

Floarea ȚUȚUIANU**BLOCUL 2 BIS**

Când m-am mutat în blocul 2 bis aveam fix 25 de ani
Mi-am făcut din sufragerie atelier din dormitor sufragerie
și din bucătărie laborator foto (aveam de dat o operă)
Era ceva provizoriu
Și totuși aici m-a prins cutremurul
Aici mi-am pierdut virginitatea aici am făcut amor
pe Boleroul lui Ravel și două chiuretaje pe masa din
sufragerie
Era ceva provizoriu
Și totuși aici m-a prins revoluția
Atunci sufrageria a devenit *living* șifonerul *dressing*
geamurile *termopane* și cumpărăturile *shopping*
Nu îmi mai recunosc vecinii: intră chinezi și ies arabi
Tot ceva provizoriu
Și totuși aici m-a prins globalizarea

După câți morți coborâți pe scări am auzit cred că am
îmbătrânit
Dar e ceva provizoriu

cu Radu VANCU



"În literatură, ca și în război, ca și în religie, e esențial să ai ce pune de la tine"

- Cum știm că scriem sau că sîntem în situația să citim poezie bună? Când știți că ați scris o poezie bună?

- Când o citești, o recunoști ușor. Poezia vine mereu însoțită de un halou de *marker*-i fizici care o fac perceptibilă inclusiv senzorial – îți provoacă, în cel mai propriu sens, reacții fizice. Anne Sexton spunea că, atunci când citește o poezie bună, simte că i se deșurubează capul. Vladimir Nabokov, care e un profesor de literatură cel puțin la fel de bun ca romancierul genial ce se află, scrie undeva că citim cu șira spinării. Ezra Pound, la rândul lui, știe că o imagine bună dintr-un poem îți dă „the sense of a sudden growth”, senzația unei creșteri bruște. În ce mă privește, fără ca asta să însemne că mă compar în vreun fel cu extraordinarii poeți de mai sus, eu o simt cu stomacul – când textul pe care-l citesc e saturat până dincolo de suportabil de frumos, stomacul mi se strânge ca-n fața unei agresiuni iminente. Ce altceva e, de fapt, poezia decât un text în care concentrația de frumos e atât de mare, încât simți spaima pe care oamenii Vechiului Testament o încercau în fața îngerilor – la rândul lor înspăimântători de frumoși, cum știm – încât îngerii, înainte de a le transmite mesajul divin, simțeau nevoia să-i liniștească: „Nu te teme”? Cam așa ni se adresează, în fond, și poezia: „Nu te teme, am să-ți spun ceva insuportabil de frumos despre tine”. Și atunci, în fața acestei promisiuni, ai reacția fizică despre care vorbeam.

Când o scrii, însă, lucrurile sunt ceva mai complicate. Recunoașterea poeziei în propriul scris e mai dificilă. Am trecut de prea multe ori prin acea farsă în care ți se pare că sunt evidenți *marker*-ii fizici ai poeziei în ce ai scris, pentru ca a doua zi mediocritatea sau stupiditatea textului tău să te stânjenească din cale afară. Mi s-a întâmplat mai ales în adolescență, când eram aproape întotdeauna foarte sigur de existența concretă, reală, pipăibilă cu mâna a frumosului în textele mele; prima năruire masivă a acestei certitudini mi s-a produs la 19 ani, când i-am dat un caiet de 200 de file cu poeme lui Mircea Ivănescu. Atunci când el mi-a spus, simplu și fără emfază, că nu sunt bune – atunci s-a produs năruirea aceasta definitivă a excesivei certitudini de sine. Iar apoi, peste ani, când am văzut cum un poet enorm ca el se situa într-o difidență permanentă față de propriul scris, cum se îndoia că a putut țese chiar și numai un fir de frumusețe în enorma lui tapiserie intertextuală, am înțeles că, paradoxal cumva, condiția

poetului real e de a se îndoii de realitatea propriului scris. De atunci încoace am o neîncredere organică față de poezii prea siguri de strălucirea propriilor poeme; în poezie e cam ca în acele parabole, abundente în Scripturi și Pateric, în care numai cine se îndoiește crede cu adevărat.

- De la ce nivel încolo e posibilă acum, azi, poezia bună? Ce trebuie să fi citit înainte, ce trebuie să fi scris ori să fi făcut înainte pentru a ști că avem de-a face cu poezie bună?

- Poezia a fost, de la începutul modernității încoace, o artă de avangardă – așa încât, pentru a fi un poet bun, trebuie să știi mereu care e *the state of the art* în domeniu pentru a putea cartografia teritorii noi. Există tehnologii ale literaturii, pe care poezia le inventează în bună măsură și de care e dependentă, și nici un poet serios nu poate crede că va reuși să facă ceva plauzibil fără să le cunoască. Și nu e deloc o coincidență că aceste tehnologii ale artei sunt mai sofisticate exact în culturile cele mai tehnologizate sub raport cibernetic, financiar, industrial sau științific. După cum observă Jacques Attali în *Scurtă istorie a viitorului*, în societățile deschise există o convergență între tipurile acestea de creativitate, și de aceea revoluțiile poetice s-au produs în țările care au fost cele mai deschise și la inovația științifică, industrială, financiară etc.

Pe de altă parte, cred că e valabilă și observația lui Ion Mureșan după care poeții sunt un gen de anticorpi, generați în număr sporit atunci când ceva e infectat în corpul social; teorema aceasta a lui Mureșan se sprijină, în fond, pe axioma că poezia e mai prezentă acolo unde e mai activ răul, ca o *virtus inhibitiva* a lui. Axiomă confirmată, de altfel, de numărul enorm de poeți activi în zonele de conflict; există o antologie Oxford, alcătuită relativ recent de Ravi Shankar și Tina Chang, numită *Language for a New Century*, care culege poeme din astfel de zone (autorii ei spun că uneori au fost nevoiți să meargă în tranșee, sub gloanțe, după poeme) – și e extraordinar de bogată în conținut. E drept, poemele acestea nu sunt, sub raport tehnologic, atât de sofisticate; însă câștigul lor în intensitate e evident oricui.

Iată, așadar, una dintre aporiile fundamentale ale poeziei: pe de o parte, tehnologia ei sofisticată are un mediu favorizant în cadrul limbilor marilor culturi hipertehnologizante; pe de alta, natura reactivă la rău a poeziei face ca ea să fie mai intensă în acele zone în care răul social și politic e mai acut. Simplificând poate excesiv, aș zice că în cazul dintâi ea își dezvoltă estetica, iar în al doilea etica; un poet complet trebuie, firește, să le aibă neîncetat în vedere pe amândouă.

Prin urmare, pentru a scrie poezie bună, trebuie să-i cunoști pe de o parte tehnologia (estetică), pe de alta natura (etică). Să știi ce au scris alții înaintea ta, ce scriu alții deodată cu tine, și să nu uiți nici o clipă că, pentru a fi cu adevărat bun, scrisul tău trebuie să fie necesar și altcuiva. Astea sunt singurele condiții.

Și, ca să revin puțin la întrebarea anterioară – așa recunoști și poezia cea mai bună, de altfel: e poezia care îți e *necesară*.

- Mircea Cărtărescu a spus recent că sintetiză cel mai important critic de poezie al momentului din România. Nu e o opinie singulară în această privință. Eu însumi

cred că faceți, și pentru poezie, și pentru publicistică (în această privință, mi-e mai ușor să evaluez) lucruri cu adevărat admirabile. Cum faceți critica de poezie, cum scrieți despre poezie? Cum trebuie scris despre poezie?

- Mircea Cărtărescu e, ca întotdeauna, un mare generos. Și ne e atât de *necesar*, în sensul de care vorbeam mai sus, exemplul lui de mare scriitor pe măsură de uman, de cald și de generos cu cei din jur. Dar, ca să revin la întrebare: avem tradiția unei critici de poezie extraordinare care ilustrează admirabil felul în care trebuie scris despre poezie. E o tradiție care începe cu Lovinescu, continuă cu Negoiescu și, prin Gheorghe Grigurcu, Matei Călinescu, Ion Pop și Lucian Raicu (cel mai atașant critic al nostru, pentru mine), ajunge la Al. Cistelean și la Octavian Soviany. E o critică îndrăgostită de obiectul ei, imitându-i într-o manieră mistică acțiunea exemplară, împrumutând prin urmare de la poezie nu numai exactitatea (fiindcă una dintre marile calități ale poeziei, contrar prejudecății comune, e exactitatea), dar și vibrația intensivă – încât fraza acestor critici ajunge adesea vibratilă ca poezia însăși (fără să piardă vreodată exactitatea). După ce-i citești pe criticii aceștia, orice alt mod de a scrie despre poezie ți se pare inadecvat - și cumva sălcu. E o mare șansă a literaturii noastre să aibă o astfel de tradiție în critica de poezie; nu e un dat al oricărei literaturi, ba chiar și literaturile mari sunt destul de sărăcuțe din acest punct de vedere. Din critica americană nu-i pot aminti ca încadrabili în această tipologie de critici de poezie decât pe Edmund Wilson și pe Hugh Kenner, iar din cea franceză pe Maurice Blanchot și Jean-Pierre Richard (Bachelard, prieten ideal al poeziei, nu e totuși critic de poezie, ci altceva). Ceea ce înseamnă că, de fapt, marii critici de poezie sunt la fel de rari ca marii poeți.

Cât despre mine, nu sunt atât de sigur că-s un critic de poezie real; eu scriu despre poezie din perspectiva unui poet, cu interesele specifice ale unui poet, încercând să înțeleg pe cont propriu cum au făcut alții – și să capitalizez în scrisul meu această înțelegere. Toți poeții serioși au procedat astfel, de la Pound și Eliot până la Berryman și Pinsky – sau, dacă vreiți, până la Mircea Cărtărescu, la rândul lui extraordinar cititor de poezie a antecesorilor. Și, atunci când pagina critică se face vibratilă ca poemele despre care vorbește, știu că s-a produs contaminarea – iar critica literară a devenit, dintr-un domeniu științific conex artei literare, artă pur și simplu. Așa cum paginile lui Lucian Raicu despre Gogol sau Tolstoi sau Bacovia sunt, la rândul lor, artă, și nu doar critică; le citești pentru ele însele, nu doar pentru autorul despre care vorbesc.

Iar un astfel de critic precum Lucian Raicu justifică o literatură întreagă cu aceeași îndreptățire cu care un poet precum Bacovia face același lucru.

- *Aveți în minte, când scrieți, când scrieți despre ori când citiți un poem, un ideal-tip de poezie? O, în sens platonician, Idee de Poezie?*

- Dacă e să am vreo convingere în ce privește poezia, atunci e aceea că nu există o Idee de Poezie. Orice propoziție normativă despre poezie mă face așadar, în cel mai bun caz, mefient. Poezia nu trebuie să fie nici așa, nici altminteri, ca să parafralez un clasic de demult atât de drag unui clasic de azi. Dimpotrivă, ea e plurală ca omul însuși – și, după cum nu există o Idee normativă de Om, tot astfel

nu poate exista o Idee normativă de Poezie. Încercând să-i dea un conținut esențialist care să mai reducă din entropia ei constitutivă, unii au crezut că soluția e de a vedea poezia ca o emanație nu a sufletului (volatil și proteic), ci a corpului (consistent sub raport fizic și, totuși, mult mai limitat decât sufletul în posibilitățile lui de variație). S-a spus deci, de la Whitman la Gheorghe Crăciun, că poezia e emanația unui corp, urma lui energetică – și prin asta s-a presupus că Ideea de Poezie a căpătat, la rândul ei, un trup mai consistent, mai pipăibil cu mâna, cum spunea tot un poet. Însă, pentru cine știe să vadă cu adevărat, trupul e la rândul lui plural; Nietzsche face undeva observația că „trupul nostru nu e decât o structură socială compusă din mai multe suflete” – și văd în experiența heteronimilor lui Pessoa o strălucită confirmare a acestei observații. Cu zecile lui de heteronimi, producători a aproape treizeci de mii de pagini de literatură, emanând toate dintr-un singur trup, Pessoa a produs exact „o structură socială compusă din mai multe suflete”, ca și cum trupul lui ar fi generat o descompunere spectrală, strat cu strat, a propriilor virtualități de existență. Scrisul lui Pessoa e tomografia completă a propriului trup, în toate posibilele lui avataruri; cam tot astfel cum scrisul lui Mircea Cărtărescu e o hartă completă a propriului creier, în toate posibilitățile lui de existență. (Și, din câte înțeleg, romanul pe care Cărtărescu stă să îl încheie acum, *Anomaliile mele*, e tocmai o astfel de istorie contrafactuală a propriei existențe, în care toate ramificațiile majore sunt citite în oglindă sau în negativ – cum ar fi fost propria viață dacă n-ar fi intrat la Litere, dacă lectura la Cenaclul de Luni ar fi fost un eșec ș.a.m.d. Ceea ce ar confirma, o dată în plus, ce spuneam mai sus.) Prin urmare, nici măcar încercarea de a lega cauzal poezia de corp nu a dat un corp mai consistent Ideii de Poezie.

- *Știți cum arată un poem perfect? Sau, ce fel de bănuieți (intuiții, pre-judecăți, așteptări) aveți cu privire la cum ar putea fi un poem perfect?*

- Tocmai din cauză că nu există un *Idealtypus* de poezie nu poate exista nici un portret-robot al poemului perfect. Nu poți ști dinainte cum arată el; îi recunoști perfecțiunea numai în performarea lui, întocmai ca în cazul muzicii. Există evidența perfecțiunii și într-un sonet cu impecabilă metriză formală al lui Mallarmé, sau într-o holorimă de Șerban Foartă, cu constrângerile ei formale de o dificultate inexistentă oriunde altundeva în literatură (și, după cum ne învață Goethe, în constrângere se arată maestrul); dar există perfecțiune, chiar dacă inaparentă, și în textele lipsite de orice reguli aparente ale lui Kenneth Goldsmith, să spunem – experimente ample, precum *Fidget*, în care notează maniacal de meticolos fiecare mișcare pe care corpul lui o face vreme de o săptămână, ori precum *Soliloquy*, în care transcrie fără rest tot ce spune vreme de o săptămână, de la trezire până la culcare, ba chiar și ce vorbește în somn. Perfecțiunea textelor lui Goldsmith e, cum spuneam, una inaparentă, ba chiar inestetică, plicticoasă, rebarbativă, lipsită de absolut toate atributele seducătoare ale poeziei dintotdeauna; cărțile lui Goldsmith, așa cum explică el însuși undeva, sunt mult mai plăcute și mai profitabile pentru discuție decât pentru lectură. Haloul lor de seducție e strict teoretic, dar e unul consistent și ofertant; în vreme ce lectura „poemelor” lui plictisește de moarte. (Cam ca „arta” lui Marcel Duchamp, în care originează și de la care se revendică:

fabuloasă ca posibilități teoretice de discuție și redefinire a esteticului, e teribil de plicticoasă *per se*.) Și cu toate astea, în pofida plicticoșeniei lor crâncene, nu poți să nu simți că „poemele” lui Goldsmith au o perfecțiune intrinsecă – în sensul că duc până la ultimele consecințe un program teoretic al depoetizării radicale a limbajului poetic, gândită cumulativ cu o aplicare a unei poetici de tip *ready made* pe toate zonele realului. Perfecțiunea unei asemenea întreprinderi stă în coerența ei neabătută: tip hiperintelligent, Goldsmith știe că scrisul lui e plictisitor și, în fond, ilizibil – dar își duce maniacal proiectul până la capăt, fără să se sinchisească prea mult că literatura lui abandonează de dragul conceptului toată puterea ei de seducție. E în joc și în act un fel de perfecțiune monstruoasă, în care cititorul e evacuat fără prea mari regrete, ba chiar cu entuziasm, din literatură – așa cum în modernism autorul trebuia să dispară, ca instanță elocutorie, din poem, cu toată căldura lui animală; de unde se vede că, în fond, literatura conceptuală a lui Goldsmith e o ducere la ultimele consecințe a modernismului, cu programul lui dezumanizant cu tot.

Există, așadar, perfecțiune în toate zonele literaturii – chiar și în cele mai monstruoase, mai inumane, mai plicticoase sau mai atroce. Dar nu există un set de calități predefinite ale poemului perfect. Făceam mai sus comparația cu muzica, spunând că perfecțiunea poemului există, ca și a muzicii, numai în procesul performării; dar pentru aceasta e nevoie de un cititor care să știe să dirijeze poemul ca un mare dirijor, sau să-l scenarizeze ca un mare regizor. Fără un cititor perfect nu poate exista poem perfect; iar cititorul perfect trebuie să aibă, înainte de orice, două calități: memorie și imaginație. Amândouă în exces. În asemenea grad, încât chiar și citind o carte de telefoane (sau pe Kenneth Goldsmith) să poată dirija un mic concert de cameră. Poate că e excesiv ce spun; dar prefer un cititor capabil să inventeze frumosul literaturii din mai nimic unuia care nu vede frumosul nici când acesta îi tumefiază ochiul. În literatură, ca și în război, ca și în religie, e esențial să ai ce pune de la tine.

- Din ce se naște poezia? Din ce trăiește?

- Se naște din exces. „The road of excess leads to the palace of wisdom”, spune undeva Blake. Poate fi un exces al suferinței, ca în mai toate cazurile – fiindcă, de la Ghilgameș la Chuck Palahniuk, de la Sofocle la Houellebecq, 90 la sută din literatură se ocupă cu trauma, cu ecorșeul sufletesc, cu viviseția, cu cartografierea zonelor noastre de tenebre și spaime. Poate fi un exces al fericirii, ca în atât de puținele cazuri în care scriitorii dau și fericirii drept de existență literară – în literatura română contemporană nu avem decât un singur poet care scrie „pe fericire”, restul suntem toți scriitori de depresie. Explicația e simplă – pe de o parte trauma se pune singură în pagină, aproape natural, irigă celuloza așa cum sângele irigă tifonul la hemoragiile masive; pe de alta, cititorul empatizează mai ușor cu un *story* despre nefericirea aproapelui – în vreme ce o carte despre un seamăn excesiv de fericit l-ar putea face invidios până la a da cu cartea de pereți. Natura umană, de.

Poate fi, dacă schimbăm criteriul de referință, un exces de forță. Un surplus de vitalitate care-și cere conversiunea și sublimarea. Aici sunt posibile subvariante – excesul de vitalitate poate fi erotic, ca-n toată poezia de la

Sapho la Emil Brumaru, trecând obligatoriu prin trubaduri și minnesângeri; ori agonistic, conflictual, războinic, provocator, confrunțional – de la epopeile grecești la Brett Easton Ellis, avem de asemenea acoperit tot subgenul. Sau, dimpotrivă, de un exces de slăbiciune. Aici ar intra fie marii devitalizați, fie marii autodistructivi. În ce privește familia celor dintâi, a devitalizaților languizi și elegiaci, extremele cronologice ar putea fi Tibul și Mircea Ivănescu, cu un important detur printre poeții chinezi vechi (Du Fu e referința locală cea mai înaltă); în ce privește cea de-a doua, ea admite la rândul ei două diviziuni: una e cea a paradoxalilor suicidari hedoniști, de la Petronius la Cioran (care e un sinucigaș ratat din prea mult hedonism, așa zice), alta a suicidarilor vulnerați și vulneranți, de la aceeași Sapho (dacă e să-l credem pe Menandru) la poeții confesionali americani, John Berryman, Anne Sexton și Sylvia Plath, mai ales.

Ori, în fine, poate fi un exces etic, un exces de conștiință morală. Cato din Utica s-a sinucis astfel, dar e drept că a fost nevoie de Dante pentru a-l așeza în conștiința noastră culturală la capitolul „sinuciderii virtuoză”; Mishima și Kawabata s-au sinucis sigur dintr-un exces etic, poate și Koestler și Montherlant; dar nu e nevoie ca acest exces etic să ducă spre sinucidere – marile fresce sociale mustind de sarcasm la adresa socialului sau umanului sunt tot produse ale acestui unghi de vedere etic. Sau poate fi un exces de tentare a limitelor eticului – ca-n literatura marilor imoralisti, de la Catul la Apollinaire, să zicem.

Din exces, așadar, se naște poezia. Și tot din exces trăiește. De aceea *breaking news*-urile repetate privind „moartea literaturii” nu mă alarmează niciodată: natura umană e excesivă de câteva mii de ani încoace, și am certitudinea că tot așa va rămâne. Ceea ce înseamnă că materia primă pentru literatură e, practic, inepuizabilă.

- Putem spune că poezia are un trup și că ea are și un suflet? Îi căutați, îi putem căuta, să zicem, inima, ori coloana vertebrală, ori nervii ș.a.m.d.?

- Cum au observat de multă vreme filozofii, devenim cel mai adesea conștienți de distincția între trup și suflet atunci când între ele se petrece o disjunție de voință sau de intenție. Când trupul pare să vrea sau să indice ceva, iar sufletul are drept semnificat cu totul altceva, avem evidența că suntem ființe dihotomice.

Ei bine, cum un poem întotdeauna pare să spună sau să indice ceva, vorbind mereu acoperit despre altceva, putem spune liniștiți că orice poem are un trup și un suflet. Trupul lui e la vedere, e ceea ce pare să spună; iar sufletul lui, imponderabil și impalpabil ca orice *psyche*, e ceea ce spune cu adevărat – fără să avem vreodată garanția că acest „cu adevărat” există și e verificabil (după cum existența sufletului nu e, la rândul ei, certă și verificabilă). Există poeme la care aceste clivaje între trup și suflet, între ce pare să spună poemul și ce spune el „cu adevărat”, e quasi-total; ca în acel poem al lui Robert Frost, *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, în care cele patru catrene chiar par să relateze o plimbare iernatească prin pădure a unui om cu o conștiință mistică un picuț cam exaltată, pentru ca finalul poemului (și al celui de-al patrulea catren) să indice brusc un cu totul alt punct de fugă: „And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep.” Deși versurile finale sunt absolut identice, ele spun de fapt lucruri cât se

poate de non-identice, așa cum observa undeva și Borges: penultimul vorbește chiar despre o plimbare cu final dezolant de îndepărtat, celălalt vorbește despre ceea ce un Heidegger mai glumeț ar putea numi cam-prea-încheata-alergare-spre-moarte. Clivajul între cele două sensuri e enorm, și e ca și cum sufletul poeziei s-ar revela brusc în trupul poemului, făcându-se vizibil pentru o fracțiune de secundă în versul lui final. Sigur, nu sunt multe poeme, ca acesta al lui Frost, în care trupul și sufletul poemului să fie atât de radical diferite și atât de vizibil distincte; însă, ca studiu de caz pentru diferențierea sufletului poemului de trupul lui, e ideal. Iar dacă un poem are corp, trebuie să aibă și inimă. Aș spune că inima unui poem e acea imagine centrală, din care derivă aproape toate celelalte imagini, și care distribuie în poem ritmul (cardiac!) și energia; în cazul poemelor ample, pot exista chiar trei sau patru astfel de inimi, precum la celenteratele gigante. Un poem cu o imagine centrală insuficient de puternică va fi insuficient irigat; unul cu o imagine centrală excesiv de puternică va fi, dimpotrivă, hipertensiv. Sunt, de altfel, rare cazurile în care inima unui poem e perfect echilibrată în raport cu restul poemului; se întâmplă în cazul imagismului lui Pound, când în corpul poemului imaginile sunt atât de perfect acordate și distribuite, încât succesiunea lor regulată te face chiar să auzi pulsul poemului și respirația lui cardiacă.

Dacă inima poemului e o imagine, coloana lui vertebrală e ritmul însuși. Ritmul sonor, vreau să spun, nu al imaginilor. Ca orice ființă vie, nici un poem nu poate rezista dacă are coloana vertebrală ruptă. Există, apoi, poeme cu scolioză, poeme cu cifoza, poeme cu coloana puternică precum a luptătorilor de sumo, dar lipsite de grație, poeme grațioase și filiforme, dar lipsite de forță etc. Dacă cineva ar avea răgazul și spiritul ludic pentru a face o antologie comentată de poeme clasificate în funcție de tipul de inimă și de coloană vertebrală, ar ieși o treabă foarte serioasă - și, dacă e făcută cum trebuie, chiar indispensabilă. Un fel de taxonomie Linné, dar nu pentru plante, ci pentru poeme. Deocamdată, merită să reținem aici că ritmul vertebrală poemul, așa cum imaginea îl inervează și irigă.

În fine, în ce privește structura nervoasă a poemului - ea e strict deductibilă din raportul între *ce* spune și *cum* spune poemul. Din raportul acesta între *ce* și *cum* rezultă un anume ton care e indicatorul cel mai precis al nervilor sau al temperamentului poemului, sau chiar al tipului lui de structură nervoasă. Există poeme care-și tipă versurile, poeme care le șoptesc, poeme aprehensive, poeme extroverte, poeme megalomane, în fine, poezia acoperă, după cum era și normal, toate tipurile de umanitate imaginate și imaginabile. Însă structura nervoasă a poemului nu e asociabilă cu calitățile trupului poemului (inima sau coloana vertebrală, imaginea sau ritmul), ci cu tipul lui de asertivitate; nu se poate face, prin urmare, o poetică morfologică prin care să asociem calități formale ale poemului cu diverse tipuri de structuri nervoase.

- *Când începeți un poem - când începeți să îl scrieți -, știți unde veți ajunge? Sau doar unde vreți să ajungeți?*

- Cel mai adesea nu știi sigur nici măcar dacă ai început cu adevărat un poem, darmită să mai știi și unde va ajunge. Sunt profund convinși că tot ce scrie Poe în *Principiul poetic* e o făcătură ludică în spirit borgesian, o anticipare genială a genialelor făcături ale argentinianului.

Nu poate exista o proiecție raționalistă a unui poem, nici măcar a unui de cincisprezece versuri, cu atât mai puțin a unui de peste o sută de versuri, așa cum pretinde Poe; ce e atât de extraordinar și de epuizant la poezie e că nu știi nicicând ce va urma. Ești nevoit să cauți mereu, să fii mereu în alertă, să rulezi secundă de secundă variante din care să știi să o alegi pe cea mai bună; mai mult, imaginile, versurile, ideile vin când vor ele, nu când vrei tu, uneori la distanță de zile sau de săptămâni întregi una de cealaltă, încât trebuie să știi să recunoști cărui poem aparține o imagine și unde trebuie s-o inserezi. E o muncă epuizantă, deși din afară nu se vede așa, și am înțeles de prima dată câtă disperare e comprimată în acel vers final din *The Lake Isle*, unde Pound roagă zeii să-i dea orice altă meserie decât scrisul, „this damn'd profession of writing”, în care omul are nevoie de creierul lui tot timpul, „where one needs one's brains all the time”. E epuizant să simți motorășul învârtindu-se mereu înăuntrul craniului, mereu la pândă, mereu la lucru, mereu supraîncălzit - și cel mai înțelept lucru e să te asiguri mereu că ai destule *cooler*-e pentru el. În ce mă privește, domesticul e cel mai bun *cooler*. Și se poate lesne verifica în istoria poeziei că nu e un caz izolat - atâta vreme cât au avut la îndemână plasa de siguranță a domesticului, poeții au mers mult mai departe în explorările lor riscante; au cartografiat cele mai sălbatice zone ale umanității noastre atunci când au avut la îndemână posibilitatea replierii în domestic. Când această posibilitate a dispărut, și poezia lor s-a diminuat - sau chiar a dispărut. Nu avem poezie din perioada sălbatică a lui Rimbaud; datorăm însă tot ce știm despre sălbăciea noastră interioară așa-zicândeii lui perioade domestice. Așa cumintică și bleguță cum pare, poezia domestică e cel mai eficient instrument de sondare a umanității noastre - cu zonele ei de tenebră cu tot.

- *Poezie mică/minoră - poezie mare. În ce termeni așezați această, intuiesc eu că destul de complicată, relație?*

- Prefer, atunci când scriu despre poezie, să ocolesc dubletul acesta. Mi se pare și fals, și periculos. Din cel puțin două motive. Mai întâi, fiindcă fundamental în poezie e dacă e vie sau nu, dacă trupul și sufletul ei (despre care am vorbit până acum) sunt vii sau inerte. Acesta e criteriul esențial după care trebuie judecată poezia - iar el face nu doar inoperantă, dar chiar inutilă distincția major/minor. Este mai miraculoasă viața care animă pterodactilul decât viața care animă acarianul? Este oare minoră viața pușorului de koala prin comparație cu viața ce pulsează în inima triplă a unor imense creaturi marine? Eu aș zice că nu - esențial e că sunt amândouă vii, în mod egal de vii și de miraculoase, și între ele nu e posibil nici un raport de subalternitate. Tot astfel, un micuț poem viu la o sută de ani după ce a fost scris e la fel de miraculos ca o lungă baladă la rândul ei vie. Și prefer un astfel poem mignon, dar viu, unui poem monumental, dar mort.

Apoi, distincția major/minor funcționează într-adevăr în muzică, acolo unde ea diferențiază strict morfologic, nu axiologic. Între sol major și la minor nu e o distincție de valoare; pe când critica literară autohtonă, din comoditate, operează cu aceiași termeni în sensul unei judecăți de valoare. E una dintre deturnările semantice ale criticii literare. Mai amintesc doar două astfel de deturnări care mă irită la fel de mult ca aceasta: *primo*, folosirea

peiorativă a epitetului „intimistă”, aplicat disprețuitor și minimalizant, când intim e de fapt un superlativ – anume superlativul lui *intus*, înlăuntru. *Intimus* desemnează așadar tot ce e mai lăuntric în noi, tot ce e mai apropiat de acea parte nevăzută despre care vorbește Horia-Roman Patapievici, și care nu înțeleg în ruptul capului de ce ar trebui tratată peiorativ. *Secundo*, mă irită aplicarea de asemenea peiorativă a etichetei de „poezie manieristă” – prin care criticul vrea să spună că poetul și-a confecționat o manieră pe care o aplică repetitiv și mecanic. Într-o astfel de înțelegere, manierismul e o formă de abandonare a inovației, a căutării fără de care poezia nu poate exista. Or, așa cum orice cititor cu o oarecare cultură artistică știe, manierismul e una dintre cele mai febrile forme de explorare a propriilor labirinturi interioare; nu e nimic mecanic la artiștii manieriști, dimpotrivă, totul la acești nevropați ai frumuseții e hipnotic și atașant, ceea ce face cu atât mai revoltător felul peiorativ și aproape insultător în care e deformat conceptul în critica literară autohtonă.

Pe scurt, așadar, nu există poezie minoră și poezie majoră – ci doar poezie vie și poezie moartă. Iar atunci când un critic folosește ca etichetă valorică acest dublet, putem liniștiți să nu mai citim nimic din ce scrie vreodată acel critic. Fiindcă, spus brutal, e limpede că nu știe despre ce vorbește.

- *Poezie & intuiție. Alți doi termeni care sînt strîns legați cînd vorbim despre “universul poetic”. Care e, care trebuie să fie proporția dintre ei, astfel încît, din combinația lor, să rezulte ceva clar, distinct, performant?*

- Intuiția e, într-adevăr, una dintre cele două facultăți esențiale ale poetului. Cealaltă fiind empatia. Ele sunt formele cele mai evolute și eficiente ale atenției la celălalt – și, cum poezia e înainte de orice atenție la celălalt, așez intuiția și empatia drept *qualités maîtresses* ale poetului, înaintea inteligenței, lucidității, memoriei, a fanteziei chiar, care, în absența însușirii de a te pune în pielea altuia, nu pot face un scriitor bun. De unde cunoștea un cinic vicios ca Dostoievski puritatea lui Mișkin atât de intim, încât s-o descrie cu precizia aceea neverosimilă și cumva neliniștitoare? Simplu – a intuit-o. Cum a putut un om practic fără biografie socială, precum Blecher, să scrie atât de exact despre viață? Cum au putut familistul Arghezi și cumințelul Brumaru să scrie anumite poeme erotice excesiv de psihologice ori fizice, dar atât de credibile și de *en conaisseurs*? Dar provinciala și quasi-sociopata Emily Dickinson, ea de unde a cunoscut atât de detaliat lumea? Sau domestica Emily Brontë – ea de unde a găsit resurse pentru un roman de o poezie atât de sălbatică, precum în cel mai demential Dostoievski, așa cum e *Wuthering Heights*? La fel de simplu: au intuit toți. Oricât ar fi de inteligent, de lucid, de riguros, dacă-i lipsesc intuiția sau empatia nimeni nu poate imagina existențe atât de diferite de a sa cu o asemenea precizie și coerență.

Poezia e, înainte de orice, intuiție și empatie. Și, fiindcă tot l-am pomenit pe Mișkin: în absența empatiei, frumusețea n-ar putea salva lumea. Frumusețea în sine e anevoioasă, spune undeva Ezra Pound; iar ceea ce o face salvatoare, aș adăuga, este numai empatia care e musai s-o însoțească. Dacă n-ar fi așa, atunci totul e în zadar.

- *Ați vorbit, la începutul discuției noastre, despre o anume dimensiune etică pe care o regăsim dacă nu în*

poezie, cu siguranță în preajma ei. Direct, abrupt: un poet trebuie să fie egoist sau altruist? Bun ori rău/disprețuitor?

- Trebuie să fie empatic, ca să continue cumva întrebarea anterioară. Altfel, când își pierde atenția la celălalt, și scrisul lui începe să decadă. Știu, pare o teorie naivă, discordantă în orice caz în raport cu doctrina comună după care eul artistic și eul biografic sunt adiabatic izolate; teoria aceasta, care originează în textul lui Marcel Proust îndreptat împotriva lui Sainte-Beuve, este de altfel infirmată de exemplul lui Proust însuși, la care eul biografic și eul artistic sunt practic coincidente. Iar istoria literară arată, cumva surprinzător, că scriitorii care au pierdut empatia au pierdut în cele din urmă și scrisul. Céline e exemplul predilect – nimic din ce a scris după mizeria numită *Bagatelles pour un massacre* din 1937 n-a mai ajuns la nivelul primelor lui două romane. Dar mai sunt destule alte exemple – Hamsun, să zicem, sau Drieu la Rochelle, sau Pound însuși, al cărui scris e distrus de experiența fascistă, cu enorme remușcări subsecvente. Avem apoi exemplele autohtone: Sadoveanu, înaintea tuturor, din rațiuni prea arhicunoscute ca să le mai repet aici; sau Eugen Barbu, care nu mai ajunge niciodată scriitorul extraordinar din *Groapa*; sau Petru Dumitriu, a cărui *Cronică de familie* ar fi putut fi colosală, dacă viciul de structură al propriului caracter nu i-ar fi erodat fundațiile; sau Ion Caraion, practic anulat ca poet după bălăcirea voluptuoasă prin infernul delațiunii. Din scrisul lor rămâne mai întotdeauna doar ce au scris înainte de pierderea umanității, de evacuarea empatiei. Într-un mod neașteptat, literatura e un moralist mai dur decât ne-am așteptat, în orice caz mai inclement decât pretind teoreticienii literari.

- *Lîngă cine ați vrea, dacă s-ar putea, să stați, eventual în tăcere, să scrieți poezie și să învățați despre poezie?*

- Aici răspunsul e lesne de dat, de vreme ce se află deja în arhiva biografiei mele, atîta câtă e ea. Am avut enormul noroc să stau câțiva ani, cam un deceniu (deceniul esențial dintre douăzeci și treizeci de ani), lângă Mircea Ivănescu. Mult-puținul cât îl știu despre literatură de la el l-am învățat; scrisul meu, atîta cât e el, de la el l-am deprins. Rezumat într-o propoziție simplă, tot ce am înțeles de la Mircea Ivănescu e că, așa cum tot repet, *poezia e individuație*. El nu mi-a spus niciodată asta *expressis verbis*; era tot ce poate fi mai străin de tipul maestrului care vorbește în apoftegme, în ziceri sapiențiale, așteptând să fie scrise cu acul în colțul ochiului, cum se spune în *Halima*. Dar scrisul lui, și viața lui deopotrivă, ilustrează fără rest axioma enunțată mai sus – poezia a însemnat construcția sinelui, în exact aceeași măsură în care sinteza sinelui a implicat construcția poeziei. Niciodată n-am văzut un poet mai coincident cu scrisul lui. Aș da tot ce am scris până acum ca să mai pot sta lângă el încă o seară în tăcere, ascultându-i vocea fărâmicioasă și hipnotică depănând amintiri cu Matei Călinescu și Nichita Stănescu. După cum aș da tot ce am scris pentru o după-amiază cu tata. Inima mea de babă medievală e oricum convinsă că după-amiaza aceea, că seara aceea vor veni. Și vor fi infinite.

Dialog realizat de Cristian Pătrășconiu

Alexandru MUȘINA

Jurnal
(continuare)

29.V.1989

Ieri, când am scris, a fost, de fapt, 28, nu 27. Și-așa trăiesc cumva în afara timpului. Doar datele din catalog mă obligă să-mi amintesc în ce zi sîntem. Azi, 29.V.1989, o zi risipită. O mică discuție cu Cristi pe tren, la întoarcere, eternele frecangeli cu Soso și Petrică – veniți pe la 6 după-amiază – o mică expediție în centru, la ai mei, ca să recuperez niște dalii. Singurul „eveniment”, devenit o banalitate: am așteptat, la dus, troleibuzul aproape o oră.

Stau pe budă și scriu. O poziție originală. O sugestie pentru geniile viitorimii.

30.V

Încă o zi întorsurită, futută, cum ar zice-o pe șleau conu Cristi Murzea. Lecții fără sens și substanță, cu copii cretinizați și incapabili (și nedoritori, fiindcă știu că *nu servește la nimic* în societatea asta) de un minim efort intelectual. Tania, tot mai grasă și – ca atare – tot mai agresivă în relațiile cu mine, încercînd în stilul tipic aberant al femeilor – să mă forțeze cumva s-o plac, strict fizic, ca în trecut (sau, cel puțin, să mă port ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat). Poltroneria aproape că e *pretinsă* de cei din jur, devine o formă a decenței comportamentale – un semn de minimă „finețe”. Altminteri: cinic, bătăran, agresiv, egoist, etc., etc. Groaznic mi se pare că și în propria familie (de mine însumi aleasă și făcută) se manifestă același *tip de presiuni* ca cele din viața literară și socială, care e – am acceptat-o – ceva „inevitabil”, care a existat dinainte să fiu eu „participant”, pe care am învățat cît de cît să le înfrunt. Dar și aici! Iarăși constat cît am fost de pușan, de naiv. Ca și cum poți fi cît de cît *tu însuși* altfel decît relativ *singur*. Sau – și într-un mod pe care nu-l accept, fiindcă ar fi să mă reneg – extrem de ipocrit. Poate, la limită, închizîndu-te în tine, chiar trăitor între ceilalți (dar e împotriva firii mele). „Registru de văicăreli și impasuri” – poate asta ar fi un titlu mai adecvat decît prezentul.

Iar am umblat la stilou: mă enerva cum scrie. Și mă enervează în continuare. Parcă nimic nu mai merge, nici măcar stiloul, poate doar aberația. Mic subiectivism

al unui mic om, în impas. N-am chef nici de muncă (nici măcar „de cea literară”?!?). Dar vreau să ajung mare gloriolă într-o lume (mică, România) în descompunere și scufundare, într-o lume „mare” (madam Terra) zbătîndu-se să supraviețuiască și să priceapă ce i se întîmplă de fapt. Asaltat de tot soiul de modele: de la Kirkegaard la Tolstoi sau Sri Aurobindo, de la Eliot la Baudelaire sau Dali, prins între o „etică țărănească” destrămată și o confuză estetică „neoantropocentristă”. Cum să fiu un „maestru”, un guru. Poate un curu. (Joc de cuvinte jalnic, în lășitatea durității sale aparente, în „nihilismul” lui tremuricios). Nani! E aproape 3 după-amiază, m-am culcat ieri la 12, m-am sculat la 5 fără ceva. Păi! Fiziologia, regina artelor, științelor și religiilor, Magna Mater și luminează a lumii.

*

Vizită a lui George. Un tip semidepresiv, care – culmea – mă face mai optimist. Prin calmul cu care-și duce condiția „de rob” (cum zice chiar el), prin tenacitatea cu care *progresează* încet, dar sigur, afit ca prozator, cît și ca intelectual. Una din puținele minți cu care mai pot dialoga realmente în Brașov și-n Lobotomania în general. Un dialog care mă ajută să descopăr și idei „germinînde”, pe care nu le „aveam” înainte. (Asta fiind singurul dialog adevărat – cel socratic fiind o variantă didacticizată, singura care poate fi transpusă în scris, dar care e un artificiu și o epură. Valoarea dialogului platonice – dincolo de idei – aceea că demonstrează cum poți să te înalți peste ceea ce știai că știi).

Cumva, un mare noroc că e-n Brașov, deși – altminteri – sîntem extrem de diferiți, pînă la o discretă opacitate reciprocă în cele imediat umane. E aproape 12 noaptea, mîine iar mă scol la 5, dar stau și scriu – prost, confuz, dar necesar – aici. Meritul e al lui George. Într-o lume normală cîte lucruri n-am fi făcut împreună! (Culmea, nici măcar nu mă deranjează că mă disprețuiește nițel – poate justificat – pentru „tembelismul” meu, pentru pripeală, pentru felul în care mă risipesc aiurea. Am 35 de ani aproape, n-am realizat mai nimic, dar tot frec menta și sper că *va veni și timpul meu*. Fără să mă gîndesc că, poate, voi fi prea bătrîn). Același sindrom „filologist”: compar cele scrise aici cu jurnalele celor mari (Tolstoi etc.) și constat că-s de-o platitudine jalnică. Bine că măcar continui. Tot e-un semn bun. Iar am fumat: o tîmpenie. Îmi face rău și nu mă ajută să ies din degradingoladă. Un fel de puțoi deștept, asta sînt. Uneori mă uit în oglindă și sînt șocat de ce văd: un tip chiar viril. Doamne, și ce-i în mintea virilului ăluia!

Nani! Să continui poemul cu animalele.

31.V

„Regele din somn”

2.06

Ieri a fost o zi sinistă. Am aflat – trecînd pe la George – că a murit Paul Grigore într-un accident. Azi am aflat că a fost o confuzie, Paul a scăpat, dar a murit un altul, accidentat în aceeași noapte. Probleme cu fierea.

Coșmare. Zăcut în pat. Totul are un gust ciudat, totul „îmi miroase”. Uneori trebuie să-mi adun tot curajul ca să mai fac cele mai elementare gesturi, chiar să vorbesc, să mă ridic din pat. Uneori chiar mi-e groază să mă culc. Deși mai tot timpul aş dormi. Ca acum. Care-i utilitatea acestui „Registru...”? Hîrtie înnegrită și cam atît. Mai bine m-aș ține de scris literatură. Dacă sînt în stare.

3.VI

Acest registru de văicăreli. În fond, fără nici o legătură cu scriitorul care sînt, dacă sînt. Doar cu personajul nu rareori ridicol sau penibil ce mă aflu (poate e o exagerare chiar și în cele două epiteze – nici măcar atît nu sînt, ci undeva spre). Adevărul e că ar trebui să mă pun pe treabă, să lucrez la un roman, de exemplu, chiar dacă-s sigur, din start, că va ieși prost. Lumea din jur, propria-mi viață, lecturile chiar mă mai interesează atît de puțin, încît am început să am lapsusuri îngrozitoare, de tot felul, care tind să se generalizeze (și, în genere, se susținea că am o foarte bună memorie, lucru pe care nu l-am acceptat și crezut niciodată – dar poate că se considera asta prin comparație cu media celorlalți; acum, evident, tind să ajung sub medie).

De ce scriu aici? Pe cine interesează? Nici măcar sincer pînă la capăt nu sînt.

Tot ce mi se întîmplă, tot ce aud și trăiesc are un aer de irealitate cvasiabsolută. Nevroză? Efectul excesului de lecturi? Sindrom general, datorită prea rapidelor transformări ale mediului tehnologic (și, după el, ale celui socio-cultural)? Nici nu contează. Contează că n-am curajul și generozitatea să mă retrag, să recunosc că nu mă mai interesează nimic și să-i las pe ceilalți în pace. O retragere spre meditație, deși toate structurile statului totalitar sînt împotriva (cu puțin noroc, cu puțin curaj și puțină șiretenie – oribil „concept”! – ar fi, totuși, perfect posibilă). Ceea ce ține-n picioare mizeria actuală e generalizată, chiar dacă nu conștientizată, *frică de viitor*. Inerția de aici vine: nimeni nu crede-n planurile pe 10-15 ani, dar nici n-are nimeni curajul să-și imagineze ce va fi *cu adevărat* peste puțini ani.

10.VI

Totuși, Paul a murit! Am aflat-o luni după-amiază. Marți seara am plecat spre Cămirzana (la granița cu rușii, în nord), ca să participăm la înmormîntare, miercuri spre joi noaptea ne-am întors. A fost nu sinistru, ci deprimant-stupefiant. În China studenții (și trecători oarecare, inclusiv copii) au fost călcați, pur și simplu, de tancuri (pe cînd făceau greva foamei), împușcați (și pe la spate) fără somație ș.a.m.d. Și eu scriu aici, viu și încă (relativ) liber. Narcoza subtilă. În fond, ce (și cine) mă mai interesează cu adevărat? Ar trebui să renunț să mă mai gîndesc la „politică”, asta-i o chestie care nu mă mai preocupă cu adevărat. Dar nici la dramele semenilor mei nu mai sînt cu adevărat sensibil. Proiectele cu trilogia dramatică despre stalinism sînt pornite din lejeritate – 99% că nici nu mă voi apuca de ele. Și-atunci despre ce să scriu? Dar, în fond, e obligatoriu să scriu? (inclusiv aici). Senzația că tot ce trăiesc și fac (confuz) am visat

deja (confuz), că – dată fiind această situație – nici nu trăiesc, nici nu visez cu adevărat. Un fel de mămăligă pripită. Care e importanța acestui „registru”? Nici una. De ce mai scriu? Probabil pentru că nu-s în stare de altceva.

Ieri și azi: măsurători la Șinca pentru procesul cu Vetuța (aceasta perfect stupidă și rea aberantă, cînoasă și puerilă – în înverșunările și „logica” ei –, un fel de mecanism, de robot osînzos și cărunțit pe jumătate; ce să discuți, cum și de ce să te „lupți” cu ea?

II.VI

Nimeni nu consideră „normal” faptul că-s scriitor. Nici măcar Tania. Dincolo de neînțelegerea de suprafață, e această generală neîncredere în noi și-n cel de lîngă noi, complexul socio-cultural, ideea că doar cineva de la „centru”, de departe poate fi mare, deosebit, poate crea ceva cu adevărat semnificativ. Empatic cum sînt, mă las și eu pătruns uneori de „atmosferă”: atunci scriu mizerabil de provincial, sau (mai bine!) nu mai scriu deloc, prins de angoasă și lehamite. Cel mai grav atins de acest morb e Vasile, autorul unui roman extraordinar, dar care se comportă ca un ratat provincial tipic, stă în crîsmă cu toate nulițiile și se dă mare-n fața lor, e plin de atenții și respect față de orice mediocritate „centrală”. În fond, *nu suportă singurătatea*, singura lui șansă altfel (sau, la o adică, o legătură pe *picioar de egalitate*, cu mine și George, pe care, însă, ne cam evită – cred că tocmai fiindcă se simte complexat că noi am „reușit” și el nu). Nu-l judec, încerc să-l înțeleg și, astfel, să-mi văd propriile porniri în aceeași direcție, să mă „tratez” la timp. (Un alt simptom: excesul de orgoliu *afișat*, nesfîrșita vorbărie „despre”, în dauna scrisului propriu-zis). Oricum, nimeni nu mă va ajuta să mă tratez, dimpotrivă. Ca să revin la cei din jur (maică-mea, Tania, Radeț etc.): din felul în care se poartă cu mine nu se vede defel că ar înțelege și/sau aprecia cît de cît ceea ce e, în fond, *esențialul* muncii mele: scrisul. Dar asta iar sună a văicăreală. În fond, poată că acest „Registru...” are, pînă la urmă, un rol strict terapeutic. Ideea de publicare e cam puerilă, în cele din urmă chiar nedăunătoare, într-o lume în care aproape totul se va publica, oricum importanța unei asemenea scrieri va scădea pînă spre zero; vor rămîne tot operele literare propriu-zise, singurele care contează. (Excesul de subtilități ale „exegezelor” teoretico-literare ajunge la a le face să se anuleze reciproc, tot proza-poezia-teatrul rămînînd o lectură „cu folos” – aproape ajungi la ideea că „teoreticienii” care mai merită să fie citiți, aproape exclusiv scriitori de valoare, sînt importanți prin bunul lor simț, prin încercarea de a reduce din nonsensul, din deriva gîndirii despre literatură a celorlalți „teoreticieni”, în majoritate spirite mediocre, cu mari pretenții și cu un limbaj imposibil, hipersofisticat).

Gata, deocamdată.

*

Am recitit „Surprinderea serii. Eseu.” M-am mirat și eu de cît de bun mi s-a părut.

Viorel MUREȘAN**Vedere de pe balconul lui Hans Castorp (I)**

la întoarcerea în oraș
o șosea se răsucea ca o ureche în jurul unui țipăt

el venise în piață
să taie cu briciul un bolovan

se așteptau ropote de aplauze când
din rănilor pietrei se vor prelinge
abia câteva șoaapte

pe la ceasurile șase
ziua va fi o țesătură prin răriturile căreia
se va vedea balet de animale
și bâlci

măinile ei
sticle pe apă ce par că se-nclină
norii care îi ies în fugă din ochi
cei o mie de bărbați în stofe închise
sprijiniți în bastoane
stau într-un cerc pe soarele
care se cufundă în lacul montan

Haiku

pun degetele
pe luna de fier topit
de pe geamul tău

Curcubeu

mi-a fost pusă întrebarea
câte feluri de întuneric există
și câte feluri de lumină există
la care am putut răspunde cu ușurință

oricare țară are un singur drapel

țara
unde se duc ochii frumoși ai doamnelor

când doamnele își adună pânzele
înfășurându-se-n ele
cu întreg soarele atârnat de mâini
are la fiecare balcon
câte o eșarfă de întuneric

Întrebarea e numai un șarpe

odată cu circu-n oraș sosește și golul
care coboară pe străzi
schimbând costume negre în fiecare fereastră
cu capul în jos
ca un semn de-ntrebare

de pe straturile proaspăt săpate
se ridică uși
prin ele pătrunde
o pereche de foarfeci
în urmă aerul rămâne un pahar gol

ai apucat să mă-ntrebi
versul e peștele care sparge cu coada oglinda
și te stropește cu sânge

doi nebuni se jucau c-un mosor
căruia-i ziceau soarele lor
unul de pe tambur
limba și-o despletea
iar celălalt nici măcar
limbă n-avea

întrebarea a fost doar un șarpe

Haiku

c-o floare de tei pe chelie
bătrânul
trece lin pragul

Vedere de pe balconul lui Hans Castorp (II)

zilele par lanterne plutitoare
pe fața unei femei care se îneacă

ele sunt încă în calendar

noptile
sunt din mătase roasă de molii
și stau întinse pe sfori

ele par lanterne îngropate

Spălându-și de sânge cuțitul

o cu totul altă privire avură
după ce au traversat trâmba de praf
ochii mei

coborând treptele duceau între ei
o casă care astă-toamnă a ars
și o țineau de acoperișul ei roșu iar fumul din hornuri
părea o conversație dintre doi vânători

acei ochi i-am mai văzut undeva
și prin apropiere se aude cum se potcovește un cal

în casa noastră cresc pe pereți dealuri
trenul oprește în dreptul fiecărei oglinzi

cu ochii aceștia m-am mai întâlnit undeva

cu ei văd printre copaci
felinarul de gheață al munților

Haiku

un fruct sălbatic
în gura unui copil –
tăceri peste gard

Chipul care nu râde

spală dealurile astea de verde
mână tunetele tot mai tare
prin urechile acului

gândurile mi-au adormit cu gura deschisă

pe tavanele ochilor
s-au înroșit ațele de păianjen

aștept întâlnirea cu zorii
ca pe o durere a sângelui

Martie timpuriu

într-o grădină
printre straturi de flori albastre și albe
o pisică
ascultă acordurile unui prohod

după cum se pun albinele
pe ghiociei sau pe zambile
ea înțelege că preotul însoțește
bărbat
sau femeie

Oglindă

din negru
părul meu s-a făcut alb

așa ca noaptea
în jurul unui lămpaș

Haiku

ochiul milogului
cu o rază tulbură
fundul apei

Călătoria unei lumânări

o lumânare aprinsă în întuneric
cu degete șovăielnice
soră cu respirația unei stânci

respirația stâncilor
soră cu golurile aruncate-n odaie
de privirile unui șoarece
cum pablo picasso
înșira cirezi de tauri
pe o batistă

Zi de naștere

un burete aruncat pe marginea șanțului
îmi bea
chipul din apă



Dan PERȘA



Nețârmurita poveste din labirint(ul unui an)

43.

Radu îl urmează pe Eugen, trec pe la recepția hotelului și lasă cheia și ies în stradă, în lumina moartă a lumii.

– Pot să râd de scenariul tău?, îl întreabă Eugen pe Radu. Și de tertipurile tale? - Poate că securiștii îți intră în casă când ești plecat, să caute manuscrisul și tu îl porți după tine în rucsac!

– Unde mergem?, întreabă Radu.

– Uite, îi vezi pe ăștia cu pancarte și steaguri? Hai să mergem după ei. Sunt oamenii ce vor doborî comunismul. Oricare și-ar da astăzi viața pentru libertate.

– Hai să fim serioși, Eugen, spune Radu.

Este sigur că Eugen îl provoacă. Ar fi de ajuns să-i dea dreptate și mâine se va pomeni luat de securiști pe sus, dus în arest, interogată, anchetat... bătut.

– Nu crezi?, îl întreabă Eugen. Îți spun eu. S-o spun ca în scenariul tău? Cum ai scrie tu? Deși nu pot fi așa pompos.

Merg alături de ceilalți oameni și când nu mai pot înainta, se opresc.

– Asta nu-i Piața Republicii?

– Ba da, răspunde Eugen. Văd că s-a adunat ceva lume!

Lui Radu nu-i place să stea pe loc, n-a suferit niciodată să stea pe loc, așa că bătaie din picioare.

– Bă, dar n-ai stare, aude un glas și când se întoarce, îl recunoaște pe Beleaaua.

– Na belea, spune Eugen.

– Bă, spune Beleaaua, dar ce, v-au adus și pe voi, ăia din provincie?

– Cum adică ne-au adus, întreabă Radu nedumerit.

– Păi nu ne-au scos aici din toate întreprinderile pentru o mare manifestație împotriva trădătorilor din

Timișoara? Să-i înfierăm. Și să ne strigăm adeziunea față de partid?

– Glumești? spune Radu. Eugen, mi-ai spus că oamenii au ieșit în stradă ca să...

Dar nu își termină fraza. Își dă seama de enormitatea prostiei lui. Căzuse, stupid, într-o cursă. Cum de-l crezuse pe Eugen? Oamenii n-au ieșit în stradă ca să-i doboare pe Ceușesti, ci partidul i-a scos să manifeste... pentru viitorul luminos al patriei comuniste... ca de atâtea ori... și la fel va fi mereu...

Dar Eugen nu-i răspunde, ci zise:

– Până la urmă scenariul tău nu este rău, doar că aș vrea să știu câteva lucruri despre viața ce-l animă. În literatură n-au relevanță treburile politice, ci viața oamenilor, nu-i așa? Personajele tale unde sunt? Andreea, Irina, tu... eu... că m-ai dat gata și pe mine. Spune, că doar tu ești scriitorul... Dar ce-aș mai fuma o țigară... Tu ce crezi? Că te-am mințit? Da, acum oamenii au ieșit aduși de partid... dar totul se va transforma curând. O să avem timp să fumăm câteva țigări până se va ajunge la confruntări. Ceaușescu va scoate armata împotriva oamenilor, sunt convins. N-ai auzit? La Timișoara s-a tras. Au murit oameni. A ordonat să reprime cu gloanțe manifestația, la fel va face și în București.

– Prostii, răspunde Radu, oamenii sunt lași, nu vor avea curajul să se revolte... și scoate din buzunar un pachet de țigări, îi dă o țigară lui Eugen și înhață și el una între buze. Le aprind și fumează.

– Dă-mi și mie o țigară, ceru Beleaaua.

Radu scoate pachetul din buzunar.

– Bă, voi chiar credeți că mămăliga va exploda?, îi întreabă Beleaaua.

– Nu fi naiv, e totul aranjat, îi răspunde Eugen. Securiștii lucrează. Dar nu-l pot da jos singuri pe Ceaușescu. Au nevoie de noi. Noi vom face o Revoluție.

– Una ca în Caragiale, spune Beleaaua. De fapt se va dovedi că împușcăturile erau petarde pentru sărbătoare.

– N-am crezut că pe atâtea moartea i-a secerat, spune Radu.

– Ce spui?, întreabă Beleaaua.

– E dintr-un poem de Eliot, îl lămurește Radu.

– A, da, tu ești cu poezia, răspunde Beleaaua. Uite-i pe toți ai noștri scoși în stradă, zice și îi arată spre un grup de oameni.

Radu îi recunoaște pe câțiva, îi mai întâlnea pe holuri sau prin curtea întreprinderii sau la Goz și Leturea. Unul poartă un steag al RSR, altul un steag al PCR, alții pancarte cu sloganuri. Radu nu le poate citi, sunt cu partea nescrisă spre el.

– Au vrut să-mi dea și mie un steag pe semnătură, că sunt înalt, dar am refuzat categoric. O să văd ce-oi păți. Dar n-am de gând să stau la mascaradă, vreau s-o șterg. Și cum aș fi putut s-o tulesc cu steagul după mine?

– Bă, până o tulești tu, o tulim noi, spune Eugen. N-are rost să stăm de pe-acuma pe-aici. Mai facem și noi un duș, că la hotel e apă caldă, mai moțăm un pic.. Baftă!

Eugen pleacă. Radu se uită la ceas și pornește după el.

– Mai lasă și tu o țigară, îi strigă Beleaua lui Radu.

Radu se oprește, trage câteva țigări din pachet, i le dă și pornește după Eugen. Trec printre pâcurile de oameni. Peste drum de hotel, în fața Casei Armatei, sunt adunați niște tineri. Par mai degrabă golani decât oameni scoși să manifeste.

– Eu fac duș primul, spune Eugen când au ajuns în cameră, intră în baie și în curând se aude apa curgând.

Radu caută prin rucsac, scoate și netezește foile manuscrisului. Acum îi pare rău că a aruncat ultimele pagini, finalul scenariului său. Acțiunea i se adună dintr-o dată ca un film în minte. Ce-ar fi să-l recupereze, să-l rescrie acum chiar, cât e proaspăt, după lectura lui Eugen? Ba mai mult, cu idei noi. N-a spus Eugen de-o Revoluție? De ce nu mi-a dat și mie prin cap?, se întreabă Radu. Îi este ciudă pe Eugen. O să-l facă securist în mod explicit în scenariu. Hai, să-și noteze măcar ideile, să nu le uite. Are un caiet de însemnări, are și un creion. Se apucă să scrie febril.

Eugen lovește cu bocancii cocina... scândurile se sparg, porcii ies în vacarm de guițat afară, se năpustesc peste panicații trecători.

– Ce faci, strigă Radu și are impresia că se află într-un vis. Nu vezi că are loc o Revoluție?

– Hahaha, râde Eugen cu gura până la urechi, eu dau drumul noilor demnitari să confişte revoluția voastră! Vezi, tu ai scenariile tale, eu mă ocup de realitate! Tu ai un scenariu cu Irina, o proiecție a viselor tale. Dar sunt și eu aici! Noi suntem și în realitatea voastră, dar am pătruns și în scenariile voastre. Așa cum suntem și în visele voastre...

– Oricum, Eugen, ai fost un mizerabil pe vremea când îmi citeai din scenarii pe ascuns și ai crezut că Irina este o femeie reală și i-ai scris neveste-mii anonima aceea mizeră.

– Radule, noi nu vă manevrăm doar pe voi. Manevrăm și personajele voastre.

– Dar ce nu știi, spune Radu, este că scenariile din rucsac nu au fost decât o fumigenă. De fapt, ceea ce am scris eu cu adevărat... în singurătate... fără să știe nimeni... este un jurnal. Un jurnal despre viața noastră de zi cu zi.

Eugen se oprește din sărit, din lovit scândurile cocii, din întărit porcii, din răs.

– Cum, ce vrei să spui? M-ai dus de nas? Te-am urmărit ani buni, am fost trimis la dracu-n praznic după tine în orașul J, deși eram șef de promoție și puteam să-mi aleg ce post vroiam... și în toată vremea m-ai făcut să cred că scrii literatură...

– Dar literatură am scris...

– Ți-am citit pe ascuns scenariile... te-am urmărit pas cu pas... ți-am supravegheat mișcărilor... și tu, pe ascuns, țineai un jurnal... consemnai realitatea noastră de zi cu zi... viața noastră de zi cu zi... Ești un martor. O să te dau la porci. Martorii nu pot fi tolerați! Ce crezi, că-

mi păsa mie de elucubrațiile tale literare? De ficțiunile tale? De bancurile politice? Dar tu mi-ai ascuns tocmai existența jurnalului, mie, celui mai bun prieten, pentru că asta ți-am fost, cel mai bun prieten pe care l-ai avut... N-ai scos, în ani de zile, când alergam pe dealuri împreună, când mâncam la cantină, când stăteam la o bere... n-ai scos o vorbă măcar... Ești un prefăcut!

Zgomotul apei de la duș se oprește brusc. Radu bagă iute caietul și creionul în rucsac, îl închide și se întinde pe spate în pat. Se gândește că, în loc să fi scris cât a stat Eugen la duș, mai bine o suna pe Irina, să se întâlnească undeva. Dar e o veche vorbă, țara arde și baba se piaptână. Așa și el, obsedat de scenariile lui fără noimă. Totuși, de ce să n-o sune? Ce dacă aude Eugen?... Ridică receptorul, recepționera răspunde și îi dă linie. Formează numărul Irinei și are noroc să-i răspundă chiar ea. Radu îi vorbește șoptit:

– Poți să vii să ne întâlnim la Universitate?... Da, la intrarea de la Istorie...

Tocmai atunci Eugen iese din baie. Se șterge cu prosopul pe cap.

– Cu cine vorbești?, întreabă el.

– Cu Irina... îi răspunde Radu.

Eugen mișcă dezaprobat din cap, apoi se răzgândește.

– Spune-i s-o cheme și pe Liliana!

– Poți s-o chemi și pe Liliana?, o întreabă Radu pe Irina... Auzi, îi spune lui Eugen, Liliana e plecată la țară.

– Nasol, că avem ceva zile de stat în București, până după Crăciun, spune Eugen și intră iar în baie.

– Peste două ore, îi spune Radu Irinei... E bine...

Închide telefonul. Acum îi pare rău că a sunat-o. Cu atâta lume pe stradă, iar el suferă de agorafobie, sau cel puțin așa crede. Sau poate se întâlnește cu vreun cunoscut. Dacă-l ia la rost? Bă, dar tu parcă erai înșurat. Acum umbli cu alta? Și-o să-l spună Andreei. Însă acum a făcut-o. Poate că Eugen o să meargă pe la rudele lui, cum mai mergea când veneau în București și-o să poată sta cu Irina câteva ore la hotel. Deși... la hotelul ăsta e cam greu să treci pe la recepție neobservat. Și poate recepționera își dă seama că Irina nu are optsprezece ani... și după ce se duc în cameră, cheamă miliția. Să bată plutonierii ăia zdrahoni la ușă... și să-l ridice. Să-l bage la pârnaie. Și pe Irina? O vor închide într-o casă de corecție... că e minoră.

Eugen iese din baie.

– Cred că o să încerc să trag un somn, spune el.

– Eu merg acuși să mă întâlnesc cu Irina, spune Radu.

Eugen se tolănește în pat... se gândește un pic.

– Hai să ne dăm un loc de întâlnire, spune el.

– O să fim la Universitate, în fața intrării de la Istorie, spune Radu. Mă întâlnesc acolo cu Irina și-o să așteptăm până vii și tu.

– Bun, s-a făcut, spune Eugen și se întoarce pe-o parte.

Se pare că nu prea are griji, sau are nervii tari,

pentru că adoarme imediat. Radu își dă seama după respirația regulată și ușorul sforăit. Se uită la ceas, mai e ceva vreme până la ora întâlnirii cu Irina. Nu are nici o carte în rucsac, ca să citească. O să se uite în tavan. Fir-ar! Va trebui să schimbe întreg scenariul său după întâmplările din acea zi. Ce și-a imaginat el este foarte frumos, dar acum trebuie să-l adecveze la realitate. Imaginația, dacă nu e ținută pe alcătuirea realității, n-are noimă. Ce e drept, realitatea nu s-a prea schimbat, dar a venit Eugen cu ideea Revoluției... și asta ar putea schimba totul. Hmm, nu cumva să adorm și eu, își spune Radu, când ochii i se împăienjenesc... și să nu ajung la întâlnire. Se ridică, se duce în baie și face un duș, iar la sfârșit lasă un jet de apă rece să curgă peste el. Se freacă bine cu prosopul. Nu, n-o să răcească, e călit... iar acest decembrie... e anormal, zile blânde de toamnă, în loc de zăpezi și de vifor. I-ar mai fi adus Ceaușescu pe oameni la miting, dacă era zăpadă și minus zece grade? Nici vorbă. Acum, muncitorii din capitală, scoși afară sub amenințarea că li se desface contractul de muncă, vor înfiera pe huliganii de la Timișoara, niște vandali... au spart vitrinele la magazine... și-au furat. Nimeni n-o să pomenească vreodată că au strigat „Jos comunismul” și ca huligani vor rămâne în cărțile de istorie. Dar se zvonește că mulți au fost împușcați, sau cel puțin așa susține Eugen. Transportați apoi cu dubele la București și arși. Lui Radu îi vine să plângă, dar se reține. Își șterge ochii și se privește în oglinda aburită. Nu-și recunoaște chipul schimonosit.

În fața Universității, la Istorie, este atâta lume, înghesuală ca în autobuz. Ce fac toți oamenii ăștia aici, că doar au fost chemați în Piața Republicii, ca să le poată vorbi Ceaușescu din balcon! Cum s-o găsească pe Irina? Dar se aude strigat.

– Hei, Radu, Radule, Radu mamii!

Pe el îl strigă? Da, se dumirește, e Tibi... și o vede și pe Irina, pe Manu, înaintează prin mulțime spre el. Irina îl sărută ostentativ, drăcoaică. Vrea să fie văzută, să-i scandalizeze pe oameni, o puștoaică... și-un tip cu mai bine de zece ani mai mare ca ea. Dar nu se scandalizează nimeni.

– Bă, ăștia sunt mai nebuni ca mine, spune Tibi și desfășoară steagul RSR, un tricolor cu stema partidului comunist pe el și îl saltă în aer.

– De unde ai steagul?, întreabă Manu.

– Ai fost chior, n-ai văzut când l-am găsit?, întreabă și Tibi.

– Nu-mi place, spune Manu. De ce cari un steag cu stemă comunistă?

– Să știi că ai dreptate, spune Tibi. Ia s-o scoatem!

Și fără să mai aștepte alt îndemn, trage un briceag din buzunar și găurește steagul, decupând stema. Are acum un steag găurit. N-a mai văzut așa ceva Radu, nu și-ar fi închipuit un așa steag. Realitatea bate imaginația, își spune. Iar Tibi? Ce face? A plecat cu steagul de lângă ei și, pe când se îndepărtează, le strigă:

– Să-l vadă toată lumea!

Îl pierde din vedere, dar curând, da, el este... „e nebun!”, strigă Manu... îl vede pe Tibi cocoțat pe statuia lui Mihai Viteazu. Vântură la înălțime steagul lui bortelit. Mulțimea aclamă, ovaționează, oftează ca la coridă! Nimeni nu încearcă să-l dea jos. Unde or fi milițienii? Gărzile patriotice? USLA-șii? Din cealaltă parte apare Eugen, cum e foarte înalt, ca și Radu, capul îi plutește deasupra mulțimii.

– Haideți la Piața Republicii, acolo va fi groasă, spune el. O să începă curând cuvântarea. Va fi o cuvântare de adio, vă spun eu.

– Dar tu de unde știi, întreabă Manu.

– Știu pentru că gândesc. În toate țările din jur a căzut comunismul, pașnic... doar la noi nu, am fost ținuti cu pumn de fier. Ei bine, nici chiar Moscova nu mai vrea să fie comunism la noi! Voi ce ziceți? Nu se pregătește ceva?

– Stai să vină și Tibi.

Îi fac semne și Tibi coboară de pe statuie și vine lângă ei.

Au pornit după Eugen și s-au dus pe lângă librăria Eminescu, prin față pe la Arhitectură... și mai departe. Nu mai era chiar așa înghesuală pe-aici.

Însă în Piața Republicii, puhoi de lume.

– Asta ar putea fi Revoluția veselă, spune Eugen... dar tare mă tem că nu vom scăpa fără ceva morți.

Vocea gângavă a lui Ceaușescu se aude din sistemul de amplificare. Le promite oamenilor mărituri de pensii și salarii cu o sută de lei. Lui Radu i se face o imensă silă. Dictatorul simte pericolul și vrea să-i cumpere pe câțiva bani. Cât de netrebnici ne crede! Că ne-am vinde sufletul pe câțiva arginți! Oamenii tac, numai vocea dictatorului se aude. Lui Radu îi vine o idee pentru scenariul său. Dar, nu, este o idee ireală.

O vede în mulțime pe Andreea cu pruncul în brațe. A venit și ea la București după Radu. Dar cum să fie ea cu ei, Andreea cu Irina împreună... în același loc... la manifestație... și cu el, Radu, cu Eugen, cu Tibi, cu Manu...

Simte că ametește și se agață de mâna Irinei.

– Ți-e rău?, întreabă Irina?

– Mă sufoc în mulțime, spune Radu.

De fapt, nici nu intraseră în mulțime, erau la marginea ei, o margine foarte bine delimitată. Se retrag spre restaurantul Cina.

– Ia uite ce-am mai găsit pe drum, spune Tibi și le arată două deodorante goale.

– Dar ce drac faci cu niște spray-uri goale?, întreabă Manu.

– Bă, când eram în armată, am pus vreo două din astea pe foc, spune Tibi. Să vezi ce bubuială! Ofițerii au crezut că e atacată unitatea. S-a dat alarma, cu tot tacâmul. Ne-au anchetat de ne-au mers fulgii, dar ce să ne facă pentru niște spray-uri? Să ne ia boii de la bicicletă? Și voi știți că sunt nebun! Vreau să repet figura.

Și nu sfârșește bine vorba, că se apropie de un tomberon de gunoi și dă foc la zierele din el și bagă

spray-urile în foc.

– Explozie controlată, strigă el. Hai s-o ștergem cât mai departe!

Se îndepărtează cu toții de tomberon.

Nu trece mult și se aud două bubuituri de să-ți spargă timpane. Iar bubuiturile parcă ar fi fost un semnal. Se aud, peste Piața Republicii, huruituri grele de șenile de tancuri, urlete de motor de avioane în picaj.

– Băi, dar ce fac ăia?, strigă Tibi și se apleacă în față, de parcă așa ar fi văzut mai bine.

Niște inși au scos țepușe de sub geți și înțepă femeile în fund, pe tovarășele muncitoare, care încep să tipe ca din gură de șarpe.

– E o provocare, se aude în sistemul de amplificare vocea lui Ceaușescu.

– Asta nu-i de la mine, zice Tibi.

Și pașnicii demonștrânți o iau la fugă, cei din margine, care pot fugi, ceilalți se îngheșuie și se calcă în picioare...

Lui Radu nu-i vine să creadă. Va trebui să scrie despre asta neapărat. Dar ce se întâmplă? De ce simte o așa frică? De ce-i vine și lui s-o ia la sănătoasa, de parcă viața i-ar fi în pericol? De ce are sentimentul că va fi strivit, că pământul se cutremură și va fi un dezastru mai mare ca în 77, când s-au prăbușit atâtea blocuri în București și-au murit atâția oameni? Știe el căte ceva despre cutremure, e huruitul unui cutremur, vibrațiile unui cutremur, dar mult mai puternice decât la orice cutremur, încât le pot simți și oamenii. De obicei, oamenii nu le simt, le simt doar animalele, care sunt mai aproape de pământ și au simțurile mai dezvoltate. Dar acum sunt atât de puternice vibrațiile, încât le-au simțit și oamenii și-au intrat în panică... urlă, se calcă în picioare. Acum ar trebui să-l întrebe *Eugen*: „Ei, ce zici, nu ți-a dat prin cap așa ceva, ca să scrii în scenariul tău. Tu m-ai văzut pe mine lovind cu bocancii sau cu un baros cocina... din care năvălesc peste lume porcii”... Dar *Eugen* tace mîlc. Este și el speriat și privește în jur năucit...

– Haideți, haideți să plecăm de-aici, spune el. Nu va fi bine.

Și-o pornesc pe unde au venit... dar cu atâtea obstacole umane ce le îngrădesc înaintarea, ajung la Sala Dales. Se alătură mulțimii de acolo. Deja cade întunericul. Și se aud motoarele unor blindate ce vin în viteză, scoase de dictator ca să împrăștie manifestanții. Un camion vine spre ei, intră în mulțimea de oameni și oasele și craniile lor trosnesc, zdrobite. Radu a fost prins și el, are partea stângă a toracelui sfărâmată, câteva coaste îi ies prin piele. *Eugen* și *Tibi* îl trag dintre morți și-l întind pe asfalt. Radu zâmbește.

– Vezi în rucsac, îi spune lui *Tibi*... creionul, caietul.

Tibi caută mecanic în rucsac, fără să-și dea seama prea bine ce face, amețit, speriat și îi dă lui *Radu* caietul și creionul. *Radu* își așează caietul pe burtă și reușește să noteze ultimele idei.

Apare, la manifestație, *Andreea* cu pruncul în brațe. A venit și ea la București după *Radu*. Sunt acolo *Irina*, *Radu*, *Andreea*, *Eugen*, *Tibi*, *Manu*...

Mai stă un pic, se odihnește și zâmbește și scrie iar.

Irina a sărit să-i ajute pe răniți și în acea clipă un glonț a lovit-o. S-a oprit din mișcarea ce o făcea... și timpul s-a oprit în loc... scena a înghețat... va rămâne pentru veșnicie ca un tablou...

Să-ți dai viața pentru libertate? Simt foarte rar oamenii acest impuls. Momente când devenim nobili. Momente când bucuria că ne-am învins teama ne învalue chipurile și ne face să părem niște îngeri luminoși. Momente care ne răscumpără o viață de lașități și renunțări, de nepăsare, supunere și teamă. Lașitate, supunere, teamă – asta înseamnă comunismul. Nu mirosoarele ca o cocină de porci? *Gunoii* adunați în lumea noastră, prin care umblăm afundați până la gât. Dar iată-ne cuprinși dintr-o dată într-o altă curgere a vieții, îmboldiți de dorul libertății. Momente când nu mai suportăm să fim sclavi. Momente când pe gură nu ne mai ies minciuni și mintea se eliberează din strânsoarea fricii și ne aduce tăria în inimă...

Mîna lui *Radu* cade. *Eugen* pune palma peste ochii lui sticloși și-i închide... Dar parcă totuși mai respiră.

– Oricare dintre noi poate muri, spune *Eugen*. Într-un scenariu ar putea muri *Andreea* și pruncul, în altul ar putea muri eu... sau în altul *Irina*... Dar nu toți, nu am putea muri toți.

– Cine au fost informatorii? Cine-a tras în noi?, întreabă *Tibi*.

– Dar cine știe?, răspunde *Cornel*.

– Povestea asta nu se va termina niciodată, spune *Eugen*.

Eugen caută în rucsac, ar vrea să rupă un tricou să facă un bandaj pentru *Radu*. Poate mai sunt șanse să fie salvat. Când scoate tricoul, iese și o filă din scenariu lui *Radu*, o foaie rătăcită în rucsacul său, ultima foaie. Cade pe caldarâm și este pe dată furată de vînt. Dar *Eugen* are reflexe bune, pune talpa pe ea. Vrea s-o salveze. E a lui *Radu*. O ridică, o duce la ochi, dar sunt numai câteva cuvinte pe ea: Cititorule, citește din nou această carte!

În ziua de 21 decembrie, *Radu* a fost ucis la Sala Dales și viața lui s-a curmat. Una dintre lumînările aprinse acolo pentru cei morți, a ars pentru el.

(fragment din romanul „Scenariul”)

Florin-Corneliu POPOVICI



Un expresionist infidel

A evita necazul presupune inteligență, înțelepciune, ancorare în realitate, capacitatea de a discerne binele de rău, abilitate de „dribleur”, o bună cunoaștere a lucrurilor și a lumii care te înconjoară, echilibru, armonie, a identifica, defini și încadra necazul, a te sustrage situațiilor care, potențial, au un caracter distructiv. E atitudinea unui om cu minte și cuminte, o formă de autoconservare, reflexul unui om frumos, care își dorește și se străduiește să trăiască frumos. A evita necazul e echivalent cu a nu-ți face dușmani, a sta, pe cât posibil, în afara pericolului (intuiția pericolului), a nu te expune la modul gratuit, prostesc, inutil. Kocsis Francisko ridică evitarea necazului la rang de artă care, prin definiție, înseamnă rafinament, abilitate, viziune, arătând totodată că există și „calea regală”, în afara spiritului combativ, a luptătorului gata oricând să pună miza pe și să se sacrifice pentru o cauză.

Arta de a evita necazul este o colecție de aforisme, observații, cugetări filosofice și notații personale din perioada 1980-1989, de „gânduri, idei, imagini, metafore, întâmplări, secvențe sociale, impresii de lectură, versuri, meditații [...], emoții ori atitudini, crize și refuzări, stres și destindere [...]” (p.5) recuperate dintr-un banal caiet de matematică ascuns la vremea respectivă, în izolația țevelor de distribuție a căldurii, în care autorul, trăitor în cea mai neagră perioadă a regimului totalitar din România (identificat drept „necazul” absolut), își consemnează la început sub formă de joacă, apoi într-o formă matură, responsabilă trăirile, gândurile. Respingând ideea de jurnal intim, datorită incapacității recunoscute de a fi fidel caietului cu însemnări zilnice și de a nota cu regularitate și cu rigurozitate faptul mărunț, cotidian, Kocsis Francisko este, în schimb, fidel conștiinței sale, verticalității morale și pornirii interioare de a nu rămâne imun la ceea ce îl înconjoară.

Scrisă inițial pentru sine, o formă de „dizidență” lipsită de conotațiile „vocalului” și a exhibării contondente în public (din care ar fi decurs alte necazuri, dat fiind sistemul opresiv), cartea vede lumina tiparului abia în 2014, alimentând discuția pe marginea existenței literaturii de sertar. Ceea ce ne propune autorul iese din sfera memorialisticii brute și a consemnării pretins neutre, întrucât discursul său are un cert caracter „ezoteric”, date fiind exprimările aforistice, încifrate (a se vedea pasiunea acestuia pentru rebus și enigmistică), parabolelor cu tentă filosofică (și aici se cuvine să amintim calitatea sa de redactor al revistei de filosofie și literatură „Târnavă” din Târgu Mureș): „Cu efort, concentrez totul în cât mai

puține cuvinte posibile, obligându-l pe cititor să descopere parabola trasă în tiparul aforismului” (pp.79-80).

Sunt realități ale timpului său („Nu inventez lumea, doar îi adaug ceva. Sau poate nici atât, o văd doar într-o nuanță personală, care e mai mult intuiție decât cunoaștere.”-p.62), învelite abil în mantia cuvântului dilematic, al cuvântului care nu spune direct, dar care sugerează și face aluzie la, al meșteșugului și al artei de a da fond cuvântului în forme aparent la îndemâna oricui, dar rezervate, totuși, inițiaților, celor care au capacitatea de a citi și printre rânduri, de a face conexiuni și de a fi la curent cu problemele Cetății.

Conștient că odată instalat în sau năpăstuit de necaz, omul poate trece la fapta necugetată sau la irosire (în cazul incapacității acestuia de a gestiona o situație de criză), Kocsis Francisko încearcă să se situeze mereu cu un pas înaintea necazului, de a-i face față și a nu se lăsa doborât de acesta, ceea ce presupune, pe lângă cele invocate deja, și o constituție fizică, dar mai ales psihică, sănătoasă. Scriitorul evită punctul critic, neajunsul, neplăcerea, impasul, capcana, labirintul. Pentru a se păstra lucid, el practică o igienă mentală și un exercițiu de autodisciplinare remarcabile: „Mă disciplinez fără milă, îndârjit. Nu pentru vreun câștig, ci pentru dobândirea unui echilibru care te ajută oricând să rămâi în picioare. Chiar și atunci când te copleșesc problemele. Totul e, în fond, strategie. Nu e totuna cum treci dintr-o zi în alta.” (p.59)

Exprimându-se impecabil în limba română, dar și în cea maghiară, Kocsis Francisko, departe de a fi un „Orlando furioso” sau un mândios „Odysseus”, își strunește pornirile instinctive punându-și revolta pe partitura cuvântului inspirat, cu efecte combative mult mai eficiente și cu bătaie mai lungă chiar decât atitudinea hăbrică de protest extrem (a se vedea invocarea, de către scriitor, a gestului extrem întreprins de Jan Palach sau de Bauer Sándor). Motivată și de neîntâmplătoarea abundență de sinonime de care cuvântul „necaz” se înconjoară (D.E.X-ul înregistrează, între altele: mahnire, neplăcere, scădere, sicleț, săblaznă, încercare, nevoie, vicisitudine, ispită, belea, danadana, încurcătură, nemulțumire, nenorocire, păcat, pozna, răutate, nacafa, nagodă, năzbăcă, păcostenie, șugă, toroapă, bacală, bai, belea, cotoarbă, dabită, nesosință, patimă, satara, stenahorie), ceea ce denotă faptul că fericirea e mai degrabă un „moft”, o „rara avis” sau un concept relativ, viața scoțându-ne la „înaintare” nenumărate situații de tip răscruce (tot atâtea provocări), Kocsis Francisko își consumă revolta în afara „neajunsului de a te fi născut” și dincolo de „culmile disperării”, scriind la modul inteligent, dezprimejduindu-se, exhibându-și durerea și oful și practicând, în același timp, un subtil joc al alternării revelatului cu ascunsul, suprafeței cu profunzimea, aparentei cu esența.

Kocsis Francisko se sustrage situațiilor complicate și neplăcute (vizavi de consecințele nefaste ale unui posibil gest necugetat), își controlează emoțiile și nu se instalează în nenorocire. Cum evită el necazul, ce presupune arta evitării acestuia? Practicând o scriitură cu „cheie”, scriitura de tip parabolă, scriitura „alunecoasă”, scriitura care lasă să se înțeleagă mult mai mult decât se crede la o privire superficială, scriitura cu tâlc, opac-transparentă, scriitura care provoacă, incită la decodare. Igiena mentală

a scriitorului e practică, dincolo de evitarea situațiilor neplăcute al autoreproșurilor și al întâlnirii sinelui cu sinele în fața imaginii oglinzii a conștiinței, și în direcția delimitării de discursul banal, previzibil, tern, ipocrit-duplicitar, conjunctural, convențional.

Așa cum mărturisește la un moment dat, Kocsis Francisko nu are vocație de martir („*Nu am vocație nici de erou, nici de martir.*” - p.38) și nici orgoliul și nesăbuința de a ieși în față, de a se lăsa descoperit. Insolența și inconștiența eroului nu i se potrivește, constatări la care ajunge printr-un îndelungat și sinuos proces de autocunoaștere: „*Îmi cunosc labirintul mai bine decât Minotaurul. [...] Regulile mele sunt cel mai greu de suportat, de-a dreptul draconice. Îmi otrăvesc singur mărul și mă oblig, mă condamnăm să-l consum.*” (p.91). Ajungând să se cunoască pe sine (ca un prim necesar pas spre cunoașterea „celuilalt”), el ajunge să-și cunoască locul în societate și la concluzia că necazul (și conotațiile nefaste care decurg din înfruntarea pieptișă a acestuia) nu e pentru el, de aceea îl și evită, însă nu și ignoră, nu se eschivează, ci îl combate sapiențial, printr-o atitudine scriptică proactivă, terapeutică („*sub impulsul unei refilări binefăcătoare, aproape terapeutice*” - p.6), prin formularea enunțului alambicat, operațiune care îi contrabalansează existența ternă din universul concentraționar în care trăiește, îi deturneză atenția de la nevoințele, frustrările și privațiunile mizerabilului cotidian. Implicarea sa este una paradoxală, ascunsă, dar și la vedere, nu în linia întâi (cu potențial enorm de victime, de anihilare și de irosire), ci subtil, sinuos, insinuant, camuflat. Din acest punct de vedere, scriitorul e mai degrabă pacifist, rațional, precaut, cartezian și nu un om al acțiunii directe, al eroului civilizator care reinstaurează ordinea. El își cântărește bine oportunitățile și șansele, își stabilește dinainte pașii de urmat, nu acționează precipitat, nu se lasă surprins de evenimente, ci îl intuiește, are viziune și *strategie* combativă, chiar și la nivel de discurs (de unde și parabolele, discursul filosofic cu sens). Altfel spus, Kocsis Francisko dă dovadă de vigilență, își măsoară gesturile și cuvintele, nu-și expune vulnerabilitatea, e mai degrabă calculat, rece, metodic, nu se pune pe sine în dificultate prin autoiluzionare, ci seamănă dificultatea, confuzia prin încapsularea discursului său. Paradoxal, fără a face risipă de energie, el incriminează, spune lucrurilor pe nume (celor care au capacitatea să-l „citească”), dar și se pune la adăpost.

Înainte de a demonstra și altora că este în stare să meșteșugească cuvântul, își arată sieși că este capabil să se autogestioneze, să experimenteze libertatea tocmai în interiorul unui sistem opresiv care cenzurează aprig libertatea. În contextul anilor '80, Kocsis conștientizează criza de proporții la nivel macro, încât, în ciuda ispitei necazului, o criză a individului, în speță a sa (alăturată altor și altor drame și crize individuale de la nivel micro), nu ar fi de folos nimănui, s-ar pierde în neant și, implicit, ar face jocul ciracilor sistemului. De aici și atitudinea sa „perfidă”, insinuantă, *inadecvarea sa la necaz*, la pătimire, la ceea ce nu e conform cu viziunea sa sănătoasă de a trăi, la situațiile-limită care bulversează și destabilizează ființa.

Pe de altă parte, independent de „necazul” generalizat, purtând conotația politicului opresiv, *Arta de a evita necazul* poate fi privită și prin prisma evitării necazului fără autor „din afară”, ci pricinuit de un autor „din interior”, personalizat,

ce se identifică cu însăși persoana scriitorului, responsabil direct de faptele, de greșelile și de comportamentul propriu vizavi de o situație „neutră”. Cum necazul poate veni și din prea multă sinceritate (nu atât cu sinele, cât făcută publică), din prea mult avânt constructiv sau dimpotrivă, dintr-un efect de autoiluzionare, scriitorul, pândit de pericolul de a fi prins de opresivul sistem tentacular al anilor '80, recurge la gestul ascunderii caietului său de notații compromițătoare, îl autoexilează, îl învâluie suplimentar cu o aură de mister, mister deconspirat după mai bine de un sfert de veac de la trecerea violentă (alt tip de „necaz”, soldat cu pierderi de vieți umane) de la totalitarism la societatea democratică, odată cu „*întorsătura din decembrie*” (p.6). Publicat în acest context, caietul de notații, *caietul-martor* (în linia *Casetelor-martor* ale lui Tudor Crețu) dobândește caracterul de *document* al unei epoci, iar pentru autorul ei un binevenit memento ce vizează și latura personală, felul cum s-a format, construit pe interior și cizelat, în acest răstimp, ca om de cultură, la umbra scrisului în floare.

În plus, își păstrează autenticitatea sensurile profunde ale meditațiilor filosofice cuprinse în *Arta de a evita necazul* („*O privire înapoi cu nostalgie*” - p.8), meandrele și maieutica textului, discursul aforistic, tonul când nostalgic (pasajele pasteluri din natură - a se vedea preocuparea autorului pentru pictură -, aducerile-aminte despre nașterea și copilăria Lindei), când po(i)etic, când cu „*țintă fixă*”, vizând revolta surdă a scriitorului față de regimul comunist. La toate acestea, se adaugă scrisul și vorbitul în parabole (o altă cale de a evita necazul vorbelor brute, fără menajamente), problematizarea, punerea intelectului la lucru, reacția generată de acest tip de discurs, frumusețea estetică a acestuia, înnobilarea cuvintelor cu alt sens, grevat de cel obișnuit, banal, mulțumirea de sine, satisfacția personală a autorului acestui tip de discurs. Între un discurs crispat, artificial, migălit și unul ce abundă în capcane filosofico-rebusistico-enigmistice, scriitorul, prins de tentația provocării, a decodării sensului ascuns, alege a doua variantă, „*calea regală*”, calea noocrațiilor.

În *Arta de a evita necazul* e de remarcat și aparentul optimism și detașare (în realitate, cinism la rece), aparenta neieșire din rând, cu care scriitorul consemnează, ironia subtilă, camuflată îndărătul sensului propriu al cuvintelor, deturnarea voită, cu „*schepsis*”, obținerea deliberată a efectului contrariu (de unde și arta moșitului cuvântului): „*Totul este lumină, indiferent de forma în care se află temporar; fie că e obiect sau fință, materie densă sau gând. [...] Tot ce văd, simt, ating, gândesc, intuiesc ori imaginez este lumină.*” (p.11) sau „*Sunt fericit, mă simt sunet dintr-o melodie; mai esențializat de-atât nu se poate.*” (p.14) Și acestea în contextul obscurității regimului comunist, al foamei generalizate și al timpului auster, în care „*burta este mai presus de tradiții.*” (p.11). Prin consemnările sale alambicate, Kocsis se pune la adăpost și de „necazul” propriilor frustrări generate de potențarea, de către regimul comunist (care repudia intelectualii), a „omului nou”, o altă farsă macabră a istoriei, de reproșurile pe care i le-ar fi adus conștiința („*conștiințul dosit*” - p.15) dacă ar fi îngroșat masa amorfă și inertă a înșilor fără atitudine, a oamenilor fără însușiri care aleg să privească „*viața cu ochii închiși* [...]” (p.11).

În ciuda „nevinovăției” afișate de scriitor, *Arta de a*

evita necazul este un act premeditat, al camuflării suferinței și al certitudinii sacrificării personale într-un „*abator de destine*” (p.14): „Numai suferința stârnește în mine roiri de cuvinte [...]” (p.13) Confirmare a faptului că arta cere sacrificii, că nu există operă durabilă fără suferință. Dovadă că scriitura-protest poate face diferența între viață și moarte într-o orânduire totalitară, e înțelegerea profundă a sensurilor verbelor mișcării: „*A începe, a te implica înseamnă și asumarea riscului [...]*” (p.14)

Arta de a evita necazul, fără a face confuzia dintre adevărul care provoacă neplăceri și nedreptate (p.21), este o carte a (re)găsirii unei identități pierdute, o carte antisistem („*Reforma vine din Germania*”- p.17), antiatetism, o carte a nonpactizării, o carte despre măști și disimulare, despre „*Huliganismul moral*” (p.30) și falsul eticism: „*Cu gândul că nu mă împuținez și mă situez cu fiecare pas mai aproape de sursa de lumină care are IDENTITATE.*” (p.15). Dincolo de propriile parabole (a se vedea parabola nebunului satului „*atins de aripa îngerului*”-p.17) care ascund realități grave și drame profunde, Kocsis Francisko strecoară, într-o notă de intertextualitate, pasaje la fel de parabolice și de depozitare de sens ascuns din Coleridge (vezi textul despre fericirea „postumă”), Marin Preda (parabola calului mort și a căteilor înfometate), a omului providențial și a egalității în fața morții), Platon (parabola morții din care cei mai câștigați ies ticăloși), Bolyai („*orice om se află în centrul unui cerc, al unui sistem*”- p.20), Lessing (*Vrabia și soarele*, parabola a libertății), Voltaire (parabola marilor legislatori romani), Cortázar, Sábato, Akutagawa Ryunosuke, Szilágyi Domokos, Einstein.

Kocsis Francisko nu adoptă peste tot strategia „*gândului ascuns*” (p.23). Ironia acidă este dublată pe-alocuri de bancul politic, cu efect decompensatoriu: „*Trei președinți de stat: Ceaușescu Sadat de Gaulle*” (p.22) Există locuri în carte în care autorul se „autodeconspiră”, slăbește pedala precauției și a vigilenței, dându-se în vileag, „transparentizându-se” subit, iar protestul capătă forme clare, nedisimulate: „*Dacă nu mă spun, nu pot fi cunoscut [...]*” (p.23) sau concentrând sensul întregii sale cărți „*Masca este chipul sub care vrem să ne recunoască lumea. Chipul nostru social. E arta de a evita necazul.*” (p.24); „*e frig și e trist. În case neîncălzite.*” (p.40). Scrisul său obiectivat, aparent neutru, nonimplicat, ține și de strategia textuală sau de teoria literaturii: „*Obiectivitatea e o altă mască stilistică [...]*” (p.35) sau „*Înțelesurile ascunse sunt transferate în simboluri, parabole, metafore, paradoxuri.*” (p.37) Dincolo de acestea, acribia notării, datoria morală față de sine, păstrarea verticalității în fața conștiinței atât de des invocate: „*Fiecare cuvânt scris e împotriva uitării.*” (p.33)

Imaginatul ciclul poetic ce-l are ca protagonist pe Profet are darul de a transpune personajul fictiv, cu o identitate incertă, în planul realității, Profetul devenind astfel un fel de „Godot” izbăvitor, exponentul lumii noi, omul providențial, în jurul căruia se creează un imens orizont de așteptare, se întrevăd sfârșitul dictaturii și zorii libertății.

Tentația filosofiei îl urmărește pe scriitor mereu, la fel și dezlegarea enigmelor, de unde și publicul special, elitist, căruia i se adresează: „*Zei nu au natură fizică, ci eternitate.*” (p.39), „*Nudul – goliciune care sublimază*

dorința în admirație.” (p.50), „*Există locuri și vremuri în care e bine să fii lup, altele în care e rău să fii om.*” (p.57), „*Dumnezeu este extraneu propriei creații, deci e vinovat.*” (p.60), „*De multe ori, omul se simte obiect al ironiei, clovn al lui Dumnezeu [...]*” (p.67), „*Fiecare timp își naște propriul fiu risipitor.*” (p.85), „*E mult rebus, un joc pentru care nu cred că voi avea cititori cu cheie.*” (p.55)

Arta de a evita necazul îl salvează pe Kocsis Francisko de la aneantizare. E refuzul său de a se șterge pe sine din lege, de a se autoexila din regn, o formă de a se sustrage din fața călăului-spaimă. Proză antisistem, aceasta își permite, din loc în loc, „breșe” neatinsse de spectrul străveziu al politicului, breșe prin care scriitorul vede, înregistrează și consemnează și altceva, nesupus pervertirii. Astfel sunt încercările sale de poezie, panseurile despre dragoste, exercițiile de dezîncrâncenare („*Dragostea nu se dovedește ca adevărul sau vinovăția, ea se manifestă.*” -p.72) care dovedesc că scriitorul e viu și în lume, atent la detaliu și la tot ceea ce-l înconjoară, de unde și emoțiile de natură estetică.

Kocsis evită necazul scriind, evadând, expulzând: „*Poemul nu-i un șir de cuvinte, ci un chist de sentimente. Un hoit de urlete.*” (p.76). Artă pentru artă.

* Kocsis Francisko, *Arta de a evita necazul*, Tg. Mureș, Editura Ardealul, 2014, 97p.

Florina MOLDOVAN-LIRCĂ

Poezia lui Toma Grigorie. În loc de adio...

Cu ultimul volum, *Cum pot lăsa poezia să-mi spună adio* (Editura Tracus Arte, 2014), Toma Grigorie se află la cea de-a zecea carte de poezie, toate publicate – alături de o proză, două piese de teatru și câteva lucrări de critică și eseu – din anii '80 până astăzi. O cifră rotundă, de bilanț, ca anii (75) pe care autorul îi împlinește anul acesta. Iată de ce poate, încă din titlu, poetul (îndreptățit, prin vârstă și experiență, să ia atitudine) anunța un moment de cotitură, într-un fel prag existențial, în alt fel, carte de devoțiune.

Ca orice poet – al anilor din urmă și nu numai –, agresat de invazia răului cotidian și decepționat de meschinăriile lumii înconjurătoare, Toma Grigorie declamă, precum cândva Baudelaire, „dezgustul față de real”, pledând, în schimb, pentru puterea izbăvitoare a poeziei. Or, fără a fi (cum poate că pare) un act de separare între creator și poezie, nicidecum o ruptură, titlul volumului dezvăluie, de fapt, în poemul cu același nume, un jurământ de credință adresat creației.

Postmodern prin vârstă creatoare, romantic prin atitudine și neo-expresionist prin crez poetic, Toma Grigorie e mai presus de toate adeptul clasic al scrisului salvator. În fond, eliberarea de materialitate și cufundarea romantică în imaginar sau câteodată în vis, negarea realității și reîntoarcerea expresionistă în trecutul primordial al copilăriei, sunt tot atâtea probe pentru puterea terapeutică cu care Toma Grigorie investește versul.

În poezii precum *bal la curtea regelui* varuna bunăoară, cea care despovărează sufletul de identitatea mundană, redându-i libertatea originară, e imaginația, singura capabilă de transgresarea concretului anost: *peste lac planează o libelulă în derivă/ oglindită în ochiul hulpav de știucă/ un tânăr brotac încearcă în zadar să urce notele joase/ tăcerea coboară treptat pe firele de mătasea broaștei/ din care își țese știma apei rochia de bal/ țimbalele sparg deodată ferestrele apei// unde se cântă unde se trâmbează/ se întreabă unde pregătite de culcare// greoiul somn își încordează mustățile/ să prindă vibrația cerului căzut în apă/ odată cu soarele// porțile castelului de cristal se dau la o parte/ să intre caleștile trase de melci// varuna domnul apelor se ridică de pe tronul de sidef/ să-și primească oaspeții la scară// să-nceapă balul să-nceapă balul/ se agită un biban în costum de arlechino. Lumea fantastică, aproape exotică, din care se compune universul poetic este însă repede curmată de invazia necruțătoare a simțului mărginit al realității: *firul visului se rupe brusc/ cad în realitate ca musca în lapte. O realitate când strămtă și neîncăpătoare, când dezlănțuită și, deci, agresivă: zgomotul zilei îmi bate cuie/ în timpane/ ritmul drăcesc al nebunilor vremii/ desfid orgoliul închipuit/ sufăr însă la asaltul prostiei/ scăpate din lesă/ lătrând pe toate undele/ pe toate canalele (scăpată din lesă).**

Într-un mediu ostil și alienant, un rol compensator îi



revine, de asemenea, reveriei (în *ploaia cu stele*), ca posibilitate de suspendare a timpului fizic și de plăsmuire a unui spațiu imaginar, necondamnat la finitudine (*stau uimit rezemat de balcon/ scâldat în reverie/ omenirea e salvată de urât/ pentru câteva ceasuri lumești/ pentru câteva secunde cosmice// sting în gând toate luminile orașului/ să rămână întunericul pur în confruntarea/ cu săbiile meteorice/ mă îmbrățișează noaptea albă/ pleoapele rămân ridicate peste visul alb*). Alteori, unicul semn al existenței paradisiace este întoarcerea în timp, la inocența dintâi a copilăriei: *din strânsoarea minții țup/ în copacul copilăriei/ pasăre cu grai dumnezeiesc// o perpetuă întoarcere/ drumul bătătorit de propriile umbre/ se întinde la braț cu sentimentul// gândul străbate locurile de joacă/ nimeni nu-ți poate fura/ avuțiile copilăriei ascunse/ în sipetul cu cheiță de aur (în sipetul cu cheiță de aur).*

În orice caz, aversiunea față de realitate îl înstrăinează definitiv pe Toma Grigorie de aceasta, apropiindu-l, în schimb, poate nu atât de poezie, cum și-ar dori, cât mai degrabă de cititorii ei: *nu te văd nu te aud/ nu te pipăi cu papilele degetelor/ dar știu că ești acolo undeva între filele timpului// deși ți se pare că nu te privesc*

*îndeaproape/ îți aud și rictusul amar după ce ai degustat/ un vers insipid mă iluzionez să cred/ că scriu doar pentru mine pentru sufletul meu sfârțecat/ de răspunsuri// nu-i adevărat aș fi ingrat dacă n-aș recunoaște/ că scriu cu ochii la tine cititorule deși îți văd/ perpetua privire necruțătoare zgâindu-se/ după cotul acestor meandre literale/ gata să-mi scuipe în față crudul adevăr (bună ziua). Dar nici de aceștia întotdeauna, fiindcă, deși punte de legătură între cei cuprinși de același degust cotidian, pentru poet, șansă a solidarizării umane, literatura adâncește în fapt orice formă de incompatibilitate. Un binecunoscut exemplu, lăsat moștenire de romantici, este – ca în poemul *ferestre închise* – eternul conflict dintre poet, atras de sferele înalte ale artei, dar încorsetat în sfera unei lumi decăzute spiritual, și omul (post)modern, superficial și ridicol, încrămențat în preocupări mărunte, incapabil să înțeleagă sacrificiul unui trudit: *voiam să ajung ca bunicul/ plugar/ să leg cu o brazdă prispa de pragul orizontului/ ar însă pogoane de hârtie opacă/ tot aștept să rodească spicul/ din vârful sulitei de stof/ mă plec cu năduf peste boabele litere/ transportate spre moară în carele frazelor/ nu-ți mai spun nimic/ ție semănătorule de smsuri/ de linkuri de mailuri/ tu cultivi în pusta netului jumătăți de idei/ în jumătăți de cuvinte/ poemele pentru tine/ sunt ferestre închise.**

În fine, la granița dintre exasperare și resemnare existențială, oscilând între ruptura definitivă de contingent și recuperarea lui prin poezie (*fiu adoptiv al himerismului*), poetul găsește că *Singura întâmplare adevărată* este moartea, șansă ultimă de evadare din himera vieții: *am pătruns în febra furibundă a finisului/ postșaptezecist/ nimic nu mă mai poate reține să consum nebunește/ ultimele cantități de carburant// mă surprind urcat într-un tren de mare viteză/ în furia alergării ești dispus să sari de pe șine/ de pe treptele înaltului cer/ sans parachute. În loc să înspăimânte, certitudinea morții face viața suportabilă și, pe deasupra, îi dă și sens: *nu mă mai sperie nicio cădere zici tu egou/ nicio alunecare pe povârnișuri alunecoase/ linia de sosire îmi clipește în minte/ precum o candelă fără ulei de sub icoana domnului iisus/ am murit perpetuu o viață întreagă/ precum frunzele în eșuare ciclică// presimt reînvierea cu ultimele zvâcniri/ din lutul pe care l-am călcat cu ochii cârpiți/ numai să nu fie too late (pe ultima turnantă).* Ceea ce muritorii de rând trăiesc deci sub numele de viață este, pentru poet, letargie, somn al conștiinței, astfel că moartea, aparență a sfârșitului, nu e decât renaștere, „alergare înapoi spre lumină”.*

„Trecerea”, ca evoluție dinspre viață spre moarte, dinspre realitatea ostilă și abuzivă înspre suprarealitatea poeziei, dinspre așa-zisa viață înspre autentică existență prin artă, autorul o invocă lucid în toate versurile sale, de la primele (*mâna trecerii*) până la ultimele (*putea fi sfârșitul sau ferestre vopsite*). Când detașat și încrezător (ca în poezii precum *optimismul poetului* și *pe ultima turnantă*), când temător și sfios (*așteptare*), dar niciodată retractil, mai degrabă obsesiv. Scrise într-un registru adăpostit de convenții, fără punctuație și reguli prozodice, versurile lui Toma Grigorie dau impresia de plutire liberă, sinceră și nedisimulată, pe apele limpezi ale plămuirii. Precipitat devine poetul numai când, bucuros să-și asume „ieșirea din lume” ca pe o resurrecție, consemnează rapid și fragmentar ultime ipostaze ale absurdului mundan.

Andreea POP



Exerciții de echilibru

Linia pe care se înscrie lirica lui Virgil Botnaru



din *Return to Innocence* (Casa de Pariuri Literare, 2014) transcrie, cel mai adesea, desenul cotidian prins în fire de brocart cenușiu. Alimentată de o tensiune subterană discretă, care se lasă ghicită mai mult în subtext, nervura versurilor surprinde, în irizări difuze, detaliul neurastenic: „nu mai simt decât dureri matinale/ tremurul unghiilor netăiate/ clănțanitul dinților galbeni”, *nu e cazul să dezvălui totul*. În bună măsură, o asemenea cantonare a discursului în perimetrul notației de criză și al gesticulației mecanice traduce o preferință pentru focalizarea pe detaliul de atmosferă izolată și pe decupajul intim.

Este cazul poemului care dă titlul volumului și care oscilează între reveria cu reminiscențe biblice și radiografia cerebrală acută, ambele transpuse pe fondul unei veri indiene: „un august/ de combinat siderurgic// singur la casa cu pomii tunși/ până la piele/ te bucuri că poți lăsa/ de pe tine toate hainele// pâinea e numai a ta/ și vinul/ pentru orice desfătare/ de taină// liniște ca nicăieri// doar telefonul-/ animal flămând/ te trezește// noaptea// îți vine să umpli frigiderul/ cu propria carne”. În cele mai multe locuri, sondajul interior se consumă la o temperatură ceva mai moderată (nu mai puțin sugestivă), sfârșit în rostire stăpânită, mai ales prin operarea cadrelor (s-a văzut deja că poetul are o îndemânare specială pentru montajul bine calculat; o remarcă, între alții, Ion Pop, în *România literară* nr. 31/2014). Ce e interesant și totodată definitoriu pentru poezia lui Virgil e că astfel de cronici angoasante sunt tratate uneori foarte eficient printr-

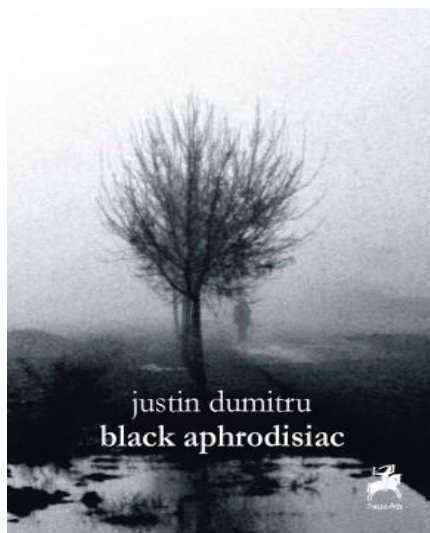
un transfer de sens în care „spovedania” materialității domestice ia locul confesiunii directe. Valorificată în acest fel, sensibilitatea convulsivă derulează instantanee domestice maligne, ce echivalează cu tot atâtea metafore ale propriei interiorități tensionate: „la masa din bucătărie/ singurătatea-și trosnește degetele// ibricul bolborosește/ rugăciuni// gânduri roase până la/ pământul natal de sub unghii// pereții nasc umezi/ lucrurile intră pe fereastră// somnul doarme cu genunchii la gură”, *fără țigări*. Într-un alt poem, asemănător, efectul va fi de-a dreptul cinematografic: „lumina s-a umplut cu uși ferestre/ preșuri scaune mese// haine răstignite pe umerase/ blestemă claustra// frigiderul sforăie/ ca un fumător bătrân// piunezele din pereți/ au rămas fără rost// sertare închise în sine// până și singurătatea ar fugi cu altul// în curând/ în dulap va începe să plouă”, *suspans*. Între sincopile progresiei decupajelor „casnice” se leagă corzile nevralgice ale acestei poezii, căci poetul evită cu succes orice formă de exhibiționism sau spovedanie patetică; atunci când se confesează, totuși, o face cu reținută gravitate și solemnitate a descrierii: „cred că mi-a rămas/ identitatea acolo// în dimineața când soarele/ își ascundea în nisip/ pielea de șarpe”, *cu alineat*. În linii mari, tăietura versurilor trasează peste tot o ținută lirică de autocontemplație și rodaj interior, care preferă tatonarea echilibristică în defavoarea expansiunii exterioare.

O vor susține, alături de poemele de sugestie senzuală din *poem, xxx, sexul ei*, misivele „etilice”, proiectate aproape psihedelic, din *beție cu maximilian, times new roman*, sau *weekend*, consumate, toate, pe fondul aceluiași imaginar spasmodic. Lor li se alătură câteva „partituri” biografice, trase pe o peliculă difuză. Indiciile exterioare, expeditiv, atâtea câte sunt – catedrala, cafeneaua, cinematograful, mall-ul, gara, cimitirul, berăria –, au un rol pur decorativ. Că despre o poezie decantată, trecută prin experiență livrescă și rafinare compozițională e vorba în acest volum, o dovedesc din plin *haiku basarabean, abțibild* ori concludiva *pantomimă*. Întâia calitate a liricii lui Virgil Botnaru o dă simțul propriei măsurii.

* Virgil Botnaru, *Return to Innocence*, Casa de Pariuri Literare, București, 2014

* * *





De o temperatură mai ridicată, dar care trădează o aceeași sensibilitate în criză, alimentată pe fondul unei schițe cotidiene disfuncționale, este lirica lui Justin Dumitru din *black aphrodisiac* (Tracus Arte, 2014). Gesticulația lirică se exersează aici în două direcții principale, frecventate alternativ, care antrenează un discurs compozit, străbătut de volute divergente.

Evidentă e, mai întâi și mai ales în prima parte a volumului, o pronunțată componentă senzuală a materialului liric. Derularea unor astfel de secvențe se face cu o anume mină reținută, echivalentă cu un soi de cavalerism desuet, de ținută veche, și consolidată printr-o dozare economicoasă a versurilor și o percepție rafinată a subtilităților („hainele ei cu miros/ de vanilie, hainele ei cu iz urban de motoare/ și tutun”). Exhibiția confesivă și elanul temperamental pe care le-ar putea solicita exigențele convenției erotice sunt evitate, uneori, printr-o nuanțare autoironică menită a reclama clișeu înțetătenit: „am urmat-o pas cu pas, am ținut în brațe un trandafir/ înflorit și am uitat fiecare gest strategic, nici un/ don juan, nici un casanova, nici un cary grant,/ nici un di caprio. i-am simțit corpul ca pe o incantație/ străveche care-mi chema din cochilie curajul de a iubi./ am aburit ferestrele, oglinda, televizorul și am scris cu/ degetele «sunt lângă tine» și «iubirea e o lecție târzie»/ iar în jurul acestor scurte mesaje am desenat puerili/ inimioare mari și mici.”, *juliet rose*. În aceeași logică a pendulării între reportajul cast și ironic (predomină primul, totuși) vor fi tratate, pe rând, epistola postmodernă din *love eCard*, mecanica vieții de cuplu mondene (descifrată în tripticul soț încornorat – soție „împopoțonată” – „cabrio negru căruia îi vibrau/ portierele de la subwoofer”), sau reminiscentele erotice infantile din *o mică istorioară de familie*. Uneori, vocația poetică se exersează candid în zona teoretizării și a definiției romanțioase: „bărbații nu dovedesc că/ merită o femeie decât atunci când cedează și respiră/ cu ea în nebunia lor frumoasă și obișnuită.”// femeia care își scrie zi de zi cu fiecare sărut/ numele pe buzele tale e cea pentru care florilor/ oceanelor, dimineților, apusurilor,

razelor/ le vei da numele ei.”, *te-am ♥ până la uitarea de sine*. Imaginarul de la care se revendică această secvență a volumului rămâne, însă, în bună măsură, unul care uzează de o distribuție postmodernă, din sferă hollywoodiană (jonah falcon, gabriela isler).

De la o poezie cu un parfum discret dulceag în poemele de început, la versul militarist, incandescent, din secțiunea „outside the joint circle”, trecerea e substanțială și angajează o tonalitate lirică pe măsură. Frazarea se face acum cu o amplitudine radical intensificată, care topește critica socială și revolta postmodernă în formă caustică. Aici poate fi reperat nodul „de criză” al *aphrodisiacului*, comoția violentă, prin focalizarea pe spectacolul degradării generalizate și a felului în care modulațiile acestuia se răsfrâng asupra gesticulației lirice arborate de poet. Desfășurarea acesteia trasează seismograme la cote înalte: „sunt un artist desăvârșit, ardeți covorul roșu, eu vreau/ un covor/ monetar care să-mi gâdile tălpile. arta mea e un dans/ pe cărbuni încinși, e sitcomul de duminică seară./ [...] urbanizați-vă! lobotomizați-vă! intrați/ în rândurile/ societății roz și pufoase. asta e jocul secolului următor./ nu lăsați să/ țâșnească mila din oceanul de ură. fiți fiare libere, excitate./ și mândre/ de sângele artistului vostru./ aplaudați cum prind din săritură macete între dinți.”, *moartea îți cere autografe*. De la o astfel de retorică a poemului-stindard se vor declanșa, mai apoi, câteva reflecții transcendentaliste pe care le degajă versurile, în maniera lui Thoreau, care condamnă „statuile” cotidiene („evoluția nu e sinonimă cu prosperitatea./ ci cu dezumanizarea, adică atunci când vom plânge/ cu lacrimi digitale”) și exaltă nostalgia începuturilor. Ele „trădează” un pacifist de fond (autodeclarat), pentru care salvarea dobândește semnificații cathartice: „gesturi simple, i-am spus. atât ne-a rămas./ o îmbrățișare sau o palmă de alinare ca o/ aripă de vultur prăvălită/ pe umărul drept.”, *gesturi simple*. Cam în aceeași manieră în care poetul își asumă poziția în raport cu propriul demers livresc: „poezia a făcut totul pentru mine, eu nu am făcut nimic/ pentru ea. nu am făcut-o să strălucească. am decorat-o/ cu spinii realității sumbre și am picurat peste/ fiecare poem o lacrimă”, *enjoy!*. O voce de copil îmbătrânit înainte de vreme, apocaliptică și profetică simultan, uneori distorsionată de amplitudini stridente, străbate poemele lui Justin, care amintesc pe alocuri de poezia unui Radu Nițescu (mai ales prin cele câteva inserții „americânești” – „super bowl”, „new york giants”, „beverly hills”, „upper east side”, sinucigașii de pe golden gate) ori Ovio Olaru (prin imaginile alienării umane din ultima parte a *Pilotului*).

* Justin Dumitru, *black aphrodisiac*, Editura Tracus Arte, București, 2014

* * *



Nu e loc de scăpare din *Lanul cu sârme întinse* (Tracus Arte, 2014), ci doar de criză interioară vehementă și depoziție terifiantă. Cătălina Matei scrie aici o poezie convulsivă, fără milă de sine și notabilă mai ales prin frecvența cu care apelează la imaginarul visceral (că poeta are o afinitate deosebită pentru exhibiția carnală au remarcat-o și alți comentatori înainte), care nu admite promisiuni hristice de niciun fel.

Așa se face că versuri ca „plouă cu fiare de călcat încinse/ se strâng pereții/ cu tine-n menghină” (*nutemaiubesc*) dau cea mai autentică notă a ținutei lirice. Cauza unei asemenea fizionomii pline de asperități a *Lanului* nu ține întotdeauna strict de „fișa” de cuplu (deși o explică decisiv în câteva locuri, mai ales acolo unde scenariul conjugal tensionat interferează cu alienarea maternă, ca spre exemplu în *te urăsc în timp ce dormi*, asimilare a „lecției” Sylviei Plath), ci derivă dintr-un soi de „conformație genetică”; exercițiile de tatonare a visceralității interioare se ramifică pe întreaga sferă de cuprindere a discursului, cu o intensitate neștirbită, ce merge uneori până în zona notației sumbre și grotești (descrierea de tip *post partum* a traumei din *avort* e edificatoare). Cel mai frecvent, însă, poemele Cătălinei se exersează cu aplomb pe direcția radicalizării unor serii de imagini ale alterității corporale, derulate cu o impetuoșitate care anulează orice soluție de compromis: „fug/ mă-ncurcă mâinile urechile tălpile/ mă-ncurcă fiecare înghițitură de apă/ și părul ce tot flutură mă-ncurcă/ mi le-aș da pe toate jos// plec/ în loc să fac bagaje despachetez/ m-am luat m-am așezat pe pat/ descos pielea/ scot toate măruntaiele/ rup oase fire tendoane// la mâini am renunțat/ să n-apuce să nu strângă/ să nu lovească să nu mângâie// doar picioare și ochi/ și mă-ncurcă degetele”, *încotro*. Din când în când, „vânătoarea dinăuntru” este transpusă într-o reprezentare animalică a stării de paroxism:

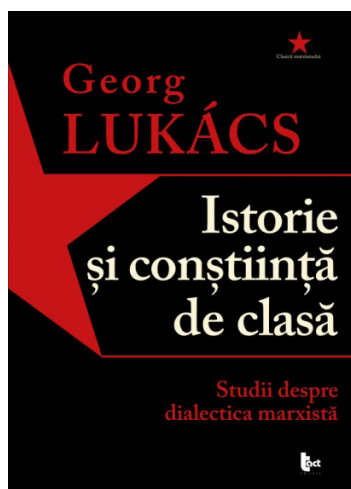
„niște vulpi prea mici/ îmi deșurubează capul de pe umeri/ îl duc departe”/ „vrăbiile nu pleacă la frig/ senghesuie în pieptul meu” / „mi se zbate un vierme în tâmplă”. Toate aceste proiecții teribile demonstrează predispoziția cerebrală a poetei, care face din ghilotină instrumentar primar de raportare la datele realității.

E de la sine înțeles, prin urmare, că prin același filtru malign vor fi topite și uzura sentimentului religios (*cu dumnezeu în stomac*), consemnarea antropofobică, ori notația livrescă dintr-un poem ca *noaptea o halcă de carne*. Profesiune de credință și manifest, totodată, versurile din *Libertate e unde* echivalează cu o pauză de respirație, după „bătăliile” încheștate de mai sus: „libertate e când afli că/ se poate oricum/ se poate fără orice/ se poate fără oricine// libertate e când refuzi// nevoie după nevoie după nevoie după/ libertate e libertate e libertate e/ bucurie în aerul dimineții/ e de la capăt și asta e bine”. O demonstrație de promenadă prin purgatoriu fac poemele din acest volum.

*Cătălina Matei, *Lanul cu sârme întinse*, Editura Tracus Arte, București, 2014



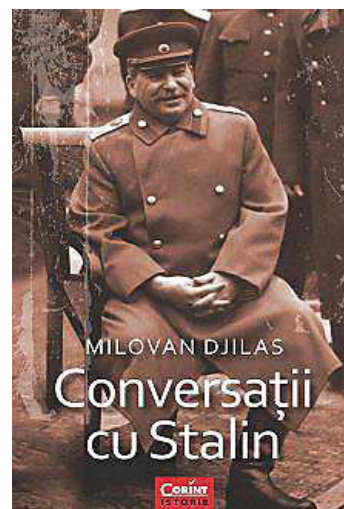
Georg Lukács, *Istorie și conștiință de clasă. Studii despre dialectica marxistă*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Tact, Cluj, 2015



Oricum ai lua-o, e puțin ciudat ca, după 45 de ani de dictatură comunistă (sic) și alți 25 de ani de civilizație europeană (sic), apariția în limba română a *Istoriei și conștiinței de clasă* a lui Georg Lukács să mai constituie o premieră absolută și un eveniment editorial. Aceasta nu este doar cea mai importantă lucrare a unuia din cei mai importanți teoreticieni ai tradiției marxiste. Este un punct de cotitură istorică și culturală majoră, în care ceea ce avea să devină marxismul occidental (și, pe linia influenței, teoria critică în sens larg) și realitatea socio-politică din estul Europei (și, implicit, unica proiecție socială de durată a utopiei în istorie) se întâlnesc pentru o clipă, pentru a se despărți iremediabil după. Un text situat la intersecția a trei linii de fractură, care concentrează în el practica și teoria emancipatoare a secolului XX, distribuindu-le totodată liniile ulterioare de fugă: mai întâi, în propria traiectorie filosofică a lui Lukács, în care reprezintă expresia cea mai împlinită a revoluționarismului său de tinerețe, de care avea să se despartă ulterior într-un compromis tot mai tensionat cu rigorile stalinismului; apoi, ca țintă comună a tirului încrucișat provenit din ambele capete ale spectrului de stânga, denunțat deopotrivă de social-democrație cât și de Comintern; și, în fine, ca punct paradoxal de întâlnire a ambelor direcții ce aveau să marcheze, prin chiar scindarea lor ulterioară, istoria marxismului în secolul XX: pe de o parte, traducerea sa în practica revoluționară de către Lenin, și, de cealaltă parte, supraviețuirea sa ca simplă teorie în ceea ce avea să poarte numele de „marxism occidental”. În numerele viitoare, vom reveni cu analize detaliate, dezbateri, mese rotunde și congrese pe marginea acestei cărți. Pentru moment, să-i salutăm doar apariția și să precizăm că ea inaugurează colecția de ediții critice „Clasici ai marxismului”, coordonată și impecabil îngrijită de Andrei State și Gabriel Chindea (ultimul dintre ei semnând și excelentul studiu introductiv al volumului), colecție ce va continua prin *Istoria revoluției ruse* a lui Lev Troțki. Să sperăm doar că, între timp, forțele de lectură locale se vor ridica la nivelul relațiilor de traducere și editare existente. (Alex CISTELECAN)

*

Milovan Djilas, *Conversații cu Stalin*, traducere din limba engleză de Sorin Șerb, Corint, București, 2015



Ca autor, celebrul disident al Iugoslaviei comuniste Milovan Djilas a rămas cunoscut mai ales prin volumul de teorie și istorie politică *Noua clasă*. Deși a constituit paradigma criticii socialismelor existente din anii '50-'60, teoria noii clase suferea prin pronunțatul său moralism (oameni răi, ideologie criminală, birocratie uzurpatoare), moralism ce avea să fie ulterior evacuat din studiile despre sistemele sovietice, cam în același timp în care ajungea la deplina sa înflorire și insistență în scrierile lui Vladimir Tismăneanu. În ce-l privește pe Djilas, filonul moralizant al teoriei sale privind noua clasă din estul comunist era, totuși, scuzabil prin dispoziția umanistă a autorului și prin aceea că rigorile teoriei erau oarecum străine pentru partizanul devenit disident dar care a rămas, în fond, un scriitor.

Aceste neajunsuri și inadecvări dispar însă cu totul în acest extraordinar volum de memorii, scris între două detenții ale autorului și structurat în jurul celor trei întâlniri pe care Djilas, în calitate de apropiat al lui Tito și înalt oficial al tânărului stat iugoslav, le-a avut cu Stalin, în tot atâtea contexte încinse din timpul și imediat după cel de-al Doilea Război Mondial. Ce e fascinant în această carte – poate ca în orice alt volum de memorii politice de acest fel – este scurtcircuitul dintre perspectiva istorică largă, semnificația generală și detaliul particular, anecdota. Suprapunerea celor două perspective e însă aici cu atât mai spectaculoasă cu cât amândouă sunt intensificate la maxim: pe de o parte, un context istoric crucial, dat de războiul mondial și noua așezare a estului european, asupra căreia se discută și se decide în cele mai înalte sfere ale puterii; pe de altă parte, un detaliu anecdotic care împinge stridența până la grotesc. Vedem astfel cum soarta conflagrației și a ordinii sociale postbelice este decisă în miezul unei dezorganizări și precarități instituționale aproape desăvârșite (de pildă uniforme de delegație oficiale iugoslave care, din lipsă de material, sunt croite din uniforme italiene capturate), trecând printr-un filtru birocratic de neînțeles (așteptare de-o lună a vizitei la Stalin, urmată de o întâlnire clandestină și pe nepregătite

în miezul nopții), urmând ca totul să se decidă în timpul unor chiolhanuri gargantuelice, în care gravitatea deciziilor nu e egalată decât de cantitățile de alcool înghițite, de glumele nesărate și de joculețele frivole inventate ad-hoc ca pretexte pentru noi și noi pahare – și tot atâtea decizii. Fără îndoială, personajul care captivează întreaga atenție e Stalin, pe care-l descoperim în cele mai variate ipostaze: profețind înțelept despre Germania postbelică (spunând că se va reface în 12-15 ani), trasând opoziții teoretice între concepte quasi-identice (între națiune, ca produs al capitalismului, și popor, ca unitate a proletariatului de aceeași limbă), răstindu-se brusc la Molotov sau alți apropiați („La ce naiba te gândești? Ai toate țiglele pe casă?”), dar și glumind călduros, cu lejeritate („în Germania nu poți face o revoluție pentru că ar trebui să calci gazonul”) sau glacial, cinic (către Kalinin, care tocmai acceptase o țigară de la Djilas: „Nu lua, sunt țigări capitaliste!”). Planificând noi și nebănuite structuri statale, prin unificarea regională a țărilor est-europene (Jugoslavia-Bulgaria-Albania; România-Ungaria-Ucraina; Polonia-Cehoslovacia-Belarus), ordonând stoparea revoltei comuniste din Grecia, de teama occidentului („nu au nici o șansă să reușească”), condamnând orice politică independentă față de URSS a membrilor Cominform („nu vă consultați deloc. Asta nu e greșala voastră, ci politica voastră!”), sau eufemizând teroarea proceselor moscovite (conflictul cu Troțki și Buharin trecând astfel drept o simplă „ceartă” pe tema industrializării) și oferind generos ajutoare militare tovarășilor iugoslavi („Voi vă vărsați sângele și dumneata te aștepti să te buzunăresc pentru arme. Mă insulti”). Un Stalin cu o înclinație vizibilă pentru *Realpolitik* („odinioară, regii, când nu se puteau înțelege asupra prăzii, obișnuiau să dea teritoriile disputate vasalilor celor mai neputincioși, în așa fel încât să le poată smulge din mâinile lor la momentul potrivit”), dar și afișând o ignoranță uluitoare (ca atunci, de pildă, când contestă cu îndărătnicie că Olanda ar face parte din uniunea vamală Benelux). Și cu fiecare deplasare de ton și de toane, o nouă fază istorică și structură social-politică ia naștere sau se destramă. Cum s-ar spune, un personaj literar fascinant. Păcat doar că dublat de un referent real. (Alex CISTELECAN)

* * *

Arnault Skornicki, Jérôme Tournadre, *La nouvelle histoire des idées politiques*, La Découverte, Paris, 2015.

Cu impetuoșitatea unui asalt de husari, formatul redus al colecției *Repères* o impune, Arnault Skornicki, Jérôme Tournadre întreprind o scurtă și folositoare incursiune în școlile de istoria ideilor politice care domină dezbaterile intelectuale occidentale a anilor 1970-2000. Tinerii pisari francezi își concep *razzia* intelectuală în teritoriile străine ale tradițiilor istoriografiei anglo-saxone, germane sau italiene ca o reconectare tonifiantă a dezbaterii hexagonale încă suferindă de trecerea prin pustie impusă analizei politicului de succesul școlii de la *Annales*.

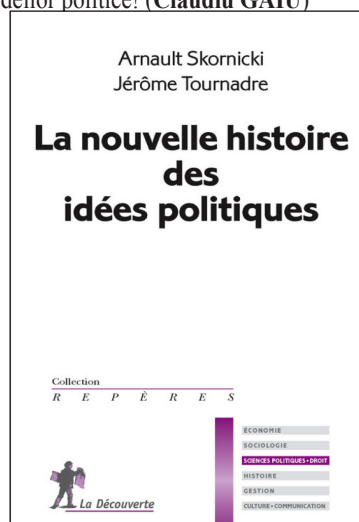
Prima citadelă prăbușită sub potcoavele analitice

este Cambridge cu școala contextualismului gândirii politicului, ivită ca reacție la un idealism conservator trăind într-o Republică celestă a ideilor perene și neschimbate de la Aristotel la Raymond Aron, dar și la un marxism gata să uite de viața vorbelor în folosul explicitării oricărei suprastructuri ideatice prin baze economice. Dacă nu e loc pentru examinarea monografiilor lui J. Pocock despre Locke, a lui Quentin Skinner despre Hobbes și ale amândurora despre Machiavelli, avem în schimb o densă punere în relație a presupuzițiilor lor intelectuale și a polemicilor filosofice prin care și-au format uneltele de lucru.

Urmează apoi încercuirea unui sistem de fortificații reunite de titlu „Noi abordări în istoria conceptelor politice”, a căror comandanți principali sunt Reinhart Koseleck și Michel Foucault. De parte germană, Arnault Skornicki arată cum dezbaterile istorico-juridico-filosofice la care au contribuit un Hans-Georg Gadamer sau un Carl Schmitt au dus către marile dicționare ale școlii istoriei conceptuale ce-și plasează perspectiva în diferența dintre viața trecută și noțiunile prin care cei vechi au resimțit-o și croit-o în același timp. Același cercetător trece în revistă constituirea metodei genealogice foucauldienne plecând de la tradițiile epistemologiei franceze reprezentate prin *Cuvintele și lucrurile*, înaintând înspre practicile de putere în care sunt încastrate științele (*A supraveghea și a pedepsi*) și sfârșind cu istoria statului modern examinată sub noțiunea de *guvernamentalitate*.

Pentru atacul autorilor studiați până aici Skornicki folosește artileria sociologiei: nici generalii de la Cambridge, nici geniștii istoriei conceptuale germane sau a genealogiei începută de Foucault nu ar da seama pe deplin de dimensiunea sociologică pe care înțelegerea gândirii politice o presupune. În căutarea remediilor la acest neajuns, cei doi autori își adună laolaltă forțele pentru a repera pâlcurile răzlețe de scriitori subsumabili unei „*Istории sociale a ideilor politice*”, unde găsim: pe nord-americanii Charles Camic și Neil Gross care începând cu anii 2000 au mutat descrierea vieții universitare anglo-saxone din romanele lui David Lodge în monografii savante despre Parson sau Rorty; pe soții Wood, Neal și Ellen Meiksins, care redau tinerețe interpretărilor marxiste, în ciuda unei abordări canonice ce se oprește asupra „marilor figuri” filosofiei politice, convenite de de două veacuri deja de viață universitară; și, în fine grila „câmpurilor intelectuale” și a producerii de ideologii sau „*doxae*” dominante prin care Bourdieu și emulii săi dau seama de figuri ca Martin Heidegger sau Anthony Giddens.

Rezultatul campaniei purtate de autorii prezentei cărți: o prețioasă hartă, cartografia marilor direcții în mișcare în politica ideilor politice! (Claudiu GAIU)



*

Souleymane Bachir Diagne, *Cum să filosofăm în islam?*, traducere de Ciprian Mihali și Andreea Rațiu, Ideea Design & Print, Cluj, 2015

„Cerneala savanților e mai prețioasă decât sângele martirilor” spune un *hadith* al Profetului, comentat de gânditorul senegalez Souleymann Diagne. Vorba lui Mahomed călăuzește opririle făcute de autor de-a lungul acestei istorii subiective a filosofiei pe tărâm musulman. Așadar „a filosofa în islam” și nu „filozofie islamică” pentru că actul filosofic nu e neapărat legat de vreo credință, iar autoritățile civile și religioase îi cer adesea socoteală. Pe deplin justificată noua publicație a colecției *Pluritopic*, dedicată reflecției în spațiile non-occidentale, venită să contrabalanseze noul val islamofob european ce acoperă rupturi sociale europene și atacuri militare americane.

Prezentul volum se așează pe un loc gol în biblioteca traducerilor și studiilor românești dedicate islamului și filosofiei sale. În principal, cultura română s-a interesat de religia Coranului prin intermediul esoterismului guéonist, pe o filieră care merge de la interbelicii Mircea Eliade și Michel Vâlsan, trecând apoi prin însemnări răsfirate în eseurile lui Anton Dumitriu și Alexandru Paleologu sau, mai clar, la Vasile Lovinescu, pentru a trăi o resuscitare în anii 90 prin seminariile celebre și misterioase ținute la București de André Scrima. E aici o preocupare adesea nemărturisită pentru o orientalizăre intraductibilă, proprie și creștinismului local sau a unei *philosophia perennis* uitată, baze ale unui spirit tradițional. Nimic din toate acestea în textul exegetului african. Fără a pierde din vedere diferența religioasă sau culturală a autorilor studiați, Diagne insistă asupra contactului, transferului și dialogului între cei ce practică libertatea de gândire în islam și filosofii occidentali vechi sau moderni.

Schimbările puse în scenă de Souleymane Bachir Diagne reproduc polemici antice sau recente și stabilesc similitudini peste secole și arii geografice. Așa de pildă, cu prilejul unei dispute legate de invenția vocabularului filosofic arab, se înfruntă intelectualul creștin elenizant Matta cu grămăticul musulman Sirafi. E o luptă între un universalism, cel al logosului grec care-și făcea intrarea în limba arabă prin mijlocirea siriacei, cu un particularism lingvistic și cultural ce apăra geniul specific al arabei, căutând să o protejeze de orice hibridizare prin idiomuri impure. Autorul subliniază modernitatea criticii lui Sirafi, redescoperită mai târziu de Nietzsche și Benveniste, gânditorul german intuind, filologul francez detaliind ceea ce categoriile filosofiei datorează categoriilor lingvistice. Pe de altă parte, în adevărului etern, presupus de Matta în spatele limbilor, stau articulațiile logice ale limbajului, studiate apoi peste secole de Leibniz sau Boole în logicile lor matematice. Este calea pe care se angajaseră traducătorii arabi ai lui Aristotel care au trebuit să transpună o logică peripateticiană calchiată pe o limbă indo-europeană, elina, în care verbul „a fi” avea o încărcătură ontologică considerabilă, într-o structură semitică, unde „a fi” devenea un simplu un termen de legătură. Tensiunile limbă-limbaj sau particularism-universalism sunt aici variațiuni ale raportului dintre credință și rațiune. Dar filosofarea islamică nu e niciodată pentru Diagne liberalismul gândului opus habotniciei. Ea este încarnată de un personaj ca Al-Gazali, pe nedrept considerat responsabil de interdicția religioasă a filosofiei. Critica pe care el o face filosofilor



este una rațională și care ca scop evitarea sectarismului produs de dezbateri fără sfârșit. Conștient de excesele și fanatisme ale rațiunii, dar și de cele ale credinței, *Algazel*, cum l-au rebotezat latini, poate fi privit ca personajul central al prezentului roman filosofic, la analiza poziției lui revenindu-se constant pe parcursul eseului.

În 1199, sicriul cu rămășițele lui Averroes, repatriat din Marrakesh de familia lui, străbate străzile Cordobei atârnat de spinarea unui măgar. Pentru a-i menține echilibrul, groparii au pus de cealaltă parte un pachet conținând scrierile savantului. Imaginea s-a conservat, datorită unui poem sfâșietor al lui Ibn Arabi. Secolul al XII-lea sfârșea cu procesiunea funerară a filosofiei pe pământ islamic și transferul său în universitățile europene. E o imagine la care Souleymane Bachir Diagne aderă. Istoria sa pleacă de la sursele grecești și coranice, iar apoi face oprire la moartea lui Averroes. Istoricul african menționează doar în treacăt imamologia iraniană și întreaga tradiție de gândire mistică și teosofică deschisă de Sohrawardi (1155-1199) și pentru care dispariția filosofului andaluz nu a fost ruptură. Renașterea safavidă și noul suflu al gândirii persane din secolul al XVI-lea sunt uitate. La fel toate comentariile și traduceri ale lui Henry Corbin și Christian Jambert care contestă teza tăcerii filosofiei în islam vreme de șapte veacuri. În ciuda lor, pentru profesorul Diagne, firul gândirii filosofice este reînnotat abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea de către Djamal Al-Afagani, Mohammed Abdou, Ameer Ali și Muhammad Iqbal care reiau contactul cu filosofia occidentală într-o tentativă de reformă politică și religioasă a societăților musulmane. Primul menționat este un *globe-trotter* al timpului său, mișcându-se cu ușurință între Kabul și Paris, între Teheran și Sankt-Petersburg. Îl vedem aici luând legătura cu istoricul rasialist Ernst Renan, care nu avea altă explicație pentru decăderea țărilor islamice decât slăbiciunea rasei arabe. Al-Afagani este părintele reformismului ce explică supunerea popoarelor musulmane în fața ofensivei coloniale prin ignoranță și cheamă la trezire prin știință. O mențiune se cuvine și lui Ahmeer Ali, juristul indian care a citit în reglementările profetice intenția de a impune egalitatea între sexe.

Opțiunea reformistă din gândirea lui Souleymane Bachir Diagne îl face să lase deoparte marile figuri revoluționare ale filosofiei și poeziei în islam, cum e iranianul Ali Shariati, pakistanezul Faiz Ahmad Faiz sau indonezianul Tan Malaka. Adoptă patronajul misticului sufist african Tierno Bakar (1875-1939) și mesajului său pacifist și tolerant, dar nu pomenește persecuțiile sale de care administrația colonială franceză nu era străină. (Claudiu GAIU)

Sabina COMȘA



Cafeneaua din pasaj

I

Un pahar de hârtie fără capac, niște coacăze
din resturile nemestecate ale
unei brișe

zac în farfuria albastră
la capătul barului.

Spre gura de metrou
ultimii urcă

corpurile lor se sfârșesc
la căderea nopții
învinețite.

II

Boabele fin rășnite, frișca scursă
pe podeaua
de piatră

topite de jetul fierbinte.

Vezi pe un perete întreg
posterul

ochii negri ai culegătorilor
stafidiți
de soarele alb.

III

O pungă spartă din care curge lapte și zaț,
sticle de plastic
returnabile

se rostogolesc
sub chiuveta dungată de calcar.

Își dau sorturile jos

între stivele de cartoane goale
fără coduri de bară.

IV

Găturile pompelor de sirop, dulapul negru
plin de bobite lipicioase

strălucesc prin aburul mașinii de espresso

la casa de marcat
pupilele fetelor cu vâl.

Degetele soțului strâng
cu lentoarea unui tren vechi

trei cappuccino cu extra caramel.

Common Octopus

Curentul din urma trenurilor
șine trase până în fața casei

oameni
te pisează între genți uriașe de piele.

Cu șireturi fedeleş
prinși în banda rulantă
își sprijină burțile moi calamar

unii de alții

fășii
lila și oranj fundiță.

Tatuaje nesfârșite
te învăluie în cerneala lor
de roman grafic

cuvinte în limbi străine concomitent

te paralizează până la suprafața
albastru marin.

Schiurile

În viteză au prins avalanșa.
Bețele s-au ridicat odată la suprafață
aplecându-se unul după celălalt
înainte să se scufunde în micile valuri ale fâșului
albastru.

Se rostogoleau, brazii și stâncile albe, etanș
Vedere ce-ți taie respirația!
Printre munții zdrobiți
întuneric în ochelarii plutitori din vale.

Schiurile găsite
s-au gândit să le dea la închiriat.

Aida HANCER**Katalena***Cătălinei Cadinoiu*

în ultima vreme te desfăceai ca o
șuviță de păr de pe degetele noastre
și sfâșiată deja
rămânea să te împrăștii pe jos
pe podea

singur copilul cu biberonul de fier
înfipt în gingii
plângea și râdea cu dinții de lapte în zidul berlinului
pe sub perdea

cu sângele alb și cu ochii lui ca niște pești de nisip
căra laptele pe ascuns
în mare

tu alăptezi toate vulpile ca să ți-l care
tu alăptezi toate drumurile
pentru ca drumurile să ți-l păzească
tu ridici un cuțit și îndemnul pare atât de normal

dar în ultima vreme
stăteai întinsă femeie
ca un hamac între nucă și nuc
neagră și cu laptele tare ca iodul
lingeai cu tot corpul laptele
când ți-l vărsa irodul

și zilele se coc de atunci ca o sarcină nouă
plângăcioase
moderne
și fac nazuri la masă
într-o dimineață cumva ai să naști
pe ruptă rouă

și ca o floare negru cu verde de brad
tu faci la mânie
spume la gură de jad
femeie care te-ai scris cu tot corpul
pe corpurile noastre
ți-ai făcut un copil să ne umezească nouă buzele
tu poți goală călca în picioare și pe coadă
muzele
când simion doarme

urcă tu înainte mireasă

și dă-mi tu prietene pasă
capul acela gol
de copil.

fica sionului

noptile parc-am avea plete de vin
iar diminețile se schimbă ca dinții de lapte
tot ce era poetic se întoarce împotriva mea
fiarei i-a trecut deja sângele prin blană
încă puțin și te vei întoarce în pântecele mamei
ras în cap cum ai vrut toată viața
înfășurat într-o pelerină de ploaie

dar noaptea îți vine să-ți agăți haina
de sânul drept al femeii iubite
o femeie moartă din punctul meu de vedere
și dată la câini

dacă n-aș ști că e iarnă te-aș întreba
de ce-ți ții agățată rochia de mireasă în geam
pentru că singura lumină ne vine
prin mânecă
și singurul întuneric ne iese pe gură

într-o noapte și eu am avut părul de vin

prietenul meu spânzurat la rădăcina unui copac

cu picioarele-n sus ca o lumânare
aici a avut loc un accident
aici i-a intrat volanul în inimă
și i-a dus-o

erau toți copiii cu el
și planurile pentru copii
ideea că femeia lui va primi
flori doar de la el

și lângă plămâni
un chibrit gol
păiele consumate
numai moartea dar nici măcar ea
n-ar fi văzut nimic
prin parbriz în momentul acela

după accident l-au întredeschis
ținea în el atâtea alte femei
și asta-l făcuse frumos

prietenul meu spânzurat încă nu era de tot mort
impactul mașinii i-a mișcat puțin sfoara
cum stătea ca o cheie
și moartea celui alt venise la fix
ca o ușă

asta l-a făcut curios asta l-a făcut
să dea din mâini ca un acrobat
prietenul meu un leagăn de om
s-a prăbușit spre binele lui
a dat o declarație a mângâiat soția pe cap

cum cureți un măr stricat de putregai
și-l speli și-l ștergi cu prosopul
i-a dat la o parte părul de pe frunte
și buzele crăpate ale bărbatului
ți le-a pus pe-ale lui roșii două răni
care-au locuit mult timp împreună

tatăl nostru care de vreo trei ani (n-ai mai ieșit)

nu ți-ai mai făcut loc printre flori
vecinii nu mai sunt supărați și în fiecare duminică
ne lasă lapte și biscuiți pe băncuța de la ușă.
eu și mama avem lipsă de calciu de fapt și tu aveai
dar ți-a trecut
unde e lipsă mare și vindecarea trebuie să fie
dureroasă și radicală
de prăjituri ne ferim.
de trei ori a fost zăpadă de-un metru
o dată chiar mi s-a părut că ți s-au crăpat
palmele cam tare și m-a bufnit râsul
(semănai cu pământul când e proaspăt arat
și cazi de la doi metri din măr și nu te lovești
fiindcă pământul e numai vată neagră aruncată pe cer)
dar ție nici nu-ți păsa
când hohotea viața prea tare ți trăgeai o palmă
care-ar fi putut să mute și munții

mi s-a părut că te văd
venind cu sifonul plin și cu mătura pentru zăpadă

mașina ca un înger căzut ruginea
și vecinii îngeri ceilalți cântau

dar uite că soarele ne obligă să intrăm în vară
cu cuțitul la gât
capul înainte ca niște înotătoare profesioniste ce
suntem

tu avei palmele fine și călcâiele crăpate ca sfinții
numai că sfinții n-aveau părinți
dacă s-ar fi operat de apendicită părinții
sfinților le-ar fi dus la spital o sticlă de lapte și poate
trei lei cincizeci, de bomboane.

/poem/

în fiecare zi pășesc prin noroi ca prin mama
deloc amenințătoare
pantofi fără toc
spații goale care se largesc tot mai mult

și în fiecare zi
în urma mea iese soarele și usucă noroiul
mi-l îmbătrânește mi-l crapă
îi pune mamei mele mâna la gură
rupând de pe ea pielea
o fâșie de apă

uneori mă aplec și aud morții declarând stare de
urgență
ei pun în dreptul tuturor crăpăturilor
ligheane

în caz că spală ăia mașinile deasupra în caz că
aruncă zoaie
s-avem și noi pentru baia de sâmbătă
că nu ne-ajunge sângele ierbii

într-o dimineață mama a ieșit cu ochii în lacrimi
să taie un pui
în centrul orașului pe camera unei roți de camion
pe la ferestre oameni cu furculițe făceau semne urâte
de foame de moarte
cu fețele ca niște scrisori vârâte în cutia poștală
cu forța
porumbeii opriți la o firmitură
distanță de picioarele noastre
în costume de lilieci căptușeau acoperișuri
de azbest
iar mama luase puiul cel mai mare
cuțitul de pâine și
cu două chei franceze a răsucit
până când mi se părea că văd un soare în sânge
mamă eclipsă de soare ascunde-te
nu mai știu dacă sângele de pe mâini
e străin de familia noastră

Maria PILCHIN



sunt femeia măritului ceapaev

o dată pe lună
mă gândesc la ceapaev
și armata lui roșie
o dată pe lună
toate femeile casei mele
se întorc în mine și curg

de parcă ne taie ne căsăpește
de parcă toate războaiele lumii
coboară prin noi la vale
de fiecare dată
când merg cu mihu
la pizzeria din colț
și chelnerul ne aduce voios
ketchupul picant
îmi stă bucata în gât
căci toate femeile casei mele
mușcă odată cu mine
ieri am fost la expoziția de picturi
am rămas lângă tabloul cu maci

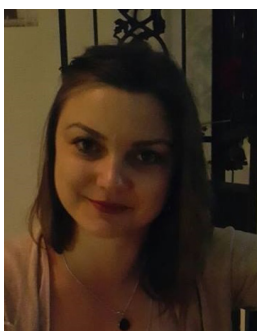
de fapt erau niște pete roșii
 pe un câmp negru
 toate femeile casei mele
 s-au oprit acolo
 era strâmt era înghesuală
 eu o făceam pe deșteapta
 explicam că e pătratul lui malevici
 stropit de ketchup
 dar nu mai conta căci le plăcea
 ah ce mult le plăcea
 mă somau să tac
 căci tabloul era despre tăcere
 am plecat toate în altă sală
 erau picturi despre iubire ar fi bine
 să caut lexemul iubire în dex
 poate în dicționarul etimologic
 ah ce tablouri am văzut
 două mucuri de țigară
 se pupă în colb unul rujat roșu
 patru picioare se ȳtesc de sub plapumă
 două cu oȳă de un rozé ȳnchis
 doi porumbei cu ochii scoȳi
 și-au lipit ciocurile
 două inimi ca ȳn manualul
 de anatomie dintr-a noua
 ȳși trimit bezele
 ah ce romantic
 ghidul ne strigă și mergem
 o lumină rece de spital
 ȳn centru o masă de maternitate
 ghidul șoptește:
 cealaltă față a dragostei
 femeia de lângă mine
 mă uit atent la ea
 căci semănăm
 șoptește cu buzele roșii:
 un avort
 un avort
 șoptesc toate
 pete de sânge
 semn că pe aici a trecut ceapaev
 femeia din dreapta
 arată o altă masă
 mă uit la ochii ei verzi
 cenușii verzi pe care ȳi am și eu
 zice:
 o naștere
 o naștere
 șoptesc toate
 ieșim ȳn câmp alături
 ȳntr-o pădurice de pini
 zeci de cearceafuri se zbat
 ȳn bătaia vântului
 o hymenaeus o himeneu
 ceapaev a reușit și aici
 ieri eram la salon
 ȳnscrisă la pedichiură
 intrase o doamnă de vreo
 șaptezeci de ani
 cu rujul ȳntins pe buze
 cu mâini tremurânde

s-a ȳnscris la manichiură
 femeia pe care ceapaev
 a părăsit-o de mult
 dar nu și ea pe el
 eram la o conferinȳă
 din astea știinȳifice
 o tânăra cu iphone
 făcea poze soȳului meu
 am vrut să scot sabia
 și să o tai ca ȳn filmele nipone
 dar ceapaev m-a ȳnut de mână
 ca niciodată
 m-a mângâiat pe obraz
 și m-a făcut să râd
 aveam cinci ani
 și mi-am zdrelit genunchiul
 am căzut căci prietenul meu
 fugea să mă prindă
 primul băiat care a zis
 că mă iubește
 curgea sângele și eu plângeam
 și el a lins rana
 căldura limbii lui
 a speriat pe ceapaev
 vampirul din est
 și toate femeile casei mele
 erau acolo și cântau
 așa cântă transfuzia
 așa cântă leucocitele eritrocitele
 așa cânt eu când curg la vale
 nopȳile când vine pe furiș la mine
 să nu ȳl vadă femeile casei mele
 și ȳmi plânge pe umăr
 ca un prunc sâtul de cal de armată
 când ȳntre mine și el se dă marea bătălie
 ȳnȳeleg că toate au fost inventate
 pentru această aprigă luptă
 ca toate femeile casei mele
 să asiste la zdrobirea dușmanului

o dată pe lună
 mă gândesc la ceapaev
 și armata lui roșie
 o dată pe lună
 toate femeile casei mele
 se ȳntorc ȳn mine și curg



Hristina DOROFTEI



Ți-am tatuat numele
în palmă.
Zilnic duc palma la buze
simt apropierea ta,
gustul tău de magnolie afumată...

Mă trezesc gemetele lui de porc murat în băutură,
visează femeii blonde cu cercei cârlionțați, grandioși...
Îmi schițează imaginile care-i îmbracă hainele ratării,
îl ascult cu sincer interes (nebulii și bețivii spun
adevărul!)
și mă gândesc cum aş putea să-l nimicesc
(să nu mai aibă *being*, vorba englezului!).
Mă îndrept spre aragaz, pornesc toate ochiurile
(o asemenea acțiune de epurare trebuie
să aibă minimum patru perechi de ochi martori!),
închid
cu meticulozitate cele două uși care dau spre coridoare,
verific geamul, dacă-i închis perfect, aranjez cutele
perdelei
albe, proaspăt spălate, cu iz de clor,
îl sărut pe frunte într-un onctuos adio și mă îndrept
spre camera mea, știind că voi dormi
cel mai liniștit somn din viața mea!

Imagini tulburi se plimbă prin fața ochilor
închiși între zăbrelele pleoapelor,
amintiri închegate în colțul ochilor
nu vor să se desprindă,
orele îmi apropie șoaptele surde,
începe să doară puțin,
degetele îngheață cearcănele hidratate,
ascunse sub fondul de ten,
le îngrădește libertatea de exprimare.

Se îndreaptă spre mine,
fără-o vorbă mă apucă de umăr, mă trage afară
după el (numai dacă mă obligă îl urmez!),
mă pune față în față cu acuzatoarea (o credeam

tovarășă de joacă!) și-mi cere
recunoașterea faptei reprobabile comise
în imaginația vomitivă a fetei
care-și dorea să găsească
îndesată prin vreo amintire a șifonierului
rochia de mireasă a mamei sale...

Caut dragostea la
bețivii înamorați de-alcool
posesorii de conturi elvețiene
bărbații pierduți printre curve
femeile cu mulți amanți
mamele cu tentacule încordate...
N-o găsesc nicăieri!
Cu lupa cercetez rădăcinile florilor,
gust lacrimile,
privirile,
visele,
speranțele,
gândurile...
N-o găsesc nici în cuvintele
care-mi spun că se ascunde în spatele lor!
Dezamăgit, mă îndrept spre casă
cu jeanșii, bocancii și nervii prăfuiți.
Îmi aprind o țigară (ultima țigară
înainte de sfârșitul lumii!), azvârl chibritul
în coșul de gunoi și-aud un scâncet micuț.
M-apropii de pubelă, scormonesc
pân' la fund și dau peste ea!

P.S.: Sting țigara și amân sfârșitul lumii!

struțul din stemă mai speră
să fie redat dinastiei d'Anjou
autocarele
microbuzele
atrag călătorii precum prostituatele clienții
îmi aștept rândul la toaleta
plină de fumul femeii corpolente
(e regina wc-urilor!)
closetul e plin ochi de mucerile de țigară
trag apa
curge fum de carpați fără filtru

să nu uit plata!

ascunsă de mine
nemîșcată să fiu sigură
că nu dau curs dorinței
îmi clocotește gândul
că se află la doar câțiva metri distanță
îmi amorțesc trupul
îl anesteziez
cu scena imaginată de mine
(sunt regizoarea

autoarea
 protagonista)
 îi bat la ușa sufletului
 intru peste el și-l fac parte din mine
 până mă satur de noi
 ne devorăm reciproc într-o căutare
 tardivă a timpului pierdut...

Apari în fiecare dimineață
 în gândul meu
 printre genele întredeschise, leneșe
 și somnoroase,
 dornice să rămână îmbrățișate
 peste ochii ce te visează noapte de noapte...

Dar de ai ști, nu ai crede
 că sufletu-mi tresare
 nerăbdător să-ți atingă privirea
 și să-ți spună: mai stai!
 de fiecare dată când îmi apari în cale...

În jurul mesei stăm adunați
 toți mincinoșii vampiri
 care urmărim
 să punem mâna
 pe gândurile
 celorlalți,
 să-l prindem la înghesuială
 pe cel mai slab dintre noi,
 să-l îngrămădim într-un colț,
 să-i sugem
 tot sângele
 până ce ochii-i se acoperă
 c-un vâl opac,
 iar culoarea
 i se scurge din obraji
 între coapsele înfierbântate de adrenalină,
 pulsând de frică și disperare,
 mirosind a moarte.

Mâna-i alunecă plină de curiozitate
 pe brațul ei bronzat,
 umezit de plăcerea atingerii,
 capu-i se apropie de umerii lui
 într-o tăcere complice
 din care țâșnesc din când în când
 stropi de îndoială născuți
 din ping-pong-ul ochilor,
 gândurile se învâluie în ceață,
 fiorii se întorc în prezentul perfid.

Livia LUCAN-ARJOCA



Și dragostea are o vârstă a treia
 Când rând pe rând îi cedează
 Cele mai uzate organe
 Și fostele-i puncte forte
 devin poveri și dureri
 de tratat cu cele mai
 performante
 medicamente
 Și dragostea sfârșește ca Bella
 jucăria lui Alex
 O fostă ursoaică
 ajunsă o cârpă sinistă
 Dar fără de care copilul stârnește
 pe loc un tsunami
 Tocită
 Roasă
 Târâtă
 Trântită la nervi
 Unică datorită uzurii

În fond
 un simplu și banal
 obiect de tranziție
 dar cum să îți schimbi perspectiva
 să primești botezul pentru
 o nouă etapă
 când aici este ancora
 masivă și grea ca
 nucleul pământului

Ar putea fi acesta un tutorial al despărțirii perfecte

Nimeni nu face primul pas
 cu excepțională coordonare
 îl facem împreună
 și
 Like-urile sunt mai rare
 agendele noastre din ce în ce
 mai aglomerate
 fără puncte de intersecție
 dar cu puncte de interes
 complet diferite
 intervalul între SMS-uri devine
 cu fiecare zi mai mare
 până când
 ajungem la
 liniște

Acum e ca și când faci pluta într-o piscină

te concentrezi
pe jocul apei în pavilionul urechii
pe raza de soare care îți încălzește buricul
și difuzează în tot abdomenul
pe lipsa valurilor
riscurilor
deciziilor
angajamentelor
Un corp plutind de la sine
odată cu sine
E bine
deci
putem s-o luăm de la capăt

Anticiparea și proiecția

contează la mine
cât de două ori experiența în sine
așa că pentru ore bune
în fiecare zi
sunt în concediu
de când
mă pornesc să cumpăr
colaci, saltele, mingii gonflabile
labe și tuburi de snorkeling,
forme pentru castele de nisip

Între rafturile cu găletoșe de plastic
aud deja marea
simt pietricelele împungându-mi talpa

O adevărată desfășurare de forțe

o logistică impresionantă
mai ceva
ca o trupă rock
gata să plece într-un turneu mondial
Când în sfârșit e toată lumea
pe locuri
și înflorește în noi un frumos sentiment al biruinței
îmi aduc aminte de Bella

....

Peste o oră suntem încă
parcați. Am dat toată casa cu susul în jos
Am extins căutările
și am ajuns să răscolim în bagaje...
Nicio urmă de Bella
Avem acum
o jucărie în minus de cărat
pe la plajă.

Suntem trei familii cu
cu trei copii sub doi ani
un fel de spaimă a plajei
neprevăzutul
surpriza
ne atacă toate planurile
aflate mereu într-o continuă
reconfigurare
orele sunt întotdeauna relative
plus sau minus încă o oră sau două
mai repede se întrunește consiliul ONU
decât noi la un oarecare punct stabilit înainte
Ce s-a-nâmplat cu mintea noastră corporate

cu viața noastră ca un excel ordonat
ajunsă acum un fișier cucerit de haos?
Doar cine nu are
nu crede
forța gravitațională a căruciorului
din care prea rar poți să te smulgi
fără să știi cum să nu acționezi
fără țintă

Pentru o vreme mă simt ca la spa

beneficiara unui ritual de relaxare
pentru care copiii
ar putea să obțină brevet
cu lopățița de plastic
m-au îngropat în nisip

e cald
și e bine
ca într-o boabă de strugure alb
pârguită în soare.

mintea o ia pe rewind
e o bandă de alergare
întâi mișcările lente
apoi din ce în ce mai alerte
până când circular
ca o roată de hamster
rulează
degetul tău pe coapsă
un ac de pic-up
deasupra benzii dantelate
a ciorapului
pielea un disc decadent de vinil

E un joc al perspectivelor

un mers de fachir pe scoicile plajei
Oare ce vezi
când vin înspre tine
cu mânuțele copiilor fremătând în palme
îți place să-mi zici că-s
„O femeie
de două ori mai frumoasă”
sau poate
un al treilea copil
bine dresat
zâmbind în cătușe?



Raisa BOIANGIU



Medicul de „dermato”

„Boala este o activitate, cea mai intensă din câte poate desfășura un om”.

(Emil Cioran)

Medicul de „dermato”: palid, ochi viorii, de blândă pisică, mâini moi, trudite, pistruiate, zâmbet absent, inofensiv; negălăgios, energie nerăzbatătoare, neostentativ, lașitate voioasă, sinceritate simplă, neafectată, umilință binevoitoare, albul halatului acoperind o nuditate neagresivă.

– Noi doi *vibrăm* pe aceeași undă, zisese la întâlnirea întâmplătoare din spital, când mersesem să-mi iau faimosul certificat medical, cu și mai faimoasa șampilă rotundă, în vederea pensionării pe motiv de *boală*.

Venise în biroul unde așteptam răbdătoare, aproape inexistentă, absentă.

Era o dimineață cețoasă, care puneă o tentă de umed-cenușiu încăperii. A tresărit, zărindu-mă, și mi s-a adresat cu bunăvoință lui nu prea decisă:

– Dumneavoastră, aici? Cu ce ocazie?

– Păi, un certificat...

– Aha, desigur...

Mâna lui moale, abandonată, nezăbovind într-a mea, îndreptându-și cu stângăcie căciulița albă (comănacul de preot?), înghițind parcă în sec.

Eu, zâmbindu-i strâmb. Cum altfel să ascunzi dantura cu imperfecțiuni? El, nebănuind ce pot ascunde, simțind cumva stinghereala mea. Clipele devin propice comunicării. Ceva din mine a ajuns, nu pot să știu cum, înspre suflul lui ușor precipitat. Aerul se încălzește subit, iar obrajii îmi joacă feste. Ard și nu mai sunt tânără. O presiune covârșitoare mă năpădește și nu mai știu ce voiam să-i spun. Suntem cuprinși în aceeași amețală a timizilor. Doar n-am să cad? Mă sprijin de peretele rece și indiferent.

Glasul lui gătit, îngrijorat:

– Ce este, s-a-ntâmpnat ceva?

– O, nu, tensiunea poate.

– Aha !

Ironie caraghioasă în priviri, parcă zeflemisindu-mi vârsta dificilă. Noi doi *vibrăm* pe aceeași undă. Acceptarea mea tacită. Da, suntem la fel de absenți, de inofensivi, de dornici de interiorizare. Așteptăm parcă mereu, cu răbdurie tenacitate, un *mister* care nu se mai dezvăluie și n-are forța de a-și arăta ascunsă-i față. Așa-i?!

Ha, ha, ha!

– Ce face fiica dumneavoastră?

– E la Bistrița.

Oftatul lui e atât de discret încât abia-l ghicesc. Oftez eu pentru el:

– O singură fată, și-atât de departe... ehe ! Un singur copil.

La plecare nu-mi întinde mâna. De fapt, trebuia s-o fac eu; nu știu să mă despart, parcă aș fi un copil prost crescut. Pleoapele îmi acoperă ochii. Dormitez în singurătatea mea impusă, continuând să ard într-o amețală acum numai de mine observată. Halatul alb al medicului de dermato își flutură poalele, acoperind nuditatea lui neagresivă.

„Noi doi *vibrăm* pe aceeași undă”, undă oscilatorie, perturbând liniștea placidă, îmbogățind-o cu ceva dincolo de realul palpabil.

Nimic nu poate fi surprins în realitatea-i ultimă.

Absența medicului mi-l aduce mai aproape, suprapunând peste imaginea lui dinainte, o alta: prezența mea în spital, la secția unde el era șef. Mă internasem sub pretextul unei alergii. Aveam asemenea alergii: la piersici, puful lor iritant înroșindu-mi gâtul. Sau la căpșuni, cu efecte asupra brațelor pe care-mi apăreau umflături roșietice, rotunde, după care intram în panică, ajungând uneori la urgență.

Dar prezența mea atunci în spital la secția lui avusese alte rațiuni, neînțelese nici de mine în totalitate. Aveam de verificat o variantă a unui text. Presupuneam că retușurile îmi vor lua câteva zile și nu le aveam. Începea trimestrul al doilea și eu, profesoara, dădeam din colț în colț: cum să capăt de la propria-mi viață un răgaz atât de necesar? O claustrare forțată, o călugărire, o evadare în spațiul extra-terestru, o dispariție pe termen scurt, o volatilizare a persoanei mele concrete, după care totul putea intra în normal.

În vacanța de iarnă, în stațiunea Căciulata, înghițisem cărțile găsite la un librar dăruit, care-mi vorbea de excursii făcute împreună cu scriitori bucureșteni. Presupun că mă ghicise „pornită”, cu

privirea aceea preocupată, răsfoind cărțile, savurându-le ca pe-o savarină autentică. Librarul, mielul gata să se sacrifice, pentru recunoașterea dăruirii sale îmi pusese pe tarabă tot ce avea mai bun în materie de cărți și aștepta verdictul meu. (Păi, cum nu?) Eram ridicol de încrezătoare în puterea de seducție a cărților, așteptând câteva rânduri care să mă subjuge. Febrilitatea cu care căutam rândurile înrobitoare era de-a dreptul caraghioasă. Mi se părea că stau acolo, în văzul lumii, cu naivitatea mea nătângă de adolescentă întârziată. El avea o atenție prevenitoare, de far rămas acolo, nemaiaivând rolul menit. Anacronic. Uitase parcă de ceilalți clienți. Seara, în camera mea am încropit un soi de povestire. Scriam acolo despre un librar și iubita lui (cine era?), iubire din care se iviseră toate cărțile din lume. Ei doi erau un fel de Adam și Eva pentru toate generațiile de cărți care s-au perindat în omenire. Există probabil și o idilă, abia schițată: ceva de domeniul fictivului pur, o fantezie înrobitoare care proiecta totul într-un absolut de neîntâlnit în realitate. Uneori, după acaparantele lecturi, urcam costișa din fața hotelului și-mi continuam reveria, cu aerul rece în nări (era un ianuarie fără excese de zăpadă). Purtam cu mine stările prin care trecea librarul, dorința lui de a-și ocroti iubita – doar ea era născătoarea de cărți. Vedeam scalda ei în râu spărgând pojghița de gheață, înmuiera trupului uscat de aerul tare al înălțimilor, crucificarea ei în așteptarea revelației – acolo, înspre arborele vieții.

Mă reazeza în concret îmbrățișarea rece a vântului de iarnă. Spațiul se popula. Alergau sportivi cu pași ritmați, antrenând în aceeași mișcare și trupul meu. Mă rușinam de excesele mele și slăbeam treptat efluviile pasionale ale corpului meu.

Un chip c-o privire de-o senzualitate brutală mă interpela dintr-o mașină „Dacia” cu glas insinuant, barbar, necatolic:

– Urcați, vă rog, domniță!

– Poftim?

Tonul meu rigid, de la înălțimea brazilor, tăios, cu ghimpi.

Acela, mai puțin convins:

– Vedeți, cum sunteți? Și-mi arată locul de lângă el, cu un gest de o politețe ridicolă.

Rumegam în mine vorbele acelea de nerostit: Hai sic..., dar spontaneitatea mea voioasă dispăruse sub masca rigidă de beton, mutra mea obișnuită când tac închisă ca-ntr-o cutie etanșă. Tac urât, strângând din fălci. Ispitirea din glasul aceluia mă urmărea ca o rămă înnoioată. Mașina rula lent, incitându-mi fiecare fibră. Simțeam amânarea atacului ca-ntr-o pândă la vânatoare. Eram vânatul sperat! Neliniștea mea cuprindea în sine un sentiment complex. Dacă ar îndrăzni mai mult, cum aş reacționa? N-aș fi curiosă? La ce?



Zvâcnetul inimii și porunca liniștitoare a glasului interior: nu va-ndrăzni! O luasem la vale printre crengi uscate, cu pas elastic de sportivă, neglijând voit mașina huruitoare și trupul aceluia care mă incita cu insistența lui sforăitoare.

În baia fierbinte, la hotel, trupul meu se elibera de incitarea senzuală, impregnat în carnea mea vie. Grea terapie!

Apoi toate deveniseră stări indecise, fără intensitatea trăirii în real. Sub pătura ocrotitoare coboram în vis.

Mă internasem sub pretextul unei alergii, cu gând să definitivez un text. Credeam în urgența încheierii lui, deși m-am convins apoi de inutilitatea grabei. Îmi apăruse un roman minuscul cu temă istorică. Mă avântam în cizelarea altuia. Speram că micul răgaz din spital îmi va facilita inspirația: încheierea în trombă. Așteptam să se producă ceva de domeniul miracolului. Medicul „meu” m-a înțeles. Presupun că o asemenea motivație de internare nu mai întâlnise în lunga lui carieră. Pentru el, eram eu însămi un mister: o personalitate cu relief, stranie. Avea o bunăvoință specială parcă. Îmi trimisese prin asistenta lui un halat roșcat, pufos, atunci scos din magazia spitalului. Îmi oferise o rezervă. Acolo mi se aducea și mâncarea. Nu-i cunoșteam pe locatarii secției. Asistenta îmi zâmbea complice, ocrotitoare. Ce-mi mai puteam dori? Între timp mi se făceau și unele testări de formă, pentru a stabili cauzele repetatelor mele alergii. Ce mai...

Sensibilitatea mea era de o mai mare acuitate în asimilarea sunetelor exterioare. Auzeam pașii târșâiți ai medicului pe culoar și glasul lui nazalizat, intensificat în apropierea salonului meu, nedorind probabil să mă surprindă. Din concentrata mea atenție întru finalizarea mult-dorită a textului trebuia, într-un timp record, să redevin femeie cu zâmbet și dorință de comunicare cu ceilalți, ceea ce nu era ușor.

Medicul meu: stăpânul meu și în același timp slujitorul îndatoritor. Era o experiență de viață inedită. Primisem credit din partea lui, mi se încredinșase cu partea lui de omenie, și eu, cu toate incertitudinile mele, trebuia să corespund și să fiu ceea ce afirmasem

că sunt: un om care definitivează un text.

Intra în salon, comunicând ceva cu volubilitate asistentei. Îmi lăsasem pe noptieră registrul în care scriam. Între degete frământam pixul roz, încercând să-mi potolesc emoția ivită, gata să mă inunde. Halatul roșcat probabil mă avantaja. Penumbra din încăpere, de asemenea. Ochii mei, presupun, păstrau febra căutărilor dinainte.

– Cum merge? Ochii lui viorii transmiteau înțelegere blândă, vag voioasă.

– Fără probleme, ziceam, privindu-l cu aceeași sinceritate simplă, neafectată, vibrând cu empatie către ființa care îmi dăruise ceea ce îmi doream: izolarea, fertilă în plan spiritual.

– Aveți nevoie de ceva?

– Nu, mulțumesc. Doamna asistentă zâmbea, de parcă asista la un complot, nu se știe de ce natură.

– Atunci, vă las.

Discreția lui măgulitoare mă obliga. Cum să fac să nu-l dezamăgesc? Îmi cunoșteam slăbiciunile, comoditatea, lenea chiar. Știam că situația mea ambiguă mă poate, oricând, pune într-o situație proastă. Posibila apariție a directorului spitalului sau știu eu a cui, mă ținea într-o stare de tensiune. Toată situația era stranie: constituia o deviere de la o realitate cu legi precise. De ce eu să fiu excepția? Lucram cu asiduitate, încercând să profit de privilegiul acordat. Însurarea se așeza degrabă și liniștea se insinua cu forța ei de persuasiune. O muscă stingheră mă bâzâie cu insistență, atrasă de lumina difuză a veiozei răspândită inegal în încăpere. Ceafa-mi pocnea la fiecare mișcare. Aveam senzația unei mâncărimi pe gât, pe omoplați, pe brațe. Poate se manifesta una din alergiile mele la cine știe ce alimente ingerate în spital. Ochelarii îmi coborau pe șaua nasului. Îi ridicam cu un gest reflex. Palmele mi se încingeau, iar tot trupul părea cuprins de febră. Capul mi-era limpede. Puțina-multa experiență pe care o aveam încerca posibil să se insinueze în text. N-aveam siguranța unei reușite, însă febrilitatea participării îmi dădea oarecari fiori de încredere. Timpul ședea gol dinaintea mea și eu puteam, uitând de celelalte nevoi, să-l transform în viață furată prin reîntoarcerea la adolescența mea.

Eram într-o barcă pe un lac cu lebede, sub un pod cu inscripții amoroase.

Priviri promițătoare de voluptăți. Iubite părăsite înainte de-a fi iubite.

„Jocul înaripat“ al adolescenței mă fascina. Nu conta atunci, pentru mine, nimic altceva.

Umbrele din colțuri și câinii din vecinătatea spitalului mă incitau. Vrăbiile, bulucindu-și trupurile

pe fereastră, mă făceau să tresar. Ușa salonului nencuiată. O așteptare penibilă. Prin ușa întredeschisă, un chip cu plăgi purulente mă privește, parcă, rânjind. Buzele strâmbate de un rictus dureros mă ținutiesc, de parcă sunt hipnotizată.

Papucii și-i târșește pe ciment, cu o lentoare înnebunitoare.

Vocile ascuțite, nonșalante ale asistentelor gonesc imaginea monstruoasă. Piei drace! Îmi fac cruce cu limba-n gură, după obicei. Un cocoș își trâmbițează existența, anunțând probabil miezul nopții.

Reveria mea în semitrezie. Eram o castelană în așteptarea medicului cu ochelari, cu trusă și halat alb.

Urma să intre în budoarul meu, cu pași ușori de pisică, precum eroul din „Roșu și negru“ la madam de Rénal. Îi simțeam respirația precipitată în dreptul ușii, în exterior. Îmi imaginam ezitarea lui. Gândul meu insistent transmitea, speram, senzația trăită cu intensitate păgubitoare. Prea plinul vieții imaginat.

Ploaia neagră țârcăia pe pervazul ferestrei. Totul mi se părea umed și fad. Pe undeva, liniștea cobora în străfundul sufletului. Așteptam zorile cu aviditate, iar imaginea „medicului meu“ căpăta diferite forme.

Îi doream, în același timp, prezența și absența, în acele stări de abandon și de singurătate impuse. Cartea mea avea sau nu de câștigat din această abstragere din realitate, dar eu îmi îmbogățeam trăirile, receptând orice mișcare ca pe un eveniment, ca pe-o premieră în viața mea, sporindu-mi puterea de sesizare a nuanțelor, cel puțin așa mi se părea.

Stampila rotundă curând se va lăfăi pe certificatul medical.

Liberă de orice servituți!



Realismul socialist – o temă de predilecție a criticii literare contemporane

Generațiile literare, coexistente astăzi, se deosebesc unele de altele sub diferite aspecte, dar mai ales prin predilecțiile lor tematice, la originea cărora se află experiențe istorice și culturale specifice. O temă care-i interesează mult și de multă vreme pe criticii „șazeciști” este aceea a realismului socialist, studiată amănunțit, în articole și în cărți, de obicei dintr-o perspectivă polemică. Tema a fost lansată oficial în 1968 prin denunțarea de către partidul comunist a unor acte criminale de tip stalinist petrecute în deceniul al șaselea din secolul trecut. De fapt, comisia de partid pentru stabilirea ilegalităților săvârșite de Securitate după înlăturarea monarhiei și preluarea puterii de către comuniști s-a constituit și a început să lucreze încă din 1965. Trebuie spus însă că au fost reabilitați cu această ocazie doar militanți ai partidului comunist (Lucrețiu Pătrășcanu, Ștefan Foriș etc.), nu și victimele, mult mai numeroase, ce proveneau din rândul „partidelor burgheze”. Nicolae Ceaușescu credea în continuare că „lichidarea forțelor reacționare” a fost o măsură perfect justificată.

Demersul său politic, cu ecouri enorme în societatea românească, a avut urmări imediate în planul creației literare, îndeosebi în domeniul prozei, ducând la apariția așa-numitului roman despre „obsedantul deceniu”, preocupat să dezvăluie și să condamne fapte criminale săvârșite în anii 1950. Romanele din această categorie s-au bucurat de un succes răsunător, greu de închipuit astăzi, iar autorii au fost ridicați în slăvi pentru curajul lor de-a spune adevărul, fără a se mai ține seama că erau doar jumătăți de adevăr și că totul se petrecea cu voie de la partid și în limitele îngăduite de acesta. Răfuiala cu trecutul apropiat, inițiată de către Nicolae Ceaușescu în politică, a fost preluată rapid de către literatură, mai întâi de către roman, iar apoi și de critica literară, care a făcut din realismul socialist una din țintele sale preferate. Interesul polemic al criticilor „șazeciști” pentru ceea ce s-a publicat în deceniul al șaselea a început să se concretizeze spre sfârșitul anilor 1970, când Ion Cristoiu și M. Nițescu au demarat primele cercetări sistematice în această direcție. Dacă studiile primului au apărut ani la rând fără opreliște în reviste precum „Amfiteatru” și „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului”, cele ale lui M. Nițescu n-au putut fi publicate decât după căderea comunismului, probabil din cauza tonului intransigent și a faptului că denunțau fără menajamente participarea, trecătoare și firavă, a unor congeneri la realismul socialist. (Din aceleași motive, în prezent cartea lui M. Nițescu este trecută uneori sub tăcere, cu toată valoarea ei.)

În mod surprinzător, Revoluția din 1989 n-a pus capăt și nici n-a dus la slăbirea acestei orientări revanșarde, ci dimpotrivă am asistat la o amplificare și la transformarea ei într-o dominantă a exegeticii actuale. Criticii „șazeciști” s-au folosit de pozițiile de îndrumare și conducere pe care le dețineau în universități și în institutele de cercetare pentru a transmite mai departe generațiilor tinere interesul pentru realismul socialist. Despre cele întâmplate în deceniul „obsedant” s-au scris teze de doctorat, s-au alcătuit cronologii și s-au publicat numeroase cărți, unele în mai multe volume. Impulsul dat în 1968 pentru studierea și condamnarea realismului socialist nu s-a stins nici până astăzi, este în continuare productiv și se bucură de același succes ca și odinioară. Menținerea în actualitate a cercetărilor de acest gen se explică și printr-o inerție a temelor critice, dar și prin sprijinul nesperat venit din partea fostelor victime ale stalinismului, care, după Revoluție, au inundat piața de carte cu scrierile lor memorialistice. Amintirile foștilor deținuți politici au întreținut și ele preocupările pentru realismul socialist și totodată au lărgit viziunea asupra celor petrecute în epoca anilor 1950, deschizând posibilitatea unor interpretări noi, în spiritul adevărului integral. O schimbare s-a produs, prin urmare, dar a fost una de optică și de ordin intern, care a contribuit la perpetuarea și ranforsarea unei direcții tematice inițiate cu mult timp înainte.

În atitudinea critică față de realismul socialist își află rădăcinile una din cele două linii stilistice importante ale criticii „șazeciste”, linia incriminatorie, caracterizată prin folosirea unui limbaj tăios, necomplezent, câteodată inchizitorial. Cealaltă linie, cea laudativă, conotată și ea ideologic, se regăsește cu precădere în studiile consacrate scriitorilor afirmați după 1965, adică după lichidarea oficială a realismului socialist. Amândouă liniile au trecut cu bine peste pragul anului 1989 și au fost preluate de către generațiile tinere, chiar dacă ultima, cea laudativă, s-a confruntat pentru puțin timp cu unele încercări de revizuire sau reevaluare. După Revoluție, criticii „șazeciști”, partizani ai continuității, s-au erijat într-un fel de gardieni ai canonului literar, așa cum a fost el construit în perioada comunistă, și au reușit să blocheze revizuirile dorite în principal de câțiva reprezentanți ai postmodernismului.

Lășăm cititorii să hotărască singuri cum se situează acest număr al revistei noastre pe „harta” schițată mai sus a criticii literare contemporane. Articolele pe care le publicăm sunt din categoria așa-numitelor „contribuții” și scot la iveală aspecte mai puțin sau deloc cercetate din existența realismului socialist. Ne-am propus să întregim cu detalii noi imaginea pe care critica o are asupra acestui curent, unul dintre cele mai studiate din istoria literaturii române, dar care încă mai poate rezerva surprize cercetătorilor. Colaboratorii noștri, cărora le mulțumim și pe această cale, au căutat (și au găsit) răspunsuri la câteva întrebări dificile. Care a fost semnificația ascunsă a vizitelor făcute de câțiva scriitori comuniști (Ilya Ehrenburg, Tristan Tzara, Louis Aragon și Elsa Triolet) la București în perioada anilor 1945-1947? Când a început realismul socialist în literatura română? Ce a însemnat curentul „botanist” în poezia anului 1954? Am încheiat cu traducerea unui studiu din 1956 al lui Georg Lukács, singurul teoretician al realismului socialist cu o solidă pregătire filosofică, puțin cunoscut criticilor români (care l-au preferat, din păcate, pe ideologul sovietic Andrei Jdanov).

Gheorghe PERIAN

Lionel D. ROȘCA

Când trecutul e negru, iar viitorul, roșu...

(Septembrie 1945 – Ilya Ehrenburg în
România)

„Numai un orb poate să susțină că înainte de fascism în România a existat democrație”: „așa-zisele «partide istorice» au fost predecesorii fascismului și acum visează să devină moștenitorii lui¹ [...] În Europa, la Paris, la Londra ca și la București trebuie să reeducăm oamenii [...] D-voastră, Românii, vă aflați la răscrucea Europei și sunteți obișnuiți a privi spre cultura latină a Franței. Nu mă îndoiesc că vă veți întoarce privirile și spre Rusia. Noi avem de exportat nu numai cereale, ci și valori spirituale.”

Cel care rezuma astfel istoria modernă a României², condamnându-i, fără echivoc, întregul trecut (interbelic) – cu o formulă ce va fi preluată cu entuziasm de condeierii (aserviți) vremii³ – dar deschizând larg speranței, prin perspectiva atât de „îmbietoare” a reeducării, porțile viitorului luminos ce înroșea (deja) Răsăritul noii epoci, era nimeni altul decât marele scriitor, reporter de război și om de cultură sovietic Ilya Ehrenburg, aflat în toamna anului 1945 într-o vizită de câteva zile în România. Călcînd riscant, în maniera unui Malaparte, muchia de cuțit ce separă istoria și ficțiunea (ambele la fel de sîngeroase/ însîngerate ca însuși veacul trecut), personalitatea lui Ehrenburg, tipică pentru *saeculum*-ul său, prea amplă, complicată și controversată pentru a acomoda un diagnostic facil, pare să (se) ofere și azi ochiului interesat mai curînd (ca) un insesizabil joc de lumini și umbre în perpetuă mișcare, o siluetă neclară, ce eludează definirea tocmai pentru

că e alcătuită din contururi suprapuse, (prea) greu de conciliat: revoluționar încă din copilărie (coleg de școală cu Buharin) și cosmopolit din tinerețe (cînd alege să-și petreacă exilul impus de autoritățile țariste la Paris⁴) și pînă în ultimii ani ai vieții⁵, reușește totuși să scape tuturor epurărilor cu care este contemporan⁶; născut într-o familie evreiască, militant constant împotriva urii de rasă antisemite și autor, împreună cu Vasili Grossman, al *Cărții negre a comunismului*⁷, șochează totuși în epocă prin articole violent antigermane (ca celebrul „Ucideți”, din 1942), care-i vor atrage chiar dizgrația temporară⁸; fidel liniei generale a ortodoxiei staliniste (va primi în 1952 chiar Premiul Stalin pentru Pace), publică, totuși, în 1954, romanul *Dezgheșul*, al cărui titlu se va identifica, practic, cu post-stalinismul hrușciovist ș.a.m.d.

Însă, în pofida tuturor acestor volute biografice și „loialități amestecate” care i-au definit destinul⁹, Ilya Ehrenburg a fost permanent în vremea sa (și cu atît mai mult după dispariția lui Gorki), una dintre cele mai prestigioase și influente voci ale culturii și politiciii (culturale) sovietice („unul din cei mai autorizați purtători de cuvînt ai artei și literaturii sovietice”, după cum îl caracteriza în 1945 Ion Călugăru)¹⁰, un „formator de opinie” de largă recunoaștere internațională, de care țineau/ trebuiau să țină seamă nu doar cei încorporați direct în sfera de influență a Moscovei, ci și destule personalități marcante ale lumii (culturale) occidentale. De aceea, venirea sa în România, survenită la doar cîteva luni după ce pumnul lui Vișinski reușise să impună, în sfîrșit, la finele lui februarie, primul guvern românesc postbelic agreat de Moscova, nu poate fi redusă la semnificațiile unei simple vizite tovarășești, fie ea și protocolare. Poate că, mai degrabă, ea ar trebui privită ca o veritabilă *misiune*, ca un semnal venit dinspre noua putere decidentă în regiune în privința direcțiilor de evoluție obligatorii pe viitor pentru micul stat subordonat – pe scurt, ca un pandant, *en quelque sorte*, la nivelul lumii culturii și a ideilor, al gestului brutal al lui Vișinski, gest care, mai mult chiar decît



simpla prezență militară sovietică pe teritoriul României (care, desigur, îl făcuse, totuși, posibil), crease premisa esențială a sovietizării societății românești. În sprijinul părerii că vizita lui Ehrenburg a fost, de fapt, o veritabilă misiune vine și programul ei, un program nu doar foarte bogat în evenimente și întâlniri, dar și adânc semnificativ prin alegerea acestora, precum și prin mesajele pe care scriitorul sovietic le transmite în toate aceste ocazii. Astfel, începând cu 14 septembrie (sosirea la București¹¹), pe parcursul a doar câteva zile, Ilya Ehrenburg se întâlnește „la elegantul sediu al Arlus-ului” cu „tot ce are Capitala mai select în lumea scriitoricească, actoricească, [a] ziariștilor”¹² (dar și politică), primește salutul Societății Scriitorilor Români (căci „Salutînd pe Ilya Ehrenburg, scriitorii români țin să omagieze însăși uriașa cultură sovietică, far al civilizației și al progresului”)¹³, salutul Tineretului Progresist din România¹⁴, al Sindicatului Ziariștilor Profesioniști¹⁵, poartă un dialog radiodifuzat cu Mihail Sadoveanu¹⁶, ține o conferință la Ateneu¹⁷, publică articole¹⁸ și o poezie inedită („Interpretarea românească de Tudor Arghezi”) în presa românească¹⁹, dă interviuri²⁰, și are chiar și timp să viziteze satul Coșereni²¹, pentru a constata *de visu* succesul reformei agrare printre țărani.²²

În ce privește ideile transmise de scriitor în conferință, articolele și interviurile ce-i jalonează sejurul, acestea se structurează pe câteva mari linii de forță, fiind reiterate constant, atât în variantă generică (căci, bineînțeles, „Ilya Ehrenburg vorbește universului”²³), cât și în versiuni „localizate”, ținute direct spre publicul românesc. Dintre cele de ordin general, demne de interes sînt mai ales considerațiile despre poziția sa în raport cu istoria (căci, categoric, „Ehrenburg poartă încă răni necicatrizate”²⁴, care fac din el mai mult un apostol al sabiei de foc decît al împăcării și alinării), despre conștiință ca martor al istoriei („Multe lucruri pot fi uitate, dar memoria știe totuși să înregistreze numeroase fapte. Nu trebuie să uităm nici binele, nici răul”), despre arta sa poetică („Singura soluție este ca durerile și bucuriile lumii să fie și ale scriitorului”), despre rolul artistului în epoca contemporană („Trebuie să reconstruim. Arhitecții reconstruiesc case. Dar, înainte de orice, trebuie să reconstruim sufletul oamenilor”), despre raporturile dintre patriotismul rusesc (căci „Patriotismul sovietic este o continuare naturală a patriotismului rusesc”) și cel hitlerist („Ca orice dragoste mare, patriotismul lărgește conștiința. Un patriot adevărat iubește întreaga lume. E imposibil ca, descoperind măreția pămîntului patriei, să urăști restul universului [...] Și pseudo-patriotismul fasciștilor se bazează pe disprețul pentru celelalte popoare”) etc.

Însă adevărata miză a prezenței lui Ehrenburg în România trebuie căutată nu în somptuoasa etalare de „glamour” scriitoricesco-reportericesc, cu întreaga nebuloasă tragic-romantico-poetico-revoluționară ce o învăluie, ci, mai degrabă în luările de poziție care vizează „realitățile românești” (Zaharia Stancu), expuse programatic în primul rînd în articolul „În

România”²⁵, care oferă cu adevărat cheia evenimentului din septembrie 1945: aici, vocea scriitorului sovietic se înalță și se obiectivizează pe deplin, hegelian, devenind totuna cu vocea Moscovei – aici, mai mult decît oriunde altundeva, zeul de la Kremlin (încarnare a Istoriei însăși) este cel care vorbește, în realitate, prin gura oracolului său. În acest fel, fără menajamente de ton și fără sofisticări inutile de formă (dar nu fără artificii retorice), se livrează publicului-țintă (și, în acest moment, întreaga populație a țării este, în fapt, o mare țintă) viziunea regimului sovietic despre România, o viziune conturată cu tușe groase, nete și necruțătoare de alb-negru pur, o viziune care, cu o intensitate aproape religioasă în reducionismul ei fanatic, îm-/des-parte definitiv (și fără rest) lumea românească în două. Avem, așadar, pe de-o parte (și cu un singur cuvînt), *fascismul*, care, la rigoare, înghite aproape tot trecutul²⁶: Bucureștiul damnat, cu speculanții săi (pentru care, pasămite, se va inventa stabilizarea, odată ce „stabilitatea prețurilor este unicul mijloc de a opri inflația”), cu boierii de la Capșa (care „mi-au spus că reforma agrară este «o fantezie absurdă și ireală»”) și cu saloanele sale literare („unde adepții lui Mallarmé se războiesc cu adepții lui Corbière – și milioane de analfabeți, care în loc de semnătură pun o cruce”), apoi presa (mai ales cea a Opoziției: „titluri senzaționale, forma exterioară bate la ochi”), intelectualitatea, ruptă de popor, de cultura rusă și contaminată de morbul fascismului („Dacă poporul român n-a fost otrăvit de fascism, aceasta nu se poate spune despre o anumită parte a intelectualilor români.” Nu doar că „mulți intelectuali români posedă mai multă strălucire decît profunzime”, dar „Printre profesori există adevărați adversari ai instrucțiunii publice, iar legionarii au și astăzi aderenți în rîndurile studențimei”), Antonescu și legionarii (legionarii care „rupeau oamenii vii în bucăți și spânzurau pe cei asasinați la abator” și „Oastea lui Antonescu [care] ne-a pricinuit multe suferințe. Noi n’am uitat aceasta și nici nu putem uita”), masacrul de la Odesa („Fasciștii români au măcelărit numeroși evrei”), „așa-zisele «partide istorice»”, populate de fantome cărora „nu le place că s-au pomenit în afara istoriei” („Democrația lui Brătianu sau Maniu era reprezentată de agenți electorali cu ghioagă. Așa au pregătit «partidele istorice» triumful fascismului”) ș.a.m.d. Pe de altă parte, pentru întregul popor („mă gîndesc la oamenii care au ieșit din închisori, la țărani care lucrează sub flogoreața soarelui, la muncitori și visători”), pentru minoritatea maghiară („nu va surprinde pe nimeni că ungurii din România susțin călduros guvernul Groza”) și evreiască („Guvernul Groza luptă energic împotriva antisemitismului, și a asigurat evreilor o reală egalitate în drepturi”) se conturează *viitorul luminos*, pentru care „cabinetul Groza reprezintă singura soluție [...] El a unit laolaltă toate forțele vii ale națiunii” într-un „guvern democratic, care luptă împotriva reacțiunii și vrea să scoată țara din întunericul ignoranței și s’o ducă spre progres, spre libertate, spre fericire.”²⁷ „Trebuie

să luminăm lumea. Trebuie multă lumină pentru a împrăști întunericul” și a goni „Germenii fascismului cari s’au cuibărit în subsolul sufletelor”: așa sună acum noua „poruncă a vremii”, iar sursa principală de lumină o reprezintă, bineînțeles, patria sovietelor („un rol mare în salvarea poporului român îl joacă ajutorul acordat de Uniunea Sovietică”), care, dincolo de toți și deasupra tuturor, străjuiește tutelar, o siluetă enormă și îndepărtată, dar maiestuos-binevoitoare, oricând gata să-și ofere ajutorul („Rusia sovietică va face totul pentru ca poporul român să se redreseze”²⁸). Și cum „în spatele lui Maniu se află dușmanii poporului român, dușmanii libertății”, cauza luminii are și ea nevoie de ostași: mai întâi, evident, însăși „Armata Roșie [care] aflându-se în România, a văzut ce prăpastie se află între aventurieri din București și plugarii români”, dar și noile personalități ale momentului istoric: „muncitorul ceferist Gheorghiu-Dej [...] om înzestrat cu o voință puternică și cu mult farmec personal”, Petru Groza („fiu de preot transilvănean, om de mare erudiție și cu caracter de stâncă”), „Ministrul agriculturii, Zăroni, unul dintre conducătorii Frontului Plugarilor [...] țaran organic legat de viața satului” ș.c.l. „Sunt bucuros că poporul meu a chemat un alt popor la viață”, își încheie, triumfal, compunerea Ilya Ehrenburg.

Toate aceste idei vor fi, desigur, reflectate (și refractate, cu distorsiunile de rigoare, într-un – nu o dată – înșelător joc caleidoscopic de date și semnificații) și în articolele și paragrafele însoțitoare datorate intervievatorilor sau celorlalți ziarști, contopindu-se, treptat, într-un conglomerat intelectual și emoțional consecvent, poate, ca orientare, dar în care distincția dintre sursă și glosă devine tot mai problematică. La acest ceas al istoriei însă, nu nuanțele contează, ci *țelul*, iar vizita lui Ilya Ehrenburg în România nu face decât să confirme că perspectivele îndeplinirii acestui țel erau promițătoare, că sămînța vieții noi adusă din Răsărit fusese bine sădită (pare-se, chiar într-un sol prielnic), iar lujerii monstruoși care dădeau deja colț aveau să-și dovedească, și ei, în curînd vitalitatea, reușind să înăbușească, pentru multă vreme, libertatea de gînd, cuvînt și faptă la acest meridian.

Ilya Ehrenburg, „În România”, în „România liberă”, 19 septembrie 1945 – dacă nu se specifică altfel, toate articolele de presă citate în continuare sînt din anul 1945.

² Într-o conferință susținută pe 16 septembrie 1945 la Ateneul Român (conferință ce va fi reprodusă în rezumat, sub titlul „Victoria omului”, în „România liberă” din 24 septembrie) – să amintim doar, în treacăt, că măreția patrie sovietică nu avea să exporte cîtuși de puțin cereale în România, ci, din contră, avea să golească țara (și) de produse agricole, lăsînd întreaga populație (inclusiv proletariatul frătesc!) pradă unor lipsuri greu de suportat (ceea ce nu-l împiedica, de pildă, pe un Al. Graur ca, într-un articol de doar cîteva fraze („Cum vorbim. Pâine și dragoste”, în „România liberă” din 19 septembrie) ce pornea de la o observație din conferința lui Ehrenburg – dacă „piine” vine din latină, „dragoste” vine din slavă – să mintă sublim: „perfect adevărat din punct de vedere lingvistic, dar devenit inexact în practică, deoarece, cum

se știe, astăzi și pâinea ne vine dela slavi: Zecile de mii de vagoane de cereale sovietice pe care le vom consuma în iarna aceasta o dovedește îndeajuns.”

³ *Exempli gratia* Zaharia Stancu, în „România liberă” din 1 octombrie.

⁴ „Pentru el, Franța e a doua sa patrie, Parisul e a doua capitală”, observă și I. Puțur (Ion Popescu-Puțuri?) într-o conferință ținută la radio și reprodusă în „Scînteia” din 27 septembrie.

⁵ După cum ni-l înfățișează un interviu din 1961 (Olga Carlisle, „Ilya Ehrenburg, The Art of Fiction No. 26”, *The Paris Review*, Summer–Fall 1961 – <http://www.theparisreview.org/interviews/4636/the-art-of-fiction-no-26-ilya-ehrenburg>, accesat pe 18 ianuarie 2015).

⁶ Cel mai probabil chiar datorită lui Stalin, după cum afirmă, de pildă, într-o recenzie, Vladimir Tismăneanu („Cristina Vatulescu, *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*”, în *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 14, No. 1 (Winter) 2013, pp.192-196), vorbind despre Isaac Babel, Evghenia Ezhova și cerul ei literar: „Others in the same accused circle were not arrested, but undoubtedly they were closely watched by a myriad of enthusiastic informers. Stalin’s personal literary interests and taste played a major role: this may explain why the “cosmopolitan” Ilya Ehrenburg (II’ia Erenburg) managed to survive, whereas others less involved with the West perished during the successive waves of terror, including the trial of the Jewish Antifascist Committee.”).

⁷ „Copies were sent to the United States, the British mandate of Palestine (now Israel) and Romania in 1946, and excerpts were published in the United States in English under the title *Black Book* that same year. In Romania, a part of the manuscript was also published in 1946. “ (Wikipedia, “Black Book (World War II)”, accesat pe 18 ianuarie 2015).

⁸ De altfel, întrebare de Milton G. Lehrer „dacă crede într-o redresare morală a Germaniei într’un viitor apropiat, maestrul care a văzut cu proprii lui ochi grozăviile cotropirei germane, îmi răspunde cu tristețe în glas: – «Este prea mult sânge între mine și Germania, pentru ca chestiunea să mă poată preocupa» (interviul apare în „Universul” din 16 septembrie).

⁹ După cum sună, pe bună dreptate, titlul unei biografii clasice a personajului (Joshua Rubenstein, 1999, *Tangled Loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg*, 1st Paperback Ed., University of Alabama Press, Tuscaloosa (Alabama/USA).

¹⁰ „Ilya Ehrenburg, scriitor al progresului”, în „Scînteia”, 16 septembrie.

¹¹ „Am sosit în București odată cu delegația guvernului dvs.”, precizează chiar Ehrenburg („Celebru scriitor Ilya Ehrenburg în Capitală”, în „Scînteia”, 15 septembrie), doar că în alt avion („România liberă”, 29 septembrie) – e vorba despre delegația guvernamentală condusă de dr. Petru Groza, ce revenea în țară după vizita „de confirmare” făcută la Moscova între 4 și 13 septembrie. Era, de fapt, a doua vizită a lui Ehrenburg în România: „Prima dată am vizitat țara dvs. în 1934. Mai bine zis am făcut un scurt popas, căci toată șederea mea s’a redus la două zile. O zi la Oradea și o a doua zi la Timișoara. Veneam de la Praga și plecam prin Iugoslavia la Paris. Sunt unul dintre primii cetățeni sovietici cari am poposit pe pămîntul țării românești [...]” („Universul”, 16 septembrie).

¹² Aici, în seara de duminică, 16 septembrie, „Ilustrul oaspete a fost salutat din partea Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști de d. Mihail Sadoveanu, din partea Societății Scriitorilor români de d. Victor Eftimiu și din partea Direcțiunii Generale a Teatrelor de d. N.D. Cocea [...] Printre cei de față am remarcat pe d-nii: dr. C.I. Parhon, președintele A.R.L.U.S.-ului, P. Constantinescu-Iași, ministrul Propagandei, Mihail Ralea, ministrul Artelor, Romulus Zăroni, ministrul Agriculturii, Gheorghe Vlădescu-Răcoasa, subsecretar de stat la Naționalități, dr. S. Oeriu, comisar

general pentru aplicarea Armistițiului, C. Agiu, subsecretar de stat la Agricultură și Domenii, O. Livezeanu, secretar general la Ministerul Artelor, Mihai Magheru, secretar general al A.R.L.U.S.-ului, D. Gusti, profesor Traian Săvulescu, Stoilov [S. Stoilov, rectorul universității din București – n. ns.], general Precup, tovarășa Ana Pauker, M. Dragomirescu. Dela Ambasada Sovietică au fost de față d-nii: S.A. Dangulov, prim secretar, Lisikov, al doilea secretar precum și d-nii: maior Levy dela Comisia Aliată de Control, Morev și Lubo, corespondenții Agenției Tass, Lovkin, reprezentantul Biuroului sovietic de informațiuni. Au mai participat d-nii: T. Argezi, Camil Petrescu, Al. Philipide, M. Celarianu, M. Beniuc, Sică Alexandrescu, I. Jalea, Iser, Zambaccian, A. Toma, C. Baltazar, Dida Calimaki, Scarlat Calimaki, I. Călugăru, Ligia Macovei, Perahim, Beate Fredanov, Niky Atanasu, Maria Voluntaru, I. Ranghet, Papadopol, Deleanu, precum și numeroși alți scriitori, artiști și ziariști” („Reuniunea dela A.R.L.U.S. în cinstea d-lui Ilya Ehrenburg”, în „Scînteia”, 16 septembrie); ziarul „Universul” (într-un articol cu același titlu și din aceeași zi) îi mai amintește și pe ing. Gh. Nicolau, ministrul asigurărilor sociale, d-nii Agiu, V. Maximilian, Al. Cazaban, Agnia Bogoslava, Uri Benador, Ionel Țăranu, Gh. Sancu, H. Maxy, Barcu Florian, Sandu Eliad, Năvodaru, Ionel Massoff, St. Tita, Liviu Floda, Dem. Cescăru, Tudor Teodorescu Braniște, Radu Beligan, Radu Boureanu, N. Moraru, iar „România liberă” din 19 septembrie (în „Recepția dată de A.R.L.U.S. în onoarea d-lui Ilya Ehrenburg”) îi adaugă și pe Tudor Ionescu, ministrul minelor și petrolului, Gh. I. Vântu, subsecretar de stat la interne, Vasile Stoica, ministru plenipotențiar, generalii Cambrea, Mihail Lascăr, Maltopol, Carp și Batcu, „numeroși alți ofițeri sovietici” [pe lângă cei deja menționați: A.D. Iscoviev, consilier de ambasadă, V.M. Korj, celălalt prim secretar de la Ambasada sovietică, Tarusen, al doilea secretar, generalul Timoteev, colonelii Haikil și Voiohovski – n. ns.], precum și Ion Pas, G. Spina, Mircea Damian, Al. Graur, Mihail Cruceanu, A. Bunaciu, Bălăceanu, Ghica-Budești, Maria Sârbu, dr. Florin Mezincescu, Miron Constantinescu, E. Jebeleanu, Lucia Demetrius, Ștefania Zottoviceanu-Russu, Nicolae Bellu, Traian Șelmaru, L. P. Nasta, Langas Szosen, L. Kirachen, M. Breslașu, I. Roitman, Ella Cancicov, Mircea Nădejde, Mihnea Stan, ing. Berman Lazărsohn, Sergiu Dumitrescu, H. Deleanu, Eugen Schileru, M. Roșca.

¹³ „Scînteia”, 15 septembrie.

¹⁴ „Scînteia”, 16 septembrie.

¹⁵ „Scînteia”, 16 septembrie, „România liberă”, 16 septembrie.

¹⁶ Anunțat în „Scînteia”, 16 septembrie, „România liberă”, 16 septembrie – de altfel, tot Sadoveanu (care vestise deja că „Lumina vine de la Răsărit” și care călătorește, sub egida ARLUS, în URSS, pentru a face reclamă, la întoarcere, sistemului sovietic), îi găzduise și pe Andrei Vișinski și Vladimir Kemenov cu ocazia vizitelor acestora în România de la finele anului 1944.

¹⁷ Vezi nota 2.

¹⁸ „Scînteia”, 16 septembrie („Despre patriotism”), „România liberă”, 19 septembrie (2 articole: unul, „Despre fericire”, de fapt un capitol din volumul lui Ehrenburg *Cartea pentru adulți*, celălalt, republicarea unei acuzatoare scrisori deschise adresate de scriitorul sovietic în 1936, în plin război civil spaniol, lui Miguel de Unamuno), „Scînteia” și „România liberă” din 29 septembrie („În România”, articol-cheie care apare în aceeași zi în ambele ziare centrale menționate, într-o formă ușor prescurtată, care reduce considerațiile despre scena politică a vremii, în „România liberă”; este, de asemenea, reprodus în „Pravda” – conform unor notițe din cele două ziare românești – și va fi tipărit, în același an și separat, sub formă de broșură: *În România*, 55 pp.).

¹⁹ „Scînteia”, 27 septembrie.

²⁰ „Scînteia”, 15 septembrie, „Scînteia”, 16 septembrie,

„Universul”, 16 septembrie, „România liberă”, 16 septembrie.

²¹ Conform propriilor sale cuvinte („România liberă”, 29 septembrie), probabil și Urziceni, după cum relatează articolul „A fost Ehrenburg” din „Scînteia”, 2 octombrie.

²² Pe lângă toate acestea, presa românească nu obosește să-l „plaseze în context” pentru opinia publică, de la fierbintele salut de bun-venit semnat Tudor Olaru („Inimile tresaltă: o nouă dovadă a prieteniei sovietice ne-a fost dată: unul dintre cei mai străluciți ambasadori ai popoarelor sovietice se află pe pământ românesc” – „A venit Ehrenburg!”, în „Scînteia”, 15 septembrie), la articolul de bilanț și recapitulare al lui Zaharia Stancu („Realități românești”, în „România liberă”, 1 octombrie), trecînd prin rîndurile semnate de Ion Călugăru („Scînteia”, 16 septembrie), Al. Graur, E. Schileru și Gh. Dăianu („România liberă”, 19 septembrie), I. Puțuri (inițial conferință radiofonică, tipărită apoi în „Scînteia”, 21 septembrie) etc., toate scrise cu o maturitate a metodei festivist-triumfaliste care ar putea surprinde, la acest (încă) atît de proaspăt început de drum nou, dacă ar fi să ignorăm temeinicul antrenament al condeierilor români din perioada carlistă. În acest context, o notă oarecum aparte face articolul lui Mihail Sadoveanu din „Jurnalul de dimineață” din 20 septembrie (Sadoveanu va mai publica unul și în „Scînteia” din 21 septembrie, care reia, într-o altă cheie, același leit-motiv). Sub acoperirea titlului simplu („Ilya Ehrenburg”), Sadoveanu încearcă, cu maximă prudență și tact, în „dulcele stil clasic” ce-i este propriu, să dea o replică unor poziții și afirmații ale scriitorului sovietic pe care lumea românească le găsea deja, se pare, excesive. Astfel, recunoscîndu-i lui Ehrenburg dreptul la neîndurare, Sadoveanu sugerează că, poate, cunoașterea mai adîncă a poporului „celui mare”, nu doar a Capitalei („acești oameni ai Daciei [...] această lume năcăjită a plugarilor și păstorilor noștri, a păstrătorilor de datini, în care mai subzistă vestigii ale unei vechi civilizații [...] și un depozit sacru pe care furii nu-l răpesc și rugina nu-l distruge”), ar fi putut îmblînzii și alina inima lui Ehrenburg, căci acești oameni, care și-au dat și ei obolul „oribilei nebunii a acestui secol” („Unde, în trista noastră Europă, mamele nu-și plâng copiii, surorile frații, soțiile, soții?”), „În timpul rușinei noastre de la Iași și din alte părți, când au fost prizonieri, prădați și uciși Evreii de hoarde infectate de fascism”, au știut totuși să rămînă oameni (sînt citate exemple concrete), iar „Fapta lor ne răscumpără de atâtea spurcăciuni ale răilor și rățăciților.”

²³ După cum sună titlul interviului luat de Milton G. Lehrer (în „Universul”, 16 septembrie).

²⁴ Mihail Sadoveanu, „Îndemnul lui Ehrenburg”, în „Scînteia”, 21 septembrie.

²⁵ Vezi nota 18.

²⁶ În primul rînd cel interbelic, desigur („așa-zisele «partide istorice» [care] nu au nimic istoric, dacă nu vrem să numim istorie, măruntele și mășavele istoriei care s-au întîmplat la București între cele două războaie, istoriile bacșipurilor, corupției, înșelăciunilor și trădărilor”), dar și cel mai îndepărtat („Am înțeles suferințele de veacuri ale României și speranțele poporului ei”, deși „în șase luni nu poți șterge ceace s’a creat de secole”).

²⁷ Deși – după cum just observă Ilya Ehrenburg – cîta vreme „În guvern sunt reprezentate diferite clase și partide: și partidul țărănesc și liberalii și comuniștii și social-democrații” (de pildă, „Ministrul Tătărescu este reprezentantul marelui capital”), chiar dacă „în fruntea țării stau oameni cinstiți și curajoși, care nu înșală și nu vor înșela [...] ar fi ridicol să califici un astfel de guvern drept un guvern al muncitorilor.” Această transparentă dorință moscovită se va împlini însă, și ea, odată cu următorul act al piesei, alegerile din noiembrie 1946.

²⁸ „Ilya Ehrenburg vorbește universului”, în „Universul”, 16 septembrie.

□

Vizita scriitorului Tristan Tzara la București și la Cluj în anul 1946

E printre caracteristicile fundamentale a unei culturi minore propensiunea spre apropiere a unor artiști care au emigrat tineri și s-au format și afirmat într-o mare cultură străină. Discursul despre „fiul răătăcitor” reîntors în patria sa e cu atât mai persuasiv cu cât e dublat de o intenție ideologică. În acest caz, „cusăturile albe” ale poveștii ies la suprafață, dacă sunt privite dintr-o perspectivă integratoare și suficient de distantă de eveniment încât să permită jocul de unghiuri.

Rolul central în unul dintre multiplele episoade care merită revizitate – din istoria literaturii române – îi aparține scriitorului Tristan Tzara, „omul care a pus la cale revoluția Dada” la Zürich, după cum îl numește autorul biografiei sale, François Buot. Plecat din țară imediat după terminarea liceului și având o istorie personală legată mai mult de Zürich și Paris, Tzara se întoarce în România spre sfârșitul anului 1946, după ce „ezitase îndelung înainte de a lua drumul Bucureștilor către un trecut atât de îndepărtat. Își făcuse o altă viață și nu voia să privească înapoi. Lipsise treizeci și doi de ani. L-au hotărât însă schimbările radicale, acea nouă Românie care se anunța și pe care o salutase din 1944, la postul de radio din Toulouse”¹, potrivit aceluiași François Buot. Prezența lui e călduros salută de scriitori în presa vremii, mai ales în publicațiile cu orientare de stânga. Calendarul vizitei sale e încărcat și capătă curând un caracter oficial. Tzara ajunge în 24 noiembrie la București și dă interviuri chiar din camera de hotel. Liana Maxy îl provoacă să-și povestească viața ziarului „România Liberă”, în timp ce agenda lui Tzara se umple de întâlniri fixate la telefon sau cu prieteni veniți să-l întâlnească personal. În 28 noiembrie e anunțată Recepția de la Societatea Scriitorilor Români, iar în 3 și 4 decembrie au loc cele două conferințe ale lui Tristan Tzara: *Izvoarele revoluționare ale poeziei contemporane (în Franța), avangarda literară și Rezistență și Dialectica poeziei*. Două zile mai târziu scriitorul pleacă la Cluj, susținând și aici prima conferință, cu titlul ușor modificat: *Izvoarele revoluționare ale poeziei franceze de azi*. În răstimpul dintre evenimentele menționate, în săptămâna petrecută la București, Tzara a acordat patru interviuri, a scris un articol special pentru ziarul „Scînteia” (*Câte ceva despre cultură*) și altul pentru „Orizont” (*Ce înseamnă poezie*), iar în care îi apare, cu acest prilej, și o poezie tradusă din franceză de Petre Solomon, *Despre o auroră greacă*.

Culisele unei vizite de succes

Întrebarea legitimă e: cărui fapt se datorează vizita lui Tristan Tzara în România? Dacă în timpul războiului păstrase legătura cu prietenii săi cehi și unguri, după aceea e nerăbdător să plece în părțile Europei unde deja se simțea tot mai puternic prezența comuniștilor: „Invitat de diferite cercuri de intelectuali legați de mișcarea

comunistă, Tzara și-a pus la cale un adevărat turneu în Europa centrală”². Planul îi e împărțit surorii sale printr-o lungă scrisoare în care Tzara îi confirmă turneul conferințelor din Elveția, Austria și Cehoslovacia, dar și posibila vizită la București: „Dacă poți să-i vezi pe Maxy sau pe Sașa Pană, spune-le că voi fi la Praga la începutul lui martie și că, dacă vrea să mă invite, n-are decât să se adreseze legației române sau lui Adolf Hoffmeister, directorul relațiilor culturale de la Praga (la care, de altfel, o să locuiesc)”³. Primul contact cu Europa centrală înseamnă participarea la Congresul scriitorilor iugoslavi, ca invitat oficial al delegației franceze. Urmează apoi o conferință la Skopje, în Macedonia, și altele la Budapesta, Bratislava și Praga, nucleul de forță al discuțiilor fiind spiritul rezistenței la nazism, construirea unei lumi noi, în care un rol important îl constituie interesul pentru literatura franceză progresistă actuală.

Analizată din perspectiva întregului turneu, vizita lui Tzara în România respectă același tipar al fiecărei vizite în străinătate. Cu excepția receptării pline de afectivitate ostentativă a prezenței lui Tzara, regia evenimentului nu se modifică. Mai înainte de a fi prezentată la București și Cluj, conferința despre *Izvoarele revoluționare ale poeziei contemporane* e ținută în Macedonia. Vorbind despre Iugoslavia într-un interviu acordat lui Jean-François Chabrun pentru „Les Lettres françaises”, Tzara declară că țara trebuie refăcută din temelii: „Problema culturală se pune oarecum ca pornind de la un abc: să înveți să te hrănești, să te îmbraci ori să locuiești un spațiu în mod rațional, adică să treci de la o cultură rudimentară la una populară modernă”⁴. El reia declarația pentru ziarele „Contemporanul” și „Scînteia”, alăturând Iugoslaviei România și Macedonia, pe o listă a țărilor în care lupta antifascistă s-a identificat cu apărarea culturii, iar cartea e un ambasador pentru îmbunătățirea relațiilor cu Franța. Modelul de reușită vine, bineînțeles, din Franța, unde țărani au votat stânga, fiindcă încurajează cultura maselor. O altă idee care lui Tzara îi face plăcere, reluând-o de mai multe ori, este comparația scriitor-pilot, care definește poezia în slujba vieții („la poesie engagée”): „Am fost la Belgrad cu Jean Richard Bloch, care într-o conferință a spus următoarele: «Există două feluri de piloți, cei de linie și cei de probă. Unii încearcă aparatele noi, ceilalți le conduc. Și unii și ceilalți se pot prăbuși din zbor. Dar ei sunt la fel de necesari, și la fel de expuși. Dacă am compara cu poeții și cu oamenii politici, primii ar fi aidoma piloților de probă și ceilalți aidoma celor de linie. Pentru că poeții sunt cei care studiază fenomenul de viață în laborator, grație sensibilității ce o au»”. Ideea apare în numărul din 27 noiembrie al ziarelor „România liberă” și „Națiunea”, și în cel din 2 decembrie al publicației lui Sașa Pană, „Orizont”.

Așadar, mecanismul de propagandă are o structură relativ simplă și funcționează repetitiv, încât discursul referitor la impresia pe care România i-o lasă scriitorului avangardist e ușor de intuit. După ce critică în „Chaiers France-Roumanie” „casta favorizată și fascizantă ce se luptă să-și păstreze privilegiile”, Tristan Tzara laudă evoluția țării: „De la plecarea mea din România, nu m-am

întors decât o dată, pentru câteva săptămâni, în țara mea natală. Era în 1922. Inutil să vă spun că în cursul recente mele călătorii, am constatat că au avut loc schimbări considerabile și că atmosfera era cu totul alta decât cea știută de mine. România a cunoscut o asemenea evoluție, încât e aproape de nerecunoscut. O vedeam încă așa cum era când am părăsit-o: un stat oriental, închis în el însuși, cu rare luminișuri. Și iată că am găsit-o foarte evoluată, bogată grație trudei unui popor pe care adversitatea nu l-a doborât și care s-a eliberat de regimurile opresive îndurate prea multă vreme⁵. Progresul la care se referă Tzara înseamnă propagandă comunistă în toi, pornirea bătăliei comuniștilor pentru reconstrucție, reforma agrară și uzine, dar și ambiția de a rezolva problema „culturii de masă”. De fapt, toate declarațiile lui din interviuri și articole reflectă încrederea în direcția nouă a culturii, o mutație percepută ca firească, începând cu mișcarea de avangardă și ajungând la literatura omului nou, al cărei teren e atât de strategic pregătit: „Încă din 1916, noi am stabilit principiul că poetul trebuia să-și părăsească turnul de fildeș, trebuia să intre în vâltoarea vieții sociale. Unul dintre rosturile grupării dada, la Zürich, a fost o atitudine de protest împotriva războiului imperialist. Apoi în domeniul literaturii însăși, am regăsit expresia sufletului popular. Era firesc să fie așa” – declară poetul într-un interviu acordat lui Mihail Dinu pentru ziarul „Națiunea”.

De la dadaism la realism socialist, via suprarealism

Stelian Tănase explică resorturile acestei dinamici în *Avangarda românească în arhivele Siguranței*. Dacă mișcarea de avangardă debutează cu refuzul de a trece dincolo de limitele propriu-zise ale artei, ulterior raporturile cu sfera politicului sunt diverse, oscilante, adesea tensionate, dar rămâne constantă dezbaterea pe tema libertății. Pentru avangardiști, libertatea are – potrivit lui Stelian Tănase – o dublă valență: individuală, adică subiectivă, caracterizată prin refuzul realității, și socială, adică revoluționară, determinată să răstoarne capitalismul. Pentru avangardiști, războiul înseamnă eșecul lumii occidentale, al burgheziei, al liberalismului, ceea ce explică de ce avangarda ia naștere la Zürich, în Elveția, țară ferită de război. Tzara pleacă apoi la Paris unde, treptat, suprarealismul înlocuiește mișcarea dada, considerată învechită: „Noua direcție propune depășirea insurgenței anarhiste și individualiste. Se cere «revoluția», văzută ca un moment mai complex. Distrugerii lumii și artei burgheze, aceasta îi adaugă contribuția unei lumi noi”⁶. Legătura dintre suprarealism și comunism e enunțată de Stelian Tănase în termeni analogici: „Să observăm aici vocația internaționalistă, refuzul de a se restrânge la granițele unei singure culturi, la un teritoriu limitat. Și bolșevismul – inspiratorul în multe al lui Breton, Aragon, Éluard, Tzara – afișa pretenții de universalism. A avut un centru – Moscova –, de unde încerca să controleze întreaga mișcare comunistă. Parisul a jucat acest rol pentru suprarealism. Prezența românească în această zonă

este importantă. La Paris se stabilesc Brâncuși, Tzara, Fundoianu, Voronca, Sernet, Luca, Ionescu, Iosu și alții”⁷.

Tzara, deși izolat de grupul suprarealist – Breton, Aragon, Éluard aderă la Partidul Comunist Francez –, ajunge să se apropie și el de comunism și apoi să se înscrie în PCF. La fel se întâmplă în țară: „În timp, toți protagoniștii de la «unu», Roll, Pană, Voronca, Brauner, Sernet, își părăsesc pozițiile «estetice» pentru a adera la comunism”⁸. În 1945 publicul nu mai e interesat de suprarealism, ci de existențialism și miturile Rezistenței sub ocupație – temă la care Tzara revine obsesiv la fiecare contact cu presa în timpul vizitei sale – iar din 1948 estetica suprarealistă e condamnată oficial pentru caracterul de „artă decadentă”, iar ex-suprarealiștii îmbrățișează realismul socialist, de obediență ideologică stalinistă. Ei „schimbă revolta, gestul iconoclast, satira cu oda adusă tovarășului Stalin, elogiul Armatei Roșii, cântarea planurilor cincinale, a eroilor stahanoviști ai proletariatului, ai sărbătorilor oficiale”⁹.

Tzara însuși înțelege această desfășurare a lucrurilor drept coerentă și așteptată, „prizonier” și el al „viziunii utopice a bolșevismului”, în termenii lui Stelian Tănase: „Nu e o întâmplare că, în toate aceste țări care cunosc transformări sociale, scriitorii de avangardă au fost cei care au luat poziție, căci concepțiile lor estetice erau strâns legate de problema eliberării omului; astfel au ajuns ei în mod cu totul natural să combată forțele de ocupație și să se implice în construirea unei democrații ce nu se mulțumește cu soluții formale, ci se străduiește să corespundă dorințelor și forțelor reale ale poporului”¹⁰. Întrebarea care rămâne este dacă declarația lui Tzara se poate pune pe seama acestei „iluzii lirice”, cum o numește biograful său.

Poetul cu tâmpilele argintii

Când vine vorba despre înfățișarea scriitorului, succintele schițe de portret ale jurnaliștilor au un numitor comun: pun în lumină uimirea generală legată de statura lui, dar și fascinația pe care persoana acestuia o exercită asupra interlocutorului. În nr. 3/1946 din „România liberă”, Liana Maxy – fiica pictorului avangardist – notează că Tzara era: „un om mărunț, cu fire subțiri plumburii în păr, cu mișcări iuți și un zâmbet permanent în colțul gurii”, pe care „emoția care-l cuprinde nu e mică, mai ales că prietenii îl asaltează tot timpul, la telefon, sau intră fără să bată la ușă. Pe unii nici n-are timp să-i recunoască. Îmbrățișările sunt calde, îndelungi”. Imaginea intervievatului văzut prin ochii Liane Maxy e cea a unui poet înțelegător, zâmbitor, care continuă să împărtășească experiențele sale cititorilor, în ciuda întreruperilor. Tzara e poetul „pornit de pe plaiurile românești”, care „este astăzi unul dintre cei mai mari scriitori ai Europei”, a cărui prezență e „în același timp prilej de mândrie și sărbătoare”.

În nr. 11/1946 din „Contemporanul”, Florica Șelmaru îi subliniază aceleași trăsături, descriindu-l ca: „poetul cu tâmpilele argintii și ochelari de presbit

ascunzând un tineresc și permanent zâmbet”, într-un articol care începe pe un ton elogios, și în același timp lăsând impresia unui sentiment de mândrie, de asumare a prestigiului lui Tzara de către români, deveniți astfel demni de cultura majoră, franceză: „Vizita făcută de compatriotul devenit celebru pe malurile Senei a prilejuit călduroase manifeste de prietenie și de omagiu față de acela care amintește permanent întregii lumi prin numele lui de existența țării noastre. S-au ținut discursuri, s-a toastat, au avut loc reuniuni în cadrul cărora s-a cimentat odată mai mult prietenia reală franco-română”. Remarcabil pentru cititorul atent este jocul de potențare reciprocă: pe de o parte, scriitorul e caracterizat în termeni laudativi, drept „o inteligență vie, suplă, care se mișcă liberă printre idei și printre fapte! Un interes neobosit pentru tot ce e viață, gândire, acțiune”; pe de altă parte, Florica Șelmaru mărturisește: „În cele două ore cât am stat de vorbă cu Tristan Tzara, nu știu care dintre noi a întrebă mai mult: dorește să știe în amănunt ce s-a întâmplat în țara aceasta care i-a rămas dragă și a cărei evoluție o urmărește de aproape un pătrat de veac, ce au devenit oamenii care s-au îndreptat odată cu ei spre problemele de gândire și de artă”. Așadar, personalitatea lui Tzara e impresionantă și fiindcă între trăsăturile sale se numără dragostea pentru patrie, iar patria, la rândul ei, e cu atât mai demnă de a fi iubită cu cât dăinuiește în amintirea unui artist recunoscut. Ba, mai mult decât atât, aș îndemna cititorul la reflecție, alăturând afirmației din ziar fragmentul în care François Buot relatează că Tzara s-a dus pentru câteva zile la Moinești, unde și-a văzut toată familia; a fost sărbătorit cum se cuvine, dar se simțea retras și „străin în acest capăt de lume în care nu voia să trăiască”¹¹.

O caracterizare mai generoasă îi face prietenul său, Șașa Pană, în prezentarea care a precedat conferința scriitorului, și al cărei conținut poate fi consultat în „Orizont”. Abundă și aici cuvintele-cheie, atât ale figurii scriitorului, dar și ale discursului de propagandă: „Ceea ce te urmărește, din clipa când te afli în preajma ilustrului poet și ambasador al Franței Rezistente, este simplitatea acestui om. O simplitate fără ostentație și care este întâia natură a acestei personalități proeminente. Apoi, voiciunea: minunata, întremătoarea voiciune cu care poetul aleargă precum argintul viu printre întrebările ce i se adresează și printre ideile ce știe să le împărtășească cu atâta convingere. Și mai este catifelarea blândeței drapate într-o ironie discretă care emană din priviri și din configurația buzelor. Toate acestea radiază din omul a cărui statură unii și-o închipuiau athletică și peste a cărui sveltețe tinerească, părul de culoarea plumbului pare singura cochetărie”. De altfel, Ștefan Roll remarcă și el în nr. 3298/1946 al ziarului „Timpul”, „vocea calmă, dar subliniată de accente tari atunci când trebuie să releve fapte mari, aspirațiile ideologice ale mișcării”, când scriitorul vorbește despre „trecutul eroic din anii de rezistență”, iar Mihail Dinu îl întâlnește pe „poetul francez Tristan Tzara” „cu vădită emoție”, admirând revoluția stărnită de „părintele școalei dadaiste” în Elveția, oaspete de seamă acum, la București.

Oaspetele oficial

Recepția în onoarea lui Tristan Tzara a avut loc la sediul societății Scriitorilor Români, în compania unor personalități atent alese, scriitori și politicieni de stânga: Claudia Millian – soția poetului Ion Minulescu, Agata Bacovia, Ioana Postelnicu, Celia Serghi, Ribeyroll – directorul Institutului francez, Al. Rosetti, N. D. Cocea, Gala Galaction, H. Zambaccian, A. Toma, M. H. Maxy. F. Aderca, Șașa Pană, Horia Furtună, Adrian Maniu – inspector în Ministerul Artelor, Ion Popescu-Puțuri – membru al PCR etc. Tzara a fost prezentat auditoriului de către Felix Aderca, care i-a lăudat curajul cu care a definit arta poetică dadaistă și, după ce a citat celebrul îndemn („Luați un ziar, luați niște foarfece, alegeți un articol, tăiați-l, luați apoi fiecare cuvânt, puneți-l într-un săculeț și sigilați”), l-a exemplificat folosindu-se de un poem în franceză al lui Tzara. După cum reiese din numărul din ianuarie 1947 al „Revista Fundațiilor Regale”, Aderca încearcă să instrumentalizeze cititorul: „Văd un David, un *Moise* de Michelangelo, văd o *Madonă* de Raffael. Înțeleg o fugă de Bach, o simfonie de Beethoven, o operă de Wagner. Citesc și mă împlinesc cu un roman de Lew Nicolaevici Tolstoi sau cu *Luceafărul* lui Eminescu. Să nu căutăm în opera d-lui Tristan Tzara satisfacții psihologice de așa natură – să nu-l decretăm inexistent din pricina inexistenței punctului de vedere care să ne deschidă tainica poartă spre zărilor proprii ale poetului”. Lipsa talentului nu e însă o opțiune, în opinia lui Aderca, având în vedere prezența constantă a lui Tzara de peste trei decenii pe scena literaturii, la fel cum nu poate fi contestat stilului lui revoluționar, „dovada singură a existenței sale organice”.

Deloc surprinzător, ziarul care anunță cele două conferințe ale lui Tzara – numit de Aderca în încheierea prezentării sale: „artistul și constructorul timpului nostru” – din 3 și 4 decembrie este chiar organul de propagandă al partidului comunist, „Scînteia”, în numărul din 30 noiembrie. Dacă prima fusese deja prezentată în Macedonia, asupra ideilor esențiale ale celei de-a doua Tzara insistă în repetate rânduri în dialogul cu jurnaliștii români sau străini. Rezumatul conferințelor apare în „Studentul român”, la 3 săptămâni după susținerea lor. Tzara amintește poeți simbolști și avangardiști francezi celebri care au refuzat arta și viața convențională burgheză, inspirându-i pe dadaști. „Viața și poezia sunt același lucru” – iată concluzia care determină transformarea firească ce duce la angajarea scriitorilor în viața politică și la scrierea poeziei angajate. Coagularea împotriva „fascismului care omoară cultura” a strâns tot ceea ce literatura franceză avea mai bun, pregătind apariția *Comitetului Național al Scriitorilor*. Cât despre participarea scriitorilor avangardiști la rezistență, Tzara o vede organic legată de concepțiile lor politice și estetice. Privite prin prisma rezistenței, dadaismul și suprarealismul își dezvăluie caracterul revoluționar și relația cu marxismul. De aceea poezia rezistenței e un fenomen interesant, care prețuiește libertatea și luptă

pentru a o păstra. Într-adevăr, lista poezilor implicați în rezistență e impresionantă, iar sacrificiul lor le dovedește solidaritatea.

Din cartea lui François Buot aflăm și lucruri pe care presa culturală le-a lăsat deoparte: de exemplu, în plimbările lui Tzara ca oaspete oficial se întrevide un mod de a promova așa-zisa cultură specifică a comunismului. A vizitat Teatrul „Gheorghiu-Dej” la periferia muncitorească a Bucureștiului și a aflat despre cursurile Conservatorului muncitoresc, un centru de cultură care monta spectacole. De asemenea, a fost dus într-un sat să vadă noul teatru popular condus de un scriitor, comisar politic. Tot în sânul delegației a fost dus și în Transilvania, unde a vizitat universitatea la care profesori chemați din Ungaria de guvernul român predau în limba lor. Așadar, „autoritățile pledau pentru o reală apropiere culturală franco-română – o temă binecunoscută pentru Tzara. Amintea de altfel des influența culturii franceze: «toate marile curente literare franceze au găsit ecou la prietenii noștri români, iar în acest moment ele sunt urmărite, discutate, combătute cu aceeași ardoare»”¹². Toate acestea înseamnă concretizarea ideii de cultură pentru mase, în spiritul realismului socialist impus doi ani mai târziu.

Poezia nu trebuie să aparțină niciunui partid, dar poetul trebuie

Atenția acordată maselor e menită să echilibreze raportul dintre clasele sociale care au avut acces la „binefacerea culturii”. În articolul scris special pentru numărul din 5 decembrie 1946 al „Scînteii”, Tzara vorbește despre cultură în sens larg, pe care o înțelege într-o relație de „interdependență și acțiune reciprocă” cu societatea. Iată de ce cultura trebuie să aibă un sens al direcției, „căci cultura anarhică, care crește asemeni unui cancer monstruos în dezordinea societății actuale – și orice societate capitalistă e o expresie a dezordinii – n-are puterea de a împiedica instaurarea unui nou obscurantism sub masca progresului cultural”. Dacă în trecut cultura franceză revoluționară a exercitat o binefăcătoare influență asupra culturilor tinere, prezentul e al culturii sovietice, care se bucură de un prestigiu crescând. Regăsim în ultima parte a articolului lui Tzara ideile fundamentale ale discursului de propagandă comunistă: încurajarea culturii naționale a popoarelor, scopul culturii: „trezirea conștiinței omului”, începând de la *abc*-ul amintit deja cu referire la Iugoslavia, lupta dintre clasele sociale și intoleranța în fața „dușmanilor libertății”, adică a moșierimii și a burgheziei.

Punând articolul din „Scînteia” în relație cu cel din „Orizont” (numărul din 2 decembrie 1946), înțelegem astfel de ce poezia trebuie să fie „un instrument”, „una dintre acele «metode» de fixare a lumii” și de ce ea poate „servi”. Poetul a coborât din turnul lui de fildeş, „prăbușit ca un castel de cărți de joc” – a spus-o în repetate rânduri Tristan Tzara – și e dator să se implice, el „nu mai este un mag, el este un om care dispune de un aparat deosebit de investigații”. Poezia nu mai e inspirație, ci un „proces

de asimilare, de alegere, de asonanță și de asociere”; nu e iluzie. Poetul este un om viu, iar poezia este în viață. Revoluția poetică a constatat în aceea că poetul a devenit „depozitarul plângerilor și al nădejdlor omului”, iar poezia e menită să slujească omului. Tot în „Orizont” găsim o mostră de punere la lucru a crezului artistic în linia realismului socialist, în *Despre o auroră greacă*, un poem cu mesaj social-revoluționar, în care abundă imaginile încurajate de ideologie: „pământul e plin vitele moșăie”, „să-nceapă iar pământul a crede/ în fierul lui în steaua lui”, „timpul e rumen”, „sângele urcă în obrajii orașelor/ secera și mânia”.

Revenind la ideea de rezistență, e de remarcat insistența lui Tzara asupra subiectului și maniera în care e adus în discuția despre noua poezie. Tocmai datorită caracterului modern, „poezia de laborator” a devenit în timpul Rezistenței „expresia însăși a sufletului popular al Franței”, devenind „o armă de luptă, o armă eficace, căci ea a cristalizat în jurul ei conștiința națională într-un moment dat al istoriei”. De aici preponderența experienței lui Tzara din timpul războiului, o temă mai importantă decât opera lui în paginile ziarelor românești. Literatura franceză e strâns legată de mișcarea de rezistență, iar scriitorii, în marea lor majoritate, sunt „angajați în lupta pentru libertatea poporului și a marii lui cauze”, după cum afirmă Tzara pentru numărul din 27 noiembrie al „Timpului”.

În interviul acordat Lianeii Maxy, Tzara rememorează întrebarea unui ziarist din Italia: „Nu-i așa că poezia nu trebuie să aparțină nici unui partid?”. Răspunsul prompt al scriitorului – „Desigur, dar poetul trebuie” – reflectă atitudinea lui față de rolul strategic pe care îl are prezența sa în România, mai presus de bucuria revederii locurilor natale. Pentru cititorul care-și stăpânește pornirea de a judeca orientarea de stînga a lui Tristan Tzara, părintele dadaismului poate fi cel puțin un model de coerență, de punere la lucru a tuturor resurselor în slujba unui ideal, fie el utopic.

François Buot, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, București, Editura Compania, 2003, p. 290.

²*Ibidem*, p. 285.

³Correspondența Tristan Tzara – Familia Rosenstock, Biblioteca „Jacques-Doucet”.

⁴Tristan Tzara, „Interview de Tristan Tzara à travers les Balkans” în „Les Lettres françaises”, nr. 145, 31 ianuarie 1947.

⁵Convorbiri Tristan Tzara – Denys Paul Boulloc, în „Chaiers France – Roumanie”, nr. 7, februarie-aprilie, 1947.

⁶Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 18.

⁷*Ibidem*, p. 11.

⁸*Ibidem*, p. 31.

⁹*Ibidem*, p. 55.

¹⁰Tristan Tzara, „Interview de Tristan Tzara à travers les Balkans” în „Les Lettres françaises”, nr. 146, 7 februarie 1947.

¹¹François Buot, *op. cit.*, p. 290.

¹²*Ibidem*, p. 292.

Marius POPA

Vizita scriitorilor francezi Louis Aragon și Elsa Triolet în România în vara anului 1947

La 24 iulie 1947, într-un timp în care partidul comunist își asumase deja, în bună parte, conducerea României, se anunța vizita – în țară – a două personalități ale lumii literare europene: Louis Aragon și soția acestuia, Elsa Triolet. Peste patru zile, la 28 iulie, cel care formase (împreună cu André Breton și Paul Éluard) suprarealismul și cunoscuta scriitoare ajungeau la Giurgiu, unde au fost întâmpinați de reprezentanții Ministerului Informațiilor și al Institutului Român de Cultură Universală. La sosire, Aragon a declarat: „Venim cu bucurie în România, țara ce a realizat lucruri pe care alte țări, și chiar Franța, nu le-a realizat”¹. Ajungând în capitală, numeroși intelectuali, personalități din lumea literară și artistică, studenți, dar și muncitori, i-au întâmpinat, urmând să viziteze Athénée Palace (unde au fost primiți, cu toate onorurile posibile, de Octav Livezeanu, ministrul Informațiilor, Al. Bunaciu, secretarul general al Ministerului de Interne, D. Pompei, membru al Academiei Române, Zaharia Stancu și alții). Scriitorii au răspuns, în aceeași zi, cu ocazia unei reuniuni (la care erau invitați toți scriitorii și ziariștii) – într-o perioadă în care, de altfel, problema „direcțiilor” de urmat în artă era, având în vedere contextul istoric, destul de acută – la întrebările participanților vizând orientarea în cultură.

E momentul în care ziarul *Scânteia* se pronunță fervent în legătură cu importantul eveniment. De pildă, Ion Călugăru construiește o întreagă bi(bli)ografie a lui Aragon într-un articol în care susține: „La răspântia crizei unde se confundă valorile, Aragon, în căutarea conținutului uman și a sensului artei sale, întâlnește gândirea ce dă libertății un conținut real și situează arta între valorile de utilitate socială: gândirea dialectică materialistă, marxistă; întâlnește Partidul Comunist, detașamentul de frunte al clasei muncitoare, care are sarcina istorică de a transforma și organiza din nou lumea”². Și Elsa Triolet are parte de o descriere în tonalități asemănătoare, ambele „portrete” ale autorilor fiind urmate de un grupaj de poeme (în cazul lui Aragon) și de un fragment din proza scriitoarei.

În data de 29 iulie, la ora 10, invitații efectuează o vizită la sediul central al C.A.R.S., de față fiind Mihail Sadoveanu, în calitate de președinte, Ed. Mezincescu (secretar general), Ciprian Rațiu (secretar general la Ministerul Justiției), Elena Teohari Georgescu, Florica Mezincescu, Camil Baltazar etc. Câțiva tineri le oferă oaspeților un buchet de flori din partea U.T.M.-ului, iar Sadoveanu ține un discurs de bun venit. Urmează, de asemenea, vizionarea unui film documentar C.A.R.S., Mezincescu prezentând lupta dusă pentru salvarea

oamenilor din zonele afectate de secetă în urmă cu un an.

La ora 11, Louis Aragon și Elsa Triolet se întâlnesc cu redactorii ziarului *Scânteia*, fiind primiți de Miron Constantinescu, Sorin Toma, Al. Buican, Mircea Bălănescu și alții. Problema pe care au abordat-o în discuții a fost aceea a metodelor de muncă, după care au urmat o vizită a atelierelor tipografice și o reuniune având ca miză schimbul de experiență gazetărească.

În după-amiaza aceleiași zile, la ora 17, în sala fostului Senat, scriitorii și gazetarii din țară au avut șansa de a-i cunoaște pe invitați, manifestarea fiind condusă de către Victor Eftimiu, N.D. Cocea, Nicolae Moraru, Zaharia Stancu și A. Toma. E ocazia cu care Elsa Triolet a ținut o conferință și cu care cei doi scriitori au oferit răspunsuri la diferite întrebări ale oamenilor condeului.

În timpul serii, a avut loc un dineu la Ministerul Informațiilor, la care a luat parte ministrul Octav Livezeanu, deputatul Iosif Chișinevski, Grigore Preoteasa, în calitate de secretar general al Ministerului Informațiilor, Ștefan Tița, secretar general al Ministerului Artelor, N.D. Cocea (care era, la vremea aceea, vicepreședinte al Societății Scriitorilor Români), George Macovescu (vicepreședinte al Sindicatului Ziariștilor) etc. Ministrul Informațiilor, Octav Livezeanu, a propus un toast în cinstea oaspeților, considerându-i nu doar niște autori înzestrați, ci și militanți pentru înfăptuirea idealului democratic al popoarelor.

În această zi, Tudor Arghezi se exprimă în termeni elogioși despre Aragon, în care vede „un «rezistent», adică unul din numeroșii, incalculabilii francezi care nu s-au învoit cu platitudinea slugarnică a oficialității din cloaca de mormoloci”³. În aceleași tonalități abordează și G. Paraianu profilul lui Louis Aragon, considerându-l „unul dintre cei mai aleși și mai înflăcărați poeți sociali francezi”, fiind „un oaspete prețuit și respectat al țării noastre”⁴.

Ziua de 30 iulie 1947 debutează cu o reuniune organizată de foștii luptători români din detașamentul de Francitroni și Partizani străini din Franța. Cel care ia cuvântul cu această ocazie e fostul comandant Olivier al batalionului „Liberté”, Holban, care își împărtășește amintirile de război, pledând pentru ideea că, dintre toate emigrațiile străine, comuniștii români au oferit Franței numărul cel mai mare de luptători și de jertfe, iar Louis Aragon și Elsa Triolet recunosc faptul că eroii în discuție nu doar că nu au fost recompensați, ci mulți dintre ei se află încă în închisorile franceze.

În seara aceleiași zile, oaspeții participă la Recepția de la Institutul Român de Cultură Universală, fiind primiți de Ministrul Informațiilor, Octav Livezeanu, de Jean Paul Boncour, ministrul Franței la București, Philippe Rebeyrol, directorul Institutului Francez din București, Ștefan Tița, secretarul general al Ministerului Artelor, Andrei Rădulescu, președintele Academiei Române, Al. Rosetti, rectorul Universității din București, Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național, Petru Comarnescu etc.

Ziua de 1 august 1947 a fost marcată de o vizită a oaspeților la Radio-Progres, unde s-au întâlnit cu o serie de scriitori și de ziariști, dar și de apariția, în *Fapta*, a unui articol semnat de Scarlat Răutu, despre „poziția în literatură” a invitaților.

La 3 august 1947 au fost publicate, în *Revista Literară*, un poem de Aragon (*Ce spune Elsa*) și un studiu al Veronicăi Porumbacu, intitulat *Cromatică lui Aragon*, în care ajunge la concluzia că, „dacă există totuși poeți pictori și poeți muzicieni, atunci Aragon este, după Apollinaire în timp și alături de el, calitativ, unul din măestrii genului”⁴⁵.

Primele observații care pot fi formulate despre eveniment vizează poeziile și proza scriitorului francez, publicate în ziare și reviste cu această ocazie. Desigur că o publicație precum *Scânteia* a preferat poezii de propagandă comunistă, de tipul *Poetul către Partid*, în care întreaga recuzită stilistică traduce un elogiu al comunismului care va marca literatura română în toată vremea realismului socialist („Partidul mi-a dat viață și mi-a adus aminte/ Că sângele din vine mi-e roșu steag de luptă”⁴⁶). Imaginarul poetic, asumându-și tema conflagrației într-un poem precum *Cântecul Francirotului* (N-a fost de ajuns, Patria mea,/ Verdea năvală de soldați/ Cu-al tău vin roșu îmbătați, –/ Iar oastea-ți frântă-n gropi să stea!”⁴⁷), își dovedește, în definitiv, aceeași miză encomiastică la adresa socialismului.

În aceleași coordonate propagandistice se înscrie și poemul *Poetul către partid*⁴⁸ („Partidul mi-a dat ochii și ținerea de minte/ Știam numai atât cât știe un copil,/ Nici inima franceză, nici sângele fierbinte./ Doar noaptea ce neagră era înainte/ Partidul mi-a dat ochii și ținerea de minte”), și poemul *Ce spune Elsa*⁴⁹, care păstrează, dincolo de aparențele unei teme erotice, „striațiile” „noii lumi”: „Îmi spui lasă încolo orchestra tunătoare,/ Căci vremea de acum e-a omului de rând/ Ce n-a avut prilejul să cate-n dicționare/ Și-i dornic să audă cuvinte ca oricare”.

Și articolele lui Louis Aragon sunt mai mult decât îndatorate unei „viziuni” comuniste, fiind aglomerate de clișeele ideologice ale epocii. *Despre poezie*⁵⁰ este, de pildă, unul dintre studiile care include majoritatea stereotipiilor teoretice ale realismului socialist – de la „poezia «pură» – reflex al fricei sociale”, la „circumstanțele istoriei și poezia istorică” sau la „poezia clară, înțeleasă de oricine, o adevărată poezie națională”. Până și *Mesajul lui Louis Aragon către poporul român. A doua zi după ce Francezii au trecut Rinul*⁵¹ se încheie, într-o notă patetică, cu următoarea frază: „Ce alt mesaj v-aș putea trimite din adâncurile inimii, prieteni români, care să aibă valoarea cuvintelor pe care le pronunțăm când Germanii erau aici, acele cuvinte franceze, din care ne înjghebam poemele și care – trebuie s-o recunoaștem – au găsit în inimile poporului nostru un ecou puternic: cuvântul patrie, cuvântul libertate!”.

Articolele și proza Elsei Triolet sunt cel puțin la fel de fidele ideologiei epocii. O narațiune precum

*Cei „de la șes și cei din maquis”*⁵² surprinde, după cum anunță și titlul, mișcarea partizanilor francezi din timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Un articol al scriitoarei, intitulat *Ce înseamnă să fii scriitor „public”*⁵³, pledează – în același spirit – pentru funcția social-politică a artei („Scriitorul public [este] cel care îmbrățișează și depășește evenimentul, care îl exprimă și îl comentează, îl ghicește și îl iluminează din punct de vedere social și politic”). Elsa Triolet a susținut, de asemenea, o conferință consacrată lui Maiakovski, în care a încercat să argumenteze actualitatea poetului rus, receptat nu ca un simplu „creator” al tehnicilor de versificație, ci, de asemenea, ca unul dintre scriitorii cei mai preocupați de construcția imaginarului poetic. Se optează, desigur, pentru acele principii ale lui Maiakovski care sunt cele mai relevante pentru noile tendințe, fiind amintit un moment în care „marele poet preciza [...] concepția sa militantă, prin care artistul «ia arta în serios», participă și se manifestă prin ea [...] Un artist sovietic era, după el, acela care ia parte la lupta cotidiană a societății și a statului sovietic, care participa la construcția socialistă [...] Artă are deci o funcție propagandistă și, cu cât ea pricepe mai profund acest sens, cu atât are mai multe șanse de valabilitate”⁵⁴. Devine evidentă, în această ordine de idei, perspectiva din care sunt abordate, în cadrul conferinței, ideile despre artă și rolul scriitorului în societate.

Atrage atenția, în contextul vizitei, o serie de convorbiri cu Louis Aragon și Elsa Triolet⁵⁵. Întrebările pe care li le-au pus scriitorii, ziariștii și intelectualii români au urmărit, în principal, expectanțele maselor largi cu privire la activitatea scriitorilor francezi și modul în care au reacționat aceștia (la această întrebare a răspuns Elsa Triolet, care idealizează însă – în bună „tradiție” comunistă – realitatea, elogiind „moda” socialistă). Aceeași autoare a răspuns la o întrebare legată de relația – în lumea franceză – dintre „poezia angajată” și „poezia fără contingente”. Aragon a răspuns, în schimb, la interogații despre maniera în care e reflectată poezia Rezistenței în actualitate, conflictele încă existente la nivel mondial, părerea lui despre Sartre, perioada de „gestație” a operelor, Congresul Suprarealist de la Paris și influența literaturii americane asupra literaturii franceze (cu toate conectabile, după cum e ușor de observat, la „urgențele” ideologice ale vremii, iar răspunsurile invitaților au ținut cont de acestea nu o dată).

Un aspect important al acestei vizite îl constituie, fără îndoială, intervențiile numelor celebre ale epocii cu privire la vizita lui Louis Aragon și a Elsei Triolet, care se puteau simți obligate, în primul rând, față de importanța pe care a avut-o „prima” creație a lui Aragon în istoria literaturii universale, însă nu întârzie să fie amintite, în repetate rânduri, mizele socialismului. Gala Galaction, bunăoară, vede în Aragon „poetul de înaltă și democratică acțiune”, în vreme ce Tudor Vianu observă că „Louis Aragon [...] nu vine printre noi ca un necunoscut și nici printre necunoscuți. Operele lui se găsesc în rafturile tuturor bibliotecilor noastre. Desigur

că mulți români l-au întâlnit pe Aragon în Franța¹. La fel de entuziast se dovedește și Geo Bogza, afirmând: „astăzi, când îl văd pe Louis Aragon, sunt în mintea mea toate orașele ruinate ale Franței, toți martirii, toți eroii rezistenței franceze, și de aceea îmi doresc ca, în mintea lui, să poată vedea toate suferințele și toate aspirațiile țării al cărei pământ îl calcă². E limpede că erau ascultate exclusiv vocile unor scriitori care au făcut pactul cu noua putere, de tipul Ion Marin Sadoveanu, Ion Pas, Alexandru Kirițescu, N.D. Cocea, Zaharia Stancu, Ion Călugăru, Maria Banuș, Aurel Baranga ș.a.m.d., cu toții exprimându-și exaltarea legată de vizita celebrilor scriitori francezi, fără a renunța însă la „cauza” comunistă.

Fără îndoială că vizita lui Louis Aragon și a Elsei Triolet – în vara anului 1947 – pe teritoriul românesc constituia un eveniment „artistic” mai mult decât necesar pentru a legitima, în cheie simbolică, instaurarea noului regim politic. Un nume arhicunoscut – care, pe deasupra, susținea idealurile comuniste – într-o Românie în plin proces de sovietizare devenea, negreșit, garantul valabilității sistemului. Așa se explică, de altminteri, și faptul că întregul program al vizitei (la ziarul *Scânteia*, care era organul de presă al Partidului Comunist Român, la C.A.R.S., la Ministerul Informațiilor etc.) nu a urmărit decât dialogul cu principalii reprezentanți ai mișcării socialiste și stimularea acceptării acesteia din urmă.

¹ *Scânteia*, seria III, anul XVI, nr. 882, luni, 28 iulie 1947.

² Ion Călugăru, „Calea lui Aragon. Dela insurecția formalistă la realism”, în *Suplimentul de duminică* al ziarului *Scânteia*, anul XVI, nr. 881, duminică, 27 iulie 1947.

³ Tudor Arghezi, „Soyez des nôtres, Louis Aragon!”, în *Adevărul*, anul 61, nr. 16922, marți, 29 iulie 1947.

⁴ G. Paraianu, „Profiluri de literatură franceză. Louis Aragon”, în *Fapta*, anul V, nr. 854, sâmbătă, 19 iulie 1947, p. 2.

⁵ Veronica Porumbacu, „Cromatică lui Aragon”, în *Revista Literară*, anul III, nr. 25, duminică, 3 august 1947, p. 2.

⁶ *Scânteia*, seria III, anul XVI, nr. 882, luni, 28 iulie 1947.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Tânărul muncitor*, anul I, nr. 13, joi, 24 iulie 1947, p. 2.

⁹ *Revista Literară*, anul III, nr. 25, duminică, 3 august 1947, p. 2.

¹⁰ *Scânteia*, seria III, anul XVI, nr. 884, joi, 31 iulie 1947.

¹¹ *Revista Literară*, anul III, nr. 22, duminică, 13 iulie 1947.

¹² *Scânteia*, seria III, anul XVI, nr. 882, luni, 28 iulie 1947.

¹³ *Lupta Ardealului*, anul III, nr. 285, miercuri, 30 iulie 1947.

¹⁴ Scarlat Răutu, „Elsa Triolet și Louis Aragon despre poziția lor în literatură”, în *Fapta*, anul V, nr. 864, vineri, 1 august 1947, p. 2.

¹⁵ *Revista Literară*, anul III, nr. 25, duminică, 3 august 1947.

□

Andrada FĂTU-TUTOVEANU

Când a început realismul socialist în literatura română?

Despre un „colonialism sovietic”.

Impunerea realismului socialist ca model literar sau, mai precis, cultural (fiind implementat și în celelalte tipuri de artă, de la pictură la film), a făcut parte, așa cum se știe, atât în România cât și în alte țări-satelit ale URSS, dintr-un proces complex de destructurare și restructurare al sistemului editorial dar și al mecanismelor de producere și reproducere a produselor culturale. Dincolo de eticheta de „stalinizare” am folosit pentru acest proces conceptul de „colonizare culturală”, argumentația apărând în câteva studii teoretice anterioare (v. Andrada Fătu-Tutoveanu, *Building Socialism, Constructing People...*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, *Soviet Cultural Colonialism: Culture and Political Domination in the Late 1940s-Early 1950s Romania*, Trames, 2012 ș.a.). Fără intenția de a relua aici demonstrația teoretică, trebuie totuși remarcată justificarea principală a acestei terminologii prin problema exportului cultural masiv dinspre URSS spre țările-satelit, într-o formulă de transfer cultural artificial. Un teoretician contemporan al fenomenelor transferului și dependențelor culturale, Itamar Even-Zohar, vorbește despre transfer și dependențe culturale, scriind despre o relație între culturi, în cadrul căreia o anumită cultură poate deveni sursa unui transfer direct sau indirect către o altă cultură¹. Una din posibilitățile de realizare a acestui fenomen este tipul în care o cultură devine sursă *prin dominație*. Dominația este inițial una bazată pe cauze extra-culturale, așa cum este, credem noi, cazul URSS, nefiind vorba de prestigiul acestei culturi (trăsătură care poate exista în alte tipuri de transfer), ci de faptul că în cadrul acestui tip de contact e vorba de impunerea unei dominații față de o comunitate, „chiar dacă acel sistem prezintă rezistență. Totuși, în situații în care sistemul-țintă nu este încă bine conturat sau se află în criză, poate să nu dezvolte nici un mecanism de rezistență”².

În cazul URSS, tipul de export cultural se manifestă în perimetrul unui proces impus, adică mult mai aproape de paradigma colonială și exact opusul formulei de *soft power*; vehiculată de Joseph Nye (o imitație care rezultă din fascinația față de model), fiind vorba deci de un mimetism artificial, impus, dincolo de a fi bazat pe o influență reală a unei culturi prestigioase, cultură-donatoare. Structurile de putere fiind subordonate³, iar țara practic sub ocupație militară, există numeroase argumente pentru a vorbi de o colonizare, manifestă în special la nivel cultural, prin transplantarea unui model pe un fundal de mutații profunde. Tismăneanu vorbește și el despre implementarea, transplantarea

și chiar dezvoltarea strategiei sovietice, ca și despre înregimentarea vieții intelectuale și culturii, procese care pot fi subordonate, credem noi, și teoriei unui colonialism cultural și politic.

Dominație ideologică, dominație colonială?

Putem, așadar, aplica teoriile și conceptele din sfera studiilor coloniale în cea a analizei istoriei comunismului și literaturii postbelice? Considerăm, așa cum am argumentat în studiile menționate anterior, că există anumite paliere, abordări și mecanisme între care, din perspectiva studiilor actuale atât postcoloniale cât și postcomuniste, se pot stabili conexiuni teoretice, în ciuda rezistenței acestora la dialog (Chioni Moore observa lipsa de dialog între critica postcolonială și cercetările axate pe Europa Centrală și de Est și își explica această lipsă de dialog și prin teoria celor trei lumi⁴). Există totuși mai multe ipoteze care sprijină acest scenariu: „primele intuiții despre permeabilitatea celor două perspective [...] au apărut din anii '50, când Kulski a argumentat [...] că în timp ce discursul sovietic anti-colonialist era cel vizibil și una dintre cele mai importante arme propagandistice, realitățile din Uniunea Sovietică și din țările-satelit din estul Europei [...] pot fi totuși comparate la anumite niveluri cu situația spațiilor colonizate. Câțiva ani mai târziu, în 1964, Kolarz apropie chiar mai mult cele două concepte [...], argumentând despre comunismul sovietic că este o versiune modernă a colonialismului rusesc, iar URSS un imperiu colonial el însuși prin maniera în care își trata minoritățile naționale și țările-satelit”⁵.

Horvath așază URSS împreună cu Rusia țaristă între puterile coloniale („China și Uniunea Sovietică condamnă America deoarece este o putere imperialistă și totuși dintr-un anumit punct de vedere ambele țări au fost și sunt ele însele puteri coloniale și imperiale”⁶). De altfel, Horvath spune despre colonialism că este „o formă de dominație – controlul teritoriului și/sau comportamentului unor indivizi sau grupuri de către alți indivizi sau grupuri (colonialismul a mai fost perceput și ca o formă de exploatare, cu accent pe variabilele economice, precum în textele marxist-leniniste, sau ca un proces de schimb cultural, precum în antropologie; aceste puncte de vedere nu trebuie neapărat să intre în conflict, iar alegerea dominației ca punct principal de interes nu va exclude dimensiunea schimburilor culturale legate de fenomen”⁷). Horvath vorbește și el în cadrul acestui proces de transfer de o cultură „donatoare” și cultură „gazdă”: „colonizatorii acționează ca o cultură „donatoare” în timp ce cei colonizați constituie cultura „gazdă”, având loc un amplu transfer cultural.”⁸

Așadar, există numeroase argumente privind o apropiere a celor două paradigme, diferențierile și opozițiile fiind unele de natură propagandistică și nu de esență: „ceea ce diferențiază Uniunea Sovietică de imperiile coloniale occidentale este negarea la nivel de ideologie a ideii de imperiu pe care o susțineau acestea:

în locul imperiului și coloniilor, o uniune «voluntară» de republici [...] conform perspectivei marxist-leniniste celei mai ortodoxe, identitățile naționale urmau să se dizolve în cele din urmă într-un *homo Sovieticus*”⁹, abordare care până la urmă a fost adaptată, contextualizată.

Politici culturale și aspecte instituționale (1948-1953)

Dacă la nivel teoretic există deci premisele unei asemenea discuții, perspectiva se verifică practic mai ales la nivelul reorganizării instituționale și aplicării directivelor (transmise informal de la Moscova și retransmise apoi formal, oficial, de elitele politice ale sistemului-marionetă). Această reorganizare instituțională și reconfigurare de sistem este, așadar, unul dintre aspectele cele mai relevante ale procesului de „colonizare culturală”, fiind instrumente esențiale de implementare a modelului cultural (și social) sovietic. Reorganizarea sistemului editorial (și în general instituționalizarea procesului de creație și publicare) pornește de la ideea, explicită și implicită că literatura – asupra căreia ne oprim în particular, dar care nu este, desigur, singurul dintre aspectele culturale vizate, cu toate că e probabil zona cea mai vulnerabilă – era esențială pentru noul tip de societate dar mai ales de discurs. Aceasta mai ales prin capacitatea sa de a influența „publicul captiv” (chiar și Gheorghiu-Dej exprimă ideea acestei importanțe, precum și apropierea literaturii de către ideologie), iar „diferența culturală devine devianță politică și reprezentarea culturală devine legitimare ideologică”¹⁰.

Anul 1948 este din acest punct de vedere unul esențial, deoarece la nivel legal și instituțional încep schimbări masive care vor afecta, prin obsesia centralizării și controlului, tot ce ținea de activitățile literare și editoriale, de la reuniuni la fonduri și spații de creație. Presa vremii, și în special revista *Flacăra*, înregistrează fundalul legal în schimbare (decrete ce privesc „stimularea creației literare” sau, mai concret, editarea și distribuirea de carte) în paralel cu o serie masivă de texte ideologice legitimize, urmate de „ogindirea” implementării lor, prin ședințe de lucru sau anchete cu scriitori.

Bazele noului sistem de producere, reproducere și distribuire a produselor culturale (literare, în cazul nostru) sunt așadar stabilite legal dar și justificate prin aparatul de propagandă care începe să fie vizibil funcțional. La nivel instituțional, Academia Română devine în iunie 1948 Academia R.P.R., iar Uniunea Scriitorilor este creată un an mai târziu. În ciuda unor discursuri emfatiche privind libertatea de creație, statutul nou-înființatei Uniuni a Scriitorilor (25-27 martie 1949, în locul Societății Scriitorilor Români, S.S.R., creată în 1909) specifică explicit direcția prioritară a realismului socialist: „*Uniunea Scriitorilor din România își pune ca scop însușirea de către scriitori a metodei*

realismului socialist, care cere zugrăvirea realistă, istoricește concretă a vieții, privită în dezvoltarea ei revoluționară. [...] Aplicarea de către scriitori, în munca lor creatoare, a realismului socialist, zugrăvirea în literatură a luptei de clasă și a procesului de construire a socialismului”¹¹. Instituția era una esențială în cadrul sistemului ierarhic ce controla producerea și distribuirea literaturii, reorganizând activitatea literară pe principii instituționale¹², acordând privilegii și operând excomunicări.

De altfel, întregul sistem funcționa în mod similar, universitățile, Academia, institutele de cercetare fiind toate afectate de epurări și apropiate (căci, așa cum sublinia și Paul Cornea, nu se putea vorbi de autonomie în nici unul din „sectoarele” culturii¹³), începând încă din toamna-iarna 1944-1945. În zona academică, controlul politic se manifestă printr-o serie de structuri noi: primul comitet al sindicatului corpului didactic universitar (decembrie 1944), înființarea primei organizații de partid (PCR) la Universitatea București (aprilie 1945), Frontul democratic universitar (1946), Institutul de studii româno-sovietice (iunie 1947)¹⁴ etc.

„Agitație și propagandă”

Dincolo de aceste restructurări de sistem, exista un aparat ierarhic, așa cum anticipam, în care devine vizibilă subordonarea instituțiilor culturale față de unele politice (tot nou înființate): în primii ani, până în 1948, activitățile de „propagandă și agitație” erau coordonate de Secția Centrală de Educație Politică (SCEP), cu filiale locale¹⁵. Apoi, treptat, „Partidul și-a creat structuri adecvate, din rândul acestora detașându-se, prin importanța lor, Secția de Propagandă și Agitație a C.C. al P.M.R. și secția de Relații Externe a C.C. al P.M.R. în 1949, Secția de Propagandă și Agitație, condusă de Leonte Răutu, se compunea din nouă sectoare: [...] 1. Propaganda și învățământul de partid, 2. Agitația, 3. Presa, 4. Știința, 5. Învățământul public, 6. Literatura și Arta, 7. Munca cultural-educativă, 8. Edituri, 9. Evidența cadrelor”¹⁶. În mod evident, exista un control generalizat al tuturor segmentelor culturale, inclusiv al resurselor umane, „cadrele” (la recrutarea cărora contribuiau) colaborând cu serviciile secrete și structurile politice superioare și supraveghind aplicarea directivelor în cadrul instituțiilor culturale (ministere, Academie, Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, Uniunea Scriitorilor etc.).

Leonte Răutu era, de altfel, figura cea mai impunătoare din spatele (sau mai degrabă din vârful) acestui amețitor sistem piramidal (etichetat după modelul sovietic cu un șir de abrevieri care în plus se mai și modificau). Adjunct (1945-1948), apoi șef al Secției Propagandă și Agitație a C.C. al P.M.R. (1948-1956), tot el este și șef al Direcției de Propagandă și Cultură a C.C. al P.M.R. (1956-1965), ca să menționăm doar funcțiile cele mai importante. Putem observa că în

timp ce numele instituțiilor se schimbă, Răutu rămâne în aceeași poziție influentă, căci „a dominat mai bine de un deceniu [de fapt e vorba aproape de două, n.n.] aceste ființe aiurite, vulnerabile, speriate și derutate – artiștii și scriitorii – provocând drame și comedii, regizând glorii și ostracizări, paralizând moralitatea unora, activând imoralitatea altora, cu spectaculoase și îndelungate efecte pe plan etic și estetic”¹⁷, făcând „pelerinaje la Mecca stalinismului internațional”¹⁸, iar apoi organizând temute ședințe de „prelucrare”, controlând produsele culturale deja create ori doar planificate, de la poezie la film, de presă și resurse umane. Transpunerea fidelă a modelului sovietic a fost, de altfel, mărturisită explicit de el la începutul anilor ’90¹⁹, considerând-o nu doar un deziderat, ci un fapt. Mărturia sa contribuie la perspectiva conform căreia era vorba de un mimetism cultural (din nou formulă specifică și studiilor coloniale), prin transformarea culturilor politice naționale în copii xerox ale celei sovietice.²⁰

După modelul lui Idanov, Răutu a jucat un rol important în epurările celor acuzați de erori și „deviații”, adevărate „proces” și execuții publice și simbolice, înscenate în presă și/sau ședințe ori congrese (dezbaterile reprezentând o obsesie a perioadei, fiind oficial „stimulate”, dar de fapt fiind *simulate*, căci dincolo de ședințele de prelucrare, celelalte aveau un rol formal). Trebuie menționată și broșura lui Răutu, *Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale* (1949), care a stârnit o vânătoare de vrăjitoare. De altfel erau revizuite nu doar produsele culturale noi, ci și canonul literar însuși, prin selecții, decupaje și reinterpretări caracterizate de suspiciune, omisiune sau, dimpotrivă, „canonizarea” unor nume²¹. Aceștia din urmă erau scriitori precum A. Toma sau Mihai Beniuc, re poziționați în cadrul (vârful) canonului prin intrarea lor în manuale, prin teze sau volume monografice ce li se dedicau, în timp ce alții, precum Arghezi, erau „sacrificați” în mod exemplar în presă și/sau ședințe publice, când „locul analizei literare îl lua rechizitoriul ideologico-politic”²².

Tot la nivelul „canalelor instituționale”²³ prin care se implementa modelul realismului socialist mai putem menționa și „școala de literatură” Mihai Eminescu, în care tineretul era ghidat în aplicarea esteticii marxist-leniniste²⁴. De altfel, atât tinerii cât și vechile generații²⁵ făceau obiectul unui proces de (re)construcție – ori chiar „fabricare” – identitară având ca scop modelarea unor noi categorii profesionale (scriitorii angajați) și sociale, muncitori intelectuali forțați să respecte planuri și să activeze în ședințe (de prelucrare, ca urmare a unor directive moscovite, respectiv convenționale, așa cum le-am numit pe cele simulate) și să dovedească eficiență. Cum scria Nina Cassian în comentariile sale ulterioare la jurnalul din epocă: „un alt sindrom al epocii: scrisul nu mai era o activitate spontană, aleatorie, ci o obligație. Dacă, pentru o vreme, nu ofereai nimic pentru publicație, deveneai suspect. [...] dispăruse total dreptul de a alege. Câți ani aveau să mai treacă? Vreo opt, până în 1956,

când, urmare a unui (relativ) dezgheț, s-au produs schimbări, «s-a dat drumul la dragoste» (ce formulă aberantă), am putut scrie «pasteluri», ne-am recâștigat vocabularul... Dar până la acea dată [...] s-au succedat anomalii impuse de Partid, torturile, demascările, sancțiunile»²⁶.

Un „transfer literar intensiv”

Între instituțiile modelate după formula sovietică și coordonate, de fapt, ierarhic, de la Moscova, așadar într-un proces de colonizare specifică, informală, aplicată prin intermediul elitelor locale²⁷, se aflau unele explicit și exclusiv orientate spre importul cultural din URSS. Între acestea ARLUS (înființată din noiembrie 1944), dar și Cartea Rusă, dedicată exclusiv editării de volume de sorginte sovietică, iar din 1947, deja menționatul Institut de studii româno-sovietice. Pentru literatură, cea mai semnificativă este cea de a doua, cea care intermedia procesul despre care am putea spune că reprezenta o *colonizare prin traduceri*. „Preluarea puterii de către partidele comuniste, sub protecția directă a Moscovei, implica nu numai convertirea forțată a scriitorilor din acele țări la canonul literar realist socialist – conceput ca metodă de creație unică – dar și, înainte de toate, importul masiv de literatură sovietică, care presupunea întruchiparea modelului. Acest proces e însoțit de naționalizarea industriei cărții și de controlul strict al difuzării publicațiilor”²⁸, de crearea de fonduri secrete ale bibliotecilor atunci când nu era vorba chiar de un „bibliocaust” sau „holocaust al cărților”, așa cum scria *Newsweek* sau *Time*²⁹.

Revenind la *colonizarea prin traduceri*, un alt argument în privința acesteia este mișcarea practic unidirecțională (doar patru scriitori din țările satelit sunt traduși în 1950, unul singur contemporan, Tamás Aczél, iar în 1951, șase), dinspre URSS spre sateliți (deveniți „sateliți literari și politici”³⁰). „În 1949, sunt traduși masiv în România scriitori considerați emblematici pentru realismul socialist sovietic, precum Gorki, Ostrovski, Șolohov, Fadeev, Simonov, Ehrenburg etc. [...] În 1953, în urma unui bilanț al primilor ani de existență a editurii Cartea Rusă care făcea parte din infrastructura pusă la punct în România pentru a face posibil acest transfer literar intensiv, doar această editură publicase deja 1650 de titluri cu un tiraj de 22.550.000 de exemplare”³¹.

Metropola sovietică accepta, la rândul său, un număr infim de autori afirmați și selecționați politic (în genul lui Sadoveanu), iar a fi tradus în rusă echivala cu o „promovare simbolică”³². „Circulația unei literaturi realist socialiste, produsă deja în condiții de puternică heteronomie, este subdeterminată politic dublului său versant, exportul și importul. Contextul debutului Războiului rece, caracterizat de bipolarizarea extremă a problemelor politice și literare, este cel în care capacitatea de «expansiune» a realismului socialist putea fi maximal sau, dimpotrivă, să-și arate limite, în funcție de omologiile sau opozițiile stabilite între spațiile de

origine, respectiv de recepție”³³.

În ceea ce privește exportul unor politici și strategii culturale, „cele trei direcții de acțiune pentru încurajarea și implementarea literaturii în sens unic au fost: intervenția tinerilor critici și ideologi literari, a noilor îndrumători și propagandiști, acțiune susținută îndeaproape de forul tutelar: Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști (U.S.A.S.Z.); revigorarea adeziunilor scriitorilor-cetățeni [...]; persuasiunea, cultivarea, în fine, reclama modelului cultural realist-socialist și, până la urmă, impunerea lui”³⁴.

„Turnul de Fildeș” și castelele de creație. Cazuri, texte, memorii

Pentru scriitorul și „omul nou”, recenta „sa menire de luptător social, [...] de muncitor intelectual [...] cerea și un activism estetic, o restructurare fundamentală a viziunii creatoare, pentru a face loc civismului, literaturii sociale, cu substanță militantă. [...] Dar pentru aceasta trebuia combătută «arta pură», tendința izolării în creația artistică. Așa se face că prima bătălie s-a dat pe tărâmul poeziei, împotriva a tot ce însemna abstracționism, intimism, evazionism, pesimism, purism etc. – atitudini lirice care au fost etichetate global într-o formulă care a făcut carieră în vreme, și anume *turnul de fildeș*”³⁵. Există așadar un clar maniheism între angajare și acest evazionism sugerat de metafora amintită, între „entuziaste adeziuni și angajamente, [...] arătări acuzatoare cu degetul spre literatura evazionistă, recte «turnul de fildeș» și față-n față cu un model literar sovietic prezentat ca fiind plin de noutate și vigoare lirică”³⁶.

Textele memorialistice, diaristice sau de interviuri ale scriitorilor vremii vorbesc despre acest fenomen în concretețea lui. În dialogul lui Marin Preda cu Paul Georgescu³⁷ apare chiar o anumită periodizare în ceea ce privește implementarea „metodei superioare de creație”³⁸ a realismului socialist, pe care Răutu o considera „o literatură și o artă a unei societăți noi”³⁹, Nicolae Moraru adăugând în 1948 că, „arta este ideologie”⁴⁰. Periodizarea privește chiar acest an 1948, în cursul căruia se petrec cele mai multe din „prefacerile” instituționale menționate mai sus. E deci firesc ca la început („faza romantică”⁴¹) să se mai păstreze încă o anumită formulă estetică, în timp ce ulterior lucrurile se fixează în matricea exportată de sovietici. „Dar câte nu se petreceau în acei ani de început de «eră»? Mergeam în fabrici și în cartiere [...] Și, Doamne, ce convenționale și rigide erau acele texte care, evident, m-au indispus din punct de vedere estetic fără a-mi revela prognozele înspăimântătoare a ceea ce avea să se întâmple nu peste mult timp”⁴².

Primele exemple fidele modelului (pe care cei mai mulți se „străduiau” încă să îl asimileze, sub „îndrumările” oficiale) sunt texte azi uitate sau menționate doar în studiile de specialitate. În proză astfel de exemple publicate în 1948 (și constituite în

modele „de bună practică”) sunt *S-a spart satul* de Gheorghe Cristea⁴³ sau *Andrei Buda merge la școala de cadre*⁴⁴, de Petre Dragoș, autor și al textului *Ion Lăscan s-a pus pe gânduri* (reeditat în 1950 ca *Povestea lui Ion Lăscan*⁴⁵). Textele ilustrează prin tematică, decor (satul, fabrica, școala de cadre) și mai ales tipologia (și evoluția personajelor) foarte precis cerințele perioadei. Ca și personajul lui Petre Dragoș, eroii acestor texte „cad pe gânduri”, apoi „se dumiresc” (ca în titlul Celei Serghi) asupra căii de acțiune corecte (delațiunea, în *S-a spart satul*, gest care după modelul sovietic, reflectat și de angajamentele semnate la Securitate, nu ținea seama de relațiile de rudenie/prietenie). În alte cazuri, când nu există astfel de dileme morale, personajele (pozitive, în conformitate cu cerințele canonului realismului socialist) se *dumiresc* asupra ideologiei (*Andrei Buda merge la școala de cadre*), urmând la rândul lor să își lumineze tovarășii sau „tovarășele de luptă, de muncă și de viață”. „Evoluția” psihologică a personajelor are loc obligatoriu către revelație: ideologică, precum a lui Andrei Buda, la început un muncitor fără o clară conștiință socială dar iluminat la școala de cadre, sau socială. La rândul lui, Gheorghe al lui Radu Mitranii „se dumirește” că trebuie să adere la noul tip de comunitate (simbolizată de „ceata” de treierători) printr-un gest de respingere a unchiului chiabur față de care oscilează între sentimentul de rudenie și „lupta de clasă”. Într-un final, câștigă cauza comunității, iar revelația (cu terminologia ostilă de rigoare) e simbolizată de delațiune: „câinele m-a îndemnat să stric vârtejul și grătarele mașinii”⁴⁶. O revelație are și Ion Lăscan, muncitor ca și Andrei Buda, și care, ca și acesta descoperă (e drept, după un prim „atac” de individualism) importanța comunității, a ajutorului reciproc. Așa cum scria Marin Preda, debutul său a fost „legat de începuturile literaturii noastre postbelice. Lucrările care au marcat profund noua perioadă au apărut în toamna anului '48, iar eu am debutat ceva mai înainte, în primăvară. [...] Sigur e că, după povestirea *S-a spart satul* de Gheorghe Cristea, apărută în toamna anului '48, au urmat apoi rând pe rând povestirile *Andrei Buda merge la școala de cadre* și *Ion Lăscan s-a pus pe gânduri*. [...] Pe vremea aceea țineam ceva mai multe ședințe decât acum, erau multe probleme noi care asediau turnul nostru de fildeș și mulți se rătăceau în ele, mai ales scriitorii din vechea generație, care încercau să le rezolve după metodele lor perimate. Nu apăruse încă *Mitrea Cocor* care să însemne un bun exemplu pentru ei.”⁴⁷ În aceste ședințe, continuă Preda, apărea Petre Dragoș, autorul textelor-model amintite, insistând că „literatura trebuie să descrie viața”⁴⁸ în sensul cel mai concret al realităților proletare. Aceste texte de pionierat, destul de concise (nu doar schematic în ceea ce privește conținutul, dar și în privința dimensiunilor, dacă le comparăm cu masivele tomuri apărute mai târziu, precum *Drum fără pulbere* al lui Petru Dumitriu, celebrul roman al Canalului, reeditat, ca multe dintre textele vremii, după „revizuirii”) sunt tratate ca niște modele (chiar matrițe) de ideologii

vremii (Iosif Chișinevski⁴⁹, Nicolae Moraru⁵⁰) stabilind astfel coordonatele fixe ale literaturii ce urma să apară, ca un rezultat al planurilor foarte riguroase cantitativ și calitativ (scriitorii se angajează, în ședințe și în presă, să producă un număr de texte în anul/cincinalul respectiv). Pe lângă tematică sau tipologie, acest model literar impunea un nou tip de limbaj orwellian: „vocabulary-ul avea sonoritatea ideologică a momentului. [...] cuvintele «neomologate», neacreditate, aparțineau recuzitei damnote, subtililor otrăvuri burgheze din societăți bazate pe exploatarea omului de către om”⁵¹.

Pentru „scriitorii angajați”, care își probau aderența la model, turnul de fildeș fusese înlocuit cu foarte comode, chiar luxoase reședințe la munte și la mare (între ele chiar fostele reședințe regale) unde autorii petrec luni de zile în condiții ideale, cum le descrie Nina Cassian, căci sunt izolați de orice preocupări materiale sau cotidiene: „locuind la început în vile expropriate de la foști bogătași [...], apoi în castelele regale, apoi în vile tot mai modeste, pe măsura măririi și decăderii breslei. [...] La Sinaia, am schimbat de-a lungul *deceniilor* camere diferite – după vila Callos am locuit într-o vilă a compozitorilor, vila Iamandi, tot cu pian în odaie. Mai apoi, prin 1953-54 am locuit, la Foișor, câteva nopți în camera șambelanului, [...] apoi în dormitorul prințului moștenitor Mihai, [...] apoi în dormitorul reginei Elena. [...] A urmat Pelișorul... Locuind în vile sau castele, nu mă simțeam nici «îndreptățită», nici «onorată», nicidecum o «uzurpatoare», ci beneficiara unei legitime generozități a unui regim care-și prețuia talentele și le încuraja să creeze”⁵².

În această perspectivă, nu este deci de mirare că titlurilor menționate, „matrițelor” realismului socialist românesc, le urmează o avalanșă de titluri, unele aparținând unor unora și acelorași autori (Cella Serghi, de pildă, după o tăcere de câțiva ani de la debutul interbelic, revine cu mai multe titluri în 1950). Temele, ca și personajele, sunt stereotipe: romanul industrial, cel privind satul și colectivizarea, dar și romane plasate în perioada războiului și/sau cu referiri la perioada ilegalistă, romanul șantierului, dar și condiția feminină și emanciparea ce are loc în societatea socialistă etc. Dintre cele mai cunoscute sunt (dar desigur lista este una schematică) cele semnate de Mihail Sadoveanu, *Păuna Mică*, 1948 dar mai ales *Mitrea Cocor*, 1950, de Alexandru Jar (victimă el însuși a unei „execuții publice” mai târziu), *Sfârșitul jalbelor* (1950), *Marea pregătire* (1952), Zaharia Stancu, *Descult*, 1948, Marin Preda (*Ana Roșculeț*, 1949), Cella Serghi (*Cântecul uzinei*, *Cad zidurile*, *S-a dumirit și Moș Ilie*, *Surorile ș.a.*), Petru Dumitriu (*Drum fără pulbere*, 1951, *Pasărea furtunii*, 1955), Francisc Munteanu, Titus Popovici (*Străinul*, 1955, *Setea*, 1958), Eugen Barbu, *Șoseaua Nordului*, 1959.

Extrem de fertilă cantitativ, dar un eșec din punct de vedere estetic în acest context procustian⁵³ care stabilea extrem de clar forma și conținutul, literatura socialist realistă se manifesta (ori se producea) simultan

și ca urmare a unui proces de colonizare culturală și dispărea tot ca o consecință a relaxării contextului politic (și finalului ocupației militare, un argument în plus pentru a vorbi de un model colonial). Colonizarea sovietică a blocului comunist era, așadar, o colonizare după toate regulile artei: „lipsa puterii suverane, restricții privind circulația, ocupație militară, o economie condusă de statul dominant etc.”⁵⁴ Aproprierea culturii prin discursul propagandistic și ideologic și transformarea culturii române într-o cultură-satelit (având consecințe în pierderea, cel puțin la nivel de discurs, a unor repere identitare etnice și estetice și o nivelare identitară: blocul comunist) poate fi comparată cu o formă de colonizare culturală (afectând, în zona literaturii, tot ce ținea de formă și conținut, chiar limba fiind supusă unui proces de transformare în stil orwellian). Dincolo de o miză ideologică, această colonizare – ilegală – trebuia să legitimizeze propagandistic o dominație politică și un regim totalitar și latura sa represivă, toate modelate întocmai după matrițele „venite de la Răsărit”.

v. Andrada Fătu-Tutoveanu, „Soviet Cultural Colonialism. Culture and Political Domination in the Late 1940s-Early 1950s Romania”, *Trames. A Journal of the Humanities and Social Sciences*, 16(66/61), 1, 2012, pp. 78-82.

² Itamar Even-Zohar, *apud* Andrada Fătu-Tutoveanu, *op.cit.*, p. 82.

³ Ovidiu Bozgan, „Traectorii universitare: de la stânga interbelică la communism.” *Miturile comunismului românesc*. Ed. Lucian Boia. București: Editura Nemira, 1998, p. 148].

⁴ David Chioni Moore, *apud* Andrada Fătu-Tutoveanu, *op.cit.*, p. 78.

⁵ Andrada Fătu-Tutoveanu, *op.cit.*, p. 80.

⁶ Ronald J. Horvath, „A Definition of Colonialism.” *Current Anthropology* 13 1 (1972), p. 48.

⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁹ David Chioni Moore, *apud* Fătu-Tutoveanu, *op.cit.*, p. 91.

¹⁰ Richard Harvey Brown, „Cultural representation and ideological domination”. *Social Forces* 71, no. 3, 1993, p. 661.

¹¹ v. Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura românească postbelică*. București: Cartea Românească, 2012, p. 17.

¹² V. Ioana Macrea-Toma, *Privilegiul literar în comunismul românesc*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.

¹³ Paul Cornea, *Ce a fost-cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Iași: Polirom, 2013, 304.

¹⁴ Ovidiu Bozgan, *op.cit.*, pp. 171-172

¹⁵ Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile. *Perfectul acrobat: Leonte Răutu, măștile răului*. București: Humanitas, 2008, p. 40.

¹⁶ Florian Banu, *Și nu ne duce pe noi în ispită...” România și „războaiele minții”: manipulare, propagandă și dezinformare (1978-1989)*. Târgoviște: Cetatea de Scaun, 2013, pp. 45-46

¹⁷ Nina Cassian, *Memoria ca zestre*, Vol. I, Editura Institutului Cultural Român, București, 2003, p. 79

¹⁸ Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *op.cit.*, p. 41

¹⁹ *Ibidem*, p. 37

²⁰ Vladimir Tismăneanu, *Stalinism for all seasons: a political history of Romanian communism*, University of California Press, 2003, p. 107.

²¹ Paul Cornea, *op.cit.*, p. 305

²² Nina Cassian, *op.cit.*, p. 42

²³ Lucia Dragomir, „L’implantation du réalisme socialiste en Roumanie.” *Sociétés & représentations*, nr. 1, 2003, p. 310.

²⁴ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1954*. Vol. 3. Fundația culturală Fronde, 1996, pp. 58, 168.

²⁵ V. Sanda Cordoș, *op.cit.*, pp. 25-42.

²⁶ Nina Cassian, *op.cit.*, p. 69-70.

²⁷ V. Fătu-Tutoveanu, *op.cit.*, p. 87.

²⁸ Ioana Popa, „Le réalisme socialiste, un produit d’exportation politico-littéraire”. *Sociétés & Représentations* 15, 2003, pp. 262-263)

²⁹ Daniel Nazare, „Press, Libraries and Secret Funds in Romania (1945-1989): Case Study.” În vol. Andrada Fătu-Tutoveanu, Rubén Jarazo Álvarez (coord.), *Press, Propaganda and Politics: Cultural Periodicals in Francoist Spain and Communist Romania*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 215.

³⁰ Ioana Popa, *op.cit.*, pp. 263, 269

³¹ *Ibidem*, pp. 262-263

³² *Ibidem*, p. 264.

³³ *Ibidem*, p. 261

³⁴ Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor: Reeducare și prigoană*. Cartea Românească, 2005, p. 245.

³⁵ *Ibidem*, p. 83)

³⁶ *Ibidem*, p. 92)

³⁷ Marin Preda, *Viața ca o pradă*, Editura Albatros, București, 1977, p. 58.

³⁸ Sanda Cordoș, *op.cit.*, p. 16

³⁹ Leonte Răutu, *apud* Sanda Cordos, *op.cit.*, p. 16

⁴⁰ Nicolae Moraru, *apud* Sanda Cordos, *op.cit.*, p. 17

⁴¹ Marin Preda, *op.cit.*, p. 58

⁴² Nina Cassian, *op.cit.*, p. 38

⁴³ Gheorghe Cristea, *S-a spart satul*, Editura Scânteia satelor, București, 1948.

⁴⁴ Petre Dragoș, *Andrei Buda merge la școala de cadre*, Editura Scânteia, 1948.

⁴⁵ *Idem*, *Povestea lui Ion Lăscan*, ediția a II-a, Editura Pentru Literatură și artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București, 1950.

⁴⁶ Gheorghe Cristea, *op.cit.*, p. 39.

⁴⁷ Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1972, pp. 221-222

⁴⁸ *Ibidem*, p. 223

⁴⁹ Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 248.

⁵⁰ *Idem*, *Viața ca o pradă*, ed.cit., p. 176-177.

⁵¹ Nina Cassian, *op.cit.*, p. 64

⁵² Nina Cassian, *op.cit.*, pp. 99-100

⁵³ Sanda Cordoș, *op.cit.*, p. 42

⁵⁴ David Chioni Moore, *apud* Andrada Fătu-Tutoveanu, *Building Socialism, Constructing People: Identity Patterns and Stereotypes in Late 1940s and 1950s Romanian Cultural Press*, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 9. *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 248.

Robert CINCU

Curentul „botanist” în poezia românească din epoca realismului socialist

În literatura română a anilor '50, realismul socialist era curentul dominant, impus politic drept singura opțiune estetică pentru creațiile literare. Existau, însă, scriitori sau grupuri de scriitori care, din varii motive, au adoptat și alte soluții estetice, dezvoltând, astfel, mișcări culturale paralele, contrarii sau tangențiale realismului socialist. Un astfel de caz este cel al curentului „botanist”.

Fără a avea la bază un program literar foarte clar, mai mulți scriitori publică (mai ales) în anul 1954 o serie de texte în care imaginarul este unul, prin excelență, vegetal. Această opțiune aparent străină registrului socialist, precum și prezența ei la mai mulți autori, într-o perioadă atât de limitată (anul 1954), creează impresia unui veritabil curent literar, lucru pe care l-au observat și criticii vremii care, mai ales din motive politice, s-au grăbit să pună capăt mișcării prin apelul la rigorile realismului socialist.

Poeții „botaniști” nu se delimitează, însă, complet de estetica socialistă, în textele lor fiind numeroase trimiteri la teme precum lupta de clasă sau meritele Partidului și, inclusiv, dedicații adresate Republicii Populare Române. Însă caracterul atipic al textelor se datorește mai ales permanentelor metafore vegetale. Mai multe dintre texte, spre exemplu, vor folosi ca metaforă un anumit arbore pentru a face trimitere la ideea de popor. Astfel, un poem semnat Aurel Covaci, intitulat *Ce mi-a spus poporul*¹, debutează cu următoarele versuri: „Uriș precum gorunul,/ Din pământ crescut-am falnic/ Și-i simt sângele năvalnic”. Poemul continuă cu același discurs *al poporului* care se compară cu un arbore secular, invocând trăsături precum longevitatea, statornicia sau forța vitală: „Glie sfântă, mamă bună,/ Tu mi-ai fost mereu aproape.../ N-au răzbit atâtea hoarde/ Rădăcinile să-mi sape,/ Nici să-mi spulbere lăstarii// Vină hoardele de lotri/ Câtă frunză, câtă iarbă,/ Răni în trunchiu-mi să despice.../ Acest sânge n-o să sece/ Ci pe toți o să-i înece,/ Să priceapă toți odată:/ Peste mine nu se trece”. Situația este similară și în cazul poemului *Stejarul*² la începutul căruia autorul, Romulus Vulpescu, face următoare dedicație: „Patriei mele, Republica Populară Română”. Textul se concentrează în jurul imaginii idealizate a stejarului: „Prin ramii toamnei vânturi lungi colindă/ Și scutură, în treacăt, câte o ghindă/ [...] Temeinic stă în macinul de vreme,/ dintr-însul taie oamenii poeme.../ Iubirea-mi, dogorelnică văpaie,/ un neclintit stejar, ca el, așa e.../ Crângi izbândite, avântate steaguri,/ cu rădăcini sub ale gliei praguri”.

Există cazuri de poeți în ale căror texte însuși

eul liric se construiește exclusiv pe baza unor metafore botanice. Mihai Gavril, spre exemplu, începe tocmai cu această idee poemul *Molidul*³: „Am crescut ca un molid/ Mai înalt între molizi”. Legătura dintre rădăcinile copacului și sentimentul apartenenței sau statorniciei apare și în acest poem („Rădăcinile-mi adânci/ Prinse în aici, în stânci”), iar versurile scurte, oralitatea anumitor expresii și ritmul alert dau textului un caracter folcloric foarte compatibil, de altfel, cu registrul botanic: „Că dacă m-o doborî/ În pământ m-oi coborî/ Și-oi trăi și-oi răsună/ În lăuta ce-o cântă./ Case de-oi acoperi/ Tot molid înalt voi fi...”. Corespondențe între eul liric și regimul vegetal sunt și în poemul *Vânt de primăvară*⁴, semnat Valeria Boiculescu: „Când vântul primăverii dă să bată,/ când din pământul reavăn aburi ies,/ m-aș vrea o floare mică ne-nsemnată,/ un fir de iarbă, undeva, pe-un șes...”. Delirul floral al autoarei, extrem de metaforizat, se încheie cu o strofă care marchează o întoarcere bruscă la realitate, la condiția umană și la patrie: „Dar știu prea bine: chiar de-aș fi și floare,/ tot nu m-aș sătura de câte sunt;/ tot nu m-aș sătura de vânt, de soare,/ de cer senin, de-al patriei pământ!”.

Un ultim exemplu interesant din acest punct de vedere este poemul lui Teodor Balș, *Partidul*⁵. Avem de-a face aici cu o corespondență metaforică directă între Partid și codru, oameni și copaci, anotimpuri și epoci istorice ș.a.m.d. Ascensiunea Partidului și lupta împotriva dușmanilor sunt câteva dintre ideile care vor fi reluate în mai multe strofe: „De i-au ieșit ca-n basm, în drum, viroage,/ Și zări de plumb i-au lunecat pe frunte,/ Pădurea-și cățara oștimea-n munte/ Suind pieptiș, stâncoasele zănoage// S-aprindă zării soarele în geamuri,/ Să ningă peste el zăpada lunii,/ Cu zmeii lacomi s-au luptat gorunii,/ Frângându-i în puternicele ramuri.”.

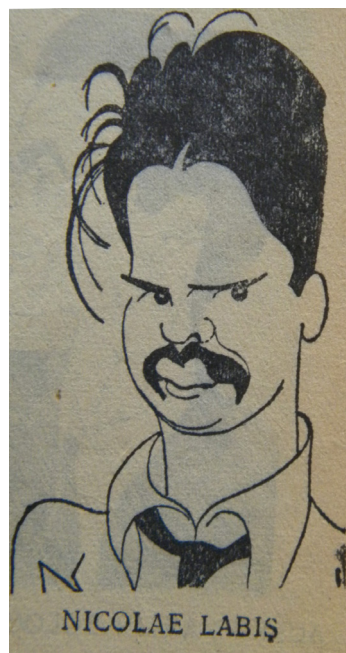
Curentul „botanist” însă nu a avut o viață foarte lungă. În luna mai a anului 1954 apare în „Scânțiea” (ziarul oficial al Partidului) un articol nesemnat, intitulat *O vizită la grădina botanică literară*⁶. Articolul critica extrem de dur poetica „botanistă”, condamnând cele mai multe dintre texte din cauza „apolitismului” lor: „e vorba de un șablon, de o simplă modă literară, un soi de pălărie vegetală pe care și-o pune poetul care n-are nimic important de comunicat. El declară că e cutare specie de copac, că rădăcinile lui sunt adânc înfipte în pământul țării (aceasta e partea «actuală», «politică» a poeziei) că frunzișul i se pierde în nori, că el se știe că e... nemuritor – și cu aceasta poezia s-a terminat [...] poeziile în genul celor de mai sus seamănă toate ca două picături de apă cu șabloanele poeziei burgheze evazioniste, sfrijite, înstrăinate de viața poporului”. Nu doar autorii sunt muștrați pentru poeziile lor, dar, în egală măsură, și criticii care îi încurajează sau redacțiile revistelor care publică texte „botaniste”: „Nici critica literară nu rămâne însă mai prejos [...] Unde este însă spiritul de răspundere al redacțiilor? De ce unele publicații,

chemate să-i îndrume pe scriitori, în loc de a combate ticurile literare și șabloanele, apolitismul și sărăcia de idei – dimpotrivă le încurajează activ?”. După această inventariere critică a activității scriitorilor, criticilor și a redacțiilor, articolul se încheie cu câteva observații care, de această dată, vizează publicul cititor și, vorbind în numele acestuia, afirmă o nouă serie de nemulțumiri critice: „Cititorii protestează cu tărie împotriva acestor manii literare și cer ca revistele să publice și să scoată în evidență opere cu adevărat reușite, demne de a fi citite – și există destule –, să-i ajute efectiv pe acei tineri autori «rătăciți în pădure» să se reîntoarcă la înfățișarea vieții poporului”.

Atacurile la adresa curentului „botanist” au continuat și după apariția articolului din „Scânteia”, de această dată într-un cadru mult mai oficial. Este vorba despre conferința (secretă) Uniunii Scriitorilor din iulie 1955, unde mai mulți participanți au luat cuvântul condamnând noua mișcare culturală care începuse să înflorească. Aurel Baranga, spre exemplu, spunea: „N-am să insist să vorbesc despre poezia botanică, vă este cunoscut ce aflux de ulmi, arțari este în literatură [...] cred că acest lucru s-a întâmplat pentru că și poeții noștri cei mai valoroși nu au fost feriți în creația lor de asemenea înclinații”⁷, în timp ce Nestor Ignat asocia „botanismul” cu o încercare „de a fugi de temele de luptă ale poporului nostru”⁸.

Alți critici au continuat să blameze noul curent chiar și la câțiva ani după ce acesta încetase să mai reprezinte o mișcare vizibilă în interiorul culturii române. Spre exemplu, într-un raport publicat în 1956 în „Gazeta literară”, Mihai Dragomir spunea: „Înrudit, ca fenomen negativ, este ceea ce s-a numit în critica noastră «botanism». Acest curent a avut, din fericire, o viață scurtă, întrucât a fost descoperit și combătut la scurtă vreme de la naștere. El se mai manifestă, însă, ici și colo, tentând poeții să devină goruni, plopi, flori de pădărie sau traista ciobanului. Este, desigur, recomandabil ca tinerii poeți să se ocupe mai puțin de astfel de metamorfoze și să caute de a deveni oameni noi, oameni ai construcției socialiste”⁹. Un discurs similar are și Eugen Jebeleanu care pledează pentru o literatură mai puțin variată tematic, stabilă în raport cu estetica socialistă: „«Botanismul» și «haiducismul» în poezie au fost manifestări de evazionism, menite să țârmurească orizontul construcției socialismului la dimensiunile unui pahar locuit de un trandafir, sau al unui codru de decoruri. Varietatea de stiluri nu poate fi un argument pentru ieșirea din cadrul literaturii puse în slujba poporului, pentru alunecarea spre idei străine. La fel, varietatea de stiluri nu poate sluji de acoperământ «stilului» de tămâiere sau stilului obscur”¹⁰.

Acuzații de apolitism la adresa curentului „botanist” găsim și în volumul lui Mihai Beniuc, *Poezia noastră*, publicat în 1956: „Apolitism este și când sufletul poetului se refugiază în plantă sau în copac și când devine suflet botanic în loc de suflet omenesc. *Scânteia* a arătat la timpul său necesar această



primejdie”¹¹. Criticul își amintește în rândurile acestui volum inclusiv o conversație purtată cu unul dintre poeții „botaniști” criticați: „Când *Scânteia* a criticat tendințele «botaniste» [...] unul dintre cei criticați a venit la mine și m-a întrebat ce-i rău în poezia lui criticată, poezie despre un gorun, plină de altfel de sentiment patriotic. Numai că era un patriotism sub specia eterului, cum se spune în filozofie, static, metafizic, în care poporul nu există, nici eliberarea lui. I-am spus tânărului poet părerea mea și mi-am exprimat totodată opinia că *Scânteia* l-a tratat cu duhul blândeții”¹².

Anul 1954, care a marcat un așa-numit punct culminant al „botanismului”, este, însă, unul foarte interesant și din motive istorice. După moartea lui Stalin în 1953, ajunge la conducerea Uniunii Sovietice N. S. Hrușciov care începe un amplu proces de destalinizare, propune o „coexistență pașnică” cu țările capitaliste și inițiază, astfel, un așa-zis „dezgheț ideologic” în lumea comunistă. Prin urmare, începând cu anul 1954 Uniunea Sovietică intră într-o nouă paradigmă ideologică, iar în România unii critici încep să facă anumite periodizări în interiorul cărora se vorbește despre *un nou val* (*un alt tip*) de literatură începând cu anii 1953-1954. Cel mai interesant, în acest sens, este articolul *Anul literar 1955*, semnat de George Munteanu. Criticul delimitează o perioadă stalinistă a literaturii române (1948-1953) pe care, însă, o consideră depășită și discută cu entuziasm despre anumite apariții editoriale din anii 1954 și, mai ales, 1955. Anul 1955 este apreciat atât pentru calitatea dezbaterilor critice („Unul dintre fenomenele cele mai semnificative și mai pozitive prin ele însele ale anului 1955 îl constituie frecvența discuțiilor literare, a polemicilor, a înfruntărilor de opinii. Niciodată, după 23 August 1944, nu s-a discutat atâta și asupra atâtor subiecte ca în acest an”¹³) cât și pentru textele literare inedite publicate în acest an.

Periodizarea propusă de George Munteanu avea însă să fie condamnată de Partidul Comunist Român

care, refuzând categoric destalinizarea, critică aspru orice împărțire valorică a literaturii române înainte și după anul 1953. Într-un articol cu titlu extrem de clar (*Împotriva abaterilor de la spiritul de partid...*) publicat în „Scânteia” (1956) se scriu următoarele: „Nu întâmplător unele elemente influențate de ideologia străină încearcă să nege sau să micșoreze realizările literaturii noastre, născocind false «periodizări» ale literaturii de după 23 August”¹⁴. Alte articole condamnă astfel de periodizări invocând continuitatea luptei ideologice fără *pauze* sau *alunecări spre liberalism*: „Anumiți oameni, cu o redusă pregătire politică și contaminați de ideologia burgheză interpretează destinderea în plan internațional, drept o încetare implicită a luptei ideologice, o renunțare măcar parțială la principiile marxism-leninismului. Congresul al II-lea al P.M.R. a dat o ripostă categorică teoriilor diversioniste despre o așa-zisă pauză în lupta ideologică. [...] Încercările nesperioase de a stabili o periodizare falsă a literaturii noi (1944-1948-1953) ducea fie la negarea realizărilor valoroase dintre 1948-1953, fie la negarea succeselor din ultimii trei ani”¹⁵.

Considerat apolitic (în ciuda numeroaselor concesi vizibile făcute Partidului), apărut într-un an confuz (imediat după moartea lui Stalin, în contextul politic al unei țări extrem de atente la alunecările ideologice), „botanismul” a rămas în memoria culturală mai ales pentru criticile care i-au fost aduse, devenind în discursul criticilor (chiar și la câțiva ani după ce curentul încetase să mai existe) un contra-exemplu invocat frecvent. Iar unul dintre lucrurile cele mai interesante legate de acest curent este tocmai forța sa de contra-exemplu: departe de a trece nevăzut, în ciuda unor opțiuni estetice simple, impactul realizat de poezii botaniști se oglindește cel mai bine în diversitatea criticilor care îl condamnă.

Aurel Covaci, *Ce mi-a spus poporul* în „Tânărul scriitor”, nr. 2, 1954, pp. 1-2

² Romulus Vulpescu, *Stejarul* în „Tânărul scriitor”, nr. 3, 1954, pp.21-22

³ Mihai Gavril, *Molidul* în „Flacăra”, nr. 7, 1954, p. 16

⁴ Valeria Boiculescu, *Vânt de primăvară* în „Gazeta literară”, nr. 7, 1954, p.2

⁵ Teodor Balș, *Partidul* în „Flacăra”, nr. 8, 1954, pp. 12-13

⁶ *O vizită la grădina botanică literară* în „Scânteia”, nr. 2972, 14 mai 1954, p. 2

⁷ Mircea Coloșenco (ed.), *Conferința (secretă) a Uniunii Scriitorilor din iulie 1955*, Ed. Vremea, București, 2006, p. 50

⁸ *Ibid.*, p. 328

⁹ Miha Dragomir, *Raport asupra creației tinerilor scriitori în perioada 1950-1956* în „Gazeta literară”, nr. 12, 22 martie 1956, p. 2

¹⁰ Eugen Jebeleanu, *Varietate și unitate* în „Scânteia”, nr. 3621, 14 iunie 1956, p. 2

¹¹ Mihai Beniuc, *Poezia noastră*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, pp. 26-27

¹² *Ibid.*, p. 36

Antologia poeziei botaniste

Aurel COVACI

Ce mi-a spus poporul

Uriăș precum gorunul,
Din pământ crescut-am falnic
Și-i simt sângele năvalnic
Clocotindu-mi viu în vine...
Seva lui îmi suie, darnic,
Val de viață-n mădulare...

Și a fost așa: de veacuri
Mi-au izbit cu ură trunchiul
Când romane catapulte,
Când oțel de iatagane...
Fulgerele-mi despletiră
Valuri de pojar în ramuri
Din obuze și șrapnele...

Fost-a brațul să le sece
Lotrilor râvnind cu pismă
Către mugurii mei tineri
Când rosti cu hotărâre:
Pe aicea nu se trece,
Nu se trece!!
Nu se trece!!!

Veacuri, veacuri, sângerat-am...
Sângele-mi sbucnea-n talazuri
Înecând în el vrăjmașii...
Dar în trunchiul meu puternic,
Ce-nfrunta orice furtună
Sânge tânăr, sânge tânăr
Îmi suia mereu pământul
Prin oricare rădăcină...

Glie sfântă, mamă bună,
Tu mi-ai fost mereu aproape...
N-au răzbit atâtea hoarde
Rădăcinile să-mi sape,
Nici să-mi spulbere lăstarii...

Vină hoardele de lotri
Câtă frunză, câtă iarbă,
Răni în trunchiu-mi să despice...
Acest sânge n-o să sece
Ci pe toți o să-i înece,
Să priceapă toți odată:
Peste mine nu se trece,
Nu se trece,
Nu se trece!

„Tânărul scriitor”, nr. 2, 1954, p. 1-2

Romulus VULPESCU**Stejarul**

Patriei mele, Republica Populară
Română

Prin ramii toamnei vânturi lungi colindă
și scutură, în treacăt, câte o ghindă.

Sămânța asta-implătoșată-n solzi
sonor învie pădurene bolți;

căzută pe tapiserii de frunză,
scobindu-și drum, se-ndeamnă să pătrună,

sorbind în țărna reavănă și densă
cu mii de guri, vigoare și esență;

în trupul forfotind de vieți, înfige
picioare suple șerpuiind - cârlige;

simfonic, în acorduri vegetale
concentric leapădă cornoase zale,

se străduie-apoi iară și despică
prin carnea amorțită și voinică.

Împlântă-n cer albastru de legendă
vibrantă strună de smicea atentă.

Când trece vânt sfielnic și ocol dă,
se-ngroașă trupul, crângi subțiri dezvoltă,

verzi săbii (în foșnet foile) soboare
cu laude și imnuri către soare.

Ieri coaja slabă, azi deplină scoarță,
copacul crește-n preajmă și se-nalță

înfipt adânc țărânii care-l poartă.
Se rupe-n el tăiș vrăjmaș de bardă.

Temeinic stă în macinul de vreme,
dintr-însul taie oamenii poeme.

Iubirea-mi, dogorelnică văpaie,
un neclintit stejar, ca el, așa e.

Crângi izbândite, avântate steaguri,
cu rădăcini sub ale gleei praguri.

„Tânărul scriitor”, nr. 3, 1954, p. 21-22

Mihai GAVRIL**Molidul**

Am crescut ca un molid
Mai înalt între molizi,
Lângă ploile ce cad,
Lângă fulgere ce ard...
Iar prin cetinele mele
Arde pulberea de stele.
Rădăcinile-mi adânci
Prinse is aici, în stânci;
De furtună nu mi-i teamă,
De săcure nu țin seamă.
Teama dacă mă încearcă
Nu-i furtuna ce s-arată
Ci-i săcurea ascuțită
De vreun lotru rânduie.
Dar nici de săcure teamă
Nu mi-i...
Că dacă m-o doborî
În pământ m-o coborî
Și-o trăi și-o răsuna
În lăuta ce-o cânta.
Case de-o acoperi
Tot molid înalt voi fi...
Ori de-o legăna copii...

„Flacăra”, nr. 7, 1954, p. 16

Teodor BALȘ**Partidul**

Din nesfârșita codrului mulțime
El și-a ales copacii cei mai buni
Și i-a crescut - pădure de goruni -
Unde-s răscruci de vânturi și-nălțime.

Zadarnic năpustiră-n el securea,
Furtunile și viscoalele reci;
Gorunii ce căzură în poteci
Născură mai puternică pădurea.

De i-au ieșit ca-n basm, în drum, viroage,
Și zări de plumb i-au lunecat pe frunte,
Pădurea-și cățara oștimea-n munte
Suind pieptiș, stâncoasele zănoage

S-aprindă zării soarele în geamuri,
Să ningă peste el zăpada lunii,
Cu zmeii lacomi s-au luptat gorunii,
Frângându-i în puternicele ramuri.

Spre culmi de aur suie azi pădurea
 Și ocrotind sub streășina ei țara
 Răpune, hăituind genunii fiara
 Și lotrii ce mai mânuie securea.

Se-nvolbură-ascultând: spre soare-apune
 Sunt căpcăuni ce tot mai umblă încă
 Frângând molizii în custuri de stâncă -
 Și-ar vrea și codrul nostru a-l răpune.

Dar de-or cerca, gorunii și molidul
 Călări pe munții țării s-or urni
 Și-n fața lor năpraznică va fi
 Atunci, pădurea ce-o crescuse Partidul.

„Flacăra”, nr. 8, 1954, p. 12-13

Valeria BOICULESI

Vânt de primăvară

Când vântul primăverii dă să bată,
 când din pământul reavăn aburi ies,
 m-aș vrea o floare mică, ne-nsemnată,
 un fir de iarbă, undeva, pe-un șes...

Să-mi steie rădăcina în țărână,
 în izul încă proaspăt de omăt...
 Din limpedea văzduhului fântână
 Să beau lumina toată, să mă-mbăt.

Să văd ieșind luceafărul de noapte
 și luna peste-nalturi arcuind...
 Să sorb adânc dulceața holdei coapte
 sub pâlpăirea stelelor de-argint...

Dar știu prea bine: chiar de-aș fi și floare,
 tot nu m-aș sătura de câte sînt;
 tot nu m-aș sătura de vînt, de soare,
 de cer senin, de-al patriei pămînt!

„Gazeta literară”, nr. 7, 1954, p. 2

Mihai BENIUC

Copac bătrîn

N-am biografie
 Nici cât un copac
 Singur în câmpie
 Pe un țărm de lac.

Nimeni nu mă crede
 De furtuni de zic,
 Că doar nu se vede
 Scris pe foi nimic.

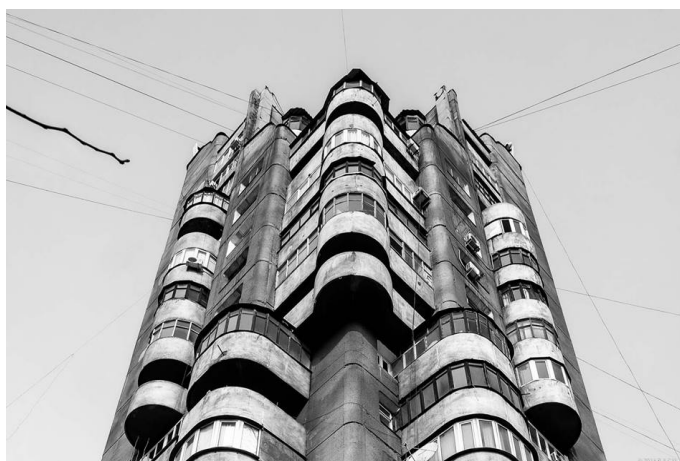
Cuiburile care
 Cândva le avui
 Stau azi în frunzare
 Goale, fără pui.

Crengile uscate
 Mi-au sporit în creștet,
 Scorburi am, căscate,
 Am frunzișul veșted.

Oglindită-n apă,
 Fruntea mi-i în jos -
 Numai frunza-mi scapă
 Sus și luminos.

Dar și azi ca-n vremuri
 Mă-nfior mereu
 Când răsari și tremuri,
 Soare,-n vârful meu.

Poezii, București, 1959



Călin TEUȚIȘAN

Dinspre o cultură a barzilor. Marginalii la romantismul etern al poeziei românești

Realism socialist „de colecție”

Asupra identității și/sau a diferenței dintre proletcultism și realismul socialist critica glosează îndeobște cu severă voluptate sau, eventual, cu condescendență. Citită, însă, cu un minim umor, marea „bătălie” dintre concepte se simplifică relativ repede. O face, de pildă, Ion Simuț, într-un articol din „România literară”¹. Concluzia criticului este echilibrată și justă: proletcultismul și realismul socialist sunt relativ același lucru. Diferențele dintre ele nu sunt suficient de mari pentru a le transforma în două redute conceptuale diferite și, eventual, opozitive. Putem deduce printre rândurile lui Ion Simuț o eventuală diferențiere, poate ceva mai importantă, între interesul preponderent *tematic* al proletcultismului, în raport cu interesul preponderent *estetic* al realismului socialist. Primul ar fi, deci, reprezentativ pentru un context socio-istoric și general cultural, al doilea pentru un curent artistic propriu-zis. Ca estetică, realismul socialist a și permis, de altfel, o expansiune pe verticală a artei, către subtilități ce păseau în câmpul subversivității politice sau chiar al dizidenței.

La urma urmei, însă, cât de *realist* este realismul socialist? Cât de „mimetic” este proletcultismul, fie și în perimetrul imanentismului proletarist pe care și-l asumă ca arie tematică? Aceasta mi se pare o discuție mai importantă, cu atât mai mult cu cât asemenea întrebări persistă implicit sau explicit, direct sau indirect în conștiința și în textele comentatorilor fenomenului.

La o privire fie și superficială asupra epocii și a produselor ei artistice, constatăm fără mare dificultate că „realitatea” reprodușă în opere e una gata interpretată, cu manualul de utilizare la purtător. Aceștia ar fi parametrii cei mai simpli ai unei definiții empirice a *propagandei*. Realitatea ca ficțiune, regurgitată în artă, o transformă pe aceasta din urmă în *metatext*. Și constatăm, deodată, câtă sofisticare, iată (!...), se ascunde îndărătul „obsedantului” și de tristă amintire „proletcult”. Aproape că ne-am bucura, dar să ne aducem aminte că asemenea forme de artă nu sunt o invenție comunistă. Sămănătorismul, de-o pildă, făcea cam același lucru cu câteva decenii mai devreme.

Revenind: cât de realist, deci, este proletcultismul? Pentru a obține date și a trage concluzii, să apelăm la un studiu de caz. Maria Banuș, de exemplu, a fost unul dintre starurile epocii proletcultiste. Debuturile interbelice și le-a făcut sub presiunea uriașă și destabilizantă a unor modele cu impact major asupra vieții literare românești. Între Ion Barbu și Tudor Arghezi, sau între sofisticarea

de stânga a avangardelor și manierismul tardiv al unui simbolism remanent, Banuș ezită. De fapt, ezită între două platforme de susținere a metaforismului liric: onirica simbolică și psihologia concretului și a imediatului. Spre exemplu, în *Ceas de demult* (poem din 1937, cuprins într-o antologie de autor publicată în 1961) găsim un vag onirism, un vag delirionism chiar, împachetate în vers liber. Li se adaugă câteva notații venind dinspre abisalitățile onirice bachelardiene: „Și dincolo apa, curgând cu-nțelesuri putrede-ascunse/ ca vocile, când vorbesc între ei, șoptit, despre moarte./ Și-n mine curgând pe-ntuneric, un fir subțiratic de sânge,/ venit de departe”². Fără îndoială, însă, că pentru anul de grație 1937 și pentru nivelul de atunci al poeziei românești e cam puțin. Sau e doar anunțul promițător al unei viitoare „descălecări” poetice.

O reconstrucție onirică a lumii prin filtrul subiectiv se poate vedea și în *Ora cinei*. Miza nu e neapărat estetică, ci ontologică. Estetismul e un produs secundar, chiar dacă binevenit. Contează expresia unei viziuni oniric-mitologizante (și autentice). Subiectul face sens în raport cu lumea prin intermediul imaginației transfiguratoare, uzând de mecanisme asociative: „Pe teighelele ude răd amețiți/ banii, în hohot./ Scapără din copite,/ încordat tramvaiul:/ sălbatec nechează./ Prin trestia mișcătoare a străzilor/ Pan tremură./ își caută naiul./ Păsări verzi, cenușii, mătăsoase,/ ochii se zbat în orbite” etc. Apoi: „Dar palmele ușilor, osoase, seci,/ se închid și sparg/ privirile verzi, mătăsoase.” Spargerea privirii înseamnă transformarea vederii în viziune. Prin urmare, neovizionarism postromantic (în termenii Ioanei Em. Petrescu, privitori la o parte a poeziei românești postminesciene³), sub formula onirismului modernist. *Ora cinei* propune un soi de stranie călătorie într-o lume din oglindă, în care mai poți recunoaște semne ale realului, dar covârșite, suprapuse de cartușe imagistice ale unei Onirii subiective, iar logica relațiilor între elementele acestei lumi trădează intenția de a reconstrui universul, pentru a-l face să *semnifice*. Banuș rămâne la seriozitatea cam brutală a căutării idealiste a Adevărului, dar urmărește și contactul direct, aparent nemediat, cu realitatea, ca altă formă de cunoaștere lirică: „M-am cățarat pe fereastra înaltă din coridor./ Număr nasturii bluzei și tot scâncesc în geam, cu nasul/ și gura turtită./ Să tropăim din nou, learcă de ploaie, pe chei? Gleznele/ amorțite, mă dor [...] A doua zi aduse lăptăreasa, pe capra udă a căruței/ de piață,/ primul mănunchi de liliac, într-o hârtie mototolită./ Și primăvara trecu, zvârlindu-mi în piept rânjetul ei/ dulce, cu strungăreață” (*Spleen*, 1937). Așadar, între ontologie și gnoză ezită subiectul, între subiect și obiect ezită poezia (poematizarea), privilegiindu-l când pe unul, când pe celălalt. Finalmente, rămâne de văzut în care dintre ele va vrea să se stabilizeze fluxul liric al autoarei, în deceniile ce urmează.

Pe de altă parte, un soi de intimism cosmic își face drum în alte poeme din aceeași perioadă. Anotimpurile (toamna, primăvara) devin fie personaje

lirice, fie ancadramente cu rol activ în derularea „scenetelor” lui Banuș, iar propria corporalitate e „ficcionalizată” în sens cosmic. Decurge de aici, implicită, o formă de vizionarism nu foarte originală, mizând pe elementele și pe ritmurile universului (vezi *Clipă* sau *Viziune*). Ea se explicitează, între 1938-1947, prin opțiunea pentru tematici vrăjitoarești ale imaginarului (de pildă, în *Sus, pe schele...* sau în *Sabat*), unde contează în primul rând ritmica incantatorie. Când structura prevalează, ea comunică sensuri abisale și simbolice, cumva în maniera barbiană din *Uvedenrode* sau din *Răsturnica*, dar fără coeficientul de criptologie lexico-sintactică de acolo.

Din 1948 începe schimbarea terminologiei lirice a Mariei Banuș. Inițial, vagi nuanțe comunistoide își găsesc calea către vitrina poetică (spre exemplu, descoperim vreo câțiva „tovarăși [...] ce-n miezul muncii stau”, în *Eroilor ceferiști*, din 16 februarie 1948), încă drapate în ritmuri incantatorii, mărturisind o fază angelică, adolescentină a proletarizării/proletcultizării poeziei. Foarte curând, însă, avântul revoluționar e inflammat excesiv de propriile motoare vitaliste, iar discursul poetic abandonează cenzura realului și se mută „în idee”, ca să zicem așa. În sensul că tema avântului pe calea socialismului devine materie unică a poemului, absolutizată retoric și simbolic: „Ancora sus, tovarăși! Pornim/ Pe drumuri mult căutate./ Stăpâni pe unelte, pe soartă stăpâni!/ Inima bate și bate...// Vom crește bogați și puternici și buni./ Cum crește în basm făt-frumosul./ Din an facem zi, din zi facem ceas./ Și strângem și clipei prinosul./ Ancora sus! Echipaju-i stăpân/ Pe cârmă, busolă, motoare./ Luați seama,. Capcanele-s multe în drum./ Spre larg, muncitori, muncitoare!” (*Ancora sus!*, 1948). Inventarul e cvasicomplet: „tovărășia” ca formă colectivă de acțiune; călătoria ca formă de activism idealist și ca simbol al construcției lumii noi, comuniste; posesia colectivă asupra mijloacelor de producție, ca dovadă a autodeterminării; simbolistica „inimii”, ca *imago* al autenticității și al credinței în drumul ales; comprimarea timpului, spre „justa” lui utilizare activă, dar și ca o formă de supunere a lui de către supra-omul nou – așadar, de supunere a Universului însuși; identitatea simbolică patrie-corabie în mișcare, servind acelorași „comandamente” ale autodeterminării, activismului și sentimentului direcției; „motorul” ca simbol extrem contemporan al progresului; „capcanele” ca pretext pentru exaltarea eroismului revoluționar; și, mai presus de orice, revelarea identității de clasă – „muncitori, muncitoare” – ca *imago* al poporului însuși, în integralitatea sa. Politic, doctrinar și propagandistic, textul este impecabil.

Există însă o doză de familiaritate anacronică în acest poem. Atmosfera retoric exaltată aduce un iz din alte vremuri bune, când proiectul pașoptist apăsa adânc pe pedala naționalist-patriotică, uzând de personificări ale idealurilor istorice sau de alegorii formale. Frăția întru idealuri comune, în „barca” vieții și a istoriei, anima suflete, sau suflete-pereche, întru progresul

„nației”. „Inima” era motorul liric idealist care mișca destinele eroilor, trecuți prin felurite încercări, iar timpul se dilata sau se contracta în funcție de starea subiectivă, anticipând conceptul bergsonian al *duratei*. În fine, mai presus de orice, identitatea națională stabilea contururile chipului ideal al poporului.

Și atunci, să revenim la obsedanta întrebare asupra *realismului* proletcultist, prin intermediul altei întrebări: oare nu cumva realismul proletcultist este, de fapt, îndatorat *romantismului* mai mult decât am putea crede? După cum am văzut, Banuș lucrase, până în '47, în parametrii neovizionarismului postromantic, fără să schimbe (cu o sintagmă a lui Mircea Scarlat) criteriul de poeticitate. S-a vorbit deja, mai mult sau mai puțin ironic, despre neopașoptismul poeziei proletcultiste, dar din perspectiva retorismului său conservatorist⁴. Autoarea însăși, în 1971, își declara aderența la o poezie a secolului al XIX-lea, a „generoaselor iluzii”⁵. Cât și ce din cultura romantică, s-o numim așa, s-ar putea regăsi în poemele din anii '50 ale Mariei Banuș? Putem oare identifica nuclee poetice romantice în imaginarul și în tematicile liricii autoarei din timpul „obsedantului deceniu”?

Neoromantism proletcultist

Să începem cu una dintre formulele de bază ale imaginarului romantic: motivul *patriei celeste*, ca loc privilegiat al mitului colectiv romantic al originilor, dar și al mitului personal al apartenenței. Caracteristica principală a reprezentărilor acestui nucleu este proiecția aurorală, cosmică și mitologică, a unui tărâm privilegiat, un centru al lumii către care converg energiile fabuloase ale universului și cu care personajul liric ce cuvântă e consubstanțial. Or, iată ce descoperim într-o poemă din 1953 a Mariei Banuș, intitulată *Primăvara-n crâng*: „De iarbă crudă și de lut/ Mi s-a făcut dor neștiut./ Obrazul la pământ l-am pus/ Să-mi amintesc de-un dor apus [...] Cu fața-n iarbă, la pământ,/ Mă ține crângul fremătând./ Nu crângul mic, pe care-l știi,/ Unde-așteptam de mult să-mi vii...// Ci crângul tot unde ne-ncape/ Și dor și pasăre și ape./ Nu primăvara ta și-a mea,/ Mai firavă ca lacrima...// Ci cântul larg ce ne-nfășoară/ Plăpânda strună de vioară,/ Ci hora soarelui și-a lunii/ Cu toată primăvara lumii.”

Să notăm mai întâi delimitarea destul de dură de Eminescu (prin trimiterea polemică aproape directă la texte precum *De ce nu-mi vii* sau *Dorință*, în cel puțin două dintre versurile citate), în condițiile în care mijloacele de expresie poetică mizează pe câmpuri lexicale și pe atitudini lirice îndatorate profund eminescianismului. Dincolo de aceasta, constatăm un aluat poetic constituit din imaginile unei guri de rai naționale, care „îngHITE” subiectul vorbitor în masa aurorală a cosmosului paradisiac. Neoromantismul lui Banuș, din atari perspective, se arată destul de drastic.

Cosmologia patriei celeste este, mai apoi, dublată de o proiecție istorico-legendară a originilor Statului. Unde să căutăm Avalonul comunist din

lirica proletcultistă a Mariei Banuș, dacă nu în însăși Moscova URSS-istă?! Iată și filmul acestei proiecții – un scurtmetraj a cărui percutanță retorică atinge de-a dreptul... coarda epopeii, în *Cântec de dragoste pentru țara sovietică*: „Frumoasă ești, patrie-a vieții./ Frumoasă, puternică ești./ Leagăn al viselor lumii./ Fie ca-n veci să înflorești [...] Sfânt e pământul tău mare/ – Ape și munți și câmpii –/ Buzele noastre-l sărută./ Veșnic ferice să fii./ Flacăra fără cenușă./ Strajă în clipa cea grea./ Astăzi și pururi de veghe./ Moscovă, inima ta!”. Desigur, nu lipsesc nucleele imaginare ale afectivității romantice, precum și sugestia mitologemelor clasice: arhetipul frumuseții eterne, „leagănul viselor”, Phoenix, poarta paradisului, gardianul mitic etc.

Dacă am descoperit un Avalon comunist, ar fi momentul să identificăm și „regalitatea” propagandistică. E de cercetat, pentru aceasta, cultul înaintașilor iluștri. Ei nu pot fi alții decât ilegalistii, cei care au plătit cu libertatea sau chiar cu viața credința în idealul politic, patriotic și social. Mecanismul de transfer în legendă al eroilor comuniști ilegalisti e simplu: includerea lor într-o listă a altor eroi canonici ai neamului. Iată un exemplu, într-un fragment din *Țara mea*: „Pe Horea l-au judecat./ Os cu os i-au sfârâmat./ Tudor șoimul a picat [este vorba despre Tudor Vladimirescu, nu de Tudor Șoimaru, eroul romanului sadovenian, n.n.]/ Și Ilie Pintilie./ Lângă el cu alți, o mie./ Sângele din el și-a dat/ Și oscior după oscior/ Pentru neamul muncitor”. Pe de altă parte, mai eficientă retoric și mai aproape de sursele lirismului autentic pare a fi o poemă precum *Slavă eroilor Doftanei*, care se bazează pe proiecția unui anti-Avalon infernal, spațiu al unui ritual al morții și al torturii, „locul de boală, de foame și chin”, în care „totu-i o rană și totul te doare”, o Doftana „dârză”, „încinsă cu lanțuri și fiare”. Mega-poemul în zece cânturi este presărat, totuși, cu lozinci bolșeviste tipătoare („Slăvit comunismul! Slăvită frăția!/ Slăviți cei ce vieții îi dau măreția!”) și se încheie cu o concluzie profund propagandistică: „S-aducem copiii aici, lângă pietre [...] Să simtă copilul ce-nseamnă Partid./ Ce-nseamnă iubire, ce-nseamnă eroi [...] Ce-nseamnă atunci când credință jurăm,/ Ce-nseamnă stindardul sub care luptăm”.

Un alt motiv romantic se desprinde din poema citată: Doftana, cetatea fioroasă, este deopotrivă Dușmanul sau Demonul. Un destin destul de interesant are, în lirica proletcultistă a Mariei Banuș, această figură a Dușmanului demonic, beneficiind de mai multe forme de „agregare”. O regăsim în *Patronul*, din 1948, unde personajul ce dă numele textului e acuzat de subversivitate și i se promet pedepse violente, în numele luptei de clasă. Discursul anti-burghezo-moșieresc susține o poemă „narativă”, ca multe altele ale autoarei, și puternic teatralizată (cu personaje, cu dialoguri, cu decoruri – o „scenetă” lirică). Apoi, *La masa verde* multiplică figura singulară din *Patronul*, transformând-o în „clasă”, reprezentată sub forma unui stol de corbi „năvăliți la măcel”. Textul conține și o critică generală a războiului, explicabilă într-o traumatizată lume

postbelică, supusă noii ordini promițătoare de... ordine. Descoperim aici o pulsione umanistă, mai exact imaginea unui nou umanism, muncitoresc, turnat în formule de imitație futuristă; un vitalism exaltant, care tinde să transfigureze personaje sensibile (fostul „Patron”) în arhetipuri inteligibile, eventual colective, neapărat exemplare. În etapa interbelică, onirist-simbolică a poeziei lui Banuș, arhetipurile se lăsaseră împărtășite, participante la cunoașterea subiectiv-individuală. De-acum, ele sunt născute prin transfigurarea simbolică a „realului”.

În sfârșit, o altă formă de expresie a dușmanului demonic se regăsește în imaginea națiunii dușmane, cea americană, care păcătuiește de moarte prin oarba inaderență la idealurile egalitariste al estului eurasiatic. Tunurile eticiste sunt ațintite asupra Americii „pumnului și a linșajului”, „patroana crimelor și a orgiilor”, „vrăjitoarea ce mână sabatul drăcesc/ al miliardelor” (*Ție-ți vorbesc, Americă!*, 1955).

După critica propagandistică a războiului din *La masa verde*, *Ție-ți vorbesc, Americă!* reia tema, într-o înscenare melodramatică punând în paralel continente, personaje, situații. Reiese cu destulă evidență, din aceste texte și din altele, un motiv al Apocalipsei (eventual atomice), mereu legate de geografia neprietenă politic a Americii. Ca dovadă, *Într-un oraș din California*, din 1952, închipuie scena unui exercițiu de apărare în caz de atac aerian, derulat într-o școală primară. Fantasma ororii predispune la concluzii pesimiste, postschopenhaueriene. Implicit, seninătatea marxist-leninistă ar reprezenta, desigur, mântuirea.

În altă ordine de idei, Apocalipsa vine la pachet cu mitul salvatorului. Nu e greu de descoperit cine-l impersonează pe eroul eliberator. El este soldatul sovietic, cel care-și donează energia vitală restabilirii ordinii lumii, reintrării în mitul auroral. Un „ostaș al dreptății”, cum ni se spune în *Teroare*, „tovarăș și frate”, care „Luptă pentru noi./ Căzu pentru noi”. Pe harta simbolic-mitică a patriei celeste și a Avalonului comunist, eroul-soldat sovietic se încadrează firesc în seria reperelor de stabilitate, nesupuse interogațiilor.

Și, pentru a rămâne în galeria personajelor, să ne aducem aminte de figura feminină romantică. În câmpul literaturii române suntem condiționați cultural de imaginea transparentă a eminescienei fecioare metafizice, a divinei „fee” ce aprinde simțirile subiectului îndrăgostit. Un obiect al iubirii îndeobște static, ce se livrează contemplației și adorației, mobilul femeii transcorporalizate este acela de *a fi*, pe lume sau, mai ales, „în ceriuri nalte”. Asemenea imagini nu vom găsi la Maria Banuș. Dacă aruncăm, în schimb, o privire la iconografia romantică europeană, descoperim reprezentări ale feminității angajate în bătăliile aprige ale revoluționarismului secolului al XIX-lea. Cea mai celebră dintre aceste reprezentări este *Libertatea conducând poporul*, a lui Delacroix, din 1830. Câștigăm, astfel, o referință importantă pentru imaginarul feminin revoluționar al poeziei anilor '50. Femeia „angajată”,

femeia luptătoare, vitalistă și etică, eventual sacrificată pe altarul luptei politice, e un topos prezent în producția artistică. Tocmai despre un asemenea personaj, eroizat prin sacrificiu, este vorba în *Donca* lui Banuș: „Frumoasă erai, Donca./ Tu, fată dobrogeană [...] Luptai să-nvingă visul/ De pace și dreptate./ Te-au pus în lanțuri, Donca [...] Închiși sunt ochii negri./ Scânteii ce scăpărară./ Dar visul de sub gene/ Ca rândunica zboară./ E primăvară, Donca./ Și ți-a-nverzit mormântul./ E primăvară, Donca./ Și țara-și țese cântul”.

Sub o formă nouă se arată și mitul iubirii, în neoromantismul proletcultist. Romanticii redescopereau și reactivau mitul medieval al iubirii pasiune, din perspectiva intensității sentimentului și a melodramei senzuale, decurgând din prezența implacabilă a *obstacolului*. Pentru proletcultism, senzualitatea prezintă un risc ideologic. Ceea ce se putea face, totuși, pentru a „rezolva” problematica iubirii în acord cu doctrina etică proletcultistă este o redirectionare a sentimentului către un obiect care-l ferește de pericolele senzualiste. Candidatul ideal este însuși Partidul Comunist. El devine eternul și castul (!) amant al tuturor, fără discriminare, fiind în plus receptaculul cumulativ al tuturor formelor de iubire recomandabile într-o societate sănătoasă. Iată dovada, în *Întregul cântec*, din 1955: „Își schimbă înțelesul cuvintele prin vremuri./ De-abia mai prinzi ecoul întâiului «iubesc»./ Vin vârstele. Și totuși pe praguri noi tu tremuri./ Întrezărind întregul miracol pământesc [...] Partidul ne redete fierbintea unitate/ Și locul în orchestră și cântecul întreg./ Ecouri noi în vorba «iubesc» și «dor» și «frate»./ Și gând fășnind în faptă și fapta ce-o-nțeleg”. Mai mult decât atât, avem de a face cu o formă de iubire sacrificială, câtă vreme subiectul îndrăgostit își dedică în întregime existența obiectului iubirii, după cum se arată în *Partidului meu*, din 1959: „Partidului viața-mi închin/ Și clasei cu forță de șoc./ Sub soarele fără declin/ – Un strop din torentul de foc –/ Partidului viața-mi închin”.

Una dintre problematicile vitale ale epocii proletcultiste este, fără îndoială, *legitimitatea*. Cu alte cuvinte, valoarea de adevăr a ideologiei noii epoci, valoarea de necesitate istorică a practicilor ei politice. O problemă similară avusese, la vremea lui, romantismul secolului al XIX-lea, iar soluția n-a întârziat să apară, prin intermediul unui personaj liric: Poetul-bard, voce a Cetății, a Lumii și a Adevărului. Inspirat de zei, el rostește, într-o gramatică lizibilă, Sensul lumii, el numește ceea ce se află dincolo de fețele tranzitorii, fenomenele ale realului. El dă o identitate absolută cauzei istorice pentru care cântă, întrucât e singurul care zărește, dincolo de istoria concretă, miezul de Adevăr din ritmurile Universului. Bardul inspirat e o „instituție” legitimizează politic. El nu putea scăpa ochiului vigilent al artei proletcultiste, care-l reinstaurează ca personaj, căci funcția lui e convenabilă.

Aflăm un exemplu semnificativ într-un poem al Mariei Banuș din 1953, intitulat *Octombrie*: „Octombrie, tovarăși.../ Ciudați mai sunt poezii/ Ei

spun că-i primăvară/ Când sus pe cer, nămeții/ De plumb se-adună iarăși [...] Dar nu greșește visul,/ Și nu greșesc poezii./ Octombrie-al Revoluției.../ De-ar trece mii de nouri [...] Mii de furtuni de-ar rupe/ Și-ar răsuci pământul./ Tot nu greșesc poezii./ Octombrie ni-e floarea,/ Și primăvara vieții”. Așadar, anotimpul inaugural și visul inspirator – iată sursele, profund romantice, ale viziunii din lirica proletcultistă a Mariei Banuș. În jurul anilor 1959-1960, efecte futuriste se asociază conceptelor poetice metafizice. Rezultă un mit paradoxal al *vizionarului-mașinist*⁶, să-l numim așa, care exaltă simbolic „energia comunistă” sub forma ei „voltaică”: „Mă uit cum săgetează Pescărușul./ Duh argintiu nevătămat de gloanțe [...] Prin el cânt energia comunistă./ Gigantul arc voltaic ce unește/ Îndepărtații poli ai vremii noastre./ Cânt transmutația duhului în lucruri/ Și-a lucrului în duh./ Mașina, de om gândită, modelându-i gândul./ Cânt pânza nesfârșită de releuri./ Semnalele ce cheamă și-și răspund./ Curenții vii de-aieară prin văzduhuri [...] Celula radar și pupila neagră –/ Oglindă chemătoarelor abise” etc. Din paradox în paradox, ajungem de-a dreptul la o formă de metafizică, speculată/camufletată scientist, raționalist-simbolic și, mai presus de toate, propagandistic: „Cânt muncile, noianul de sudoare./ Prefacere-n mașină; cânt țărâna/ Sub valuri de tractoare frământată [...] Cânt lanțul de explozii din sămânță [...] Transfigurarea ei în sens și-n forme./ Cânt vuietul turbinelor și-al apei [...] Cânt plasma în neliniștea-i fecundă./ Adâncul zbuciumat, noianul mării./ Din care săgetează Pescărușul [...] Eu setei de zidire nu-i pun gard./ Neantu-l îngenunchi și-i cer: «Să fii!»/ Și duhul meu se-ncheagă-n veșnicii” (*Torentul*). *Legenda secolelor* a lui Hugo devine o referință obligatorie; eventual, mai pot fi detectate câteva trăsături particulare din byronianul *Childe Harold*, cum ar fi superbia absolută a eroului vizionar.

Dacă acceptăm ca plauzibilă ambiția metafizică din poezia proletcultistă a Mariei Banuș, atunci e de căutat „divinitatea” tutelară a acestui univers. Să apelăm, așadar, la întrebarea eminesciană din *Rugăciunea unui dac*, „Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?”. Răspunsul Mariei Banuș e ferm: Lenin! Îl găsim în finalul poemului *Ne recunoaștem*, datat aprilie 1960: „Luați această insignă. Puneți-o în piept./ Pe ea e gravată fruntea imensă./ Profilul lui Lenin./ bolta rațiunii și-a severei iubiri./ Cine poartă această insignă/ – fără gânduri ascunse./ cu sufletul larg și curat –/ e ca o rază./ ca un tăiș de spadă zvultă, scăpărătoare./ pusă în slujba umanității// e un fragment din unica sursă de energie a epocii noastre./ el însuși un mic sistem planetar/ iradiind în juru-i lumină./ Puneți această insignă./ Ne vom vedea, ne vom cunoaște./ Chiar veșmântul meu mohorât/ strălucește-n lumina curatei embleme./ ca-n bătaia razelor lunii”. La romantici, funcția poetică principală a luminii de lună era transfigurarea realului, în sens revelatoriu.

Iar dacă tot am invocat poemul lui Byron *Childe Harold*, să ne întoarcem o clipă la un termen romantic

ce propune o izotopie simbolică interesantă: *copilul*. El nu e doar un personaj liric incidental, ci un concept care desemnează de fapt *copilăria* ca Geniu al ingenuității, deci al Adevărului, și care trimite către rostirea originară. Un adevăr civilizator, vitalist, menit să forjeze noua Ordine revoluționară, prin munca generațiilor succesive. Pentru poezia proletcultistă românească, cel mai potrivit pentru rol pare să fie copilul sovietic. În *munții Georgiei*, poem datând din iulie 1950, aflăm un asemenea personaj, iar Moto-ul îi dezvăluie biografia concretă: „Lui Zaurii Devadse, elev în clasa a 5-a elementară, din satul Atenii, Gruzia”. Plasat în centrul unei naturi paradisiace din munții Gruziei, Zaurii rostește peremptoriu: „Când mă fac mare./ Mă fac erou, erou al muncii”. Urmează acorduri din *Internaționala*, care „limpede răsună” și „cântecul de leagăn” al acestui centru al universului.

Eroizarea muncii socialiste devine expresia unei mutații mentalitar-propagandistice. Mai exact, complexul istoric de inferioritate al clasei muncitoare, al proletariatului urban sau rural, s-a transformat în complex de superioritate. În principiu, ideologia comunistă e egalitaristă. În fapt, propaganda proletcultistă optează pentru discriminarea pozitivă a fostului oprimat. Cât de expliciți sunt termenii poetici ai acestei relații constatăm în poemul *Ecuatii*: „În Rusia/ s-a-ntâmpnat ceva/ care ne-a dat/ de rezolvat/ o ecuație simplă./ de gradul unu:/ – Cine-i stăpânul? –/ o ecuație/ pe care hamalii/ și lăcătușii/ plugarii și-nvățătorii/ au dezlegat-o [...] Stăpânul/ e cel ce-ntoarce fânul/ și mlădiază fierul/ cel ce aduce pe lume/ unealta și serul/ și poezia”. Dintr-o atare „ecuație”, bardul, desigur, nu putea lipsi.

Ne putem opri aici cu fișa neoromantismului proletcultist. Fără îndoială că, pentru o concluzie fermă privind această problematică, aria studiilor de caz trebuie lărgită, la fel și aria contextuală (culturală, ideologică) a epocii anilor '50. Deocamdată, să convenim asupra faptului că totalitarismul o transformă pe Maria Banuș într-un poet semnificativ. Liberalismul cultural interbelic îi furnizase o formulă în care nu putea fi decât un scriitor de raftul al doilea. Constrângerile tematice comuniste îi oferă un teren în care poate „excelea” și în care obține notorietate. Sigur, nu putem decât specula asupra valorii de autenticitate a tezilor poetico-propagandistice ale autoarei. În propriile proiecții imaginare din anii '50, Banuș pare să creadă. I-au servit, altminteri, pentru accesul la o poziție canonică în peisajul cultural autohton, menținută timp de câteva decenii. Acestea două la un loc (autenticitatea virtuală și „canonicitatea” *de facto*, fie și temporară) fac din Maria Banuș, în parametrii și în codurile unui segment imposibil de ignorat din istoria literaturii române, un poet mare. Ghilimelele pe care decidem sau nu să le atașăm adjectivului „mare” sunt, până la urmă, în parte, tardive.

¹ Vezi Ion Simuț, *Proletcultism sau realism socialist?* (II), în „România literară”, nr. 31/2008, p. 13: „Realismul socialist nu e [...] decât un proletcultism reformat”, iar „filonul proletcultist, ca literatură oficială, e același, fie că se numește

proletcultism, realism socialist sau cultură de masă”.

² Pentru versurile citate în text am folosit volumul Mariei Banuș *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1961.

³ Vezi Ioana Em. Petrescu, *M. Eminescu – Poet tragic*, Iași, Ed. Junimea, 1994, passim; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1989, passim.

⁴ Nicolae Manolescu vorbește despre „formula obștească și discursivă a pașoptiștilor”, la care se întoarce poezia anilor '50, în *Realismul socialist. Literatura „nouă”*, din „Vatra”, nr. 9-10/2004, p. 87, text reluat în *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, pp. 885-897, sub titlul *Un lustru de tranziție. Realismul socialist*.

⁵ Vezi și un scurt comentariu pe această temă al lui Alex. Ștefănescu, inclus în articolul *La o nouă lectură: Maria Banuș*, din „România literară”, nr. 31/1999: „Este perioada [1949-1962, n.n. C.T.] în care cititorii Mariei Banuș doar se prefac că o citesc, iar ascultătorii doar se prefac că o ascultă. Poeta nu face decât să alimenteze, fără glorie, zgomotul de fond al epocii. Cu sensibilitatea sa acută și cu o susceptibilitate aproape maladivă (pe care singură și-o va defini în paginile de jurnal intim din volumul *Sub camuflaj*, 1978), Maria Banuș ia act de această lipsă de priză la public și traversează o criză de conștiință. În 1971, când începe să publice o ediție de autor - *Scrieri* -, include în primul volum al seriei un *Cuvânt înainte* care nu este altceva decât o confesiune dramatică. Inițial, poeta nu ezită să spună lucrurilor pe nume, cu îndrăzneala cuiva care închide ochii și se aruncă în gol: «Unele alunecări ale mele, în poezie, spre retorism și discursivitate, oricare ar fi cauzele și justificările lor, rămân un fapt. Întoarcerea la o poezie de tip whitmanian, cu toate generoasele iluzii ale secolului al XIX-lea, apare, pentru amatorul de poezie, avizat, al miezului de secol XX, prăfuită.»”.

⁶ Vezi și perspectiva istorist-mentalitară a lui Caius Dobrescu asupra „magiei tehnologice” ca „sursă a apologiei proletariatului”, provenită din „profetismul pozitivist al secolului al XIX-lea” și din „optimismul metafizic al științei și tehnologiei” (în *Despre originile temei „culturii proletare”*, „Vatra”, nr. 9-10/2004, pp. 105-107).

□



Laura PAVEL

Cazul „Ninicuța” – estetica realismului socialist și politica „amorului”

Despre Marin Preda, Nina Cassian divulgă, în *Memoria ca zestre*, că ar fi fost una dintre cele două iubiri „importante” ale vieții sale (altele fiind însă, după propriile mărturisiri senzaționaliste, iubirile ei cu adevărat „mari”). Iar prozatorul o alintă, la rându-i, în vremea episodului lor amoros, „Ninicuța”. Între povești de amor mai mult sau mai puțin demne de a fi dramatizate sau măcar melodramatizate, autobiografia ficționalizată a Ninei Cassian, cuprinsă în paginile de jurnal, dar și în cele de memorialistică din *Memoria ca zestre*, suferă de ceea ce chiar ea numește cândva (în 22 iulie 1966) un „exces de anecdotică erotică”.

În „confesiunile fictive” din volumele *Memoriei ca zestre*, Nina Cassian evocă – uneori lucid-ironic, chiar sarcastic, altă dată autoiluzionându-se, dar cu evidentă voluptate de a a-și crea o ficțiune convenabilă despre sine –, tribulațiile sentimental-erotice, în paralel cu tribulațiile diverșilor confrăți, fie ei complici, amanți chiar, prieteni sau inamici literari și politici, pentru obținerea premiilor, a recunoașterii oficiale, a succesului de critică și de public, în vremea proletcultismului din anii ‘50 și apoi în perioada realismului socialist. Dar cel mai adesea se dezvăluie cu un fel de exaltare narcisistă acută, însă inteligent și cu umor regizată, se mărturisește tânjind după a fi elogiată și a parveni în poziții de putere ale lumii literare și ale structurilor ideologice oficiale ale anilor ‘50 și ‘60, dar mai ales tânjind după a fi iubită. Nina Cassian își construiește biografia mizând pe o legătură pentru ea vitală, revelatoare în raport cu un fel de „politică a sinelui” față de ceilalți, cu comunitatea scriitoricească și cu puterea de inspirație stalinistă a acelor vremi: cea dintre ideologie, estetică și erotică. În ceea ce privește opțiunea pentru o anume estetică literară, vreme de 8 ani ea a fost pentru Cassian una aservită partidului unic, doctrinei oficiale (proletcultiste, în anii ‘50, mai apoi realist-socialiste), în perioada de după cartea de poezie avangardistă de debut (volumul *La scara 1/1*, acuzat de decadență), până la *Vârstele anului*, din 1957.

Dincolo de oportunismul literaturii „jdanoviste” (cu termenul propus de către Sanda Cordoș în locul celui de proletcultism), așa-zis „angajate”, creativitatea Ninei Cassian, canalizată deopotrivă în poezie, în compoziție muzicală și în arte plastice, pare a fi dependentă simptomatic de trăirile erotice intense, de ațărarea unui fel de isterie erotic-vitalistă, care funcționa pentru „Ninicuța” ca drog psihologic. Adesea, „personajul” autocreat de Nina Cassian în paginile de jurnal (împănate cu evocări memorialistice ulterioare) se confesează fascinat de putere, ca și de fantasme erotice romanțioase sau tratate autoironic și cumva „mizerabilist”.

În cazul ei, dorința de a intra în grațiile culturnicilor

vremii se combină cu căutarea unor noi și noi povești amoroase, menite să-i întrețină o exuberanță erotică și o creativitate debordante. Cassian își construiește *cu program*, deci cu luciditate și cu tenacitate (în ciuda răsfăturilor narcisiste și a dorinței de a se complăce în postura de eternă adolescență nesăbuită, pasională), un personaj întrucâtva livresc, cvasibovaric, de Dona Juana a anilor proletcultiști. Ea reușește totuși să se salveze de ridicolul excesiv, de căderea în șablon comportamental și în kitsch, prin autoironia dusă, câteodată, până la o melancolică împăcare cu sine, ca și printr-un limpede talent memorialistic și portretistic.

Autoportretul ei, parcă inevitabil (și adeseori voit) ficționalizat, lasă impresia de autenticitate în măsura în care corespunde mitului personal; un mit în care donjuanismul afectiv se asociază unei tipologiei livrești oarecum clișeizate, de *femme fatale*, gen Lulu a lui Wedekind. Numai că parodia funcționează în paralel cu complacerea ludică în această imagine despre sine, teatralizată, oferită celorlalți spre contemplare. Iată notațiile de jurnal din 26 iunie 1965: „Cum tot sunt în febră autoanalitică, mă întreb dacă toată existența mea n-a fost o permanentă desfășurare «de ochii lumii?» Însăși poezia e o formă de exhibiționism și am, uneori, senzația că am compus un tip căruia mă conformez pentru a nu-i dezamăgi pe privitori”¹.

S-ar putea identifica în personajul Nina un fel de Frieda Uhl (austriaca faimoasă nu atât prin scrierile ei, cât prin fulminanta viață boemă și prin relațiile cu scriitori celebri, între care Strindberg și Wedekind) transportată, ca prin miracol, în comunismul românesc al anilor ‘50-’60, sau un fel de reeditare a Minei Loy (poetă și actriță britanică, legată de futurism, dar totodată feministă timpurie, cunoscută mai ales pentru relațiile amoroase cu Marinetti și cu Papini), care ajunge protagonistă a boemei scriitoricești din București, de la Sinaia sau din stațiunea 2 Mai.

Relevante mi se par, de pildă, însemnările din volumul al doilea al *Memoriei ca zestre*, din 23 octombrie 1954: „«Zwei Seelen wohnen, ah!, in meiner Brust» – scria Goethe, referindu-se, bineînțeles, la cu totul altceva, dar în inima mea aveau loc doi și trei (nu mai mulți) bărbați, acesta e adevărul, atât de greu de explicat! Oare mă va crede cineva dacă voi declara că în această îmbrățișare nu intra nici un fel de confuzie sau de promiscuitate? Oare mă va crede cineva când voi afirma că eram pură de fiecare dată, că nu înșelam și nu mințeam pe nimeni?”². Aceste notații datează din perioada elaborării unui poem-manifest, *Rezolv uneori ecuații* (din volumul *Vârstele anului*³), în care scriitoarea își încropește, mai mult decât o artă poetică (expresie sintetică a liricii ei parțial postsimboliste, parțial tradiționaliste și chiar militante), o *postură* literară și existențială redată în tușe îngroșate, teatrale, în versuri declamative, de inspirație autobiografică: „Lacomă sunt. Mă ceartă asceții/ că parcurg pe nerăsuflăte/ tabla de materii a vieții/ și că râvnesc și mi-e poftă de toate.// (...) Că nu-mi împart dragostea chiar/ după plan și pe rații;/

că-am fragede mâini de olar/ și rezolv uneori ecuații.// Ei, da, ce să-i faci? Mi-e foame, mi-e sete./ Ca sunetul umblu prin lumea cea vie./ Nu cunosc mersul pe îndelete/ nici sărutul pe datorie.// Lacomă sunt. Și sorb și-nghit și zbor/ și-s mândră că la reveru-mi subțire./ sclipind, mă decorează uneori/ rozeta ta de aur, fericire!”.

Întreg volumul *Vârstele anului* abundă de clișee poetice aparținând unei formule neomoderniste hibride, care combină un vizionarism postsimbolist cu cel tradiționalist și cu un oarecare „militantism” de conjunctură, coagulat în jurul unui tezism ideologic probabil autoimpus, anticapitalist și uneori antiamerican. Pe de altă parte, lirica metaforizantă ia adeseori o turnură patetic-expresionistă, transcriind o mitologie personală a iubirii, în cadre de peisaj „dramatizat”, adaptate stării de patos erotic, dar și mimetismului erotic deopotrivă: „Eram atât de firavi în parcul răzvrătit/ Încât simțeam nevoia să devenim romantici./ Să facem față acestei mărețe înscenări./ Eram atât de singuri sub arborii gigantici./ Înebunite păsări ni se zbăteau în păr. (...) Ne-am sărutat atuncea cu buzele stângace./ Cu mimica iubirii știută pe de rost (...)”.

Într-o *rezervație* de scriitori în care conviețuiau oportuniștii, adepții de circumstanță ai realismului socialist, cu huliții „evazionști” și cu cei emancipați estetic, subversivi – aflați sub controlul cenzurii, dar având și complicitatea cenzorilor uneori –, Nina Cassian alege să își estetizeze postura, atitudinea, când conformistă, când, mai apoi, în răspăr cu instituțiile puterii. Atunci, dar și ulterior, după cum reiese din trilogia autobiografică *Memoria ca zestre*, autoarea oscilează între adoptarea ideologiei partinice și asumarea unei mentalități subversive, moderată, totuși, până la plecarea ei definitivă din țară, în 1985. Subversivă e însă Nina Cassian mai ales prin continua emfază a construcției de sine, a unei singularități creatoare plină de orgolii disproportionale, de manii ale persecuției, de ambiții acute (din nou, atât estetice, cât și erotice), de idiosincrazii în raport cu alți membri ai breslei scriitoricești, de suspiciuni de a fi fost discriminată (a se vedea frecventele acuze de antisemitism pe care le formulează, sau felul în care pune slaba receptare a unor poeme sau compoziții muzicale ale sale pe seama rasismului unor confrăți).

Această postură scriitoricească privilegiată, în epocă, fals sau autentic subversivă, se afirma în paralel cu poziția de putere a omului politic, de vreme ce scriitorul părea să-și întrețină pe atunci fantasma puterii lui de demiurg, analoagă întrucâtva, sau concurentă cu cea a decidenților politici comuniști din anii '50 și '60. Compromisul autoarei cu sistemul, printr-o ideologie estetică de conjunctură, urmat de abandonarea coabitării și de o nouă postură, aceea de critic (de la distanță, de peste ocean, în anii '90) al regimului, este un traseu de destin urmat și de alți confrăți proletcultiști, ulterior „răspopiți”.

Într-un interviu acordat Angelei Baci, pentru revista *Agero* din Stuttgart, Nina Cassian deplânge cenzura care funcționa în perioada anilor 1948-1957,

dar își mărturisește credința de atunci în comunism (ea, de altfel, aderase la comunism încă din 1941, când, tot după propriile mărturisiri, în București era război și fascism...): „Cea mai cumplită sub raport estetic și ideologic a fost perioada dintre 1948 și 1957 – dar și după aceea –, pe care am descris-o pe larg în vol. 1 și 2 al *Memoriei ca zestre*. Cenzura opera asupra tematicii, a vocabularului dar, mai grav, asupra bunelor intenții, bănuindu-ne de formalism, decadentism, demascându-ne în ședințe publice, desfigurându-l. Da, credeam în comunism ca într-o posibilă armonizare a lumii (criza mea mistică!), în dispariția războaielor, a banului, a statului, a antagonismelor sângeroase dintre rase, popoare, națiuni etc. Atrăgătoare utopie! Care n-avea nimic de a face cu torționarii culturali! Sau cu cei politici! Sau cu odioasa, criminala luptă pentru putere fie a lui Stalin sau a lui Dej (uciderea lui Pătrășcanu!)”⁴.

Revin însă la a pune în alternanță, critic, ca în oglinzi paralele, poezia de tinerețe cu autobiografia ficționalizată, precum și atitudinea scriitoarei din anii '90-2000 cu aceea din anii '60. În ultimul poem al volumului *Vârstele anului*, intitulat *Delimitări*, versurile patetic-patriotarde sunt verdicte lirice orgolioase ale unor... demiurghi „de serviciu”, s-ar zice, ai perioadei jdanoviste, care se întrec în a face schițe ale „pământului nostru”: „Acesta e pământul nostru./ Noi am făcut schița acestor ape și munți./ Fiecare floare a răsărit după indicațiile noastre./ Peisagiul poartă semnătura noastră. Da”. Întrebarea care se ivește, și în cazul Ninei Cassian, ar fi: cât a fost de „secundar” (și subversiv), în acest context, esteticul față cu politicul? Nu cumva și-au împrumutat reciproc prerogativele?

Analizând cultura epocii staliniste în Rusia, Boris Groys denunța tranșant energiile subterane care leagă esteticul de politic, cu alte cuvinte rațiunile care apropie controlul estetic exercitat de artist asupra propriului „material” de formele de control politic asupra societății: „Subordonarea totală a întregii vieți economice, sociale și cotidiene a țării unei instanțe unice de planificare, ce trebuia să reglementeze până și cele mai mici detalii ale sale, să le armonizeze și să creeze din ele un tot unitar, a transformat această instanță – conducerea de partid – într-un fel de artist, pentru care lumea întreagă servește ca material, obiectivul său fiind «să depășească rezistența acestui material», să-l facă maleabil, plastic, capabil să ia orice formă considerată ca adecvată”⁵. Verdictul lui Groys privind corespondența, fatală, dintre estetic și politic pare de un realism mai degrabă cinic. Și totuși, privit dintr-un astfel de unghi, crezul partinic de tinerețe al Ninei Cassian, pe care poeta și-l clamează ca pe o fantasmă etică, pare și el o capcană ideologică: „Noi am crezut când am clădit pământul./ Nimic ușuratic nu ne-a scăpat printre degete./ Nici o violență nu ne-a subțiat avântul./ Noi am crezut și credem în tot ce-am crezut./ Da”... O capcană care a funcționat, o perioadă, cu o precizie de mecanism reglat cu grijă, estetic parcă, „crezul” fiind aproape suprapus, la un moment dat, cu zel, artei sale poetice.

¹ *Memoria ca zestre*. Cartea a II-a (1954-1985; 2003-2004), București, Ed. Institutului Cultural Român, 2004, p. 129.

² *Memoria ca zestre*, cartea a II-a, p. 28.

³ Versurile citate în text fac parte din volumul Ninei Cassian intitulat *Vârstele anului*, apărut la Editura de Stat pentru literatură și artă, în 1957.

⁴ „Regret că n-am auzit niciodată glasul păsării Dodo”, Interviu cu Nina Cassian, realizat de Angela Baciuc, în rev. *Agero*, Stuttgart, 2009; <http://www.agero-stuttgart.de/REVISTA-AGERO/JURNALISTICA/Interviu%20cu%20poeta%20Nina%20Cassian%20de%20Angela%20Baciuc.htm>

⁵ Boris Groys, *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică*, trad. de Eugenia Bojoga și George State, Cluj, Idea Design & Print, 2007, p. 5.

Ștefan BAGHIU

„Traseele” lui Geo Bogza în epoca realismului socialist

Una din marile întrebări ale avangardelor românești ține de aspectele politice ale implicării artistice: cum se face că cei mai înverșunați adversari ai normelor și ai aparatelor coercitive din interbelicul românesc (atât Siguranța cât și o cenzură organic-conservatoare a societăților culturale) devin după Al Doilea Război Mondial promotorii unui sistem dogmatic și plafonat al discursului literar? În alte cuvinte, cum avea dorință permanentă de a „pune cuvintele în libertate” capătă aspectul unei trădări a literaturii sub directivele Partidului, înscenată de aderența ideologică? Problema în spațiul românesc are însă un precedent în Est. Explicată pe larg de Sanda Cordoș în *Literatura între revoluție și reacțiune*, problema rusească de după Primul Război Mondial seamănă la nivel ideologic cu implementarea în spațiul românesc a realismului socialist. În primul rând pentru că ilegalității români și discuția despre vizionarismul lor revoluționar față de realitatea regimului de după 1947 seamănă cu susținătorii lui Lenin și respectiv cu propaganda acestora față de „alfabetizarea scriitorilor” ulterioară. Dar o teză a „angajării romantice” pică în fața câtorva fapte concrete: prezența armatelor sovietice în România până în 1958, controlul Moscovei asupra principalelor ziare de propagandă și falsificarea constantă a realităților de către autorii români prezenți la tribunele centrale ale epocii. Apoi, deși *trădarea cărturarilor* din Rusia (vezi cazul Maiakovski) seamănă cu trădarea scriitorilor interbelici în primul deceniu al comunismului românesc, principalii promotori ai realismului socialist au deja directivele trasate în linii mari: aspectul de doctrină ad-hoc are totuși un suport solid în Est. Dacă pentru Groys, în cazul rusesc, „realismul socialist a fost creat nu de mase, ci, în numele lor, de elitele cultivate, versate, care au trecut prin experiența avangardei și au venit

spre realismul socialist ca urmare a logicii imanente de dezvoltare a metodei avangardiste, metodă ce nu avea nimic în comun cu gusturile și necesitățile reale ale maselor”¹ (referitor mai ales la proiectul de a concepe socialul după un întreg plan artistic), în cultura română realismul socialist intră deja ca un *ready-made*: însă unul care trebuie acordat din mers de către elitele intelectuale. Subiectul a oferit în spațiul românesc destul de multe exegeze: variante și secvențe propuse de Eugen Negrici, Sanda Cordoș, Ana Selejan, Paul Cernat sau Alex Goldiș. Structurile avangardei istorice, care pentru Groys reprezintă pilonul central estetic al realismului socialist, ajung în presa oficială ca imnuri vizionare sau ca elogi ale tehnologizării: așadar, deși ca formulă, în presă, realismul socialist este extrem de schematizant și îndocrinant, ca viziune, el reface o năzuință a avangardelor (de a crea, propune Groys, realitatea după formele artei).

Unul din cele mai interesante cazuri din această serie de transformări pare a fi acela al literaturii lui Geo Bogza. Discutând despre jurnalismul literar practicat de Bogza, Eugen Negrici îl numește sarcastic „mentorul școlii de jurnalism encomiastic și profesorul de stilistică falsificatoare”². Paul Cernat, într-un articol despre influența și mecanismele de reglare a autorității la Adrian Păunescu, îl numește pe Geo Bogza – scurtă paralelă între cei doi – „reporter comunist”, care „cânta în anii ’50 «porțile măreției», electrificarea și sincrofazonul, exaltând fantasticul banalului comunist”³. Faptul că realismul socialist în epocă, cu diferitele lui faze, era una din cele mai profitabile afaceri literare ale perioadei postbelice (atât de ușor de mimat ca structură) nu i-a scăpat lui Bogza, prin urmare. Din contră, beneficiind de imaginea de reacționar în interbelic (prin atacurile la adresa puterii și prin comunicarea cu diferiți ideologi ruși prezenți în 1936 în Spania – de altfel, la întoarcerea în România, Bogza va încerca să țină o conferință despre Ana Pauker, blocată de mișcările de extremă dreapta) scriitorul va deveni ușor unul din cei mai importanți oameni de „cultură” ai sovietelor în România. Această imagine de reacționar îi oferea un statut privilegiat în primii ani ai comunismului românesc, iar discursul său politic și reportajul literar răspundeau unei cereri (din ordin) culturale perfect pliabile pe noile doctrine⁴. Astfel, scriitorul a reușit să își construiască atent și laborios imaginea de instituție literară *sui generis*, pe cât de bine conectată la sistem, pe atât de elaborată către câștig individual în subsidiar. Mă refer mai ales la tehnicile sale ulterioare – anii ’70 – de a lăsa în spate acțiunile din epoca precedentă și de a deveni un pol al relaxărilor dogmatice.

Ce e interesant însă, în ambele cazuri (rusesc și românesc) – coabitarea inițială (de fațadă) a noilor structuri și direcții cu (în viziunea acestora) un fel de *Ancien Régime*. În acest sens, prezența lui Geo Bogza încă din 1946 în paginile publicației *Scânteia* (Organ Central al Partidului Comunist Român) cu textul *Bricul Mircea* este extrem de grăitoare: „Printre restituiriile

facute de Uniunea Sovietică poporului român, aceea care a avut loc acum două zile la Constanța, poate fi considerată drept cea mai importantă și cea mai fericită. Ea s-a și produs de altfel într-un cadru deosebit de solemn, în prezența regelui și a mareșalului Tolbuhin, care s'au întâlnit acolo pe puntea bricului Mircea, privind lentul ceremonial cu care, în sunetele muzicii și în emoția maximă a spectatorilor, drapelul marinei sovietice a fost coborât de pe catarge, pentru a fi înălțat acela sub a cărui fluturare fusese de la început menit să plutească” (*Scânteia*, 16, nr. 536, 30 mai 1946). În această perioadă de început, cum pentru Leonte Răutu „realismul socialist îi sunt îndeobște străine orice fel de tipare, orice fel de dogme” (*Despre realismul socialist*, în *Revista literară*, nr. 32, 1947)⁵, verva lui Bogza pare să nu încremenească doctrinar ci oportun unei situații pe care o va denigra ulterior – în sensul în care o ocazie de a discuta despre rege și protocol politic (chiar dacă funcțiile politice ale regelui erau reduse și strictamente de fațadă în acei ani) nu trebuie ratată. De menționat de la început că există două tipuri de articole semnate de Geo Bogza în epoca realismului socialist: articole care falsifică vizionar (cu alonja și titanismul din poemele sale mutate pe terenul construcțiilor socialismului) și articole care joacă naiv.

Dar îndată ce vremurile coabitării (forțând termenii) vor fi trecute, cariera lui Bogza va fi unidirecțională, acceptând mai toate compromisurile (chiar propunându-le permanent) în fața regimului cu un angajament pe cât de inflammat pe atât de ridicol. Este vorba, desigur, de o altă fază a realismului socialist, începând cu anul 1948 (la nivel politic) și începutul anului 1949 (înființarea URSS și însușirea unui program concret). Această Uniune a Scriitorilor vine după modelul rusesc (faptul că în 1932, directivele politice au îngropat toate proiectele artistice independente și le-au grupat în jurul unor „uniuni de creație” pentru a subordona întreaga viață culturală partidului⁶). Paginile ziarului *Scânteia*, la începutul anului 1948, sunt pline de deturnări ideologice și corijări politice. Într-un asemenea mediu (a se vedea verva justițiară față de Lenin și împotriva foștilor politicieni români din ianuarie 1948 din paginile *Scânteii*), Geo Bogza publică, spre exemplu, în martie 1948 un articol despre noua Constituție: „Noua Constituție nu e o pravilă moartă, ci un instrument activ, cu ajutorul căruia poporul român își va făuri viitorul” (*Scânteia*, 17, nr. 1081, 26 martie 1948). Bombastice ideologic, dar închise în limba de lemn a propagandei pro-sovietice, intervențiile lui Bogza sunt deocamdată scurte: rezonanța numelui este suficientă pentru promotori. În 1949, *Scânteia* anunță la 30 martie înființarea *Societății pentru răspândirea științei și culturii*. Din comitetul de conducere al noii organizații vor face parte Zaharia Stancu, Geo Bogza și Paul Cornea. De acum înainte numele propuse de partid vor fi aceleași: e extrem de grăitoare coeziunea unui singur grup în cadrul manifestărilor și deciziilor legate de viața culturală pe parcursul unui întreg deceniu: Stancu,

Mihai Beniuc, Bogza, Crohmălniceanu etc. Iar acest mic grup cultural oligarhic va coordona, în următorul deceniu, mai toate deciziile legate de segmentul cultural (fie ele legate de dogmele realismului socialist sau de administrarea fondurilor culturale), devenind în perioadă un justificator permanent al acțiunilor politice. Câteva vor fi obsesiile: stabilirea raportului de vasalitate față de U.R.S.S. (imitând discursul ideologic estic), justificarea și glorificarea transformărilor sociale și a proiectelor de infrastructură din R.P.R. și, în fine, implementarea unui nou model literar cu același scop legitimator. Astfel că, alături de ceilalți promotori ai realismului socialist și ai noului aparat politic, Bogza capătă un rol decisiv în implementarea noilor doctrine: prin faptul că reportajul literar infestat ideologic devine principala metodă de lucru în propaganda perioadei, alături de romane realist-socialiste și imnuri de partid. Importanța lui Bogza pentru realismul socialist nu va sta în *Moartea lui Iacob Onisia* (datată anterior), ci în reportajele pe care le publică în periodicele centrale ale epocii – însă temelia acestei imagini va fi fost pusă de *Moartea lui Iacob Onisia* și de reportajele și pamfletele publicate înainte de 1947.

Pentru menținerea coeziunii grupului cultural oligarhic vor lucra în permanență membrii acestei „societăți”. Spre exemplu, la 1 iulie 1949, Crohmălniceanu îl va lauda pe Bogza pentru discursul său de la Academie în termenii clasici ai propagandei: „Aceasta dovedește un înalt nivel ideologic, o pătrunzătoare dragoste pentru Marea Patrie a Socialismului, o chemare avântată către ceilalți poeți de a pătrunde fără sfială în această lume unde devine stăpân peste forțele telurice”. Iar dincolo de această susținere reciprocă, exponenții vieții „culturale” românești din perioadă trebuiau să țină cont și de temele centrale. În acești primi ani ai realismului socialist găsim destule texte ale lui Bogza în *România liberă* despre construirea canalului, unde evenimentul ne este înfățișat mesianic (în ciuda unei realități extrem de dure de la canal): „Construim fără burghezie și împotriva ei!” (*România liberă*, 30 decembrie). Obsesiile „realizărilor socialiste” determină cosmetizarea realității și falsificarea evenimentelor. Dar ele vorbesc despre acea teză a proiectului de avangardă: în sens futurist aproape, fiecare realizare a socialismului devine un motiv pentru artă (dacă vreți, „era vitezei” sau „era automobilului”).

Despre ideologia „de context” a lui Geo Bogza nu e nevoie să abuzăm analitic aici. Ea este redată, de la Eugen Negrici la Ștefan Agopian (iată deja diversitatea formulelor) în mai toate intervențiile asupra perioadei. Nici nu știu dacă cele două argumente pe care le voi trece în revistă imediat infirmă o teză a angajării reale a scriitorului în cadrul ideologiei de stânga. Însă, pe de-o parte, faptul că la Vlaicu Bârna apare în lucrarea postumă *Între Capșa și Corso* o notă despre plata consistentă pe care Malaxa o efectua către Arghezi și Bogza la finalul anilor '30, iar, pe de altă parte, o ipoteză a lui Nicolae Gheran din *Arta de a fi păgubaș* referitoare la tarifele lui Bogza de mai târziu pot întări ideea colaborării

interesate, ceea ce Negrici numește „carieră demnă de dispreț” (în fond vorbim despre o perioadă în care prizonieratul politic și controlul extrem de atent sovietic căpătaseră proporții). Prima anecdotă vorbește despre acțiunile lui Malaxa de atragere a publiciștilor români și de pasivitatea ideologică reală a lui Bogza. A doua despre cum, pentru o scurtă intervenție (prefață, articol etc.), Geo Bogza solicita sume enorme: „Convorbirea cu autorul *Cărții Oltului* a fost scurtă. Îi propun să scrie o singură pagină, dacă timpul nu-i îngăduie să ne ofere mai mult. Politicos, își exprimă temerea că un asemenea travaliu l-ar scoate din atmosfera lucrării la care meditează, că nu știe dacă fila dorită de noi i-ar răpi câteva minute sau săptămâni întregi. Și toate astea pe nimic. Dan Baran face imprudența să-l informeze că tot albumul e gata și să insiste asupra grabei noastre. Îi promite încadrarea cuvântului introductiv la maximum tarifar. Când află că o prefață de mărime redusă poate fi remunerată cu maximum o mie de lei, refuză orice colaborare. Vin cu ideea să alegem un fragment din cartea sa și să-l reproducem ca motto. Deși propunerea ne-ar scoate din impas, o respinge categoric: «Nu vă permit să-mi puneți numele, nici măcar *G.B.*». [...] Îi reproduc cuvintele, fără teama de a greși o iotă: «Altfel ar fi dacă m-ați onora regește». Zâmbesc cordial și mă adresez în legile lui Hermes: - Maestre, rege n-am fost și-s slabe nădejdi să devin, dar, dacă aș fi monarh, cât m-ar consta captarea bunăvoinței? - Zece mii de lei!”⁷. Mai toate sursele construiesc un profil al arivistului, mai ales dacă ținem cont de o scurtă listă a avantajelor de tot felul prin care regimul începe să-și ademenească încă din 1949 colaboratorii⁸. În aceste momente pare îndreptățit profilul pe care, caustic, Ștefan Agopian i-l face lui Bogza în volumul recent de memorii: de un oportunism atroce care l-a ajutat ca după ce a profitat de pârgurile de putere în anii '50 să pară în anii '70 un gânditor dezghețat și nonconformist – autoritatea câștigată anterior îi garanta independența („Aceste palide acte de curaj îi creaseră un prestigiu imens, toată lumea uitând rolul nefast pe care îl jucase Bogza în nefericiții ani '50. Intrase în noua Academie comunistă în 1948 și discursul de recepție era un scîrbos omagiu adus lui Stalin și ideilor acestuia privind împădurirea deșerturilor sovietice. Apoi a publicat un reportaj triumfalist despre Canalul Dunăre-Marea Neagră, locul unde mii de români, mulți dintre ei mai antifasciști decît Bogza, au murit fără să aibă altă vină decît aceea că priveau critic noul regim instaurat de sovietici” – *Scriitor în comunism*). Poate câteva dintre cele mai interesante note despre evoluția ulterioară perioadei realist socialiste a lui Bogza sunt scrisorile lui Noica. Spre exemplu, în 1965, o scrisoare a filosofului vizează „valorificarea latențelor românești”, propunându-i lui Bogza câteva nume de autori care ar putea fi luați în vizor (discurs despre conservarea unor elemente artistice)⁹. Ele vor continua până în anii '80 – când Bogza încă este perceput în partea relaxărilor dogmatice, dar are o influență uriașă încă asupra deciziilor din segmentul cultural (în acest sens poate

fi vizitată ediția *Ceaușescu, critic literar*, întocmită de Liviu Malița).

Din 1952, idealurile reclamate de textele sale capătă dimensiune expozitivă, analitică și numesc punctul de amplificare propagandistică majoră din cariera lui Bogza: *Marea lege a poporului muncitor* va fi titlul unui amplu articol din *Scînteia* la 17 septembrie 1952 în care, după o apologie a naționalizării industriei (până la paroxism, acțiunile de naționalizare sunt văzute de scriitor ca parte dintr-un „imn de biruință a poporului nostru”), Bogza desființează – în spiritul general al propagandei – Constituțiile capitaliste și concentrarea averilor: „Constituțiile țărilor capitaliste, atât de generoase la proclamarea a tot felul de libertăți și egalități lipsite de o bază materială, nu îndrăznesc să vorbească nimic despre înlăturarea șomajului. În țările occidentale ale Europei, în Anglia și în America, oamenii muncii nu găsesc niciun sprijin în constituție atunci când văd un lacăt greu la porțile uzinei și sunt svârliți în stradă. Ceeace s'a petrecut la noi în trecut, acele spectacole degradante și umiltoare din timpul crizei rămâne permanent valabil, ca un spectru al zilei de mâine pentru oamenii muncii din Statele Unite ale Americii și din țările pe care le-au adus în robia lor economică și politică” (*Scînteia*, 21, nr. 2455, 17 septembrie 1952). În același an, Bogza încerca să inițieze cât mai multe apeluri către scriitorii români în presă pentru demararea unui proiect amplu de scenarii cinematografice. Din februarie până în iunie, paginile tribunei *România liberă* conțin multe îndemnuri în acest sens. Însă această dorință de a comunica cu noile descoperiri științifice nu e străină parcursului lui Bogza, care, mai târziu, va scrie adevărate elogii tehnologiilor nucleare sau va închipui scenarii futurologice. Acest apel din 1952 (propunerea de scenarii pentru glorificarea socialismului) va triumfa, totuși, în 1953 în paginile revistei *Contemporanul* (nr. 34, 21 august). La jumătate de an de la moartea lui Stalin, Bogza imaginează o secvență de film de propagandă: „Treptat, coloane de manifestanți se pun în mișcare spre Piața I. V. Stalin. E o uriașă revărsare de oameni, înaintând sub fluturarea învolburată a drapelelor. Uneori, stînd în mijlocul străzii, vedem cum vin asupra noastră chipuri luminoase de bărbați și femei, cu fața deschisă într-un zâmbet larg, cu privirea strălucind de bucurie, dar în același timp cu ceva hotărât, neclintit, ca de piatră, în felul în care merg umăr lângă umăr. Alteori privind de sus, de pe acoperișul unei clădiri de pe care flutură drapele, ne dăm seama de lungimea fără sfîrșit a marilor fluvii de oameni”. Se observă clar distorsiunea pe care o produce antrenamentul propagandistic asupra articolelor lui Bogza. Există, spuneam, două niveluri la care lucrează scriitorul: unul inflammat (bombastic, vizionar, propagandistic) și unul patetic (până la a-l numi pe Lenin „copilul uriaș”, până la a-l imagina cum omenirea „ar merge pe vîrfuri” ca să nu-l trezească pe marele conducător – text care va deveni cuvîntul înainte la *Meridiane sovietice* –, până la a-l comemora pe Labiș printr-o asemănare cu un miel în necrolog). Din prima

categorie (a textelor inflamate) fac parte mai toate intervențiile vremurilor. Chiar și recenziile la cărțile lui Bogza sunt scrise în același spirit (în același an o cronică a lui Toma George Maiorescu la *Meridiane sovietice* va numi textele sale „fierbinți imnuri închinare îndrăznicii prometeice a constructorilor comunismului”). Pe cât de puternică este însă ploaia de epitețe și hiperbole, pe atât de seci și simple discursurile. Eugen Negrici face o trecere în revistă a exigențelor acestei perioade față de proză¹⁰. Însă, dacă ne gândim la genul hibrid pe care îl propune Bogza, regulile realist-socialiste intră într-un mic conflict. Cum poate reportajul literar (în genere descriptiv) să împlinească această cerință a angajării? Unul din răspunsuri poate veni urmărind argumentele lui Ion Manolescu în *Explorări în comunismul românesc*, referitoare la natură ca marfă socială: „Prima (dimensiunea pragmatică, s.n.) are în vedere descrierea geografiei în termeni economici, pornind de la premisa că natura nu reprezintă altceva decât un uriaș rezervor de combustibil, ostil vizitatorului străin, devalizat de orînduirea trecutului burghezo-moșieresc și valorificat «științific» în socialism și comunism. Clișeu tematic al *patriotismului vegetal* (geografia ca armă pasivă, dar eficientă, împotriva «invadatorilor» externi, vicleni și cupizi) se îmbină aici cu cel al *violului social* (natura generoasă, dar abuzată de un administrator samavolnic) și cu acela, încă mai tezig, al *patriei salvagardate* (natura, siluită deopotrivă de invadatorul imperialist și exploatatorul burghez, se refugiază în brațele protectoare ale muncitorului neaș). Cel puțin în perioada stalinistă, prezentarea traseelor montane pierde sistematic din rigoarea și acuratețea descrierii topografice, în favoarea afirmațiilor și insinuărilor propagandistice specifice momentului: xenofobia, idealul luptei de clasă, segregatia profesională și stigmatizarea ocupațiilor indezirabile pe piața de muncă socialistă”¹¹. În textele lui Bogza, neîmplinirea totală (în sensul acelui *purism* asimptotic corectat „din mers” pe care îl vom discuta imediat) a unui asemenea angajament social în câteva reportaje va fi observată și corijată de scrisori ale muncitorilor (cel puțin la nivel declarativ) în paginile gazetelor. Ulterior, scriitorul va face din descrierile sale infuzate ideologic un titlu de glorie, publicând *Meridiane sovietice* sau *Anii împotrivirii* (unde pamfletele și articolele din interbelic îl aduc în discuții ca pe un vizionar al socialismului înainte de război). De văzut cum, până la finalul anilor '60, Al. Piru, în *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, vorbește despre Bogza în această inerție: „munca e văzută nu ca o simplă îndeletnicire, ci ca o formidabilă luptă de supunere a naturii rebele”¹².

Dacă e să discutăm despre avantajele pe care le comporta faptul de a scrie pentru *Scînteia* în primul deceniu al socialismului românesc, le putem urmări sintetizate de Paul Cornea, în volumul recent de interviuri. Pe lângă distribuția exhaustivă a acestei „tribune fără egal”, avantajele materiale puteau compensa cu ușurință pentru Bogza în explicație angajamentul aparent naiv și înflăcărat: „Însă nici capitolul avantajelor nu era

de disprețuit: materialmente, retribuția oferită m-ar fi putut ajuta la rezolvarea multor dificultăți de care mă ciocneam, ca proaspăt căsătorit, fără locuință și fără bunuri personale, exceptînd, firește, cîteva lăzi cu cărți. Pe de altă parte, *Scînteia* reprezenta o tribună fără egal: ceea ce apărea acolo era în atenția tuturor, fără a mai vorbi de autoritatea celor spuse”¹³. Există, este lesne de observat, un conflict permanent între pompa ideologică afișată de Bogza și suportul real al acelei manifestări în epocă.

Ideologia socialistă a anilor '50 însă trebuie privită ca un creuzet: spontane, racordate din mers doctrinei și fabricate dialectic, punctele de forță și raportările aparatelor de control la această închipuit-existentă direcție erau dirijate de o dorință tot mai mare de a acapara atenția puterii. Relevant în acest sens este articolul lui Alex Goldiș din *Vatra*, nr. 5/2008, despre *Ana Roșculeț* a lui Marin Preda. Mirarea criticului vine în momentul în care, deși Preda încearcă să intre în grațiile puterii, critica perioadei îi reproșează construirea eronată a unei tipologii: prin faptul că, deși are o revelație ideologică, eroina lui Preda încă mai suportă un tratament psihologic din partea autorului. Aparatul de propagandă propunea, prin urmare, un fel în care ideologia trebuia îmbunătățită, iar textele se cereau apropiate de un soi de purism socialist. Un alt exemplu în acest sens este reacția lui Mihai Gafița în *Gazeta literară* la apariția romanului *Groapa* de Eugen Barbu: „Sarcina scriitorului de azi este nu numai să reconstituie și să repete tabloul periferiei, al cartierelor mărginașe, așa cum nu l-a dat realismul critic, ci să descifreze în acea lume ceea ce scăpase acestei literaturi. Cu atât mai mult cum stătea acest lucru în fața autorului unui roman cum e *Groapa*, scris în anii noștri, cu cât, în reportajele lui Geo Bogza sau Eugen Jebeleanu, alături de protestul împotriva regimului care genera și menținea drama lumii periferiilor, prindeau contur cauzele care au determinat mizeria și lipsurile”¹⁴. Un asemenea tratament va avea și Geo Bogza în momentul publicării unui reportaj literar despre Capul Midia. Redacția gazetei va primi (într-un fel în care corijările acestea ideologice, pentru a înscena o democrație critică absolută, erau puse pe seama unor muncitori anonimi – firește, o supoziție verificabilă, numele expeditorului fiind trecut I. Petcu) o scrisoare de la unul din muncitorii „de la Canal” în care i se reproșează scriitorului lipsa de aderență la viața muncitorilor, la rezultatele socialismului în zonă și, implicit, la evoluție: „Reportajele sunt rareori comentate în presă; cînd se fac referiri la ele, acestea sunt întotdeauna criticate. Iată, de pildă, un exemplu de «critică a maselor» pe marginea reportajului lui Geo Bogza *Capul Midia*: «N-am recunoscut Capul Midia – se spune în scrisoare – după descrierea autorului. Subiectul mă interesează deosebit fiind muncitor și în prezent găsindu-mă chiar la Capul Midia. [...] Scriitorul nu se îngrijește să vorbească despre muncă și de om în reportaj, ca principali factori în construirea societății noi. Îl interesează doar decorul și natura, și anume acel decor și acea natură în care nu



se vede prea mult omul»¹⁵. Deci *maestrul Bogza* va trebui să fie mai atent în continuare: orice formă de evitare a ideologiei explicite aduce a evazionism și, prin urmare, poate fi privită cu suspiciune. De aici verva cu care Bogza va elogia în numerele următoare construirea canalului și realizările socialismului: pentru că această „critică a maselor” era de fapt un fel în care aparatul politic corija publicistica, înscenând o piață democratică a ideilor critice.

De aici și lupta ulterioară a scriitorului pentru a fi convingător: avantajele materiale, celebritatea garantată de gazete în epocă și autoritatea imediată cu care este investit un scriitor prin aderența sa la o propagandă acută, pură și convingătoare (în titlu, pentru că toate textele sunt de o platitudine rară) – într-un sens care nu lasă loc echivocului. Va compensa aceste mici scăpări prin prezentarea activității geologilor în *Scânteia* din ianuarie 1953, spre exemplu. Activitățile acestora sunt privite ca o repunere în ecuație a „întregului popor”, ca o (de) concesionare socialistă. Iată acum diferența frapantă de interpretare a reportajului literar, specia încetățenită de autorul *Cărții Oltului*: dacă în 1945 Șerban Cioculescu scria extrem de degajat și, implicit, analitic coerent despre volum (Șerban Cioculescu, *Un poet al tumultului geologic*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4/1945), după 1949 interpretările devin sterile și urmăresc exclusiv compatibilitatea expozitivului cu ideologicul. Astfel, expediind genul într-o ecuație a relevanțelor față de doctrina socialistă, textele lui Bogza devin nadă pentru o nouă direcție în literatura reportajului – în plin contrast, desigur, cu aerul pe care îl respira o anchetă a autorului din *Vremea* (1934) cu privire la acest gen jurnalistic și literar. Mai mult, publicarea ulterioară a unor volume ca *Porțile mării*, *Meridiane sovietice* sau *Anii împotrivirii* (ultima fiind o carte de pamflete și articole din interbelic) îl vor transforma în autorul tutelar al genului (care, iată, putea acum fi justificat și de actualitatea speciei) și îi oferă o autoritate indiscutabilă: până și criticile sau micile observații aduse lui Bogza încep cu un *laudatio* sinuos. Și aici trebuie făcută o remarcă: Bogza rămâne până în anii '70 (recurență explicabilă nu doar prin clasicizarea genului în manuale și cursuri), dincolo de parada ideologică, reprezentantul indiscutabil al reportajului. De ce? Cel mai bun răspuns

vine probabil pe aceeași filieră pe care Andrei Terian explică imaginea unui Călinescu „incomod” („folosirea sa pe post de ghilotină a realismului socialist începând cu 1965”)¹⁶: un Bogza care capătă o autoritate tot mai mare (net superior celorlalți practicanți ai genului) cu cât crește numărul documentariștilor „moșiți” de el (vezi Negrici) și, după anii '70, un Bogza care își recuperează traseul interbelic prin *Orion*.

Însă, referitor la stilistica articolelor sale din anii '50, pentru că nu mereu se ivește ocazia unei intervenții directe (vorbeam, spre exemplu, despre intervențiile sale referitoare la naționalizarea¹⁷ averilor), discursul lui Geo Bogza din publicistica vremii trebuie să implice mereu această dimensiune ideologică. Chiar dacă subiectul îi permite racordarea, chiar dacă acesta este străin de ideologia stalinistă, Bogza acționează într-un adevărat spirit de improvizație. E aproape perversă maniera în care discursul lui Bogza devine ferm ideologic sau cu adevărat patetic în funcție de context. Spre exemplu, intervenția sa ulterioară (în 1956) din cadrul Primului Congres al Uniunii Scriitorilor din R.P.R. este o adevărată paradă sentimentală. Elogiat de Zaharia Stancu, Mihai Beniuc sau Paul Georgescu drept maestrul reportajului, Bogza își arogă o imagine pioasă, falsificând impresii în concordanță cu liniile ideologiei: „în contradicție cu starea de spirit generală a unui mediu mic-burghez, când la 16 ani, la sunetul sirenei, vedeam că atîți oameni intră în fabrică la ora 6 dimineața, iar eu eram liber să mă plimb, iar la prînz aveam mîncare ca și ei și poate și mai bună. «Cum se face aceasta? mă întrebam. Cine a muncit pentru pîinea aceasta pe care o mănînc?» Fiindcă îmi dădeam seama, totul în jurul meu îmi arăta aceasta, că nu poate fi mîncare fără muncă. Prins de asemenea gînduri, vă mărturisesc că înghițeam pîinea cu sîială, ca pe o anafură și uneori chiar cu un ușor sentiment de vinovăție, față de cei care muncind-o, erau – printr-un joc al regulilor societății pe care nu-l deslușisem încă, dar îl bănuiam puternic, necruțător și nedrept – lipsiți, cel puțin în parte, de rodul muncii lor”¹⁸. La acest congres din 1956 întâlnim câteva intervenții grăitoare pentru statutul lui Bogza în epocă, dar și pentru temele obsesive ale realismului socialist. În primul rând, după principiul unui grup cultural oligarhic (cum îl numeam în debutul textului), intervențiile sunt *laudatio* pentru „mastru”. Beniuc, Paul Georgescu, Zaharia Stancu (mai mereu fals problematizator în spiritul *purismului* doctrinei) vorbesc despre Bogza în acești termeni. O obsesie a doctrinei, internaționalizarea și comunicarea cu alte popoare sunt falsificate și parțial prezentate: intervenția lui Mihai Beniuc face referire la câteva cărți apărute în epocă (*Împărăția soarelui* de E. Camilar, *Am fost în China nouă* de G. Călinescu etc.) doar pentru a vorbi despre „grija regimului de a asigura scriitorilor cît mai mari posibilități pentru a-și lărgi orizontul și pentru a zugrăvi în cărți, cititorilor, și peisajul altor meleaguri, și viața altor oameni”¹⁹. Cercul vicios se conturează în jurul falsificării acestei deschideri: textele despre „alte meleaguri” au ca scop

întărirea și consacrarea unei singure ideologii (mai sunt menționate impresiile de călătorie ale lui Geo Bogza din U.R.S.S., ale lui D. Botez din Bulgaria – singurele despre Occident fiind ale lui M. Ralea). Pentru că acestea sunt, din declarațiile și tezele participanților, singurele neinfestate de „ideologia burgheză, decadentă, curentele șovine și mistice”. Ce e interesant însă la acest colocviu – nu doar faptul că Bogza încearcă o revizitare „altfel” a lui Eminescu – ține de carnația pe care o capătă ideologia: deși lăsată în urmă de destalinizări, ea rămână o inerție discursivă și, mai mult, un argument dincolo de argumente.

Boris Groys, *Stalin – opera de artă totală: Cultura scindată din Uniunea Sovietică* (trad. Eugenia Bojoga și George State), Cluj-Napoca, *Ideea Design&Print*, 2007, p.9.

² Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. 1948-1964*, Vol. I, București, *Cartea Românească*, 2010, p.169: „Mentorul școlii de jurnalism encomiastic și profesorul de stilistică falsificatoare al tinerilor reporteri afirmați spre sfârșitul anilor '50 (Traian Coșovei, Pop Simion, Paul Anghel, Ilie Purcaru etc.) este nu altul decât mărețul, incomparabilul GEO BOGZA. Textele lui poetic-reportericești publicate până în 1948 (*Țări de piatră, de foc și de pământ*, 1939; *O suță șaptezece și cinci de minute la Mizil*, 1940; *Cartea Oltului. Statuia unui rîu*, 1945; *Pe urmele războiului în Moldova*, 1945; *Țara de piatră*, 1946; *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, 1947) vor fi reeditate, cu modificările de rigoare, de câteva ori în anii de glorie ai acestei specii hibride care introduce informația distorsionată ideologic în mecanismul compensator al retoricii magnificării”.

³ Paul Cernat, *Îmblînzitorul României Socialiste*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Volumul I, București, *Polirom*, 2004, p.358.

⁴ În acest sens, o observație referitoare la „absența unei literaturi pe care să se exercite” critica este prezentă în studiul lui Alex Goldiș, *Critica în tranșee – De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, *Cartea Românească*, 2011, p.17: „Criza multiplă în care intră critica literară în anii '50 – a modalității de manifestare și a funcției (dinspre critica scripturală spre dezideratul purei propagandistici orale), a obiectului (absența unei literaturi pe care să se exercite), a ierarhiei referințelor (organizate «oligarhic») – va conduce, în practica scriiturii, la o uniformizare absolută. Până la începutul deceniului al șaptelea, toți comentatorii literaturii tratează aceleași subiecte în exact același limbaj, astfel încât nu e exagerat să afirmi că un singur critic literar este autorul de drept al acestei literaturi”.

⁵ Apud. Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte – Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, *Cartea Românească*, 2012, p.16.

⁶ Boris Groys, *op.cit.*, p.29: „Cert este că, în acești ani, regimul stalinist începe în mod energic programul de realizare a controlului total asupra tuturor, chiar și asupra celor mai insignifiante aspecte ale vieții cotidiene, pentru a îndeplini programul – formulat de Stalin după «retragerea strategică» a partidului în timpul NEP-ului – de «construire a socialismului într-o singură țară» și de «restructurare a întregului mod de viață»”.

⁷ Nicolae Gheran, *Arta de a fi păgubaș*, vol III, *Îndărătul Cortinei*, București, *Biblioteca Bucureștilor*, 2012, pp.26-27.

⁸ În această privință, vezi *Cronologia vieții literare românești – perioada postbelică*, Vol. IV (1949-1950)

(coord. Eugen Simion), p. 24: „înființarea Fondului literar al scriitorilor, «având drept scop ajutorarea materială sub diferite forme a scriitorilor, în vederea asigurării de condiții favorabile pentru desfășurarea muncii lor creatoare», înființarea a 15 premii ale Academiei, în valoare de 200.000 lei fiecare”.

⁹ Geo Bogza, *Eu sunt Ținta - în dialog cu Diana Turconi*, București, *Du Style*, 1996, p. 367.

¹⁰ Eugen Negrici, *op.cit.*, p.174: „E instructiv să enumerăm ce respingea cu indignare critica în acei ani ai fundamentalismului comunist pentru a realiza de pe acum direcțiile evoluțiilor ulterioare ale prozei, care nu avea cum să nu funcționeze, după 1953, în regim de replică: impuritatea «politică» a sentimentelor, afectivitatea depășind Țarul clasei tale, viața intimă a eroilor, mila și admirația exercitate necondiționat, faptul divers și amănuntele interesante, pitorești, nesubordonate conflictului (și asta întrucât o viziune doctrinară corectă își alege din viață exact ce-i trebuie), situațiile grotești și limbajul licențios sau buruienos – rămășițe ale mentalității burgheze – și tot ceea ce, într-un fel sau altul, sugerează gratuitatea, adică o urficioasă și neavenită formă a insubordonării”.

¹¹ Ion Manolescu, *Natura, o marfă socialistă*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, Volumul I, București, *Polirom*, 2004, pp.315-316.

¹² Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, București, *Editura pentru literatură*, 1968, p.317.

¹³ Paul Cornea, *Ce a fost, cum a fost : Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Iași, *Polirom*, 2013, p.127.

¹⁴ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism*, vol. IV, *Clasicizarea realismului socialist*, București, *Cartea Românească*, 2010, pp.283-284.

¹⁵ Ana Selejan, *Literatura în totalitarism*, vol. II, *Bătălii pe frontul literar*, București, *Cartea Românească*, 2008, pp.237-238; situația similară cu cea referitoare la Marin Preda vine cu răspunsul redacției la această scrisoare: „Nimeni nu poate pune la îndoială grija și străduința tovarășului Geo Bogza de a da o operă literară cât mai izbutită, nimeni nu poate pune la îndoială eforturile sale, dar în același timp trebuie să constatăm cu părere de rău că nu se poate să nu dai dreptate criticilor ce susțin că lipsesc oamenii și problemele lor din reportajul sau poemul în proză scris de autor, că lipsește aici conținutul revoluționar, educativ, mobilizator, ce se cere unei opere literare a epocii noastre”.

¹⁶ Andrei Terian, *Pentru realismul socialist*, în G. Călinescu – *A cincea esență*, București, *Cartea Românească*, 2009, p.397: „Există mai multe explicații ale acestei metamorfoze bizare. Mai întâi, e vorba de competențele extraordinare ale criticului care, cu toate derapajele sale, își domină net «confrății» din epocă. [...] În al treilea rând, deși nu s-a abătut aproape deloc de la directivele oficiale, G. Călinescu avea în urma sa (adică în interbelic) o operă critică nu doar majoră, ci cât se poate de eretică în raport cu marxism-leninismul”.

¹⁷ Vezi, spre exemplu, cum îi descria activitatea din interbelic Traian Șelmaru în *Gazeta literară*, pe 8 aprilie: „A militat împotriva fascismului și războiului imperialist, a demascat fără cruțare căpeteniile hitleriste și fasciste, pe provocatorii de război [...] A scris cu ură, cu dispreț despre stăpânii de ieri ai țării [...] Din tot ce a scris așa apare lumea exploataților: o lume iremediabil sortită pieirii”.

¹⁸ *Lucrările Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română – 18-23 iunie 1956*, București, *Editura de Stat pentru Literatură și Artă*, 1956., p. 214.

¹⁹ *Idem*, p.27.

Gheorghe PERIAN

Ce și cum scria A.E. Baconsky în anii realismului socialist

Încă din vremea când era student la Cluj, A.E. Baconsky părea că s-a hotărât să devină un scriitor al partidului comunist. Publica în ziarele de stânga, cu precădere în acelea care apăreau în Transilvania, iar în 1950 a colaborat și la „Scânteia” cu poezia (notorie și astăzi) *Barta Iosif și ortacii săi*. Partidul era în căutare de aderenți și manifesta multă atenție față de scriitorii tineri care se arătau dispuși să-i urmeze principiile. La nici 25 de ani, A.E. Baconsky a fost angajat ca secretar de redacție la revista „Almanahul literar”, înființată la Cluj, și cam tot pe atunci, în 1950, a debutat la editura Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română, cu volumul intitulat *Poezii*. Aflându-se în grațiile celor care dețineau puterea, poetul trăia mândria de-a fi izbutit să se facă apreciat și cunoscut mai repede decât alții, în ciuda tinereții sale și a realizărilor încă puține: „De-acuma mă cunoaște multă lume/ Pe-aici, prin Cluj și-aiurea-n alte părți,/ Unii la față, alții după nume,/ Că m-au citit prin ziare ori prin cărți” (*Scriind în Octombrie*).

Stilistic, primul volum este eclectic pentru că Baconsky amestecă limbaje diferite, unele mai vechi, altele mai recente, unele având origini în discursul ideologic al partidului, altele provenind din literatură. Toate erau preexistente și se aflau în stoc, la dispoziția unui autor care nu învățase încă să scrie cu propriile-i cuvinte, dar avea destulă abilitate în a le folosi pe ale altora. Baconsky a optat, desigur, pentru cele câteva limbaje, nu multe, recunoscute în mod oficial și recomandate de către partid, nelipsind unele încercări viclene de-a se exprima în maniera unor poeți interziși. În principal însă, cele două surse ale versurilor sunt limba de lemn a ideologiei comuniste, care domină în toată cartea, și poezia românească de formulă clasică, imitată sporadic, în strofe de importanță secundară.

Compunerile lui A. E. Baconsky sunt versificări, în formă regulată, ale discursului propagandistic din acea vreme, în lipsa oricărei dorințe de originalitate și fără o contribuție de ordin personal din partea autorului. Idealul pare să fi fost acela de-a rescrie cât mai fidel textul ideologic și de-a face din poezie un mijloc de difuzare a mesajelor politice. Versurile spun același lucru ca și discursul oficial, uneori cu aceleași cuvinte, pentru că intenția poetului era să redea cât mai exact și cu putere de convingere materialul doctrinar pregătit în laboratoarele partidului. Ca retorică, poeziile sunt declamative, constând adeseori într-o înlănțuire de chemări, de îndemnuri și de apeluri, întreruptă din când în când cu exclamații ce denotă entuziasm, uimire și admirație față de „miracolul comunist”.

În cuprinsul volumului se găsesc și poezii epice, de mare întindere, cu multe episoade și cu eroi



Ilarie Voronca
Desen de M. H. Maxy

angrenați în conflicte violente, rezolvate întotdeauna în sensul dorit de partid, adică prin triumful celor ce susțin cauza comunismului. Identitatea personajelor e aceea a categoriei sociale și politice din care provin și cu care se confundă, excluzând trăsăturile de psihologie individuală, ca și orice manifestări singulare, neangajate de partea uneia sau alteia din taberele aflate în război. Naratorul e, de obicei, un scriitor care din când în când simte nevoia să iasă în față și să se adreseze în mod direct cititorului său, pentru a-i da asigurări că, în ceea ce-l privește, el e alături de partid și lucrează în sprijinul acestuia. În *La frasinii de la răscruce* se povestesc întâmplări ce amintesc de conflictul din nuvela *Desfășurarea* de Marin Preda, iar în poezia intitulată *În ospetie* e vorba de niște țărani care se urcă în căruțe și merg în satul vecin să vadă cu ochii lor binefacerile colectivizării. Se întorc edificați și decid să întemeieze și ei o colectivă și să lupte împotriva chiaburilor exploatare. *Fabulă din lumea coniferelor* are, în chip de morală, o povață și totodată un avertisment pentru cei ce încă mai stau în afara partidului: „Din această poveste aș vrea să te-nvăț,/ prietene, să iubești ceea ce-i tânăr și crește,/ ceea ce-i nou, ceea ce se ridică, nu ceea ce se usucă și putrezește.” Pentru că altfel vei avea același destin/ cu pasărea cenușie ce cuib își făcu în bradul uscat/ și te vei prăbuși odată cu lumea în care mai crezi,/ odată cu creanga uscată pe care te-ai așezat”.

Lungă de câteva sute de versuri, *Balada despre Barta Iosif și ortacii săi* a avut un mare ecou când s-a tipărit și e citată și astăzi ca exemplu de poezie realist-socialistă. Cizmarul Barta Iosif are două întâlniri cu rol major în viața lui. Mai întâi, în anii războiului, s-a întâmplat să discute cu un soldat rus, care fusese miner în țara lui și care îi insuflă și ardeleanului dorința de-a ajunge să lucreze cândva în mină. A doua întâlnire, în urma căreia visul lui Barta începe să se materializeze, este cu secretarul organizației de partid de la mina Lupeni. Acesta îl îndeamnă să coboare fără frică în subteran, asigurându-l că „Partidu-i veșnic lângă tine,/ Veșnic îți va sta în ajutor”. Singurul care încearcă să-l întoarcă de la gândul său, prevenindu-l asupra pericolelor la care se expune, este minerul Nică, dar pe acesta îl discreditează

naratorul însuși, spunând despre el că e „om stricat de rele și codaș”. Urmări dintre cele mai importante pentru devenirea lui Barta Iosif au și lecturile sale din opera lui Stalin: „Și citește Barta dintr-o carte/ Scrisă de tovarășul Stalin”. Minerul cel leneș, Nică, nu se potolește însă, continuă să-l vorbească de rău pe noul adept al Kremlinului și, mai grav, continuă să deplângă munca în subteran a minerilor. Acest lucru îl supără pe narator atât de mult încât, la un moment dat, se oprește din povestit pentru a lansa câteva apostrofări la adresa leneșului, împreună cu o chemare de-a se alătura partidului: „Nică, Nică, stihul mi-l desferec./ Scriu de tine și gândesc de zor:/ Te-au ținut boierii-n întunec./ Mi te țin dușmanii-n lanțul lor.// Oare n-auzi țara cum vuieste?/ Fabrici cresc – tractoare pe câmpii./ Oare nu simți lumea-n jur cum crește/ Și tu-n urmă singurel rămâi?// Nu mai zace-n neguri la răscruce./ Nu mai sta rob it acolo jos,/ Că ți-om da noi mâna și te-om duce/ În suișul luminos”.

Poezia lui A.E. Baconsky se depersonalizează prin asimilare în discursul ideologic, considerat superior și abilitat să guverneze creația artistică, dar și prin imitarea unor forme poetice vechi, din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea. Tehnica autorului (sau, poate, strategia lui) era să înceapă cu niște strofe introductive, de obicei cu caracter descriptiv, în care ideologia fie că lipsește cu totul, fie că e doar prefigurată. Preț de mai multe versuri, Baconsky amână parcă să-și îndeplinească obligațiile politice și ține poezia pe terenul ei propriu, cel estetic. Strofele introductive, libere în aparență de orice sarcină ideologică, n-au totuși originalitate, pentru că-n versurile lor autorul pastîșează stilurile unor poeți clasici români, ieșiți demult din actualitatea literară. În *ospeție*, de exemplu, începe cu versuri în care se aud clar sonurile poeziei lui Șt. O. Iosif și George Coșbuc: „Se trezește satul – glasuri se aud,/ Se înhamă caii la căruțe joase./ A plouat aseară și văzduhu-i ud./ Vântul poartă-n frunze foșnet de mătase.// Dimineată. Rouă. Soarele bătrân/ Peste sat se lasă dăruind viață./ Doar, arare, umbre sure mai rămân/ Și, pe-alocuri, pete alburii de ceață.// Vara-i pe sfârșite; parc-auzi mocnind/ Ploile de toamnă reci și-ndelungate/ Și din ramuri parcă vezi cum își desprind/ Jocul lor tomnatic, frunzele uscate”. Nu doar strofele de început, ci și cele de încheiere se întâmplă să fie degajate de implicații politice, cum vedem în poezia *Dintr-o gară*, al cărei final ne aduce aminte de Topîrceanu (mai puțin pleonasmul din versul al doilea): „Dar un fluier strigă-n depărtare/ Și acarii sar și urcă sus,/ C-așa-i trenul, ba că-l vezi în zare./ Ba că se urnește și s-a dus.// Doar o clipă crește-n fața gării/ Urmărit de-aproape de copii/ Și-apoi, cu cântecul plecării,/ Iar înfruntă vântul pe câmpii”. Pe Goga îl recunoaștem în primele două strofe din *Balada despre Barta Iosif și ortacii săi*: „Jiule cu ape spumegate./ Străjuie de arbori seculari./ Tu te duci spre țărături depărtate./ Eu rămân aici printre stejari.// Dar un cântec am să-ți dau să-l duci/ Și să-l porți cu unda ta bătrână/ Ori pe unde-ntârzi la răscruce./ Ori pe unde apa ta te mână”. Poezia *După două mii de ani* rescrie *Umbra lui*

Mircea. La Cozia de Grigore Alexandrescu, iar *Cântec la lună* este o replică în stil tradiționalist la *Aventură în cer* de Geo Dumitrescu. Demersul lui A. E. Baconsky și al celorlalți poeți din vremea lui a fost să întoarcă poezia românească la una din vârstele ei premoderne, cu dublul scop de-a o face inteligibilă pentru marele public, rămas în urmă cu educația estetică, și de-a o pune în acord cu doctrina comunistă, ostilă față de curentele poetice din perioada interbelică. Un model a fost pentru autor și mica poezie socialistă publicată la sfârșitul secolului al XIX-lea în paginile revistei „Contemporanul”, având rădăcini puternice în romantismul umanitarist al lui Cezar Bolliac. Era o poezie impresionată de ceea ce se numea pe atunci „obscura dramă populară”, adică de suferințele pe care le îndurau în capitalism clasele de jos, lovite de sărăcie și de boală. Baconsky și-a însușit această viziune sumbră asupra trecutului antebelic, făcând din ea un act de acuzare a fostelor elite politice, insensibile față de durerile oamenilor sărmani: „Casa era umedă și joasă/ Și plângeau de foame trei copii./ Ani de-a rândul mama blestemase/ Lanțurile crâncenei robii.// Până când odată, într-o iarnă,/ Când, lucind, căzu un ger uscat/ Iar zăpada începu s-aștearnă/ Înelișu-i alb și înghețat.// A căzut bolnavă biata mamă/ Și-n vreo două luni s-a prăpădit./ Crivățul, cu fluier de aramă./ La mormântul ei s-a tânguit” (*La frasinii de la răscruce*).

După debut, cu toate că a fost acuzat de egotism și falsă combativitate, A.E. Baconsky a continuat să se bucure de sprijinul partidului comunist iar în primăvara anului 1951, cu o singură carte publicată, a devenit membru deplin al Uniunii Scriitorilor din Republica Populară Română (cum se numea țara noastră în acea vreme). Anul este important și pentru faptul că atunci a ieșit la iveală una din sursele principale de inspirație ale poetului, sursă pe care o va exploata deseori de acum înainte, anume călătoriile în țară și în străinătate. Mai mult decât alți scriitori români, A.E. Baconsky găsea în drumurile lungi și numeroase pe care le-a făcut nu doar o plăcere, ci și subiecte pentru cărțile sale. În toamna lui 1951 a petrecut câteva săptămâni într-un sat din Munții Apuseni și din această călătorie s-a născut un nou volum de poezii, *Copiii din Valea Arieșului*, publicat în același an. Poetul a stat de vorbă cu moșii și a pus în versuri întâmplările pe care le-a auzit de la ei, multe dramatice, în genul celor evocate înainte de către poeții socialiști (Constantin Mille, Neculai Beldiceanu, Ion Păun-Pincio). Sunt poezii epice, legate între ele, fiecare ducând povestea mai departe, până la un deznodământ tragic și totodată acuzator pentru cei ce în trecutul capitalist se îmbogățeau din munca săracilor. Poeziile vorbesc despre jalea românilor ardeleni, chinuți de boli și de mizerie, dar și despre ura acumulată în sufletele lor și îndreptată împotriva celor bogați. Jalea a luat-o Baconsky de la Goga, detașată însă de conotațiile ei naționaliste, iar ura provine din versurile poezilor socialiști mai înainte amintiți. Când acțiunea se mută în oraș, poetul creează un tablou al cartierelor sărace, muncitorești, de la periferie, asemănător în unele privințe cu acela din romanele

prozatorilor realiști din secolul al XIX-lea: „Peste Someșul Mic - mai la vale/ Stau casele umede-joase/ Și fiecă zi se prăvale/ Strivind prunci și femei ofticoase./ Orașul perfid își ascunde/ Durerile care-l străbat./ Pe umerii caselor scunde/ Se sprijină orice palat./ Pe stradă copilul de moț/ Bolnav și flămând hoinărește./ Cerșește și plânge” (*Sfârșitul copilului*). Printre notațiile sociologice și etnografice, destul de numeroase în prima parte a cărții, Baconsky face loc unor versuri mai subiective în care ține să-și exprime compasiunea față de moți și mânia față de cei vinovați pentru suferințele lor. Călătoria propriu-zisă în satele din Apuseni e povestită în partea a doua, în versuri de factură encomiastică, încărcate cu laude la adresa partidului, a conducătorilor de la noi și din Uniunea Sovietică, a gospodăriilor colective etc. S-ar părea că după venirea la putere a comuniștilor lucrurile s-au schimbat în bine și poetul nu mai găsește nici un motiv pentru a deplânge soarta moților, ci doar pentru a înălța ode noilor stăpâni. În tot cuprinsul volumului, dar mai ales în a doua parte, autorul amestecă versurile *despre* copii cu versuri mai facile, *pentru* copii, slăbind astfel identitatea de gen a întregului.

Dacă poezii interbelice au avut ca scop integrarea în formula occidentală, modernistă, A. E. Baconsky și colegii săi din generația realismului socialist au voit, dimpotrivă, să desincronizeze poezia românească, impunându-i un regim prozodic vechi și sarcini propagandistice împovărătoare. □

Georg LUKÁCS

Problema perspectivei

Greutățile literaturii noastre - semnalate de Becher și Seghers în referatele lor - își au originea tocmai în măreția, în cuceririle, în superioritatea ei socială-ideologică. Această problemă devine mai acută îndeosebi în ceea ce privește perspectiva. Este aproape banal să spunem astăzi că marea diferență dintre realismul critic și realismul socialist constă tocmai în problema perspectivei, în raport cu care superioritatea literaturii noastre iese cel mai mult la iveală. La un studiu concret, dacă citim diferite opere literare - mai mult operele noastre -, vom vedea că în problema înfățișării perspectivei își au originea încă multe alte probleme. Și îndrăznesc să spun că una din cauzele schematismului literaturii noastre își are rădăcinile tocmai în înțelegerea nejustă, mecanică a perspectivei. Pe scurt, în legătură cu perspectiva se poate spune *în primul rând* că numai ceva ce nu există încă poate fi întrevăzut în perspectivă, căci dacă acest ceva ar exista, ar înceta de a reprezenta o perspectivă pentru lumea în care creăm; *în al doilea rând*: această perspectivă nu este o simplă utopie, nu este un vis subiectiv, ci consecința necesară a unei dezvoltări social-obiective, care se manifestă poetic în desfășurarea mai multor caractere în anumite situații, și *în al treilea rând*: ea este obiectivă, dar nu fatalistă. Dacă ar fi fatalistă, nu ar fi perspectivă.

Ea este perspectivă prin faptul că nu este încă realizată; există însă tendințe pentru înfăptuirea acestei realizări prin acțiunile, prin gândirea anumitor oameni în care se reflectă o mare tendință socială - o tendință care se realizează pe căi întortocheate, poate cu totul altfel decât ne putem închipui.

Dacă vrem să înfățișăm cu adevărat acțiunile oamenilor, atunci trebuie să ținem seama de tendința lor irezistibilă spre viitor, de faptul că ei acționează cu atât mai puternic cu cât primesc mai mult impulsul gândirii.

Și totuși opera de artă trebuie să aibă undeva un sfârșit. Acest sfârșit nu trebuie însă înțeles textual. Se naște în opera de artă o realitate cu totul deosebită, pe care noi o trăim, în cazurile când este bine înfățișată, cu adâncă emoție.

Dați-mi voie ca să nu aleg întâi un exemplu din literatura noastră. Să ne gândim la sfârșitul romanului *Război și pace* al lui Tolstoi. Romanul propriu-zis s-a terminat. Războiul a fost câștigat de ruși, care-și apăsaseră patria, și cele două personaje principale, Natașa Rostova și Pierre Bezuhov s-au căsătorit. Romanul s-a terminat. Acum însă Tolstoi mai adaugă un fel de epilog, un fel de înfățișare a viitorului care urmează romanului și în care, în afară de dezvoltarea mai departe a relațiilor dintre Natașa și Pierre Bezuhov, este zugrăvită și soarta altor personaje principale. Dar se sugerează și un viitor mai depărtat. Vedem că discuțiile din Petersburg ale lui Pierre Bezuhov, reîntors acasă, sunt purtate în direcția unor răsturnări interne în Rusia, pe care să le înfăptuiască nobilimea progresistă, ceea ce numim, mai târziu, în istorie, mișcarea decembristă. Visul tânărului Bolkonski arată clar încotro duce acest drum.

În cele de mai sus găsim înfățișată perspectiva într-un mod profund istoric și minunat din punct de vedere artistic. Pe de o parte este un fapt istoric că din experiența și întâmplările marelui război împotriva armatelor invadatoare napoleoniene s-a născut răscoala decembriștilor, iar pe de altă parte vedem că la Tolstoi drumul trasat spre mișcarea decembristă reiese din soarta fiecărui om în parte.

Deci o învățătură pe care o putem trage din acest exemplu tolstoian ar fi că perspectiva este numai atunci aproape de viață și adevăr dacă ea reiese din tendințele de dezvoltare ale oamenilor care alcătuiesc opera de artă și nu dintr-un adevăr social obiectiv agățat unor anumiți oameni care au numai legături labile cu aceasta.

Se poate spune că acest exemplu face o excepție în realismul critic și într-adevăr în dezvoltarea sa realismul critic nu cunoaște romane care să aibă o astfel de perspectivă. Realismul socialist însă trebuie să aibă o perspectivă, căci altfel nu poate fi socialist. Se pune întrebarea: cât trebuie înfățișat? Este ușor de spus: perspectiva noastră este socialismul. Da, dar pe de o parte socialismul este o noțiune comună, pe de altă parte el este caracteristica unei perioade foarte mari, care stă în fața oamenilor și soartei lor, ca ceva abstract, ca pură abstracție, ca un ideal pur și simplu.

Astfel, dacă reflectăm asupra acestor lucruri, ne devine clară măsura în care trebuie înfățișată perspectiva în așa fel încât să nu se încalce tipicul înfățișat într-un roman și caracteristica individuală a personajelor înfățișate; cât anume din perspectivă cere în mod imperios acest fel de înfățișare a individualității și a tipicului oamenilor, care apar ca factori în aceste opere. Și dacă privim din acest punct de vedere marile opere ale realismului socialist, atunci vom descoperi, poate cu oarecare surprindere, cât de modestă este perspectiva acestora.

Să ne oprim la marea operă a lui Șolohov *Pe Donul liniștit*. Ce perspectivă deschide finalul acestui roman? Cartea se termină lăsând să se înțeleagă că după anii războiului civil satul căzăcesc s-a împăcat cu socialismul. Satul nu a devenit socialist – dar s-a împăcat cu puterea sovietică, dorind să trăiască în bună înțelegere cu ea.

Bineînțeles, perspectiva diferă în diversele opere după epoca pe care o zugrăvesc, după personajele înfățișate. Dar – și în aceasta constă adevărul – din nou este vorba de o perspectivă nemijlocită relativ modestă. De ce? Deoarece chiar cel mai însemnat roman, chiar cel mai voluminos și mai bogat în conținut – mă refer iarăși la romanul *Pe Donul liniștit* – cuprinde doar o etapă a dezvoltării, iar perspectiva lui poate ilustra doar un prim pas, o primă verigă în lanțul dezvoltării –, cum s-ar fi exprimat Lenin. Iar dacă scriitorul are de gând să pornească mai departe, atunci personajele sale ori vor deveni abstracțiuni, ori scriitorul le va impune (personajelor) această perspectivă (asta fiind de fapt o problemă pe care va trebui s-o discutăm) și, ca gânditor și bun socialist, scriitorul le va sili să o primească. În caz contrar, personajele sale devin abstracte și schimonosite.

Realitatea este că oamenii înțeleg anevoie, după grele rezistențe, adevăratul scop care duce spre socialism, ei pornesc încet pe acest drum, făcând deseori mari ocoluri până să ajungă să-l înțeleagă în mod just.

Aceasta este realitatea.

Pe de altă parte însă, există numeroase cazuri în literatura noastră când, în ciuda intențiilor cinstite, transformarea personajelor este făcută cu rapiditate, așa încât țelul abia propus a și fost lesne îndeplinit. Este de înțeles că mulți scriitori aleg acest al doilea drum de zugrăvire a perspectivei; ei aleg drumul pe care perspectiva realității noastre este înfățișată ca o realitate deja dobândită, lăsând să se întrezărească apoi perspectiva abstractă a socialismului desăvârșit; cunosc chiar opere în care perspectiva comunismului apare ca o perspectivă concretă, efectivă pentru unii oameni.

Aceasta dă naștere în literatura noastră, după părerea mea, unei problematici adânci. Abordarea problemei, așa cum am arătat, este de două ori nejustă. În primul rând, ea desconsideră greutatea, piedicile, rămășițele trecutului, în sufletul omului zugrăvit, iar în al doilea rând ea supraestimează rezultatele imediat realizate, dând astfel un tablou neveridic al realității. Dacă lumea ar putea fi schimbată în bine în urma unei



probleme just puse, dacă fiecare om ar putea deveni socialist prin simpla-i atingere cu o baghetă magică teoretică, atunci, tovarăși, n-ar fi întreagă revoluția socialistă, doar încheierea preistoriei omenirii? Pentru încheierea preistoriei omenirii sunt necesare lupte care durează zeci de ani – după cum a și spus-o Marx acum o sută de ani –, lupte care nu se duc numai pentru învingerea dușmanului, ci și pentru lichidarea rămășițelor vechi din noi înșine.

De aceea, fiecare simplificare, fiecare subestimare a greutatea care ne stau în față, fiecare supraestimare a rezultatelor obținute la un moment dat ne duc către ideea că ceea ce este adevărat și real muncii din punct de vedere al perspectivei poate fi înfățișat în realitatea existentă, înconjurătoare.

Această problematică ne duce în mod necesar către o dulcegărie, ne duce către ceva ce noi condamnăm, și pe bună dreptate, în literatura burgheză, și anume către ceea ce numim „happy end”. În fond, ce este acel „happy end”? Noi avem doar o concepție optimistă despre lume și suntem din punct de vedere social foarte convingși că conflictele de talie universal-istorică pot fi rezolvate la noi într-un mod just. Dar optimismul universal istoric nu exclude tragedii individuale. Lenin spunea că nu există pentru clase o situație fără ieșire, că nu poți conta pe faptul că dușmanul va ajunge într-o situație fără scăpare, ci că el trebuie nimicit. Lenin însă niciodată n-a afirmat că în viața individuală n-ar exista situații fără ieșire, că în cadrul unui proces optimist din punct de vedere social și universal istoric nu s-ar putea desfășura și tragedii individuale.

Ce este un „happy end”? „Happy end”-ul este un sfârșit optimist, care nu are o putere de convingere socială, care nu are o evidență care ar putea reieși în mod organic din individualitatea și tipicul situației. Marea greșală a schematismului în literatura noastră – fie motivul ei cât de cinstit – constă în faptul că noi o transformăm deseori dintr-un adevărat optimism într-un optimism „happy end” banal și dulceag.

Marx spune că un pas adevărat al mișcării valorează mai mult decât programul cel mai bine formulat. Literatura valorează numai atunci ceva – și ea valorează foarte mult – când întruchipează un adevărat pas al mișcării. Dacă literatura sa reprezintă numai o

cerință programatică a realității – și asta este tocmai problema perspectivei și a realității –, atunci noi suntem pe un drum complet greșit în ceea ce privește adevărata misiune a literaturii. Lenin spune că realitatea este mult mai șireată decât cea mai valoroasă gândire, chiar a celui mai bun partid, și eu cred că sarcina noastră, a scriitorilor – dincolo de problema perspectivei –, constă tocmai în a descoperi această șiretenie a realității. Este foarte simplu a înfățișa realitatea ca și când totul ar merge ca pe roate. Ea este foarte complicată în ocolurile pe care le face – și aproape toți indivizii care vor să-și realizeze țelul fac ocoluri. În această șiretenie, omul găsește uneori mai mult, alteori mai puțin decât ar dori, decât o cere țelul general, și înțelepciunea scriitorului constă tocmai în a găsi tipicul și individualul acestor ocoluri. Operele celui ce nu înțelege în ce constă acel pas al necesității sociale și nu este în stare să arate cum acesta se realizează în individ, în individul tipic, operele celui ce înfățișează perspectiva drept realitate nu vor fi numai slabe din punct de vedere al puterii de convingere, ci se vor învechi foarte ușor. Să ne gândim la imensele cimitire literare, unde stau îngropate o sumedenie de opere. De ce? Deoarece perspectiva reală scriitoricească este învechită (nu vorbesc numai despre realismul socialist), iar oamenii, care în perspectiva lor umană sunt greșit înfățișați, trec prin viață ca niște stafii. Căci realitatea merge pe drumul ei propriu, independent de gândire, independent de scriitori; iar dacă un scriitor n-a reușit să înfățișeze în mod just un pas – vorbesc cu modestie numai de un singur pas –, un pas real, dacă el în locul acestui pas a făcut cinci pași greșiți, realitatea făcând între timp cinci pași reali, atunci omul înfățișat trăiește mai departe ca o stafie, și opera astfel alcătuită este complet învechită.

Bineînțeles că mulți scriitori, și mai ales scriitori burghezi, au greșit deseori în perspectiva lor politică. Nu merită deloc să vorbim despre ceea ce au spus greșit în această direcție Balzac, Tolstoi și alți mari scriitori. Însă Balzac nu s-a înșelat niciodată asupra felului cum s-ar fi mișcat un intelectual asuprit al Restaurației, cum s-ar fi comportat el în epoca lui Louis Philippe sau ce poziție ar fi luat față de revoluția din 1848, în general, ci ca un Rastignac și Marsay. De aceea putea Marx să vorbească despre personajele profetice ale lui Balzac, despre faptul că în epoca lui Napoleon al III-lea au apărut anumite lipsuri pe care Balzac le-a zugrăvit cu tendințele lor de dezvoltare chiar înaintea acestei epoci. Eu cred că creația profetică a devenit la noi o posibilitate reală, deoarece marxismul pune la dispoziție mijloace spirituale mult superioare marilor scriitori ai trecutului în ceea ce privește claritatea socială, indicând măreția perspectivei socialiste. Creația profetică va deveni numai atunci o posibilitate reală când vom putea face o diferență între o realitate empirică și tendințele ei interne, cât și între tendința prezentului și cea a viitorului; această diferență va trebui să fie făcută cu multă simțire scriitoricească pentru a ajunge la creație. Perspectiva nu este deci – și cu asta vreau să închei – o problemă izolată a literaturii, o

problemă solitară, ci o problemă care privește totalitatea modului nostru de a crea.

Vreau să închei rugând tinerii noștri colegi să reflecteze asupra acestei probleme; să reflecteze asupra faptului că perspectiva este o problemă esențială a creațiilor noastre, ea constă în faptul că noi suntem istoricii socialismului în devenire, și valoarea noastră va fi numai atunci reală când vom fi adevărați istorici ai acestui proces.

La o analiză atentă și sinceră reiese, de exemplu, că unii scriitori privesc ca rupte de trecut anumite dificultăți ale dezvoltării noastre considerând că dificultățile ar veni numai din afară, din vina unor răufăcători etc. În paranteză fie zis, ca nu cumva să fiu înțeles greșit: răufăcătorii există. Despre asta însă nu vorbesc. Dar în realitate problemele noastre de azi își au rădăcina în problemele rezolvate sau nerezolvate ale trecutului, iar rezultatele pe care le obținem azi sunt germenii problemelor viitoare. Numai atunci când un scriitor va fi în stare să înfățișeze personajele și situațiile respective în lumina dialecticii istoriei, lucrurile spuse de mine, care în aparență sună poate abstract, vor deveni ceva de la sine înțeles și anume că perspectiva este o realitate și totuși nu este o realitate sau că este o realitate de alt gen decât realitatea curentă. Mă tem că am vorbit oarecum abstract.

Am avut totuși impresia că această problemă a fost, poate fără voie, atinsă în multiplele cuvântări ținute aici și dvs. mă veți ierta că în calitate de teoretician am încercat să o scot în evidență pentru a o clarifica. Sunt convins că dacă noi, dacă dumneavoastră cu toții veți reflecta mai mult la ea, atunci multe probleme iscate în discuțiile de până acum se vor lămurii.

N. B. Cuvântare ținută la Congresul scriitorilor germani, la Berlin, R.D. Germană, la 11 ianuarie 1956. („Viața românească”, nr. 5, mai 1956)



Iulian BOLDEA



Doi scriitori români de origine armeană: Varujan Vosganian și Ștefan Agopian

Introducere

Contribuția scriitorilor români de origine armeană la dezvoltarea patrimoniului cultural național și universal este cu totul remarcabilă. De la Gheorghe Asachi, întemeietor de presă literară, la Garabet Ibrăileanu, critic literar de mare finețe analitică, sau la prozatorii de azi Varujan Vosganian și Ștefan Agopian, scriitorii români de origine armeană se remarcă, în operele lor, prin inteligența rafinată, prin simțul nuanței și cultivarea cu deosebire a expresivității stilistice. În continuare ne propunem să analizăm opera a doi scriitori importanți ai perioadei contemporane, Varujan Vosganian și Ștefan Agopian, pentru care istoria și memoria reprezintă teme privilegiate, de fundamental răsunet și sens estetic sau etic.

Ficțiunea ca memorie asumată

Poet al sentimentului metafizic (*Șamanul Albastru*, *Ochiul alb al reginei*, *Iisus cu o mie de brațe*, *Portret de femeie* și *Dansul cu moartea*), Varujan Vosganian este și un prozator de mare succes, cu volumul de nuvele *Statuia Comandorului* și, mai ales, cu romanul *Cartea șoaptelor* (2009), recompensat cu premii importante: Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române pe anul 2009, Premiul „Cartea anului 2009”, acordat de revista „*România literară*” etc. Poezia lui Varujan Vosganian se înscrie în sfera căutării simbolurilor fundamentale ale existenței, circumscriind stări-limită (moartea, disperarea, confruntarea cu destinul, tentarea, în registru tragic, a limitelor umanului, toposul jertfei, cu toate ipostazele și dimensiunile sale). O poezie semnificativă pentru acest registru tematic și stilistic este *Cuvântul care ucide*, rememorare, în tonalitate de litanie obiectivă, a jertfelor din decembrie 1989: „îmi amintesc în

douăzeci și unu decembrie/ lumina era stranie, de început de lume./ cînd cuvântul este chiar ceea ce este./ Cînd cuvântul moarte înseamnă chiar moartea,/ cuvântul glonte ucide iar cuvântul sânge/ este chiar sânge./ Gura nu mai rămâne decât un petec de ceară fierbinte./ Cuvintele țâșnesc, de parcă pescarul/ își sfășie năvodul, lăsînd peștii slobozi,/ de parcă pescarul de oameni desface plasele sale./ Cele fără trup, cele spuse, rotesc peste lume,/ se năpustesc către buze, spre pleoape și piepturi./ către orice poate face cu puțință tăcerea./ Coboară un clopot, o temniță, o ureche întoarsă/ care silește fiecare gând să se audă./ Cuvântul zvîcnește prin tîmple, șuieră în nări,/ explodează în inimi. Nu poți să te aperi./ Cele întrupate îngenunchează în fața celor fără trup./ Pe oricare îl arăți vinovat pare a fi prea puțin;/ de jumătate de veac apasă prea multă vină pe umerii noștri./ Și atunci îmi spun: cel mai mare ucigaș a fost cuvântul./ Ce greu e să lupți împotriva lui cu tăcerile tale./ Ce greu să-l găsești tocmai pe acela căruia să îi ceri iertare”.

Într-un sugestiv poem al paradoxurilor existenței, al coincidenței contrariilor (*Despre întâlnirea lucrurilor potrivnice sau Ivirea ta într-o dimineață geroasă*), e sugerat momentul inefabil al întâlnirii dintre lumină și umbră, dintre concretețea făcutului și rețeaua invizibilă de esențe și sugestii ale sacralității, transcrise în metafore esențiale, obsedante (lut, pâine, tăcere, vin): „Dansează încet și în deplină tăcere/ zeul cu trupul de fum/ în locul cel mai strîmt cu puțință/ unde lucrurile potrivnice se netezesc/ cum ar fi cel dintre ființă și neființă/ dintre lumină și umbră, cuvânt și tăcere/ dintre zîmbet și melancolie/ dintre somn și trezie./ Tu abur și ceață și fum, tu iarbă a fiarelor/ prelinsă/ răcoare a lacrimii care sfîrșie pe obraz/ ca pe o plită încinsă/ apropiie-te cu talpa veșnic desculță și desperecheată/ a zeului-negură, a păsării zeu;/ o ceață subțire/ răspîndește lumea, nepregătită încă/ pentru căldura trupului tău”. Una dintre figurile privilegiate ale poeziei lui Varujan Vosganian este *oglinza*, spațiu de complementaritate și comuniune a văzutului și nevăzutului, a cunoscutului și necunoscutului, în care lucrurile își pierd ponderea, conservându-și însă fizionomia: ”Mă nasc în fiecare zi din sfântul duh./ Nestingherit,/ înfățișările mele hălăduiesc pe pământ./ Oglinzile mă repetă întruna ca pe un vers/ știut pe de rost./ Lumina mă așază/ în fiecare ochi de argint sau de apă/ de om ori de înger/ care mă privește./ Ne întîlnim în lumile încrucișate -/ cei care-mi seamănă voiesc sufletul meu/ zadarnic să-l fure./ Eu știu care din noi e cel adevărat;/ din orice altă imagine a mea/ lipsește imaginea mea despre tine” (*Neputința luminii*). Semantismul reflectării, al reprezentării corporalității e cât se poate de elocvent în *Portret de femeie*, desen emblematic al organicului pur, al concreteții carnalului ce adastă, ca într-un palimpsest, dinaintea unor sugestii și irizări ale unei transcendențe abia bănuite: „Ne-am desfăcut atunci. Ne-am închinat/ ca după o masă cu bucate curate,/ ca după o mărturisire spusă cu buzele

celuilalt./ deci fără ocolișuri./ Tu nu știi că în acest răstimp perdeaua din templu/ s-a despicat ca un tunet/ lăsând pereții orbi să se vadă./ Osuarele s-au frânt ca pâinea uscată/ brațe și guri descleștate au țâșnit din alcalii./ piepturile uscate ticăie slab/ ca un ceasornic neîntors./ Perdeaua ruptă ca vântul în crengile negre./ e doar un fundal pentru trupul tău alb./ un petic de carne îmblânzită”. La fel de sugestivă este metafora ochiului, prin care reprezentarea realului e interiorizată, într-un regim jumătate mimetic, jumătate oniric al viziunii, prin care privirea este, în fond, margine a ființei și margine a visului: „Ochiul este partea tăcută/ a trupului meu./ El pășește înainte, așa cum în desișuri./ călăuza zvârle piatra legată cu pânză,/ pentru a nu rătăci drumul drept./ Privirea e marginea ființei mele./ așa cum visul e marginea gândului meu./ Plouă cu ochi mari și curăț/ peste acoperișuri, pe asfalt, prin vâgăuni/ prin crăpăturile scoarței./ Ochiul meu, amestecat printre picăturile rezezi,/ te va găsi oriunde te-ai ascunde/ te va îmbrățișa cu lumina lui în tăcere./ Căci privirea e marginea ființei mele./ iar tu ești marginea visului meu” (*Cel care privește*).

Romanul *Cartea șoaptelor* a fost primit cu entuziasm nereținut, atât în România, cât și în străinătate. Nicolae Manolescu observă că aceasta e o „carte ieșită din comun, nici numai memorialistică, nici numai ficțiune, cu câte ceva din amândouă, și deopotrivă extraordinară prin modul în care țese pe canavaua istoriei numeroase destine individuale. Am întâlnit rareori într-un roman, cum este în definitiv cartea lui Varujan Vosganian, o atât de mare densitate de viață umană și de evenimente cruciale în existența unei comunități. Bogată, variată, palpitantă, cartea nu se poate lăsa din mână, pentru arta de povestitor pe care autorul o dovedește, ca și pentru interesul documentar al reconstituirii unei istorii tragice”. Pe de altă parte, scriitorul însuși sugerează câteva dintre cheile de lectură și atuurile cărții. Între acestea s-ar putea reține caracterul depozițional, dimensiunea neconcluzivă, forța de a sugera, de a spune aluziv, și nu de a judeca sau a condamna: „*Cartea șoaptelor* este cartea morților celor noi. Și încă ceva. Romanul este o carte unde nimic nu este spus până la capăt. Romanul nu pune concluziile. Concluziile omoară arta. Romanul este doar un martor, o mărturisire. Sentința o da cititorul, el este judecătorul. De aceea, chiar și aceeași carte e de fiecare dată altfel, după cum diferiți sunt, între ei, cititorii”.

Pitorescul documentar cu care debutează romanul (evocarea străzii armenesti din Focșani, descrierea cămării bunicii Armenuhi, a cărților și pozelor bunicului Garabet) se întretaie cu amprenta evocatoare, pseudomemorialistică a rostirii epice prin care „bătrânii armeni ai copilăriei” retrăiesc scene, întâmplări, gesturi exemplare și destine ale trecutului, cu scopul de a se elibera de traumele unei Istории delirante (genocidul din 1915, suferințele și

exilul), într-o scriitură amplă și densă, impregnată de lirism, de simț tragic și de grandoare. Istorie a unei represiuni și carte a identității unei etnii oropsite de o istorie tragică, romanul lui Varujan Vosganian dispune de o multitudine de dimensiuni și registre narative (carte de memorii, roman istoric, povestire în ramă – Rahmenerzählung, roman de familie, roman-cronică etc.), autorul descriind el însuși formula epică sub auspiciile căreia se situează propriul demers: „Povestea aceasta, pe care noi o numim *Cartea șoaptelor*, nu este povestea mea. Ea a început cu mult înainte de vremea copilăriei mele, pe când se vorbea în șoaptă. A început chiar cu mult înainte de a deveni o carte. Și nu a început în Focșaniul copilăriei mele, ci în Sivas, în Diarbekir, în Biltlis, în Adana și în regiunea Ciliciei, în Van, în Trabizonda, în toate vilaietele Anatoliei răsăritene unde s-au născut armenii copilăriei mele și care se numără printre eroii acestei cărți. Ba chiar a început cu mult înainte, o dată cu legendele și cu spaimele pe care bătrânii copilăriei mele le-au ascultat și le-au simțit în copilăria lor. Pe când nu erau decât foi răscolite și mai degrabă însângerate decât citite, paginile cărții au continuat cu masacrele anilor 1894-1895 și cu rezistența dârză a muntenilor din Sasun, a locuitorilor din Zeitun, conduși de Partidul Hâncean, și a fedainilor din Van”.

Întretăierea dramei colective cu cea individuală reface, în fond, traseul identitar al unei națiuni greu încercate, atât prin suferințele îndurate de-a lungul timpului, cât și prin mistificările istoriei. Dimensiunea subiectivă este una pe deplin asumată, pentru că, dincolo de documente, de cifre, de concretețea faptelor, e prezentă și o asumare individuală, afectivă, a unui anume trecut, asimilat cu deplină luciditate: „*Cartea șoaptelor*, deși plină de cifre ca o carte de istorie, nu este legată, de fapt, de niciuna dintre cifrele acelea. Adeverata istorie, cea care merită să fie povestită, e aceea care, oricând, dacă ar fi destui s-o povestească și alții s-o țină minte, s-ar putea transforma în legendă, adică povestea cea mai puțin exactă cu putință. Am folosit cifre nu pentru că am avut nevoie de amănunte în plus la poveștile noastre spuse în șoaptă, ci pentru că era singurul mod în care puteam prezenta cu limpeziciune succesiunea evenimentelor. Dacă în afara ei povestea poate fi potrivită pentru oricare timp și oricare loc, înlăuntru ei este important să se știe cine naște pe cine, cine moștenește pe cine, cine blestemă pe cine și cine anume poate rămâne personaj al poveștii, deci se poate povesti despre el, chiar și după moarte. În această ultimă privință, *Cartea șoaptelor* e oarecum neobișnuită, căci, spre deosebire de alte istorii, aici moartea e doar un detaliu, iar mai importantă decât moartea și, deci, decât viața, e memoria”. Legitim și emblematic, motto-ul cărții („Noi nu ne deosebim prin ceea ce suntem, ci prin morții pe care îi plângem”) sugerează accentul tematic privilegiat, legat de traumele istoriei și de dimensiunea tragică a unei revolte preschimbată în șoaptă („În copilărie am trăit

într-o lume a șoaptelor. Ele se rosteau cu băgare de seamă. Abia mai târziu am aflat că șoapta are și alte înțelesuri, cum ar fi tandrețea sau rugăciunea”).

Trecutul este, pentru personajele care încearcă să îl re trăiască, să-l retranscrie cu concursul unei memorii afective participative, povară și jertfă, reculegere și extaz cathartic. Desigur, așa cum s-a mai observat, eul-narator nu are, în ansamblul epic, o importanță majoră, în calitate de actant; însemnătatea sa rezidă în consemnarea și salvarea memoriei colective, expresie a identității unei etnii greu încercate: „Mai toți oamenii în mijlocul cărora mi-am petrecut copilăria erau bătrâni. «Ce caută copilul asta printre noi?», întreba, râzând, Arsag, clopotarul. «Lasă-l, spunea bunicul Garabet. Nu e un copil obișnuit. E un copil bătrân de zile.» (...) «Tu ești bătrân din cauza zilelor noastre. Ce n-am trăit noi și ai noștri ți se adaugă ție.»”.

Subtil cunoscător al normelor narativității, scriitorul alternează procedee diverse (descrierea, observația unor tipuri umane, excursul anamnetic, tehnica digresiunii, glisarea de la un moment cronologic distinct la altul). Tensiunea cărții rezultă din forța detaliului revelator, din evocarea pregnantă, din descrierile minuțioase, de amplă rezonanță afectivă: “Își legară fâșiile de așternuturi în jurul picioarelor, altfel tăpile goale s-ar fi lipit de pământ și oamenii n-ar mai fi avut putere să și le smulgă din noroi. Sub ploaia mărunță care topea orice contur, noul drum dura aproape o săptămână. Nu se puteau număra morții, căci, pe acest drum ceșos unde nimeni nu vedea decât aburii albastrii ai propriei respirații, celor care cădeau, carnea, înmuiată de ploaie, le era la fel de moale și de lipicioasă ca și lutul argilos. Erau călcați în picioare de către cei din spate și carnea lor era amestecată, ca într-un aluat negru, și acoperită de noroiul drumurilor. (...) Bărbații, atâția câți rămăseseră, se organizaseră în două grupuri. Unii se ocupau de căratul morților în afara taberei și de săpatul gropilor comune. Morții erau mai greu de cărat în al treilea cerc căci, uscați ca pământul afânat și cu oasele ușoare de frig, trăgeau apa și se umflau, iar venele muiate de apă se spărgeau, înroșindu-se ca o carne crudă. Umflați și greu de îndoit, ocupau mai mult loc și gropile, pe lângă că pământul era lipicios, trebuiau făcute mai largi.” Sau, un alt fragment în care vizualizarea ororilor e impresionantă și tragică: „Convoiul lor era format mai curând din niște mogâldețe. Păreau ușoare în bătaia vântului, un stol de pasări căzătoare (sic!), nu o înșiruire de oameni. Fotografiile făcute de călătorii străini care au reușit să se apropie de convoaie ori să-i fotografieze, în urmă, pe cei rămași neputincioși la marginea drumului, așteptându-și moartea, ne înfățișează, pe drumul spre Deir-ez-Zor, mai ales copii. Drumul spre al șaptelea cerc a fost un fel de cruciadă a copiilor. Având aceeași soartă ca a tuturor cruciadelor neînmormate. Copiii din acele fotografii sunt scheletici, cu trunchiul împușinat, cu burta suptă, cu coastele zvâcnind ca niște arcuri de oțel peste scobitura pântecului, cu mâinile și picioarele



subțiate ca niște crengi, cu capetele disproporționat de mari, ca și găvanele ochilor, în care bulbii ies din orbite sau se adâncesc în fundul capului. Copiii privesc fără nici o expresie pe chip alta decât rătăcirea minții, privesc ca de pe un alt tărâm, nu întind mâinile, nu cer nimic.” Lipsită de stridențe de orice fel, cu un mecanism epic ce funcționează ireproșabil, *Cartea șoaptelor* este o carte-martor, un testimoniu poetic, atroce și obiectiv în același timp, un pomelnic purificator, cu înțelesurile și subînțelesurile puternic individualizate, cu o fascinație a povestirii ce scufundă cititorul în oglinzile fantasmaticale ale unui trecut cu contur dramatic, trăit și re trăit cu fervoare. “Etnoficțiune istorică” (Marius Chivu), “ego-proză de mare finețe” (Irina Petraș), „meditație asupra istoriei” (Ioan Groșan), „o carte precum un *memento*” (Dan Cristea), narațiunea șoptită a lui Varujan Vosganian e una dintre cele mai impunătoare și mai durabile construcții epice postdecembriste, cu un destin internațional impresionant. Remarcabil este și volumul de proză scurtă *Jocul celor o sută de frunze și alte povestiri*, în care metamorfozele cotidianului se împletesc cu nostalgia trecutului și fabulosul mistic, într-o tulburătoare și fascinantă frescă, din care reiese cu limpezime drama unor identități sfărâmate sau tragica reverberație epică a exilului interior. Cărțile lui Varujan Vosganian sunt alcătuite din această confruntare permanentă între realitate și fantezie, în care faptul divers și mitul se întretaie într-un simbolic dialog al ficțiunii cu ea însăși.

Revelațiile istoriei subiective

Un alt prozator remarcabil al generației '80, Ștefan Agopian, face parte din categoria acelor scriitori fascinanți, creatori de verb și de atmosferă, seduși de magia limbajului și de spectacolul unei lumi

în derivă, aflată în perpetuă metamorfoză, o lume dinamică, ale cărei înfățișări își modifică neconștientul și aspectul. Nu întâmplător, demersul său epic a fost așezat sub semnul livrescului, al alegoriei și fantezismului baroc. Cărțile sale se nasc mai mult din erudiție, din voluptățile clipei trecute sau din mirajul altor cărți, reale sau inventate, decât din observația extrasă cu precizie din trupul realității. Acest rafinament al relatării este, am putea spune, răspunzător și de maniera de a rosti frazele, învâluitoare și discrete în același timp, abundente și reținute, hieratice și de o materialitate sugestivă. Pe de altă parte, se poate reține, din cărțile lui Ștefan Agopian, și un destin ambiguu al eroilor săi, care nu se situează într-un timp anume, cu determinații precise, ci, mai degrabă, într-o atemporalitate sacralizantă, în care istoria și utopia se îngemănează, pentru a contura o atmosferă epică marcată de un colorit fastuos și ambiguu. Radu G. Țeposu notează cu precizie o astfel de particularitate: „Personajele prozatorului trăiesc, deopotrivă, în trecut și viitor, ele sunt scrise de destin, precum cartea însăși e produsul unui text misterios și infinit, sunt ațâțate în permanență de gustul instigației și al suplicului. E o lume care trăiește sub semnul complotului și al nestatorniciei, al lipsei de transcendență și al confuziei. Așa cum timpul se desfoliază, ca o cortină grea de pluș, arătându-și când fața trecută, când cea viitoare, tot astfel grotescul fuzionează cu sublimul, spiritualul cu visceralul, angelicul cu demonicul, realul cu visul, aparența cu esența, moartea cu viața, ficțiunea cu istoria. Protagonistii au când carnația ființelor celor mai palpabile, când transparența himerelor. Ei pot fi simple halucinații ale naratorului, dar și proiecții alchimice și oculte ale unor experiențe magice”.

Cartea lui Ștefan Agopian *Fric* (Polirom, 2003) are o structură compozită. Alături de romanul omonim sunt cuprinse aici *Niște povestiri* (șapte la număr), precum și ceea ce autorul numește „Înapoi la biografie: (începutul altei cărți)” sub titlul *Domni și domnișoare*, dar și câteva pagini cu caracter autobiografic, sub titlul *Andi – prezentare generală* (este vorba de o prezentare a relației de prietenie și camaraderie dintre autor și Andi Schonfeld). Și în *Fric*, ca și în *Manualul întâmplărilor*, *Sara* sau *Tobit* se impune același ton somptuos al narațiunii, aceeași atmosferă epică de fast, hieratism și satiră camuflată în notațiile, nu lipsite de reflexe parodice, ale textului. Prezentarea biografiei eroului este înscenată sumar, în datele sale cele mai semnificative, cu încadrarea în epocă, într-un timp și într-un spațiu purtând irizări mitice: „În anul 1701 Fric se numea Melkon Zardarian, avea treizeci și doi de ani și era profesor de logică în orașul Trapezunt, la școala mănăstirii Carmir. Era căsătorit și avea doi copii. Nu bea și nu fuma, știa toate limbile pământului și nu-i plăceau prietenii și nici femeile. În vara acelui an și-a sugrumat nevasta și și-a vândut copiii unui sirian. A îmbrăcat haine de cerșetor și, după ce a dat foc casei în care locuia încă

de la naștere, luându-și numele de Fric, a pornit de-a lungul litoralului spre Constantinopol. I-au trebuit doi ani și ceva pentru a ajunge acolo și acolo s-a întâlnit cu Mekhitar, care tocmai se pregătea să treacă în Moreea împreună cu elevii săi”. Până la urmă, Fric se sinucide, „a doua zi după plecarea călugărilor mekhitarieni” și este găsit, trei zile mai târziu, de către Orjen. De fapt, romanul propriu-zis începe după moartea lui Fric, iar acesta este cel care, mort fiind, participă, ca „martor” mut, la majoritatea întâmplărilor pe care le trăiesc Orjen și ceilalți protagoniști ai acestui roman îmbrăcat în straie de poem. Trama propriu-zisă a construcției narative e cât se poate de sumară. Ceea ce este esențial în cadrul textului e configurarea unei ambianțe, a unei culori afective, a unei atmosfere de taină, vis și de miraj erotic. În fond, erosul este toposul ca element de construcție epică și energie care pune în mișcare psihologiile umane.

Universul întreg este erotizat, așezat sub semnul unei senzualități atotstăpânitoare. Visul și erosul sunt emblemele tutelare ale operei; în măsura în care eroii cărții trăiesc, halucinați, într-o lume cu contururi tremurătoare și cu un relief inconstant, ei nu sunt decât fantasmă puse în mișcare de tensiunea erosului, de energia senzualității, germene și finalitate a voinței lor de a trăi. De altfel, în *Postfața* romanului, Petru Creția notează că „în romanul acesta apare ceva nemăiîntâlnit în literatură românească: o impregnare cu Eros a universului. Atât Erosul teluric, cât și cel ceresc (potrivit distincției din *Banchetul* lui Platon). Ceva asemănător se petrece în poezia lui Elytis, asemănare înlesnită și de așezarea cărții în lumea grecească, un fel de lume grecească. Iar cititorul să nu se sfiască de ceea ce i-ar putea părea excesiv, poate chiar sordid. *Antoniou și Cleopatra* a lui Shakespeare prisosește de nerușinare, ca să nu mai vorbim de *1001 de nopți* sau de scabrozitățile din joycianul *Ulyse*. În marele univers însuflețit de Eros încapă totul, de la târfe la stele, de la cele mai pământești emanații sau de la răsuflarea mării până la recele albastru, gol de orice iubire, al ochilor lui Fric, care zace mort cu tălpile ciugulite de crabi și spălate de valuri. Dar să nu se teamă nimeni, nimfa Orjen o să-l învie, ea fiind un daimon al vieții eterne și, totodată, o făptură întâmplătoare”. Există, în *Fric*, o adevărată fascinație a trupului, a ascunzătorilor și a arătarilor sale minunate, a inefabilei vieți ce se petrece în lăuntru corpului uman, în universul acesta obscur de carne, sânge și limfă. Misterul feminității și al vieții se întâmplă, de pildă, în trupul Mariei Dragases, cea care își este suficientă sieși, în măreția atotputernică a cărnurilor sale („Casa e cu obloanele trase, ei dorm sau se învârt sub cearșafuri în lumina difuză; cu pulpele larg desfăcute, Maria Dragases așteaptă după-amiaza, gustul ei venind răcoros dinspre mare, degetele mângâie sexul păros născător de copii, el se desface din buzele-i roșii și crește fremătând ca o algă, aerul lipicios pătrunde prin tuburi căldute în creierul ei, se încolăcește acolo, ea cascadează și și strânge picioarele, se

întoarce cu curul la noi. Fundul ei este aidoma unui burduf pe care apeși însetat, șade cu o mână-ntr-o pulpe, unghiile ei se înfig în carnea prea albă, icnește și dinții ei se văd sub răsuflarea greoaie, își mângâie țâțele cu stânga făcută căuș; lumea pare aidoma țâțelor ei dormitând și lângă ele se joacă copiii, degetele lor grăsuțe se întind spre sfârcuri, sfârcurile se lungesc de o palmă, par să amușine lumea, cearceaful, ele sunt tuburi prin care lumea se scurge-n afară, se face cum e: o grădină și o casă, și la poalele lumii un bărbat mort simțind toate acestea și vocea fetei Orjen: – Maria Dragases”).

Personajele acestui roman nu au, propriu-zis, consistență ontică. Existența lor e iluzorie, la fel cum trupurile lor sunt părelnice, cu contururi ce-și modifică mereu desenul și cu trăsături vagi, halucinante. Semnele viețuirii lor sunt mai curând simbolice și alegorice, căci eroii lui Agopian stau sub imperiul visului, ei nu sunt nimic altceva decât fantasmе îndrăgostite de iluzia realității și de magia trupului. Timpul se scurge, aici, într-o devenire aproape materială, dezarticulând existențele și dând palori tainice chipurilor. Nu se poate contesta, de asemenea, turnura lirică a frazelor din acest roman, aura de poezie ce încadrează figurile și întâmplările. Autorul știe să surprindă, cu acuitate a percepției, latura de mister a lucrurilor, vraja lor neauzită, sunetul vremelniceii pe care lucrurile îl lasă în timpanul timpului: „Duminica se scurge așa pe sub tălpile lor, țesută din ore și poftă” sau „Dar ce fac grecii acum? Grecii așteaptă dormind întâmplările viitoare: Femeile grece călăresc pe valuri și așteaptă întâmplările viitoare: un prunc zbierând în mătasea de sânge!”. Ștefan Agopian construiește, în romanul său, o lume, o „lume de vorbe” (Petru Creția), un univers erotizat, ale cărui articulații poartă în sine pecetea magiei limbajului evocator și a fascinației atemporalității.

Povestirile din volum păstrează timbrul eroticizant al frazei, cu un plus de ironie și de reflex parodic, în construcții narative ce conțin palpitul trăitului, notat cu maximă putere de sugestie a concretului, ca în *Noapte de februarie, Kenya, mon amour* sau *Doamnele îndrăgostite vin din viitor*. Proza lui Ștefan Agopian poate fi pusă, întreagă, sub semnul motto-ului din Ernesto Sabato, de la începutul cărții: „Se poate spune orice despre un vis, dar nu că este minciună”. Hrănită din geografia fluctuantă și senzuală a visului, epica lui Agopian excelează în arta descrierii și în rafinamentul parabolei ce trasează un contur utopic viețuirii concrete. Evident, exemplele și cărțile ce ar putea ilustra evoluția prozei românești contemporane din perspectiva scriitorilor români de origine armeană se pot înmulți, iar experiențele estetice și strategiile narative sunt, neîndoielnic, mult mai multe. Am selectat doar câteva eșantioane de proză, care mi s-au părut reprezentative pentru evoluția și perspectivele artei narative.



Repere bibliografice

1. Iulian Boldea, *Scritura ca depoziție*, în revista „România literară”, nr. 43, 2013, p.9
2. Gabriel Dimisianu, *Realist și simbolic*, în revista „România literară”, nr. 9, 2014, p.5
3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
4. Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceausism*, vol. II, *Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006.
5. Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, București, 1998.
6. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Editura Paralela 45, București, 2000.
7. Irina Petraș, *Cărți de ieri și de azi*, Casa Cărții de Știință, București, 2007.
8. Ion Simuț, *Critica de tranziție*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996.
9. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a III-a, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/ Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale și intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finanțată de către Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/ Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale și intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

Dorin ȘTEFĂNESCU



Daniel Turcea. O „fără de nume străvezime” (1)

Etapele unei fenomenologii a luării măsurii, pe măsura esenței omului în care se arată distanța până la care retragerea divinului este posibilă, sunt semnele revelatoare ale posibilului însuși al ființării. Poezia lui Daniel Turcea rostește anevoiosul drum al străbaterii distanței, pe urmele retragerii inaparentului în imaginea care îi descoperă chipul în chiar lucrurile în care el se acoperă, un drum al vederii dinlăuntru a ceea ce se manifestă mai presus de orice vedere, cerul ascuns și logosul din care izvorăște străvezimea celor ce urcă de la literă la duh, până în nemăsurabilul luminii în care Cuvântul nu mai e decât slăvire pură. „O cântare a treptelor” – cum e subtitulat volumul *Epifania* – care înalță spre nevăzutul în care totul începe, ia forma transparentă a urmării.

Treptele decreației

În trecerea invizibilă prin distanța deschisă de orizontul ființei, semnificabilul inaparent dobândește forma posibilității sale de expresie, ia chipul unei manifestări care se dă vederii. Un chip ce se arată ca imagine a distanței înseși, ca retragere a ființei în departele non-manifestării. Altfel spus, manifestarea ființării semnificabile este cu puțință doar în virtutea retragerii ființei în nemanifestatul lucrător al absenței. Ceea ce primește chip se confruntă cu paradoxul ființei care iese din chip, cu nevăzutul care nu e de față, nu apare în fața ochilor care nu au *ce* să vadă, pe fața neînfățișată a vizibilului. Depărtarea în care se retrage chipul divin deschide însă perspectiva, îi adâncește extensia, căci ea arată însuși chipul absenței, dar al unei absențe vii, care dă relief și pregnantă lucrurilor, „depărtarea însemnându-și chipul” în locul dezertat, dezafectat, al unei urme. Semnul acestei prezențe de absență desemnează prin omisiune, căci dacă „mereu depărtarea crescând// cearcăn/ pe suprafața adâncului”¹ se ascunde în nemanifestare, ea deschide adâncul, se arată ca supra-față a transcenderii posibile. Ascunsul nu e însă totdeauna adâncul; el e uneori vălul care oprește vederea, „vălul cărnii”² al suprafeței care se prezintă aproape, suficiența lumii care, arătându-și

fața, se substituie feței divine, o acoperă și o șterge din vedere: „vălul/ e-aproape stins/ ascunsă față”, „viața mea e un văl ce-mi acoperă chipul”: „un chip ascuns de noapte/ sau un drum/ care începe și se face nevăzut”³. Ascunderea înseamnă acum acoperirea, învăluirea în materialitatea opacă a manifestării mundane. Chipul uman nu numai că refuză distanța în care se vestește divinul, și odată cu ea înălțimea la care e chemat să ajungă; el nu cunoaște decât propriul chip, drept singura măsură a aparenței în care se închipuie în și pentru sine. Închipuirea e retragerea chipului, nu înfățișare ci desfigurare. Ceva ce apare pentru a dispărea, precum drumul care începe în vizibilitatea deschiderii și se stinge învăluit în nevăzutul prost al imaginii de sine. Drum care nu îndrumă ci ascunde „adevăratul chip al firii”, astfel încât „nici sufletul tău nu ți-l vezi/ ce-n tine se învăluie-n tăcere”⁴. „Vălul/ ce negrăit acoperă”⁵ desparte vizibilul de invizibil; acoperindu-l pe acesta din urmă, îl propune pe cel dintâi ca singurul cu adevărat vizibil. Mai mult: scoate invizibilul din dialectica manifestării; fiind acoperit, prin urmare de nevăzut, el nu există; lumea – inclusiv cea a omului – este imperiul vizibilului: *esse est percipi*. Dar din moment ce invizibilul este prin definiție nevăzutul, de ce trebuie acoperit, ascuns din vederea pentru care el oricum nu este, precum sufletul învăluit în legendă?

Să spunem mai întâi că retragerea adaugă invizibilului o dimensiune în plus, îl adâncește, face invizibilul și mai invizibil. Dar – din perspectiva inversă – invizibilul care se retrage face vizibilul și mai vizibil, dându-i strălucirea manifestării esenței. Nu e prin urmare invizibilul ce califică lucrurile pe care nu le vedem pentru că sunt acoperite de alte lucruri (grădina din spatele unei case); fiind ascunse vederii, acestea nu fac imagine. Invizibilul divin însă se retrage tocmai în imaginile în care el se poate arăta, iar dacă se arată *ca imagine* el se înfățișează ca vizibil al invizibilului. În această perspectivă, sufletul nevăzut este ascuns în imaginea care îl acoperă, îl învăluie în faldurile groase ale rațiunii suficiente. Este „chipul lui cel tainic/ de care nu știe/ încă având hotar/ mintea ia forma lucrurilor cunoscute/ dar ajungând la cel fără chip/ se face fără chip”⁶. Chipul sufletului, nevăzut de minte, rămâne retras în ascundere, acoperit de necunoaștere. Iar aici a nu cunoaște înseamnă a nu vedea, a măsura în limitele cogitabilului, în forma pe care o comunică vizibilul. Nu poate fi cunoscut decât ceea ce se vede, imaginea ex-pusă în care lucrurile se formează în gândire, gândire care – la rândul ei – se adecvează obiectului pe care și-l pune în față. Ceea ce nu i se înfățișează în acest fel, în chipul obiectualizat al lucrurilor cogitabile, nu există. Or sufletul este un nemăsurabil, ca atare un necogitabil. „Chipul unui suflet” este „chipul tainic” atât timp cât el rămâne „chipul ascuns”⁷. În hotarele minții care ia forma lucrurilor cunoscute, sufletul își întoarce fața, se cufundă în nevăzutul fără imagine. Și unde – pentru cine – ar putea avea el o imagine, dacă nu tocmai în cuprinsul eliberat al unei gândiri predispuse să-l primească la sine, să-l vadă așa cum este, nu ca formă a vreunui lucru cunoscut, ca obiect *de cunoscut* într-o imagine mentală, ci ca „adevărata față a minunii”⁸. O gândire care nu mai gândește, ci privește, se lasă pătrunsă de forma dezvăluită a sufletului, altfel inimaginabilă,

cuprinsă de lumina care o topește în viziune, laolaltă cu vâlul descoperit: „când voi fi în tine, Lumină/ înconjurat de Lumină/ spulberă/ acoperământul acesta/ țesut peste ochi/ peste inimă”.⁹ Acum – în perspectiva acestui posibil al imposibilului –, „când gândul începe să vadă/ și solzi, din privire, să cadă”,¹⁰ revelația e deplină, invizibilul își arată imaginea, căci „nimic nu va rămâne ascuns”,¹¹ tot ce era acoperit se descoperă, „toate i se arată precum sunt” „și acoperământul/ trupul/ vâlul/ tot cortul cerului/ se face străveziu”.¹² Noua imagine aduce la vedere chipul sufletului, în chiar transparența tuturor celor care îl acopereau.¹³ Ceea ce se impunea și se punea în vedere devine nevăzut, simplă aparență a derizoriului, dispariție în imaginea nesubzistentă a mundaneității; în schimb, invizibilul (cu mintea, cu carnea, cu vederea trupească) se face vizibil, arătându-și chipul neascuns, ieșind din retragere „cu fața descoperită”.¹⁴ Cum să înțelegem această răsturnare a perspectivei, această pătrundere în distanța nevăzutului, paradoxala posibilitate de a urma retragerea sa în imagine, de a vedea ce nu se poate privi?

Dar „a vedea/ ce nu se poate privi” e „ca și cum te-ai naște-n plin soare/ ca și cum tot ce știai/ ar muri/ iată/ se trezesc/ din țesături, din oase, din țărână/ ca dintr-un cort ies afară/ se-nalță ca o flăcărie lină/ și se vâd/ se vâd/ prima oară”.¹⁵ O primă condiție este, după cum am văzut, de creația aparenței mundane, destrămarea imaginii pe care lumea o proiectează pe vâlul ce ascunde chipul firii: „e drumul de la literă la duh/ și primul pas e depărtarea lumii”.¹⁶ Condiție în care se poate întrevedea „ce-i dincolo/ de gânduri/ în splendoare”, nu în cea care se arată ca fapt de a apărea în lumina lumii, în centrul autarhic al ochiului lumii, ci în strălucirea discretă a ceea ce apare nevăzut, în imaginea inaparentului, a celui *incognito* învăluit în „splendoarea de la marginea lumii”.¹⁷ Marginea e smerirea, descentrare și distanțare, cu atât mai pregnantă cu cât e mai ștearsă din vedere, dar și recentrare, reducere până la miez, „ca o descreștere, a lumii, înspre fruct”.¹⁸ Apoi, complementar, o descreștere a trupului, căci – precum în viziunea platoniciană¹⁹ – „trupul e un râu/ izvorând înăuntrul focului”, și atunci el e menit de creației, nu cu scopul abolirii ci în vederea sublimării, a transparenței în care sufletul se dezvăluie, „ca și cum sufletul ca sângele din cană/ ar fi privit în afară, fără vâluri/ lina chemare/ și puținul trup”.²⁰ Schimbarea la față a trupului e o ardere de tot, până la lamura flăcării mângâietoare, „rouă/ înconjurată de flăcări”²¹; trupul ia chipul sufletului – „strălucirea/ cu raze-năuntru”²² – iar „sufletul se-nfășoară-n mătase”: „schimbându-și fața/ acesta e trupul”.²³ Retragera omenescului – a prea umanului – corespunde retragerii divinului; pentru ca divinul să se poată retrage în imagine, omenescul trebuie să se retragă din imaginea de sine. Tot „ce e omenesc rămâne-n urmă ca pielea unui șarpe”, „să-ngroape taina sa de om/ luminii doar/ asemănare”.²⁴ Pe ultima treaptă a creației, în miezul ireductibil al absenței, „socotindu-se pulberea drumurilor”,²⁵ omul e pregătit de urmare. Dar „nu putem urma/ decât fiind asemeni”,²⁶ prin asemănarea cu lumina neasemuită a chemării. Ultima treaptă e prima pe calea urmării, *intrarea în imagine* ca în pulberea drumului, în cuvântul ce are „neomeneasca putere/ de-a numi neasemuirea”.²⁷

Note și referințe bibliografice

¹ *Vina*, în Daniel Turcea, *Epifania* (1978), Ed. Cartea Românească, București, 1982, pp. 133, 134. În continuare vom nota cu *E* poemele ce fac parte din volumul *Epifania* și cu *PD* pe cele cuprinse în ciclul postum intitulat *Poeme de dragoste*. Paginile trimit la ediția menționată.

² *Calea lactee*, (*E*), p. 105. Sufletul – spune Simone Weil – „se ascunde în spatele cărnii, se acoperă cu ea luînd-o drept vâl” (*Forme de iubire implicită a lui Dumnezeu*, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 60); „carnea e vâlul pe care îl așezăm în fața noastră ca ecran între Dumnezeu și noi” (*Greutatea și harul*, Ed. Humanitas, București, 2003, pp. 98-99).

³ *Grădini* (*E*) ; *Iubire* (*PD*); *Despre poezie* (*E*), pp. 95, 248, 147.

⁴ *Despre neînserata iubire* (*PD*); *Bătrânul către fiul său* (*PD*), pp. 227, 296.

⁵ *Aici e poarta* (*PD*), p. 225.

⁶ *Ce va fi* (*PD*), p. 220.

⁷ *Bătrânul* (*PD*); *Gând* (*PD*), pp. 264, 250.

⁸ *Gând* (*PD*), p. 250.

⁹ * * * (*PD*), p. 258.

¹⁰ *Athanatos* (*E*), p. 158.

¹¹ *Certarea filosofilor* (*E*); *Taina desăvârșirii* (*PD*), pp. 155, 262.

¹² *Cel care, neștiut* (*PD*); *Trupul* (*PD*), pp. 294, 320.

¹³ „Însă transparența nu e vizibilă. Vedem opacul prin intermediul transparentului, acel opac ascuns atunci când transparentul nu devenise transparent. Vedem fie praful de pe geam, fie peisajul de dincolo de geam, niciodată geamul însuși. A curăța praful nu are alt rost decât acela de a vedea peisajul”, dar a-l vedea ca și cum vederea mea ar fi absentă pentru ca el să fie prezent, „a vedea un peisaj așa cum e atunci când nu sunt de față” (Simone Weil, *Greutatea și harul*, ed. cit., pp. 178, 81).

¹⁴ *Despre neînserata iubire* (*PD*), p. 227.

¹⁵ *Prima oară* (*E*), p. 106.

¹⁶ *Alb, veșmântul* (*PD*), p. 252. „A te goli de lume. (...) A te despuia de domnia imaginărilor asupra lumii” (Simone Weil, *op. cit.*, p. 49).

¹⁷ *Balada splendorii* (*E*); *Athanatos* (*E*), pp. 120, 158. În „adiere de vânt lin și acolo va fi Domnul” (3 Regi 19, 12).

¹⁸ *Despre poezie* (*E*), p. 146.

¹⁹ „Trupul unui om curge” (Platon, *Phaidon*, 87 d).

²⁰ *Rug* (*PD*), p. 259.

²¹ *Vicleim* (*PD*), p. 291.

²² *Trupul* (*PD*), p. 320.

²³ *Deasupra râului* (*E*), p. 113.

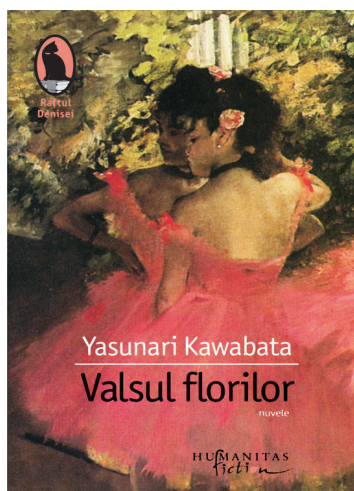
²⁴ *Vina* (*E*); *Floare carnivoră* (*E*), pp. 135, 150.

²⁵ *Certarea filosofilor* (*E*); *Epifania* (*E*), pp. 157, 190.

²⁶ *Cel care, neștiut* (*PD*), p. 293.

²⁷ *Și cum fusesem chemați* (*PD*), p. 261. Dezgolirea este smerirea în Dumnezeu: „partea cea mai înaltă din insondabila sa profunzime răspunde coborârii supreme în profunzimea umilinței” (*Predica 10*, în Meister Eckhart, *Benedictus Deus*, Ed. Herald, București, 2004, p.183). Abia acum sufletul intră în imagine, dar într-o imagine care e una cu Dumnezeu, „omul umil” fiind cel al cărui „suflet pătrunde în Imagine, unde nimic nu-i este străin, unde există numai Imaginea cu care el face o singură Imagine”, rămânând „în lumina pură în care Imaginea sa este totuna cu Imaginea lui Dumnezeu” (*Predica 44*, în Alain de Libera, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994, p. 271).

Rodica GRIGORE



Yasunari Kawabata și Yasushi Inoue. Muzică, pictură, literatură

Cel dintâi laureat nipon al Premiului Nobel pentru Literatură (în anul 1968, la exact o sută de ani de la începuturile Restaurației Meiji), pentru „deosebita afinitate pe care opera sa o prezintă cu tradițiile japoneze și pentru măiestria narativă cu care înfățișează esența gândirii japoneze”, Yasunari Kawabata (1899-1972) reprezintă un caz deosebit, fiind, pe de o parte, un mare scriitor modern, dar, pe de altă parte, și unul tradițional, în cel mai bun sens al cuvântului, menținând legături extrem de profunde și de profitabile din punct de vedere estetic cu trecutul cultural al țării sale. El aparține structural tradiției nu doar prin limbaj, ci poate mai ales prin dezinteresul – nu o dată total – față de intrigă, acțiunea scrierilor sale fiind „episodică”, în sensul pe care acest termen îl are încă din perioada Heian. Kawabata scrie, astfel, excelente texte de atmosferă, în descendența Doamnei Murasaki Shikibu și a vechilor „nikki” și „monogatari”, nu descriind, ci doar sugerând mereu tensiunile ori sfâșierile sufletești prin intermediul unei simbolistici a obiectelor și, mai cu seamă, printr-o surprinzătoare comunicare afectivă cu peisajul.

Pe lângă romanele care i-au adus celebritatea în Japonia și în întreaga lume, *Țara zăpezilor*, *Vuietul muntelui*, *O mie de cocori* sau *Frumusețe și întristare*, Kawabata a scris, de-a lungul întregii sale activități literare, și proză scurtă, specia povestirii corespunzând perfect modelelor estetice ale literaturii dinastice preferate de autor. Volumul *Valsul florilor** include nouă dintre cele mai reușite și mai subtile povestiri ale sale; cititorul va întui legăturile dintre aceste texte și tematica impusă în creațiile anterioare, câtă vreme *Yumiura* duce clar cu gândul la *Dansatoarea din Izu*, iar *Prima zăpadă pe Fuji* la *Luna în oglinda apei*.

Numai că, în egală măsură, *Yumiura* e o povestire perfect raportabilă, din punct de vedere simbolic, și la jurnalul pe care, la vârsta de șaisprezece ani, Kawabata însuși l-a ținut pentru a-și alina durerea provocată de moartea bunicului (moment ce venea după tragica dispariție a părinților săi), dar și pentru a nu lăsa să se risipească în uitare trăirile intense și efectele pe care l-au avut asupra sa toate aceste încercări ale vieții. Aparent șocant, cel puțin la prima vedere, subiectul din *Yumiura* este plin de

semnificații profunde care, adesea, scapă cititorului grăbit. Astfel, protagonistul, Kōzumi, un scriitor trecut bine de prima tinerețe, primește pe neașteptate vizita unei femei pe care nu o recunoaște, dar care susține că, în urmă cu ani, el fusese îndrăgostit de ea, ba chiar o și ceruse de soție. Bărbatul nu-și amintește absolut nimic și, cu cât face eforturi mai mari pentru a-și aduce aminte măcar ceva, pare a se afunda tot mai mult în trecut, cu toate că memoria nu-i revine defel, iar asta îl îngrijorează mai tare decât ar vrea să recunoască. Faptele se petrecuseră, după cum povestește femeia, în orașul Yumiura. După plecarea acesteia, scriitorul caută respectivul oraș pe toate hărțile pe care le are în casă, însă nu-l găsește, începând să se întrebe foarte serios dacă vizitatoarea inventase întreaga poveste sau dacă aceasta, deși plasată, probabil, în alt oraș, se petrecuse, totuși, cu ani în urmă... Kawabata dă, în *Yumiura*, întreaga măsură a extraordinarului său talent, provocând, după fiecare lectură a acestui text, noi și noi întrebări: a fost, oare, povestea femeii o simplă ficțiune oferită unui celebru autor de ficțiuni, ca într-un joc al reduplicării, atât de drag lui Kawabata? Sau a existat acea femeie în vreun fel în viața lui Kōzumi, dar acesta refuză să-și aducă aminte? Finalul textului lui Kawabata oferă un răspuns (aparent) cât se poate de clar: femeia a inventat totul, orașul Yumiura nu există pe hartă. Numai că acest răspuns atât de simplu oferit unei întâmplări atât de tulburătoare, nu mulțumește. Căci elementul cheie este că nici măcar Kōzumi nu este sigur dacă nu cumva anumite fragmente din propriile amintiri nu sunt deja risipite în uitare. Să nu-ți mai amintești, pare a spune autorul printre rânduri, înseamnă a face primul pas spre moarte.

Aceeași temă străbate și povestirea intitulată *Un rând de copaci*. Soeda, soț și tată a cărei fiică e pe cale să se căsătorească, observă într-o seară, la sosirea acasă, că o parte din arborii de ginkgo de pe alea ce duce la locuința familiei au rămas fără frunze. Cum de nu remarcase acest lucru de dimineață? Frunzele căzuseră, oare, în doar câteva ceasuri? Și cum de nu văzuseră nimic soția și fiica lui? Oare așa s-au petrecut lucrurile în fiecare an, iar ei nu băgaseră de seamă, prea ocupați cu slujba și cu grijile cotidiene? Un conflict secundar este legat de furtul care se produce în chiar casa lui Soeda, fiica sa neobservând cum o femeie pe care o miluise îi luase portofelul – minunată metaforă a lipsei de atenție a oamenilor în fața mai micilor sau, uneori, mai marilor întâmplări ale vieții. Portofelul fusese furat, iar frunzele copacilor căzuseră, nimeni, însă, nu observase nimic. Textul începe ca un soi de șaradă menită a dezlega un mister botanic, dar sfârșește în pura psihologie. Fuseseră cu toții atât de ocupați? Dar, poate, pare a sugera din nou printre rânduri Kawabata, a nu mai observa ce se întâmplă în jur nu e altceva decât o etapă a risipirii în neant: începi să-ți pierzi tinerețea și pofta de viață exact atunci când nu mai poți, nu mai știi sau nu mai vrei să observi.

Însă alți protagoniști ai povestirilor din acest volum observă – de astă dată, poate chiar prea multe. De pildă, în *Prima zăpadă pe Fuji*, scriitorul relatează întâlnirea a doi foști îndrăgostiți pe care reacția familiilor la povestea lor de dragoste, pe de o parte, și izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, pe de alta, i-au împiedicat să rămână împreună. După ani de zile, cei doi se întâlnesc întâmplător. Se recunosc. Dar mai sunt ei, oare, cu adevărat aceiași? Jirō observă că Utako, cea altădată atât de proaspătă, are o frumusețe stinsă și nu reușește să ascundă suferința care o macină. Căsătorit, acum, dar neputând

s-o uite complet pe marea iubire a vieții sale, bărbatul o privește pe Utako, încercând s-o regăsească pe fata de atunci în femeia temătoare de acum, obosită și slăbită din toate punctele de vedere de o căsnicie nefericită, urmată de un divorț cu probleme. Decizi să recâștige măcar atât cât se mai poate din trecut, cei doi fac o călătorie cu trenul și contemplă, pe fereastra compartimentului, prima zăpadă de pe Muntele Fuji, superbă metaforă a primei iubiri și a anilor atât de frumoși ai tinereții. Iar dacă, în romane, Kawabata alegea finaluri violente pentru personajele sale (moartea neașteptată a lui Yoko, în *Țara zăpezilor*, sau scena înecului din *Frumusețe și întristare*), în această povestire scriitorul pare a privilegia o tonalitate minoră și calmă. Dar minor nu înseamnă, în cazul lui Kawabata, lipsit de importanță, iar calm nu înseamnă nicicum fericit. Cei doi au pierdut copilul pe care l-au avut împreună, mica ființă dată spre adopție a murit în scurt timp, iar rănilor vechi, pe care amândoi le considerau închise, se redeschid la cea mai mică atingere – și încă din prima clipă când ei se privesc din nou în ochi. Însă în vreme ce Jirō observă mai ales detaliile fizice atât de schimbate ale fostei sale iubite, Utako e incapabilă să depășească piedicile pe care propriul trecut, mai recent sau mai îndepărtat, i le ridică la tot pasul în cale. Kawabata explorează, din nou, dar de data aceasta la altă intensitate și cu alte mijloace artistice, efectele pe care trecerea timpului – întotdeauna nemiloasă – le are asupra ființei umane, dar și eforturile pe care oamenii le fac de a-și păstra vie memoria și de a readuce mereu în actualitate, prin intermediul ei, acele fragmente din trecut care merită păstrate – care trebuie păstrate. Sigur că nota proustiană este evidentă aici, dar scriitorul nipon se individualizează profund prin capacitatea de a evidenția insuficiența cuvintelor pentru o comunicare reală, ineficiența vorbelor tandre, incapabile să suprimă îndepărtarea și înstrăinarea oamenilor – chiar și a celor uniți, în trecut, de cea mai fierbinte iubire.

Problema comunicării – mai precis a imposibilității restabilirii unei comunicări reale este, însă, preocuparea lui Kawabata și în *Tăcerea*, povestire care folosește o structură à la Henry James, pendulând mereu între limitele percepției și, din nou, insuficiența/ ineficiența acțiunilor protagoniștilor. Este din nou vorba despre un scriitor. Dar unul aflat, acum, într-o situație-limită: după un atac cerebral, nu mai poate să vorbească și să se miște. Un tânăr om de litere merge să-l viziteze, decis să-i mai îndulcească lungile ore ale tăcerii și singurătății, dar nu reușește decât să... vorbească singur, oferindu-și, pentru a suplini răspunsurile absente ale interlocutorului bolnav și slăbit, replicile pe care el însuși le imaginează, într-un uluitor dialog pe jumătate, în care se va integra, treptat, și fiica scriitorului, prezentă la scenă. Textul este, însă, mai complicat. Nu doar pentru că aici Kawabata include și o serie de elemente venite pe filiera folclorului nipon (povești cu și despre stafii care călătoresc printre cei vii, dar nu pot fi văzute decât de unii dintre aceștia), ci și pentru că povestirea aceasta reprezintă unul dintre cele mai bine realizate momente de punere în abis din întreaga sa operă. Căci, la un moment dat, vizitatorul și fiica bolnavului vorbesc despre o creație a respectivului scriitor, în care o mamă citește unui tânăr afectat de grave probleme psihice foile de hârtie goale, dar pe care acela credea că ar fi așternut propriul său roman, inventând, astfel, textul absent: „Uitându-se la foile din mâna lui, pe care nu era scrisă nici măcar o literă, mamei îi venea să plângă, dar zâmbea și zicea: «Ce bine e scris! Ce interesant e!» Era atât de insistent de fiecare dată, că ea a început să-i citească

de pe foile albe. I-a venit în minte să-i spună povești ca și când i-ar fi citit manuscrisul. Asta e ideea romanului. Mama îi povestește băiatului despre primii lui ani de viață. Tânărul nebun crede că ascultă, citite de mamă, propriile amintiri din copilărie, scrise chiar de el. Ascultă cu ochii strălucind de mândrie. Nici mama nu își dă seama dacă el înțelege sau nu ce povestește ea. Dar tot venind în vizită și repetând povestea, devine din ce în ce mai iscusită și începe să creadă că într-adevăr citește ce a scris fiul ei.” Oarecum asemănător, deși în alt plan al semnificațiilor, în casa lui Akifusa Ōmiya acestuia îi sunt suplinite răspunsurile prin intervențiile, mai mult sau mai puțin inspirate ale vizitatorilor pe care-i primește. Personajele încearcă, deci, să construiască simbolice și metaforice punți peste golurile din viața lor – sau peste golurile din comunicarea interumană. Avem, în aceste texte, o altă expresie a acelei „bucurii a vidului” despre care s-a vorbit atât de mult în legătură cu opera lui Kawabata, cel care spunea, în discursul de acceptare a Premiului Nobel: „Operele mele proprii au fost descrise ca expresii ale vidului, dar acesta nu trebuie confundat cu nihilismul occidental. Fundamentul spiritual e complet diferit.”

Golul acesta e dublat, însă, uneori, de bucuria dansului – în povestirea intitulată *Valsul florilor*. Totul e descris în cadrele stricte ale unei ficțiuni minimaliste, axate pe marile teme ale iubirii, morții și timpului, exprimate – și explorate – mai ales prin intermediul detaliilor, așa cum se întâmplă și în *Maestrul de Go*, pentru a demonstra că aceste personaje atât de aparte locuiesc în spațiul intermediar dintre decizie și faptă, dintre aspirație și acțiune. Hoshie și Suzuko sunt balerine care se bucură de un real succes, în ciuda faptului că micuța companie de balet a profesorului lor se află aproape în pragul falimentului. Acesta, însă, e convins că totul se va rezolva după întoarcerea lui Nanjō, elevul preferat, căruia, cu mari sacrificii, maestrul îi plătișe școlarizarea în Occident. Numai că el se întoarce acasă bolnav și descurajat, moment în care personajele par a relua obsesiv temele din *Spărgătorul de nuci*, baletul lui Ceaikovski, *Valsul florilor* fiind, de altfel, prima bucată pe care o interpretează cele două fete, la începutul textului, tocmai pentru a fi evidențiate dintre celelalte balerine. Și, așa cum creația lui Ceaikovski e un balet-poveste, și textul lui Kawabata e o povestire care conține în ea mai multe povestiri – mai precis, toate istoriile de viață ale personajelor implicate. Dar, ca întotdeauna în opera acestui scriitor, totul e spus în surdină, indirect, relațiile de cauzalitate sunt anulate, accentul căzând pe sugestie, pe metaforă – și, desigur, pe muzică. Muzică ce-i transformă



pe protagoniști, ajutându-i să se descopere și chiar să aibă curajul de a lua viața de la capăt și de a-și trăi iubirile. Din acest punct de vedere, se poate spune chiar că cele două fete, Hoshie și Suzuko, aproape că nici nu există ca personaje epice propriu-zise, ci devin semnalele ce declanșează în mintea lui Nanjō reflecții legate de puritate, de forță și prospețimea dansului lui Hoshie, ce depășește limitele oricărei materialități. Ea pare a reprezenta chiar imaginea frumuseții tradiționale japoneze, în contrast marcat cu decăderea la care a ajuns trupa de balet a lui Takeuchi. Astfel că textul de față amintește, în mod straniu aproape, prin descrierea pasiunii ce ia naștere între Nanjō și Hoshie, de un episod celebru în Japonia anului 1008, descris în celebrul jurnal al curtezanei și poetei Izumi Shikibu, unde se consemnează una dintre cele mai tulburătoare povești de dragoste ale Japoniei, tragica pasiune a acesteia pentru prințul Tametaka. Asemănător, dragostea dintre Nanjō și Hoshie, dar și pasiunea lui Suzuko pentru tânărul balerin par a se afla sub imperiul unei forțe de nestăpânit, a destinului, care domină legăturile dintre personaje.

Critica literară japoneză (cazul lui Ito Sei fiind, probabil, cel mai de seamă) nu a ezitat să afirme că, în fond, mai toate textele lui Kawabata reprezintă „piese clasice de lirism” în contextul spațiului cultural nipon modern. De-a lungul întregii opere, paragrafele scurte sugerează vădit caracterul concis al haiku-ului, iar nu o dată, parcurgându-i proza, cititorul are impresia că, prin înlănțuirea imaginilor sugestive sau prin simpla reordonare a cuvintelor ar putea să obțină, el însuși, ca experiență de lectură, poeme haiku. Concepute drept veritabile succesiuni de momente lirice care se închid adesea în ele însele, povestirile din volumul *Valsul florilor* demonstrează capacitatea remarcabilă a scriitorului de a immortaliza clipa trăită cu maximă intensitate și de a o ridica la rangul de eveniment. Iar textele care compun această carte, luate separat, au cristalizarea proprie poemelor tradiționale japoneze, construind astfel, la nivel global, un univers cu totul aparte. Astfel că, recitind din această perspectivă strania poveste a lui Hoshie, Suzuko și Nanjō, se poate întrevedea, în subtext, atmosfera inconfundabilă a marii lirici japoneze, așa cum e ea redată, de pildă, într-un minunat poem tanka inclus în *Manyōshū* (*Culegerea celor zece mii de file*): „Iubirea mea-i un chin/ căci tu n-ai aflat de ea./ E crinul sălbatic/ ce-nfloarește în hățişul/ câmpului în plină vară.”

*

„M-am regăsit într-o pictură./ Un singuratic colindă domol/ un câmp pustiu, vara.” (Matsuo Bashō)

Un scriitor publică un poem intitulat *Pușca de vânătoare* în revista *Prietenul vânătorului*, dorind nu să pretindă că ar fi cumva vreunul dintre inițiații activităților cinegetice, nici să popularizeze această „artă”, și cu atât mai puțin „spiritul sportiv” al vânătorii („un sport sănătos și bărbătesc”), ci să spună ceva – esențial, din punctul său de vedere – despre singurătate și despre modul cum, uneori, omul o poate depăși sau alina: „Atunci, în fața ochilor îmi stăruie fundalul pe care se proiectase spatele lui – nu peisajul rece al Muntelui Amagi la început de iarnă, ci o albie pustie, albă-albă.” Numai că efectele pe care le are publicarea acestui poem sunt surprinzătoare: după câteva luni, autorul textului primește o scrisoare de la un necunoscut care semnează Jōsuke Misugi

și care îi dezvăluie că tocmai el este vânătorul din poem – și că, desigur, prezența lui fusese observată de scriitor la poalele Muntelui Amagi. Și, ca și cum acest mesaj n-ar fi fost suficient pentru a sugera respectivului poet că, uneori, între artă și viață e doar un pas, Jōsuke, impresionat de capacitatea expresivă a textului și, implicit, de înțelegerea autorului, îi încredințează acestuia trei scrisori care-i fuseseră expediate nu cu mult timp în urmă de către trei femei care contau cu adevărat în viața lui.

Iar ceea ce putea destul de ușor să cadă în melodramaticul sentimental devine, în doar câteva pagini, profund și dedicat studiu al și asupra iubirii, dar și asupra efectelor pe care aceasta, atunci când e trădată sau tănuțită, le poate avea. Dovadă că și cel mai (aparent!) neînsemnat pretext narativ devine, atunci când autorul este Yasushi Inoue, un extraordinar exemplu de mare literatură. Căci, în ciuda numărului redus de pagini, *Pușca de vânătoare***, nuvela publicată de acesta în anul 1949 și încununată, în scurtă vreme, cu numeroase premii literare nipone, este nu doar o bijuterie narativă, ci și un text foarte profund.

Cele trei personaje feminine (Midori – soția, Saiko – amanta și Shōko – fiica acesteia din urmă) îi scriu lui Jōsuke abordând, în linii mari, aceleași întâmplări, dar privindu-le din unghiuri de vedere diferite, aflându-se, fiecare în parte, în căutarea adevărului, dar încercând, deopotrivă, să se elibereze de povara unor secrete purtate prea mult timp. Ca în orice text epistolar, avem de-a face cu o permanentă împletire și întretăiere a destinelor personajelor, iar scriitorul sugerează că, uneori, frumusețea și împlinirea nu sunt altceva decât măștile sub care se ascund nefericirea și moartea. Cele trei scrisori recompun, în linii mari, aceeași poveste, numai că fiecare dintre ele surprinde altă fațetă a lucrurilor, unul dintre meritele deloc de neglijat ale lui Inoue fiind și acela că reușește să-și provoace la tot pasul cititorul să se întrebe ce mai poate fi sau care mai poate fi, în aceste condiții, adevărul... Adolescența Shōko, expeditoarea primei scrisori, află pe neașteptate, citind jurnalul mamei, care îi ceruse să-l ardă, despre iubirea clandestină pe care Saiko i-o purta, de ani de zile, lui Jōsuke, prietenul lor cel mai bun și soțul lui Midori, apropiata mamei ei. Scrisoarea lui Midori îi dezvăluie lui Jōsuke faptul că ea știa despre legătura acestuia cu Saiko și, după ani de zile în care încercase să-și găsească o iluzorie consolare în aventuri pasagere, decide să divorțeze. Iar scrisoarea lui Saiko, ultima, e menită a reprezenta un tulburător rămas bun adresat lui Yosuke, înainte de a se sinucide: „Când vei citi scrisoarea mea, eu nu voi mai fi printre voi. Nu știu ce-i moartea, dar sunt convins că bucuriile, necazurile și frământările vor dispărea odată cu ea.”



Singurătate, dezamăgire, incapacitatea de a comunica până și cu apropiatii, *Pușca de vânătoare* exprimă toate acestea și multe altele pe deasupra, rămânând un text dezarmant, limpede până la transparentă, și, în egală măsură, profund cum puține dintre creațiile secolului al XX-lea pot fi în atât de puține pagini. Inoue pășește pe teritoriul celor mai intime emoții, evaluând numeroasele posibile dezamăgiri ascunse mereu cu grijă fie în spatele convenției sociale, fie dinapoia măștilor personale, iar protagoniștii acestei cărți ascund adevărul de cei din jur, fără, însă, să-și dea seama că în felul acesta se ascund fiecare de sine, riscând la fiecare clipă să se risipească în neantul cotidian și să se piardă – și să îi piardă tocmai pe cei la care țin cel mai mult. Abia după moartea în circumstanțe atât de tragice a lui Saiko, cele trei vor rupe tăcerea, iar revelația adevărului pe care-l ignorase atâția ani îl face pe Jōsuke să se prăbușească și să simtă că nu mai are scop în viață și nici vreun punct de reper: Midori îi părăsește („Vai, cât de greu e să scrii o scrisoare de rămas-bun!”), iar Shōko decide să nu-l mai revadă niciodată („N-ai vrea să vă mai întâlnească vreodată, pe dumneata și pe mătușa Midori.”) Cu o perfectă tehnică a gradației și cu o excelentă dozare a detaliului semnificativ, Inoue spune, cu un uluitor calm aparent, o poveste a iubirilor trădate care, însă, nu capătă dimensiuni adulterine, ci tinde spre o pregnantă de-a dreptul euripidiană a contururilor. În plus, modul în care își concepe Midori discursul-confesiune readuce în minte atitudinea Norei lui Ibsen: „Mă gândesc serios s-o iau de la capăt și să pornesc pe un drum propriu, unde să descopăr adevărata fericire. S-ar putea să te surprindă propunerea mea neașteptată, însă ar trebui să te mire și mai mult faptul că nu ți-am cerut până acum să ne despărțim.”

Shōko se simte trădată, Midori, înșelată și mințită, iar Saiko, nelegiuită. Pentru fiecare dintre ele, moartea lui Saiko forțează deodată deschiderea unei porți pe care o credeau ferecată pentru totdeauna: pentru Shōko se năruie într-o clipă vechea și naiva imagine pe care fata o avea despre dragoste, iar pentru Midori nu mai are sens să păstreze, de dragul aparențelor și al convenției, un mariaj care, și așa, de ani de zile încetase să mai existe, stingându-se treptat, dar inevitabil: „Ai devenit tot mai rece, la fel cum se răcește treptat și fierul înroșit. Nu m-am lăsat nici eu mai prejos, așa că indiferența mea imperturbabilă te-a îndepărtat și mai mult de mine, ducând chiar la o răceală exagerată din partea dumată. Știi cu ce asemeni senzația de atunci? Cu niște gene acoperite cu promoroacă, trimițând cu gândul la minunata familie glacială de azi.” Dar, cu toată suferința pe care o poartă fiecare din aceste scrisori, nici una dintre ele nu reclamă vreun răspuns. Căci, scriindu-i lui Jōsuke și adresându-i-se lui, mai mult sau mai puțin formal, Saiko, Midori și Shōko nu făcuseră altceva decât să caute, după ani de zile, să se (re)descopere – fiecare pe sine. Citite astfel, scrisorile lor aproape că interzic vreo replică din partea destinatarului, fiind menite mai degrabă să consacre ruptura decât să mai mijlocească vreo legătură.

Afirmat relativ târziu în spațiul cultural nipon, Yasushi Inoue (1907-1991) a fost, însă, un scriitor prolific, chiar dacă mai degrabă necunoscut în Occident, unde faima literaturii tradiționale și delicate a lui Kawabata, șocul prozei „baroce” a lui Mishima sau senzualismul operei lui Tanizaki au făcut oarecum dificilă receptarea la adevărata valoare a creației lui Inoue, cu toate că acesta a fost și este considerat în Japonia drept unul dintre cei mai importanți autori ai epocii postbelice. Și chiar dacă unii critici au considerat că, deja *Lupta de tauri*, debutul în proză al lui Inoue, oferă cititorului toate notele caracteristice ale unui nou tip de proză, dură ca un diamant în aparenta sa simplitate clară, *Pușca de vânătoare* dezvăluie

și alte elemente ale unei scriituri care se individualizează în contextul literaturii secolului trecut. Nu doar capacitatea autorului de a utiliza formula epistolară și de a da substanță unui triumf amoros, ci și de a realiza, la nivel literar, sub forma scrisorilor ce compun cartea, veritabile exemple de tehnică picturală tradițională niponă, în genul celebrelor „ukyo-e” din perioada Edo. De aici, desigur, sensul cu care scriitorul prezintă și investește natura, cea care are darul de a potența trăirile personajelor, altfel captive în mijlocul unei lumi unde totul se desfășoară cu ușile închise și în spatele ușilor închise. Elementul natural devine, astfel, un soi de teatru senzorial pe fondul căruia se petrec toate dramele celor trei femei și a lui Jōsuke. Inoue are și perfectă intuiție a obiectelor-simbol, și nu doar a puștii de vânătoare (deși scena de-a dreptul hipnotică în care Midori privește imaginea reflectată a soțului său ținând în mână pușca și așteptând, deloc înconștient, să fie ținută și să audă pocnetul trăgaciului e una dintre cele mai bine realizate), ci și a kimonoului gri-albăstrui, de mătase, decorat cu flori violete de ciulin. „E un *haori* cu amintiri”, după cum îi va spune Midori lui Saiko, cu câteva zile înainte de sinuciderea acesteia, dezvăluindu-i, astfel, că știa de la bun început despre relația extraconjugală a lui Jōsuke. Minunata haină are, desigur, o funcție dublă: e atât otrava ce alimentează suferința lui Midori, cât și antidotul care o va elibera de greutatea tainei păstrate atâta timp. Dar, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, eliberată se va simți și Saiko, în momentul în care înțelege că secretul era împărțit de trei persoane, iar nu doar de două, așa cum crezuse. Frumosul *haori* cu ciulini, șarpele care pare a se înșinua în sufețele tuturor sau barca incendiată ce plutește în derivă, în mijlocul furtunii, sunt imagini extrem de pregnante care străbat textul și îi determină pe cei doi îndrăgostiți să se situeze ei înșiși în afara regulilor societății: „Dacă tot o să fim răufăcători, măcar să fim neîntrepuși și s-o înșelăm nu numai pe Midori, ci lumea întreagă. În noaptea aceea, mi s-a înfățișat soarta fără de speranță a dragostei noastre în barca mistuită de flăcări, în larg, fără s-o știe nimeni.”

Portretele feminine se oglindesc mereu unul în celălalt, pe de o parte e cel al soției, pe de alta cel al amantei, la fel și durerile lor, Saiko încercând să și-o poarte pe a sa simțindu-se condamnată de toți cei din jur și condamnându-se singură, iar Midori, omorându-și timpul cu amănți de ocazie, ca să nu ajungă să se omoare pe sine. Melancolia ce domină textul în numeroase pagini e extraordinar construită, la fel și atmosfera specifică – imposibil de uitat, fie și după o singură lectură. Totul realizat cu o economie a mijloacelor stilistice (înruștat în mod evident cu arta *haiku*-ului, de aici și lirismul de substanță al lui Inoue) și cu o naturalețe greu de egalat chiar și de creația măștrilor prozei nipone, făcând astfel din *Pușca de vânătoare* una dintre marile cărți ale literaturii japoneze contemporane. O carte ce pare a dobândi, pe alocuri, tonalități de simfonie și calități de stampă, decisă să nu sugereze nici măcar un răspuns, fie el și implicit, cititorului, ci să-l determine pe acesta să mediteze asupra singurătății, morții și iubirii, asemenea lui Saiko, cea care se întreba, la un moment dat: „Ce este oare chinul îngrozitor din sufletul unui om înspăimântător de trist?”

* Yasunari Kawabata, *Valsul florilor*. Traducere și note de Cornelia Daniela Lupșă, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

** Yasushi Inoue, *Pușca de vânătoare*. Traducere și note de Angela Hondru, București, Editura Humanitas Fiction, 2013.

Căutați omul! Poezie animalieră italiană peste vremi

Privindu-mi cei doi motani, m-am întrebat o dată ce aş scrie după, dacă m-aş putea pomeni un răstimp în pielea lor; văzând cu ochii lor – văzând, adică, lumea lor, alta decât a noastră, deşi aceeaşi. Însă imediat mi-am răspuns că-i o prostie, că reîntoarsă la starea umană, chiar dacă mi-aş aminti totul cu de-amănuntul, nu l-aş putea pune în cuvinte: percepţia şi inteligenţa animală alcătuiesc un limbaj aparte, nemijlocit, fără noimă, fără echivalent în logoul articulat, filtrat prin abstracţia raţională specific umană.

M-am convins pe viu, nu o dată, de gândirea animală. De pildă, când motanul meu cel mare şi negru descoperise un joc cu oglinda (se recunoştea în ea!) la care alde Narcis nu s-ar fi gândit niciodată. Cu ochii la imaginea mea răsfântă şi mişcătoare, ţipa aşâtat, ca un copil pe montagnes-russes, când mâna mea se apropia de el din faţă, dar îl atinge, de fapt, din spate. Cu dosul arcuit, o tula după uşa dulapului, apoi revenea de bunăvoie, se aşeza pe coadă şi, cu tăciuni aprinşi în pupile, aştepta să repet figura. Căutarea senzaţiilor tari ale unei enigme înfricoşător-delicioase.

La urma urmelor, oamenii n-au inventat nimic nou în materie de arhetipuri, au găsit doar noţiunea, în chip de pretext. Cherchez l'homme – titlul unei gravuri de Tudor Banuş –: în fabule (ca şi în poezie, veţi vedea mai jos), el face toate animalele după chipul şi asemănarea sa!

NINA SICILIANA

Sonet

Vai mie, de un şoim îndrăgostita,
de dragul lui mă prăpădeam păgână:
cum la chemări lesne-i era sosita,
prea mult n-aveam a mi-l hrăni din mână.

Azi, semeţit, până-n tăriei suit-a
mai sus decât îi fuse la-ndemână;
şi-ntr-o grădină mândră aciuat-a
supunerea-i spre-o nouă-a lui stăpână.

O, şoimuleţul meu, ce da-ţi-am de mâncare;
de aur zurgălău îţi legam ţie,
ca paseri să vânezi mai cu ardoare;

azi ai suit ca marea la chindie,
te-ai rupt şi ai fugit din opritoare,
când la vânat prinseseşi măiestrie.

TORQUATO TASSO

Tânguire

O, turturea surioară,
tu pe perechea ta
iar eu pe-aceea plâng ce nu fu-a mea.
Sărmană văduvioară,
tu de pe ramul desfrunzit,
eu lângă trunchiu-uscat o chem necontenit:
boarea însă numai şi vântul
tânguirii-mi îngână cuvântul.

GIOSUÈ CARDUCCI

Unui măgar

La gardul viu, o, vechi răbduriu, împistrit
Cu floare de răsură-nmiresmată,
Ce cată printre soci spre răsărit
Aprinsa ta pupilă-nlăcrimată?

De ce tot ragi spre cer împătimit?
Amorul oare, craiule, te-mbată?
Ce bold de amintiri, ce năzărit
Nădejdi pinten în robia-ţi dată?

Arabia de foc visezi şi corturi mari,
Ale lui Iov, unde crescuşi cu semeţie
Gonind pereche printre harmăsari?

Elada bătaioasă mi te-mbie
Chemând pe Hòmer să mi te compari
Cu Aiax Telamon în vârtoşie?

UMBERTO SABA

Capra

I-am vorbit unei capre;
Era singură pe islaz, era legată.
Sătulă de iarbă, murată
De ploaie, behăia.

Behăitu-i monoton era fratern
Durerii mele. Şi-i răspunsei, întâi
În glumă, apoi fiindcă durerea-i ceva etern,
Are un singur glas şi-i neschimbată.
Glasul acela îl auzeam
Gemând într-o capră însingurată.

Într-o capră cu semitică faţă
Auzeam tânguindu-se orice altă năpastă,
Orice altă viaţă.

CORRADO GOVONI**Cal**

Violentă primăvară a calului!
La fiecare pas de-al său elastic
Jur-împrejurul copitei viorii
Întipărirind lune de tropote, fumegă
O răsură de pulbere,
Înmugurește o tufă de glod.

CLEMENTE REBORA**Serenadă de greieri**

O, de greieri în cadență solitară
la colnicele fără stele,
în jilava răsuflare-a văzduhului,
serenade subțirele!

Ce-i viața cu-ale sale patimi pentru voi,
pierduți afară-n ocoși,
prin umbra moartă ori de tăceri pentru noi,
cântăreți preaduiși?

Suflete,-nalță-ți glasul și-amână
pe veci orice jind:
un cântec de leagăn ți-ngână
domol asfințind.

GIUSEPPE UNGARETTI**Columbei soarele**

Columbei soarele-
Și-ncredință lumina...

Gângurind va veni,
De dormi, în visu-ți...

Lumina va veni,
În taină va trăi...

Se va ști stăpână
Peste-o întinsă mare
La-ntâiul tău suspin...

Deja străluminează,
Învolburata mare
Deschisă cui visează...

Agonie

Să mori precum ciocârliile însetate
pe un miraj

Ori ca pitpalacul
după ce-a trecut marea
în primele tufe
fiindcă i-a pierit
dorul să mai zboare

Dar nu să trăiești din tânguire
ca un sticlete cu ochii arși

EUGENIO MONTALE**Anghila**

Anghila, sirena
mărilor reci ce lasă Baltica
pornind înspre mările noastre,
spre estuarele noastre, spre fluvii
ce suie-n adâncuri, sub ploaia sfichiuitoare,
din ram în ram apoi
din fir în fir de păr subțiate,
tot mai afund, tot mai spre miezul
stâncii, răzbătând
printre giuvaere de mâl până-n ziua
când o rază săgetată din castani
îi străfulgeră tumba prin bălți de apă moartă
prin șanțurile care innădesc
în salturi Apeninii cu Romagna.

Pupăză...

Pupăză, hilară pasăre bârfită
de poeți, o tu ce-ți umfli creasta
sus peste parul cel bătut de vânturi
de la coteț fals cocoș rotitor;
sol primăvărat, o pupăză, cum se
oprește timpul în loc pentru tine,
Februarie-și amână agonia,
cum toate cele dau pe dinafară
când miști un pic din cap,
spiriduș-naripat, iar tu habar n-ai.

EDOARDO SANGUINETI**Reisebilder****8.**

aia de doarme-ntr-un ungher al sufrageriei, așa plină de
viață: aia de-adoră
parchetul lucios și neted: presimțim, cu toții, că în nici
patru luni
se va face ditamai namila:

o s-o-napoiem vânzătoare

în nădragi de la Cafê
Belvedere,-n curtea saunei, pe țestoasa-asta imposibilă,
într-o cutie

zdravă de carton (cu-o mulțime de găuri) de la carioca
Pelikan, cu câteva foi
de lăptucă (și-o felie de roșie, supliment):

pe monstrul ăsta de nu comunică.

EDOARDO CACCIATORE

Tetrasticha

VII

Iepurele-și pleacă urechea spre teamă
Teama însă preferă inima omului
Omul vrea să aștepte ultimele zvonuri
Zvonurile gonesc preschimbate în iepuri.

Tetrasticha

XXVII

Dimineața de mai ca din portrete ecvestre
Vântul coamă coadă inele învârtite
Irizarea ochilor deschide ferestre
Tăcerii-n care zăbovește zvon de copite.

RENZO RICCHI

Semnul unei prezențe

8.

Erai un iepuraș sperios
o vrăbiuță plăpândă.

Mă chinuia
să nu te știu iubi.
Teama
nefericirii tale
nu-mi da pace.

Iubirea poate-mbrăca uneori
forme ciudate.

Vrăbiuțele și iepurașii
nu pot pricepe.
Își află sălașul
ori fug.

O întâmplare printre fapte

V.

Între două streșini
se dau huța porumbeii.
Doi

își fac curte
peste țigle
– masculul se-nvârtă în juru-i propriu
femeiușca-l amână cât poate:
ca din nou liberi
să-și ia zborul
după scurta paranteză de dragoste
uitându-se.

GIANNI RODARI

Gazeta cotoilor

Cotoii au o gazetă
în care găsesc de toate
iar pe pagina din urmă
e „Mica Publicitate”.

„Se cată casă comoadă
cu jilțuri ce nu-s la moadă:
nu se-ngăduie copii
fiindcă trag mereu de coadă.”

„Caut doamnă în etate
cu scopul de companie.
De furnizat referințe
și cont la măcelărie.”

„Vânător laureat
caută post în hambar.”
„Vegetarian burlac
cată înstărit lăptar.”

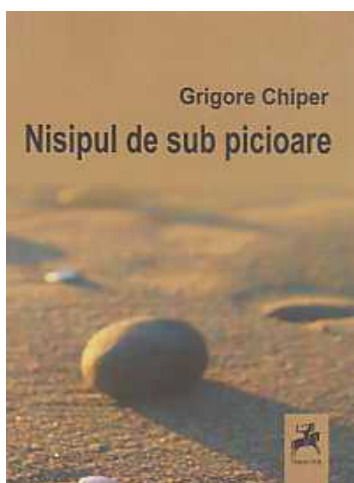
Cotoii cei de pripas
duminica după-masă
citesc rubrica aceasta
ca un romanț mai frumoasă.

Cu ochii deschiși visează
un ceas ori două de dor
apoi merg să se gătească
pentru concertele lor.

Traducere și prezentare de Anca-Domnica ILEA



Vlad ZBÂRCIOG



Un prozator subtil

Grigore Chiper, despre creația căruia încerc să aștern câteva rânduri, a debutat în 1990 cu volumul de poeme *Abia tangibilul*, titlu care sugera, după aprecierea criticului literar Andrei Țurcanu, „un program”, înțeles drept „reflexul unui alt «sfârșit» de secol (și sfârșit de epocă) și, concomitent, o replică (indirectă, implicată) gestului de poezie, maximalismului, forței direcționale, fie egocentriste, fie etnocentriste”. Iar Mihai Cimpoi nota în a sa *Istorie...*: „Cultivă o atmosferă existențială, sugerată cu ajutorul vagului simbolist al notației impresioniste directe, fragmentare...”

Afirmat cu brio în poezie (a editat mai multe volume), Grigore Chiper a înțeles, la un moment, că poezia are limite de expresie, că sunt anumite trăiri, sentimente care nu pot fi încadrate în chenarul unei poezii. De aceea a încercat formula narativă. Astfel, în 2000, a apărut, la Timișoara, volumul *Violoncelul și alte voci*, care includea zece povestiri. Era un alt fel de proză, diferită de aceea care s-a scris până atunci în Basarabia. Dacă prozatorii anilor șaizeci-șaptezeci puneau accentul pe subiect, pe coloana vertebrală a unui „timp răstignit” în care domina „detaliul uman”, „complexitatea factorului emoțional convertit în metaforă existențială”, cu personaje individualizate, cu eroi înstrăinați, dezrădăcinați, în proza optzecistă (dar Grigore Chiper este un optzecist) accentul se pune nu pe factorul „despre ce se povestește”, ci pe felul „cum se povestește”, pe „tonul, cadența frazelor”, pe „dicțiunea povestirii”, pe „tehnica narării”, pe „recursul la propria biografie”, pe „ritmul interior al frazei”...

Cu apariția volumului *Nisipul de sub picioare*, devine tot mai evident că Grigore Chiper* este un prozator care impune o nouă poetică și o nouă viziune asupra prozei scurte. Preocupat de teme obișnuite, autorul desprinde din cotidian momente care i se par încărcate de semnificații, uneori este surprins de stările pe care le trăiește instantaneu, trecând ușor de la un cadru la altul (*Gina*, *Heino*, *Pirania*). Desprindem în aceste proze o succesiune de cadre vizuale ce se succed și în care protagonistul se exprimă liber, conștient de problemele existențiale. Devenind personaj, autorul se află mereu în căutarea sensului existențial. Acțiunea se desfășoară lent, în ritmul unor trăiri cotidiene, autorul-personaj trece ușor de la un amănunt la altul, descoperind alte și alte aspecte ale vieții. Scrise într-un limbaj simplu, prozele cuceresc prin

felul individual de a descoperi realitatea, o realitate care pare, la prima vedere, lipsită de perspective. Și-a cultivat un stil aparte, inconfundabil, irepetabil. De multe ori textualizează – o modalitate a literaturii postmoderniste – reușind să dea expresie și vitalitate ideilor, să contureze, prin intermediul cuvintelor, imaginea unei simțiri. Mesajul se conturează din împletirea gândului cu acțiunile, cu accentele, ambianțele, cu simțirile, cu materia despre care scrie. În universul de azi, cuvintele sunt stăpânii de drept. Autorul dezvăluie prin intermediul verbului povestea, evoluția formelor și datelor a ceea ce este omenescul, umanul. El răsfrânge în ființa și rațiunea cititorului complementaritatea lumii, dar și a lucrurilor ce ne înconjoară. Astfel, povestirile lui par niște secvențe dintr-o existență complexă, din relațiile scriitorului cu lumea, cu realitatea. Autorul le trece prin „examenul judecății” conștiente, totodată găsind o justificare pentru fiecare moment descris. Este un subtil observator, face deducții, comparații, știe să construiască dialoguri.

Pasiunea cu care scrie este secondată de o inteligență și o cunoaștere subtilă a realităților. Posedând la perfecție tehnica scrisului, autorul nu idealizează, dar nici nu neglijează lucrurile, stările. Caută un echilibru între elemente, detalii. Unele povestiri conțin situații, momente, care par a fi banale, neimportante. Analizate însă în subtilitatea lor, ele conturează, de fapt, povestirea, îi atribuie expresie, individualitate. Și aici își spune cuvântul stilul, limbajul, scriitura: „Dominic era din rândul persoanelor care își fac iluzii cu ochii deschiși. Bunăoară, iarna trecută își spunea că prezentul pe care îl trăiește acum și aici îi va aduce niște beneficii și nicidecum nu le putea concretiza pentru a da materialitate dorinței. E mai ușor să trăiești când admiti imposibilul, mărturisirea el la una din orele pre-festive când orice altă materie este inaderentă, iar prelegerea nu poate fi contramandată pentru a scăpa de căscatul sabotor al studenților. Nici chiar metoda căutării profunzimilor nebănuite nu putea interesa pe nimeni într-un univers cuprins de febra sărbătorilor. Așadar teoria imposibilului care se armonizează cu posibilul sau poate se anihilează reciproc. Uneori se întâmplau remarci: dacă imposibilul devine odată și odată posibil, nu intervine ruptura, marea dezamăgire, timpul discontinuu, dat îndărăt? Dominic zâmbea ușor, poate prea pârîntește, deși nu avea nici un drept moral: imposibilul este imposibil, pentru că nu se transformă absolut niciodată în posibil, poate e unica lege care merită a fi crezută” (*Heino*). Autorul nu insistă, nu impune, nu încearcă să domine, să direcționeze desfășurarea narațiunii. Totul decurge firesc, într-o unitate de trăire și simțire. Este, prin urmare, vorba de capacitatea scriitorului de a sesiza, de a intui dimensiunea și adâncimea stărilor sufletești. Este o mare victorie a ști să intuiești și să dai expresie simțurilor ce-ți traversează cugetul...

Diversă este și geografia povestirilor: de la Transnistria la Paris, de la Chișinău la București, de la Tighina la Ialta... De asemenea, își alege eroii din diverse medii și straturi sociale. Modernă ca structură, apelând în principiu la persoana întâia și a doua, proza lui Grigore Chiper are și un rost ascuns – acela de a descoperi și a modela, de a structura gândirea, dar și de a ne face să medităm asupra rostului omului în această lume.

„Literatura, zicea cu o ocazie criticul literar Lucian Raicu, este *concretul* gândirii, al filosofiei, al moralei, al istoriei”. Fiecare scriitor își caută un ax moral, își conturează o gândire, o logică, o certitudine pe care le cultivă cu luciditate. Trăim astăzi timpul unor căutări de forme „încă posibil umane și morale” de existență. Literatura adevărată

urmează drumul consolidării vieții, dând o probă rezistenței spiritului uman. Aceste căutări de consolidare a spiritului, de elucidare a moralei, a umanului le aflăm cu asupra de măsură în prozele lui Grigore Chiper...

* Grigore Chiper, *Nisipul de sub picioare*, Editura Tracus Arte, București 2014.

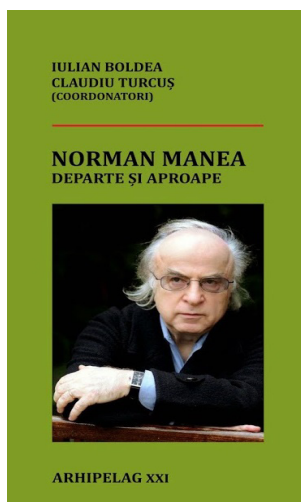
Marius ÎNSURĂȚELU

Norman Manea – Departe și aproape

Volumul *Norman Manea – Departe și aproape*, apărut de curând la Editura Arhipelag XXI, își propune conturarea, în tușe pregnante, a unui portret critic chemat să facă lumină în receptarea unui autor de largă circulație internațională, dar care, la noi, a fost supus, înaintea cvasigeneralei acceptări, unor etape de absorbție intermediară, pornind de la marginalizare și continuând apoi cu vehementa contestare ori „suverana”

ignorare. Demersul coordonatorilor volumului (Iulian Boldea și Claudiu Turcuș) se dorește a fi unul în egală măsură recuperator și detoxifiant, izbutind să convoace, sub același acoperiș discursiv, numeroase articole din presa literară, dar și confesiuni, dialoguri, interviuri menite să genereze imaginea unui scriitor emblematic al literaturii exilului românesc. Își dau, acum și aici, întâlnire semnături de prestigiu: Paul Cornea, Daniel Cristea-Enache, Gabriela Adameșteanu, Marco Cugno, Joaquin Garrigos, Liviu Antonesei, Edward Kanterian, Ion Pop, Paul Cernat și, fără îndoială, lista poate continua. Apar, neîntârziat, și portretele memorabile: „Manea se deosebește de literații tipici, pur umaniști și apolitici, arieri și împotmoliți în fața problemelor complexe ale epocii noastre, unde tehnologia devine atotputernică, iar carnavalul politic grotesc și amenințător. Cu o deschidere amplă și nuanțată asupra lumii contemporane, cu echilibru și o capacitate acută de diagnostic, nu e surprinzător că Manea s-a impus în anii din urmă ca un eseist de primă mână, solicitat de reputele publicații occidentale și invitat să-și spună părerea în controversele fierbinți ale actualității.” (Paul Cornea, p. 9) Nu lipsesc nici perspectivele exhaustive asupra operei sale: „Scrișul lui Norman Manea topește ori, cel puțin, face neimportante granițele dintre ficțiune și non-ficțiune, dialog și monolog, confesiune și parabolă, proiecție sarcastică, satirică și rememorare nostalgică. Literatura nu e, aici, scopul ultim. Cartea nu este gândită ca o lume artistică în care omului, pentru a-l transforma în personaj verosimil, i se vor rotunji și finisa contururile. [...] La Manea, eul e mai plin decât lumea ficțiunilor bine conturate, iar subiectul cunoscător și suferitor domină literatura în care intră, obligând-o la adaptări și modurări.” (Daniel Cristea-Enache, p. 35)

Problematizantă și condensată, scriitura lui Norman Manea nu rămâne ancorată prea mult în matrițele critice care au încercat, de-a lungul timpului, să-i imortalizeze individualitatea.



Comportamentul scriitorului e unul interogativ, care reușește, totuși, să impună atât normele singularității, cât și pe acelea ale dialogului cu Celălalt. De asemenea, experiența exilului provoacă, în cele din urmă, o revenire simbolică la formula originară, la o ficționalitate încărcată de pulsuniile documentarului, pusă în mișcare de mecanismele confesiunii, dar și de acelea ale unei retrospectivă a traumei. Exilul lui Norman Manea este unul bidimensional – pe de o parte, spațial, pe de altă parte interior. În aceste condiții, scrisul nu poate fi decât o formă de supraviețuire, o modalitate de evacuare a suferinței și recuperare a demnității maculate ideologic și social. De fapt, Manea nu doar că a supraviețuit exilului, dar l-a și transferat în miezul operei sale, acesta devenind pentru el nu atât un nefast episod personal, cât mai cu seamă o treaptă a devenirii în istorie.

Strict biografic, tabloul personalității scriitoricești a lui Norman Manea prinde contur la confluența unei triple amprente etnice: ca iudaic, era răspunzător de înregistrarea ecourilor Holocaustului (cu cele două componente majore ale acestuia, deportările și exterminarea în masă), ca român, era obligat să semneze depoziția despre condiția artistului în perioada totalitarismului comunist, iar, în fine, ca american, consemnează experiența neîngăditei libertăți de expresie, fără a evita însă avertismentele legate de disoluția artei și a artistului în contemporaneitatea societății de consum.

Fidel autenticității artistice, dar și unei etici a responsabilității, refuzând cu consecvență devalorizarea suferinței prin insistența asupra accentelor ei marcat emoționale, el mizează preponderent pe încărcătura estetică a unor texte care reconstituie experiențele-limită ale vieții în universul de tip concentraționar. Din acest considerent, Norman Manea aduce în paginile sale un stil eliberat de patetism și ornamente, având ca efect credibilizarea imediată și indiscutabilă a discursului.

Dacă ar fi să clasificăm opera lui Norman Manea în raport cu diversele perioade întunecate pe care, biografic, le-a parcurs, putem sesiza predilecția pentru un spectru tematic recurent, de unde și unitatea de substanță și adâncime a operei sale. Evenimentul punctual, biografic, reprezintă doar punctul de plecare, adevăratele mutații consumându-se la nivelul acestui transfer rafinat, de profunzime, dinspre secvențele biografice individuale sau colective înspre Marele Text ficțional. Povestitor inteligent și neobosit, Norman Manea este mai presus de orice un *martor*, cineva care s-a luptat pentru viață ca să poată duce, vindecător de patimă, relatarea ororii mai departe. În cărțile sale, regăsim evenimente copleșitoare ale secolului douăzeci – deportarea, lagărele de exterminare, comunismul, exilul, marginalizarea – trecute, toate, prin seismograful senzorialității unuia dintre cei mai percepțivi supraviețuitori.

Prezentând puncte de vedere diverse, care intră nu doar în dialog, ci și în mai mult sau mai puțin explicite polemici, prezentul volum are meritul de a creiona un portret critic „în mișcare” al lui Norman Manea, un scriitor care a reușit să se impună în literatura noastră după o lungă (și nedreaptă) perioadă de contestare. Recunoașterea sa în peisajul nostru literar a urmat un scenariu mai puțin obișnuit. Apreciat de o manieră aproape impresionantă în America și Occidentul european, el a fost acceptat, în cele din urmă, și de critica de la noi, oarecum nedumerită, o vreme, de valul de elogi ce se revărsa de dincolo de Ocean. Reeditățile din ultimii ani ale scrierilor sale au contribuit, poate, decisiv la o receptare justă, la o evaluare de pe pozițiile unei multiculturalități ceva mai așezate a romanelor și eseurilor sale, ca și a volumelor de proză scurtă.

„Departe și aproape” colectează, de fapt, sub cupola unei sintagme aparent antinomice, esența unui fel de a fi scriitoricesc, dar și strict individual, social.

Ciprian VĂLCAN**Adorno și maimuțele**

Vlăduț, 6 ani :

„Omul ar putea să fie nemuritor dacă n-ar fi trist că e bătrîn. Așa a murit și Napoleon, de tristețe, fiindcă era plictisit. Omul de știință trăiește mai mult fiindcă e fericit că a făcut bine, că a inventat chestii”.

Vlăduț:

„Dacă eu voi putea să-mi păstrez fericirea, voi fi nemuritor”.

În lume, circa un milion de sinucideri pe an. În Europa, pe primul loc, din nou ungurii. Ei sînt urmați de finlandezi și francezi. Noi sîntem, ca la atîtea altele, sub media europeană. La ce bun să te sinucizi dacă poți să fii mîncat de cîini?

Doar în România mai poți să mori asemenea lui Heraclit, mîncat de cîiini...

Vlăduț:

„Rușii au inventat cuvîntul «rușine» ?”

Noul guvern mondial va stabili că la Bruges pot să locuiască doar samurai și beghine. Vizitarea orașului va fi interzisă, acolo oamenii vor mai putea numai să se roage și să moară.

Pe lîngă Bruges, se va mai putea muri în chip deplin legal numai la Veneția și la Viena. În restul Europei, moartea va fi scoasă în afara legii.

Pentru Vlăduț e clar: dacă nu există Diavolul, nu există nici Dumnezeu. Dacă există Dumnezeu, există și Diavolul...

La Nisa, un bijutier în vîrstă de 67 de ani l-a împușcat pe unul dintre cei doi hoți care reușiseră să-i fure, sub amenințarea armei, toate bijuteriile din seif. Aflînd că procurorul nu a reținut teza legitimei apărări și l-a plasat pe bătrîn sub arest la domiciliu, un cititor al *Le Figaro* scrie pe forumul ziarului: „N-ar trebui să ne mirăm, știam deja că socialiștii țin mai mult la hoți decît la bijutieri”...

Vlăduț, observație:

„«Săracul» se folosește pentru oameni, «sărăcuțul» pentru animale, pentru cîini – «sărăcuțul»...”

Doi ruși, care stăteau la coadă la bere, au început să discute despre Kant. Nimeni nu știe de ce au început să se certe, ce nuanță a sistemului kantian îi va fi plasat pe poziții ireconciliabile. Se știe doar că unul dintre ei a scos un pistol cu aer comprimat pentru a-și întări demonstrația, apăsînd apoi pe trăgaci. Pistolarul a ajuns la poliție. Victima – la spital. Jurnaliștii de la *Le Monde* se întreabă dacă după acest incident vor crește vînzările traducerilor rusești din Kant...

Vlăduț mă întreabă ce aș alege dacă aș putea să optez între un unicorn de două tone și un microscop de mare precizie.

Aleg fără ezitare unicornul....

Vlăduț:

„Mami, tu știi multe, dar nu știi chiar totul: nu știi să zbori”.

Citesc într-o notă de subsol a lui Sloterdijk că, în anul 2006, 46 de deputați polonezi au depus un proiect de lege vizînd proclamarea lui Christos ca rege al Poloniei...

Sloterdijk a calculat că un musulman face, de cîte cinci ori pe zi, în cadrul rugăciunilor obligatorii, cîte 17 aplecări și 2 prosternări, adică 85 de aplecări și 10 prosternări pe zi, ceea ce înseamnă 29 090 de aplecări și 3540 de prosternări într-un an lunar.

Atentat terorist și luare de ostateci la un mall de la Nairobi. Zeci de morți, sute de răniți. Atacatorii, apropiați de Al-Qaeda, i-au eliberat pe toți musulmanii aflați la fața locului, împușcându-i însă pe aceia care nu puteau să recite din *Coran* sau care nu știau numele mamei Profetului...

Ruth Benedict povestește că, în timpul unor exerciții ale armatei japoneze, soldații au fost împiedicați să doarmă timp de trei zile și două nopți. La întrebarea unui colonel american detașat pe lângă armata japoneză: „Dar de ce nu-i lăsați să doarmă pe unii dintre ei?”, căpitanul care conducea manevrele ar fi răspuns astfel: „O, dar nu e nevoie. Ei știu deja cum se doarme. În schimb, au nevoie să se antreneze ca să rămână treji”...

Indiferent de sex, primul născut al unei familii dadaiste va fi botezat Odradek.

O singură pagină din Sade i-ar fi de ajuns unui împărat chinez pentru a ordona distrugerea imediată a Occidentului.

Horkheimer și Adorno pretindeau că repulsia lui Goethe față de maimuțe ar fi dovada limitelor umanitarismului său.

Mi se pare că lucrurile stau tocmai pe dos: nu poți să crezi în om și în virtuțile sale decât dacă maimuțele îți stîrnesc repulsie.

Simone Weil:

„La grande douleur de la vie humaine c'est que regarder et manger soient deux opérations différentes. De l'autre côté du ciel seulement, dans le pays habité par Dieu, c'est une seule et même opération. Déjà les enfants, quand ils regardent longtemps un gâteau et le prennent presque à regret pour le manger, sans pouvoir pour autant s'en empêcher, éprouvent cette douleur. Peut-être les vices, les dépravations et les crimes sont-ils presque toujours ou même toujours dans leur essence des tentatives pour manger la beauté, manger ce qu'il faut seulement regarder. Eve avait commencé. Si elle a perdu l'humanité en mangeant un fruit, l'attitude inverse, regarder un fruit sans le manger, doit être ce qui sauve”.

Așa îl descria poliția Vechiului Regim pe Voltaire: „Grand, sec et l'air d'un satyre”.

Potrivit lui Robert Darnton, în Franța anului 1789 trăiau circa 3000 de scriitori, de două ori mai mulți decât în 1750. Franța avea pe atunci 26 000 000 de locuitori.

Europa germanofonă avea în anul 1788 circa 6200 de scriitori, la o populație aproximativ egală cu aceea a Franței.

Nu știu câți scriitori mai sînt astăzi în Franța. Însă știu că mai sînt doar 240 de lupi.

Vlăduț:

„Papagalii pot să vorbească limba oamenilor fiindcă nu sînt timizi. Și celelalte animale ar putea să vorbească limba oamenilor, dar nu vorbesc fiindcă sînt timide”.

Vechii înțelepți chinezi erau convinși că lumea conține exact 11 520 de lucruri.

Chinezii par să aibă dreptate: cocoșaii se găsesc mai ales în Vest. Gibbon, Lichtenberg, Leopardi.

Cum ar fi arătat opera lui Heidegger dacă el n-ar fi avut refugiul de la Todtnauberg, ci ar fi fost nevoit să trăiască la Napoli?

Probabil că singurul regret al lui Sade va fi fost acela de a nu-l fi cunoscut pe Torquemada...

Simone Weil :

„S'il était concevable qu'on se damne en obéissant à Dieu et qu'on se sauve en lui désobéissant, je choisirais quand même l'obéissance”.

Maria ZINTZ

**Negoia LĂPTOIU, *Incursiuni
în arta românească***

Încep prezentarea *Incursiunilor în arta românească*, vol. V*, ultima carte scrisă de istoricul și criticul de artă Negoia Lăptoiu, cu câte un fragment din cele spuse la aniversarea lui (împlinise 75 de ani) de Horia Bădescu (fragmentul a apărut și în volumul de memorii al aceluiași autor). „Lui Negoia Lăptoiu i-am admirat întotdeauna natura activă, dinamică, așa cum îi este și vorba, neobosita însoțire a destinului artistic al plasticienilor clujeni și nu numai, cercetarea laborioasă a universului de creație a clasicilor, trudă din care și-a sporit și nuanțat solida zestre teoretică, înțelegerea ascunselor legi și subtilități ale acestei minunate arte, în care ochiul și mâna se logodesc sub puterea aceluiași har (...). I-am prețuit sfiala și urbanitatea prezenței în lumea atât de agitată a orgoliilor artistice, discreția și generozitatea, fiindcă Negoia Lăptoiu este o natură constructivă și dialogică, un comentator de artă făcut să înțeleagă și să propună, un critic care detestă cârcoteala.” Iar Constantin Cubleşan observă în evocarea personalității lui Negoia Lăptoiu că există în el o energie extraordinară și dorința de a umple niște goluri în recuperarea sau impunerea „unor artiști, ca și a unor fenomene artistice, cum rar se întâlnește. Bineînțeles că totul este dublat de o neostoită sete de cunoaștere și aprofundare științifică a domeniului în care s-a impus ca un reputat specialist, ca o somitate binecunoscută. Fără morgă însă, cu o căldură și o putere de apropiere colegială, mai mult chiar, prietenească, între oameni, care a făcut din el mereu un om al Agorei, deschis tuturor opiniilor și inițiativelor, nu fără a-și impune cu autoritate propriile convingeri, viabile, credibile (...)”.

Negoia Lăptoiu are un C.V. care impune admirația noastră, fiind autorul unui număr impresionant de articole (2000), studii de specialitate (115), texte în cataloage de expoziții și prefete de cărți (130) și a peste 20 de cărți despre artă și artiști, scrise pe parcursul a peste 50 de ani de activitate. Muzeograf la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, începând chiar de la absolvirea facultății de Istorie-Filozofie, specializarea Istoria Artei la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, în anul 1965 (sunt 50 de ani de atunci), a fost, o vreme, directorul muzeului, a organizat sute de expoziții și evenimente culturale, continuând să fie activ fără pauze, cu o dăruire rar întâlnită. A scris despre toți artiștii importanți (a vizitat aproape 4000 de ateliere), îndeosebi transilvăneni, iar opera artiștilor clujeni, interbelici și contemporani, a fost studiată și comentată în materiale aprofundate, cuprinse în cele cinci volume *Incursiuni în arta românească*, în numeroasele monografii, cele de dinainte de 1989 apărute în majoritatea lor la Editura Meridiane, iar după

1990 în alte edituri de prestigiu. Negoia Lăptoiu, alături de Vasile Florea și Alexandru Cebuc, este și autorul unei *Enciclopedii a artiștilor plastici din România*, în cinci volume, apărută la Editura Arc 2000.

Cuprinsul cărții pe care o prezentăm acum, la fel ca al celorlalte patru volume precedente, este generos și bogat în informații și se referă în special la viața artistică clujeană. În studiul *Clujul – secvențe istorice și culturale*, se face o incursiune în istoria Clujului, pomenit încă de la începutul stăpânirii romane (106-271). Autorul pune în evidență momente importante, etapele evoluției sale, fiind ridicat la rang de municipiu și capitală a Daciei Superioare sub împăratul Hadrianus (la 124), iar în vremea lui Marcus Aurelius (161-192) fiind ridicat la statutul de colonie. După secole, în 1316, a devenit oraș (civitas). Sunt urmărite succint și alte momente importante din istoria Clujului: din perioada medievală sunt menționate construcțiile eclesiastice, monumentele cele mai valoroase, continuând cu cele ulterioare, evocând cetatea culturală, instituțiile cele mai importante, înființate de-a lungul timpului, până în vremea noastră.

Profesorul Negoia Lăptoiu a fost invitat în comisii de doctorat la Universitatea de Artă din Timișoara, dar și de plasticienii de acolo, pentru a scrie despre ei și pentru a le vernisa expoziții. Albumul dedicat creației sculptorului Victor Gaga este, pe lângă alte studii, edificator. Admirator al Timișoarei, a scris studiul *Aspecte privind creația artistică la Timișoara* – comunicare la Universitatea de Artă din Timișoara, în cadrul Simpozionului *Șapte decenii de pedagogie artistică* din mai 2003, dezvoltând mai amplu acest subiect în volumul *Tradiție și modernitate: două secole de artă plastică în Banat*, 2003. Sunt menționate principalele momente ale evoluției artelor plastice, fiind observate personalitățile creatoare – cu periodizarea etapelor creatoare, până astăzi –, punând accentul pe instrucția artistică, pe rolul școlilor de artă.

Negoia Lăptoiu a dorit să fie cuprins în volum și studiul său publicat în volumul *Târgu-Mureș – oraș al artelor* editat de Primăria din Târgu-Mureș și revista *Vatra*, în 2005, prezentând valoroasele monumente istorice și de artă pe baza unei documentații ce evidențiază precizia și calitatea informațiilor, clădirile secesioniste cum sunt Centrul administrativ (fosta și actuala primărie, prefectura, consiliul județean, Palatul Culturii (1911-1913), realizate sub îndrumarea arhitecților Jakab Dezső și Komor Marcell). Se referă, de asemenea, la alte clădiri realizate același stil, trece în revistă înființarea și dezvoltarea unor instituții de artă, enumeră pe cei mai valoroși artiști care au lucrat sau lucrează în prezent la Târgu-Mureș.

Autorul a adunat, de altfel, în acest volum materiale diverse, publicate cu diferite ocazii, ce presupun cunoștințe vaste, dar având mereu ca temă arta. În alte materiale scrie despre *Dimitrie Cantemir în iconografie*, despre *Corespondența pictorului bănățean Nicolae Popescu cu Timotei Cipariu*, despre *Alexandru*

Odobescu – întemeietorul istoriei de artă, despre marea expoziție „*Colegium artificum transilvanicorum*”, primul Salon al artei din Transilvania, deschis la Cluj în februarie 1921, menit să oglindească diversitatea și valoarea energiilor artistice răsfrirate în întreg spațiul din interiorul arcului carpatic. Fermentul acțiunii a fost plurivalentul Gheorghe Bacaloglu, colonel, ctitorul Fundației Culturale „Cele trei Crișuri” și al revistei cu același nume, active la Oradea. El a prezidat un comitet de inițiativă și organizare, format din autorități pe diverse domenii: poetul și esteticianul Emil Isac, inspector general al teatrelor din Transilvania, pictorii Aurel Popp și Havas Béla, iar în juriu a fost invitat și Thorma János. A fost tipărit un catalog în patru limbi. Negoită Lăptoiu redă atmosfera de efervescență culturală, îi menționează, pe baza articolelor din presa vremii, pe cei mai valoroși artiști prezenți cu lucrări în expoziție. Într-un alt material, autorul se referă la înființarea Academiei de Arte Frumoase de la Cluj, în toamna anului 1925. *Arta unei generații* este un studiu pertinent despre momentele importante care au dus la înființarea Academiei, despre pictorii-profesori care au contribuit la întemeierea ei. După un interval în care s-au perfectat detaliile unei bune funcționări (înscrisuri, titularizări ale corpului profesoral, examene de admitere în mai multe etape, organizarea atelierelor etc.), în 17 ianuarie 1926 are loc deschiderea festivă. Calitatea activității artistice era asigurată prin statornicirea la Cluj ca profesori a pictorilor Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastasie Demian și a sculptorului Romul Ladea. Se vor alătura lor alți artiști de mare valoare, pe care Negoită Lăptoiu îi prezintă cu considerația firească față de activitatea creatoare pe care a cercetat-o, cu competența specialistului, dedicându-le studii, unele concretizate în monografii apărute, majoritatea, la Editura Meridiane și în cele cinci volume de *Incursiuni în arta românească*: Teodor Hansiu, Nicolae Brana, Virgil Fulicea; Fülöp Antal Andor, Eugen Gâscă, Tasso Marchini, Alexandru Mohi, Letiția Muntean, Coriolan Munteanu, Szervatiusz Jenő, Ion Vlasiu.

În contextul artei transilvane un loc aparte l-a avut Colonia și Școala de pictură de la Baia Mare, iar Negoită Lăptoiu a studiat-o, bineînțeles, cu interesul cuvenit, insistând asupra Scolii de pictură. Bogăția informațiilor, prezentarea vie, directă, sunt datorate unei cercetări continue, mereu aprofundate, reluând chiar studiul creației unor artiști, cum se întâmplă cu *Componenta sculpturală în creația prolificului maestru sătmărean Aurel Pop* sau cu *Semnificația perioadei sătmărene (1908-1937) în creația pictorului Alexandru Mohi*, artist despre care Negoită Lăptoiu a scris texte în cataloage și i-a dedicat o carte, ori cu *Pictura lui Petre Abrudan din faza popasului băimărean (1933-1947)*, a dedicat numeroase studii creației sculptorului Romul Ladea, care e „prezent” și în acest volum.

Nu este posibil, în economia materialului, să ne referim la toate subiectele abordate în acest volum (care are 472 de pagini), dar nu trebuie să-l omitem pe

cel în care face pledoarie pentru colecții și colecționari, cu referire la *Colecția acad. Octavian Fodor* (sunt prezentate valorile inestimabile adunate în timp de un mare iubitor de artă), *Colecția prof. dr. doc. Ioan Chiricuță*, devenită între timp muzeu, *Colecția și donațiile familiei David din Târgu-Mureș*.

Alte materiale se referă la artiștii contemporani despre care a scris, le-a deschis și le-a vernisat expoziții, a fost în atelierul lor (am amintit că a vizitat aproape 4000 de ateliere de-a lungul celor peste 50 de ani de activitate), le-a devenit prieten. Dintre ei amintim pe sculptorul Victor Gaga (despre care a publicat un album în condiții grafice deosebite), Magda Ziman (*Tapiseria ca spațiu*), sculptorul Dumitru Sabău, sculptorul băimărean Traian Moldovan, pictorii ieșeni Adrian Podoleanu și Liviu Suhar, plasticianul clujean Ioachim Nica și mulți alții, despre care criticul Negoită Lăptoiu a scris cu căldură și prețuire.

Dacă primul capitol cuprinde *Studii și comunicări răsfrirate prin diverse publicații*, în capitolul II a dorit să adune la un loc *Evocări centenare* (p. 291-465). Cititorul poate constata încă o dată seriozitatea autorului, respectul său față de artă și artiști. Este o carte care merită să fie citită atât de specialiști, cât și de iubitorii de artă. E o bună ocazie de a te apropia de artă cu căldura sufletului, care este adăugată, în cele scrise, competenței, de profesorul, expertul, istoricul și criticul de artă Negoită Lăptoiu.

* Negoită LĂPTOIU, *Incursiuni în arta românească*, Vol. V, Editura „Napoca Star”, Cluj-Napoca, 2014



**Zilele Revistei Familia: 150
ani de la apariția primului număr al
revistei**

Sfârșitul lui iunie a fost special pentru revista de cultură FAMILIA din Oradea. Aceasta a fost îmbrăcată în straie de sărbătoare de către directorul Ioan Moldovan și redactorul șef, Traian Ștef, ajutați de întreaga echipă redacțională. La realizarea acestui eveniment cultural au contribuit și oficialitățile județene și locale, alături de Ministerul Culturii și Uniunea Scriitorilor din România. Chiar dacă oficialii români au ales să-și trimită adjuncții, au fost (sperăm!) alături de noi cu spiritul.

Așadar, în 25-26 iunie a.c. s-au celebrat Zilele Revistei FAMILIA, ajunse la a XXV-a ediție, și 150 de ani de la publicarea primului ei număr, apărut la Pesta în 1865, cu efortul și din inițiativa lui Iosif Vulcan, care a condus revista între 1865-1906. Următoarele serii au fost editate între 1926-1929 (sub conducerea lui M. G. Samarineanu), 1936-1940 (M. G. Samarineanu), 1941-1944 (M. G. Samarineanu) și 1965 - în prezent (Alexandru Andrițoiu conducând revista până-n 1989, iar din 1990 director fiind Ioan Moldovan). Cu această ocazie a fost prezentat numărul 6, aniversar, al revistei, al cărui responsabil, Traian Ștef, a adunat texte cronologice (scrisori, poezii, proză, interviuri ș.a.) care au urmărit „cum a evoluat limba română, care au fost direcțiile culturale, cum au evoluat speciile literare”, dar și profilul revistei. Ca un elogiu adus lui Iosif Vulcan, coperta

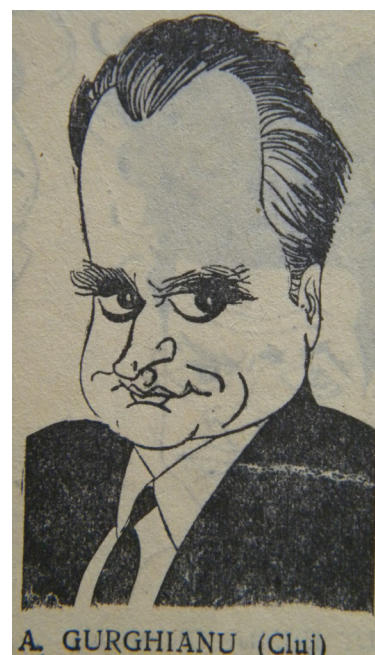
interioară conține gândurile și motivațiile temerare ale sale: „(...) pe timpul acela limba noastră se afla încă prea la începutul formațiunii și noi Românii de dincoace de Carpați nu aveam scriitori pentru o foaie beletristică. Și totuși am cutezat, căci eram pătruns de necesitatea unei astfel de publicațiuni literare; familiile și îndeosebi femeile române n-aveau ce să citească.”

Deschiderea festivă de joi, 25 iunie, ora 17:00, a avut loc la Teatrul „Regina Maria”, pe ritmuri de muzică clasică, iar amfitrionul serii, Ioan Moldovan, secundat de Traian Ștef, a reamintit importanța pasului făcut de Iosif Vulcan în cultura română și și-a manifestat gratitudinea față de susținătorii și colaboratorii revistei prin înmânarea de Medalii și Diplome Aniversare. Au rostit câteva cuvinte reprezentanții Consiliului Județean Bihor, ai Prefecturii și ai Primăriei Oradea, Ministerului Culturii, Bisericii ortodoxe și Bisericii Române Unite (a fost prezent chiar ÎPS Virgil Bercea), ai UR, US Moldova, UR Chișinău, PEN Club România, Direcției de cultură Bihor, Muzeului „Iosif Vulcan”, Universității Oradea și Teatrului „Regina Maria”, dar și o parte din scriitorii invitați (vechi colaboratori ai revistei FAMILIA și reprezentanți ai revistelor de cultură). Dintre aceștia amintim pe Gh. Grigurcu, Ion Pop, Ilie Constantin, Al. Cistelean, Virgil Podoabă, Daniel Cristea Enache, Ion Mureșan, Arcadie Suceveanu, Leo Butnaru, Adrian Popescu, Mircea Petean, Vasile Dan, Lucian Vasiliu, Dinu Flămând, Gabriel Coșoveanu, Ion Simuț, Radu Ulmeanu, G. Vulturescu, Gh. Mocuța, Ioan Pinte, Liviu Ioan Stoiciu,

Doina Popa, Adrian Alui Gheorghe, Gellu Dorian, Viorel Mureșan, Dumitru Chioaru, Nicolae Coande, Ionel Bușe, Călin Vlasie, Horia Dulvac, Emilian Galaicu-Păun, Simona-Grazia Dima, Minerva Chira, Olimpiu Nușfelean, Radu Țuculescu, Lucian Alexiu, Mircea Popa, N. Spătaru, Dumitru Crudu, Al. Vakulovski, Moni Stănilă, Daniel Săuca, D. Aug. Doman, Attila Balázs, Lucian Perța, Mihai Dragolea, Marius Miheț, Vasile G. Dâncu, Mircea Bradu, Alexandru Sfârlea, Marius Iosif, Gabriel Petric, Vasile Leac, Daniel Dăianu, Cosmina Moroșan, Vlad Gheorghiu, Hristina Doroftei.

Ziua de vineri, 26 iunie, a debutat cu vizitarea Muzeului „Iosif Vulcan”, prezentarea activității întemeietorului revistei și prin vernisarea expoziției FAMILIA – Seria a V-a. Manifestările au continuat la Casa de Cultură a Municipiului, în sala „Florica Ungur”, cu lecturi publice ale poezilor prezente, lansări de carte (Al. Cistelean – *Ardelencele*, Ioan Moldovan – *timpuri crimordiale*, Traian Ștef – *Laus*, Dinu Flămând – *Stare de asediu*, Ion Mureșan – *Pahar*; Gabriel Petric – *Viziune și spirit tragic în literatura română a secolului XX*, Marius Iosif – *O ecologie a sacrului*), apoi Colocviul „Revista FAMILIA”, totul pe ritmurile unui concert de jazz și pe fondul unei culturi de calitate combinată cu bună dispoziție, pentru care le mulțumim organizatorilor. O aniversare de la care cine a lipsit nu poate decât să regrete, fie că e scriitor, fie că e oficialitate (mai înaltă ori mai scundă).

(Hristina DOROFTEI)



Floarea ȚUȚUIANU**Blocul 2 bis**

Să tot fi fost prin șaptezeci și șase.
Aveam 20 de ani și vreo 60 de luni (să tot fie),
absolventă de Arte Plastice, cu frumoase
Perspective în grafică și poezie.
Era ceva indiscutabil.
De aceea m-am și mutat în blocul
2 bis unde, probabil,
Că din cauza emoției am avut nenorocul
La cutremur să-mi pierd virginitatea.
Apoi a venit revoluția
și mi-am pierdut și alte cele:
Zile și nopți să-mi scot cartea,
Apoi cărțile de poeme. Poezia era și este soluția
Supraviețuirii cea mai la îndemână și în aceste vremuri grele,
Era și este ceva indiscutabil

Dar și acum la 20 de ani și ceva luni (câteva sute)
Îmi amintesc cu emoție de acel moment reprobabil.

în lectura lui Lucian PERȚA