui și a răului? Ca să aibă pretextul izgonirii?

Bătrânul (calm) – Părinte, eu nu-l urasc pe Dumnezeu, dar nici nu-l iubesc. Și cred că nici el nu urăște și nu iubește pe nimeni. Pentru el viața și moartea sunt un joc. Dumnezeu se joacă. Nu știe dacă face rău sau bine. El e dincolo de toate...

Procurorul – Îmi cer scuze că intervin, dar cred că e o sofisticare fără rost ce facem aici. Nu că aș fi ateu, dar știu că există și o justiție omenească la care trebuie să ne supunem. Poate că Dumnezeu ne-a dat-o ca să fie și pe pământ o ordine. Iar eu trebuie să respect această justiție.

Preotul – Îmi pare rău, dar de data asta ea vine în contradicție cu legea divină. Nu toate legile pe care și le dă omul sunt și bune. A-ți lăua viața, conștiintă, e o crima. Cel rău din tine îl ucide pe cel bun. În momentul acela diavolul te ispiteză și ești unealta lui. De ce să-ți sacrifici viața veșnică pentru un chin în plus?

Cezara – Dacă Dumnezeu ne-lăsat libertatea de a alege, atunci să ne respecte această libertate. Altfel e un fariseism, spune Hieronymus. Îți dau libertatea să alegi, dar dacă nu mă alegi pe mine vei fi pedepsit. Ce înseamnă asta? Bunicul nu cere decât să-i fie respectată această libertate.

Preotul – Dar cum să-l alegi domnișoara, pe Necuratul?

Bătrânul (izbucnește privind în sus ca un om revoltat) – Ce fel de Dumnezeu e asta care așteaptă să mă descompun ca un cadravru, ca să-mi ia sufletul? Care vrea să mă zvârcolească în durere și neputință, în mizerie și umilință zile și nopți? (se oprește gemând, Cezara îl linjește). Nu vreau să mă supun morții lui. Am dreptul la moartea mea. Nu aştept nimic de la El. Îmi iau singur, așa cum am făcut toata viața. (Tăcere. Apare iar autorul care să împreună înapoi, de astă data. Se aude soneria. D-na P merge să deschidă. Intră o Tânără la vreo 25 de ani, foarte veselă, dansând, cu căști în urechi, cu o jachetică roșie și o fustă scurtă. Toată lumea rămâne surprinsă).



S.Trost – Surautomatism-1945



■ ION BUZERA

confesiunile „celui mai harnic leneș din lume”

Spîrît de o febrilitate „oltenească” (pentru a ne afla și noi cumva în trebă!), ieșeanul Liviu Antonesei are o promptitudine extraordinară a comunicării, un nerv polemic rodât și o fibră participativă care nu poate rugini, indiferent ce o asaltează. Reacția lui comprehensivă este rapidă, talentul moral inalterabil, scrisul îi este multidimensional, de la evocări energico-dioase, în stil Creangă, dar și Durrell, pînă la studii sobre de filosofia culturii sau științele educației, trecând prin eseistică, proză, diarism, interviu, comentariu politic, poezie, bloggereal și facebook-iseală de cel mai înalt nivel and so on. Iaca, aşadar, alte calități ale acestui mare, ulitor scriitor român contemporan pe care îl să le acrozeș: inteligența multicentrată, deloc autotelică, aplecarea instantanei față de orice „micronarațiune” cu ceva potențial sau efect estetic ori de alt fel (strict jurnalistic, de persuasione imediata, istoric, paideic, sociologic etc.), enciclopedismul de adâncime, integral asimilat (cf. p. 60), nu de superficie (boala intelectualului român nefinisa, veșnic neisprăvit), vivacitatea precisa, reconstitutivă, ironia și autoironia sagace, benigne, spiritul critic neconcesiv (empatizez mult cu p. 73!), în fine, serenitatea temperamentală dobândită. Calitate lipsă, pe care și-o recunoaște: n-a publicat (încă!) romanul mult-dorit, dacă nu romanele (șase!, p. 101) mult-visate. Așa că nu e de mirare că încep să apară volume de con vorbiră care îl au ca protagonist. După dialogul cu Dorin Popa (Editura Institutul European, 2007) și lăsând la o parte altele (vezi p. 19) aflate în proiect, avem acum posibilitatea de a-l cunoaște și mai bine: Nicoleta Dabija, *O lună în confesional. Con vorbiră cu Liviu Antonesei*, Editura Eikon, 2014, 166 p.

Schimbul de mesaje a durat o lună, 26 septembrie-26 octombrie 2008: a rezultat un discurs destins și dens, de o calitate indene-gabilă, foarte rar întâlnită în bieletele, automacerantele, lividele litere autohtone, în care eul supus „tirului” interrogativ se lasă purtat spre anii copilăriei, transluat în prezent și, din nou, relocat te miri unde: în politică, în credințe, în profesioni de credință, în laboratorul de creație, în dimensiunile posibilului.

Am sesizat și o discrepanță (care, oricum, nu are nicio sansă să devină falie; totuși, și *Cuvântul înainte*, pp. 5-9 mi s-a părut cam fastidios) care există între întrebări și răspunsuri. Cu un tact pedagogic „profesional”, interviewatul știe să-i ridice mingea la fileu Nicoletei Dabija, temperându-i, simultan, elanurile juvenil-adulative: „Mi-ai citit întreaga operă? Trebuie să recunosc că sunteți curajoasă de vreme ce în istoria universală a scrisului exis-

tă legiuni de scriitori mult mai interesanți și importanți decât mine! Nu știu dacă să vă felicit pentru asta sau să vă mustru, dar cu siguranță vă mulțumesc.” (p. 26) O anume naivitate a interlocutorului persistă pe tot parcursul con vorbirilor, dar fără strindere, dimpotrivă: autoarea devine tot mai sigură pe ea, mai „expertă” în calibrarea întrebărilor.

Am decupat (ca să vă conving și numai ca măruntă sugestie a bogăției de idei, mărturisiri, evocări) din fluxul con vorbirilor câteva aforisme/aserțiuni/interogații spontane la care ader, ca să zic așa, integral: „Viața este mult prea scurtă pentru a fi irosită în nesinceritate, în minciună și ipocrizie” (p. 24); „nimeni în afară de Lao Tse nu se naște direct bătrân” (p. 28); „Pe Hegel l-am detestat mereu...” (p. 32); „Nu mi-ar fi plăcut să-mi fiu elev!” (p. 55); „Funcțiile de felul acesta [politic etc., n. m., IB] te prostesc îngrozitor.” (p. 67); „eu nu cad imediat în fund cum mi se pare că dau de-o nouitate interpretativă” (p. 72); „Știi când vom fi buni? Când „demitzarea” și „mitizarea” se vor simți bine laolaltă, când nu se vor stingheri pagubos una pe cealaltă...” (p. 72); „În ciuda aparențelor, ei [autorii, n. m., IB] nu se se pricep chiar atât de bine la cărțile lor.” (p. 98); „mila tardă pe care o am față de rasa umană” (p. 111); „Fără îndoială că socotesc politețea o normă universală” (p. 119); „În ciuda a ceea ce-și imaginează spirite mai pozitive decât sunt eu în stare să fiu, lupta Fiilor Lumii împotriva Fiilor Întunericului nu este doar o naivă metaforă gnostică, ci realitatea noastră de zi cu zi. Doar că cele două categorii de fii nu sunt neapărat se-

dintr-un alt interviu: „Fiecare are un preț? Se poate, dar eu sunt „neprețuit”!” (*Cațavencii*, nr. 11/2011, p. 4) Mărturisesc (pentru a mă înscrive pe „linia” cărții pe care o comentez!) că nu mă pot abține

parate fizic și principală dimensiune a luptei este una interioară. În noi se duce, zi de zi și ceas de ceas, lupta aceasta împotriva răului, a întunericului, aspectele exterioare fiind secundare.” (p. 127) (Poate cel mai „tare” citat din carte!) Ca supliment, citez și

poate ajunge în aceste regiuni ale gândirii etic-subiective.

Cred, totuși, că fragmentul-cheie autocaracterizant al întregii cărți este următorul: „Am o minte foarte anapoda, poate potrivită pentru un scriitor, dar nu mereu și foarte confortabilă. Când îmi

Nicoleta Dabija

O lună în confesional

— Con vorbiră cu Liviu Antonesei



amintesc ceva — și, uneori, am senzația că-mi amintesc totul — îmi amintesc cu o mare intensitate, într-u fel, retrăiesc la scara 1/1 cele amintite” (p. 50) Este aici un proustianism potențial, care se mai și actualizează și pe care ori-

cine dorește îl poate găsi, de multe ori, în restul cărții. Între multe altele, se activează și o componentă cioraniană: „Eu, ca scriitor, nu țin de un spațiu geografic, de un loc anume, ci de o limbă, o limbă care îmi place foarte mult prin plasticitatea sa — să ne gândim că în română poti înjură de absolut orice vrei și că poti înjura fără pauză, înlănțuind înjurăturile una după alta, până la sfârșitul eternității! — dar o limbă în care aş putea scrie oriunde în lumea astă largă.” (pp. 14-15) În citatul aista își dau mâna, de fapt, ce au mai bun în ei Nichita Stănescu și Cioran. Iată-l „verificat”, subreplice, și pe Creangă: „cel mai harnic leneș din lume” (p. 21, p. 108). Dar nu avem aici povestea unui om leneș, ci a unui incredibil de ne-leneș, care are, fără îndoială, portile lui de „lene”, pe care le face însă aproape imperceptibile.

Calmul „buddhist” cu care răspunde la întrebări dintr-o năstrușnică (adică inclusiv redundante), disponibilitatea rafinată pe filiera și sub imboldul probabil de a se „livra” lumii așa cum e, inclusiv cu „secretele” (cf. și distincția secret/mister, p. 161) de rigoare (găsesc aici o afinitate de adâncime neașteptată cu poezia bacoviană: un fel de taciturnie compensativ-locvace, bine garnisită cu debușeuri/versuri/cogitații incredibile!), încercarea de a-și plasa reflectiile dincolo de granițele strămtei lumi în care trăim fac din Liviu Antonesei un autor de primă clasă, atașant și de o generozitate a gândirii pe care numai la oamenii extrem de liberi (vezi și admirabilul pasaj de la p. 114: „Biruința ar fi abstragerea deplină, dar nu în moarte, ci încă respirând, deci autonomia deplină.”) am întâlnit-o.

O carte simplulemente splendidă, reconfortantă.



S.Trost – Surautomatism-1945

■ MĂDĂLINA NICA

poeme

Pacea

Verile frigul nu are capăt.
Cu el ne îmbrăcăm morții,
îi sărutăm și îi punem la tren
către locul în care o mamă
le pregătește înimioare sote
bogate în fier
să se umple
să devină strălucitor și nostalgiici
precum soldați dintr-un documentar
despre pace și sânge.
Fără eroi.

Aproape da

Mereu peretele e cel ce desparte-un
perete de un alt perete, și-am spus
cât urmăream șoricelul gustând
dintr-o pușă la colțuri.
Si pielea ta cu gustul ei de scorțisoară,
minunea rulând pe fundal + ceilalți
pereti ce-mi cunoșteau lovitura
Degeaba te antrenezi să speri
că ultimul o să lase lumina aprinsă
- aşa, să vadă și lumea cealaltă
cum arată celula.

Echipuls

Adevăratul meu adversar
nu-i realul. Nici moartea.
Este drumul zilnic acasă, urmând
același traseu interior.
Sunt întâlnirile-n care
mă cuibăresc fericită
să uit că exist (că există iubirea,
lexem bifurcat)
și cinci kilometri de-asfalt găurit
sunt dovada distanței. A lipsei de sens.
Prietene orb, nume drag,
distanță
ne fă râ mi țea ză
cât timp încercăm să scornim
limba omului singur.

Tirbușon

celalalt bucurești, dezgropatul
în care balcoanele slab luminate
sunt catedrale în somn,
iar faptul că ceilalți există
mă liniștește

lumea de-aici și lumea de-apoi -
distincția asta a fost inventată
pentru ca mâinile noastre
să nu aibă sfărșit

fiecare lucru e-acoperit de un geam
pe care se patinează
îmaginea ta și imaginea mea,
consternate de ușurătatea
alunecării
[de dincolo se-aude un zumzet
apoi plescațul și moartea
se șterge la gură]

ventilatorul -
tot aerul de pe lume nu mai e de ajuns
să trecem dincoace.
cu toate acestea, denumirea de vii
ne încântă

celalalt bucurești, dezgropatul
și-un autobuz pufăind
atât de aproape de cușcă
încât nu mai spun

Z

Moartea cu ochii am văzut-o și eu.
Cu ochii tatălui meu și ai tatălui său.
Cu ochii iubitului meu numiți nostalgie.

Am văzut-o și cu aceeași ochi am privit
casele cum se strecoară-n tăcere și
întuneric,
de frica orelor mici – orele-n care dormim
și
totul crește-n putere.

Și ochii mei au vrut o lumină și au
căutat-o
în ceilalți. În ochii tatălui meu, în ochii
tatălui său,
în ochii iubitului meu numiți nostalgie.

Am privit casele cum s-au trezit chiar și
atunci
când nu a mai fost nimeni să le deschidă
fereastra.

Orele, până la urmă, vor crește.

Deja au vârsta tatălui meu. Apoi a tatălui
său.
Apoi a iubitului meu înainte de frică.

Ochi verzi pe pereți

și zăpada creștea invizibil
oile fuseseră deja numărate deci somnul
dormit
trezia ca scoasă din cutie și apoi am dat
colțul
și lumina și spoturi și bere și vin celalalt
celalalt știe că transcriu un domn repeta
riguros
formule din plotin spune-mi deci
frumusețe
cine ce de ce cum sunt eu
și de ce mă perturbă întotdeauna bipezii
- celalalt
celalalt știe că acum e nevoie să
închidem bucla
deci va spune că ninge apoi va lua
răzătoarea-ntr-o mână
și în cealaltă organul ăla fragil - poți
scrie,
scrie odată și că pulsând

Slujitorul

spunea eu sunt disperarea, tăcerea și
nodul,
eu am adus lâna din care femeile voastre
își împletește
copiii de aur, eu am călărit zorii pe calea
lactee și
i-am biciuit până la sânge, dincolo chiar
de cenușa acestui astronaut pe numele
său

Homo homini homo.
baricadați în lumină, noi bănuim
că cealaltă voce, nedeslușita, consemnată
toate-acestea
pe un strămoș de eter, apoi
cineva a spart becul (cu lâna rămasă
ne-am căptușit vizuina cu vedere spre
nord).

Plecarea din eu

Te așteptai luciditatea să-nsemne ceva.
Să nu te împiedici în coronițe de cabluri
artere sens aripi spini, gleznele tale să
înainteze
în lipsa cuvântului a înainta.

Lucrurile nu stau chiar aşa.
Uite, siajul precede mișcarea și,
confruntat cu lucrurile cele mai mici,
te-apucă răul de mare.

Luciditatea credeai că-nseamnă ceva.



Feminitate și poezie autentică

Deși mai suntem, din când în când, și misogini, în sensul că nu tot ce este *etern feminin* atinge veșnicia, nu putem să nu ne dăm seama că receptarea preconcepță a poeziei se agăță încă de expresii tabu, frecventate chiar critic. De exemplu, *poezia feminină*, care, în genere, ar fi poezia scrisă de femei. Există, firește, diferențe de stil sau de percepție a lumii, de figurare a spiritului creator, în cazul unei confruntări genetice între *poezia yang și poezia yin*, dacă recurgem la principiile vechilor chinezi, și o discuție pe tema astă n-ar fi deloc ineficientă. Greșeala se face însă în zona judecățiilor de valoare. Nu văd nicio diferență de valoare între poezia Sylvie Platt și cea a lui Ted Hughes, cum nu cred că poezia Ilenei Mălăncioiu este inferioară celei „masculine” din literatura noastră de azi. Și-atunci? Feminitatea rămâne o trăsătură psihică a spiritului angelic ori suav-demonic, pe care-o lasă în noi versurile fermecătoarelor *poetese*, până la urmă un mod aparte de transfigurare a lumii.

Poezia Mădălinei Nica strângă la un loc *semnele femininității*, în zona *viziunii sentimentelor*, dar trece, cu nonșalanță, și spre mariile teme pe care și le asumă poezia rece, a lucidității monumentale (moartea, de pildă). Așa se face că, peste tot, versurile ei sunt manevrate de o instantă diaristă, aptă să-și noteze, ca într-un „jurnal în fărâmă”, reflectiile pe ore și minute, o Virginia Woolf tristă, în „contratimp” cu orice impresie de nostalgie romantice. *Contratimpul* (i-aș sugera acest titlu pentru volum) nu este decât o luptă seacă a muribundului cu supraviețuirea. Versurile, organizate ritmic, rapide, ca niște respirații asintactice, de parcă ne-ar lovi bătăile unui ceasornic în agonie, surprind prin naturalețea consemnării: „raiul sprijinit pe-un spital cu 9 etaje/ unde se numără morții/ cu puterea unor ruperi de nori/ la parter ne aliniem pentru dializă/ ca maidanezii la supt” (08:20) sau: „ventilație optimă puls de bolero/ în cearceaf miroș de iubire stătuță/ în loc de zâmbet scrâsnitul din dinti/ electrozi în loc de alune/ cât sufletul se oprește-n canulă/ și se spune „ieșiti” și-nțelegi/ doar corpul pleacă și lupta/ se duce doar cu pările lui.” (14:21).

Suntem prinși, cu aceste versuri atinse de „sezonul ruperile de noi”, în firul de păianjen al lui Marin Sorescu din ultimele poezii scrise pe patul de spital, semn că presimțirea (venirea) morții nu este străină nici de spiritul feminin. Mădălina Nica are vocația jurnalului. Jurnalul este un semn al însingurării și, an căutarea identității, poetul (poeta) se vede locuind în propriul corp ca „un străin rătăcit”, înpăimântat de efemeritatea urmelor organice ale căutării: „sunt un străin rătăcit/ într-un corp/ a cărui singură armă e să/ accelereze/ cât timp merg prin creier ușor/ admirând săpături șantiere vestigii/ și schele”. Știind să creeze ambiguități (unii ar spune moderniste), căci ambiguitatea nu părăsește niciodată poezia autentică, spiritul creator, traumatizat de singurătate (una din temele dominante ale poeziei Mădălinei Nica), recreează, de fapt, o stare de tensiune sau de criză, cum ar numi-o psihanalistă: „salut viii morții decisi/ să-mi păstreze un habitat/ funcțional// unuia singur/ chircit într-o groapă/ și tremură degetul/ pe detonator”.

Feminitatea nu refuză farmecul sexualității. Este, în toată poezia feminină mare, un secret al intimității, o candoare a instinctelor, un amestec al simțurilor, o avalanșă a inefabilului organic, într-un cuvânt un miracol corporalist continuu, încât și banalele întâmplări cosmice, cum ar fi, bunăoară, înnoptarea, sunt puse pe seama mirajului feminin: Singurătatea «îmi repetă în cap fraza aia/ „când nu-l vezi soarele se ascunde/ între picioarele unei femei pe care moartea/ nu o mai mișcă”» (Identitară 2) Până și seducerea este ludică, întrucât verbul tranzitiv *a seduce* se poate rupe într-un reflexiv: *a se duce*: „zidul acesta de apărare/ împotriva nici nu se știe a cui/ poate-a lumii ce nu se oprește/ seduceseduce/ lent/ către capăt/ (lasă în urmă o flăcăruiie ca o dără de melc/ din infern)” (ibidem). Spirit de concepție, spontană cât trebuie ca să nu încarce limpezimile cu talazuri de împrumut sau scăpăte pe valuri de propriile corăbii, lucidă cât să nu sece frumoasele tulburări ale poemului, Mădălina Nica scrie o poezie autentică, lăsând feminitatea să ne cucerească superior, pe marginea înaltă dintre diurn și metafizic.

Aurelian Zisu

De pildă, gleznele tale să treacă
prin ierburi de sânge. Ușor.
Altcumva.

de atunci înainte doar cu hrană crudă –
lumina zilei
spasmul noptilor lungi.
Și poate dacă ai mult curaj cățiva
oameni.

Scrisori pentru M

1

Trebue mult curaj să te desprinzi de
singurătate.
Uneori e la fel de greu ca atunci când
încerci să dezbraci
un om ars de hainele adâncite în carne.
Mult curaj. Să te ridici din singurătate și
să mergi încet
cu bricheta în mână pregătit să uiți
pentru totdeauna
că a existat focul. Trebuie să fii pregătit
să te hrănești

Când nu te mai vezi
[te mai văd. mă vezi încă ?]
de deasupra și
îți permiti să-ți lași degetul prins
într-o ușă
[degetul ăla murdar cu
care scriai “voi găsi”],
nu-i vorba să facem ceva.
Este vorba să facem totul.
De partea cealaltă te știi
legat de glezne la caloriferul din țeastă
te auzi repetând
Nevrika !
Nevrika !

2

■ AURELIAN ZISU

nopțile mele, nopti...



Antâlnirea poetică la care am participat în cadrul proiectului „De la Cetatea Băniei la Cetatea Poeziei” a fost pentru mine și o ocazie de a fi început realmente să-l descopăr pe poetul Aurelian Zisu, de care, recunosc, m-am temut. Acel gen de teamă pe care îl-o dă prezența unui poet matur și consacrat. Din fericire, această presiune nu este cu nimic mai mare decât bucuria de a fi început să descopăr un poet atât de diferit la nivel de expresie, de lecturile mele din perioada aceasta, dar până la urmă din aceeași familie. Căci în ultima perioadă am recitit cu asiduitate Cesare Pavese. Impresia a fost aceeași, că am de a face cu tristețea profundă a asumării temelor mari, dar nu strict lîvresc, ci în calitatea lor de bucăți de viață trăite mai mult decât o simplă experiență a minții și un exercițiu de dibăcie sau virtuozitate a celui ce scrie și știe că scrie bine. G. Coșovei numea asta filon tragic. Alții o pot numi autenticitate. Eu nu o voi numi. Voi cita din poezia „Închisorii”: „- la dezbracă-ți închisoarea! – Care închisoare? Zic./ - Închisoarea ta de viață, lume spartă în buric. (...) Si îmi luai în brațe mâna, mâna mea care nu scrie/ doar decât singurătate și în ea o poezie.” Văd în acest final condiția esențială a poeziei, spusă simplu și direct: singurătatea, ca temă principală, ca spațiu care le permite celorlalte să apară, pentru ca eul, în plină singurătate, să nu fie singur.

Lectura volumului „Iubita lui Kirillov” a fost solicitantă, cum e solicitant să admiră un monument pe jumătate baroc, pe jumătate gotic și pe jumătate clasic, până reușești să distingi structura dincolo de detaliile elaborate. Avem a face cu o poezie serioasă, care nu mizează pe destrucțarea alienanță specifică poeziei actuale, poate prea specifică, fie ea și doctă, fie ea și făcută cu măiestrie. Gravitatea discursului nu exclude jucăușenia acestei măiestrii – limbajul e cult, grav jucăuș, mulge clișee, le combină pentru a scoate construcții inedite ca în versul: „e când prin uitarea-n dungă și când prin mirarea-n cui”. Am apreciat curajul de a folosi într-un volum din 2012 cuvântul „cremen” sau cuvântul „promoroacă” în poemul de final, „Soareci și oglinzi”, prin care este-nchis cercul: „Si când stau să-și prind piciorul ori tăcerea-mi să te prindă/ Văd că ne privește sceptic șoarecele din oglindă./ Peste marile orașe trece praful tău concret,/ Numai eu îi sperii umbra, ucigându-mă încet”; cercul e-nchis pentru că-n finalul poemului din debutul volumului ni se spune așa: „Si uitându-se în juru-i să nu-l vadă Dumnezeu/ Kirillov și-omoară moartea, ucigându-se mereu”. Se creează o lume de basm, cu accente dark, cu o apăsare uneori bacoviană, dar fermecătoare prin felul în care palpită lexicul. Am observat subtilitatea expresiei angoasei și anxietății, care traversează întregul volum, fiind contrabalansează când de directetea afirmării morții – „Degeaba. Te-mpuți, Doamne – aceeași lume moare” („Dumnezeu și om”), când de elanul vitalist exprimat fie prin personaje aparent nesemnificative precum nebunul, mărul care nu vorbea (în „Jos, pe cădere-n dungă”), fie prin dialogul, revoltat sau împăcat, dar constant, cu Dumnezeu, când Dumnezeu nu este prezentat ca martor, dialog în care poetul stă cu iubirea mereu de-a dreapta (în „Nu se sparge timpul”). „Se lungescă timpul, Doamne, până la scara ei de bloc/ Si eu n-am decât iubire și ea n-are timp deloc” ... „Să fur moartea și s-o năruim, să-i sfărâm capul s-o ucid”). Caracteristic poeziei lui Aurelian Zisu este viul din eroticul care trece dincolo de piele, se păstrează curat, pur, în pofta împreunării cu existențialismul, cu ideea, cu fenomenologicul, cu marginalul și hâdul: „Nu se sparge timpul Doamne, de s-ar sparge l-aș purta/ Între sănii ei ca bruma risipită pe sanda/ sau ca o sudoare unsă cu mireasmă de aluat/ Sau ca urmele rămase după dragoste în pat”.

Mi-a plăcut inteligența de a valoriza prin tehnică ideea că poezia înseamnă și muzică și că muzica din ea o face fixabilă, amintibilă. După ce „Iubita lui Kirillov” va fi fost recitată, în taină și mai mare, iar „Scrisorile către neant” vor fi returnate celui care mi le-a imprumutat, voi aștepta continuarea întâlnirii să se concretizeze și dincolo de foile tipărite, pe hârtie și-n secretarul din minte și piept. În carne și oase, cum îi săde bine realității de dincolo de expresie.

Mădălină Nica

Noaptea I – Love story cu patru personaje, trei morți și-un murind

Intră în cameră și nu-și dădu seama Că din mânile lui curgea sânge. Se spânzurase Putin de țevi, dar uitase cuțitul la brâu: nu-l mâncase degeaba – Era un cuțit sterp.

Veni Eleonora și zise:
Aici stă mereu.
Aici stă un om.

Răspunse Paul:
El?
Eleonora:
Nu.
Și zise Paul:
Atunci?

Am învățat să nu mor, Onorată Instantă, decât într-o dragoste spartă – toate insectele venite la Paul i-au spart moartea cu ora.

Semnez: Pe blândul Paul îl va iubi nevinovata Eleonora.

În camera lui muribundul se lungise de la un perete la altul, ca un bețiv cu ochelarii zdrobiti, cu lentilele înfispe adânc în obrajii, sânge, peste tot sânge, mașinile aveau cauciucuri de sânge, torpedouri de sânge, volane de sânge, capote, banchete, șoferi de sânge, toate roțile din oraș erau pline de sânge, constataseră astătoți polițiștii care aveau bastoanele pline de sânge, ei însisi, de sânge, căruțele, caii, bicicletele, căinii, în sânge, ferestrele magazinelor, stropite cu sânge, becurile electrice risipeau o lumină de sânge, oamenii vii aveau pe tălpi sângele lui pe care-l duseau acasă gratis: - Uite, femeie, Dumnezeu omoară-n ceruri păsări, dovdă că sângele lor a curs pe pământ Si toate femeile se bucurau că de acum încolo nu va mai zbura nimeni, cum să zbori dacă n-ai modele de zbor? Dar avioanele sunt niște păsări împăiate, nu dau din aripi și nici nu le cade pe ochi mireasma norilor, nici ochii din cap nu le orbesc din pricina săngelui vreunui om întâlnit în cale nici nu iubesc n-am văzut niciodată un avion odihnindu-se în patul de lumină al lunii și nici în cuibarul de mătase al stelelor poate cu văzduhul să aibă vreo idee de sex e necuvînt înăsă cu față albastră a cerului? le e frică de lucruri murdare și-atunci se prefac în niște instrumente de zbor nicidecum în finițe ale zborului

Dar păsările? Ei păsările, aceste femei zburătoare, în care eu niciodată n-am stat pe scaun legat cu centura sau pur și simplu ca o mogâldăea de păie și nici cafea n-am băut și nici coca-cola din pahare de plastic în interiorul minuscul al stomacului lor, în cămară secretă a zborului, în cutia lor neagră am băut nori

Muribundul ținea o pernă în brațe din bucătărie venea tipătul adormitor al Eleonorei Paul își strânse cu atâta putere cravata încât acum nu i se mai vedea pe față decât o limbă vânătă, umflată și niște ochi pe limbă, apoi muribundul, cu perna în brațe, observă că în această poveste de dragoste nu intra decât el și celealte două persoane care au murit

Așa cum s-a întâmplat odată, de mult, la căciula Albăstră, frecventată asiduu de lumea întunecată a cartierului. Eleonora venise pe șapte

cărări să bea apă din pumn, din pumn, fătâni nu erau, ca în pustiul lui Moise din pumnul unui om care nu-și dovedise identitatea ci sta în prag să pregătească păsări, păsări la cină striga, pregătea păsări și eu le furam zborul cu alte cuvinte îl înșelai cu alte cuvinte mi se parea

că n-am pantofi când n-ai pantofi te întorci în tărâna, când n-ai pantofi nu pleci la oraș, când n-ai pantofi, dacă ești la oraș, fumezi cu degetele de la picioare, odată chiștocal găsit în buricul unei borduri mirosea a parfum de femeie, fără pantofi nu pot să intri în moarte, prostul, și-atunci

Eleonora s-a dus să-mi cumpere un pantof, doi pantofi, unul pentru piciorul stâng, altul Pentru piciorul drept, s-a dus și n-a mai venit Eleonora

Si nimeni nu mai zise nimic și nimeni nu mai intră nu mai ieși camerele mureau cu ușile-nchise sau cine știe oamenii dinăuntru se închiseseră acolo să facă dragoste eternă sau cei din afară nu mai intrau culcându-se prin șanțuri, canale, pe bânci, etcetera, obiecte de somn în afară se pot întotdeauna găsi

Doar eu, Onorată Instantă, eu, muribundul, care am fost martor iubirii, îmi sparg dragostea de multe ori în dunga albastră, în veșnică lui îndoială, a unui cuțit plin de sânge și sterp.

Noaptea II

Dă cu capul în frunză și nu ieșe nimic. Nu se sparge nici capul, nici frunza. Apoi de arbore, apoi de somn, de armindeni...

Dă și din cap nu ieșe nimic. Nu se sparge nici arborele, nu se sparge nici somnul și nici armindeni.

Se hotărăște să-și ia lumea în cap și s-o bage acolo ca într-un sac rotund,

pe care a desenat cineva plete negre, ochi negri, sprâncene, riduri pe-o frunte lată, ca niște dâre subțiri pe un pahar de hârtie sau pe o tavă de mărgăritar, și un nas drept și o gură cu buze întredeschise, mereu întredeschise, de parcă buzele să ar fi așteptat să plece să se întoarcă să stea la pândă sau să privească o balustradă plângând în somnorosul chiot al diminetii veșnică mea așteptare, veșnică mea așteptare

Dar lumea nu intră, e mult prea largă și nu-i încape în cap.

Vede o piatră. O mângâie, o sărută, o ia în palmă, își aduce-aminte că uneori, în nopțile lui de singurătate și de tacere neavând moarte o piatră, îmbrăcată în cămașă de noapte și albă ca marmura din jurul pupilei, se fură în pat lângă el sub așternutul cenușiu de mătase întârziată

rugându-l să uite, s-o strângă în brațe și să uite că ea l-a născut, că este fiul ei și în același timp tatăl dar, poate, că până la urmă fiul și tatăl se vor risipi și ea nu-i e mamă, ci doar o piatră îmbrăcată în cămașă de noapte și s-or iubi puțin, foarte puțin, cum se iubesc norii, până când piatra se va sfârâma în brațele lui ca sticlele de alcool ale nopții de asfaltul cețos al spânzurătorilor matinale...

Vede o piatră și nu are curajul să dea cu capul de piatră, nu are

■ MARIAN VICTOR BUCIU

metode: zări și cărări critice (II)

Capitolul IV reia relația biografie-operă. Sinteză realist-poetică, la fel ca la Argezi, încununează opera. Desigur, sunt acroșați încotro unii exegeti. În contra lui Ovidiu Cotruș, Al. George crede că ceea ce domină la Mateiu este luciditatea și nu carnavalescul vietii. Se arată însă în acord cu Al. Paleologu în susținerea că Mateiu n-a fost un snob, însă, izolat, el a transmis, pe deasupra a tot, o voință de închipuire a realității. Luciditate și himerism sunt totuși stări opuse, acomodate la modul baroc, așa încât raportul de dominare dispără, fapt aproape deloc evident pentru noul exeget, care-l sugerează uneori, totuși, involuntar.

Metoda de a uni opera cu viața sau invers, pe de o parte, necunoașterea unei discipline literare *sine qua non*, naratologia, pe de altă parte, rupă distincția dintre modul epic ficțional și cel factual, așa încât cîtim, ca în capitolul XI, cum, în *Craii...*, autorul „vrea să se confundă cu povestitorul”. Chiar din capitolul II descoperim nu o dată prezența autobiografiei în ficțiune, identitatea dintre narator-autor, dedublarea lor, dar și grijă ori circumstănce de a nu substitui în totalitate biografia și inventia artistica. Este semnalată astfel „proza sa evocatoare ce nu poate fi luate decât cu prudență drept document autobiografic”. Taina identității autor-narator se întoarce în capitolul V, în lectura nuvelei *Remember*: „autorul însuși vorbise inițial ca un martor”; sau: „Autorul, care a fost până aici un simplu povestitor...”. Ca mai târziu Matei Călinescu, Al. George dezvăluie în capitolul VII măștile autorului în opera de ficțiune. Confuzia dintre realitatea trăită și cea imaginată persistă până la capăt, în capitolul XII. Interpretul literar găsește singur o „confuzie”, de data aceasta și nominală, între narator și povestitor, și nu sesizează fundătura în care cade

stabilind existența ficțiunii pure în care și autorul apare. Să spun că nici lui Al. George nu i-ar fi stricat ca să cunoască naratologia? El pare a cunoaște mai mult decât folosește, ceea ce nu-i sporește însă recunoașterea adevarată, dar pretinsă, a operelor.

În unele articole, face și puțină teorie. Al. George apără și el fățiș metoda biografistă, atacată de Proust, a lui Sainte-Beuve. Se alătură, în *Pentru și împotriva lui Sainte-Beuve: La sfârșitul lecturii, III*, 1980, lui Š. Cioculescu și Al. Paleologu, cu toții recunoscând, încă, „o concepție și un stil de gândire”. Sainte-Beuve n-a autonomizat cu totul critica, așa cum s-a întâmplat în contemporaneitate. Al. George constată autonomia extremă a „noi” critici, pe care o califică pur – pentru că e pură – cabbalistică! S-ar deschide astfel o cale mai rătăcită, afirmă el, decât amestecul biograficului în creație.

Dincolo de metodă și teorie (o critică impură, heteronomă), Al. George își păstrează înțelegerea delimitărilor, considerate inerente, dintre scriitorul de creație (imaginatie, ficțiune) și cel de critică. Aceasta ar fi pentru el regula. Prin exceție, însă, „Scriitorii pot fi niște critici acuți, dar de ocazie...”. Polemica rămâne veche, vie, pe ambele poziții. Și M. Proust îl decredibilizează critic pe Sainte-Beuve pe motiv că a eşuat ca poet. Explicația lui Proust viziază inteligența critică, vinovată de neputința creației. Proust chiar elogiază suspensia inteligenței în creație! (Dar Al. George însuși a elogiat inteligența în creația lui I. L. Caragiale, spre a lua un singur exemplu din scrisul său.) E vorba de o polemică întemeiată pe convingere între „creatori” și „critici”, unii desigur de recunoscută a(l)itudine? Poate fi, crede Al. George, și o prelungită nelămurire. „Conflictul dintre creatori și critici va mai continua – sau numai neîntellegerea dintre ei.” Dacă se oferă și expli-

cații convingătoare, nu mai încapă conflictul de înțelegere, acesta n-ar fi în sine decât nedumeritor.

Mă întreb dacă am putea desprinde din articolele, eseurile, scurte sau lungi, monografice, fragmentariste și repetitive, (dez)ordonate, un soi de sociologism critic.

Al. George pare atras, dacă nu fixat, sociologic, de referent ori materie, de ceea ce el numește mediul de unde se extrage literatura, îndeosebi aceea epică (*Scriitorul și mediul literaturii sale: La sfârșitul lecturii, III*). El evidențiază aici romancieri ai mediului lor de experiență, ai unuia străin, ai mitului. Ei sunt M. Sadoveanu și – exemplu surprinzător – Mateiu I. Caragiale. Mituri în proza autorului lui *Remember*? Cu ce definiție a mitului operează gândirea literară în acest caz? Revenind la mediile acestea de referință, ele, se pare, sunt unele stricte, necomunicante, deși chiar interpretul literar exemplifică destule amestecuri și interferențe, nu doar la Mateiu I. Caragiale. De regulă, consideră performanța literară rezultatul extragerii operei din experiența de viață. Dar schimbă regula cu criteriul

mediului de experiență, el produce și o evaluare: romanul *Groapa* este singura carte izbutită a lui E. Barbu. Triada „mediatică” ajunge expusă de Al. George în opozitie pretins nuanțată cu teza lui E. Lovinescu despre epica subiectivă și obiectivă: „raportul dintre subiectiv și obiectiv, dintre liric și epic, dintre imaginea și observație și mult mai complicat decât pare la prima vedere” și marelui critic modernist Lovinescu. Evidența simplă arată că (in)experiența de viață sau livrescă, mitică, implică faptul de cunoaștere, de un anumit grad de profunzime, fiind expuse deopotrivă tratării subiectiv-lirice sau obiectiv-epice, la rigoare, dar prin fuziune generică regula aplicată devine aceea a interferenții lor.

Sociologismul este cât se poate de stăpânitor în convingerea lui Al. George, în rolul lui vechi, total determinant al esteticului. „O schimbare fundamentală într-un anume sector al realității sociale duce la perimarea unei întregi literaturi care se edifica pe ea – aproape că vine să zici: care trăia de pe urma ei.” (*Petreceri cu gândul și inducții sentimentale*, 1986: *Participarea la război*). Creatorul, cît în același volum, este cel mai

sever judecat de societate (*Curajul față de tine însuți*). Și aceste constatări nu se fac înțând seamă de diferențele dintre o societate închisă și alta deschisă.

Comparatismul, cu aplecarea lui spre surse și influențe, este respins ca metodă în *Marele Alpha*, într-o notă de subsol de la pp. 149-150. Poate fi încă un motiv pentru care Matei Călinescu, din mărturisirile lui Al. George, i-ar fi taxat eseu drept „aiureală”? Dar, deși refuzat programatic, comparatismul este suficient de prezent, prin surse literare și de reflectie din mai multe epoci istorice.

Psihanaliza este, de ochii lui, admisă, nu însă (re)cunoscută, în *Mateiu I. Caragiale* – vezi Anexa II.

Al. George atacă, previzibil, nu în sensul că le urmează, dar în acela că le respinge deschis, (mai) noile metode critice. Îl acuzează undeva (*Arghezi despre Eminescu: La sfârșitul lecturii, III*) pe Sorin Alexandrescu, structuralist, scientist („criticul din ce în ce mai cucerit de metodele structuraliste și scientiste”), care în prefata la o carte de evocări ale lui Eminescu leapădă jargonul de specialitate și scrie „în limbajul nostru de obște, adică aceala la îndemâna și la mintea autorului acestor rânduri”. Structuralismul nu corespunde realității literaturii, motivează în *Leibniz la tarabă: Simple întâmplări în gând și spațiu*, p. 102. Sau repetă că mulți alții că structura nu dă valoare, în *Între simplu și complex: Petreceri cu gândul și inducții sentimentale*, 1986, p. 90.

Cu un ochi, literar vorbind, nu prea bun, el întrevede mai multe zări și bate, ca cititor, dar și ca traducător, destule cărări critice, preferându-le pe cele mai de de-mult verificate.

(Fragment din volumul în pregătire *Critica și creația: cazul lui Alexandru George*)



D.Trost – Forever-hypnagogic-movement - 1945



■ DANIELA MICU

obiecte psihice și imperativul lucrului cu sinele

să adopt strategia privirii obiective și a analizei schematice, în urma căreia observ că în acest univers liric se petrece o obiectualizare a stărilor psihice și, odată cu aceasta, o detașare de propriul sine, pe care poetul îl analizează cu răcelea iernii norvegiene (fac referire aici la unul dintre poemele mele preferate din volum – „pădurea norvegiană”). Dar o cunoaștere a sinelui, pentru care este necesară coborârea în cele mai întunecate încăperi ale fortăreței interioare, nu se face cu ochii deschiși, adică prin mijloacele exterioare cunoscute, la îndemâna în situațile strict extrinseci: „închizi ochii/ și te arunci în gol/ prin deschizătura frigului”. Sinele văzut ca un „gol”, deci ca sursă nelimitată de cunoaștere, se poate cristaliza prin această modificare de cadru, să-i spu-

nem, termic, și, după ce depășește limita sa cunoscută (situație pe care am putea-o interpreta drept ieșirea dintr-o zonă de confort), se petrece reasimilarea/ redobândirea sinelui: „atunci/ simți că te-naști din nou” („pădurea norvegiană”).

Mi-a plăcut în mod deosebit eclectismul dimensiunii interioare, specific volumului: „avea/ multe lucruri pe etajera ei/ se strânseseră suficiente o piatră de râu/ două-trei flori de mină o mască africană/ o pereche de ochelari o figurină/ din lut roșu un elefant căteva lebede/ un vas de pământ” („obiecte psihice”). „Lucrul în sine”, care poate însemna obiectualizarea sau efortul sistemic depus pentru înțelegere și încercare de a păstra gândurile și acțiunile în acord, devine la Ale-

xandru Ovidiu Vintilă „un imperativ categoric”, „judecățile de valoare” sunt riscante, pentru că în această zonă cu greu se mai poate vorbi în termeni de bun sau rău, și se pune întrebarea dacă „într-adevăr lumea are vreun sens” („obiecte psihice”). Dar sensul acordat ei este întotdeauna unul individual și „obiectele psihice” sunt alunecări și reveniri la un axis personal delicat și puternic în același timp, întocmai ca o „floare de mină”.

Altfel, se pot remarcă un discurs liric relaxat, cu toate că există tot felul de trimiteri livrești, o senzație a unei glăsuirii serioase, deși poetul se joacă adeseori cu imaginile, ca un saltimbanc cu un mare zâmbet desenat pe față, sub care se ascund frământări dintre cele mai profunde, o capacitate



de dominare a sinelui sau a dorinței de cunoaștere a sinelui și de a oferi exact cât se vrea prin tot felul de subterfugi formale.

Așadar, o apariție editorială necesară pentru o zonă aparte, care se conturează din ce în ce mai bine, cea a lecturii care îl focalizează pe cititor nu asupra textului sau personajelor propriu-zise, ci asupra propriei persoane, participând prin aceasta la o dezvoltare individuală prin autocunoaștere.

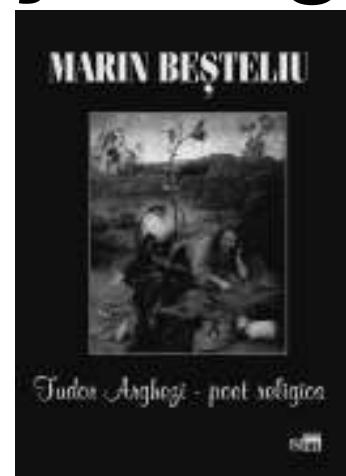
Marin Beștelu și exgezeza argheziană

De Marin Beștelu, care a trecut în eternitate la 13 noiembrie 2010, mă leagă multe momente și amintiri autobiografice, precum și unele puncte comune ale activității noastre profesionale și spirituale. Am fost colegi la Facultatea de limbă și literatură română din București, pe care am absolvit-o în anul 1965. Am făcut parte dintr-o generație norocoasă, care i-a prins la catedră pe G. Călinescu și Tudor Vianu, acești monștri sacri ai culturii române. L-am avut profesor pe Al. Piru, unul dintre cei mai redutabili critici și istorici literari postbelici, căruia i-am fost discipoli și colaboratori apropiati și de la care am învățat multe din tainele istoriei literare. Am fost formați la școala lui G. Călinescu și Al. Piru și ne-am înscris pe linia călinescianismului, dar mai de departe de Al. Piru, în stilul său personal și original. De-a lungul anilor, am colaborat exemplar. Împreună i-am dat numele regatului nostru profesor Școlii doctorale a Facultății de Litere din Craiova, în semn de continuitate culturală între generații.

În critica și istoria literară, am avut câteva obsesii și preocupări comune. *Romantismul și fantastul* au fost printre concepțile noastre preferate. *Realismul literaturii fantastice* (1975) a fost carte de debut a lui Marin Beștelu, la origini teza sa de doctorat, iar romantismul a format obiectul lucrării *Imaginația scriitorilor români* (1980), după care

au urmat două studii monografice de referință: *Alexandru Macedonski și complexul modernității* (1985) și *Tudor Arghezi – poet religios* (1999), din care editura Aius a scos recent, în noiembrie 2014, o nouă ediție, aceasta rămânând cartea cea mai valoroasă și reprezentativă a lui Marin Beștelu. Prin această carte, Marin Beștelu ocupă un loc important în vasta exgezeză argheziană. Această nouă ediție reținează ca un omagiu comemorativ este îngrijită cu multă aplicatie și devotuție de Sorina Sorescu, care în studiul introductiv surprinde cu acuitate noutatea și originalitatea perspectivei critice deschise de Marin Beștelu. Toată pleiaada strălucită a criticii noastre interbelice a susținut, la unison, că Argezi este cel mai mare poet al nostru de la Eminescu începând cu Eugen Lovinescu și continuând cu G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Mihai Ralea, Vladimir Streinu și Serban Cioculescu.

Prin titlul lucrării sale, Marin Beștelu se întoarce la Pompiliu Constantinescu infailibilul diagnostician al criticii noastre interbelice, autorul primei monografii *Tudor Arghezi – poet religios* (1940), cea mai solidă exgeză dedicată autorului *Cuvintelor potrivite* de până la acea dată. Această întoarcere la titlul lui Pompiliu Constantinescu nu reprezintă un gest repetitiv și gratuit, ci unul plin de tâlc și de semnificații. Este un gest polemic la



adresa exgezei argheziene actuale și în special la eseul lui Nicolae Manolescu: *Tudor Arghezi – poet nereligios* din *Teme* (vol. I). Prin acest titlu incitant și provocator, preluat de la Pompiliu Constantinescu, întrâm, de fapt, în miezul dezbatării ce s-a constituit în jurul lui Argezi. *Este Argezi un spirit religios sau nu?* Aceasta este întrebarea la care sunt chemați să răspundă toți exgezii lui Argezi, dincolo de valoarea estetică incontestabilă a celui mai mare poet român după Eminescu.

Argezi întrunește atributele unui *homo religiosus*, chiar prin faptul că își pune problema existenței sau nonexistenței lui Dumnezeu. Pompiliu Constantinescu avea perfectă dreptate. Prin revenirea la primul mare exegăt arghezian, Marin Beștelu restabilește, de fapt, adevărul. Teza religiozității lui Argezi este susținută cu feroare și consecvență de Marin Beștelu începând chiar de la titlul lucrării sale! De altfel chiar primul capitol este intitulat *Ființa religioasă*, unde Marin Beștelu dezvoltă tezele lui Rudolf Otto, Carl Gustav Jung și Iuri Berdiaev. Rudolf Otto, în lucrarea sa fundamentală *Sacru* (1916) definește sacrul prin existența „*numinosului*”, a puterii divine, și consemnează mai multe trepte ale sacrului, de la „*terroarea sacrului*” sau „*mysterium tremendum*” și până la fascinația lui, la „*mysterium fascinans*”. După Carl Gustav Jung, Dumnezeu este o imagine primordială, un produs al inconștiului colectiv (*imaginea lui Dumnezeu și imaginea omului*), iar după existențialistul rus creștin, lumea este o creație a Divinității (*Personalitate și transfer*).

Concluzia este alta. Argezi este un poet religios, dar nu și mistic. Argezi nu poate fi comparat cu scriitorii și filosofii re-cruciati din sânul Bisericii, ca Preafecitul Augustin, Sfântul Francisc de Assisi, Pseudo-Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul, Toma D'Aquino, San Juan de la Cruz, Maria Tereza de Avila. Argezi nu poate fi comparat nici cu Paul Claudel și Rainer Maria Rilke, doi dintre cei mai mari poeți moderne. De vină este, în acest caz, confuzia curentă dintr-*„religios” și „mistic”*, termeni care se interferează, dar nu sunt echivalenți. Religiosul se poate îndoia de existența lui Dumnezeu sau se zbade, ca și Argezi, între credință și tăgadă. Misticul nu se îndoiește de existența lui Dumnezeu și atinge fază *theopatică*, de prosternare în fața Divinității. În vizuirea lui Marin Beștelu, Argezi este un poet religios, dar capabil, uneori, de revelații și de crize mistice, așa cum se întâmplă cu eroul său Vintilă Voinea, alter-ego al autorului, din micro-romanul *Ochi Maicii Domnului* (1936).

În ultima parte a lucrării sale, Marin Beștelu recurge la interpretarea lui Argezi prin prisma filosofiei existentialiste, prin parada himedeană a lui Nicolae Balotă, autorul celei mai spectaculoase exgezeză argheziane: *Opera lui Tudor Argezi* (1979). Din perspectiva heideggeriană, omul este o fintă îndrepătată către moarte (*Sein zum Tode*). Pentru Argezi, moartea înseamnă Neantul. Sentimentul dominant la Argezi este teama de moarte, spaimă de Neant. Acea resemnare mioritică în fața morții este cu totul accidentală în opera sa. Având în față moartea, pe care o asimilează Neantului, neajută nici de Diavol, nici de puteurile cerești, omul arghezian se îndărjește să trăiască.

Marin Beștelu a fost cucerit de drama psalmilor arghezieni, să transpus în opera celui mai mare poet de la Eminescu începând și a devenit unul dintre cei mai importanți exegăti ai autorului *Cuvintelor potrivite*.

și publicitatea construiește realitatea

Reputatul specialist clujean în filosofie, ideologie, religie și comunicare, profesorul abilitat Sandu Frunză publică la Editura Tritonic (București) o remarcabilă carte de analiză a comunicării publicitare: „*Advertising constructs reality*” (2014). Trei sunt axele hermeneutice de adâncime ale volumului: constructivismul, comunicarea simbolică, articulațiile publicității.

Paradigma constructivistă de înțelegere a lumii are o armătură bine consolidată. Constructivismul se fundamentează pe relațiile sociale ale individului, precum și pe rolul acestuia în configurația ideatică și comprehensiunea realității sociale semnificative. Realitatea socială este analizată din perspectiva actantului, agentului, actorului social. Pentru individ, realitatea constituie rezultanta unui amplu și dificil proces de negociere hermeneutică mutuală între membrii comunității interpretative; obiectul negocierii îl formează sensul și semnificațiile pe care aceștia îl atribuie direct sau subreplice diferitelor evenimente și aspecte ale relațiilor sociale. Presupoziția tetică forte este că tranzacțiile și interacțiunile sociale pornesc de la o realitate ce se construiește printr-un proces de către agenții comunicători. Tranzacții și interacțiuni negociază și renegociază înțeleșurile, semnificațiile și sen-

surile. Finalmente, ființele comunicării ajung la un acord interpretativ de moment privind realitatea. Cu alte cuvinte, realitatea este un construct, iar oamenii se comportă față de ea în conformitate cu Teorema lui Thomas, „Dacă oamenii își definesc situații ca fiind reale, ele sunt reale în consecințele lor”. Realitatea produce consecințe prin însăși conceperea ei. În plus, constructivismul social insistă să clarifice și să explice procesele prin care actorii comunicători ajung să descrie, să-și reprezinte, să explice și să înțeleagă lumea în care trăiesc. De origine sociologică, discuția despre „construcția realității” a devenit cu timpul, tot mai accentuată nu numai în zona artelelor, științelor sociale și culturale, dar și în perimetru unor discipline precum matematica, biologia, fizica sau arhitectura. Mai mult sau mai puțin „total este construit”, spațiu și timp, xenofobia, sexul și genul, la fel de mult ca și realitatea mass mediai, arată Stefan Weber.

Teza cărții este că publicitatea construiește realitatea. Mai întâi, profesorul Sandu Frunză pune în evidență faptul că mass media se constituie ca „realitatea care conține, ca dimensiune implicită, noua formă a religiozității a cărei posibilitate de apariție este facilitată de o nouă cale cu privire la transcendență”. În acest con-

text, „structurile mitice ale limbajului de publicitate, ca noua formă a spiritului și integrării cosmice în semnificația existenței umane, devin posibile datorita slăbișării transcendenței care care lasă loc pentru o multitudine de opțiuni în ceea ce privește modul în care să-și însușească sacrul și experiența religiozității. Ele pot fi găsite în multitudinea de semnificații care fac promisiunea unei mari varietăți de întâlniri existențiale cu ceea ce este semnificativ și autentic pentru fiecare individ”. Se subliniază că sub presiunea unei permanente căutări a autenticității, omul societății de consum este plasat la interfață dintre secularizare și nevoia continuă a ființei umane de săracu și ritualizare.

Profesorul Sandu Frunză arată că publicitatea este ultimul refugiu al comportamentelor simbolice și ritualice, depozitul de sacrul prin excelență, în ciuda apariției sub formă de „construcții imaginative pe care unii găsesc dificil să le asocize cu sacrul sau cu religiozitatea”. Publicitatea reconstituie realitatea ca „un microcosmos, într-un mod similar cu cel în care narării mari se folosesc pentru a construi realitatea ca un macrocosmos” (p. 7).

Construcția publicității are loc prin antrenarea mai multor instrumente computațional-mentale: comunicare simbolică, seducție, fetiș, tabu și totem. În lumea co-

municării publicitare, seducția nu se referă la cunoștințe sau posesiile, ci este o practică care vizează voiajă de a se situa într-o anumită ordine existențială și de a acționa în conformitate cu logica de operare în orizontul său deschis. Publicitatea are inflexioni de fetiș, ba mai mult „publicitatea în sine poate fi perceptă ca un fetiș” (p. 58). De asemenea, trebuie că publicitatea în mod imaginar să facă față controverselor și provocărilor cauzate de prezența tabu-ului în viața indivizilor și a comunității. Totemul, element foarte prezent în existența individuală postmodernă, poate fi găsit în structura mecanismelor simbolice accesate de omul contemporan. Totemismul postmodern reface „legătura intersubiectivă între om, lumea de creaturi și lumea obiectelor, precum și natura într-un proces comunicational care le introduce în cultura de consum” (p. 146). Publicitatea este un instrument de redobândire a autenticității. Ea conservă un univers imaginar care permite sacrului să se manifeste în viața omului postmodern. Totuși, „publicitatea nu este o nouă formă de religie, chiar dacă multe dintre aspectele sale ar putea fi spus ca afișează dimensiuni religioase” (p. 171).

Concluzia studiului este memorabilă: „Putem totuși afirma generic că publicitatea adăpostește în final creativitatea reli-



gioasă a omului modern. În acest mod, publicitatea nu propune o confrontare sau opunere sub vreun aspect modelelor tradiționale religioase ale interpretării și existenței în lumea noastră. În schimb, ea furnizează o autenticitate complementară, o stare corespunzătoare omului într-o societate bazată pe comunicare”.

„*Advertising constructs reality*” reprezintă o analiză de înaltă ținută ce punctează „construcția realității” prin publicitate ca mijloc de comunicare al redobândirii autenticității. Pe ansamblu, cartea are o deosebită coeziune și este coerentă ideatic. De aceea, este o lectură plăcută și instructivă.

■ Stefan Vladuțescu



■ MIHAI GHITUDESCU

România Alinei Mungiu-Pippidi

ca acum să fii cu X și apoi contra lui? Păi e posibil – chiar indicat – dacă X își schimbă opinile. O spun hotărât: AMP are o cauză, iar la politicieni se raportează numai prin prisma ei.

Și celor care mă cred și celor care nu le recomand dialogul cu experimentatul jurnalist Vartan Arachelian. Aici, AMP are ocazia să se exprime mai *pe românește* decât în lucrările științifice și mai *pe larg* decât în publicistica și în aparițiile tv. În plus, critica social-politică se împletește cu biografia, ceea ce face ca atât *cauza*, cât și atașamentul față de ea să apară mai evident. Valorile și scopurile sunt clare, chiar dacă greu exprimabile din cauza zdrențuirii cuvintelor. AMP crede în ceea ce înseamnă civilizația occidentală. Vrea ca România să ajungă cât mai aproape de nivelul țările vestice. Și pentru asta face tot ce poate, de pe vremea când, psihiatru la Iași, se chinuia să îi convingă pe tineri că aspirina nu e anticonceptional, până azi, când, profesor de *tranzitologie* la Berlin, se chinuie să îi convingă pe politicieni că ea nu elimină corupția.

Imediat după cele din decembrie '89 a lăsat medicina pentru a face presă. Presă din aceea care le dădea bătăi de cap lui Ion Iliescu & co. De-ar fi putut face mai

mult! A urmat marea întâlnire cu marele Ghita Ionescu, care a transformat-o din ziarist în polilog. Replicile sunt memorabile: „Eu nu știu cum ai ajuns tu așa deșteaptă... Ești foarte deșteaptă, dar nu ai formația care trebuie... Tu trebuie să faci un doctorat în științe politice”. Memorabilă e și reacția Monicăi Lovinescu: „A pus Ghita mâna pe tine, da! Ghita te nenorocește!” (pp. 144-145). Nu. N-a nenorocit-o pentru că nu i-a distrus spiritul combatant. Trecerea la cariera academică nu a însemnat abandonarea acțiunii civice. A lucrat pentru schimbarea din 1996, a condus apoi știrile de la TVR, producând o mică revoluție. Dar nu a durat! Nici nu avea cum! Din nou cercetare, universități străine și o privire permanentă asupra statului și a societății românești. Prin *Societatea Academică Română*, a tot încercat să *miște lucrurile* în direcția în care toți spun că o doresc. A reușit destul de puțin, dar semnificativ, pentru că cei mai mulți doar spun.

AMP e critică nu doar cu „adversarii”, ci și cu *foști și/sau potențiali „aliati”*. Pe destui dințe cei din urmă îi găsește lipsiți de pregătire, de tărie etc. și, mai ales, deplâng faptul că, odată *întrăți în păine*, au tendința de a prelua apucăturile pe care, din

carte cu zimți

opozitie, le blamaseră. Lui Traian Băsescu – căci, în ultimii ani, deșpre el au fost toate vorbele – îi recunoaște eficiența și realizările în unele materii (în special în reformarea justiției), dar îi și critică multe atitudini și acțiuni, din cele despre care am auzit, zi de zi, la televizor. Un mod mai bun de a te pune rău cu toată lumea nici că se putea găsi! Chiar o spune, când vine vorba de al doilea referendum pentru demitere: „Am fost singurul fraier din România care s-a dus și a declarat că a votat contra, nemulțumind ambelor părți.” (p. 288).

Deși vede că *nu are cu cine*, AMP nu renunță. Ar fi și greu și să păcat, acum, când vede că – după aderarea la UE în care s-au pus atât de speranțe – români adaptăză și perpetuează prea multe din vechile metehne. „Suntem într-un cerc vicios. Eu am sperat – și alții ca mine – că noi am creat un cerc virtuos; în clipa în care am intrat în UE, am sperat că această alegere va duce dintr-un lucru bine făcut într-alțul [la vremea dialogului, în august 2014, lozinca încă nu era în vogă, n. M.G.]... Dar lucrurile nu merg de la sine.” (p. 317).

Marea problemă autohtonă este una de morală. Imaginea e sumbră: „ăia cum secade și cinstiți au căm pierdut peste tot și canaliile au căstigat, iar șefii, nu știu cum se face, dar în totdeauna era de partea ăstora mai răi. Probabil că partidele acestea merg pe principiul selecției naturale! Prădătorul cel mai mare este cel mai potrivit să fie în vîrf și el selecționează doar prădători. Mereu s-a întâmplat așa.”



(p. 283). Români par să nu își dea seama că, pentru a ajunge așa cum pretind că vor să fie, trebuie să se și compore într-un anumit fel. Nu doar „clasa politică” e vinovată pentru starea țării. „Si societatea este. Lumea acceptă, nici o constituie nu te poate proteja de relele obiceiuri.” (p. 288).

Una peste alta, imaginea României ultimilor 25 de ani este de un cenușiu cu ceva irizații roz. Schimbări în bine au fost, dar parcă prea puține și prea lente. Suntem încă în plină tranzitie sau chiar în revoluție. AMP amintește că Tocqueville spunea despre Revoluția de la 1848 că „aceeași pe care am văzut-o când erau mai tânăr, în 1830, și prin care părinții mei au trecut în 1789”; căci revoluțiile nu se încheie decât atunci când vechea elită este înlocuită cu total. „La noi e la fel. Revoluția a început în 1989. Lovitura de stat a început și s-a consumat atunci. Revoluția a început și va mai dura.” (p. 101). Sfârșitul nu se vede cu ochiul liber.

el nu este Gheorghe Smeoreanu, ultimul ziarist

Am considerat întotdeauna jurnalul de idei ca fiind cea mai autentică și sinceră formă de scriitură, având menirea de a-l descoperi pe autorul lui în intimitatea trăirilor și atitudinilor sale contradictorii, funcție de subiective sau mai puțin subiective criterii, de stare sau poate, cineștie?, de alăturarea planetelor. A-l cunoaște cu adevărat pe omul din spatele ideilor, la nivelul obștii, temerilor și al năzuințelor altfel nemărturisite. Jurnalul de idei vorbește, aşadar, mai întâi despre *sinele* autorului, într-o modalitate cum numai rareori orgoliul îngăduie dezvăluirea realității interioare, dar în aceeași măsură vorbește și despre lume, cel de-al doilea termen al relației care definește universul uman.

Gheorghe Smeoreanu și lumea: acesta este subiectul incitantului volum *Sfârșitul presei și ultimul ziarist*, publicat spre sfârșitul anului 2014 la Editura Aius, din Craiova, sau proiecția lumii în regia autorului, spectacol grandios, pe căt de distorsionat, pe atât de real. Lumea lui Gheorghe Smeoreanu este imaginea unei jucării întoarse cu cheia, fiind multiple și felurile modalitățile de a accedere la sensul profund și la semnificația autentică a mesajului fiercării text în parte, de cele mai multe ori în dezacord intenționat cu titlul înșelător, ademenitor. Crestomatie de aparente observații pertinente și lămuritoare asupra realului cotidin sau a lumi ideilor desprinse din cărți, volumul este unul de poeme filosofice, după cum forma fiercării

text în parte ne recomandă a-l considera, precum și metafora și substratul dens, ironia și construcția subtilă, de tip silogistic, fiind tot atâtea argumente în demonstrație.

Din jurnalul de pe frontalul vieții autorului aflăm următoarele: A fost fericit când a citit carteia lui Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*. A făcut o documentare pe insula Goree, situată la câțiva kilometri distanță de Dakar, în apele teritoriale ale Senegalului. Iubește, urăște *Jurnalul de la Păltiniș*, cartea care i-a distrus viața. Nu a venit cu mâinile goale la întâlnirea cu Dumnezeu... Este membru al Uniunii Scriitorilor din România. Si ce dacă? Îi e silă de istorie pe care a învățat-o. Nu ar vrea decât să fie el însuși. Ar dori să trăiască în America, dar nu intenționează să părăsească România. Datorează ENORM Franței, dar i-a plăcut *Micul Gatsby*. Și-ar fi dorit să citească totă viața Rilke. Caută femeia similară celei pe care a găsit-o deja. În memorie, ce credeam? În comparație cu o pădure, de exemplu, cu o mare, cu stelele, femeia i se pare prea simplă. „Ea e făcută din resturile creației, niște buze, capoase și săni, așezate atât de simplu încât nu-mi explic de ce o iubesc“). Ne cere scuze, când ne recomandă cărți. Uneori, îi povestea fetiței lui viața de ziarist local. Recomandă tratamente miraculoase împotriva accidentului vascular la ziaristi. Ne sfătuiește să nu mergem iarna la Venetia... A vizitat, pentru 14 euro, Muzeul Torturii din San Marino. La Ve-



rona, a observat că Julieta a făcut cancer la sân. Și-a întocmit programul pentru ajuanjul sfârșitului lumii... Ne vorbește din nou despre cărți și alte vicii... Propunește definiții interesante ale culturii (exemplifică cu una singură): „Cultura este atunci când spunând ce crezi tu că este cultura te rușinezi de parcă totă lumea îți-ar privi sexul“). Ne (se) întreabă ce să citească pentru a slabii... Despre politicieni, nu înțotdeauna cu dragoste. Să înjuri fără remușcări. Ne destăinuie despre cartea care l-a salvat de la sinucidere. Și despre cărțile în față cărora se rușinează. Ne povestea cum este acasă la dr. Freud. Dar și de ce se duce la Moulin Rouge. Din nou despre cărți mari, dar și despre „o carte ca o broască răioasă“. Despre aceeași politică, mărturisind că este dușman al poporului... Din

nou destăinuiri: „Cum m-am nenorocit ca intelectual“ și „Violuri nemărturisite din viața mea“... Ne recomandă „călduros orgile“ etc.

Despre lume, celălalt termen al ecuației, în același stil propriu și inconfundabil, incitant, dar și prevestitor, cu trimitere la lecturi importante, la gânditori reprezentativi ai lumii, încolțind realitatea dintr-un unghi inedit, autorul formulează o serie de opinii cu care poti sau nu poti simpatiza, însă nu ai încotro și trebuie să recunoști că sunt interesante. Un singur exemplu: pledoaria pentru om, aşa cum o înțelegem din *Cât de important este un nenorocit?*, cu o filosofie aparent ciudată, care se sustine cel puțin în planul creației, unde, blagian vorbind, Marele Anonim recunoaște creaturii sale virtuți întemeietoare, egale Sieși, motiv pentru care aruncă peste lume „o retea de factori izolatori“, respectiv „censura transcendentă“. „Ultimul nenorocit este mai important decât toți sorii, toate planetele, toate galaxiile și întregul univers. Ultimul nemernic este mai valoros decât toate florile, toți fluturii, toate pădurile, toate mările și oceanele. Un singur egal are ultimul nenorocit și anume pe Dumnezeu, egal în libertate cu El. (...) Faptul că ultimul nenorocit e mai important decât întreg universul, e, desigur, viziunea unui nenorocit. Universul s-ar putea să creadă invers.“

Cartea lui Gheorghe Smeoreanu nu se poate povesti, ea trebuie să fie citită, fiecare text în parte putând fi doar recitat, ca un

poem. Este o carte neobișnuită, dar optimistă, în ciuda atât de amărăciuni și dezamăgiri ale vieții, noi, cititorii, fiind încurajați de autor să trăim cu speranță că salvarea ne vine tot de la poezie, muzică, pictură, într-un cuvânt, de la cultură. De aceea sunt înșelătoare titlurile textelor sale antologiate în volum, pentru că Gheorghe Smeoreanu vorbește, de exemplu, de sfârșitul presei ca de o simplă iluzie, în termenii gândirii politologului american de origine japoneză Francis Fukuyama, care vedea în economia de piață și democrația statului de drept ultimele expresii ale organizării umane. „Fukuyama a fost unul dintre cei mai frumoși profeti, dar și cel mai mincinos“, recunoaște autorul. El nu este ultimul ziarist, pentru că viața de apoi, propovăduită de Fukuyama e încă de parte. „Acum, în fiecare dimineață sunt primul ziarist al lumii, cel obligat să inventeze presa. Cititorii mei sunt primii cititori de presă ai lumii“... Dar nu este nici Gheorghe Smeoreanu, adică numai ziaristul de care uneori se simte străin („Mă tem că nu sunt Gheorghe Smeoreanu“...), data fiind condiția actuală, uneori jeansantă, a mass-media din România. Autorul *Sfârșitului presei și ultimul ziarist* este înainte de toate un veritabil om de cultură, un mărturisitor al frumosului și un filosof creștin aplacat asupra sufletului omenesc, atât de adânc și atât de contorsionat de încările vieții.

■ Ion Munteanu

poezia lui D. Iacobescu

Poezia lui D. Iacobescu surprinde lectorul modern prin revărsarea ei pictural ondulantă, într-un joc cromatic al ocrențelor schimbabile, surprinzătoare.

Imaginarul romantic-simbolist, uneori pronunțat macedonskian („Din farmecul de lună, un luciu de mătăsă / Învăluie fantastic loașul celor duși; / Sosește miezul nopții și morții-ncep să iasă:/ Sunt palide schelete cu frac și cu mănuși, / Cu șaluri de bunică sau rochii de mireasă.”) În gesturi grăgioase, dar reci și obosite, / Se plimbă prin alei tăcuți și gânditori,” (Nocturnă), se convertește în ceremonii sepulcrale, amintind de Ileana Mălăncioiu. Abstragerea din barbaria timpului implacabil se distilează într-un spectacol al metamorfozelor de tip baroc: „Eu voi dormi... și din văpaia/ închisă-n rările din viață, / Vor răsări mărganeuri roșii/ în locul săngelui ce-a fost.”, (Fantazie). Nevoia travestiului, a topirii identității reale într-o alta, imaginând plutirea femininității în infidelități cochet seducătoare, țese ritualuri senzuale încheiate cu o poantă a concretetei îndurerante: „Aș vrea să fiu un păpușă cu mintea fină/ Un păpușă, subțire și galant, / Iar tu să fiu o Tânără regină/ Având un soț bătrân – și un amant. (...) Aș urmări cu ochii fermecăți/ Pantofii albi jucându-se pe iarbă/ Ca niște porumbei înamorați. (...) Eu aş privi prin găurile cheii/ Si-aș plângere-apoi în patu-mi solitar.”, (Altei Doamne). De altfel, femeia e imaginea (eminesciană) de fine creionări radiante, apariție în sotto voce, în pășiuri usoare, aproape hieratice.

Viziunea sinestezică efasează ori măcar edulcorează brutalitatea unui real, exterior, interior, murind: „În melancolică grădină,/ Prin dantelarea albei ploi/ Pluteau surâsuri de rugină,” (În ziua despărțirii noastre), „Iar sufletul îmi pare o casă de nebuni/ În care se frământă, se-naltă, se îndoiește/ O lume de-ntuneric, de sânge și de ploaie.”, (Agonie). Există o adâncă nevoie de respingere a morții ca ultim liman, substituția estetică de o cascădă de fălfări florale, frumuseți și efemeride, deopotrivă: „Si morții reci pe care noi îi credem că dorm (...) / Trăiesc o viață nouă într-un ținut enorm/ De plante și mărgănește.”, (În adâncimi). Se pune în scenă spectacolul în irizări de așteptări neîmplinite: „Dar ei, mai trăși, mai palizi, politicos se-nclina/ Apoi se depărtează... iar nimfele suspină.”, (În adâncimi).

Tânărul modern (Elegia unui Tânăr modern), diurn, răspândit în preocupările epocii, nocturn, ademenit de strămoșii „nomazi”, cedează, totuși, spleenului feroc, gradat distrugător: „privesc cum spleenul viață mi-o mănană...”. Esențialul pierdut al lumii noi („Idealism, o zeu al omenirii/ Dormi răstignit pe Golgota modernă;”) e reînviat, în registrul său negativ, de un gest oficiant: „Din calea veșnicei metamorfoze/ Pios culegem ultimele roze/ Si-n taină le zvârlim spre umbra ta.” (Marelui Zeu). Retras într-o poezie de tonuri, al unei veșnice plângerii mătăsoase în care orice rugozitate și netezită de privirea modelatoare, D. Iacobescu invi-

tă interioritățile căutătoare la lectură.

Prof. Dania-Ariana Moisa,
Colegiul Național Pedagogic
„Ștefan Velovan”

În volumul *Quasi* sunt reliefate gândurile, sentimentele, trăiriile, pătimirile unui foarte Tânăr poet. Uneori, deși cuprins de o oboseală existențială și de o tristețe definitivă care îl încarcerează – „Sunt obosit, o doamnă, și putred ca un veac/ Și-s trist, o trist fără motiv.” (Unei Doamne) –, în adâncimile interioare se dă o luptă, însă încercarea de a se alina se dovedește zadarnică: „Cu vinuri pătimășe în pahar/ Cu opiu și cu flori de lupanar/ Cerc să-mi îmbăt urâțul în zadar (Spleen). Cuprins de fatalitate, tinde spre defulare: „Aș vrea să tip, dar glasul îmi gâlgâie în piept” (Vis negru). Nici gândul sinuciderii nu-i este străin: „Si-un ștreang cu care nu te strângi de gât”. Uneori stările nu au o cauză bine definită – „Nici eu nu știu ce am” (Vis negru) –, iar alteori, deși conștient și îngreunat de oboseala chinuitoare dintre moarte și viață, pare să urmărească tocmai această contopire thanatică, perspectiva care îi se arată ademenitoare: „O dormi, o dormi/ În calmul nesfârșitelor pustii”, „Cu lenevii de aur cald mă fură/ Și mă sărută lung pe ochi, pe gură...”.

Plasată în cadre aristocratice, femeia – „o Tânără regină” – încurajează stările contemplative ale ființei poetice: „Aș vrea sa fiu un păpușă cu mintea fină/ Un păpușă, subțire și galant.../ Aș sta în nopti senină, sub terase” (Altei Doamne). În consonanță cu dinamica trăirilor sale, natura e desacralizată, îndreptată spre profan, iar soarele crucificat: „Culoarea idealei zări e suptă/ Iar soarele mai greu și mai masiv.../ Nimica sfânt. Nimica bun. Nicio cadență./ Doar lenevii solare și atât/ Plus o grozav de lungă decadență” (Spleen). Exteriorul poartă amprenta bolii și a condamnării: „În săngele meu doarme o boală fără leac/ Cum doarme luciul verde în moartele canale/ Subtilizând în mine tristețea altui veac” (Bolnavul).

Poezile Amintiri în amurg, Tristeții de seară, Altei Doamne, Vis negru sunt utopii, constru-

ișc un viitor imaginär, fără densități, viitor ipotetic, produs de închipuire. Tablourile nu sunt statice, însă nici animate, sunt dominate de o lentoare agonizantă, gesturi molatrice și trăiri încetinătoare, un fel de acalmie, lăsând impresia unor evoluții însevizibile, atinse de oboseala unui sfârsit de ciclu. Sentimentele poetului exprimate într-un mod plenar, lipsit total de retinență, îngreunează limbajul, accentuând ideea morții („siciu”, „giulgiu”) ca obesișie devoratoare.

Poeziile nu exprimă ceva precis, ci doar ceva tulburător, arborat de un aer funebru și mistic, dezolant, emoția continuă și ne-definită, bezna amorfă a morții, mister insondabil în fața căruia chiar și eul liric este incomprehensiv. Totul este exprimat: tema – „Cum tremur, vai, cum tremur!”, nădejdea, deznađejdea, tristețea, surescitarea, oboseala, plăcileală, dorință, singurătatea. Chiar și neînțelegerea este exprimată, și totuși, toate rămân voalate, chiar și pentru poet. Inefabilul chinuitor străbate poemele.

Iuliana Păun,
Colegiul Național Pedagogic
„Ștefan Velovan”,
Craiova

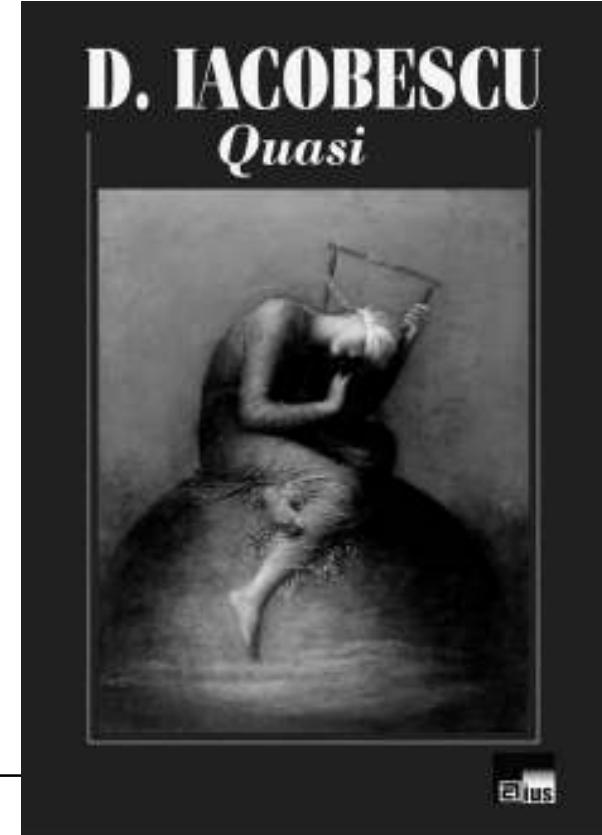
Există numeroase scrieri pierdute, uitate sau încă prezente în măimile și mintea unor corpori din altă perioadă, scrieri ce au puterea să contureze ușii în întunericul interiorului nostru, ușii alături de care dormim în timp ce tragem cu urechea la misterele ascunse dincolo de ele, în memoria comună a tot ce a fost. Aceste scrieri sunt amprente ale unor degete invizibile ochilor noștri, sunt concretizarea gândurilor sub formă de cuvinte ordonate de o muzică ce nu ne aparține și pe care nu o auzim, un soi de legătură între prezentul prezent și prezentul trecut. Idei și sentimente aglomerate printre rândurile acum vii transformă carteau în reală lumină ce poate pătrunde prin ochi și prin toți porii spre interiorul ființei cititoare.

Nu cu mult timp înainte, măinile mele au atins singurul volum de poezii al lui D. Iacobescu, *Quasi*, numit de Ana Blandiana

citim la Tradem!

Pe data de 12 noiembrie 2014, Casa de Cultură „Traian Demetrescu” a organizat la Galeria Vollard, prima întâlnire din cadrul proiectului „Citim la Tradem!” ce își propune lunar să promoveze lectura și discuțiile libere, pornind de la subiectul unei cărți. Fiecare dintre întâlniri are în centru o carte al cărei subiect va fi dezbatut de cinci persoane (profesori, elevi, studenți, pasionați de lectură). Unul dintre invitați își va asuma rolul de coordonator al discuțiilor. Cărțile sunt dăruite de edituri cîtitorilor implicați în lectură-dezbateră.

Proiectul s-a deschis cu volumul de versuri *Quasi* de D. Iacobescu, carte apărută la Editura „Aius”, sub îngrijirea lui Ștefan Bolea. Coordonatorul discuțiilor de la prima întâlnire a fost prof. Dania Moisa, însotită de Iuliana Păun și Ana-Maria Stuparu, eleve la Colegiul Național Pedagogic „Ștefan Velovan”. (L.M.)



„cel mai Tânăr poet al istoriei noastre literare”. Viziunea poetică a lui D. Iacobescu este nuanțată de culoarea săngelui (motiv prezent în majoritatea poezii) și aruncată în stările de tristețe și boală ce conduc ideile spre același punct: sfârșitul. Probabil conștientarea apropiierii propriei morții îl gonește spre eliberare și resemnare în poezie. Ideea oboselii existențiale apare din primul vers al poeziei *Spleen* („Sunt obosit, deși nu vin din luptă”), un fel de punct ce, prelungit, vizează viața însăși. În ochii eului creator, totul este agasant, în scurgere, în creștere, totul se transformă. Soarele nu apare ca aducător de lumină și căldură, de claritate, nu este privit ca un simbol al cunoașterii, ci clăstreză eul, transmite un sentiment împovărat, aflându-se în continuă expansiune, apropiere. Natura și tot decorul exterior reprezintă în realitate reflexia interiorului degetelor care scriu, de aceea, totul plângă, se închide, se stinge, apropiindu-se de momentul final.

În poezile sale, se remarcă acel „ceva” autentic, „fiorul existențial” (D. Micu), transformându-l pe D. Iacobescu în altceva decât un bolnav care și scrie testamentul. Oboseala grea împreună cu acea stare de tristețe și deznădejde existențială pregătesc cumva drumul spre călătorie, spre mareea trecere, mariajul dintre moarte și acea oboseală prematură înțepând în ochi orice cititor activ. Pe scurt, *Quasi* e un volum ce îndeamnă la reflecție.

Ana-Maria Stuparu,
Colegiul Național
Pedagogic „Ștefan Velovan”,
Craiova

exilul cu mască și fără mască

Un roman virulent al exilului românesc și al motivațiilor sociale și politice a publicat de curând Constantin Arcu: *Măștile exilului* (Cartea Românească, 2014, 350 p.). Autorul însuși îl avertizează pe cititorul mai puțin avizat asupra caracterului agresiv al romanului ce conține „pagini de realism dur, care ar putea să violenteze psihic”, implicând și cel puțin două scene erotice cvasi hard. Este un roman de strictă actualitate, politic și picare (A.I. Cîstelecan), cu caracter cinematic, prizând atmosfera filmelor de groază.

Eroul-narator pornește într-o aventură, este un picaro s-a spus, nepuțând fi însă asimilat perfect celui din literatura spaniolă a secolelor XVI-XVII, nefiind şmecher, intrigant, viclean. Dimpotrivă e un om de caracter, un fost universitar mătrăsit pentru convincingere nonconformiste și un jurnalist opozant al puterii politice din România perioadei proxime, (timpul scrierii romanului coincide aproximativ cu cel al acțiunii, (Suceava, mai 2011 – București, februarie 2014). Timpul narației este confirmat și de

portretizarea și transparentizarea acționilor politici ai epocii prezente, și a acelor lor nedemocratice, vicioase și perdante pentru societatea noastră care se înțelege că încă se află sub influența comunistică a interesului de partid și de grup oligarhic. Pentru nealinierea protagonistului la standerele oneroase ale politicienilor actuali, la fel ca în totalitarism, puterea îl obligă să plece în exil. Pleacă să alcătuiască o „legiune” română cu care să se întoarcă și să rezolve problemele în țară. Întâlneste doar interlopi. Așa este în roman, în realitate există acea „legiune” de români patrioți, care și-a etalat forța în alegerile nu de mult derulate.

O bună și exactă încadrare comparativă a romanului o reușește Victor Teișeanu: „*Măștile exilului* și contestabil un roman cu încărcătură simbolică, o parabolă a coborârii și călătoriei dănită prim înfern. Infernul nefiind altceva decât timpul prezent al unei Românie confuze și debosilate. Întocmai ca la poetul florin, tensiunea și suferințele cresc direct proporțional cu fiecare nouă bolgie străbătută de eroul povestitor. Si tot ca la Dan-

te sursa nenorocirilor este decadentismul politic și uman, lipsa de scrupule a celor învestiți cu puterea deciziei. Pe o asemenea canavă se înaltă construcția epică, împletind genul aventurii cu disecția psihologilor aberante, sevențele terifiante ale criminalității cu fiorul trăirii erotice.”

Infernul eroului-narator, pseudonumit Cezar Mihali sau Costas, ajuns redactor la ziarul de opozitie, *Gazeta de Nord*, într-un târg bucovinean, începe odată cu intrarea în conflict polemic cu o ziaristă a puterii, Coloneleasa Taifun (nume predestinat pentru tortionarul furibund), care îl defăimăază și-l amenință forțându-l să emigreze. Experiența exilului în Italia este extrem de dură. Fără bani și fără un loc de muncă începe pe mâna unei găști de interlopi români și este dus într-o așa numită tabără de instrucție militară a tinerilor puterii, sub patronatul domnului Morton (alt nume simbolic) și condusă direct de un ziarist mediocru, pe nume Velciu, de care nu e străină însă nici fioroasa Coloneleasă. Situată undeva într-un loc ascuns din Italia, *tabăra* ascunde de fapt un lagăr de muncă forțată, unde exi-

lanții internaționali erau racolați dintre cei veniți să muncească onest și, drogați fiind, păreau bucurosi, după ce făcuseră foamea, că au asigurat tercii zilnic. Scapă cu greutate, cu sprijinul autoritatilor italieni care descooperă lagărul, nu după ce mai întâi este pus în pericol de moarte de Coloneleasa ce se metamorfozează kafkian într-o cătea infernală gata să-i sfâșie pe oponanți.

Pe lângă românii care muncesc, cum se știe, legal și sunt apreciați în străinătate, sunt și mulți în afara legii, mai albi, mai colorați, prezenți și în roman, care intră în organizații mafioase sau își crează propriile rețele de recrutare și exploatare a bărbătilor sau a femeilor care vor să muncească și să fie bine plătiți. Tensiunea emoțională legată de destinul dramatic al migrantilor români ajunge la paroxism în spațiul scenelor terifiante, de umilință la care sunt supuși. Sunt apostrofați evident președintele pândit de suspendare (care le-a spus să plece) și guvernul înălțurat ulterior cu sprijinul manifestațiilor prelungite din Piața Universității. Aceste inserții obiective sunt bine integrate în poveste, în ficțiune, prin abilitatea scriitorului-jurnalist care scrie la persoana întâi acordând romanului o tentă de biografism, de autenticitate și credibilitate. Aventura lui continuă și la revenirea în țară, aflându-se perpetuu într-o stare convulată, când toate peripețiile din experiența cunoașterii alterității, a lumii exilanților, se întorc asupra lui însuși.

Romanul poate fi considerat o distopie modernă contrapusă utopiei comuniste care idealiza un bine inventat. O calitate relevantă a acesterii scrieri este și aceea a artei portretizării fizice și morale a personajelor numeroase, cu excepționale efecte identificatoare. Un personaj legendar al romanului este *stră stră străbunica* protagonistului, Katy, protecțoarea sa alături de îngerul Gabriel, care la o vîrstă matusalemică e o femeie voluntară (dem-



nă de integrat în categoria respectivă a literaturii), dărză și neîndurătoare cu neofitii uzurpatori ai democrației: „Vara și iarna poartă un pardesi de culoarea jegului, ros și pătat, iar o bonetă de-colorată îi acoperă cele câteva fire de păr alb. În picioare târzie galosi din gumă fabricați pe la mijlocul secolului trecut. Degetele îi par niște gheare pământii, scoruite. În urma ei plutește tot timpul un miroz greu de băutură proastă și tutun ieftin. Trebuie să aibă biunișor peste o sută cincizeci de ani și continuă să înfrunte cu îndărjire timpul”. În poftida acestei imagini parabolice, descurajante, străbunica este de o dărzenie nemaiîntâlnită și îl ajută pe nepot în situațiile grele prin care trece. Față de „golanii” care-l amenință și față de Coloneleasă este neînduplecăta: „Încep să mă calce pe nervi, preciză cu glas tabacic. (...) O aud pe turbata aia cum mărtură trotuarul... Numai să îndrăznească să intre, că fac moarte de om! Un încărcător plin îi bag în curul ei gras! (...) Îs în legitimă apărare în curtea mea, mama lor de golani! Îmi cunosc drepturile!...”. În schimb, „Coloneleasa se dădea drept vârful «inteligentei» grupării locale. (...) Nările îi sunt umflate, pare încântată de ea însăși. În lesă, alături păsește rottweilerul negru cu pete maroni (...) când devine agresiv, nimic nu-i poate declește colții din ce apucă.”. În final se metamorfozează kafkian în bestie patrupedă: „Am crezut că e un câine deghizat în ființă umanoidă, însuși Anubis venit să mă conducă în Valea Morților. Totuși, mi se păru că mai zărisem expresia din ochii acelei ființe. M-am cutremurat când mi-am dat seama că monstrul acela înțolit era Coloneleasa în persoană.”. Conturarea fabulatorie a Colonelesei coboară din sfera realismului magic românesc. Din pleiada de personaje fac parte și cele diafane, precum Alla-Dina fosta iubită a protagoniștului și fiica ei, polițista seducătoare, Sofia, cu care trăiește o scenă erotică incitantă.

Remarcabil este și stilul modern, cursiv, cu inserții ironice, ca și limbajul frust, expresiv, înglobând cu abilitate straturile stradale, argotice și dialectale ale limbii române, preferat fiind graiul moldovenesc din Bucovina naatală.

Valoarea romanului este reliefată și de cei trei scriitori importanți care îl susțin în compartimentul final al cărții, *La sfârșitul lecturii*, ce ține loc de postfață: A. Cîstelecan, Mircea A. Diaconu, Cornel Ungureanu, din asemenea cărora sunt prezentate fragmente și pe coperta a patra.

■ Toma Grigorie



S.Trost - *Indecipherable-divination - 1945*



DEACONU, ION SOARE, *Doru Moțoc sau Chipurile iubirii de teatră*, Ed. Patrimoniu, Râmnicu-Vâlcea, 2014.**

UN DESTIN LITERAR. „Ioan St. Lazăr face parte dintracei autori care nu-și grăbesc afirmarea, pentru a lâncezi mai apoi, ci preferă să-și edifice continuu personalitatea și să-și multiplice experiențele pentru a-și asuma și construi un destin literar trainic, (Eugen Negrici)”. ION SOARE,



GHEORGHE DEACONU, *Un faber în cultura română: Ioan St. Lazăr*, Ed. Fântâna lui Manole, Râmnicu-Vâlcea, 2013.**



ESECUL. „Când nimeni nu a reușit de multă vreme să te adenemească spre dulceață dragoste, datorită excesului tău de negativism, când un bărbat este capabil să te provoace, să te revigoreze și să te înflăcăreze mental și, în același timp, printr-o ironie a sortii, să te lase cu gustul

amar al eșecului fizic, atunci nu mai poți decât să râzi de tine sau să-ți plângi norocul”. ANA VIDA, *Aripi arse*, vol. I-II, Ed. M. Duțescu, Craiova, 2014.**

UNICITATE. „nu există nimic/din cele existente// nu există nici primul/ nu există nici ultimul// unicul e cauza tuturor// dumnezeu se află / în fiecare om”. DOI-NADRĂGUT, *Timpul dintre valuri de lumină*, Ed. Scrисul Românesc, Craiova, 2014.**



TEATRUL IMAGINATIV. „Plecând de la vechea dispută privitoare la primatul textului vs. importanță și prioritatea regizorului în realizarea unui spectacol, teoreticianul reformator propune *un proces de reconciliere*, realizabil numai prin formula acestui tip de teatru, care pornește de la concepția meyerholdiană privind rolul imaginatiei în exercitarea influenței artei; de aici, libertatea – practic nelimitată – pe care noua formulă dramaturgică o lasă regizorilor, actorilor, dar și altor oameni de teatru”. GHEORGHE

„rezonanțe balcanice” – expoziție internațională de arte vizuale

Prin limbajul specific al imaginilor, orașul nostru este conectat la fascinanta lume a colorilor, a formelor, a viziunii și tendințelor artei contemporane, prin manifestările internaționale organizate de Filiala Craiova a Uniunii Artiștilor Plastic din România în parteneriat cu instituții de referință ale orașului: Primăria Municipiului Craiova, Consiliul Local Municipal și Casa de Cultură „Traian Demetrescu”. În cadrul Proiectului internațional „Rezonanțe balcanice”, Galeria „Arta” a găzduit o expoziție realizată în colaborare cu Galeria de artă „Resonance” din Plovdiv, Bulgaria, reprezentată de galerista Antonia Dimitrova, art manager bulgar, curatorul expoziției fiind sculptorul craiovean Emilian Popescu.

Sunt expuse lucrările a doi cunoscuți pictori, cu activitate artistică de excepție, participanți la numeroase saloane și expoziții internaționale: Aneta Dragușanu și Ceavdar Petrov. Aneta Dragușanu a studiat pictura la Academia de Arte „Nicolae Grigorescu” din București, clasa maestrului Cornelius Baba. A expus în Bulgaria, Grecia, Germania, Anglia, Franța, Mongolia, Egipt, In-

dia, China și-a cucerit publicul cu tablourile sale de mari dimensiuni, realizate într-o tehnică specială, aplatizând suprafețele și vibrându-le prin suprapunerile grafice. Plecând de la imagini arhetipale, ancestrale, redimensionând reperele primitive se întoarcă la o realitate sublimată, la semnificația celulei, a oului care, personificând gestul creativ, se metamorfozează în stăpânii lumii: „Întoarcerea omului”, „Scurt pas”, „Somn” sau dipticul „Mater & Pater”. Folosește o gamă cromatică rafinată, colorilor terne fiindu-le juxtapos verdele cald al Renașterii în peisaje simbolice: „Gradina omului”, „Livada tataiei” sau „Mănăstirea Sucevița”.

Ceavdar Petrov, absolvent al Facultății de Arte Plastice „Sf. Kiril și Metodiu” din Veliko Târnovo - Bulgaria, expune picturi lucrate în tehnici mixte cu acrilic pe pânză asociat cu pastel sau colaj și pictorelief - stratificând culorile până la tridimensionalitate. Lucrările sunt organizate pe patru cicluri tematice: „Silueta”, „Fragmente”, „Noapte” și „Reflexie”, într-un echilibru determinat de memoria retrospectiva, imaginativa a actului de creație. Spa-

țul plastic al tablourilor este o comunicare între pământ și cer, între foc și apă, cele patru elemente fundamentale fiind transpuși prin compunerea formelor plastice de bază: triunghiul, cercul și pătratul, organizate în scheme ascendente sau descendente, active sau pasive. Cromatica este susținută de griuri reci, neutre, care pun în valoare strălucirea colorilor pure, intense, aducând lumină în noaptea infinită a cosmolui, a nesfârșitului.

Emilian Popescu, absolvent al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj, profesor de sculptură la Liceul de Artă din Craiova, doctor în arte vizuale, este cunoscut prin sculpturile monumentale expuse în Craiova: „Piatra de hotar” și „Marin Sorescu”, la Muzeul din Perișor „Henri Coanda”, la Ișalnița „Monumentul comemorativ Petru și Eliza Opran”, la Târgu-Jiu, Filiași, Râmnicu-Vâlcea, sau Paris precum și prin numeroase sculpturi achiziționate de muzeu din țară și din străinătate. La Galeria „Arta” a expus rondbosuri sculptate în marmură de Ruschița: „Dimineață”, „Eliberare”, „Înălțare”, „Zbor silențios”, „Lumina misterioasă”, în marmură albă de Tassos:



„Ghimpele” și o lucrare din lemn exotic – nucul sălbatic, în care subiectul pune în valoare esența și frumusețea fibrei naturale a lemnului: „Trinitate”.

Continuând mesajul Simpozionului internațional de sculptură, cu lucrările sculptorilor ro-

mâni și străini expuse în spațiile ambientale urbanistice ale Craiovei, Galeria „Arta” și-a oferit simbolul comunicării, al universalității, al adevăratelor valorii spirituale ale creației artistice.

■ Magda Buce-Răduț

salonul de caricatură „Nicolae Petrescu Găină”, la sănge!

Pe ultima sută de metri a anului 2014, a avut loc, la Craiova, Salonul Internațional de Caricatură „Nicolae Petrescu Găină”. Organizat de Asociația caricaturiștilor profesioniști din România, cu concursul generos al Consiliului Județean Dolj, al Muzeului Olteniei, care a pus la dispoziție eleganta sală „Ștefan Ciuceanu”, precum și al Muzeului de Artă Craiova. 33 de expozații români și 21 din lumea largă au colorat simezele galeriei și spiritele privitorilor.

Ai noștri

Cătălin Bilea, Horatiu Mălăește, Valentin Chibrit, Romeo Răileanu, Virgil Tomuleț, Cătălin Mihalache, Lucian Dobârta au fost prezenți în această ediție a salonului cu portrete-șarjă.

I-am regăsit pe Octavian Bour, Vasile Mândru Crăită și pe Pavel Constantin cu aceeași notă a metaforei vizuale cu care ne-au obișnuit de câteva zeci de ani. În același registru s-au situat și lucrările lui Constantin Papuc – lucruri moderne a unor zicale vechi.



Gabriel Rusu a propus situații de impact vizual, în timp ce Aurelian Șuță - SAI a perseverat în reflecțiile hârtie împachetate într-un stil grafic inconfundabil. Mai Tânărul Alexandru Ciubotariu a exceitat mai mult prin grafica satirică, aproape de caricaturizare, decât prin idee, iar Lucian Dobârta a surprins prin compozitiile suprarealistice.

Nicolae Viziteu, Nicolae Ioniță, Constantin Ciosu, Ovidiu Ambrozie Borta, Dumitru Ștefănescu Ștef și Viorel Corodescu au performat în clasicele caricaturi de moravuri, în timp ce Mihai Boacă și-a exhibat talentul de grafician pur-sângă. În aceeași notă, de grafician de elită, s-a prezentat și ieșeanul Sergiu Grapă. Costel Pătrășcanu, aflat pe val în domeniul caricaturii de presă, a reinventat subiectele de actualitate cu multă sevă și humor, în timp ce Ștefan Boroș a fost furat de jocul cu elementele grafice, stârnind zâmbete din combinarea lor cu situațiile de zi cu zi. Viorel Baciu a dat o moștă de caricatură „ba-

rocă”, în care portretele-șarjă fac casă bună cu scenele complexe de personaje și situații, metafore și mesaje.

Pamfil Horodnic s-a axat, în lucrările prezente în salon, pe mesajele directe în contexte surprinzoare.

Maestrul Ștefan Popa-Popas a părut furat de portretul-șarjă „îmbunătățit” cu elemente de satiră politică internațională.

Florin Doru Crihană și-a confirmat valoarea de grafician european atât prin idee, cât și prin grafismul personal, extrem de elaborat și desăvârșit executat.

Mihai Stănescu și-a continuat și el direcția satirică, de idee, cu care ne-a obișnuit din 1978 începând, în timp ce Pavel Botezatu a fost prezent prin grafismul desăvârșit cu care s-a afirmat.

Puțini sunt cei care reunesc, în chip fericit, umorul, grafismul și ideile. Nicolae Lenger este unul dintre ei.

Radu Dan, Radu Bercea și Paula Șalar au practicat satira politică, mult prea incisivă cu simboluri actuale pentru a rezista deceniilor viitoare, dar, până la urmă, acesta e destinul caricaturi-



rii politice, nu?

Mărturisesc că aştept întotdeauna cu mare interes saloanele internaționale pentru lucrările maestrului Gabriel Bratu, recent omologat al recordului de 80 de ani, din care 67 publicistici, caricaturi fără cuvintele, mult mai adânci și mai cu talc, cred eu, decât cele cu care ne-a obișnuit cotidian.

Ai lor

În ce privește partea „străină”, de departe a fost dominată de artiști ucraineni, care exceleză fie prin idee (Michael Maevski), fie prin grafica robustă (Oleg Loktyev, Konstantin Kazancev), fie prin melanțul fericit (Igor Kosobukhin, Vladimir Kazanevski).

Brazilianul Valdez Duarte s-a

concentrat pe ideile de îngădări ale libertății, uzbekistanul Es-honkuloc Makhmudjon s-a prezentat cu o eclatantă metaforă, iar polonezul Gustaw Rogaklski a evocat în lucrarea sa grafica interbelică. Deși axat, ca idee, pe poncifuri simple, indianul Malatesh Garadimani nu a fost lipsit, în lucrările sale, de o construcție grafică originală. Americanul Davis Lavine a fost prezent în salon cu un portret-șarjă, în timp ce nemțoaica Barbara Hanniger a practicat umorul burlesc, într-o înaltă ținută grafică. Lucrările chinezului Zhao Zun Sheng au fost mai mult reflectii filosofice despre război și victorie decât umor tradițional, iar tema violenței militare a răzbătut și în lucrarea turcului Ferhat Demirbas.

Sirianul Raed Khalil a prezentat excelente lucrări în care ideea și grafismul se împletește armănos. Excelentă a fost și lucrarea

turcului Kaan Saatei ce se învârte în jurul mitului lui Adam și Eva. De o factură aparte s-au dovedit a fi și lucrările iranianului Mohammad Saman Souli, meditații asupra relației om-mediu și de critică socială. Javad Takjoo este un alt iranian cu o creație foarte solidă și profundă; dintr-o dată, lumea islamică nu mai apare atât de barbară precum o vedem prin actele reprobabile intens mediatisate. Feeriile grafice ale lui Tudor Banuș ne-au fost prezentate ca expoante franceze, dar noi știm că acestea doar vin din Franța, nu ne amăgim că prezintă cultura satirică franceză tradițională. Mexicanul Angel Boligan a fost prezent ca un grafician de forță, iar sârbul Jovan Procopjevici și rusul Vladimir Semerenko – expozițieni ai umorului tradițional.

Împușcături și teroare

Și ediția din 2014 a recompensat performanța, prin votul modern – via poștă electronică – al juriului format din Ștefan Popa Popa's, Gabriel Bratu, Elvira Rotman și Ionel Gavrilă. Și aici s-a tras, dar ținutele n-au fost caricaturiști, ca în alte părți, ci premii. Astfel, Valentin Chibrit a împușcat premiul „Nicolae Petrescu Găină”, Costel Pătrășcanu – premiul „Benedict Gănescu”, Nicolae Lenger – premiul „Silvan Ionescu”, Romeo Răileanu – premiul „Eugen Taru”, Aurelian Șuță SAI – premiul „Francisc Shirato”, Virgil Tomuleț – premiul „Nicolae Drăgulescu-Drag”, iar Viorel Baciu – premiul „Dumitru Negrea-Gan”. Să sperăm că acești caricaturiști ne vor teroriza mai des cu acest gen de expoziții.

■ Viorel Pîrligras

rte
r
□



ansambluri camerale de elită

Ultima ediție (a 41-a) a tradiționalului Festival Internațional „Craiova Muzicală”, în mod cert, cea mai bogată și cea mai interesantă dintre precedentele ediții, a reprezentat pentru Filarmonica „Oltenia” un vârf organizatoric și de calitate artistică. Din totalul de patruzeci și una de activități înscrise în agenda festivalului, orchestrelle invitate din țară și din străinătate au conferit acestuia o dimensiune și valoare nema întâlnite. Sub acest aspect, dorim să ne oprim doar la câteva ansambluri camerale, care s-au situat, în opinia noastră, în prim-planul festivalului, ele făcând deliciul melomanului chiar și al celui mai „contributor” (deci rol sporit) acutl interpretativ; în aceste condiții, ei, instrumentiștii, sunt obligați să conlucreză, să-și exprime părerea cu privire la modul abordare al muzicii, într-un autentic spirit relațional în demersul de a însuflare o partitură, de a conferi un curs interpretativ ieșit din comuniunea de idei și sentimente. Într-o responsabilă serioasă abordare a execuției artistice de natura celei amintite sonoritatea finită nu poate fi altceva decât cu totul deosebită. Orchestra are un *sound* al ei, de o perfecție rarissimă, are o personalitate inconfundabilă, de o evidentă unitate în gând și simțire a tuturor interpretilor.

O impresie extraordinară ne-a produs-o Orchestra de Cameră „Franz Liszt” din Budapesta, care de peste o jumătate de secol se situează în fruntea ansamblurilor europene de profil, cu prezențe în peste 50 de țări ale lumii, inclusiv pe cele mai cunoscute scene: Carnegie Hall din New York, Concertgebouw din Amsterdam, Sydney Opera House, Suntory Hall din Tokyo și.a. De-a lungul anilor, această orchestră a colaborat cu mari muzicieni: Sviatoslav Richter, Yehudi Menuhin, Jean-Pierre Rampal, David Oistrakh, Henry Szering, Isaac Stern, Mstislav Rostopovici, Martha Argerich și.a.

Din 1979, în fruntea orchestrei se află violonistul Janos Rolla, îndeplinind calitatea (la vedere) de concertmaestru. Fiind un ansamblu care evoluează în public fără dirijor, atribuțiile dirigitorului sunt preluate, vrând-nevrând, de către acesta, fapt ce conferă celorlalți instrumentiști un rol de



tale, dezinvolte a discursului muzical. Plamen Djouroff are o personalitate bine structurată: posedă o irezistibilă forță de antrenare a instrumentiștilor din ansamblu, conferă actului artistic un cadru spectaculos de sincronizare perfectă între vizual și finalitatea sonoră; pe scurt, este un dirijor spectacular, teatral. Ansamblul bulgar a cucerit publicul, primind aplauzele călduroase ce i se cuveneau cu prisosință.

O surpriză plăcută ne-a produs-o și Camerata Regală, formată din tineri instrumentiști, evoluând, la Craiova, fără dirijor. Aflată sub patronajul Alteței Sale Regale Principele Radu al României, orchestra a oferit un program format din două lucrări: *Concertul în Do major pentru violoncel* de J. Haydn (solist Octavian Lup) și lucrarea, mai rar cântată, *Souvenir de Florence, op. 70*, de P.I. Ceaikovski (înțial, un Sextet, ulterior, adaptată pentru orchestă de coarde). Camerata Regală

(concertmaestru, violonistul Radu Chișu) a excelat în muzica marelui compozitor rus, dove-dind omogenitate ca intonație și demers artistic. Am fost, realmen-te, surprinși de frumusețea tonu-lui și de exprimarea sinceră a tră-i-rii emotionale.

Dacă ansamblurile artistice amintite, s-au bucurat de săli pline, nu același lucru se poate spune despre concertul Atelierului de Muzică Contemporană „Archaeus”, când publicul a fost mai „rarefiat”. Acest lucru este explicabil într-o măsură, ținând cont de faptul că muzica nouă își găsește destul de rar locul adecvat în repertoriul Filarmonicii craiovene. E mult de lucru pentru a atrage atenția melomanilor craioveni și asupra acestei muzici. Numai prin promovarea ei, în deplină cunoștință de cauză, stagiune de stagiune, poate fi atins acest deziderat.

„Archaeus”, este un veritabil atelier „de lucru”, de inovare și

■ Geo Fabian

Crăciunul și Anul Nou, la Filarmonică

Sărbătorile de iarnă au oferit, anii la rând, Filarmonicii craiovene prilejul să ofere publicului său meloman manifestări de un interes aparte, propunând programe muzicale interesante, de o ținută specială, inspirate de marele repertoriu românesc și universal tradițional, și nu numai. Am avut astfel ocazia să urmărим concertul de Colinde prezentat de Corala academică a Filarmonei (foto), avându-l la pupitru pe Valentin Gruescu, unul dintre cei mai avizați și renumiți dirijori de cor ai țării, considerat, pe bună dreptate, un maestru al artei corale românești (atât în postura de dirijor, cât și în cele de compozitor și profesor de dirijat cor academic). Cu un asemenea „monstru sacru” în fruntea ei, Corala craioveană

și-a etalat, plenar, virtuțile artistice, dovedind calitate și un potential interpretativ ce au întrecut aşteptările noastre. Atunci când ansamblul este „strunit” cu inteligență și determinare, când gestul dirijorului este de o plasticitate și un impuls energetic de maximă eficacitate, iar expresia vizuală este mobilizatoare, în acest caz actul interpretativ produce un impact direct asupra publicului, iar succesul este pe deplin meritat.

Programul concertului a cuprins, cum spuneam, colinde și cântece de Crăciun din repertoriul românesc și universal. Am ascultat muzică semnată de Ioan Costescu, Ioan Cristu Danielescu, Alexandru Podoleanu, Paul Constantinescu, Gheorghe Danga, Tiberiu Brediceanu, Valentin

Teodorian, Valentin Gruescu, Valentín Cârlig, A. Adam, H. Brittrich și-a, unele în aranjamentul coral al lui V. Gruescu. Fără îndoială, cele mai gustate lucrări ale seriilor au fost ultimele două lucrări din program: *Noël* al lui Adolphe Adam (solisti Olga Șain, Cristian Radina) și tumultuosul, exuberantul cântec tradițional spaniol *Festejo de Navidad* de H. Bittrich (cu concursul unui quartet de percuție și duo de chitare). Concertul, în întregul său, s-a bucurat de acompaniamentul excelentei pianiste Corina Stănescu și de comentariul de ținută indubitatibilă al Mihalei Dumitru. Așadar, Filarmonica s-a situat și de această dată la un înalt nivel de performanță, oferind publicului, în întâmpinarea Crăciunului, un concert de zile mari.

Tradiționalul Concert de Anul Nou, susținut de Orchestra simfonică a Filarmonicii, s-a desfășurat sub conducerea dirijorului italian David Crescenzi, unul dintre șefii de orchestră „specializați” în muzica de operă. Programul propus, a inclus, cum era de așteptat (având în vedere și profilul artistic al dirijorului), arii, uverturi și muzică de balet din opere (în prima parte a serii), valsuri și polci de J. Strauss-fiu (în partea a doua).

Solista serii, soprana Rasha Talaat, din Egipt, a optat, la rândul ei, pentru arii de anvergură din punct de vedere tehnic. Cu certitudine, ea posedă o voce impresionantă, dar, dincolo de acutul ei penetrant (insuficient cizelat), în registrul mediu, glasul trece rama cu destulă dificultate.

de o diversitate și dificultate greu de surmontat într-un timp relativ scurt. Cu atât mai mult, apreciem demersul dirijorului și lăudăm disponibilitatea efort a tuturor artiștilor instrumentiști, precum și dorința acestora de a cânta „cu tragere de inimă” și vădită plăcere. Cele mai izbutite momente orchestrale ale concertului au fost uverturile la operele *Don Pasquale* (Donizetti), *Norma* (Bellini), opereta *Liliacul* (J. Strauss-fiu), celebrul vals *Frumoasa Dunăre albastră* și polcile straussiene (*Tunete și fulgere; Trici-Traci*).

Cele două muzici de balet din opere, *Bacchanale* și *Dansul orelor* (cele mai ample pagini simfonice din program), ni s-au părut mai puțin „convincătoare”, deși am remarcat destule momente solistice de înalt nivel artistic.

Cum era de așteptat, finalul concertului de Anul Nou a apărținut „trepidantului” *„Marș al lui Radetzky”* (J.Strauss-tătăl), care a creat o ambianță veselă, de deconectare spirituală și, desigur, a invitat sala să se alăture scenei în dorința de a conferi „fastul” necesar exprimării sincere a trăirii emoționale; toate acestea au declanșat avalanșa de aplauze ale asistenței.



poeme**O clacie tragică**

Cine suntem Eu?
Corpul nu execută niște treburi,
Unele simțuri s-au tocit,
Prin amintiri am tot mai multe găuri.

M-aș apuca de treabă - ce să fac. Aș săruta
- dar de unde buze. Aș atârna - unde-mi este gâtul.
Acestă clacie, Această harababură tragică
Mi-o las tot mai des în pace: Ce aş putea face.

Pur și simplu,
Noi suntem niște părți componente.
Ca un întreg, însă,
Eu nici nu exist.

Cina festiva

Încerc să nu mă dau de gol Aplecat așa
peste farfurie
de argint. Cuțitul îl folosesc De parcă aș
ține o carte
sub braț.

Totuși, îi dau unuia un cot,
Mai sorb și îmi mai trag și nasul,
Pe altul îl mai calc pe bătătură,
Scaunul stil parcă dă să ţipe,
Se varsă conținutul dintr-un pahar de
cristal.
Din mine urlă foametea,
Se cască setea din mine.

Din cubul de sticlă de pe perete
Chiorăs mă privește un scaun șchiop:
Mă trec fiorii la-nălăirea cu privirea
ochilor albaștri.

Ce fel de cină este cina astă a noastră.

Tâbiade școmă

De pe tabla poiată cumplită
(Se-aseamănă, oare, cu viața?)
Fascinează momentele
In care eram surâzători
Și momentele
în care adoptam hotărâri istorice
Și toate mergeau pe dos.

Aidoma nestemelor A soarelui însuși
Strălucesc acele locuri Din care ne-am
șters
Noi însine pe noi însine.

Belgradul, aceasta există

Marile poduri arcuite
Oameni și îmbrăcăminte îngemănați cu
vântul
Case izolate prin fier de lume
Grupuri grupuri de tineri gălăgioși
Parcuri presărate de copaci muribunzi
Aleile - robi ai plimbăreților muritori
Foștii oameni rezemați de ușile
cafenelelor
Femei conștiente de vitrine și imaginile
lor în ele
Nevăzătorul care se complace în bătăile
bastonului alb
Vitorul sinucigaș visător și respingător
O vedere spre două râuri incurabil de
tulburi
Largi pasaje prin care nu ne atingem
Un stol ce dispără-n cerul eroare
Această viată de care odată nu-mi voi
aminti:

Plămâni mei deschiși spre aer
Inima mea care nu se regăsește dincolo
de ritmuri
Ochii mei crescute în existent
Iubita mea condamnată să fie numai a
mea
Gura mea din care picură vocală negre
Viața mea de care odată n-o să-mi aduc
aminte -
E incredibil cum toate acestea există.

Nepuțință

A-i face pe premonitorii să se-ndoiască,
A-i face pe statisticenii de marcă să
se-ndoiască, A-i încurca pe socotitorii
de vază. Ustensilele lor ajutătoare a opri
- Nici pentru un singur glonț nu mai e
loc.

Ne-am zidit în tăcere, Am dărâmat toate
stațiile de tramvai, Am tăiat toate firele
telefonice, Megafoanele le-am îndopat
cu zdrențe, De prin armate ne-am liberat,
Războialele le-am aruncat, Steagurile le-
am îngropat.
- Și gata!

Foșnesc hârtoagele prin orașe,
Cerneala de tipar curge prin sate,
Fac ravagii Numele Prenumele și
Ocupația
Prin pustietăți și prin junglă:
Cu spinarea-ncovoiață răspundem
prezent la chemare
Unui foc și degetele tandre

Ni le consumăm pentru ceva de
ininteligibil.
De n-ar fi aceste fapte tâmpite, S-ar
putea da peste cap Și veacul acesta.

Consolare pentru copii

Seneca mi-a șoptit: Cel ce oferă un viitor
fericit își dă de regulă sufletul în partea
cealaltă.

Foametea și-ntelepciunea,
De când e lumea lume,
Merg umăr la umăr -
Le unește tirania.
Copiii mei pasc, iată, o consolare mată
Și fire de iarbă contaminează.

îmi pot închipui Ce fel de dromader, Ce
fel de ciclop, Ce fel de vita cornută, îmi
va sta la căpătăi Și va rage o cuvântare.

De mult știu, însă,
Că moarte fi-vor albinele
Ce poposeau adesea
Pe polenul vorbelor umane.

Eu produc nimicnicie

Fratele meu e un om al muncii, un om
 bogat,
Un om fericit, pur și simplu:
Produc lucruri de aruncat
De unică folosință.
Să-și îsprăvească toate cele începute
Nu i-ar ajunge două vieți de vultur.

Cât de mare-i nefericirea mea, însă mai
mare-i nefericirea omului Care se oprește
Fie și pentru o singură clipă Lângă
ceace produc eu.

De când mă știu eu produc nimicnicie
De Mosmă veșnică.



Milan Nenadić (n. 30 septembrie 1947, Grkovci, Bosnia-Herțegovina) este cel mai important poet sărb contemporan – afirmația îi aparține lui Jovan Zivlak, poet, editor și un fin cunoșător al poeziei europene, director al Festivalului Internațional de Literatură de la Novi Sad, în cadrul căruia anul trecut a primit marele premiu Mircea Cărtărescu.

Am vrut să îl aduc anul acesta pe Milan Nenadić la Craiova, dar sorții au fost împotriva. Marele poet acceptase invitația, urma să vină împreună cu soția sa, poeta și traducătoarea Ileana Ursu. Veneau chiar pe cheltuiala lor, la ceea ce crezusem că va fi prima ediție a Festivalului Internațional de Poezie. N-a fost să fie. Însă nu am părăsit gândul și sper ca la începutul anului să îl avem oaspete la Craiova pe poetul care a tradus din Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Mircea Dinescu.

Cald și interogativ, cu o excepțională reflexivitate care-i conferă unicitatea în câmpul poeziei contemporane sărbe, Milan Nenadić a studiat literaturi slave sudice și limba sărbă în Sarajevo. În 1974 s-a mutat la Belgrad, în 1984 la Zrenjanin, stabilindu-se la Novi Sad în 1998. A debutat cu volumul de poezie „Stefanos” (1971) și a publicat peste douăzeci de culegeri de poezie, ultima fiind o selecție din întreaga operă, în 2008. A primit cele mai importante premii în Serbia: Premiul Dučić, Premiul Zmaj, Premiul Copic, premiul Rakić, Premiul Laza Kostić, Premiul Dura Jakšić.

Pentru traducerea din poezia lui Mihai Eminescu (a tradus Luceafărul și Scrisorile), în colaborare cu poeta Ileana Ursu, a primit Medalia Jubiliară „Mihai Eminescu”, pentru promovarea literaturii române în lume. Cele mai recente cărți publicate sunt *Ukus pelina*, 2012 și *Venac za Gavrila Zaveštanja*, 2014.

Nicolae Coande

Ocrotit în tăcere

De s-ar pune problema
Unui moment de tranziție,
A unui singur anotimp,
A unei sălbăticină împușcate,
De-ar fi un singur războinic ucis,
O grupă rătăcită,
De s-ar sări peste o singură gură de aer -

Poate că s-ar găsi și un sens Stivuirii
acestor rătăciri.

Dar vreau să văd mai întâi
Sunt eu, oare, în siguranță,
Sunt la sigur cuvintele,
Se află la loc sigur
Măcar o singură literă
Ce-a zburat din mine până-n ziua de azi.

Să văd dacă sunt în siguranță
Aici, în camera-mi,
Pe această stradă,
în acest oraș! -
în gându-mi ascuns,
în tăcerea-mi dacă sunt în siguranță
- Acestea voi să aflu,
Să le știu!

Februarie, curtea Şaiber

în curtea părăsită a lui Şaiber Se albește
zăpada Se albesc urmele mățelor Se
înegresc mățele înfirorate (Celebrate și grăie
lor noaptea Pe zăpadă)

Cu deznădejde mă retrag în sine Mă
socot mai întrelept Dar nimeni nu știe
cum sunt: Rău sau numai rău;

(Bătrâna Farik se apropie
De cântă cu gunoi
Clătinând capul cărunt
- Ce puțin a rămas de aruncat
Se măñâncă puțin pentru că se cumpără
puțin.
Putine zile au mai rămas.
Mâine deja bătrâna Farik
Va ciuguli ca pasărea
Iar apoi va fi înzapezită).

Nimeni de fapt nu știe cum sunt:
Rău sau numai rău.
în orice caz
Tot mai des mă retrag în sine.

Traducere de Ileana Ursu

■ DOLFI TROST

identitatea identității (II)

Deoarece imaginea visul exprimă viața, puterea de constrângere diurnă se exprimă și în imaginea visului. La întâlnirea cu tot ceea ce ne mai învață științele mentale, gândirea funcționează în mod continuu pe durata visului și urmează cu atenție toate întorsările dramatizării. Ea participă la toate visele, în modul său obișnuit, cu excepția cazului în care se observă pe sine (gândirea, gândirii). Ideea, care acționează în timpul visului la fel de spontan și la fel de clar ca în starea diurnă, arată puterea refuzării prin refuzul său de a califica erotic toate scenele visului. Aici se situează, în somn ca și în starea de veghe, adevarata acțiune a cenzurii: în acest refuz de calificare, prin care își exercită puterea sa nocivă, și nu într-o influență iluzorie sau imposibilă pe care ar exercita-o asupra creației imaginilor.

Imaginea visului fiind imaginea vieții, caracterul social regresiv al vieții se exprimă de asemenea în construirea țesăturii onirice. Dacă viața are laturi regresive, menținute prin toate opresiunile, visul conține și el aceste laturi regresive, pe care le reflectă prin memorie. Amintirile-cliușeu exprimă în mod limpede această persistență maculare a visului de către viață socială. În imagine pătrund simboluri istorice și familiare, deoarece imaginea este o rezultantă. Acestea sunt, ca să spunem așa, înghițite de către dorință, însă macerarea lor e doar una parțială. Acesta e motivul pentru care, chiar dacă visele cunoscute sunt destul de numeroase, aproape nici

unul dintre ele nu este complet frumos, nefiind acceptabil decât în anumite fragmente.

Este adevărat că laturile regresive ale vieții nu intră în vise așa cum sunt, ci suferă o răsturnare de tip ready-made, dat fiind că dialectica naturală este mai puternică decât dialectica socială. Aspectele regresive ale vieții pătrund în vis pe calea amintirii, dar ajung acolo, dacă putem spune astfel, dezintegrate.

Viața visului ia din viața diurnă toate momentele acesteia; dar ele pătrund într-un mod absurd, deci contrar legilor obișnuite ale conștiinței. Asta formează umorul omiric, deoarece nici un semn regresiv nu poate pătrunde în cadrul într-o manieră integral regresivă. Învăluindu-l, visul o distrugе parțial.

În epoca noastră, cu unele excepții rare și greu de uitat, visul este ambigu: este întotdeauna revoluționar în ceea ce privește mecanismul declarat, superior parțialității vieții diurne, dar este aproape întotdeauna împiedicat de reziduurile acesteia. Rezultă că suntem mereu de acord cu caracterul său revoluționar (precum suprimarea aproape completă a supra-eului, percepția în structuri imobile și schimbarea de semn), dar acest acord nu poate ajunge decât la fragmente onirice în care causalitatea istorică a fost înversată.

Din moment ce conținutul manifest al viselor este erotic prin el însuși, rezultă de la sine că nu putem găsi sensul visului în afara acestuia, prin metode gata făcute. Fiecare dintre noi tre-

buie să-și interpreteze singur visele, și afirmăm acest lucru într-un sens strict științific. Dacă depășim aspectul clinic, trebuie să afirmăm, în continuare, că nu este posibilă nici o interpretare a visului prin analogie. Visul este vis și nimic altceva decât vis. Orice metodă de interpretare eşuează în mod fatal în raționalizare, cu toate consecințele acesteia.

Visul se reflectă integral în el însuși, el nu se poate reflecta în conștiința actuală, infestat de refuzare (chiar și atunci când conștiința o combată). El trebuie considerat într-o manieră tautologică sau, mai exact, dialectic tautologică, printr-o reîntoarcere eternă în sine însuși, care antrenează în mod succesiv straturi din ce în ce mai vaste ale realității.

Deoarece o astfel de identificare infinită, care începe cu cristalul, este specifică modului poetic, rezultă că numai considerarea poetică a visului este obiectivă și științifică.

Această considerare poetică – mai trebuie să spunem că ea este cu totul strânsă modului literar, pictural sau metaforic – înseamnă să luăm lucrurile literalmente. Dacă visul manifest epuizează noțiunea de vis și dacă scenele onirice reprezentă dorința sub formă sa actuală și posibilă, rezultă că visul, indiferent din ce unghi ar fi abordat, clinic sau nu, nu poate fi conceput decât dintr-un punct de vedere poetic.

Visul afirmă că imaginea este astăzi expresia directă a inconștiințului, sau mai degrabă a inconștiințului care tinde să devină conștient, alergând spre întâl-

nirea cu conștiința care, eliberat de refuzare, tinde să devină inconștient. Visul avansează spre nebunia perfectă și bazându-se pe imaginea sa încercă supra-conștiința să regăsească unitatea în diferență, negarea negației și ireductibilitatea lumii. Imaginea considerată poetică este cea care îi conferă acestui schimb o dezvoltare concretă.

Participarea conștiinței la faptele onirice există în calitate de funcție psihică. Pentru ca această participare să se desfășoare în sensul dialecticii naturale, găsind termenul de opozitie, dar evitându-l pe cel al obstacolului regresiv, ar trebui ca din el să fie înălțată refuzarea, care însă îi este încorporată. Refuzarea nu poate deci să fie anulată, aşa că trebuie să fie decupată printr-o operațiune de decantare, care să separe niște straturi de formă și origine diferite, în prezent strâns unite într-o confuzie gigantică.

Unitatea activității mentale, de-a dreptul inexpugnabilă, resimte amar această opozitie arbitrară dintre viață și vis, care înlocuiesc un raport de negație reciprocă și necesară. Suprimearea acestei divergențe iluzorii derivă din modul poetic, considerat atât în act, cât și în gândire. Iar somnambulismul conștient reprezintă aspectul imediat și totodată farmecul său.

Traducere din limba franceză de Marius-Cristian Ene



S.Trost – Vision-dans-le-cristal-surautomatisme - 1945