

Constantin ABĂLUȚĂ**Neînsemnătate***Anei Blandiana*

Mă bucur de neînsemnătatea mea
în fiecare zori de zi
odată cu prima rază de soare îmi zic
că-i bine să fii un om de rând
care trece pe-o stradă oarecare
pe sub umbra copacilor și ei anonimi
e-o putere neștiută în a te ține de-o parte
în a nu fi mai mult decât unul din acele
noduri ale pomului tuns primăvara
nod care-a și dat lăstari
sferă țepoasă bucurându-se-n soare
scăldându-și în ploaie și zăpadă neînsemnătatea vegetală

Ana BLANDIANA



Corectitudinea politică contra International PEN

La Guadalajara nu mă aștepta nimeni. Știam numele hotelului, dar nu era nici un taxi, nici un autobuz, fuseseră luate înainte de ieșirea mea, observasem și mă mirasem că la coborârea din avion toată lumea se grăbea. Nu-mi rămânea decât să aștept, gândindu-mă că este o bună încheiere a unei atât de aventuroase călătorii. Ce-ar fi putut să mi se mai întâmple? De altfel, nu avea cum să mă aștepte cineva, din moment ce nu sosisem după program și mesajul pe care îl lăsasem pe un telefon al congresului era puțin probabil că-și atinsese scopul. Și totuși, peste vreo jumătate de oră a apărut agitat Alexandre Blokh, care avea aerul că nu-i vine să creadă că mă vede, care aflase că am plecat de la București de trei zile și – fără nici o veste, sau cel puțin explicație, a nesusirii mele – se gândea la cele mai catastrofale posibilități, iar acum, cu câteva ore înainte de a trebui să intru în program, venise pur și simplu să vadă dacă n-a mai apărut o informație. Am încercat să-i povestesc pe scurt întreaga epopee, dar era evident că nu are cum să înțeleagă, mai ales că, frântă de oboseală, nu numai pentru trecut, ci și pentru viitor, îmi auzeam eu însămi spusele lipsite de coerență și neconvingătoare. Oricum, nu avea timp să mă asculte, trebuia să ajungem la hotel, să mă schimb pentru a participa la deschiderea congresului, după cum nici eu nu mă puteam concentra să-i înțeleg cele câteva fraze despre atmosfera tensionată și intrigile japoneze de care va trebui să mă feresc. Am ajuns relativ repede

la hotelul care era în afara orașului, ridicat pur și simplu pe un mare maidan prăfos, un fel de tub enorm neperforat de nici o fereastră, care, văzut din afară, era aproape înspăimântător. Când pătrundeai în interior, prima impresie era aceea a unei grădini mirifice, pentru că nu se vedeau încăperile, acoperite de flori, încât părea că e o arhitectură de flori. De fapt, curiosul tub era format din inele suprapuse construite din balcoane și ferestre de care atârnavau plante agățătoare, legând între ele etajele cu lanțuri vii de frunze și flori. Prima impresie era de-a dreptul șocantă și ar trebui să adaug poate că șoca prin frumusețe, dar nu ar fi exact: surpriza, oarecum neliniștitoare, a frumuseții era doar unul dintre elementele care contribuiau la șocul – oricât ar părea de ciudat – mai curând neplăcut pe care îl producea asupra noului venit. Parterul era un imens restaurant (sau poate mai multe) cu mesele ascunse sub coroane de arbori între care se întindeau liane, încât senzația nu era de hotel sau de restaurant, ci de junglă, mai mult, de artificiu, în pofida frumuseții reale obținute cu mijloace naturale. Pentru că, deși toate plantele erau adevărate, nu creau o atmosferă de natură dezlănțuită, ci de kitsch. Acesta urma să fie cadrul în care aveam să-mi petrec următoarele cinci zile, poate cele mai alienante pe care-mi amintesc să le fi trăit.

Am fost condusă într-o cameră, m-am instalat, am făcut un duș, am băut un ness și am coborât în sala de conferințe care se afla la etajul întâi și, în mod surprinzător, nu avea nimic din stilul ansamblului, nici o floare, nici o liană, doar un amfiteatru rotund de vreo 500 de locuri, cu scaunele și pereții din catifea gri. Țin minte culoarea pentru că eram eu însămi îmbrăcată într-un taior gri și aveam senzația că dispar îngrijorător în peisaj. Apoi am început să întâlnesc colegi, ne-am îmbrățișat, ne știam de la alte congrese și conferințe. Ca de obicei, în prima clipă atmosfera era ca la întâlnirile ritmice de după terminarea facultății. Apoi l-am întâlnit pe Vitalie Ciobanu, noul președinte al PEN Clubului de la Chișinău, și m-a bucurat faptul că mai era un român cu mine în acel capăt al lumii, unde eu urma să interpretez un rol principal într-o piesă pe care n-o cunoșteam decât cu aproximație. Prezența lui mă făcea nu numai să nu mă mai simt singură, dar îmi dădea iluzia unui punct de sprijin în univers.

Dintre cele cinci zile ale congresului, singura care merită povestită într-adevăr a fost o noapte. Noaptea de dinaintea instalării noului președinte și a încheierii congresului. A fost probabil cea mai dificilă noapte din viața mea. Dar, evident, ca să se înțeleagă ceva, ca să încerc să înțeleg eu însămi mai mult decât

am făcut-o atunci, trebuie să povestesc și zilele.

Odată primele îmbrățișări și complimente trecute, chiar din momentul intrării în amfiteatrul gri am înțeles la ce se referise Alexandre Blokh la aeroport când făcuse aluzie, vorbind probabil ca să mă prevină, la o anumită tensiune. De fapt, chiar la intrarea în sală un japonez extrem de elegant, care contrasta aproape șocant cu ținuta boemă a celorlalți, m-a privit ca și cum ne-am fi cunoscut, dar fără urmă de simpatie, iar eu am șovăit o secundă neștiind dacă trebuie să mă opresc și bănuind că este semnatarul invitației refuzate. Cum însă nu părea să aibă de gând să salute, am dat să trec mai departe, în timp ce el îmi spunea: „O să vă pară rău că mi-ați refuzat invitația în Japonia“. Putea să fie o amenințare sau un fel de compliment la adresa Japoniei. Am preferat să optez pentru cea de a doua posibilitate, infirmată de răceala vocii și expresia feței.

Mi-a părut rău încă de atunci, dar din păcate aveam programul făcut pentru perioada respectivă – și n-am uitat să-i zâmbesc amabil înainte de a intra în sală. Dar întâmplarea mi-a lăsat un gust neplăcut și de rău augur. Lumea începea să se așeze parcă intimidată de sala neprietenoasă, cu aerul condiționat pus la maximum, aproape geros. M-am așezat la întâmplare pe un loc, știind că după deschiderea oficială va trebui să mă sui la masa de pe scena imensă, urmând să moderez dezbaterile de idei tradițională la fiecare început de congres, după care totul se transforma într-o lungă birocrație – votarea (prin ridicarea unor foi de plastic roșii pentru „nu“ sau verzi pentru „da“) a zeci de moțiuni, apeluri, proteste pe diverse teme. Până să se umple sala, diverse persoane, probabil mexicani, se agitau făcând ultime retușuri, conduși de un fel de șef căruia nu-i lipsea decât sombreroși era atât de aferat încât avea aerul că interpretează pentru distinsul public acel rol de compoziție. Mi s-a spus că este medic de profesie, soțul președintelui Centrului din Guadalajara și sponsorul întregului congres. Mi-am adus aminte epopeea tragicomică a drumului și faptul că trebuia să cer cuiva un document oficial care să dovedească că eu sunt eu și totul mi-a apărut deodată nu numai ridicol, ci și degradant.

Dezbaterile s-a desfășurat normal, îmi amintesc că printre vorbitori au fost Adam Michnik și Konrád György, invitați speciali, de altfel printre puținii estici din congres, cu excepția mea, pentru că în general scriitorii din fostele țări comuniste nu-și puteau permite să participe atunci când congresele se țineau în afara Europei, pentru că biletele de avion erau prea scumpe. Abia la recepția care a urmat la sfârșitul

programului, am început să înțeleg că tensiunea pe care o simțeam în aer nu era fără obiect, că era vorba de o încordare între diverse grupuri pe care încercam și începeam să le identific, fără să identific și obiectul încordării. A doua zi, când au început discuțiile pe ordinea de zi, lucrurile au devenit ceva mai limpezi. Pe de o parte, erau europenii, englezii și francezii în primul rând, dar și rușii, germanii, norvegienii și, bineînțeles, esticii; pe de altă parte, erau reprezentanții celor câtorva centre din Statele Unite, Japonia și, într-un mod ciudat de pasional, Suedia. Tema confruntării dintre cele două tabere era schimbarea sau neschimbarea statutului organizației, ceea ce însemna rescrierea Cartei PEN, celebrul text fondator din 1921. Pasiunile se dezlănțuiau în primul rând în jurul ideii de schimbare, de rescriere a istoriei, care trebuia corectată politic. Pentru că despre asta era vorba, de o dezinfectare, din punctul de vedere al corectitudinii politice, a formelor și formulărilor tradiționale. De exemplu, se vorbea doar despre scriitori europeni, în timp ce acum făceau parte din organizație și africani, asiatici, americani, australieni.

Dar acesta era doar un aspect, mai mult sau mai puțin formal al polemicii. Adevărata confruntare se desfășura în legătură cu întrebarea „Cine poate să fie membru PEN?“. Întrebare pleonastică și aproape absurdă, mi se părea mie, din moment ce însăși definiția vorbea despre o organizație a scriitorilor. Dar adepții schimbării spuneau că este vorba de un fel elitist de a vedea lucrurile, că de literatură se ocupă și bibliotecarii și librarii, deci o elementară democrație ar fi trebuit să ne facă să-i acceptăm și pe ei. Dar asta ar însemna dizolvarea, topirea ideii de creație, care este simbolul noțiunii de scriitor, într-un imens bazin cultural, pierderea identității. Suntem o asociație profesională, nu una de drepturile omului, se contraargumenta.

La început am avut tendința să consider întreaga polemică ceva mai curând prostesc decât periculos. Mi s-a părut apoi ca fiind prea stupid ca să nască asemenea încrâncenare, în spatele temei alese pentru confruntări se ascunde altceva, adevăratul motiv al confruntării, o altă idee sau un interes ocult, de nemărturisit. În cele urmă, am înțeles însă că nu aveam dreptate, că tema reală a confruntării era chiar schimbarea, care era o formă de desființare, de distrugere; că această polemică nu se născuse acum, ci, cel mult, acum ieșise mai fără ipocrizie la suprafață. Această organizație fusese inventată de câțiva mari scriitori nu numai ca o formă de solidaritate, ci ca o formă de conștiință colectivă, ca o *voce* care în numele scrisului și prin

el să poată răsună nu numai în sufletele cititorilor, ci și sub bolțile creatoare de ecou ale societății. Decenii la rând au făcut parte din ea și s-au perindat la conducerea ei nume de referință ale literaturii din fiecare țară și din lumea întreagă. Apoi, încet-încet, nu știu exact când, în orice caz după terminarea celui de al doilea război mondial, numele mari s-au retras sau au fost alungate pe copertile cărților lor și locul lor a fost luat de personaje strict locale, ale căror vorbe nu mai erau sprijinite de *contragreutatea* propriilor cărți. Prima descoperire pe care am făcut-o în 1990, odată cu întoarcerea în organizația mondială a centrelor din fostele țări comuniste, a fost că, în timp ce nu recunoșteam printre colegii occidentali nici un nume pe care să-l fi citit și admirat înainte, eram fericită să văd în carne și oase importanți scriitori polonezi sau ruși, sau cehi, pe care îi știam din pozele de pe copertile cărților lor pe care le citisem traduse în românește sau în alte limbi. Era ca și cum noii sosiți în organizația mondială a scriitorilor încă nu aflaseră că lucrurile se schimbaseră. În orice caz, această răbufnire de înverșunare pe tema schimbării Cartei PEN nu era o întâmplare aleatorie, ci un pas înainte într-un proces de transformare a unei minunate utopii, aceea a închegării unei conștiințe literare a lumii, într-un ONG politically correct. După șapte ore de discuții, lupta s-a terminat prin remiză: s-a propus reluarea dezbaterii a doua zi. Părea să fie, cel puțin provizoriu, o victorie pentru statu quo.

A treia zi dimineața – când potrivit programului ar fi trebuit să urmeze votarea diverselor proteste propuse de comitetul „Scriitorilor din închisori” împotriva unor dictaturi din țări greu de localizat pe hartă, dar nimeni nu se gândea decât la continuarea polemicii din ajun –, reprezentantul PEN Japonez (despre care aflasem între timp că nu era scriitor, ci om de afaceri) a cerut cuvântul pentru a face o propunere ținând de buna desfășurare a congresului. Deși ordinea de zi era încărcată și nu se acceptau în principiu derogări de la ea, pentru că părea că e vorba de ceva util și simplu, și pentru că se spunea că el este cel care mijlocise sponsorizarea congresului de către medicul mexican, i s-a dat cuvântul reprezentantului centrului japonez. Iar vorbitorul suplimentar a propus cu o voce benignă că, dacă tot se discută schimbări în statut și printre centrele participante sunt, ca niciodată de numeroase, centrele din America Latină, să se adauge celor două limbi, în mod tradițional oficiale ale International PEN, și spaniola, limba unui întreg continent în care se și desfășoară acest congres. În secunda terminării ultimului cuvânt, câteva rânduri

dintr-o parte a sălii au izbucnit în aplauze furtunoase, iar în timp ce cobora de la tribună, unii dintre entuziaștii aplaudatori își părăseau locurile pentru a-l felicita și a-i strânge mâna. Au urmat câteva momente de stupeoare provocată mai curând de evidenta premeditare și complicitate în pregătirea propunerii decât de propunerea propriu-zisă. Apoi a izbucnit o adevărată pădure de mâini ridicate pentru a se înscrie la cuvânt și s-a dezlănțuit un vacarm. Președintele Ronald Hartwood, care conducea ședința, s-a ridicat în picioare cu microfonul în mână așteptând să se facă liniște pentru a putea fi auzit, dar nimeni nu părea să îl ia în seamă, oricum nimeni nu putea hotărî când se va potoli haosul și nimeni nu spera ca acest lucru să se întâmple prea curând. De aceea, în clipa în care s-a auzit în microfonul pus la maximum o voce bubuitoare care nici nu părea a fi a lui Ronney anunțând că dacă nu se face liniște va suspenda ședința și va părăsi congresul împreună cu întreaga conducere a International PEN, lumea a fost atât de mirată încât a tăcut brusc, într-un fel de-a dreptul comic, iar președintele a folosit uimitoarea clipă de liniște pentru a-i ruga să-și reocupe locurile și să se înscrie în ordine la cuvânt la masa secretariatului. Apoi, înainte de a da cuvântul cuiva, a explicat că introducerea unei limbi oficiale în plus este, mai mult decât o chestiune de principiu, una de bani pentru că asta ar presupune nu numai asigurarea traducerii simultane în încă o limbă, ci și traducerea, multiplicarea și difuzarea tuturor materialelor – și într-un an se ajunge la mii de pagini – într-o limbă în plus. Deci în nici un caz nu se poate pune problema votării unei asemenea propuneri pe loc, fără o analiză a posibilităților financiare. În mod normal, observația lui ar fi trebuit să închidă problema, dar pe cât creștea numărul vorbitorilor, pe atât pozițiile se radicalizau și logica intra tot mai puțin în discuție. De altfel, temele nu mai contau. Nu conta decât păstrarea sau schimbarea a ceea ce exista și ceea ce reprezenta definiția și chiar mândria noastră ca organizație. În ceea ce mă privește, dacă în ziua precedentă participasem aproape patetic la discuții, pledând pentru păstrarea neschimbată a Cartei PEN – nu numai pentru că era textul fondator, ci și pentru că era un entuziasmant exemplu de bună-credință, de luciditate și de altruism în analiza societății și a locului scriitorului în această societate –, acum înclinam tot mai mult să devin un spectator suspicios și jenat al unei isterii pe care n-o înțelegeam, dar îmi trezea bănuieli.

Petru CIMPOEȘU**Cât costă să nu fii rasist**

Traducerea în Italia a romanului *Simion liftnicul* s-a bucurat de oarecare succes. Nu e cu totul exclus ca și biserica greco-catolică de la noi să fi avut un rol în acest sens. A nu se înțelege că aș fi greco-catolic, Doamne ferește! Am însă câțiva prieteni de această confesiune. Unul dintre ei a aranjat cu Papa, i-a dat un telefon și i-a spus, uite, avem aici un scriitor foarte talentat, ar merita să fie tradus în italiană. Nu era Papa de acum, era altul. Pe urmă, cartea a fost nominalizată și la Premiul Strega Europeo, care în acel an mi se pare că nu s-a mai acordat.

Dar nu despre asta e vorba acum, ci despre participarea mea, anul următor, la Târgul internațional de carte de la Torino. Îmi cer scuze dacă nu-mi voi mai aminti prea bine ce figură am făcut acolo, au trecut mai mult de zece ani de atunci. Am și alte motive să evit amănuntele. Îmi amintesc doar că a fost ceva deosebit. În sensul că am mâncat, prima dată în viața mea, spaghete cu fructe de mare. Nu mi-au plăcut. Și că hotelul unde eram cazat se afla într-un cartier mărginaș. Ca să ajung în centru, la Palatul Regal, mergeam pe jos mai bine de jumătate de oră. Mi-ar fi fost mai ușor să scriu Palazzo Reale în loc de Palatul Regal și să dau și celelalte nume proprii în italiană, dar nu vreau să fiu comparat cu Răducioiu (fotbalistul), el e oricum mai bun. În dreapta palatului se află catedrala Sfântul Ioan Botezătorul, care adăpostește celebrul Giulgiu. Când am fost noi acolo (se înțelege că nu eram singur), am văzut o copie, originalul fusese luat pentru reparații sau mai știu eu ce. De la Palatul

Regal treci pe sub o arcadă către Piața Sf. Ion, dar mai întâi trebuie să dai un bănuț femeii care îți aține calea la trecerea pe sub arcadă, o româncă de etnie romă, perfectă cunoscătoare a limbii italiene. Eu nu vorbesc italiana, așa că i-am răspuns în română:

– N-am, mânca-ți-aș!

Învățasem replica asta de la Ioan Groșan, care mi-a spus că o folosea frecvent în metroul din Paris. Da, să știți că funcționează, ești lăsat în pace! Merită să o încercați, dacă aveți ocazia. Nici despre asta nu era vorba.

Era vorba despre spaghetetele cu fructe de mare, pe care le-am mâncat în Piața Castello și nu mi-au plăcut. Mai precis, despre Târgul de carte de la Torino. Centrul Expozițional Lingotto Fiere e situat undeva tocmai la mama dracului, din centru faci aproape o oră cu tramvaiul până acolo.

Desigur, e ceva măreț! În parcare de la intrare, mă aștepta în fiecare dimineață un tânăr afro-italian, cu o mulțime de broșuri ale unui militant pentru drepturile africanilor din Europa, pe care voia să mi le vândă neapărat mie. Cinci euro bucata, cam cincizeci de pagini, în limba engleză, foarte interesante. Totuși, cam scump. Iar tânărul care le vindea parcă avea ceva personal cu mine. Cred că mă ocnea de cum intram pe poarta Centrului Expozițional. Dacă nu m-ar fi ochit el, m-ar fi ochit altul, care se poziționase cam la zece metri distanță. Iar mai încolo, încă unul... Practic, nu puteai evita impactul cultural! În primele două zile am trecut mai departe, prefăcându-mă că nu înțeleg ce vrea. Ca să fiu mai convingător, chiar ridicam nițel din umeri. *I don't speak English, non parlo Italiano* și așa mai departe. Dar în ziua a treia, s-a înfipt pur și simplu înaintea mea și mi-a băgat broșura sub nas. Am avut, și de această dată, suficientă tărie de caracter pentru a-l refuza. Am făcut un pas lateral, apoi mi-am văzut de drum. Numai că, înainte de a fi făcut mai mult de alți doi pași, l-am auzit strigând în urma mea:

– Racist! Razziste!

Să mă ierte Dumnezeu (ăsta al nostru, nu al lor, că ei nici nu știu dacă au), pot fi judecat în multe feluri. Poți să-mi spui că sunt prost, nu mă supăr. Știu foarte bine că există o mulțime de oameni mai deștepți decât mine. De exemplu, la liceu eram cam la coada clasamentului, cât pe ce să rămân corijent la desen. Poți să-mi spui că n-am talent literar. Într-adevăr, numai eu știu

cât de greu îmi scriu compunerile. Poți să zici că-s moldovean, câteodată și asta e o înjurătură, deși nu pare. Dar ca să-mi zici că-s rasist, e prea de tot! Fiindcă, dimpotrivă, eu urăsc rasiștii! Mi se pare că sunt, dintre oameni, ființele cele mai primitive și mai ignorante. A crede că, în funcție de culoarea pielii, ai un creier mai evoluat sau mai puțin evoluat, ori că țigani fură și cerșesc din cauza apartenenței la etnia romă, ori că bucureștenii sunt șmecheri datorită unei defecțiuni genetice, mi se pare nu doar stupid, ci de-a dreptul revoltător. Mă rog, există și opinia că a fi șmecher nu e neapărat un defect, ci mai curând o modalitate de adaptare la mediu, foarte apreciată de români. Care, în timp, a condus la anumite probleme comportamentale.

Toate aceste raționamente mi-au trecut prin cap în mai puțin de o secundă. În secunda aia, m-am oprit, la numai doi metri de tânărul afro-italian care vindea broșuri militante. Am decis să-i cumpăr imediat broșura, pentru a-i contrazice prejudecățile și a-i demonstra că nu sunt rasist, chiar dacă asta m-ar fi costat cinci euro. Ce naiba, nu-i chiar așa mult, cu cinci euro abia cumperi o bere! Abia după ce am intrat în pavilionul expozițional, plimbându-mă cam dezorientat printre standurile editurilor și uitându-mă mai atent împrejur, am văzut o mulțime de cărți. Ceea ce mi-a sugerat ideea că problema s-ar putea pune și în alți termeni. Mai concret: de ce trebuise să-i dau bani flăcăului aceluia? De ce să nu fi cumpărat cu ei o bere? Chiar dacă suma nu era una semnificativă, ceva tot reușea să semnifice. Și anume, că fusesem șantajat!

Firește că șantajul e un lucru reprobabil. Mai ales că, așa cum am constatat foarte repede, broșura pentru care eu plătisem cinci euro se dădea gratis la unul din acele standuri. Pesemne că băieții care le vindeau le luau de acolo. Plătisem cinci euro ca să demonstrez unui negru că nu sunt rasist și aveam din ce în ce mai penibilă senzație că îi demonstrasem cu totul altceva, adică taman contrariul. De ce trebuie să *demonstrezi* cuiva că ești ceea ce ești și că nu ești ceea ce nu ești? Numai fiindcă ai nevoie de confirmarea aceluia. Dar dacă ai nevoie de confirmări, înseamnă că nu ești prea sigur de tine. Iar dacă mai și plătești pentru acele confirmări, un fel de mită, e din ce în ce mai clar că vrei să ți se confirme un neadevăr. Va să zică, dădusem cinci euro ca să aflu că sunt un rasist camuflat și să mă asigur că n-or să mai afle și alții

secretul meu. Fiindcă negrul acela obraznic striga în gura mare. Lui, oricum, nu-i demonstrasem nimic, fiindcă toți negrii știu de mici copii că toți albi sunt rasiști. Așa cum toți țiganii știu (au aflat de la televizor) că, orice ar face, sunt prezumtivi hoți sau cerșetori. Chiar și cei care le zic romi, le zic așa ca să mascheze faptul că îi consideră țigani. Zici rom și faci cu ochiul – las' că știm noi!... E un fel de mită, ca și cum le-ai da cinci euro să tacă. Fiindcă e mai simplu să le zici romi și astfel să consideri problema rezolvată, decât să ajuți la rezolvarea adevăratelor lor probleme, nu puține și deloc simple.

Cu mintea cutreierată de astfel de reflecții, am scos broșura din buzunarul în care o înghesuisem, am răsfoit-o un pic, prefăcându-mă că o citesc... Sigur că da, era vorba despre rasism, discriminare și alte chestii referitoare la negri, dar subiectul nu mă mai interesa deloc – și trebuie să mărturisesc că nu mă interesa într-un mod sincer și onest. Chiar și fără să o citesc, îmi luase o piatră de pe inimă. Însă nici nu-mi mai părea rău că o cumpărasem. Dimpotrivă, profitând de neatenția domnișoarei care supraveghea standul de unde putea fi obținută gratis, m-am apropiat și am așezat-o pe furiș alături de celelalte.



Ion MUREȘAN



Vin hoții tineri!

Vin hoții tineri! Suntem pregătiți să-i întâmpinăm?

Hoțul bătrân, hoțul de veac douăzeci era și ușor de recunoscut și ușor de prins. El îți băga mâna în buzunar, finuț, în troleibuz ori intra noaptea pe fereastră cu o simplă cagulă trasă pe față, ca de SPP, încât în primul moment credeai că vrea să te păzească ca pe un ministru, ori cu un ciorap de nailon pe cap, care îl făcea să semene cu o fantomă. Fantomele te pot cel mult viola, în nici un caz nu ținesc la beneficii materiale. Mă rog, mai putem adăuga la recuzită și un cuțitoi ruginit, numai bun de plimbat pe lângă mărlul lui Adam cu promisiunea că îl decortică. În filmele proaste, hoțul de veac douăzeci era și mușchiulos, și puțin brută. Cei mai stilați, cei care auziseră că există așa ceva, purtau și mănuși, ca să nu li se poată lua amprente. Eram gata să spun adio hoților romantici, hoților buni doar pentru mediul rural, găinarilor, când a început să ningă. Or, în toamnă guvernul a făcut o infuzie masivă de hoți din închisori în societatea românească. E limpede pentru orice om întreg la minte că oamenii aceia ejectați pe porțile închisorilor nu pot hiberna sub zăpadă, așa că vor face tot posibilul să se întoarcă după gratii, la căldură și mâncare gratuite. Cum cumpărăturile de sărbători echivalează cu o deschidere a sezonului de vânatoare, înțeleg întrutotul apelurile la atenție pe care le face poliția pe posturile de Radio și Tv. Frigul și ninsoarea adaugă la actul hoției o notă de disperare. Oricum, hoțul eliberat de Crăciun abia apucă să colinde scurt „O, ce veste minunată”, eventual să cânte un „La mulți ani” de Revelion, dar nu mai apucă să ciocnească ouă roșii de Paști în libertate.

Dar nu despre hoții bătrâni vreau să vorbesc, ci despre hoții tineri.

Hoțul tânăr e mic, slăbuț, cu ochelari, face jogging, merge la discotecă, fiind un rafinat degustător de *Coldplay*, *Red Hot Chilly Peppers*, *Black eyed peas* ascultate în căști de pe IPOD (o sculă mică cât un nasture de general, pe care dacă știi cum să o butonezi poți face pe ea și rață la grătar!). Vorbește engleza, e extrem de politicos. Operează cu mare dexteritate atât în *Windows*, cât și în *Linux*.

Hoțul de modă veche se baza pe faptul că îți ții banii sub saltea, într-un ciorap, că ai o ușă care cedează de cum îi dai un brânci. Hoțul tânăr se bazează pe faptul că ești prost. El preferă să te furi singur. Dacă, deocamdată, tânărul hoț nu te atacă, e pentru că încă nu ai aparatul necesară prin care poți fi „spart”. Sigur, ai un atu: prostia te face atractiv.

Zilele trecute m-am întâlnit cu un prieten, clujean, care dădea de băut în stânga și în dreapta pe motiv că a doua zi urma să primească un premiu de 5 mii de euro de la o companie de telefonie mobilă. O voce manierată îl convinsese să cumpere cartele telefonice de 200 de euro, să dicteze codurile la telefon, să le răzuiască apoi primele și ultimele cifre, să-și dea contul din bancă în care să-i fie livrat premiul și în plus să fie discret. Vocea a revenit după un sfert de oră cu vestea că ar putea participa și la împărțirea unui „report la premii” de vreo trei mii de euro, cu condiția ca să mai cumpere cartele de o sută de euro, însă omul nostru băuse deja surplusul. Când a sunat la companie, i s-au cerut numerele cartelelor, dar nu le avea pentru că le răzuise. Oricum erau goale.

Și mama, la țară, a fost ținta unui hoț grăbit. Într-o zi a oprit o mașină în fața porții și un tânăr i-a spus mamei că mi-a adus drujba, gata reparată, că o are în portbagaj, dar că nu o lasă până nu-i dă 500 de lei. Mama i-a rețezat-o scurt: „— Băiatul meu nu are drujbă!”. Tânărul a zâmbit, a plecat și a oprit la altă poartă. A dat „Bună ziua” și, agitat, a cerut unui bătrân o mie de lei, căci fiica lui tocmai avusese un accident de mașină. Din nou a dat greș, bătrânul nu avea decât băieți. Hoț prost!

După cum mi-a fost dat să cunosc o familie onorabilă care și-a cumpărat bilete pentru Revelion de la o Agenție de turism inexistentă, într-o cabană care nu există decât în poze. Iar într-o poză, știe oricine, nu se poate dormi, nici chefui.

De aceea zic, să-i întâmpinăm pe hoții tineri înarmați cu încredere în ei, că te fură de nici nu te doare.

Ion POP



Fragmente pariziene. Pagini de jurnal

Încurajat de o invitație a confratelui Al. Cistelecan, m-am decis, după destule ezitări, să public câte ceva din însemnările puse pe hârtie, pe pagini uneori detașate, alteori în caiete, în timpul primului meu stagiul parizian, pe când fusesem angajat ca asistent de Limbă și Civilizație Românească la recent înființata secție de Română a Facultății de Italiană, devenită din toamna anului 1972 „U.E.R. d’Italien et de Roumain”, adică „unitate de studii și cercetări...”. Nu ajunsesem la timp la „Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3”, cum s-ar fi cuvenit, fiindcă ieșirea din țară era pe-atunci extrem de dificilă și îngreunată de nesfârșite manevre birocratice, multe de culise, verificări ale candidatului etc., încât am urcat în avionul de Paris abia la 11 ianuarie 1973. A fost un început nu prea fericit, fiindcă o banală alunecare pe scara de metrou mi-a cauzat din primele zile o spitalizare de vreo trei săptămâni, iar apoi, acomodarea cu noua situație academică, pregătirea cursurilor, împărțite între predarea limbii unor studenți începători și a unor cunoștințe de cultură și civilizație românească în care alternau, prin forța lucrurilor, domenii dintre cele mai diferite – de la elemente de geografie și istorie, la cultura și literatura română din toate epocile – mi-a cerut un timp destul de îndelungat. Nu aveam nici suficiente mijloace de informare, traduceri în franceză ale unor lucrări din amintitele domenii, exista pe piață o singură metodă – „Assimil”- de învățarea a limbii noastre, datorată chujeanului Vincențiu

Iluțiu, prieten echinoxist stabilit în Franța, așa încât a trebuit să mă descurc căutând te miri unde sursele de informație ori utilizând propriile mele acumulări în materie de istorie literară și de cultură generală... Plus, ilustrarea expunerilor cu câte-un film documentar, mai degrabă de reclamă turistică, dintre cele realizate în țară și puse la dispoziție de Serviciul cultural al Ambasadei noastre de la Paris.

Am fost întâmpinat însă foarte amical de colegii de la Italiană, în primul rând de romanistul admirabil Alvaro Rocchetti, cu care am și astăzi legături puternice de prietenie, într-un mediu foarte orientat spre stânga politică, cu profesori membri de partid comunist sau maoist, cu sindicalisti activi și vocali, care mă invitau la ore lungi de ședințe, nu foarte îndepărtate de cele abia lăsate în urmă în patrie (era tocmai ceea ce-mi lipsea!), iar grevele studențești inițiate tot de mediile politizate insurgente urmau să fie foarte frecvente în acești ani la Centre Censier, edificiul modern, inestetic, construit cam în grabă, din Cartierul Latin, în care era adăpostită facultatea noastră... Ca să ajung acolo, fiind cazat într-o foarte modestă cameră de mansardă studențească de la Cité Universitaire, - la „Maison Internationale, chambre 65” din arondismentul XIV, nu foarte departe de Porte d’Orléans, luam metrourul de peste drum, din marginea parcului Montsouris, până la stația Luxembourg, urcam puțin spre Pantheon, urmam străduțele din jur (Malebranche, L’Estrapade...) și coboram pe pitoreasca rue du Mouffétard, mereu animată și colorată de tarabele micilor comercianți ce-și etalau fructele, peștii, brânzeturile, până aproape de locul la care trebuia să ajung aproape în fiecare zi. Nu era la mare distanță nici Jardin des Plantes, cu celebrul ei Muséum de Științe Naturale și parcul superb... Am făcut adesea cu mare plăcere mari ocoluri prin zonă, pe rețeaua de străzi înguste, cu case vechi și nume la fel, foarte poetice, - rue du Pot de Fer, rue de l’Epée de Bois, rue de l’Arbalète, rue de la Clef...

Dar spațiul cel mai evocator a rămas pentru mine, totuși, inima Cartierului Latin, cu Bulevardul Saint-Michel început de la malul Senei, aproape de Notre-Dame, cu fântâna celebră și, vizavi, marea librărie Gibert Jeune, de unde se puteau procura atâtea și atâtea cărți minunate, de ocazie, desigur, mai accesibile foarte modestelor mele mijloace financiare... Și orele de popas din Place de la Sorbonne, mai ales la cafeneaua L’Escholier, astăzi cu nume schimbat, și impunătoarea librărie Presses Universitaires de France, din colțul cu bulevardul mare, dispărută și ea de atunci...

Note de „jurnal”, cu prea multe întreruperi de parcurs, am început să iau abia de la 1 decembrie 1973, o zi de sâmbătă, așadar destul de târziu, din motive precum cele menționate, dar și din pricini mai puțin prozaice, pe care observ că le-am reținut, căci prima pagină de jurnal de sub această dată se deschide așa:

Să încep să scriu, așadar, un fel de „jurnal”. Am amânat mereu acest început, și cred că în primul rând din teama de a nu lăsa să pătrundă și aici „literatura”, adică o imagine oricum construită, întrucâtva artificială, făcută pentru alții, de cine știe când, și care ar trebui să fie epurată, - salvare a unor aparențe. Un jurnal adevărat s-ar cuveni să fie un preot *sui generis*, în fața căruia trebuie să spui tot, cu riscul de a pierde, altfel, iertarea pentru totdeauna. Voi fi eu însumi în stare de o asemenea confesiune? Ceea ce mă face să mai ezit e și o relativă neîncredere în semnificația biete mele vieți, și acest gând, ce m-a frământat nu numai o dată, aproape că mă paralizează. Sunt, oare, zilele pe care le trăiesc suficient de însemnate ca să merite și o consemnare? Sunt „ideile” și stările mele de suflet îndeajuns de *reale*, pentru a le obliga la o prezență alta decât a curgerii anonime (scrisul e, orice am face, o ieșire din anonim, din nebuloasa timpului trăit)? – Cred că îndoiala a venit și mai vine încă din chiar felul în care cei vreo treizeci de ani ai mei au trecut: prea multă disimulare, totuși, continuând un fel de remușcare ce-o aveam după fiecare izbucnire mai entuziastă ori mai furioasă în fața unuia sau altuia, cu întrebarea neliniștită „ce se va întâmpla acum?” Împrejurările vremii pe care am apucat-o mi-au inoculat, ca atâtor altora dintre prieteni și neprieteni, acea nefericită cenzură interioară, pândă oricărui cuvânt rostit și scris, frână uneori motivată, alteori mai puțin, întotdeauna prezentă ca să mutileze, să devieze gândul, să întunece scrisul. Mă va opri, oare, și acum această distanță nevăzută dintre mine și pagina albă, să *îmi* spun tot ce am a-mi spune, să mă descopăr mie însumi pentru a mă opune inerției indifferenței ce ne face să pierdem atâta din sentimentul că *trăim*? Se prea poate. Însă dacă un jurnal are un rost (dacă nu acela de a construi o fațadă pentru foarte improbabilă „posteritate” curioasă), atunci acest rol nu poate fi altul decât în exercițiile de autocunoaștere. Și poate că, spre sfârșitul unei vieți, răsfoirea paginilor cândva scrise va îndulci, cu o plăpândă lumină, gândul nimicirii de veci. Cel puțin asta era argumentația lui Z. când mă tot îndemna, și de multă vreme, să mă transcriu.

Să încerc, deci, și eu să încremenesc niște „fragmente de timp concret”, cum zice Mircea Eliade în *Fragments d'un journal*. Cum va fi acest timp de acum înainte? Căci anii ce s-au dus mi-au lăsat mai mult un *sentiment* decât un calendar de evenimente ordonate. Multe întâmplări nu le mai pot fixa, memoria nu mă ajută și nu m-a ajutat cât aș fi vrut, niciodată. Și, de altfel, senzația din ce în ce mai puternică de vreo câțeva vreme, că anii și zilele și orele îmi scapă tot mai mult, devine îngrozitoare.

Ca în fiecare an, 1 Decembrie e pentru mine o dată cu sunet aparte. Acest întâi al lunii l-am trăit, însă la alte dimensiuni. Sunt douăzeci și unu de ani de când am început școala la Cluj, în clasa a V-a, cu o întârziere „istoricește explicabilă”. Îmi aduc aminte perfect drumul până la Școala elementară nr. 5, destul de departe de casă, prin ploaia grozavă, alături de bunica, în pantalonii mei bufanți de pânură ceva mai subțire decât cea obișnuită, și cu o pălărie pe cap, castanie. Un țăran de 11 ani, ce-și spusese, nu cu mult timp în urmă, privind din tren luminile orașului mare, că nu va mai dormi niciodată, atât i se părea de feerică urbea. De trei ori șapte ani – tot atâția ca să poți dezgropa oasele albe, pentru parastas, ale morților, de trei ori.

Și a fost astăzi, în Paris, o zi rece și posomorâtă de iarnă.

Luni, 3 dec.

Prima ninsoare. După cursul din nou cam cenușiu al lui Tzvetan Todorov la Școala Normală Superioară (metafora la Quintilian, cu, deocamdată, alegerea paragrafelor și propozițiilor, interminabilă), intru în vârtejul zăpezii. Pantheonul, ce nu mi-a plăcut niciodată, cu aerul lui de închisoare pentru morți, pare, în sfârșit, frumos. Mă gândesc la anumite ierni de la Mireș, cu cât mai apropiate...

După-amiază „de lucru”. Scriu, fără mare entuziasm, la un articol despre Ilarie Voronca. Am vorbit și scris atât de mult despre el, încât acum mi-e pur și simplu groază de cât va trebui să mă repet. Pun la punct și niște traduceri, pentru *Tribuna*. Când sting lumina, e aproape 4 dimineața.

4 decembrie

Iarăși o zi obscură. Senzație de oboseală, după noaptea albă. Consecte conștiințioase pentru cursul de mâine – *Evoluția prozei în secolul XIX*. Mi-ar cădea grozav de bine niște scrisori de acasă, de la prieteni. Cobor de două ori la poartă. Nimic.

5 decembrie

Destins: știu că mâine nu voi avea ore, - greva generală a fost de mult planificată pentru 6 decembrie. O zi întreagă acasă, numai pentru lecturi ne-universitare și, poate, pentru scris! Foarte bine-dispus, m-am dus cu două ore mai repede la Censier, să caut în pachetele cu cărți din țară un Eminescu în traducere, promis studenților care s-au angajat să facă o expunere despre *Luceafărul*. Secretariatul e închis. Pierd vremea plimbându-mă pe străzile din jur. Plăcerea de a regăsi, pe rue du Mouffetard, tarabele încărcate de fructe, de superbii pești de toate culorile. La cafeneaua Royal Mirbel din apropiere, îmi sorb, lent, cafeaua și îmi fumez țigara. Prin vitrina largă, am deschisă perspectiva spre Facultate. Mă uit la studenții ce trec strada, în ploaia ușoară. Senzație de totală libertate.

Cursul se desfășoară normal. Vorbind despre Bălcescu, nu pot evita o anume exaltare. Va trebui, gândesc, să-l citesc odată mai atent. După o oră, împart invitații pentru vernisajul expoziției de vineri, al expoziției Pallady, la Musée d'Art Moderne.

Fac drumul pe jos, până spre Saint-Michel. Câteva achiziții la Gibert Jeune – ocazii: Raymond Roussel (să vedem ce e cu acest misterios personaj, atât de lăudat de avangardă!), Bataille (*Ma mère* – deși e din seria *Madame Edwarda*, *La Mort*, care nu m-au prea încântat, în ciuda înțelepte prefete a cărții), Borges, *Scrisori* de Sade.. Biată cuminenie...

Seara, lectură pasionantă a lui Brice Parain: *Petite métaphysique de la parole*. Bucuria de a descoperi niște concluzii la care am ajuns și eu de atâtea ori. O tulburătoare frază, ce e suficientă pentru a transmite gravitatea cu care se comentează: „Unii mureau, alții scriau” (experiența întâiului război). Carte clară, frumoasă, stil elegant. Numai lucruri substanțiale, nicio speculație gratuită, nimic artificial și emfatic (ce diferență față de un Philippe Sollers, de exemplu, care n-ar fi știut cum să complice mai mult niște gânduri slabe de înger...).

6 decembrie

Curios să văd ce înseamnă o mare manifestație franțuzească, m-am dus spre Hôtel de Ville, acolo unde trebuia să sfârșească lungul parcurs al coloanelor pornite din Place de la Nation. Pe podul peste Sena, polițiști cu scuturi și viziere amintind de Evul Mediu. Aceleași prezențe înarmate, în jurul turnului Saint-Jacques. E trecut de 12, plouă mărunț, însă mulțimea continuă

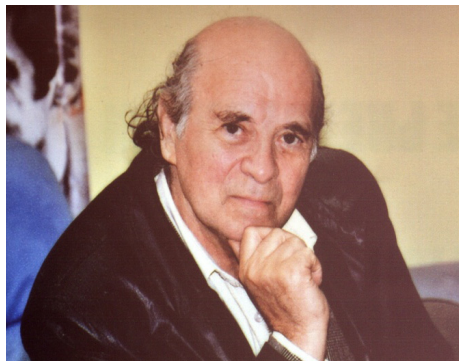
să curgă. Lozinci împotriva „mizeriei”, a „vieții scumpe”, uriașe pancarte; un grup de tineri cântă, cu ghitară, la un *haut-parleur*. În Bazarul din colț, intru să arunc o privire peste standul cu cărți. Mă trezesc, la un moment dat, cu o mână pe umăr. E B., vecinul de la Maison Internationale, zgribulit. Lungi discuții de actualitate: idei generoase, dar câtă surprinzătoare naivitate! La cei treizeci de ani ai săi, B. pare un școlar ce n-a depășit lectura abecedarului. Îmi vorbește despre inconștiența majorității tinerilor francezi. Iar cei ce vor ceva, nu știu exact *ce* și *cum* să vrea...

Singur, la întoarcere, în metrou, văd o reclamă: „Angoisse – Désespoir – Solitude. – S.O.S. Amitié 8257080”, alături de de o mână întinsă spre o altă mână ținând un receptor telefonic. Îmi amintesc cât de mult m-a impresionat în primăvară, când am ascultat la radio o discuție cu un student ce făcea de serviciu voluntar la acest bizar oficiu. Oamenii foarte singuri, neavând cu cine schimba o vorbă, telefonează la „S.O.S. Amitié”... Mă gândesc că, în vremile vechi, asemenea inși ar fi devenit călugări, găsindu-și consolarea în vreo chilie obscură. Dar acum Dumnezeu a fost înlocuit cu un telefon. Progresul e evident.

7 decembrie

După-amiază, la expoziția Pallady, deschisă astăzi la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Câtă liniște, câtă calmă lumină, dintr-odată!



Ion DUMBRAVĂ**nimeni. nimic**

nimic nu-i chiar pur
și nimic nu e simplu.
nimic precum cerul
cînd își umple
cu albastru misterul.

nimeni nu-i nimeni.
ești doar un altul.
cum noaptea-i adîncul
cum steaua înaltul.

niciodată doar alții.
nicioînd numai tu.
niciodată doar da
nicioînd numai nu.

nu e numai tăcere
cum nu-i doar cuvînt.
frunza numai cădere.
doar un scurt circuit
între cer și pămînt.

oglinzi

brusc oglinda te-a arătat așa
cum ești. cu toți anii
la locul lor. cu lumea
care nu mai era a ta.

o imagine cu care oglinda
s-a tot jucat
îngroșînd astfel rîndurile
celor amăgiți de oglinzi.

brusc ți-ai dat seama
că doar numele
mai ești tu. fără
cer. fără aripi
cu care să atingi înălțimi.

cînd vrei o duminică

nici o chemare nu mai are glas.
senzația neputinței
ca atunci cînd
vrei o duminică
și e abia joi.

ape tulburi erodează totul.

aici în acum. nimic
din tot ce putea
să fie nu a
trecut strada
înainte de a se face tîrziu.

ceea ce mîine

albul hîrtiei. de trecător rătăcit
pe un cîmp nins
urmele gîndului.

literă după literă. cuvînt.
alt cuvînt.

pînă unde se va ajunge și ce
înțeles ascunde neînțelesul?

elemente în acord limitat.
încercarea de a reda ceea ce
mîine poate lipsi cu desăvîrșire.

greul greu

greu mai trece cînd aștepti să treacă
greu și vine cînd aștepti să vină
liniștit e doar cel pentru care
așteptarea nu-i mai stă în cale.

greu să răzbată ruga prin zgomotul
lumii. greu de atins cerul
încremenit în înaltul lui.

greu de trecut puntea șubredă
de pe un mal al zilei pe altul
de la răsăritul la asfințitul tău.

greu de întrebat larg deschise
brațele dacă închipuie
dorul de zbor sau
crucea pentru răstignit sufletul.

poemul de azi

cerul se face că ninge.
umbra că e înserare.
cărarea că duce
în rai.
tu că exiști.

veacul se face că plouă.
lunea se face
că-i joi.
frunza că zboară.
viața că îi pasă de noi.

dincolo de renunțare

nu îți propune să renunți. mîine
vei surîde din nou. ochii
ți se vor lumina
privind cum se limpezește zarea.

viață și om. fir de ață.
fiecare zi e un nod
în adăugire. lume
în interiorul altei lumi.

mîine nici nu va mai conta
că cele mai dragi femei
ți-au fost cele cu care
niciodată nu te-ai iubit.

o fișie de cer

o fișie de cer printr-o crăpătură
de nor. flori încă lăcrimînd
tăcut. picior de om
nu se aude doar departe
umbra unei vechi
amintiri. a unui vis
departe de-a deveni
realitate cîndva. imagini
și lucruri. o fișie de viață.
ploaia gata să înceapă din nou.

fără aripi

doar cel rămas singur poate
cu certitudine spune
cît e de greu
cînd aproapele
îți ești doar tu.

cioburi de ore sparte
clișeele. doar cel
rămas fără aripi

fără punte de trecere
știe cît de greu
este drumul. cît
de imprevizibil
te așteaptă capătul lui.

chipul doar

mîinile sînt ale tale. picioarele
sînt ale tale. chipul doar pare
mai degrabă o reproducere
aproximativă a originalului
purtat ani și ani.

gîndurile sînt ale tale. tîrziul
e al tău pînă la ultima
secundă. ale tale
urmele de rătăcitor ostenit
doar împlinirile
rămîn la fel de străine.

ale tale sînt chemările fără
răspuns. aripa frîntă.
insomniile trag
de pe tine nopțile.
luciu de oglindă al
dimineții te arată singur și gol.

la ordinea zilei

zilnica existență sub același
petec obișnuit de cer.
pe un petec obișnuit
de pămînt. între un bar
obișnuit și o biserică
obișnuită unde așteaptă
un Dumnezeu obișnuit. un loc
obișnuit unde se cunună
în cel mai obișnuit mod
zilele obișnuite. împăcat
cu lucrurile obișnuite
cum te împaci cu păianjenii
casei. cu cele care nu se văd
dar există. aici
unde obișnuitul
e la ordinea zilei.
ca aerul. ca mișcarea.
ca o gară prin care
trece fără grabă același tren.

nici despre sine și nici

nu a mai avut loc nici o mirare.
nu s-a mai făcut nici o
gaură-n cer.

nimic de văzut. de trăit.

te uiți după soare.. te uiți
după vînt prin crengi.
trecători rari. pași grăbiți.

zile care trec și atît.

sărac lipit cel care nici
despre sine nici despre
lumi nu mai are nimic de spus.

mereu altul

decizie anulată. poarta grădinii cu
îngeri închisă. călătoria
amînată înainte
de a începe.

să aștepti să fii mare
și pentru asta să ai nevoie
de o copilărie întreagă.

să vină noaptea cînd n-ai ce visa
și să visezi cînd ești treaz.

mereu altul
decît cel ce puteai să fii.

existență condiționată. făcînd
jocul cui. totul
rămîne o farsă cît timp
trăiești parcă pe altcineva.

de unde începe

tregeri prin lume și
tregeri prin viață.
nu te poți
ascunde sau opri.
nu te poți tîrgui
ca la piață.
unii își duc
zilele-n brață.
alții în spinare
cînd sînt mai grele.
drumurile duc toate
sub dealul unde unul
e oale, altul ulcele.

aceasta e lumea și-aceștia
pribegii născuți
din țărîină.
în țărîină întorși
peste tăcere stăpîină

sub arșiți de vremi
și fumegoase ploi
de unde începe
tărîmul lumii de-apoi.

șir de cocori

cînd n-ai ce face te întorci la tine
cel care nu ai fost
și nici nu ești
în lumea care pare să existe
doar în vreun film
sau pagini de povești.

cînd n-ai ce face
te întreci pe tine
în a găsi ce e de negăsit
ca unul care încă tot nu știe
de unde vine
și de ce-a venit.

cînd nu ai ce să faci
te pierzi în slove
puse în șiruri
aripi de cocor
în drumul lor înspre aceeași zare
și-același parcă fără noimă zbor.

anotimpuri

uneori sînt cîmpul brumat
alb ca de lună. uneori
un fel de vară
ca o plajă pe care
se face nudism.

port în mine anotimpuri
îl trăiesc mereu pe cel de azi.

uneori e vineri. duminicile
sînt uneori rare și goale
ca bisericile
dintr-un ținut părăsit.

uneori sînt absență.
uneori sînt adaos.

uneori ninge cînd dincolo
de mine e soare
torid. uneori
sînt ecoul
pașilor rătăciți prin ieri.

Robert LAZU



Insula fără anotimpuri (fragment)

...Vizitasem capela de câteva ori. Eram convins că totul nu era decât o glumă, un capriciu, o sminteală de aristocrat. Nici o altă tetralogie nu se găsea aici. Și nicăieri altundeva. O dorință absolut neașteptată întrerupse șirul unor asemenea gânduri: aceea de a mă ruga. De când mă mutasem, singur, în Londra, mă limitam să frecventez biserica doar în zilele de sărbătoare. Spiritul duminicii era singurul lucru prețios care-mi rămăsese drept amintire din vacanțele mele italiene. Totdeauna simțisem din plin diferența dintre ceea ce aș putea numi „aerul” duminicii și atmosfera zilelor obișnuite. Duminica rămăsese altfel. Lumina ei făcea ființele să strălucească diferit. Această conștiință acută a unicității primei zile a săptămânii a fost și a rămas singura urmă a plimbărilor de până la bazilica Sfântului Benedict din Norcia. Acolo-i urmăream, nemișcat, pe călugării benedictini celebrând Liturgia Papei Grigore cel Mare. Era singurul loc ce reușea să mă impresioneze mai mult decât lojele teatrului din Aquila. Doar acea biserică, azi transformată într-o ruină de un devastator cutremur, îmi prilejuia emoții și reflecții ce nu pot fi comunicate. Neregăsind un loc comparabil, nici nu mă mir că în Londra mă înstrăinasem, oarecât, de cerul strămoșilor mei. Și totuși aici, în capela bibliotecii neamului Newman, dorința vagă dar insistentă de mă ruga mi se reaprinse, cumva, în suflet.

Stângaci, lipsit de fervoare, m-am așezat în genunchi în mijlocul capelei și am așteptat minute bune în acea liniște în care se auzea, îndepărtat, murmurul oceanului. Când am încercat să recit „Pater noster” am constatat că nu reușeam să-mi amintesc mai bine de jumătate din rugăciune. Intrigat, poate chiar rușinat – căci este un lucru teribil pentru un cunoscător al

limbilor vechi constatarea scurtimii memoriei –, am scormonit în unicul raft din capelă în căutarea unei cărți de rugăciuni. Am răsuflat ușurat când, într-un frumos missal latin, am descoperit rugăciunea regală. Sonoritatea propriului glas m-a determinat să mă opresc imediat. Am continuat să citesc în gând. Făceam efortul de a re-memoriza toate cuvintele. Faptul extraordinar s-a petrecut, însă, atunci când deja renunțasem, contrariat, la orice asemenea tentative. Tăcut, stăteam în picioare, cu fața spre masivul crucifix din centrul peretelui. Am perceput o prezență care îmi țintuia cu privirile ceafa. Paradoxal, intuia faptul că, dacă m-aș fi întors, toată această stranie senzație ar fi încetat fulgerător. Am rămas, minute bune, nemișcat, sau poate mai degrabă nehotărât dacă să curm sau nu o experiență la fel de ciudată precum tot ceea ce trăisem până atunci. Rodul răbdării mele fu un imbold ce mă călăuzi spre acel prie-dieu din partea dreaptă a altarului căruia nu-i acordasem, niciodată, nici cea mai mică atenție. Ajuns în dreptul său am privit, în jur, confuz, apoi am îngenuncheat. Exact în acea clipă un zgomot de lemn rupt, ceva ca un pocnet ce încetă brusc printr-un scurt scârțâit, mă făcu să închid ochii de parcă aș fi așteptat ca întreaga clădire să se prăbușească peste mine. Niciodată nu am știut cât am stat cu ochii strâns închiși, în așteptare. Nu se întâmplă nimic. Nici o prezență nu mai putea fi percepută în preajmă. Totul se risipi ca un fum ușor, inconsistent, iluzoriu. Când m-am ridicat a trebuit să aștept alte câteva lungi minute până ce mi s-au dezmozit picioarele neobișnuite cu exercițiul umilinței. Asemenea unei ploii de vară ce izbucnește, fără nici un semn prevestitor, când soarele strălucește în înaltul cerului, o singură propoziție – mai precis, un *post scriptum* – din scrisoarea Lordului Gilbert Newman sculpi fulgerător precum un diamant în bezna cea mai adâncă a minei: „Doar umilința poate dezvălui tainele cele nepătrunse ale lăcașurilor sacre”. Umlința... Ce altceva ar putea caracteriza mai bine rugăciunea decât atitudinea prin care, recunoscându-te neputincios, ceri ajutorul Cerului? Umlința... Faptul de a fi îngenuncheat pe acel prie-dieu provocase, instantaneu, zgomotul a cărui sursă nu o identificasem.

Cu inima zvâcnind tumultuos în coșul pieptului m-am îndreptat spre altar, apoi spre raftul de cărți din stânga acestuia. Misterul zgomotului se lămurii. Mișcat din loc cu nu mai mult decât un lat de palmă, raftul lăsa să se întrezărească un spațiu gol ce se căsca între marginea sa și perete. O ușă discretă. Mi-am introdus, precaut, degetele mâinii drepte în acel spațiu și am tras încet. Raftul se roti în jurul unui ax ascuns ochilor mei. Am continuat să trag până ce deschizătura fu suficient de largă spre a-mi permite trecerea. Cu un singur pas am traversat pragul necunoscutului. M-am trezit într-o

cameră de aceeași lățime cu cea a capelei, însă de o îngustime ce nu depășea un metru și jumătate. Un geam cu vitraliu permitea luminii să pătrundă în această cameră minusculă. Acoperită cu un covor îngust, sălașul adăpostea un altar și un crucifix identice cu cele din capelă. Mai mult chiar, după ce am privit cu atenție eram sigur că se află în aceeași poziție și la aceeași înălțime ca cele de pe partea opusă a peretelui. „Steaua dublă” – am gândit, entuziasmat, cu voce tare. Pe altar, o cutie de lemn, închisă, alături de un tabel înrămat ce conținea, înșiruite unele sub altele, aproape treizeci de nume. În dreptul fiecăruia, consemnat între paranteze rotunde, un interval cronologic. Atât.

Cu grija unui arhivist scufundat în munca de restaurare a unui manuscris străvechi, am ridicat capacul cutiei. Înăuntru, un volum de format mare, protejat cu grijă de o învelitoare din piele neagră, deasupra căruia se afla un plic lunguiet ce purta însemnele casei Newman. Fără a extrage conținutul mapei de piele, am deschis imediat scrisoarea. Speram ca totul să se clarifice, ca totul să se încheie, deodată, aici și acum. Am început să citesc.

Domnule Alexander,

Vă aflați într-o cameră ce ilustrează istoria familiei mele. După cum lesne vă puteți da seama, este o ascunzătoare pentru preoții catolici – urmăriți, spre a fi uciși, în perioadele întunecate ale istoriei Angliei. De atunci, în amintirea celor salvați astfel, ale căror nume le puteți citi în opisul de alături, ducii de Kirkwell au decis ca toate proprietățile noastre să conțină câte un asemenea lăcaș tainic. Am fost bucuroși, după descoperirea din grota corabiei pierdute, să folosesc această cameră, altminteri inutilă, spre a păstra, în condiții optime, opera lui Platon editată de Stephanus. Din păcate, însă, nimic concludent nu ne-a fost oferit prin această descoperire remarcabilă.

Iată de ce aici se încheie epistolarul meu. Ați înțeles bine: citiți ultima scrisoare pe care v-o adresez. Mă grăbesc să vă consolez. Faptul că noi am atins capătul drumului nu înseamnă că acest deznodământ va fi și al dumneavoastră! Tocmai de aceea, cu încredere, vă invit să priviți și să cântăriți toate consecințele prezenței unei asemenea opere ca cea pe care o aveți la îndemână. Ascunsă sute de ani în cabina căpitanului unei brigantine ancorate într-un port neobișnuit, ea este singura legătură cu misteriosul căutător al Atlantidei. Nimic nu demonstrează, însă, că ar fi vorba de Părintele Francisco López de Gómara. Și totuși, acest volum din faimoasa ediție Stephanus a dialogurilor lui Platon arată limpede interesul real al celui care, în urmă cu mai bine de două secole, a debarcat pe insulă. Cine a fost și, mai ales, de ce a

rămas aici, sunt mistere nedezlegate. Le consider o invitație – motivantă, sper – pentru dumneavoastră.

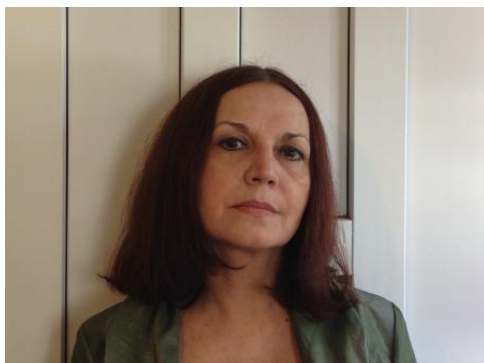
Ce ați putea întreprinde în continuare? Nu știu. De zile întregi refuz să închei această scrisoare fără a sugera o pistă clară. Nu pot să vă recomand decât un singur lucru: vizitați capela. Apoi, dacă veți simți un asemenea imbold, explorați dumneavoastră înșivă brigantina – mărturia mută a existenței celui care, în urmă cu secole, a poposit pe insulă. În fond, sunteți liber să luați orice decizie. Tot ceea ce vedeți este la dispoziția dumneavoastră. Iar eu aștept cu nerăbdare momentul reîntâlnirii noastre. Dacă-mi veți îngădui, m-aș bucura să vă împărtășesc câteva din discuțiile purtate cu doctorul Paolo Paltini. Nu-mi rămâne decât să sper că vom avea acest prilej, împotriva oricărei posibile previziuni, cât de curând.

Lord Gilbert Newman

Câteva minute mai târziu, așezat în fața biroului bunicului meu, am deschis mapa de piele. S-a ivit cotorul unui volum gros, acoperit cu piele maro-roșcată, roasă pe alocuri, pe care nu era scris nimic. Am extras volumul din plicul protector apoi, după ce mi-am șters îndelung broboanele de sudoare de pe frunte, l-am deschis cu infinite precauții. Împotriva îngrijorării mele, starea sa era neașteptat de bună. Pe pagina de titlu am putut citi, tipărit cu litere pe deplin lizibile, titlul masivului tom: *PLATONIS, AUGUSTISS PHILOSOPHI, omnium quae extant operum. TOMUS TERTIUS. Graece & Latine, EX NOVA IOANNIS SERRANI interpretatione, perpetuis eiusdem illustrata: quibus & methodus & doctrinae summa breviter & perspicue indicatur. EIUSDEM Annotationes, quibus obscuri quidam loci illustrantur.* Aveam în față ultimul volum, al treilea, al faimoasei ediții a dialogurilor lui Platon publicată, în 1578, de tipograful francez Henricus Stephanus. Tetralogia lipsă, a VIII-a, se afla aici.

Am întors alte câteva pagini până ce am ajuns la cuprinsul titlurilor conținute. Cel al dialogului *Critias* mi-a atras, imediat, atenția. După ce am răsfoit paginile – de la 105 la 121 – unde putea fi citit, am continuat să explorez volumul cu până la index-ul final. În încheiere, câteva foi goale, din care una singură avea o înfățișare complet neobișnuită. Culoarea sa gălbuie era acoperită de semne haotice, ce nu semănau cu vreun alfabet cunoscut. Singurul lucru notabil îl reprezenta aspectul unitar al acestui conglomerat format din grafeme distorsionate care alcătuiau, îngrămădite unele într-altele, un disc compact, găurit în centru. Din orice poziție l-aș fi privit nu puteam desluși nimic inteligibil. După ce am răsfoit încă o dată întregul volum, dezamăgit de lipsa oricărui indiciu, l-am introdus în mapa sa de piele.

cu
Magda CÂRNECI



„Scriu ca să mă transcend”

– Ce a însemnat pentru dvs. copilăria? A lăsat „urme” în imaginarul, memoria sau în poezia dvs.? Care sunt cele mai vii, cele mai savuroase, mai „scandaloase” amintiri ale copilăriei dvs.?

– E straniu, dar mai toate interviurile din ultimii ani la care mi-a fost dat să răspund încep cu această întrebare legată de copilărie. E poate o strategie discursivă de inițiere a dialogului, e poate un reflex cronologic natural pe care-l avem cu toții. Dar poate e și credința, îndreptățită, că totul (sau ce e mai important) se decide în prima noastră vârstă, când pe circumvoluțiunile pure, ca o coală albă, ale creierului se depun primele impregnări, esențiale, ale uluirii de a fi pe lume, ale prezenței noastre la realitate. Și e adevărat, faptul că m-am născut într-un ocol silvic din mijlocul unei păduri de lângă Bacău a însemnat că am avut de la o fragedă vârstă un contact viu, fremătător cu natura, ale cărei vibrații integratoare într-un tot cosmic, feeric și vast, le mai simt în mine și astăzi. Îmi aduc aminte de un moment și dramatic și miraculos, când, pe la patru-cinci ani, mama m-a uitat timp de vreo două ore într-o căruță în mijlocul unei poieni din acea pădure. După primul plâns și prima teroare de a fi părăsită în acel loc singuratic, am simțit că ceva se deschide în mine, arborii și păsările, foșnetul frunzișului și țârâitul greierilor păreau să-mi vorbească, să mă aline, să-mi transmită tăcut că nu trebuie să-mi fie frică, că totul e bine, sunt iubită, sunt protejată. Am rămas de atunci cu o exaltare spontană în fața naturii, pe care o regăsesc cu ușurință când părăsesc orașul. Și care mi-a deschis și gustul, puțința proiectării în cosmic - o continuare firească a universalismului natural, așa cum am povestit în unele texte despre pubertate și adolescență.

S-a întâmplat atunci probabil un proces de intrare în rezonanță cu energiile naturale, propriu imaginației poetice, trezite datorită energiei emoționale la posibilitățile ei reale, care altfel rămân multă vreme

latente. Cred că aceste posibilități sunt în principiu disponibile tuturor oamenilor, sunt un fel de „drept din naștere” al lor, ca să zic așa, un fel de valențe neutilizate suficient ale făpturii umane actuale, încă neterminate, încă pe cale de evoluție. Poeții anticipează sau manifestă aceste potențe prin propria lor creativitate, pentru că ei sunt mai predispuși a le tătona, a le explora și a le asuma, cu tot riscul și cu tot ridicolul. A regăsi drumul unei astfel de intrări vertiginoase în rezonanță, prin starea poetică și prin lucrul atent pe vers, către o trăire plenară, profundă a realității, mi se pare țelul ascuns, dificil formulabil, uneori rămas semiconștient, al oricărui demers poetic veritabil.

– Cum s-a răsfrânt experiența studiilor universitare (Facultatea de Istoria și Teoria Artei a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București) asupra biografiei dvs. intelectuale și, în general, asupra scrisului dvs.? Ce relații – subterane sau aparente – considerați că există între vibrația imaginii plastice și imaginarul poeziei?

– Atrăgându-mă și poezia și pictura, practicându-le pe amândouă cu bune rezultate în școala generală și în liceu, a trebuit să mă decid la 18 ani ce facultate să urmez. Eram fascinată și de filologie dar și de artele plastice, mi se întâmpla să cad în mici transe mistice citind poezie spirituală, dar aveam și transe estetice contemplând reproduceri de artă, mai ales din perioada Renașterii dar și din primul modernism abstract de la începutul secolului XX. Până la urmă, la sfatul pictorului Ilie Boca, mentorul meu băcăuan, am ales să urmez istoria și teoria artei, o facultate de elită pe atunci, cu profesori excepționali, unde am intrat, nesperat, pe primul loc. În felul acesta am încercat să împac în mine nevoia de discurs intelectual bine articulat, hrănit din lecturi estetice și filosofice diverse, dar și nevoia, setea de vizualitate artistică cultivată. Decizia aceasta mi-a marcat destinul în mod profund și nu întotdeauna fericitor: mi-am câștigat existența ca istoric și critic de artă, într-o lume culturală românească care nu prea avea educația și cultul imaginii, iar între gustul literar și cel vizual era un decalaj de cel puțin o generație – o lume în care eu voiam să fiu recunoscută ca poetă. Dar lumea literară de la noi nu accepta (și încă nu acceptă) cu ușurință o asemenea „bicefalitate”, pentru care a trebuit și trebuie în continuare să lupt. Cu puține excepții, cred că există prejudecăți la noi în această privință, în timp ce în cultura franceză, de pildă, de la Baudelaire la Yves Bonnefoy există mulți poeți care au practicat și critica de artă. Frecventarea a două medii artistice a avut și avantajele ei, inovațiile din poezia optzecistă, trimiterile fruste la realitatea cotidiană, în interiorul unor intertextualități livrești rafinate, le regăseam și în artefactele vizuale ale congenerilor mei artiști plastici. Sensibilitatea unora

era similară cu a celorlalți, chiar dacă limbajele difereau, și asta m-a ajutat să sesizez mai ușor și să definesc din unghiuri complementare postmodernismul din anii 80. Dezbateră culturală din jurul lui a fost din păcate întreruptă la noi de marea fractură politică din decembrie 1989 și de urmările ei, în care am fost prinși cu toții ca într-un turbion - și care continuă și astăzi.

Există, cum spunei, o „vibrație” comună între imaginea poetică și cea vizuală, dar în timp ce prima e mai evanescentă, transmițându-se lingvistic, sonor, deci dezincarnat, a doua e mult mai concretă, mai „haptică” și deci mai hipnotică. De aceea trăim cu toții sub imperiul imaginilor vizuale de tot felul și nu sub imperiul imaginilor poetice, care, dacă ar fi și ele trăite la fel de mult și de intens, ne-ar dăruia o flexibilitate, o deschidere mentală excepțională și ne-ar elibera de tirania contingentului. Imaginea poetică are capacitatea de a lega – prin metaforă - niveluri diferite de percepție și de imaginație tocmai datorită calității ei imateriale, sonore, înrădăcinate în logosul limbii. Iar imaginea vizuală e mult mai pregnantă și mai acaparatoare, dezvoltând un alt tip de inteligență și de sensibilitate, concrete, non-verbale. Cum spuneam înainte, mi s-a întâmplat să am stări de transfigurare și datorită lecturii unui poem și grație contemplării unui tablou. Mi s-a întâmplat să scriu poeme (sau mici texte de proză poetică) care comentau o imagine plastică – un gen prea puțin practicat la noi, dar înfloritor în poezia de limbă engleză de pildă, sub numele de ekphrasis poetry. Cred că cele două tipuri de imagine se creează în zone diferite ale creierului, dar se pot hrăni și exalta reciproc, comunicându-și o anume energie mentală, esențială în atingerea unei vibrații interioare intense, saturate.

– Cum, când și de ce ați început să scrieți poezie? Ați avut un mentor? Ați avut cărți și autori favoriți? De ce, când, cum scrieți?

– M-am născut în familia unui poet și traducător, am copilărit într-o casă plină de cărți de poezie, m-am format într-o lume saturată de poeți și de o anume boemă literară, chiar în condițiile austere ale anilor 1960-1980. De fapt, lumea scriitorilor păstra în comunism o anume libertate interioară și un anume nonconformism mai mult sau mai puțin discret, care m-au determinat să vreau să trăiesc constant în ambianța ei deopotrivă pitorească și elevată, provocatoare și exaltată. Mi se părea că era tot ce se putea mai bun, adică mai liber, în acea perioadă rigidă, închistată. Am început să scriu din gimnaziu, am luat premii la olimpiade de limba și literatura română, am apărut în antologii de tineret. Tatăl meu, poetul Radu Cârneli, mi-a fost cumva mentor, încurajându-mă și luându-mă cu el la diverse evenimente literare. Cu ajutorul lui, la început l-am admirat pe Baudelaire, tradus chiar de el, dar pasiunea asta nu a durat prea mult căci l-am

descoperit destul de repede pe Rimbaud, în traducerea lui Petre Solomon. Rimbaud a devenit idealul meu poetic total, dormeam cu cartea lui sub pernă, o luam cu mine în geantă peste tot. Mă recunoșteam în vehemența limbajului său poetic radicalizat, în revolta lui absolută împotriva lumii, a conformismului spiritual, a condiției noastre ontologice tragice.

Apoi i-am descoperit pe poeții expresioniști germani, Rilke, Trakl, Werfel etc., sub influența cărora am început să scriu o poezie motivată de acea „aspirație a eului spre absolut”. Dar în ambianța Cenaclului de Luni, am virat spre o poezie marcată de generația Beat americană, o poezie mult mai concretă și mai angajată în banalitatea existenței imediate. Totuși cred că acea „aspirație spre absolut” a rămas adânc internalizată în mine și germele ei a răzbătut prin toată poezia mea ulterioară. E ceva atât de irepresibil, atât de impenitent, încât nu pot decât să dau curs acestei energii intense care mă locuiește și mă împinge frenetic spre tot ce e trans - transgresiune, transfigurare, transcendere, transcendență.

Scriu de fapt ca să mă transcend. Mi-a trebuit ceva vreme să realizez că pentru mine poezia, mai mult decât a fi o vocație, o profesie, o misiune, ori o credință, dar însumând toate astea – e în primul rând o Cale. Care duce undeva, sau ar trebui să ducă undeva, dincolo de limitele mele actuale. Un fel de cale spirituală sui generis. Doar treptat, și de multe ori retrospectiv, am înțeles că frecventarea într-un anume fel a cuvintelor poate să producă în noi o modificare discretă, o schimbare din ce în ce mai profundă, și în cele din urmă o transformare destul de neașteptată, destul de radicală. De fapt, poate mai mult decât Calea însăși, frecventarea poetică a cuvintelor deschide gustul pentru o cale, e o punere pe cale. Care începe probabil de la ea încolo și e foarte lungă și duce mult mai departe decât vrem noi să credem. Dar e o punere pe cale la îndemână, agreabilă, colocvială, potrivită poate pentru omul contemporan, copleșit de civilizație, extirpat de transcendență. Poezia e pentru mine un fel de tehnică transcendențială aluzivă, eliptică, pe măsura vremurilor dez-fermecate, dez-încântate pe care le trăim și în care ea păstrează vie, chiar dacă numai pâlpâitor, flacăra miraculosului în chiar elementele lumii concrete. E o hrană subtilă fără de care omul interior din noi ar muri. Scriu ca să mărturisesc această căutare, ca să hrănesc în mine germenele acelui homo sui transcendentis, viitorul posibil al lui homo sapiens care suntem.

– Care e relația dintre poezie și simțuri, dintre lirism și senzorialitate? Există, pentru dvs., cuvinte-tabu, pe care poezia nu le-ar putea înregistra, cuprinde, încadra?

– Așa cum spuneam și altădată, eu cred că poezia adevărată atinge în noi deopotrivă și trupescul și emoționalul și raționalul și suprarăționalul (sau

spiritualul). Senzorialitatea e numai unul dintre relele care funcționează în ființa noastră atât de complexă și încă insuficient explorată. Poemul e un fel de dispozitiv sonor care atinge simultan toate aceste niveluri, pentru a produce o amplificare emoțională capabilă să le transeandă. Poemul e un fel de eșafodaj verbal pentru intrarea în atenție emoțională cu ritmul, muzicalitatea și „imaginile interioare” ascunse în realitatea cea mai reală. Cea care ne înconjoară tăcut și stăruitor, dar pe care nu o vedem, nu o simțim, nu o auzim în întreaga ei deplinătate decât rareori. Cuvintele poemului pot fi considerate niște secvențe senzoriale și emoționale, magnetizate de o vibrație interioară anume și combinate (al)chimic în așa fel încât să producă o „pilulă” concentrată de trezie și de intensitate: ea e capabilă să ne ridice, pentru câteva clipe, pe un plan al nostru mai puțin banal, la un nivel de sensibilitate și înțelegere mai înalt, mai complet decât de obicei. Poemul e o „pilulă de intensitate” prin care putem avea acces, fulgurant și fără o pregătire specială, doar prin „grație estetică” ca să spun așa, la prezența magică a lucrurilor și a lumii, la o trăire completă a clipei, a momentului, în toată bogăția lui adesea uluitoare, uneori copleșitoare, aparent din „altă lume”, dar de fapt din lumea aceasta. Și astfel să avem acces la o formă pasageră de eternitate, aici și acum.

– *Aveți tabieturi ale scrisului, momente privilegiate, sau dimpotrivă, mai puțin faste, un spațiu predilect, deprinderi specifice ale creației?*

– Cel mai dificil mi se pare a te pune în starea de deschidere către lucrul inefabil cu tine însuși care e actul scrisului. Acesta poate fi o profesie, dar e în primul rând o vocație, cel puțin pentru poezie. E declanșarea unei energii psihice speciale, care te face să funcționezi pe un alt nivel, la o altă vibrație decât cea obișnuită. Odată deschis către această turajie mai fină, mai subtilă a ființei tale, poți capta un tumult verbal, o intensitate expresivă ieșită din comunul cotidian, care înainte vreme se numea inspirație.

Poezie scriu cu precădere după-amiaza, când plinătatea zilei începe să scadă și apare o detașare de obligațiile vieții curente. Lumina e încă deplină și totuși intervine o înmuiere, o îmblânzire a ei care anunță apusul. Ora 16 e și ora la care se pare că m-am născut. Dacă e și liniște împrejur, mi se pare că în ființa mea se deschide un tunel prin care coboară în minte binecuvântarea divină - adică ilimitantă - a cuvintelor.

– *„Visul e a doua viață”, scria Nerval. Ce înseamnă visul pentru dvs.? E arhitectura visului alternativa optimă la fenomenalitate?*

– Am fost categorisită uneori ca un spirit neo-romantic, și cred că e ceva adevărat în această etichetă. Mă trag din mantaua lui Eminescu et company. Mi se

pare că fără fundalul magnific ca o auroră boreală al visului, viața terestră e ternă și e sărăcită de anumite valențe vizionare. Visul e un eșantion din „viața adevărată” la care uneori, în momente de grație, putem avea acces. Au fost perioade în care am avut vise fabuloase, magnifice. Ceea ce era uimitor era coerența lor simbolică, de parcă cineva mai inteligent decât mine le scria undeva în subconștient/supraconștient și le proiecta pe cerul nocturn al somnului meu – din care eram trezită exact la momentul oportun ca să mi le aduc aminte. Am jurnale întregi cu notații de vise și de stări speciale, care mi-au pigmentat tinerețea și maturitatea. Am transpus părți din aceste ofrande ale organului meu vizionar în poeme și proze, cum fac toții poeții.

– *Timpul, scria Borges, e substanța din care suntem alcătuiți. Este, în opinia dvs., timpul poeziei, al artei, în general unul privilegiat? E un timp compensatoriu, „îmblânzit”, cu contur idealizant, spre deosebire de cel „fizic”? În ce raporturi sunteți cu timpul, ca poet, dar și din perspectiva existenței cotidiene?*

– Suntem cu toții supușii timpului, dar uneori, în momente de deschidere interioară, putem înțelege că timpul nu e doar cursa cu obstacole, alergarea îndârjită și absurdă la care ne obligă trăirea modernă, spre a ne arunca apoi, valuri-valuri, în gura larg deschisă a neantului. Nu e numai atât. De pe pista lui poți din când în când să-ți iei zborul. Timpul poate fi trăit, în momente de atenție emoțională, de prezență intensă la existență, ca un mare dar, ca un cadou prețios, ca o grație enigmatică. Prin repetarea unor experiențe individuale dar și supra-individuale, de la „probele existențiale” inconvertibile la ciclurile naturale anuale și cosmice, el ne poate face să intuim, să înțelegem la un moment dat, de o manieră insidioasă sau fulgerătoare, ceva superior simplei curgeri spre moarte. Ceva ca o chemare îndepărtată, ca o amintire capitală mereu pierdută, uitată, și din când în când regăsită. Ceva ce are legătură cu uluitoarea înscenare a existenței, cu rolul nostru de infimi figuranți individuali și colectivi pe enorma scenă a planetei, dar care are legătură și cu posibilul nostru rol de *contemplatori* ai legilor și misterelor mașinăriei universale. Ceva care are legătură cu trecerea inexorabilă, dar și cu transformarea noastră posibilă, eventual cu transfigurarea noastră, și cu reînnoirea universală.

Așa cum am mai mărturisit, uneori chiar mi se întâmplă să înțeleg cu toată făptura, ca într-o spontană dezarmare a creierului, că timpul care mi-e dat e o mare șansă poate nemeritată, parcă acordată gratuit, din iubire, de către o iubire mai vastă. Și poate că dacă ne-am da seama de cât de recunoscători ar trebui să fim pentru faptul că existăm, pentru că putem deveni conștienți și egali cu universul întreg, am putea începe să trăim timpul cu maximă și precută atenție. Ceea ce

însă facem rareori, căci uităm, uităm pentru ce existăm, care e sensul acestei curgeri rapide prin lume, uităm că suntem extrem de fragili și de perisabili, uităm că „comedia existenței” nu va dura indefinit. Or, în interiorul timpului aparent, limitat și repetitiv, există tot felul de viteze și intensități, tot felul de oaze, colțuri și camere secrete, diferite deschideri bruște și scurtături/scurtcircuite neașteptate, revelatoare, printre care circulăm mai mult sau mai puțin atenți, mai mult sau mai puțin conștienți. Din însumarea memoriei acestor momente intense, aparte, se alcătuieste finalmente „imaginea esențială” a vieții noastre, savoarea unică și delicată, timbrul de nerepetat al fiecărei existențe, acea mică nuanță care suntem fiecare dintre noi din umanul complet, din „omul universal”, și care poate că rămâne după noi într-o memorie intemporală a speciei.

– *E de înțeles că poezia e rezultatul unei combinații inefabile de memorie și imaginație, de livresc și senzorialitate, de himeric și cotidian. Hipermatéria e unul dintre conceptele poetice pe care le-ați impus în literatura română contemporană. Cum vă raportați acum la acest concept?*

– *Hipermatéria* este titlul primului meu volum de poezie, cu care am debutat în 1980. Titlul acesta voia să sintetizeze o postură estetică a celor care frecventam Cenaclul de Luni și care, sub influența poeziei Beat americane, voiam să asumăm cât mai multă realitate imediată, cât mai multă „materie brută” în poemele de atunci. Hipermatéria e o formulă mai elegantă pentru un fel de „materialism poetic” pe care-l teoretizam pe atunci cu ardoarea tinereții și a dorinței de a ne delimita de o poezie mai abstractă, evanescentă, practică până atunci cu succes în mediul literar românesc. Mi se părea o formă de a experimenta un anume curaj ontologic să introduc în poezie bucăți crude din recuzita cotidianului, dar fără a uita că poezia e un eșafodaj verbal mai complex, mai subtil, în care și alte dimensiuni ale spiritului nostru – memoria, livrescul, himericul, spiritualul - își au rolul și rostul lor, cum spuneți. Am fost cumva uimită că tocmai această dimensiune prozaică, terre-à-terre, a fost cea îmbrățișată absolutist de generațiile de poeți ulterioare, uneori până la caricatură. Dar Hipermatéria e un concept care conține prefixul hiper, care poate să însemne și o intensificare până la depășire a materiei – la fel cum hiperspațiul înseamnă în literatura SF o ieșire din spațiul concret spre spații alternative din universul nostru terestru folosind câmpuri de energie specială. Am folosit conceptul de Hipermatéria cu gândul la această ambivalență de sens, în care se ascunde, în opinia și speranța mea, posibilitatea deschiderii poeziei spre niveluri de percepție și înțelegere alternative, subtile și non-materiale, plecând chiar de la materialitatea lumii în care trăim.

– *În ce relație sunteți cu propriul scris? Dumneavoastră scrieți poemele, sau ele vă scriu? Vă simțiți locuită de o forță ocultă, în momente favorabile (inspirație, să zicem)? Sau pur și simplu confeționați, cu migală și răbdare, versurile, prin tehnică, prin trudă, prin meșteșug?*

– Relația mea cu scrisul este de „vulpe-vânător”, ca să folosesc o sintagmă cunoscută: uneori eu sunt vânătorul, alteori eu sunt vulpea, care aleargă după vânător. Uneori e o lungă așteptare, alteori e o bruscă avalanșă, o fâșnire de lavă poetică ce trebuie captată imediat, înainte de a se răci și pietrifica. Uneori e vorba de un cuvânt singuratic declanșator, alteori de un vers întreg sau chiar de o mică strofă care vin gata formate din cerul poetic în mintea mea receptivă. Logica apariției lor intempestive (și a dispariției lor dacă nu le notez imediat) mi se pare că se aseamănă fluxurilor meteorologice schimbătoare, e vorba mereu de o vibrație emoțională care se lasă captată sau nu, se lasă formulată sau nu, se lasă transmisă sensibil sau nu. Cum spuneam cândva, am adeseori impresia că poetul e o combinație bizară între o antenă de înaltă frecvență și un artisan pedant, meticulos. Ca poet, mă simt ca un fel de colecționar de stări, viziuni, presentimente, sunt un vânător de cuvinte evocator alăturate și supraîncărcate vibrațional care-mi provoacă urechea și simțul intern, declanșându-mi nevoia imperioasă de a le fixa, de a le combina în așa fel încât să-și repete magia la fiecare lectură, la fiecare reluare. Asta înseamnă și trudă și exaltare. Asta înseamnă că în dansul dintre vulpe și vânător, vânătorul ameliorează rasa vulpii, iar vulpea îl modelează pe vânător.

– *Ce semnificație are lectura pentru dvs.? Citiți mult? Cum citiți și ce anume? Citiți poezia tinerilor? Cum o resimțiți? Aveți afinități cu ea?*

– Cumpăr multe cărți și citesc compulsiv. În perioada mea de formare citeam câte un autor cu toate cărțile lui, acum nu mai am acest timp. Citesc de toate, și literatură și istoria artei, și teorie estetică și politologie și un pic de filosofie, citesc și cărți despre neuroștiințe sau noile curente din psihologie, și chiar și cărți de yoga și meditație. Nu apuc să termin romanele pe care le încep, dacă sunt prea voluminoase. Dar volumele tinerilor poeți le cumpăr din solidaritate și le citesc din datorie. Nu am rezonat prea mult cu „cotidianismul mizerabilist”, ca să zic așa, al anilor 2000-2010, care mi s-a părut uneori de o banalitate irespirabilă, deși am înțeles nevoia acelei promoții de a duce până la capăt o direcție inițiată chiar de generația mea optzecistă și continuată ludic și sarcastic de nouăzecism. Această exacerbare hiperrealistă a vieții de zi cu zi, acest „prezenteism” fără trecut și fără viitor, apărut după căderea autoritarismului comunist, după trauma tranziției post-comuniste și invazia consumismului,

și-a avut rațiunile sale, dar rezultatele, chiar dacă inițial provocatoare, incitante, mi se par acum destul de limitate. Constat că unele genuri poetice – poezia naturii, poezia spirituală de pildă – au dispărut pur și simplu din repertoriul poezilor tineri români, deși în alte spații culturale – cel englez sau cel francez, să zicem – ele rămân în continuare genuri cultivate și stimulate. Totuși mi se pare că în ultimii ani are loc și la noi un reviriment și poezia celor foarte tineri se întoarce la referințele culturale subtile, desfășoară un diapazon mai variat de teme și mijloace poetice, își apropiază zone până ieri disprețuite de poezii „prezentești”. Filosofia limbajului, neuroștiințele, post-umanismul, inteligența artificială, diversele curente psihologice și spirituale de tip New Age devin câmpuri de explorare interesante pentru poezii ultimului val.

– *Cum vi se pare receptarea poeziei dvs.? V-a înțeles critica esența, substanța poemelor? Care sunt criticii pe care îi apreciați? Există și critici inaderenți la poezia dvs. (sau indiferenți la ea)?*

– Poezia mea a fost receptată în general pozitiv, motiv pentru care sunt recunoscătoare criticilor și poezilor comentatori, deși cred că persistă unele „malentendu-uri” între intențiile ei de adâncime și lecturile care i s-au făcut. Eu am debutat cu poezie factualistă odată cu valul optzecist, dar am evoluat (sau revenit) spre o poezie a „aspirației eului spre absolut”, de care vorbeam mai la început, dar scrisă cu mijloace postmoderniste. Fac parte deci din categoria „poezilor spiritualiști”, o categorie nu întotdeauna bine văzută de criticii literari dominanți ai deceniilor trecute, dominați la rândul lor de criteriul modernist al estetismului pur și dur. Cred că mai există la unii dintre critici o confuzie între poezia spirituală și poezia religioasă: poezie religioasă se scrie abundent în România cu mijloace tradiționale adeseori desuete, pe când poezie spirituală se scrie mult mai puțin. Aceasta din urmă presupune o experimentare psihică pe cont propriu, înafara unui cadru religios recunoscut, efectuată cu mijloace literare la rândul lor experimentale, aduse la zi. Am avut uneori impresia că există un refuz din start al poeziei spirituale la criticii literari ai generației 60 din motive de ideologie culturală clasic modernistă, sau o reținere/abținere la criticii literari din generațiile ulterioare, din motive de onestitate exegetică față de o zonă pe care nu o puteau întotdeauna verifica. Persistă încă o „frică” la literații români față de experimentul poetic spiritual – care în opinia mea reprezintă explorarea cu mijloace poetice a unei anumite cantități de necunoscut din psihismul uman total. Cantosul spiritual, poezia inițiatică, romanul gnostic reprezintă genuri respectate în literaturile europene mature, dar nu încă și în cultura română, foarte săracă în astfel de produse estetice (în toate genurile artistice). Totuși

trebuie să recunosc că personal am avut parte de lecturi atente și de decodificări adeseori inteligente ale volumelor mele care mărturiseau o aventură spirituală, mai ales din partea criticilor din generația mea și mai tineri, chiar dacă pozițiile mele estetice nu au coincis întotdeauna cu ale lor.

– *Ați scris și o carte de proză, cu accente autobiografice și o viziune introspectivă, FEM, foarte bine receptată, o „carte inițiatică”, despre recuperarea identității. Cum percepeți dialogul celor trei genuri (poezie, proză, critică de artă) în arhitectura personalității dvs.?*

– FEM e într-adevăr un „roman inițiatic” sub aparența lui de cocktail de genuri literare care povestesc scene din viața unei făpturi feminine, de la vârsta cea mai fragedă până la prima „adultitate”. L-am scris de-a lungul a mai bine de zece ani pentru că fazele „inițierii în feminitate” de care e vorba în el mi s-au revelat deopotrivă progresiv și haotic, ca într-un puzzle cu piese dispartate, pe care trebuia fie (abia) să le trăiesc fie să mi le amintesc (din ce trăisem demult): fazele acestea nu survineau într-o ordine logică, cum ne-ar place nouă să se întâmple, ci într-o dinamică misterioasă a subconștientului și a supraconștientului, a căror cheie temporală nu o posedam (și nu o posed). Dar trăirile, experiențele acestor faze aveau o asemenea enormă forță psihică, emoțională, încât m-au obligat să le acord atenție, să le conștientizez, apoi să le pun într-o ordine și să le dau o formă coerentă estetic. FEM e un „roman gnostic” cum mi-a spus un critic literar francez, pentru că vorbește nu atât despre recuperarea, cât despre revelarea identității printr-o „gnoză a feminității”. În carte, o serie de arhetipuri psiho-spirituale și experiențe tipic/universal feminine vor să jaloneze o posibilă evoluție interioară a unei femei, de la condiția ei corporală obișnuită la deschiderea către niveluri subtile, suprasensibile de funcționare a umanului în general. Și din acest unghi, FEM nu e o carte pentru femei, ci pentru oricine presimte că aceste niveluri subtile există și au de a face cu evoluția lui spirituală posibilă.

– *Sunteți președinta PEN Club România. Care sunt problemele cu care se confruntă această organizație și ce perspective există pentru o dezvoltare a ei?*

– PEN România este filiala locală a PEN International, cea mai veche și mai mare organizație mondială a scriitorilor. Scopul nostru este același ca al organizației-mamă, care în 2021 va împlini o sută de ani: încurajarea literaturii, protejarea libertății de exprimare, apărarea scriitorilor de ingerințele politicului în toate țările și pe toate continentele. Dimensiunea internațională (chiar mondială) contează,

ea reprezintă o rețea densă de solidaritate, care chiar funcționează pentru acei scriitori, jurnaliști sau bloggeri amenințați de regimuri tiranice sau autoritare – și nu sunt puține în lume. PEN clubul român a fost înființat prima dată în 1922 (se pare că sub auspiciile Reginei Maria), a doua oară la finele anilor 1960 (ca un fel de secție de relații externe a Uniunii Scriitorilor de atunci) și a treia oară în 1990 de către poeta Ana Blandiana și o serie de scriitori și intelectuali angajați ai momentului (aveți detalii ale istoriei lui la <http://www.penromania.ro/category/prezentare-conducere-presentation-committee/>). Conduc această organizație din 2011 și în prezent avem 137 de membri, scriitori cunoscuți, din mai toate orașele țării. La începutului anilor 2010 m-am confruntat cu o anume inerție, o anume pasivitate, ca și cum libertatea politică odată obținută după căderea regimului comunist, nu ar mai fi fost mare lucru de făcut în ce privește solidaritatea națională/ internațională și angajamentul scriitorului în social. Cred de fapt că mai persista o anume decuplare provenită din „moștenirea comunistă” de la dimensiunea civică a scriitorilor, o remanentă a nevoii acestora de a se apăra de prezența obligatorie, tutelară a ideologiei de stat în viețile lor – acea formă de ciudată depolitizare de care am suferit cu toții până în decembrie 1989 dar și după aceea.

De fapt, PEN România a fost activ în anii 1990 și până spre mijlocul anilor 2000, apoi a intervenit o anume acalmie sau delăsare, legată poate și de evoluția politică și economică a țării, deja intrată pe făgașul unui capitalism mai accelerat. Dar de la mijlocul anilor 2010 mi se pare că există un nou impuls, un nou elan participativ în PEN, legat probabil de avântul pe care acțiunile societății civile l-au luat în multe domenii, și mai ales în zona civic-politică. Există o dorință a cetățenilor români urbani de a se implica în deciziile clasei politice, de a-și face auzită opinia nu doar la alegerile din patru în patru ani, ci și în cursul cotidian al vieții, mai ales când apar situații de criză ca acum. Acest elan vine cu o nouă generație de scriitori - și mă bucur că cei mai mulți noi membri ai PEN sunt scriitori tineri și energici, care se simt responsabili pentru mersul cetății și folosesc intens social-media. Un alt aspect interesant este descentralizarea acțiunilor PEN, faptul că există nuclee PEN în mai multe orașe din țară, nuclee care au propria lor autonomie și agendă de acțiuni literare, puse sub umbrela încăpătoare a agendei PEN International. Important este ca acest nou dinamism civic să contamineze cât mai mulți scriitori și să continue și sub o nouă conducere.

– *Ce credeți despre implicarea intelectualilor în politica românească?*

– Dacă vorbim de ultimii 30 de ani, cred că rolul intelectualilor a fost esențial în primul deceniu al anilor 1990 și până pe la mijlocul anilor 2000. Ei sunt

cei care au dus bătălia cu vechea mentalitate comunistă și post-comunistă, ei sunt cei care au impulsionat și întreținut dezbateră din jurul „anti-comunismului”, esențială după opinia mea pentru „deparazitarea creierelor” românilor atât cât s-a putut. Intelectualii și-au asumat într-un prim timp post-comunist roluri instituționale și politice complexe, în lipsa unor cadre adecvate, au fost la originea unor partide, sindicate, organizații, au condus ministere, publicații și fundații. S-au împărțit între carieră profesională și activism civic, pe cât a fost omenește posibil: unii și-au sacrificat opera, alții reputația, alții sănătatea, dar în general vorbind, cred că și-au făcut datoria. Încă nu s-a scris o istorie a intelectualilor români, nici de dinainte și nici de după decembrie 1989, dar cred că atunci când se va scrie se va vedea că rolul lor a fost esențial în modificarea și modelarea cadrului mental colectiv, în care de altfel funcționăm și în prezent.

De la mijlocul anilor 2000, intelectualii au fost copleșiți de mass-media și de jurnaliști ca formatori de opinie, aflați în slujba unor mari interese economice și politice, ceea ce a dus la o degradare și la o fărâmițare fără precedent a opiniei publice. Dar cred că de câțiva ani se produce un reviriment și, grație posibilităților de comunicare oferite de social-media, asistăm la o reînviere a rolului influent, modelator, „seminal” al intelectualilor. Prin noua cultură civică - reactivă, imediată, spontană - pusă în joc pe rețelele de socializare și în piețele publice, intelectualii emulează o nouă deschidere a spațiului public către participarea colectivă implicată.

– *Care sunt proiectele dvs. de viitor?*

– După ce în 2017 mi-a apărut „Opera poetică” în seria omonimă de la Cartea Românească, cred că nu mai am multe de spus în poezie – deși nu se știe niciodată, muza sau inspirația îmi mai pot face surprize. Pregătesc o carte de eseuri despre poezie și o carte de interviuri. Dar cel mai important, încerc să-mi găsesc starea de spirit necesară ca să termin FEM II, o continuare a romanului meu poetic FEM. Cum spuneam și în altă parte, FEM II va depăși tematica feminin-feministă a primului FEM și va aborda experiențe mai aparte legate de percepția noastră extra-corporală, de rezonanțele cu diverse forme de existență terestră, deschiderea spre conștiința planetară și spre dimensiunea cosmică a ființei – totul într-un stil prozastic-poetic-eseistic asemănător dau nu identic cu FEM I. Mă ocup puțin și de soarta internațională a acestui roman. În octombrie 2018 a apărut ediția în limba franceză a acestui prim roman FEM. Iar în 2020 va apărea ediția lui americană.

Interviu realizat de Iulian BOLDEA

Dan CULCER



Guerilla urbană la Paris. Decembrie 2018

Mișcarea denumită a „jiletelor galbene” este o frondă care a avut ca pretext activ o decizie a guvernului lui Édouard Philippe și a președintelui Macron de mărire a taxelor asupra combustibilului lichid, a benzinei în speță

(Sursa https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9roulement_du_mouvement_des_Gilets_jaunes_en_France)

La 29 mai 2018, o automobilistă din departamentul Seine-et-Marne, Priscillia Ludosky, lansează o petiție on line pentru a reclama o scădere a prețului carburantului la stațiile de benzină. Petiția a avut un succes rapid, ajungând la 226.000 de semnături pe 25 octombrie 2018 și apoi depășind un milion până la sfârșitul lunii noiembrie: La 10 octombrie 2018, doi șoferi de camioane din departamentul Seine-et-Marne, Éric Drouet și Bruno Lefèvre, au lansat pe Facebook un apel la „blocada națională împotriva prețului în creștere a combustibilului”.

Această idee este preluată de alți protagoniști, care susțin blocaje de drumuri și intersecții de drumuri cu sensuri giratorii în diferite departamente franceze. De la sfârșitul lunii octombrie, mai multe videoclipuri devin virale pe rețelele sociale, inclusiv pe cea a unui britanic, Jaeline Mouraud, care reprezintă mai mult de 6 milioane de vizualizări în noiembrie.

La 9 noiembrie 2018, în timpul unei călătorii a Președintelui Franței în orașul Albert, în departamentul Somme, cu ocazia ceremoniilor de comemorare a Armistițiului din 1918, unii demonstranți iau legătură cu mișcarea jachetele galbene și încearcă să-l întâlnească

pe Emmanuel Macron, dar sunt întorși de poliția de siguranță a șefului statului. În 10 și 15 noiembrie 2018, activiștii atașați mișcării decid să blocheze simbolic un sens giratoriu în Neubourg, în departamentul Eure.

La 14 noiembrie 2018, primarul din Morbecque, în departamentul de Nord, desfășoară o vestă galbenă imensă pe fațada primăriei, ca semn de susținere a mișcării. La 15 noiembrie, în regiunea Pau a fost organizată o operațiune de acces gratuit la autostradă, pe lângă o operațiune de reducere a vitezei, de melc, pe șoseaua de centură.

Emmanuel Macron declară pe 14 noiembrie 2018: „Ei au dreptul să protesteze. Vreau să înțeleg. Dar îmi exprim neîncrederea, există mulți oameni care vor să recupereze această mișcare”. Dar președintele nu anulează deciziile guvernului privind creșterea taxei TICPE pe carburanți. La rândul său, prim-ministrul, Edouard Philippe, răspunde amenințărilor de blocaj: „Dacă cineva spune «voi bloca», el știe că, făcând acest lucru, își asumă un risc”.

Cifrele mari care descriu mobilizări locale și pariziene, ca și lozincile afișate în timpul manifestațiilor de stradă din Paris sau din alte aglomerații urbane descriu o mișcare cu caracter extrem de heteroclit, fără lideri acceptați de ansamblul mișcării. Mai mult, conștientă de posibilitatea recuperării rapide, grupurile disperse refuză selectarea unor lideri. Prin numele generic care i s-a acordat, pe care l-a acceptat, această mișcare pare unitară, dar este de fapt o etichetă de presă, utilizată în sensul transformării *poreclei în renume*, cum ar fi zis Vasile Alecsandri.

Între formula radicală, demisia lui Macron, și renunțarea simplă la mărirea taxei pe combustibil se plasează sute de revendicări aflate fie sub steagul mișcărilor anarhiste care se reactivează periodic, niciodată moarte, fie sub flamura diverselor mișcări de extremă dreaptă sau extremă stângă, pentru care orice nemulțumire socială este un pretext de utilizat pentru recrutarea eventuală de noi aderenți, pentru redifuzarea tezelor și proiectelor formulate în secolul al XIX-lea de Kropotkin, Emma Goldman sau Rosa Luxemburg (la stânga) sau, la dreapta, relativ recente analize ale lui Guillaume Faye, Alain de Besnoit, Alain Soral.

Scenele filmate pe Champs Elysée arată o masă de oameni care circulă în toate direcțiile deși teoretic există un început și un scop, în acest larg culoar urban, cu acumulări punctuale de obiecte care ar putea deveni baricade, dar nu devin fiindcă nu există sens al luptei, adversarul e doar poliția, iar aceasta acționează sub formă defensivă, răspunde atacurilor brutale ale unor mici grupuri de mascați, într-o tipică mișcare browniană, parcă în așteptarea unui vector care să le dea o direcție, vector care nu se manifestă însă nicicum. Singura direcționare potențială și reală este apariția și acțiunea grupurilor violente (adesea provenite din periferiile

sărace, delincvenți potențiali sau reali, care sparg vitrine de magazine alimentare, de coafori sau bijutieri, pentru a fura. Distrugerea în sine și furtul devin astfel expresia primitivă a invidiei și a protestului social.

Pierderile comerciale sunt imense, prin blocajul obligatoriu al prăvăliilor, de teamă „casseurilor” (spărgătorilor), pierderile materiale pricinuite de aceiași *casseurs* care incendiază și sparg tot ce poate fi ars și spart. Efectul acestor situații atinge interesele materiale ale tocmai acelei mici burghezii și a slujbașilor mici, care au fost victimele prime ale măririi taxelor la combustibil. E vorba de categorii profesionale și sociale aflate la limita proletarizării din cauza fragilității economice a întreprinderilor în care sunt fie mici proprietari, fie salariați la limita de supraviețuire. Impozitele clasice sunt degresive, în vreme ce acesta, instituit fără nici o consultare prealabilă a sindicatelor, fără nici un calcul al efectelor asupra contribuabililor, taxa pe combustibil atinge greu tocmai pe aceia care sunt mai dependenți și al căror buget de funcționare este limitat. Nu patronii care au automobile de funcție cu șofer și cu benzina plătită de întreprindere aveau a se plânge, ci semi-proletariatul urban sau rural care, în lipsa unor mijloace publice de transport, sunt obligați să facă apel la automobile proprii, cu cheltuieli de întreținere nerambursabile.

Despre manipularea prin legendele fotografiilor



6/29
Un «gilet jaune» armé d'une fronde fait face aux forces de l'ordre près des Champs-Élysées, à Paris, le samedi 1er décembre 2018.
LUCAS BARIOULET / AFP

Un frondeur atacă cu praștia. În imagine se vede un ins de vreo 50 de ani, tuns scurt, cu o unghie murdară la degetul mare al mâinii care ține o praștie (fronde, pe franțuzește) pregătindu-se să tragă într-o direcție necunoscută către adversari invizibili. Agenția franceză de presă (AFP) sau autorul, fotograful Lucas Barioulet legendează în felul următor: „Un «gilet jaune» armé d'un fronde fait face aux forces de l'ordre près des Champs-Élysées, à Paris le 1er Decembre 2018”.

Legenda fotografiei poate părea neutră, deci corectă. De fapt nu este nici neutră, nici precisă, nici corectă. Nu se spune exact unde a fost realizată imaginea, pe ce stradă, la ce oră. Situațiile în aceste zile de guerilă urbană au fost foarte schimbătoare, *frondeurii* puteau fi în apărare sau în atac. Frondeurul din imagine are o frizură de militar sau de polițist, eventual de militant al vreunui grup anarhist, de stânga sau de dreapta. Am fotografiat eu însumi astfel de figuri cu ocazia altor manifestații pariziene.



Foto Dan Culcer Manifestație organizată de Partidul Le Front National, de 1 mai, 1992, sub semnul Jeannei d'Arc, Piața Operei, Paris

Manifestații pașnice și legale în onoarea Joanei d'Arc, eroina cu care se identifică după 1970, Le Front National. Printre manifestații erau figuri cu clare trăsături sau insemne de militari sau foști militari, invalizi de război din Vietnam, alături de inși cu ținute de mari burghezi, gabardine cu gulere de blană (era încă frig), care, culmea ironiei, mâncau cârnăciori *merguez* (specialitate devenită populară, importată din bucătăria nord-africană, arabă), vânduți la marginea mitingului. Ha! Și să mai afirme cineva că Le Front National ar fi islamofob!) Gărzile pretoriene, paznicii Frontului Național vegheau pe toate acoperișurile din jur, ca să evite provocările sau atacurile previzibile ale echipelor de șoc ale unor evrei tineri sau ale extremei stângi, de genul secțiunilor de asalt care se intitulau cândva SCALP (Section carrement anti Le Pen) (https://fr.wikipedia.org/wiki/Section_carr%C3%A9ment_anti-Le_Pen).

Scriu toate astea ca să arăt cât de complexe pot fi situațiile. Deci – cât de necesare sunt precizările din legendele fotografiilor. Contra președintelui Macron (pe care *frondeurul* vrea să-l „enculeze”, cum se vede pe jiletcă) se ridică atât stânga, cât și dreapta. Deci, sloganul de pe jiletca galbenă este ambiguu, nu-l identifică politic pe purtător. Veți observa că un personaj din fundal are o banderolă neagră, fără simbol sau text vizibil. Culoare neagră este adesea legată de anarhiști, care o combină cu roșul dacă sunt de stânga, de tradiție revoluționară spaniolă. Închei cu precizarea că aceste fronde se folosesc de obicei pentru a ataca, nu pentru a se apăra. Iar expresia din legendă, „faire face”, este și ea ambiguă fiindcă înseamnă a înfrunta (nu neapărat prin apărare ci eventual prin atac). În fundal, atmosfera este îmbâcsită de fumigene sau lacrimogene. Mascarii au măști antigaz, deci au venit pregătiți să reziste sau să provoace, să atace, chiar dacă poliția va utiliza gaze lacrimogene. Frondele costă între 10 și 50 de euro pe siturile unde se vând astfel de produse, inclusiv prăștii de atac. Măștile antigaz sunt mai scumpe, pot atinge sume între 50 și 150 de euro, pentru cele mai simple. S-ar putea de asemenea ca frondeurul nemascat să fie chiar și un provocator al poliției. Foarte probabil că în această masă fără identitate precisă, cu o pseudo-identitate, vagă – portul jileteii galbene – au fost infiltrați și agenți ai serviciilor de informații franceze sau străine. Fronde aici: <https://www.fusil-calais.com/.../244-lance-pierres-et-sarbaca...>

Prăștii, dar nu pentru copii.

*

Industria de apărare

Niciuna din țările mari, care au o industrie de armament puternică, nu vorbește despre propria ei industrie de atac decât la saloanele de specialitate la care vizitatorii sunt viitorii cumpărători. Dar cea mai bună apărare este atacul. De aceea sunt convins că în 1941 Rusia se pregătea să atace Germania nazistă și România, ultima pentru a controla resursele petroliere de care depindea Germania. Și că, în același timp, Germania se pregătea să atace Rusia. Prima, în cadrul exportului de revoluție și a imperialismului rus, ambele și din rațiuni pragmatice, controlul resurselor energetice, pentru a evita blocada maritimă britanică și americană. Tezele relativ recente ale istoricului Suvorov sunt convingătoare, URSS avea armatele pregătite de atac în iunie 1941 dar Germania, prin decizia lui Hitler, a atacat mai repede, a avut inițiativa.

URSS nu mai avea linii de apărare (adică cele vechi erau departe de noile frontiere) fiindcă își deplasase granița spre Vest, ca urmare a divizării, respectiv desființării Poloniei, conform Pactului Hitler-Stalin. Rusia și-a concentrat toate forțele pentru atac. De

aceea e denigrată ipoteza Suvorov, deși se bazează pe documente strâns analizate, fiindcă distruge imaginea unei Rusii victime inocente a agresivității germane, naziste. A fost victimă, dar nu inocentă.

„De fapt, Iosif Stalin spunea clar [în corespondența cu W. Churchill] că planul de atacare a României și a Germaniei a eșuat prin faptul că armata germană a atacat prima și a încercuit marile unități militare aflate în poziții avansate. Erau armate întregi aflate în intrânduri expuse din trei părți loviturilor inamice. Erau poziții catastrofale din punct de vedere defensiv, dar erau ideale pentru a lansa o lovitură cu mari forțe blindate. Cum armata germană era inferioară la capitolul înzestrare pentru lupta antitanc, situația ar fi devenit repede tragică. Iosif Stalin a recunoscut astfel prin câteva rânduri existența marelui plan de invadare a Europei în numele comunismului și a pregătit numeroase trupe NKVD pentru lichidarea opoziției de orice fel. Tot sistemul planificării staliniste a fost dat peste cap de atacul din 22 iunie 1941. [...]”¹

Teoria lui Victor Suvorov nu mai poate să fie considerată controversată din moment ce Iosif Stalin a recunoscut, pe plan internațional, că s-a pregătit pentru ofensivă. Se mai poate lucra doar la unele detalii ale formulărilor. Adevărul însă rămâne mai incredibil decât minciuna oficială”²

Sursa: <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/adeptul-lui-victor-suvorov>

Producția și vânzarea de armament. Aici are loc bătaia peștelui. Astăzi Statele Unite, Franța, Anglia, Israel au o industrie militară de vârf. Când rușii scot ceva la vânzare, după modernizarea armatei și armamentului, în cadrul programului Putin, către marii cumpărători, China, India, Brazilia, imediat toate statele producătoare concurente, deci inclusiv Israel, pun în mișcare un program propagandistic de denigrare, bazat fie pe slăbiciuni reale ale armelor rusești, fie pe slăbiciuni inventate.

Una din cauzele căderii URSS a fost orientarea excesivă a economiei spre armament. Dar fără această parte a economiei, în condițiile expansiunii nord-americane, nu se poate!

„Oare securitatea noastră garantată să fie doar o iluzie, fiind axată pe gestionarea unui volum mare de informații, fără o parte «hard»? Sau într-adevăr Moscova reacționează pe drept (și probabil din teamă) la existența unui vector militar real al Washingtonului în Europa de Est, fiind redus numărul de opțiuni strategice privit din perspectiva rusească? Aceste două întrebări ar trebui să ne frământă legat de subiectul securității noastre, nu maldărul de zvonuri și scenarii care inundă social-media și mass-media.

Comportarea alianțelor militare pe timp de pace este diferită față de cea din timpul unui război. Istoria a

dovedit-o deseori. Aliați de încredere pot deveni inamici veritabili și invers. Să sperăm că noi, europenii, ne-am învățat istoria și astfel ea nu se va repeta în vreun traiect negativ scăpat de sub control. Ar fi păcat”.

Sursa <https://romaniabreakingnews.ro/razboiul-informational-parte-a-razboiului-hibrid-actual-mijloace-de-lupta-si-contramasuri/>

România e prea mică în acest joc. Dar miza pe scutul american este o idee tot atât de firavă ca și aceea de a miza pe germani, pe vremea lui Antonescu. Chiar dacă, la vremea respectivă, altă soluție nu exista. Decât acceptarea, inacceptabilă, fără reacție a pierderii unui teritoriu românesc imens, a unor resurse și a populației, ajunsă sub stăpânire străină răuvoitoare. Dar există stăpânire străină binevoitoare?

Ideea de a conta pe umbrela americană pornește de la ipoteza unora că această țară „generoasă și democratică” are avea alte interese majore decât interesul ei strict strategic, anume controlul resurselor energetice, controlul demografiei, prioritatea pentru industria ei etc. Argumentul ar fi că, dacă nu ne protejează americanii, ne va înghiți Rusia. Pericolul există. Cazul Transnistriei (controlul gurilor Dunării) și al Crimeei (apărarea portului militar Sevastopol, la Marea Neagră), chiar dacă situațiile nu sunt identice.

Politica americană a lui Donald Trump pare să aibă un aspect de recentrare. Probabil mai degrabă unul de concentrare zonală, spre resursele petroliere apropiate (Venezuela) și abandonarea temporară a resurselor din Orientul Mijlociu. Trump este susținut de capitalul „național” american, care vrea să recupereze controlul economiei americane, să elimine sau măcar să diminueze dominația capitalului bancar transnațional în favoarea celui anglo-saxon, alb, „arian”. Dar Trump nu poate ignora interesele Israelului, stat a cărui influență politică și tehnologică este mare, inclusiv în interiorul organelor puterii și administrației americane.

De fiecare dată, pentru România, alegerea imposibilă este între ciumă și holeră. În interior ca și în exterior. Iliescu sau Vadim Tudor? Rușii sau americanii? Rușii sau germanii? S-a încercat și neutralitatea. N-ams.

Să ne amintim de „Planul Valev”, cel care a provocat reacția politică a României, cunoscută sub numele de *Declarația de independență din 1964*. (https://ro.wikipedia.org/wiki/Planul_Valev)

Textul Declarației din 1964, cât și fragmente din articolul lui Costin Murgescu pot fi citite pe situl revistei *Historia*, <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/politica-de-independenta-a-lui-gheorghe-gheorghiu-dej>

Economistul Costin Murgescu, cel desemnat să răspundă critic Planului Valev, în noua și special înființată *Revistă economică*, va declara însă ulterior,

într-o convorbire cu un fost deținut politic: „*Mă văd silit însă, ca economist, nu ca patriot, să recunosc că Valev formulase o teză care se putea susține pe plan economic. Și, de altfel, îmi pare mai actuală ca oricând*”.

(Vezi și Dan Cățanuș, *România și schisma sovieto-chineză. Concluzii despre ultima vizită la București a lui N.S. Hrușciiov, 1963*, în „Arhivele Totalitarismului”, nr. 3-4/2002)

Să fie necesară o schimbare de paradigmă? Un stat agrar-industrial care produce bio, vinde vecinilor imediați, cu economii complementare, și își asigură autosuficiența alimentară, ca formă elementară a independenței și suveranității. Am fi avut baza pentru o astfel de economie, dacă nu s-ar fi distrus stupid, în loc să se pună pe baze legale noi, tot sistemul de cooperare, agricultura intensivă din Bărăgan etc.

(Dacă tot vorbim de suveranitate, care ar fi diferența juridică esențială între doctrina suveranității limitate de pe vremea lui Brejnev și transferul de suveranitate și principiul subsidiarității din cadrul Uniunii Europene?)

Or, o astfel de politică, de economie agrară și de industrie agrară are nevoie de o bază sigură și independentă: PROPRIETATEA inalienabilă a pământului țării. Și de forță pentru a apăra terenul. De unde forță? O inventivitate colosală ar fi necesară. A avut politica externă a României, înainte de 1989, o astfel de linie inventivă?

Din memoriile lui Ștefan Andrei, ministrul de externe al lui Ceaușescu, aflăm informații privitoare la unele proiecte economice și politice secrete ale României, ale lui N. Ceaușescu.

„Să ne aducem aminte, istoria este una pentru toți, fie că ne convine sau nu: în martie 1989, Republica Socialistă România își plătise datoriile [externe], cu imense sacrificii din partea populației, lipsită de mâncare, energie termică și electrică, combustibili auto, adică tot ce se putea vinde cu profit la export. Ba mai mult, Republica Socialistă România avea în băncile sale un surplus de 2,7 miliarde de dolari și *mai avea de încasat aproximativ 8 miliarde de dolari de la parteneri externi*, majoritatea din Africa și Orientul Mijlociu, preponderent din export de mărfuri și lucrări în domeniul construcțiilor. Iată o listă scurtă a celor mai mari datornici: Irak – 765,2 milioane de dolari, Egipt – 495,7, Sudan – 164,5, Siria – 154,5, Iran – 97,4 Libia – 34,8, Zambia – 15,6, Angola – 12,1, Maroc – 11,1”.

(Sursa: https://stirimondene.fanatik.ro/ce-planuri-secrete-avea-nicolae-ceausescu-inainte-sa-fie-executat-tocmai-acum-au-iesit-la-iveala-galerie-foto-video-18344718?utm_source=evzPremiumMonden&utm_medium=referral&utm_campaign=unici&utm_content=evzPREMIUMdeskmbil)

„Casă termină cu dependența de marii «bancheri» ai lumii, FMI și Banca Mondială, Ceaușescu intenționa să facă o altă Bancă Mondială, la București, în Casa Poporului, cu China, Egipt, Iran, Libia, țările arabe din Golf, alte țări în curs de dezvoltare, dar și, surpriză, Iugoslavia, pentru a finanța, cu dobânzi rezonabile, economiile emergente, în special pe cele din Africa și din Orientul Mijlociu”. Ștefan Andrei confirmă acest plan: „Când am fost în Kuweit, conducătorul Kuweitului i-a confirmat lui Ceaușescu: «Poate facem împreună o bancă». «Da, ar trebui să facem o bancă, dar să fie o bancă mai altfel, să mai fie și pentru alții, nu doar între România-Kuweit. Una cu o dobândă foarte redusă, să fie numai pentru țări în curs de dezvoltare și să fie numai pentru dezvoltare, nu pentru consum», a răspuns Ceaușescu. Iar șeful Kuweitului a găsit foarte bună și convenabilă ideea aceasta de a veni în ajutorul țărilor în curs de dezvoltare și a promis că va aduce și alte țări arabe, inclusiv Arabia Saudită. Și asta era înainte de 1989, ce a mai negociat Ceaușescu în 1989 nu mai știu, pentru că nu am mai fost implicat în deciziile lui”.

După 1990, Vladimir Putin și alți șefi de state, din India, China, Brazilia, au lansat un proiect bancar și de valută mondială convertibilă asemănător, scopul acestuia fiind și ieșirea de sub controlul Băncii Federale a SUA, de sub controlul dolarului și a Fondului Monetar Internațional.

Să ne mai amintim că autoritățile comuniste au mizat pe ideile savantului Henri Coandă, care se stabilise în România la bătrânețe. Că s-a instalat la București, la finele anilor '70, o Fundație care avea ca scop înregistrarea oricăror idei noi, tehnice mai ales, invenții și inovații, pentru a fi experimentate și realizate, exploatate creator dacă se dovedeau viabile.

O criză lovește Venezuela, o țară îndepărtată, despre care știm mai ales că posedă mari rezerve de petrol și de aur. Nu pot verifica toate informațiile și zvonurile care sunt lansate prin mijloacele media. Două mi se par interesante, în contextul notelor mele anterioare: Rusia a fost solicitată de președinții Hugo Chavez și Maduro să contribuie la exploatarea petrolului și a aurului din Venezuela, în condițiile în care țara aceasta este supusă unui blocaj financiar și comercial de către Statele Unite, conform metodei de fiecare dată aplicată înaintea unor intervenții armate, în numele „exportului de democrație”. Reacția americană imediată a fost destabilizarea viguroasă a Venezuelei, blocajul depozitelor sale financiare, susținerea unui președinte fantomă și amenințările internaționale. Fenomenul seamănă pe alocuri cu criza manipulată și atârțată în România, pe fondul unei crize reale, după ce, se zice, că România proiecta măsuri de ieșire de sub controlul creditorilor sufocați. Poate că proiectul comunist a

distrus economia Venezuelei, dar țara, fără presiunea și blocajele americane, ar fi putut rezista, cum a fost cazul Cubei. Responsabilitatea reală a lui Chavez sau Maduro o vor judeca economiștii și istoricii cinstiți. Dar intervențiile Statelor Unite în America Centrală și de Sud au istoria și logica lor, aceea a intereselor americane capitaliste, exportul de democrație fiind un pretext de bombardamente.

În *Tristes tropiques*, Plon, 1955, Claude Lévi-Strauss scria: „Primele utilizări ale scrisului au fost mai întâi cele ale puterii: inventare, cataloage, recensăminte, legi și amendamente, în toate cazurile, fie că este vorba de controlul bunurilor materiale sau al oamenilor ... Scrisul ne pare a fi asociat permanent, la originile sale, doar unor societăți bazate pe exploatarea omului de către om”.

Scrierea ar servi la controlul și la potențiala falsificare a oricărei narațiuni care implică putere din apropiere sau de departe; fiți atenți, nu spunem că tot ceea ce este scris este fals, spunem că este mai ușor să falsificăm și să mințim prin scrierea pe termen lung decât prin cuvânt, iar tradiția orală ar fi astfel în serviciul libertății și adevărului. (în *Histoire, science, mensonge et falsification... Tradition orale contre tradition écrite... La tradition orale contre la tradition écrite... Vérité contre mensonge ?* de Résistance 71 (14 Octobre 2016)

<https://resistance71.wordpress.com/2016/10/14/histoire-science-mensonge-et-falsification-tradition-orale-contre-tradition-ecrite/>

Nu rescriu aici istoria comunismului, doar remarc (după cercetări proprii în arhivele CNSAS și ale Comitetului Central la PCR) că modul în care a fost construit discursul public, mai ales prin intermediul *Raportului final* și al unei părți a presei, este teribil de schematic, lăsând impresia că, între 1945 și 1989, România ar fi fost condusă de imbecili. Nu erau intelectuali, mulți aveau toate defectele celor ajunși prea sus, erau autoritari, au ordonat crime și represii de masă. Dar nu toți erau proști, ci doar inculți. Deci imaginea publică simplistă este falsă, chiar și pentru perioada de față. Dogmatismul a blocat dezvoltarea României, sursa blocajului major cred că a fost frica de sovietici, adică teama unor șefi comuniști din Europa de Est că ar putea fi acuzați de deviere de la linia Moscovei și deci eliminați, maziliți, uciși. Dar devieri, adică adaptări necesare, au fost multe și ele ar trebui analizate cu răbdare și fără dogmatism „anticomunist”, în numele adevărului istoric. Explicarea, motivarea unor acțiuni, chiar a devierilor doar prin dorința șefilor de a se menține la putere este ridicol de reductivă.

Un stat nou s-a constituit într-o jumătate de secol: Israel. Pe teritoriul locuit de o majoritate neevreiască. Nu mă refer la aspectele mitologice ale ideologiei sioniste. Analiza lor s-a făcut, polemica între sioniști și antisioniști, chiar în interiorul comunității globale evreiești, este încă fierbinte. Până și un post de radio francez național, orientat net la stânga dar și adesea clar pro-sionist, precum France Inter, nu poate ignora apariția unor cărți care critică politica extremistă și expansionistă a guvernului lui Netanyau. Politică „naturală” a unei drepte naționaliste, de autoapărare, agresivă, prin expansiune.

Astfel am ascultat într-o dimineață de ianuarie 2019 o discuție cu autorul cărții *Main basse sur Israël*, publicată de Editura La Découverte. Autorul, Jean-Pierre Filiu, analizează istoria sionismului și subliniază reculul democrației în această țară, în cursul ultimilor ani sub mandatul lui Benjamin Netanyahu, prim-ministru bine înșurubat, în curs de a bate recordul de longevitate în fruntea Statului evreu. Istoricul se ocupă și de relațiile pe care Israel le întreține cu diaspora și cu vecinii arabi.

Din perspectivă românească, interesează mai ales programul de cumpărare a terenurilor agricole în Palestina, care a fost urmărit cu tenacitate vreme de decenii, inclusiv în perioada tulbure și tragică a războiului dintre 1939 și 1945, de către Kéren Kayaémeth, program care a contribuit la colonizarea și fixarea în Palestina a evreilor imigranți (inclusiv a sioniștilor din România) și a creat astfel bazele funciare ale fundării statului Israel în 1948.

Am în bibliotecă o broșură care rezumă istoria acestei perioade: *La lutte pour la terre. Le Kéren Kayémeth en Action pendant les Années de la Tourmente, D'après le rapport présenté par le Comité Directeur du Kéren Kayémeth Leisrael au XXIIe Congrès Sioniste de Bâle*, Les Editions de la Terre Retrouvée, 12, rue de la Victoire, Paris, 1947

Al XXII-lea Congres Sionist s-a reunit la Bâle (Elveția), între 9 și 24 decembrie 1945. S-au discutat problemele *emigrației ilegale* (considerată ca atare, după tratatele internaționale și ordonanțele puterii mandatare) și ale rezistenței politice și militare sioniste contra guvernului britanic.

În istoria colonizării de către evrei sioniști a Palestinei, un rol important l-a avut Declarația Balfour. Lucian-Zeev Herșcovici, un publicist bine informat și pasionat de istorie, a publicat în revista on-line *Baabel*, o sinteză despre acest document istoric. (<https://baabel.ro/2017/10/declaratia-balfour-si-importanta-ei-pe-urmele-unei-decizii-centenare/>)

Informații complementare în franceză sau engleză despre „Declarația Balfour” se pot găsi în Wikipedia (https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9claration_Balfour_de_1917). Emisă sub forma unei scrisori a ministrului britanic de externe („Foreign Secretary”),

contele Arthur James Balfour, către lordul Lionel Walter Rothschild (1868-1937), eminență a comunității evreiești britanice și financiar al mișcării sioniste, cu scopul retransmiterii). Lordul Rothschild era și președintele Federației Sioniste Britanice („British Zionist Federation”). Prin acest mesaj scris, cu titlu privat totuși, o oficialitate britanică exprima simpatia guvernului britanic pentru aspirațiile sioniste. Pentru traducerea „Declarației Balfour” (original în engleză) a se vedea articolul lui Lucian Zeev Herșcovici:

Într-o teză de doctorat susținută, în mai 1936, la Universitatea din Nancy, cu titlul *Le Fonds National Juif et la colonisation juive en Palestine*, Kowa Kenigsberg subliniază în final importanța agriculturii și a solidarității pe care o generează, în sensul acestui proiect de colonizare, fundare: «L'essentiel pour la reconstruction de la Palestine juive n'est pas la ville, mais l'agriculture, la campagne où le sentiment de solidarité est mieux développé; où l'idéalisme le plus pur guide les travailleurs, souvent hier encore des intellectuels, aujourd'hui de simples paysans au service de la patrie. Le Fonds National Juif qui veut éveiller chez son peuple le sentiment de „l'existence nationale” et un patriotisme reposant sur un profond attachement à la terre est et doit être le facteur principal et décisif de la colonisation juive en Palestine».

Importanța acțiunii fundației *Kéren Kayémeth* în cucerirea pașnică a teritoriilor viitoarelor kibutzuri, prin cumpărare, se poate vedea din raportul citat mai sus, suprafața terenului agricol achiziționat a crescut de la 16 000 de dounami³ în 1914 la 865 000 în 1946, în raport cu terenurile totale cu proprietari evrei care în 1946 reprezentau 1 865 000 de dounami.

Iată una din concluziile articolului lui Lucian Zeev Herșcovici: „A reușit «Declarația Balfour»? Care au fost urmările ei? Perioada Mandatului în istoria Palestinei a fost problematică. La început, imigrarea evreiască în Palestina a crescut. Totuși, majoritatea evreilor nu vedeau în aceasta o soluție: putem cita în acest sens evreimea din România. Organizația sionistă era palestinocentrică, apoi a apărut și partidul «Renașterea», care vorbea despre educația evreiască a tineretului. Dar mai puțin despre emigrare în Palestina Mandatară. Faptul că nu avusese loc nicio înțelegere cu comunitățile neevreiești din Palestina, iar în rândul arabilor locali a început să apară naționalismul arab modern, a dus la conflictul arabo-evreu, devenit ulterior conflictul israelo-palestinian. Limitarea imigrării evreiești, prin «Cartea Albă» britanică, a împiedicat salvarea milioane de evrei europeni care și-au pierdut viața în Holocaust. A fost oare o nerespectare a „Declarației Balfour», o violare a acesteia? Dar împărțirea teritorială, mai întâi între cele două maluri ale Iordanului, apoi cea propusă de Comisia Peel și

de Organizația Națiunilor Unite? Este greu de răspuns la aceste întrebări, tocmai din cauza ambiguității „Declarației Balfour”.

Principiul în numele căruia s-a organizat Kéren Kayémeth este definit de această frază sub formă de obligație morală și națională: «Les juifs du monde entier devront constituer un fonds pour le rachat du sol de la Palestine. Tout juif, jeune ou vieux, pauvre ou riche, devra contribuer à ce Fonds National Juif ... La terre rédimée sera la propriété inaliénable du Kéren Kayémeth et ne sera pas revendue à des particuliers, mais affermée à ceux qui la mettront en valeur pour une période n'excédant pas 49 ans.» Acest proiect, prezentat la primul Congres Sionist la Bâle, convocat de Théodore Herzl și amicii săi în 1897, a fost realizat în parte. Sursa: (<http://judaisme.sdv.fr/today/kklst/hist22.htm#nt1>)

Comunitatea agrară care a stat de la început la baza colonizării sioniste a fost Kiboutzul. Câteva trăsături ale acestui nucleu de pionieri pot fi extrase dintr-un studiu publicat în 1951 de geograful Charles-Pierre Péguy, intitulat *L'état d'Israël*.

„Un «Kibbutz» (Settlement Communal) realizează o formă mult mai completă a vieții colective decât cele impuse în U.R.S.S., care ea însăși, probabil, nu a avut nimic similar. Cele 215 «Kibbutzim» (plural de Kibbutz) existente la un moment dat aveau aproximativ 60.000 de locuitori. Construite în mare parte pe o frontieră de pionierat, în fața arabilor, «Kibbutz»-urile au fost la început întreprinderi pe jumătate agricole, pe jumătate strategice (amplasarea acestora a avut efecte benefice pentru multe din succesele militare din 1948). Uneori, ele au fost instalate prin forță sau surprindere. Astfel, în zorii zilei de 7 octombrie 1946, unsprezece „Kibbutz”-uri au fost instalate dintr-o lovitură în Neghev, inima unei țări pînă atunci pur arabe, de o trupă de 900 de băieți și fete, adusă de 200 de camioane. Acești pionieri, toți adulți, dar nu toți bărbați, a reprezentat o treime din forța de muncă viitoare. Zile și nopți, echipele se schimbau fără întrerupere asigurând, unele, paza armată a așezării, altele construirea unui turn de supraveghere, apoi înălțarea îngrăditurii de protecție, construcția primelor clădiri colective, prima arătura și în cele din urmă prima însămânțare. Ani de zile, pînă la finalizarea lucrării, locuințele personale au fost construite în ultimul rând. Aceste trupe de soldați-țărani au trăit în corturi în mijlocul unui șantier de construcții. În final, un Kibutz devine o lume autonomă, auto-suficientă, cu un turn de pază în centru alături de o vastă sală dedicată reuniunilor, conferințelor și sărbătorilor”.

În studiul din care cităm se precizează ritmul de creare a «Kibboutsim»: 7 avant 1920; 22 de 1920 à 1929; 51 de 1930 à 1939; 28 de 1940 à 1943; 79 de 1944 à 1948.

(Autor Péguy, Charles-Pierre (1915-2005) Docteur en géographie, spécialiste de climatologie.

- Professeur à l'Université de Rennes (1947-1964). - Directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (1964-1979) Sursa: https://www.persee.fr/doc/ingeo_0020-0093_1951_num_15_4_1092)

În copilăria mea, adică prin anii '50, ne jucam, pe maidane sau în curte, un joc bizar, al cărui nume nu-l cunosc. Se juca între două grupuri sau între două persoane. Se trasa pe pământul reavăn, cu un băț, un dreptunghi care era apoi împărțit în două pătrate. Fiecare jucător pleca ca proprietar egal al unuia din pătrate. Se intra cu ambele picioare în pătrat și se arunca spre terenul adversarului un cuțit sau un briceag, care trebuia să se înfigă în pământ. Apoi se trăgea cu lama o linie care despărțea o bucată din terenul adversarului, alipind-o de terenul jucătorului prim. Scopul era să fie astfel cucerit, bucată cu bucată, terenul celuilalt, pînă la cucerirea sa aproape totală. Când adversarul perdant ajungea să nu mai posedă decât o insuliță, nu mai avea loc să pună talpa unui picior, avea dreptul să ia o piatră lată, să o pună pe terenul minuscul pe care îl mai deținea, să se țină în echilibru și să încerce să înfigă cuțitul. Dacă reușea, situația se schimba brusc, fiindcă aproape învinsul putea recuceri propriul teren dar și o bucată din terenul adversarului, linia mediană nu mai exista și granița nouă era trasată de noul învingător pe linia lamei înfipte.

Un joc, o metaforă, care subliniază probabilitatea ca talpa casei, teritoriul național, teritoriul unui stat, al unei țări, al unei națiuni sau al unui popor, ar putea fi păstrate sau pierdute. Prin război, prin cumpărare, prin vânzare (de patrie).

Politica economică a României, de după 1990, a mers în sens contrar. În loc să creeze condițiile juridice pentru a readuce spre țară emigranții dispuși să se investească și să investească, s-au distrus bazele agriculturii cooperatiste, s-a încurajat un adevărat exod de populației, care, combinat cu efectele diminuării fertilității umane și creșterii mortalității, a slăbit România, slăbiciune de care se folosesc unele proiecte comunitare adverse.

Demografia și moravurile de grup

Între anii 1964 și 2019, singura parte, de o fertilitate deosebită, a populației României au fost și mai sunt Țiganii. Fenomen intensificat deja pe vremea lui Ceaușescu ca efect al interzicerii avortului și al pedepsirii severe a medicilor care nu reușeau să reducă mortalitatea infantilă în limitele procentajelor impuse de partidul-stat. Lipsa unor practici de contracepție, ca și tradiția familiilor cu mulți copii, a indus, prin efect cumulativ, că Țiganii au fost singura etnie care a crescut numeric peste coeficienții obișnuiți între 1970 și 1989. Fenomene asemănătoare au avut loc în toate țările Europei de Est, din cauze similare sau diferite.

O astfel de creștere demografică galopantă explică, în parte desigur, revărsarea spre Occident a surplusului de populație romă, o populație obișnuită cu oportunitățile locale de acest fel, fiind atrasă, după 1990, de facilitățile sociale și de câmpul larg al activităților economiei paralele sau subterane din Occident. Un exemplu, o echipă de alba-neagra lângă Tour Eiffel, formată din trei persoane, mi-a declarat prietenește că adună din prostia jucătorilor în jur de 2500 de euro neimpozabili pe zi. Poliția, care nu-i tolerează, dar care nu are mobilitatea junilor și oacheșilor „oameni de afaceri”, nu poate opri acest „joc de noroc”. Alte echipe sunt formate din hoți de buzunare, din femei care găsesc pe asfalt ghiuluri de aur (fals) și vor să le vândă repede căci nu au bani de tren, unor trecători în căutare de chilipiruri pentru idioți, din tinere care solicită semnături de solidaritate cu cine știe ce neam în primejdie, eventual o mică contribuție pecuniară, profitând de concentrarea atenției turiștilor-victime pentru a le sustrage bani din poșetă sau a șmangli telefoane mobile de pe masa de bistro. Meserii vechi (practicate nu doar de țigani) descrise în toate manualele de poliție din Europa de Est, și nu numai, încă la finele secolului al XIX-lea. Prin metroul parizian au apărut oportun țigani din România (în familie sau doar femei cu prunci în brațe care țin la vedere cartoane cu inscripția „Refugiați sirieni”. Pe vremuri, prin 1986, grupuri de femei tinere cu păpuși înfofolite în brațe, cerșeau în trenul care pleca de la Târgu Mureș spre Timișoara, unde le așteptau pe peron bărbații care preluau sumele adunate. Sistemele erau pe atunci locale. Acum sunt internaționale, în Europa în curs de unificare și sub aceste aspect. Există școli pentru aceste profesii, probabil, sau se învață la fără frecvență? Etc.

Există la mulți români sau alți străini, gagii, care cad victime ale acestor „răufăcători”, un dispreț față de aceste practici, o saturație chiar. Câteodată formulate acuzator și global, în termeni rasiști-comunitari. Dar experiența mea socială îmi permite să afirm, fără nicio rezervă, că revărsarea spre Vest a unei părți a comunității etnice rome din România nu se explică prin presiuni rasiste din partea majorității. Scriu, a unei părți, fiindcă știu că o mare parte a țiganilor din Ardeal, de pildă, maghiarofoni sau românofoni, au meserii care le permit să facă afaceri locale sau internaționale, dar practică rareori cerșetoria sau escrocheriile de tip alba-neagra. Tot țigani, dar alte tradiții, alte obiceiuri, alte meserii și o altă concepție despre onorabilitatea socială. „Țigănamea” nu este o masă uniformă ci un conglomerat de grupuri umane cu obiceiuri diferite, cu conștiințe de sine diverse, în raporturi inegale cu legalitatea. Educația la care se referă asociațiile de tip ONG, acționând în favoarea comunităților de rome, constituite pentru a produce proiecte, „a implementa” proiecte, a încasa și gera fonduri europene, ar putea începe prin a face aceste diferențieri elementare și a practica nu doar acuze la adresa majorității „rasiste” ci și o elementară

auto-critică. Mă simt îndreptățit și dator să scriu asta ca autor al unui interviu, realizat în 1991, cu unul din marii intelectuali naționaliști rome, Marcel Courthide, pentru care am o admirație stabilă, cunoscându-i activitatea militantă pro-comunitară din 1990. Deși proiectul unui țări pentru această populație fără țară, prea diversă ca să poată fi aglomerată undeva, mi se pare că va produce mai mult rău decât bine, fiind o sursă de conflicte teritoriale cel puțin atât de sângeroase ca acelea din Palestina.

Am văzut în noiembrie 2017 un reportaj pe un canal al televiziunii ungare. Un concurs de folclor sub denumirea *Zboară pămul (Szál a páva)*. Personajul central era un țigan din Ungaria, care se auto-denumea țigan (cigány) și nu era deloc complexat sau umilit din această pricină. De unde vine acest oportunism al ziaristilor și oamenilor politici din România, care nu mai cutează să numească un țigan-țigan?

Am avut ocazia în 1990 să fac un lung interviu cu Marcel Courthide, țigan din Franța, fost consul al Franței în Albania, vorbitor a vreo zece limbi. A apărut apoi, în 1992, în revista lui Dan C. Mihăilescu, suplimentul LAI. Nici Marcel Courthide nu era un țigan complexat. Cred că „țigănamea”, în sens de comunitate „romă” (și deci și cei din România) sunt, ca orice comunitate, deci și ca românii, o masă heteroclită de indivizi, cu diferențieri interne foarte mari, sociale, morale, inclusiv lingvistice. Nu e nici pe departe grup omogen, „comunitatea” fiind constituită din grupuri sociale în tensiune la nivel economic (foarte săraci și foarte bogați), aglutinate într-o pseudo-comunitate etnică dispersă, deci natural neomogenă, în curs de manipulare de către lideri politici (de alte etnii, de unii evrei sau de țigani străini) care o folosesc ca masă de manevră la nivel internațional, sub pretextul luptei contra discriminărilor locale și sub egida victimizării comune.

Țigani nu sunt discriminați decât atunci când sunt săraci. Deci discriminarea nu este etnică (adică rasistă) ci economică și politică. Dar în anumite grupuri țigănești, rurale sau periurbane, regula este comportamentul asocial, cu o moralitate specifică, în care furtul și înșelăciunea în exteriorul grupului nu sunt considerate păcate. Această minoritate dăunează imaginii globale a țiganilor. Este deci treaba liderilor țigani educați și de bună credință să lupte pentru controlul și educarea grupurilor asociale și infracționale, cu banii care li se încredințează în acest scop și să blocheze tendința infractorilor cocoțați în funcții pe scara pseudo-societății civile, obligându-i să înceteze a-i consuma, utiliza prin deturnare de fonduri, în interes personal, nu comunitar.

Atitudinea de rezervă sau respingere față de devianțele sociale, care se manifestă într-o fracțiune a comunității țigănești, a unei minorități rome sau a majorității ne-rome, adică a multor cetățeni ai României cinstite (mai există, din fericire), poate fi deci acceptată

ca fiind cât se poate de motivată, legală, normală, tot atât de normală ca și respingerea morală și juridică a cleptocrațiilor din viața politică, respectiv din guvernele succesive ale României post-„revoluționare”, români, țigani, maghiari, evrei, turci, armeni „și de alte naționalități”.

Am avut ocazia să lucrez în Franța, vreme de o săptămână, pentru un rom bucureștean, care specula terenuri construibile în Capitală, reperate de o rețea cu care lucra (nu era o întreprindere declarată). Am asistat la cumpărarea prin telefon și la revinderea, tot prin telefon, două ore mai târziu, a unui teren cu o plus-valoare de 50 000 de euro. Venise cu soția și fiica, nimeni nu știa franțuzește. Locuiau la un hotel de lux de pe rue de Rivoli. Am fost contactat, în disperare de cauză, de o agenție de turism din Paris, care nu reușise să asigure un ghid-translator româno-frânc. Nu știam cine îmi sunt viitorii clienți. Am crezut că e vorba de niscaiva neo-capitaliști români și am blufat cu un preț care mi se părea imposibil de obținut. Nu că mă dădeau afară banii din casă, de fapt nu avem chef să mă deplasez la Paris. Am propus un tarif de 500 de euro pe zi. Tariful a fost acceptat fără discuție de agenție și de beneficiar. La asta nu am putut rezista. Domnul purta un pantalon de fâș marca Nike, în buzunarul din dreapta își ținea bancnotele de 500 de euro. Conform înțelegerii orale, am fost plătit la finele fiecărei zile, corect, din acest buzunar. Nu văzusem până atunci bancnote de 500. Nici de atunci încolo. Între timp se pare că ele au fost retrase parțial din circulație fiindcă ușurau peste măsură transportul clandestin al fondurilor, care se fereau de impozite, spre Elveția sau spre vreun paradis fiscal insular.

Familia a plecat la finele săptămânii pentru a participa la nunta fiului, ceremonie care se organiza la București cu 2000 de invitați. Călătoria de nuntă era organizată. O lună de miere într-un hotel din Dubai. Înainte de plecare, l-am însoțit pe domnul G. în Place Vendôme, zonă comercială pariziană specializată în bijuteriile de lux, unde am participat la negocierea prețului și la cumpărarea a două ceasuri cu diamante, 30 000 de euro bucata. Domnul G. obținuse o reducere de 10 000 euro.

Slăbirea fertilității și exodul sunt doar una din fațetele catastrofei naționale. Fericirea și realizarea individuală a milioane de cetățeni ai României depind de această bază, care se numește națiune, patrie, ele nu se pot împlini pe terenul unei crize demografice, care induce lipsa forței de muncă, după ce locurile de muncă au dispărut ca urmare a desființării întreprinderilor naționale și locale. E o iluzie fericirea strict individuală. În momente de cumpănă se vede mai clar despre ce este vorba. Pierderea Ardealului de Nord, a Basarabiei, a Bucovinei, exodurile impuse de aceste evenimente au marcat viețile a milioane de familii, nu doar de români,

desigur. Pe mine însă mă interesează cu prioritate românii. Pe ceilalți nu-i ignor și nici desconsider. Dar când sunt obligat să aleg, aleg. Așa fac toate neamurile.

Azi România are nevoie de o diasporă cel puțin așa de activă și solidară ca aceea a Israelului. Poate că emigrația actuală să fie o șansă. Deși mulți români expatriați fac eforturi mari de căpățuială, dar sunt adesea atât de dornici să uite că sunt români, încât se leapădă de sine. O comunitate apropiată de români, care ar putea să ne servească de model de-acum înainte sunt aromânii, makedonii. Trăitori în țări diferite, sub stăpâniri diferite, în medii lingvistice diferite și uneori agresive, ei au reușit să se mențină prin tenacitate, inițiativă, spirit comercial, comunitarism solidar, dărnicie (vezi Fundația Gojdu), să-și păstreze identitatea și limba, care nu este un simplu dialect al românei. A analiza partea pozitivă a istoriei lor merită un efort. În acest sens există o carte uitată, fiindcă a fost interzisă în 1948: Anastase N. Hâciu, *Aromânii. Comerț, Industrie, Arte, Expansiune, Civilizație*, distinsă, în sesiunea 1937, de Academia Română, cu „Marele Premiu Năsturel”.

Despre viitorul luminos

Mi-a căzut recent în mână o carte de Jacques Attali, *Vivement après-demain*, Librairie Arthème Fayard, colecția Pluriel. O broșură de futurologie, cu o mare densitate de informații, de fapt un soi de calendar comentat al catastrofelor ce ne amenință ca omenire, la un orizont foarte apropiat, anul 2030. Împănăt cu considerații generale și soluții optimiste.

Consilier de stat, profesor de economie la Universitatea Paris-Dauphine, consilier special al lui François Mitterrand din 1981 până în 1991, fondator și prim-președinte al Băncii Europene pentru Reconstrucție și Dezvoltare (BERD) în 1991, J. Attali a prezidat în 2008 Comisia pentru Eliberarea Dezvoltării Franceze. În prezent conduce grupul Positive Planet și grupul Attali & Associates. A publicat peste 70 de eseuri, biografii și romane. El este, de asemenea, editorialist la săptămânalul *L'Express* și *Journal of Arts*.

J. Attali este ceea ce se cheamă un poligraf, un om inteligent, capabil de sinteze în domenii diverse (de la muzică la economie, de la tehnologie la sociologie), consilier la curtea regală a Franței (așa ar trebui de fapt să se numească regimul prezidențial francez, un regim monarhic mascat, de pe vremea lui Philippe d'Orleans, prin Napoleon al III-lea, până în zilele noastre). Jacques Attali suferă, cred, de un soi de blocaj mental major. Utopismul său, nativ poate, bazat pe ipoteza că lumea va putea fi coordonată și problemele ei rezolvate dintr-un centru de înțelepciune. Crede adică într-un soi de noocrație, foarte apropiată de conceptul construit cândva în România de Camil Petrescu.

Viziunea sa universalistă ignoră înrădăcinarea, diferențierea ca factor determinant de existență nu

doar la indivizi ci și la comunități. Globalismul care încearcă de la 1945 încoace să lucreze cu unități mici (indivizii) și cu unități foarte mari (omenirea) a încercat să ignore dimensiunile intermediare, medii, grupul, poporul, națiunea, statul național, și nu a înțeles reacțiile de apărare ale acestor dimensiuni intermediare față de procesul de uniformizare violent la care au fost supuse, prin standardizarea producției fără patrie, mereu în căutarea rentabilității maxime, în favoarea acționarilor apatrizi.

Într-un editorial din 27 janvier 2019, intitulat *l'illusion démocratique et cynisme capitaliste* de pe situl său, Attali scrie:

„Pe măsură ce liderii tot mai populiști împărtășesc cea mai mare parte a planetei și în locurile din ce în ce mai rare în care nu se află la putere, cetățenii se tem de iluzia că ei este posibil să-și recapete controlul asupra destinului lor în fiecare comună mică a universului, unii dintre adevărații stăpâni (maitres) ai lumii (care nu sunt nici politicienii și nici, contrar argumentelor la modă, giganții tehnologiei, ci finanțatori, bancherii, așa cum se întâmplă de milenii) continuă să ghideze planeta așa cum vor ei.

Mulți dintre ei lucrează pentru bine, prin plasarea economiilor încredințate de aceia care nu știu cum să le folosească ei înșiși, în mâinile celor care au proiecte pozitive din punct de vedere social și ecologic. În acest sens, finanțarea este utilă celor mai buni din lume.

Alții, mult mai puțin scrupuloși și infinit inutili, chiar dăunători, utilizează aceste economii pentru contul lor personal, în operațiuni speculative, cu atât mai periculoase, pentru că nu am reușit să punem în aplicare mecanisme de control.

Am cunoscut acest lucru de multe ori în istorie. Și când acest tip de situație apare la un cap, se termină întotdeauna cu o criză ale cărei victime finale nu sunt cei care provocat-o, ci angajații săraci care au încredere în acești intermediari dubioși, sălbaticie instituții financiare cinice. Nebunesc de cinice”.

„Câteva cifre: jumătate din aceste împrumuturi sunt acordate cu multipli mai mare de 5 și cu rate variabile ale dobânzii, ceea ce le face deosebit de periculoase; valoarea totală a acestor credite a fost deja de 1.300 de miliarde în septembrie 2018 (cele mai recente statistici disponibile), dublul cantității de credite ipotecare *subprime*, față de momentul izbucnirii crizei anterioare. Mai mult de jumătate din aceste împrumuturi sunt deja securizate și revândute la nivel mondial. 61% din aceste împrumuturi sunt de slabă calitate, față de doar 55% în 2007. Protecția creditorilor este mult mai mică decât acum zece ani. În cele din urmă, dacă sectorul bancar este mai bine controlat decât acum zece ani, nu este același lucru pentru «sectorul bancar fantomă», unde totul se întâmplă astăzi.

Deci, nu putem evita catastrofa în cazul în care

băncile centrale prin cumpărarea tuturor datoriilor, ca în vremurile anterioare, ci, probabil, încă mai puternic, se vor declanșa bilanțurile care pregătesc un colaps total al încrederii în sistemul financiar global”.

„Astăzi, totul începe din nou exact la fel. În prezent este vorba, pur și simplu, lucrători săraci care intră în datorii (de data aceasta pentru a cumpăra o mașină sau a finanța educația copiilor lor), dar, de asemenea, și de companiile nelistate din SUA: împrumută pentru a acoperi pierderile lor și sperând nebunește să se întoarcă banii pe care ei ar putea să-i plătească doar dacă valoarea lor ar depăși ceea ce este imaginabil. Băncile și instituțiile financiare care au alocat aceste împrumuturi, știind că ele sunt foarte riscante, încearcă să scape de ele prin tăierea, *titrizarea* și revânzarea acestora în întregul sistem financiar mondial, de data aceasta sub numele de CLO (Împrumuturi împrumutate garantate). Ca și acum zece ani, agențiile de rating binecuvântează aceste împrumuturi pe care le pretind a fi sigure, ceea ce nu sunt.

Aceleași cauze, aceleași efecte; o nouă criză ne așteaptă: aceste împrumuturi nu vor fi rambursate, deoarece creșterea așteptată a piețelor bursiere nu se va prezenta la întâlnire”.

„Nebunie, cinism, speculații. Vechile rețete, cele mai rele, revin în actualitate. Ar fi la fel de iluzoriu să credem că ne putem proteja prin închiderea granițelor decât să credem că putem scăpa de încălzirea globală bazându-ne doar pe forțe proprii.

Pentru a rezolva aceste probleme, companiile, precum acționarii lor și bancherii lor, ar trebui să accepte să nu caute o rentabilitate nebună și să se stabilizeze pentru a trăi în același ritm cu ceilalți oameni. Se va obiecta că această rentabilitate este justificată de amploarea inovațiilor pe care le implementează; este fals: profitul nu este motorul inovării; aceasta este consecința.

Moment straniu, când cetățenii cei mai vulnerabili solicită, în mod corect, rezolvarea problemelor lor cele mai imediate și a preocupărilor lor cele mai locale, atunci când de fapt nimic nu ar fi mai important, în interesul lor, decât să se/ne ocupe/ocupăm de chestiuni pe termen lung și de riscurile globale.

Cei care vor reconcilia și răspunde acestor provocări vor fi politicienii de care avem nevoie. Ei lipsesc astăzi”.

(Sursa: <http://www.attali.com/societe/illusion-democratique-et-cynisme-capitaliste/>)

Dar ipotezele cele mai interesante expuse de J. Attali sunt referitoare la involuția sistemului democratic:

„Democrația va fi progresiv criticată, apoi respinsă, pentru că ea va fi incapabilă să ofere un sens, va fi incapabilă să controleze forțele Pieții; să definească mizele pe termen lung, să ia decizii impopulare, să

difuzeze echitabil progresul tehnic, să controleze clima, să canalizeze migrațiile, să organizeze existența în comuniune, să dea fiecăruia posibilitatea egală de expresie, și cu atât mai puțin generațiilor viitoare, incapabilă să controleze concentrarea bogățiilor și puterilor, să echilibreze puterile Pietii, să creeze locuri de muncă, să mențină nivelul de viață al claselor mijlocii, să facă să fie respectată securitatea, să dea sens mâniei și să controleze furia. Se va explica că așa-zisele elite se reproduc, că ele decid exclusiv în funcție de interesele lor, iar aceste elite vor fi prezentate ca din ce în ce mai nomade, fără rădăcini, contrar intereselor națiunilor. Clasele mijlocii vor trata cu același dispreț elitele și migranții, nomazii de lux și nomazii de mizerie.

Piețele nu vor fi nici ele scutite de critici, mulți vor afirma că libertatea de a munci și de a consuma nu sunt decât iluzii; că cei mai bogați sunt mereu favorizați, că dreptul de proprietate nu e protejat, că promisa creștere nu a sosit, că munca nu este garantată, că miliarde de oameni sunt maltratați, că mediul nu este protejat, că trăim tot mai puțin bine. Se vor prefera plăcerile clipei apărării libertății generațiilor următoare. Narcisismul își va impune tirania. Vom refuza să murim pentru a apăra pe alții, sau pentru apărarea valorilor. Țapi ispășitori vor fi desemnați printre cei care sunt diferiți și, în particular, dintre cei veniți de aiurea. Se va dori să fie alungați, excluși.

Se va zice că eliberarea nelimitată a dorinței, voită de piețe și de democrație, provoacă frustrări prin imposibilitatea de a satisface cererea de bunuri cât și cererea de renume. Democrația și piața vor fi astfel văzute tot mai mult ca purtătoare ale unei ideologii nomade, contrare intereselor popoarelor care, ele, sunt sedentare.

Libertatea va fi văzută, de asemenea, ca un drept de eliberare a părții diabolice din noi, care este din ce în ce mai puțin controlată de conștiință și de respectul de sine, parte monstruoasă a ființei, sectară, suicidară, torționară. Libertatea va legitima mânia și furia, care se vor întoarce contra ei. Vor apărea atunci ideologii de o mare violență, de la ecologia radicală la fundamentalismul religios. Democrația va fi respinsă, totalitarismul revizitat. Pentru a ne proteja, vom fi gata să abandonăm democrația în numele laicității sau fundamentalismului, vor fi utilizate toate tehnologiile într-o societate de hiper supraveghere, unde securitatea va deveni un produs de consum în masă. Vom fi gata să uităm libertatea pentru a ne apăra securitatea. Se va trece de la democrație la dictatură, printr-o etapă intermediară de «democratură», adică o dictatură machiată în democrație”.

Soluțiile nu pot nici doar locale, nici doar globale.

Profețiile lui J. Attali au șanse de a deveni realitate, de a corespunde evoluțiilor previzibile. Fiindcă ele se bazează pe informații din cercurile financiare, economice și politice pe care autorul lor le frecventează,

locuri unde a acumulat multe date, și fiindcă activitatea sa de prospector, de futurolog are o vechime impresionantă. Capacitatea de analiză și sinteză din mai toate cărțile sale de acest gen este evidentă.

Una din cauzele acestor situații de criză din ultimele decenii se află în transferarea totală a ofertei de credit spre băncile de rețea și cele private, care preferă speculațiile rapide ale capitalului financiar unor investiții cu efect de retur lent pentru susținerea inițiativelor antreprenoriale, industriale, novatoare, statul însuși lipsindu-se de o instituție de credit autonomă și de libertatea de a produce moneda într-un cadru controlat, dar în funcție de necesitățile economiei interne.

Politica dâmbovițeană actuală, după 1990, nu are nicio anvergură, nu are nici un proiect propriu (aplică proiectele altora), se supune, face compromisuri grave, admite să i se ordone ce este de făcut, se acomodează și încearcă să câștige ceva doar cu gândul la buzunarul propriu. România a avut cândva boieri care se gândeau atât la buzunarul lor cât și la acelea ale altora. Nu pentru a le goli ci pentru a le umple, știind că dacă sunt pline, cât de cât, Țara e stabilă și puternică. Era epoca Leului cu acoperire în aur. Vă imaginați ce s-ar întâmpla dacă Banca Națională a României, în loc să transfere aurul țării în străinătate, în loc să accepte vânzarea resurselor energetice și miniere, ar declara oficial că RON are o acoperire în aur și ar propune o lege prin care teritoriul României să nu poată fi vândut niciodată, sub nici un pretext și cu nicio manevră juridică?

Lista lui Mădălin Hodor

Un Mădălin Hodor a devenit „vestit” prin gazete (de perete) și pe Internet de când a publicat în *Revista 22* lista unor „colaboratori” ai Securității, lovitură de imagine care era menită să dezechilibreze, în principal, statura morală a academicianului Ioan-Aurel Pop, devenit atunci președinte al Academiei. Se va putea vedea destul de ușor că Mădălin Hodor nu a fost decât „coada de topor”, cum se numesc în popor cei care joacă astfel de roluri, fiind prea mic ca să joace alt rol, în raport cu cei interesați să împiedice „renaționalizarea” și repunerea pe soclu de instituție-far a Academiei Române, acțiuni pe care Ioan-Aurel Pop este în curs să le realizeze.

Se va vedea destul de repede probabil că lista numește persoane cu statute foarte diferite. Îi voi pomeni doar pe Ion Cristoiu, Lucian Boia. Extrag, nu la întâmplare ci în funcție de informațiile mele, câteva nume pe care le-am suspectat mereu de o colaborare posibilă cu Securitatea. Un exemplu, istoricul universitar Nicolae Harsany. Firește, prezența lui Nicolae Harsany pe o astfel de listă nu este o dovadă de colaborare sistematică sau întâmplătoare, nici măcar de colaborare pur și simplu. Totuși unele elemente, coincidențe, nu pot fi neglijate. Emigrat în SUA la

scurtă vreme după „Revoluție”, dimpreună cu soția sa, Doina Pașca-Harsany, Nicolae Harsany s-a specializat acolo în istoria imperiului austro-ungar. În România, la Timișoara, ca studentă și mai apoi viitoarea sa soție, frecventa cercul unor tineri, pe atunci (anii '80), literați șvabi cunoscut sub numele de *AktionsGruppe Banat*. Este cu totul improbabil ca o femeie, fiica unui activist de partid timișorean și a unei directoare de fabrică de textile, să nu fi fost reperată de Securitate și contactată pentru a fi solicitată să dea informații despre un grup format din bărbați (singura femeie, scriitoare era Herta Müller) care era supravegheat continuu. Prietenia dintre Doina Pașca și W. Totok era de notorietate.

Stângist, altfel poet și publicist bun, harnic cercetător de arhive, unul dintre membrii Grupului de Acțiune Banat, William Totok s-a reciclat, după plecarea în Germania, în vânător de fasciști „Volksdeutsch”, a colaborat la radio *Europa Liberă*, înainte de 1989 ca și după strămutarea de la München, în noua formulă est-europeană, redactează un blog plurilingv, plin de documente autentice dar ridat de conformisme ideologice clasice: „Obiectivul revistei *Halbjahresschrift* constă în prezentarea corectă și autentică a evoluțiilor istorice, economice, sociale, culturale și politice din Europa centrală, răsăriteană și de sud-est. Autorii resping toate formele naționalismului, revizionismului și extremismului politic. În ediția online se publică texte în limba germană, română, engleză și maghiară”. <http://www.halbjahresschrift.homepage.t-online.de/>

Declarația de intenții merită să fie confruntată cu practica redacțională când, de pildă, situl reproduce drept acțiuni pozitive demersurile publice rasiste ale Institutului Wiesel (vânătorii de faciști-sic!! locali, de genul guvernatorului Transnistriei, Alexianu, sau a sociologului și filosofului Mircea Vulcănescu), care ignoră orice analiză a colaboraționalismului evreilor comuniști cu puterea colonială sovietică, și se solidarizează cu evidente acțiuni iredentiste maghiare.

În decembrie 1989, contactul dintre Doina-Paşca Harsany și W. Totok a fost folosit probabil de către ramura complotistă a Securității, după părerea mea, pentru transmiterea în Occident a unor informații alarmante și alarmiste despre situația din Timișoara. Erau la modă exagerările creatoare de opinie publică. Am avut ocazia să fiu în decembrie 1989 și ianuarie 1990 în miezul redacției canalului de televiziune TF1, pentru care am selectat și tradus vreo 30 de zile informații, o vreme neverificabile, care veneau dinspre România, prin transmisiile în direct ale Televiziunii române Libere. Am încercat și din păcate rareori reușit să corectez anumite informații delirante, cum au fost cele despre masacrele de la Timișoara – cadavrele din Cimitirul săracilor prezentate drept cadavre de victime sau povestea cu desantul aerian care ar fi atacat centrul Timișoarei. În decembrie 1989 și ianuarie 1990, ziariștii

francezi de la A2 sau TF1, în căutare de senzational, preferau să ofere astfel de știri dramatizabile, în ciuda analizelor mele critice, la adresa credulității lor.

(A se vedea pentru credibilitatea acestora situl lui Marius Mioc: <https://mariusmioc.wordpress.com/> <https://mariusmioc.wordpress.com/>)

Interesant ce scrie Mădălin HODOR, demascatorul „colaboraționiștilor de rând și de lux”, în *Revista 22*, sub titlul *Centenarul urii*: „Sfătuit de abilitii săi consilieri israelieni, care au o lungă experiență internațională în campanii cu accent pe specularea emoțională a sentimentelor negative ale electoratului, PSD a jucat de la bun început cartea învrăjbirii. Îmbrăcați în costume populare și zâmbind din afișe cu motive naționale, liderii partidului ne-au asigurat de la bun început că ei sunt «mândri că sunt români». Și dacă ei sunt românii „cei mândri”, cum sunt ceilalți, care li se opun? Cei care nu sunt mândri, evident. Și neromâni, din moment ce nu sunt mândri de apartenența lor. Puțin naționalism, puțin antieuroopenism și multă construcție pe resentimente, frici și frustrare. Rezultatul? Victorie în alegeri”. <https://revista22.ro/70273383/centenarul-urii.html> Comentariul meu: Să înțelegem că există vreun interes israelian pentru specularea unei acțiuni de învrăjpire internă? Sau consilierii sunt doar niște băieși/băieți simpatici care, după ce s-au exersat pe terenul intern al țării lor, extind metodele folosite pentru a ajuta rămânerea la putere, și deci îndatorarea față de ei, a PSD și a lui Dragnea?

Note:

¹ A fost publicat în volumul *Correspondența Președintelui Consiliului de Miniștri al URSS cu președinții SUA și cu prim-miniștrii ai Marii Britanii din timpul Marelui Război pentru apărarea Patriei 1941 – 1945*, în două volume la Editura de Stat pentru literatură politică în anul 1958. Era o traducere după ediția sovietică din 1957.

² Victor Suvorov (Vladimir Bogdanovici Rezun), fost ofițer al Direcției Generale de Informații a Ministerului Apărării din Uniunea Sovietică, a defectat în 1978 și s-a stabilit în Marea Britanie, unde a lucrat ca analist de informații. Alte volume traduse la Editura Polirom: *Spărgătorul de gheață. Cine a declanșat al Doilea Război Mondial?* (2010), *Ultima republică* (vol. I: *De ce a pierdut Uniunea Sovietică al Doilea Război Mondial?*, 2010; vol. II: *Cauza sfântă*, 2011; vol. III: *Dezastrul*, 2011), *Ziua M. Când a început al Doilea Război Mondial?* (2011), *Epurarea. De ce a decapitat Stalin armata?* (2011), *Acvariul. Cariera și defectiunea unui spion sovietic* (2011), *Speșnaz. Istoria secretă a Forțelor Speciale Sovietice* (2011), *O să vă îngropăm! Cronica marelui deceniu* (2012), *Sinuciderea. De ce a atacat Hitler Uniunea Sovietică?* (2012), *Umbra victoriei* (2013), *Eliberatorul* (2013), *Numele ei era Tatiana* (2013), *Îmi retrag cuvintele* (2014) și *Fiasco. Ultima bătălie a mareșalului Jukov* (2014).

³ *Dönüm* (în turca ottomană: *dönmek* – „a se întoarce”) reprezenta cantitatea de teren pe care un om putea să o are într-o zi, imprecizie care a condus la diferențe ale acestei unități de măsură în funcție de regiuni.

Mirela ȘĂRAN

Despre romane și gări mici în proza lui Kocsis Francisko



Un roman într-o gară mică*. Bun titlu de carte: promițător, dar și vag. Tocmai din această cauză nu este indicat să cedăm tentației de a realiza asocieri între „roman” și „gară”, oricât de interesante ar fi rezultatele unei astfel de căutări. Nu, cartea nu are legătură cu Anna Karenina, Hercule Poirot, Ilie Rogojinaru sau alte personaje pe care creatorii lor le-au scos la plimbare, la un moment dat, într-o gară. Nu este nici genul de carte pe care o poți cumpăra de la tonomatul din gările mai mari, față de care filologii se apropie cu grijă, depășindu-și teama de contagiune doar printr-o curiozitate exacerbată. De fapt, cartea nici măcar nu este un roman. Volumul lui Kocsis Francisko, apărut în 2018 la Editura Polirom, în colecția „Ego. Proză”, reunește douăzeci și cinci de „proze scurte și foarte scurte”. Printre aceste creații ale căror dimensiuni oscilează între câteva rânduri și optzeci de pagini se numără și o proză care dă titlul volumului.

O apariție interesantă această carte, atent scrisă, a unui scriitor care se află doar la a doua încercare de acest fel. Autorul, cunoscut mai degrabă în calitate de poet, a mai publicat un singur volum de proze, în 2006, intitulat *Plimbări cu Freud*. Creația care a inspirat titlul primului volum apare, după cum mărturisește autorul într-un interviu acordat lui Constantin Piștea, abia în acest volum, fiind cea mai extinsă bucată de proză. Întreaga carte este împărțită în trei secțiuni, numite „Secvențe rurale”, „Secvențe urbane”, respectiv „Alte secvențe”. Deși fiecare proză are autonomie și

o identitate bine articulată, există, totuși, o coerență la nivelul întregului, concretizată printr-o serie de fire conectoare care traversează textele și le fixează într-o ramă stabilă. În privința influențelor literare, una dintre cele mai evidente este cea postmodernistă. Ca efect al distanței temporale câștigate în raport cu anii de glorie ai postmodernismului românesc, textele reunite în această colecție de proză scurtă se situează sub cupola unui postmodernism matur, ale cărui comandamente au fost filtrate și preluate selectiv de autor. Astfel, privite în ansamblul lor, dezideratele postmoderniste (indiferent că vorbim despre indeterminare, hibridizare, intertextualitate, multiplicitate, prolixitate, joc sau formă deschisă) stau sub semnul moderației, ocupând cu discreție un plan secund. Ceea ce se conservă, în schimb, din întreaga sferă de influență a postmodernismului, este o puternică tentație ontologică.

Întrucât am menționat că există elemente care subîntind întreaga alcătuire, doresc să mă opresc asupra unui astfel de liant care poate fi propus inclusiv drept cheie de lectură a cărții. Este vorba despre actul povestirii, al (de)scrierii sau al rostirii, pe scurt despre arta cuvântului. Fie că deapănă amintiri, se confesează, împărtășesc experiențe, imită stilul unui alt personaj, își scriu scrisori, vorbesc singuri, cu divinitatea, în fața unui grup de ascultători sau în somn și folosesc regionalisme sau argouri, colecția de personaje extrem de diverse ale cărții apelează la cuvinte pentru a-și „deșerta” și „deretica” sufletul. De altfel, perceput la nivel global, acest volum trădează fascinația povestirii, în prelungirea unei tradiții care îi include pe Creangă și pe Sadoveanu. De remarcat este și faptul că plăcerea actului de a povesti este însoțită de gratuitatea lui. Altfel spus, ni se propune nararea de dragul narării și, chiar mai mult decât atât, povestirea care nu poate fi eclipsată de conținutul narat. Ilustrativă în acest sens este nuvela polițistă „Drumul spre celebritate”. Viața în comunism, ierarhiile sociale, organizarea activității, viața privată și publică într-un context totalitar, niciunul dintre aceste elemente nu reușește să monopolizeze textul. Ceea ce rămâne, într-un final, este intriga captivantă și povestea polițistă împletită cu un umor savuros. La fel stau lucrurile și în cazul celorlalte texte, care trădează aceeași înclinație pentru o povestire calmă, bonomă, echilibrată. Exceptând actul povestirii, alte elemente care conectează textele din volum sunt memoria/amintirea, tandemul identitate-alteritate, atenția aproape argheziană acordată lucrurilor mici și detaliilor, viața, moartea și alte „nimicuri”.

Încercările de a descoperi coerențe la nivelul ansamblului nu ar trebui să oculteze aranjarea inițială a textelor, grupate, nu fără temei, în trei secțiuni distincte. În fiecare parte poate fi descoperită o notă specifică, materializată într-un anumit tip de atmosferă, ritm, conținut și lexic. Secvențele rurale ne introduc,

cu multă grijă și răbdare, într-o lume a evocărilor, a amintirilor, a superstițiilor, a comunităților bine închegate, într-o lume care, deși localizată în timp, lasă impresia atemporalității. În acord cu subiectul prozelor, până și narațiunea este tihnită, ritmul, măsurat, iar regionalismele neaoșe sunt invitate să se desfășoare în voie. Fiecare text are farmecul său, de lume ușor prăfuită readusă la viață. Poate cele mai captivante proze sunt cele scurte, de maximum două pagini, adevărate chintesețe narrative. „Gheorghe”, „Hai acasă...”, „Moșneagul, baba și măgarul” sunt cele mai bune exemple. În aceste universuri *in nuce* narațiunea fuzionează cu anecdota, iar frazele atent cântărite împrumută uneori înfățișarea maximelor și cugetărilor: „Nimeni nu trebuie să-și îmbătrânească tinerețea, nici atunci când viața e păzită de milițieni.” Față de această parte, secvențele urbane aduc în plus nu doar o schimbare de decor, ci și de atmosferă. Fără a renunța la ritmul ponderat al prozei, aceste texte diferă prin subiect, prin intriga mult mai puternic conturată, prin acțiunea susținută („Drumul spre celebritate”, „Copiii lui Pridanis”, „Strada Salcânilor, al șaptelea copac de pe partea numerelor cu soț”) și mai ales prin intrarea într-o nouă formă de temporalitate, mai apropiată de timpul public, obiectiv. Ultima parte, numită „Alte secvențe”, duce lucrurile la un nivel mai abstract. Se renunță în repetate rânduri la evenimential în favoarea reflecțiilor privitoare la întrepătrunderea realității cu planul artistic („Personajul”), la viață ca scenă și la artă ca înscenare („Autorul a rămas fără chibrituri”), sau la limitarea inerentă logoului („Însemnări cu pensulă nesigură de învățacel”). Tot în această categorie textele mai dezvoltate propun analize de personaj mult mai rafinate, precum și sondări ale nivelurilor ființei și conștiinței umane. Și în această parte, la fel ca în celelalte secțiuni, fantasticul se insinuează în ordinea realului. Ceea ce e interesant la coabitarea dintre fantastic/supranatural și real este normalitatea coexistenței lor. Spre deosebire de nuvelele cărătesciene din *Nostalgia*, spre exemplu, dimensiunea fantastică nu este ostentativă, nu oferă senzația de alienare și refuză să deturneze atenția cititorului de la dimensiunea realistă. Atât nălucirile, licantropii sau personajele biblice, cât și extraterestrii se alătură în mod firesc narațiunii, așa cum divinitatea și reprezentanții acesteia se integrează organic peisajului și vieții autohtone în poeziile lui Ion Pillat.

Câteva observații cu caracter general mai merită făcute în raport cu aceste proze. Unul dintre lucrurile pe care le-am remarcat la terminarea lecturii este echilibrul care guvernează nu doar părțile, ci și întregul. Altfel spus, creația lui Kocsis Francisko nu este tipul de proză care zguduie cititorul. Dimpotrivă, cartea propune o lectură reconfortantă și onestă, cel mult provocând la reflecție. Este impresionantă delicatetea care se desprinde din aceste texte, vizibilă de la subiectul ales și până la

modul de tratare a personajelor. „Toată lumea îi zicea Lina” e un excelent exemplu în acest sens. Oamenii care populează aceste microuniversuri sunt tratați cu deosebită considerație și îngăduință, fiind propusă o perspectivă optimistă asupra naturii umane. Închei tot într-o notă pozitivă, nu înainte de a-mi cere iertare pentru faptul că titlul cronicii este un joc asumat cu orizontul de așteptare al lectorului, iar conținutul acesteia a trecut cu vederea proza care dă titlul volumului. Ce pot spune? Am încercat să mă încadrez în peisaj.

*Kocsis Francisko, *Un roman într-o gară mică*, Editura Polirom, Iași, 2018.

Călin CRĂCIUN

Adriana Teodorescu – despre noi



Prin al doilea ei volum de poezii, *Povești de trecere cu noi**, Adriana Teodorescu își continuă poetica în siaj postexpresionist, din *Aproape memorie* (Editura Limes, Cluj-Napoca, 2013) mizând pe transcrieri cu tușe vizionare fie ale unor experiențe traumatice, fie ale unor intuiții nicidecum mai puțin angoasante. Și în acest volum răzbat de la un capăt la altul, ba chiar în fiecare poem, stridențele thanatice despre care vorbea Irina Petraș în prefața celui anterior. Și nu cred să constituie aceasta neapărat un indiciu de manierism prematur și, desigur, numaidecât dăunător, nici rodul întâmplării, ci asumarea principiului că o singură explorare a unui loc nu epuizează resursele de emoție și de sens. Dimpotrivă, una nouă descoperă nuanțe ignorate ori încă nesesizate și posibilități noi de revelare.

Anastasia Gavrilovici vorbește pe coperta a patra a volumului de „o identitate supraetajată, un construct

poetic ce încapsulează mai multe voci (povești) a căror rezonanță se produce la aceeași unică frecvență: trauma”. Într-adevăr, *Poveștile de trecere cu noi* absorb și transmit frisonul unei imense traume, cea a conștientizării existenței bolii și, ca efect ultim al ei, a morții. De aceea, scenariile lirice sunt părți ale unui singur, ramuri fractalice care se ivesc pornind din același trunchi. Unul pe care am putea spune că deopotrivă îl construiesc și radiografiază microscopic. Sunt desfășurări de imagini prin care e reiterată cu mijloace noi viziunea unei lumi vechi, a damnării, asemănătoare, până la un punct doar, lumii-cavou bacoviene, a bolii ce pândeste pretutindeni și a cimitirului după cum se observă în poemul *Noiembrie*, ce deschide volumul:

„[...] Tot atunci, acasă, tatăl meu făcea o tensiune mare cum alții fac vânătași/ l-am strigat și ni s-a părut că răspunde, dar răspunsul nu era al lui/ o ureche s-a transformat în melc și alta a căzut ofilită/ mama spunea că va trebui să stau la poarta cimitirului să cerșesc altele/ ea nu va merge așa cu mine pe stardă/ drumul spre casă se dublează cu fiecare sunet ce-l pierzi/ nu vom ajunge astfel niciodată./ Se va spune despre noi că ni s-au încălzit picioarele./ că noiembrie a fost o câmpie neagră de unde./ fără să anunțăm pe nimeni, cum plănuiam pe vremuri într-o țară străină./ n-am mai plecat.”

Poeemele sunt ample desfășurări elegiace – improprie citării integrale în spațiul restrâns al unei cronici – alcătuite din micronarațiuni în care se îmbină imagini realiste, dragi ultimei generații poetice, cu evanescențe avangardiste. Ici o aluzie la dadaism, colo un pic de suprarealism ori o trimitere la onirism, dincolo se ivesc mugurii metaforei și abstractizării: „Ne trezim înainte să vină dimineața./ căutăm haine curate în beznă, mâncăm sub lumânări pitice/ ne e teamă, ziua ar putea aduce la geam inimi uriașe/ auzim cum pe stradă familiile se sparg în cioburi întrebând de noi/ nu mai avem nimic de scris./ decupăm litere din ziare./ somnul ne strangulează privirea/ mă trezesc încă o dată fără să spun la nimeni, îmbrac cearceafuri albe/ tot corpul meu se răspândește prin casă/ zidurile încrețesc camerele și locuim într-o nucă.” De fiecare dată e vădită știința gestiunii valorii simbolice și mai ales asumarea influenței, căci Adriana Teodorescu nu-și inhibă afinitățile postmoderniste, ba, dimpotrivă, le etalează cu demnitatea celui care, scriind, aproximează o poetică. Farmecul poeziei Adrianei Teodorescu de aici vine, din abilitatea de a fi, pe de o parte, în sfera simțămintelor generației sale, ce-și trăiește intens traumele, scormonind uneori aproape cu acribie în propria biografie, evidențiind fragilitatea umană și exprimând compasiunea, iar, pe de altă, de-a păstra la nivel formal atât cât i se potrivește din acumularea culturală. Din această perspectivă, evoluția poeziei nu e percepută ca o succesiune de salturi cuantice, un lung șir de contestări vehemente ale înaintașilor, concretizate în rupturi insurmontabile, ci ca un organism ale cărui transformări înseamnă adaptare la noi realități.

Accidentul vascular cerebral pare boala care domină întreaga lume, sintagma fiind folosită cu recurența laitmotivului. Ea bântuie în lumea biologică și nu mai puțin în lumea cuvântului. Dar, dacă poezia dă expresie angoasei morții iminente, tot ea e singura care poate s-o înfrunte, să caute, oricât de irațional, de imposibil ar părea, anihilarea ei în limbaj, inventând *Vascularizarea căilor*: „În fiecare dimineață îmi pun ca dorință să iasă din noiembrie o apă./ să fie o apă bună, să fie o apă mare./ cu pojghiță din bărci și respirații de pești/ să mă strecor în toate ca să nu scap nicio bucată din cum arăt acum./ să nu mă vadă nimeni./ orice închegare mă va costa viața/ orice fragment pe care-l voi pierde din privire se va transforma/ în fotografie de mormânt, apoi într-o muscă/ trebuie să fim mai multe, cât mai multe, să creștem, alert, pasul.” În fiecare dimineață îl întreb pe M. cum se simte/ și el nu știe să răspundă/ ar trebui să-și audă sângele./ așa că mama merge cu el tot mai des la mare/ unde sunetul se-aranjează în fractali și-ți face din auz o zdreanță/ apoi liniștea și zgomotul sunt o pătură./ indiferent cum o pui dă aceeași căldură./ mama i-a spus lui M. să se tragă de păr când nu simte deloc./ o demonstrație a faptului că între cauză și efect se pot face salturi/ că intervențiile străine se produc deseori greu./ doctori, ingineri, fizicieni lucrează încă la un dispozitiv ce va revoluționa/ orice grilă, rețea și idee vasculară./ pensetele lor descoperă, pas cu pas, fiecare vinișoară bolnavă a lumii./ totul se va remedia începând cu universul și terminând cu/ aortele tuturor celor în care, indiferent de cât timp, sângele stă.” Din căutarea unei soluții discursive vine aerul similiritualic semnalat de Aura Poenar pe ultima copertă. Atâta doar că zeul limbajului e *otiosus* („Sunt lucruri care se întâmplă și pentru care nu sunt cuvinte/ astfel că ești nevoit să trăiești la marginea limbajului”), accesibilă fiind doar încercarea de a ne înțelege viața, cu mijloacele limitate la îndemână („Continuăm să mergem și semănăm în urma noastră/ poteci pe care ne interpretăm viața. Noi nu, dar alții poate se vor întoarce”).

„Tensiunea existențială”, despre care vorbea Constantina Raveca Buleu, referindu-se la volumul din 2013 (în „Contemporanul”, Anul XXV, nr. 3 (744), martie 2014) străbate integral și *Povești de trecere cu noi*. Aici biograful trece în prim-plan, astfel că putem sesiza atenuarea culturalului, reținerea lui în fundal, însă nicidecum anularea. Poezia câștigă astfel un plus de emoție. Dincolo de fiecare eveniment ce distorbă ceea ce s-ar putea numi o viață fericită, stă, mai angoasantă chiar, trecerea timpului, aducătoare de riduri care „se strecoară în creier”, de boală și de pierderea memoriei. Este, iată, nu doar biografia personală, ci și cea a tuturor. De aceea, poemele Adrianei Teodorescu sunt „povești de trecerii cu noi”. O încercare de a pierde onorabil în fața timpului.

* Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2018.

Nina CORCINSCHI

**„Femeia fatală” a lui
Constantin Cheianu**



Proza erotică din Basarabia numără puține opere de relevanță tematică, capabile de înnoiri paradigmatică. După 2000 încoace, trecerea retoricii erotice în registrul concupiscentei, exersat în mod ludic și ironico-parodic sau de-a dreptul grotesc este cam singura realizare romanescă, la acest capitol. Un autor relevant în ceea ce privește primeneala discursului erotic în proza de la noi este Constantin Cheianu. În *Sex & Perestroika* (2009), prozatorul subminează discursul politic deformat, prin sexualitatea triumfătoare și debușeu erotic. Romanul deconstruiește în manieră ludică industria de clișee ale erotografiei tradiționale, face saltul de la un topos sentimental la improvizația hedonistă, de la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor. De la corpul de senzații face, în mod spectaculos, trecerea la corpul *ca limbaj*. După *Sex și perestroika*, Cheianu recidivează cu un roman și mai îndrăzneț, și mai sfidător de pudori erotice, *Ultima amantă a lui Cioran* (Cartier, 2018). Acesta duce experimentul corpului mai departe, conectându-l la trăiri sufletești la limită, la tribulații ontologice, aducând într-un raport dilematic percepția vieții și a morții.

Personajul masculin, un bucătar, fan al lui Antony Bourdain, cu care întreține constant un dialog intertextual, este un apologet al feminității, un adorator al corpului feminin. Se declară pe

deplin fascinat de formele bine conturate, un contemplator însetat de curbe, unduiri, desene senzuale, creionate de mișcările corpului feminin în actul iubirii. În literatura română din Basarabia doar Paul Goma a mai scris *bucopoeme*. Cheianu reia această *bucopoetică*, minunându-se, în suite de metafore, de frumusețea acestui accesoriu, la femei. Ne delectăm, în roman, cu lungi digresiuni despre formele preferate, despre contururi, gesturi, toate participând la un ceremonial erotic, perceput intens senzorial, dar mai ales evaluat estetic. Admirația buclor devine aproape o problemă ontologică: „Eu unul nu cred că aş putea trăi cu o femeie cu suflet frumos și cur urât”. Explorator al feminității, bucătarul e un Casanova cu dosar. Numai într-o zi ajunge să facă dragoste cu 3 femei, aplicând cu fiecare dintre ele un mecanism diferit de producere a orgasmului. Pentru că, spune el, câte femei, atâtea tipuri de orgasme: „Astăzi populația globului pământesc numără aproximativ șapte miliarde și jumătate de indivizi. Dintre aceștia, cei circa trei miliarde șapte sute de milioane de bărbați ating orgasmul într-un singur mod, în timp ce femeile ajung la extaz în trei miliarde opt sute de milioane de feluri”. Erotică e însăși savoarea naratorului de-a povesti cu lux de amănunte regiile sale erotice, detaliile spectacolului seducțional și insistența asupra atâtor gesturi și nuanțe ale acuplării. Un ingredient esențial este umorul, care face ca narațiunea să devină apetisantă, picantă, plină de arome, așa cum îi place bucătarului să arate bucatele pe care le gătește.

Romanul este unul al marilor plăceri ale vieții: erotice și gastronomice. Alt registru narativ este însă al tribulațiilor sufletului, care-i răstoarnă personajului percepția despre viață și moartea, prin suicid. Gândul sinuciderii ține în cumpănă marile ispite, dar și dileme ale vieții. Gândul că poate curma oricând mecanismul vital șterge din priorități, reduce paroxismul, alimentează cinismul și autoironia, care relativizează extremele. Dar marea încercare pe care trebuie s-o suporte personajul vine nu din partea morții, ci a vieții. Ține de meandrele complicate ale iubirii.

În viața cinicului bucătar apare Ea (așa e numită în roman), o tânără femeie de succes, managerul unui hotel de cinci stele din oraș. O apariție tulburătoare, o femeie-fatală, care transformă întreaga lume interioară a personajului. Ea nu este, vorba naratorului, sclipitor de frumoasă, dar expresivă, asta vrea să spună metafora privitorului „ca și cum ai vedea un diamant...”. „De departe arată bine, dar nu ai zice că e ruptă din soare,

remarci doar silueta seducătoare care i se ghicește. Dar când am văzut-o de câteva ori de aproape, pur și simplu m-a electrocutat. Știți cum e diamantul pe care îl rotești la lumină și deodată una din fațete reflectă toate culorile curcubeului? Așa mi-a apărut EA”. „O femeie seducătoare, inteligentă și plină de șarm”, conștientă de puterea ei de atracție, pe care nu ezită s-o pună în aplicare, dincolo de toate consecințele previzibile.

Bucătarul lui Cheianu, un bețiv, dar nu oricare, ci un cititor de Cioran, un reflexiv, se pomenește sedus și înlănțuit de această Cleopatră cu plete negre și cu un mare vino-încoace. E un risc să aduci în scena narativă o *femeie-fântână*. Fenomenul e puțin cunoscut și provoacă imediat o reacție de suspiciune. Orgasme lichide, provocatoare de „lacuri, mări, oceane” pe mobilă, pereți, canapele? Personajul lui Cheianu ne asigură că da. Femeia lui se dovedește o fântână care nu mai obosește să izvorască. Nu urină, nu spermă obișnuită, ci un „lichid inodor și incolor”, care lasă urme ușoare pe mobilă și semne adânci în geografia afectivă a bărbatului îndrăgostit. Spectacolul erotic e demn de un scenariu de film pentru adulți: „Aici a fost nebunie, pentru că în timp ce eu tot acceleram, strigătul ei creștea în intensitate, iar jetul fierbinte care îmi țâșni puternic printre degete stropi totul în jur – cearșaf, cuvertură, perete, podea, covor, scaun, pe mine. Părea că n-o să se mai oprească niciodată nici strigătul ei, nici lichidul acela! Eram mut de uimire și entuziasm!”.

Despre „femeia-fântână” citim în cartea lui Jacques Salomé. *Întâlniri cu femei-fântână* (Traducere din franceză de Valeria Bollud, București, Curtea Veche Publishing, 2013). Cartea conține mărturiile femeilor-fântână, care au trăit o experiență „lichidă” și știu că acest efect nu se obține oricând, oricum și cu oricine, ci doar cu „bărbatul care cunoaște și apreciază această ofrandă” și care „va ști să declanșeze și să alimenteze bucuriile și plăcerile legate de acest izvor nesecat” (p. 22). Miracolul izvorării se întâmplă în condițiile în care este alimentat de încredere și iubire împărtășită, „când mă simt dorită, acceptată toată, așa cum sunt, și sunt luată drept ființa lui mult visată, unică, atunci reușesc să-mi abandonez, cu deplină încredere, corpul izvorând între mâinile sale” (p. 29). Ea, iubita bucătarului, care avusese o viață amoroasă lipsită de astfel de surprize corporale, se declară descoperită de bucătar drept fântână. El e cel care reușește să trezească în ea plăceri nebănuite. Personajul lui Cheianu atinge acest climax erotic, printr-o venerație sacerdotală a feminității, printr-o

sacrificare a propriei plăceri de dragul plăcerii partenerei sale. Urcată pe pedestal, femeia din fața lui i se revelează ca un simbol al feminității, ca o definiție a grației și a senzualității. Admirația lui e încărcată de superlative: „Și aici aveam să-i văd pentru prima dată întreaga siluetă nudă din spate, pentru că se ridică și merse în baie. Priveliștea mi-a tăiat respirația! Am sorbit în sfârșit cu privirea fesele acelea care îmi prilejuiseră atâtea fantezii când erau acoperite de haine. Nu am rezistat, am alergat după ele să le sărut și mușc! Mă așteptam că trebuie să fie cele mai frumoase din univers, dar totuși greșisem: erau mai mult decât atât!”. În fața acestei femei-eveniment, bărbatul simte o dorință sporită de-a i se dăruia, face orice pentru a-i asigura orgasme lichide, pentru a o aduce din extaz în extaz. Se abandonează complet actului erotic, încântat și uluit de fenomenul absolut incredibil al fântânii. Explozia simțurilor Ei e garanția propriei lui voluptăți.

Că nu este vorba de o femeie obișnuită e clar din optica personajului și din toată cazuistica acestei iubiri. Urmărind-o, pas cu pas, bucătarul e de fiecare dată bulversat în orizontul lui de așteptare. Femeia lui este o sumă a contradicțiilor. „Era o femeie ale cărei luciditate, calm și sobrietate contrastau atât de tulburător cu dezlănțuirile din pat”. Certitudinile lui se leagă de experiența avută în materie de femei și de argumentul plăcerii sexuale. „Recunosc, eram – lucru neobișnuit pentru mine – mulțumit și liniștit în privința celor ce aveau să urmeze. «Viitorul sună bine», am repetat o frază auzită undeva. Femei cărora le prilejuisem orgasme muuult mai stinse deveneau numaidecât dependente de sexul cu mine. Pe ea cred că o înrobisem de-a dreptul. «Fata asta e a mea», mi-am zis. Fata asta avea să-mi iasă pe ochi”. Își anesteziază unele suspiciuni, care apar din când în când, cu asigurările ei de iubire și cu dăruirea ei necondiționată, când se află în brațele lui. Și totuși declicul se produce. „Înrobirea sexuală”, la care speră protagonistul nu se produce. Femeia se îndepărtează pas cu pas de el, sfârșind prin a-i spune senin că s-a terminat. Marea frustrare a personajului ia forma unei suferințe imense. Din perspectiva lui, nu erau motive de ruptură: relația mergea bine, orgasmele erau tot mai spectaculoase, renunțarea la alcool se adăuga ca un argument în plus pentru o relație de durată. Geometria afectivă a romanului se cabrează sub forma unui mare semn de întrebare în căutarea certitudinilor. Ce i-a lipsit acestei femei care trăia o voluptate paroxistică în brațele bărbatului? Intriga romanului abia aici se articulează, culminând cu drama fracturii interioare a personajului masculin.

Ceea ce lipsește în roman este perspectiva Ei, delimitată de cea a protagonistului și nemediată de el. Bunăoară, nu știm ce-a însemnat pentru Ea faptul c-a fost înjurată în momentul unei certuri sau faptul că, vrând să deslușească misterul ființei ei, bucătarul s-a împrietenit, pe rețelele de socializare, cu fostul ei soț. Această perspectivă feminină lipsește, de la bucătarul-narator aflăm doar că nu i-au plăcut aceste gesturi și că a provocat scandaluri, pe care zice el, o femeie nu ar fi trebuit să le provoace dacă își iubește cu adevărat partenerul. Să fie chiar așa? Misterul rămâne intact, întreținând tensiunea tramei narative. În lipsa unei explicații logice, bărbatul îndurerat recurge la soluția psihanalitică și un articol de pe google îl ajută să emită verdictul: iubita lui e bolnavă de narcisism. Boala, crede el, pornește dintr-o relație nefericită cu tatăl ei, apoi cu soțul de care a divorțat și astfel accentele s-au mutat pe carieră, vizibilitate, orgoliul afirmării drept femeie frumoasă și de succes. Dar și pe necesitatea maladivă de-a subjuga erotic bărbații, pentru a-i abandona mai târziu. O Dona Juana obsedată de putere. O femeie incapabilă să simtă mai mult de aici și acum. Un detaliu este foarte revelator în acest sens: „O dată m-a uluit transformarea pe care i-am văzut-o pe figură: după ce ieșise de la mine euforică și cu zâmbetul pe buze, când se așeza la volanul BMW-ului ei avea deja un chip de gheață. Nu am acordat o importanță prea mare acestei observații, iar astăzi știu că fata aceasta era pregătită încă de pe atunci să o rupă cu mine în orice moment”.

Stările alternative de tandrețe, dor și frustrare, supărare și ură pun în contradicție vechea tendință suicidală cu puterea nestăvilă a vieții, care năvălește peste el, cu furtunile grele ale suferinței. „M-a convins să mă tratez de alcoolism, mi-a redat viața, pot zice, iar odată cu asta și frica de moarte. Mi-a înlocuit dependența de alcool cu dependența de EA. După care m-a părăsit. Vreau să beau din nou, vreau să întorc înapoi acele prime luni ale relației noastre, inundate de alcool și de «fântână», vreau să fiu liber de frica morții cum eram atunci și să nu mă tem de gândul sinuciderii. Pentru că obsesia aceasta a sinuciderii mă pune fața în față cu un fel de eternitate. Este ca și cum ai avea la dispoziție o grămadă ani, o veșnicie și tu întrerupi, orgolios și triumfător, totul. Te simți un pic de Dumnezeu. Ea mi-a schimbat dependența de gândul sinuciderii pe dependența de ea! Nu mi-a lăsat nici aceasta iluzie.”

Epilogul simbolic de regenerare biologică, renașterea într-un prunc de puritate isusiacă relevă într-o singură imagine ceva din complexitatea

simbiotică a celor 3 inițieri fundamentale ale existenței umane: nașterea, iubirea și moartea. „În sfârșit îmi pot trage sufletul, întins pe burtică pe canapea și cuprinzând cu mânuțele mele cât de mult pot din contururile acelea de «lacuri», «mări», «oceane».

«Ce scump îmi ești!», aud de undeva vocea EI.

Am pielea albă și curată ca a pruncului Mariei...”.

Îmbinând ritmul sacadat, alert și spontan al jurnalului, cu cel reflexiv și potolit al eseului, romanul lui Cheianu este o răbufnire de emoții într-o confesiune abil construită și subtil articulată narativ. Un roman despre speranțele, împlinirile și clivajele neînțelese ale iubirii, în care ludicul și tragicul sunt inseparabile și se reflectă, într-un ingenioasă geometrie a nuanțării reciproce, în oglinzile paralele ale narațiunii.

Ultima amantă a lui Cioran confirmă un prozator autentic, capabil nu doar de îndrăznele erotice, de ghidușii ludice, dar și de incizii curajoase și profunde în carnea omenescului, în cele mai blurate și mai ascunse zone ale sufletului. Noul roman al lui Constantin Cheianu este, fără îndoială, alături de *Grădina de sticlă* a Tatianeî Tăbuleac și *Woldemar*, al lui Oleg Serebrian (apărute toate la Editura Cartier), succesul anului 2018, în materie de proză.



Andreea POP

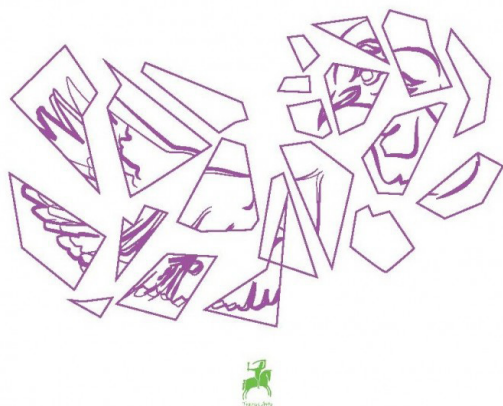
Acuitate vizuală

VLAD SERDARIAN

Teritoriul animalelor

Teritoriul animalelor

VLAD SERDARIAN



Două lucruri sunt sigure cu privire la debutul lui Vlad Serdarian din *Teritoriul animalelor* (Tracus Arte, 2018); mai întâi, că episoadele sinistre și pe alocuri ermetice pe care le „promovează” peste tot în volum sunt principalul catalizator al poemelor sale. O bună parte din ele au aerul unor „studii” bizare, articulate cu multă duritate și cu o intensitate a privirii care merge în zona sadismului, așa cum se vede în *animale*, de altfel unul dintre cele mai cerebrale texte: „la câțiva metri de cărare/ un cerb cu coarcele prinse în gard electric/ strică zenul sonor cu mugete out of this world/ de remarcat fenomenala erecție/ deci reține: cerbi + curent electric = love// sau// pe scurtătura spre vadu vezi nazarcea imediat după/ pușcărie/ câmpurile tunse de grâu./ văd periferic vulpea alergând spre șosea/ accelerez care pe care/ se izbește în portieră spate/ e seară dar tot o prind în retrovizoare cum se dă peste cap/ cum îi zboară coada prin aer ca o șosetă strânsă pe jumătate/ frânez cobor apropii./ vulpea roșie s-a sculat/ s-a nfipt bine pe picioare/ dar s-a blocat/ față-n față degeaba/ ochii ei decalibrați/ aruncă săgețele pe lângă// un fel de tocmai am avut near death experience/ plutesc între viață și moarte/ am văzut

strămoșii cu solzi/ umanoid/ stupid.” Secvențele de genul acesta, derulate cu mici sincope, dar chiar și-așa într-un stil alert, dovedesc entuziasmul poetului pentru construcțiile cu efect, cu o finalitate dacă se poate dramatică, pe care le stăpânește printr-o voluptate a detaliilor, e drept, fără să devină decorative ori excesive. Acea „lansare a privirii” pe care o anunță la un moment dat un vers așa zice că e, de fapt, o mișcare definitorie pentru întreaga viziune poetică a lui Vlad Serdarian, care plusează mereu prin supralicitarea perspectivei.

Mai apoi, e clar că poemele sale se păstrează, aproape fără excepție, într-o zonă de temperanță & economie a mijloacelor stilistice, fără să înregistreze prea multe fluctuații, în ciuda finalităților lor destul de diferite. Indiferent dacă survolează pulsațiile vieții cotidiene, sub forma unor instantanee urbane (vecinii de la bloc, oamenii de pe stradă, geografii mărunte de zi cu zi etc.), ori pe cele senzuale (cum o fac în *timpu*), ele au peste tot o temperatură constantă, controlul debitului prevalează asupra temei, adică. Pentru că dincolo de emisia lor bine stăpânită, poemele sunt mai degrabă oscilante din punct de vedere al subiectului, fără să își marcheze o amprentă anume în acest sens. Miza lor pornește mai mult de la desfolierea plictisului, a amănuntului rutinier, pe care îl circumscriu din perspectiva unui observator cinic, cu multă vocație sarcastică; se vede fie și doar din *la picnic*, *marile iubiri*, sau *în familie*, două poeme care mustesc de malițiozitate și care indică foarte precis dimensiunea proiectului caustic al lui Vlad Serdarian: „la orice margine chitila-mogoșoaia/ – preferăm cu lac/ vin mașinuțe argintii// din portierele deschise/ răsar animăluțe + mici lucrșoare// din portbagaj ies cutii/ caserole mici păturici/ scăunele o masă clasoare// acum/ autourile în sfârșit libere/ neîncorsetate de frâne/ pe relax.” vs. „mamele suspină ca sensibilele/ în bucătărie/ sau poate de la ceapă/ au pus oalele mari pe foc/ au tocat păstârnac și țelină/ acum morcovi/ în curând vor veni bărbații cu ciozvățele// [...] ușor repejor/ n-a mai rămas nicio femeie s-au făcut toate mame/ tații numa’ la pozat chiar dacă mai ieșeau pe balcon/ la fumat/ dar în principiu doar pozat și editat”. De aici pornesc, de fapt, cele mai elaborate dintre textele lui, pentru că exercițiul ironic (și autoironic, nu o dată) merge mână în mână cu plasticitatea și premeditarea descrierii. Directe, fără subtilități inutile, și de o luciditate corozivă, ele își abandonează uneori temporar



reflecțiile acestea ale monotoniei (fără să fie și monotone, departe de a fi așa, de fapt) în favoarea unui „calendar” fantezist. E încă o dimensiune destul de consistentă a poeziei lui Vlad Serdarian, dar vorbim de-un fantezism care n-are nimic de-a face cu proiecții suprarealiste, ori pretenții imaginative laborioase, cât cu o exploatare ceva mai aprofundată, ușor distorsionată, a realității exterioare agresive pe care poemele o desfășurau oricum. Aici funcționează cel mai concret acea mobilitate a privirii de care aminteam mai sus, care se face printr-o prelucrare fastuoasă a realului și care produce astfel bruiaje și impulsuri – niște rezultate scontate pe care poetul le calculează cu destul de multă precizie.

Până la urmă, e vorba aici de o încercare de obscurizare și încifrare a emoției prin imagini tari, un deziderat pe care poemele din *Teritoriul animalelor* îl urmăresc fără ezitare de fiecare dată, chiar și-atunci când sunt ancorate în jurul unei tematici care cu ușurință ar admite un discurs ceva mai transparent, cum e acela amoros: „am stat prea mult în soare/ lichidele s-au scurs/ cavitățile au început să fie locuite/ de sunete alambicate// când noua caravană/ a ajuns în deșert/ mi-au descoperit memoria uscată în tunele/ circuite rupestre/ cineva a zgâriat cu degetul/ și scrâșnitul a declanșat avalanșa/ oasele s-au surpat/ îngropând definitiv/ tot ce a supraviețuit odată în deșert/ în soare/ ani”, +/- *doi ani de relație*. E drept, cu mici excepții, finalul unui poem ca *accident* evadând din retorica abruptă a conspectului imediat –

acid și cu potențial subversiv – sub forma unei reflecții ceva mai „domesticită”, curată: „te-ai oprit în centură părul s-a smucit/ ca în videoclip la bjork/ dușmanu’ s-a ridicat în picioare și/ s-a aruncat în parbriz/ cam teatral/ [...] mașinile deja sincronizate/ în alunecarea spre dâmboviță/ chiar atunci am realizat fata cu căști ori era ori semăna/ cu alina/ singura pe care am iubit-o mai mult ca pe tine/ dar n-am avut curaj să-ți zic/ știam că într-o zi/ asta o să mă omoare.” Puține sunt locurile în care Vlad Serdarian își permite o confesiune propriu-zisă, însă; de cele mai multe ori, preferă să își mascheze rarele ieșiri de acest gen sub forma unui discurs epurat de introspecții prea adânci, camuflat prin nonșalanță & limbaj informal spre mecanic, ce amintește pe alocuri de poezia lui Vlad Drăgoi.

Așa încât auster și cu multă vână în comprimarea repertoriului său imagistic hărțuit de semne și premoniții agresive, *Teritoriul animalelor* e un volum destul de coerent, fără imprecizii (prea) flagrante, de o acuitate vizuală care îl individualizează și în care e de găsit vitalitatea poemelor pe care le scrie Vlad Serdarian.

*Vlad Serdarian, *Teritoriul animalelor*, Editura Tracus Arte, București, 2018



Alex. CISTELECAN

Sinceritatea de clasă



Liviu Voinea (coordonator) • Alexandra Cojocaru
Brîndușa Costache • Veaceslav Grigoraș • Horațiu Lovin
Camelia Neagu • David Orjan • Andrei Tănase

UN VEAC DE SINCERITATE

RECUPERAREA MEMORIEI
PIERDUTE A ECONOMIEI ROMÂNEȘTI
1918-2018



Trecut-au anii și, așa cum anticipam¹, capitalismul a fost recunoscător cu Liviu Voinea. Tânărul economist heterodox, care odinioară, pe vremea crizei, părea să vrea să argumenteze ceva împotriva politicilor de austeritate și represiune socială, a devenit între timp viceguvernator al BNR și, implicit, unul din principalii artizani ai chiar politicilor respective.

În această calitate, Liviu Voinea a coordonat recent o echipă de experți și consilieri BNR, al căror efort colectiv a rezultat în lucrarea *Un veac de sinceritate*² – o sinteză a principalilor indicatori economici ai dezvoltării României de la Unire încoace. În cuvântul înainte al cărții, Mugur Isărescu plasează lucrarea în descendența directă a ideilor lui Von Mises și ne asigură că ea „nu este supervizată instituțional”, că seriile de date „nu sunt oficializate cu parafa BNR” și că „echipa de autori... a formulat, în această carte, puncte de vedere proprii” – ceea ce nici nu ne îndoiam: nu-i vorba că Liviu Voinea și ceata sa ar scrie aici la comandă și *contre coeur*, poate chiar insinuând subversiv perspective heterodoxe în chiar centrul ortodoxiei capitalului financiar; din contră, Mugur Isărescu își poate într-adevăr lua părintește mâna de pe ei, căci, după cum o demonstrează în interpretarea lor a datelor și prin recomandările lor de economie politică, copiii grăiesc și gândesc spontan numai și numai în ideologia instituției.

Prima parte a cărții este dedicată datelor privind evoluția PIB-ului României în ultimii 100 de ani. Datele sunt, fără doar și poate, interesante. Ce ne arată ele? Dacă e să împărțim în cele trei

perioade aferente celor trei regimuri politice prin care am trecut (democrația liberal-fascistă din interbelic, comunism, neoliberalism), situația arată cam așa: mai întâi, gloriosul interbelic a presupus, de fapt, doar 6 ani de creștere economică (1920-26), restul fiind practic numai recesiune, cu o mică pauză în 1934-37; per total, din 1918 până în 1939, PIB-ul saltă de la 866 \$/cap de locuitor la 1385 \$, o creștere de abia 57%; asta dacă nu punem 1945 ca punct final al regimului „democratic” din interbelic – și de ce nu am calcula astfel, în fond, din moment ce participarea la războiul imperialist de partea axei fasciste, cu dezastrul aferent, a fost răspunderea directă a democrației noastre interbelice –, caz în care prestația economică a interbelicului este una curat negativă: de la 866\$ (1918) la 746\$ (1945) \$/locuitor.

Cea mai mare creștere economică se înregistrează, indiscutabil, în perioada comunistă, deși este vizibilă considerabila inflexiune negativă reprezentată de criza datoriilor externe de la finalul anilor 70 și politicile dure de austeritate de până în 1989: de la 746 \$, la finalul războiului (sau 2533 \$ în 1948, dacă e să fim mai stricți), PIB-ul crește destul de abrupt, doar cu mici întreruperi, până în 1979, la 10691\$; ultimul deceniu comunist e măcinat de recesiune (cinci ani din zece) și mai adaugă în final doar încă 1000\$/locuitor – ajungând la 11567\$ în 1989, cu un maxim de 12450\$ în 1987. Una peste alta, economia comunistă a realizat, între 1945 și 1989, un salt de 15 ori al PIB-ului (sau de aproape 5 ori, dacă punem 1948 ca punct de pornire) – cam de 30 de ori (sau de 10 ori, dacă calculăm din 1948) mai bine decât a reușit democrația interbelică, e adevărat, în jumătate timpul.

Cât privește ordinea neoliberală actuală, avem mai multe sub-perioade: mai întâi, un lung deceniu irosit cu „restructurarea” economiei pe baze de piață liberă (cu instrumentarul tipic al terapiei de șoc - privatizări, liberalizări, dereglementări), care face ca abia în 2004 să depășim PIB-ul maxim atins de regimul comunist în 1987; mai apoi, anii de integrare europeană, cu steroizii aferenți ai fondurilor de aderare, care ne saltă PIB-ul cu vreo 80% în perioada 2001 (10681 \$) – 2008 (18059 \$); apoi alți cinci ani ratați cu criza și austeritatea corespunzătoare (ambele, să nu uităm, în mare parte opera BNR – prin politica de creditare pre-criză, și prin politicile de salvare a băncilor & austeritate pentru tot restul, după izbucnirea ei), care fac ca PIB-ul să revină la nivelul din 2008 abia în 2013; după care, în fine, ultimii 5 ani care mai aduc cumulat o creștere de vreo 25% a PIB-ului, în mare parte grație creșterilor salariale

promovate de PSD și în ciuda rezistenței sistematice și îndârjite a Băncii Naționale (care, în vremea asta, n-a făcut decât să tragă semnalul de alarmă cu strigăte de „inflație!”, „creștere falsă, nesustenabilă, pe consum”, „fug investitorii, vin rușii”). Una peste alta, în 30 de ani neoliberalismul a reușit să dubleze PIB-ul pe cap de locuitor, de la 11567\$ în 1989 la 23323\$ în 2018: mult mai bine decât interbelic, dar și sensibil mai rău decât comunismul.

Evident, aceasta este mai degrabă lectura mea a datelor furnizate în volum. Nu că datele în sine n-ar fi suficient de grăitoare: cumulat, 50 de ani de capitalism și „libertate” au produs considerabil mai puțină creștere economică decât 40 de ani de comunism și „dictatură”. Acestea fiind însă datele și impertinența lor usturătoare, misiunea pe care și-o asumă autorii volumului *Un veac de sinceritate* pare a fi mai degrabă de a le pune căluș la gură și de a le interpreta în contra lor. Prin două manevre: mai întâi, prin fragmentarea perioadei 1918-2018 în perioade mici, 18 la număr, de creștere sau recesiune continuă, fragmentare care tulbură imaginea de ansamblu și comparația dintre cele trei mari modele de economie politică puse în practică în ultima sută de ani în România; în al doilea rând, prin argumentul finaciari-bancar, chipurile – în realitate un cristal de ideologie – potrivit căruia creșterea abruptă din timpul comunismului, oricât de spectaculoasă, ba chiar tocmai pentru că atât de spectaculoasă, este de fapt nenaturală, forțată, în condițiile în care „este mai bine să crești mai încet, dar constant”. Dar, după cum e dificil să argumentezi, ca economist în genere, că prea multă creștere a PIB-ului e periculoasă, iar pe de altă parte, ca economist BNR, nici nu poți spune că saltul susținut al PIB-ului e un criteriu de succes economic (pentru că atunci îți rezultă, din propriile-ți tabele, comunismul ca model optim verificat istoric), soluția este, desigur, să lași deoparte economia și datele ei obiective și să chemi în ajutor „științele sociale”: concret, să dai cu ceață, argumentând că, știință socială fiind, economia nu e doar date, ci e mai mult o artă a interpretării, și uneori datele sale (mai ales când arată ceea ce arată) trebuie citite chiar invers de cum ne-am aștepta. Drept urmare, sunt somați să rezolve situația și să năucească datele doi din marii piloni ai științelor sociale românești și de pretutindeni: Rădulescu Motru (cu argumentul imitației palide, deși forțate, a instituțiilor din Vest) și Daniel David (cu refrenul privind „caracterul indisciplinat, în sensul lipsei unei valori intrinseci a muncii” la români), ca explicații pentru eșecul real al comunismului (falsa modernizare etc.) din spatele aparenței sale de reușită. Cam asta înțeleg bancherii

noștri prin „științe sociale” – frenologia nouă și veche a psihologiei colectiv/cantitative (de altfel, singurele lucrări de non-economie sau *policy* citate în volum), chemate să explice inexplicabilul din punct de vedere economic, „nedeterminarea” datelor altfel aparent destul de clare: de ce creșterea PIB-ului este rea când e mare și comunistă și distribuită în mod egal, dar e bună când e modestă și capitalistă și profită de ea doar puțini? Pentru că: specific românesc și determinism cultural.

Înapoi în tabele. Per ansamblu, în ciuda dezastrului interbelic și a semi-performanței neoliberale, în ultimul secol (1918-2017), PIB-ul României a crescut de 26 de ori, și în medie cu 3,3% pe an, ceea ce reiese a fi un ritm de creștere de supercampioni, mai mare decât al țărilor occidentale (SUA (1,9), sau Franța (2,3), UK (1,5), Germania (2,1)), dar și față de al multor state din estul Europei. La asemenea creșteri pe hârtie, însoțită de atâta sărăcie în realitate, oricât ai pune căluș datelor, trebuie să deschizi problema inegalităților – ceea ce autorii și fac. Problematizarea inegalităților sociale într-un volum BNR a părut atât de surprinzătoare – tocmai pentru că este, totuși, atât de ipocrită – încât parte din recepția progresistă a volumului aproape că a salutat în el un tovarăș de drum, un posibil argument împotriva politicilor de austeritate și represiune socială. În realitate însă, s-o recunoaștem, era cam imposibil să nu se vorbească despre inegalitate în acest volum: nu doar pentru că, general istoric vorbind, inegalitățile actuale sunt, în lume, atât de flagrante, în expansiune liberă pe tot globul după căderea comunismului, încât au devenit măcar un obligatoriu ritual de *lip service* în orice memo și declarație ale FMI, Comisia Europeană și, de ce nu, BNR; dar și pentru că, din nou, însăși datele din volum obligă la această interogație: dacă România a crescut în ultimul secol într-un ritm mai susținut decât vecinii săi și, în general, consecvent peste medie, unde s-a dus toată această dezvoltare economică, ce clase au beneficiat de ea? Dacă PIB-ul a crescut de 26 de ori într-un secol, cum se face că avem peste 5 milioane de săraci, aproape jumătate (43%) din toată populația săracă a UE?

Acestea fiind așadar datele, nu e nici un merit în faptul că volumul pune problema inegalității – ditamai elefantul din statistici chiar nu putea fi ignorat, nici măcar de reprezentanții BNR, de obicei însărcinați cu ocultarea chestiunii sociale din spatele tabelelor financiare. Mai interesant e însă modul în care autorii reușesc să evite întrebarea chiar și când se prefac a o trata – și aici, prin vreo două manevre: mai întâi, vorbind în abstract, ca și cum inegalitatea și

sărăcia s-ar fi întâmplat așa, din senin, ca cifrele într-un tabel, și ca și cum în spatele lor nu ar sta o cruntă realitate și o politică de clasă (termenul nici nu apare în volum), sau atingând problema redistribuirii din vârful buzelor, cu candoarea observatorului detașat, când datele sunt cât se poate de arzătoare, iar musca de pe căciulă ar trebui să fie realmente apăsătoare: mda, avem, zic ei, „26% din populație fără baie și toaletă”; avem, regional vorbind, un pol de bogăție (București-Ilfov, binișor peste media de PIB/locuitor din UE (140% față de medie), iar în rest, regiuni care înnoată în cel mai bun caz pe la jumătatea mediei europene, când nu se scufundă pe la o treime doar); și e drept, cum spun autorii, că dezvoltarea economică de la noi a reprezentat o „creștere pauperizantă, care îi îmbogățește pe câțiva și îi sărăcește pe cei mulți”, precum și că, după cum din nou observă corect, politica bugetară la noi pare să-și fi asumat exclusiv rolul de stabilizare a monedei (combatere a inflației, i.e. protecție a capitalului), și mai deloc pe cel de redistribuire. Așa e. Dar cine ar trebui să audă toate astea? Cine a fost susținătorul acestor politici și al acestui tip de dezvoltare economică, cine s-a opus constant-isteric oricărei încercări timide de redistribuire și redresare a inegalităților (impozitare progresivă, creștere a salariului minim, taxare a capitalului, taxare a averilor, orice) dacă nu BNR? Să conchidem oare că tinerii consilieri au ieșit într-adevăr din țarcul ortodoxiei austeritare a BNR și sunt gata să propună un program heterodox, poate chiar keynesian, de stat al bunăstării?

Nici pomeneală. Ajungem astfel la manevra numărul doi: după atâta eschivă și prudență în lectura problemei sărăciei și inegalităților, a doua manevră, peste câteva capitole, în finalul de concluzii și prescripții al cărții, o sinucide în sfârșit prin recomandarea drept soluții a chiar unora din principalele ei cauze. Amortizarea inegalităților și a sărăciei, și în general, calea de dezvoltare solidă și sănătoasă a României ar depinde astfel de capacitatea ei de a ieși din „capcana venitului mediu” (voi reveni mai jos asupra acestui ideologem foarte la modă), capcană ce poate fi depășită prin adoptarea/fidelizarea a trei direcții: a) „investiții în tehnologii noi și găsirea de noi avantaje competitive, cu accent pe sectorul IT”; b) „întărirea bunei guvernante, lupta împotriva corupției și responsabilizarea actului de guvernare”; și c) „ancora externă esențială... acordurile cu instituțiile financiare internaționale [și] integrarea europeană și euro-atlantică”. În rest, *business as usual* după manualul BNR: să avem mare grijă cu „iluzia că se pot împărți bani anumitor categorii sociale fără a lua de la altele” [și atunci

cum rămâne cu încurajarea IT-ului? e limpede că luăm deci banii de la alții ca să-i aruncăm în ei?]; „scopul unei politici fiscale prudente trebuie să fie asigurarea unui echilibru bugetar primar, de natură să reducă în termeni absoluți datoria publică” [deci contra și oricărui minim keynesianism, austeritate pe linie]; plus mantra obișnuită: controlul administrativ („ingerența politicului în economie”, cum i se mai spune) are doar efectul de a deprecia moneda și slăbi încrederea în ea, deci rămâne vitală „independența politicii monetare”, i.e. independența BNR și a politicii sale monetare pro-capital de nevoile reale ale societății.

Pe scurt deci, cele trei direcții de salvare sunt: UE&NATO&FMI // DNA&BNR&SRI // IT. Sună atât de șablonard, atât de bineînțeles & acceptat în lumea bună, încât riscăm să scăpăm din vedere cât de excentric e totuși să propui aceste direcții drept remedii la sărăcie și inegalitate. Dacă e să le luăm, pe scurt, în sens invers: integrarea în UE a fost, fără îndoială, un factor pozitiv pentru creșterea economică din România (în criză am fi picat și nefăcând parte din UE – mai ales grație BNR –, iar comparația cu statele vecine non-membre UE nu pare să recomande, să recunoaștem, vreun Romexit), dar în același timp, prin designul său instituțional neoliberal, ea a contribuit la adâncirea inegalităților, blocând cam orice încercare de intervenție politică redistribuționistă, impunând un model de creștere avantajos capitalului, multinațional și financiar în primul rând, și lăsându-i în schimb grosului populației singura rută a „exit-ului” drept cale de luptă și redresare politico-economică. Cât privește, în schimb, apartenența la NATO, ea este de departe o frână din punct de vedere economic, atât prin contribuțiile bugetare enorme (în comparație cu alte sectoare sociale cu adevărat importante) pe care le presupune (acel 2% cerut de SUA și asumat imediat de România), cât și prin umflarea constantă a bugetului aparatului de represiune (SRI, poliție, jandarmerie etc.), conform recomandărilor partenerilor noștri strategici. Lăsăm, apoi, deoparte, toate problemele pe care expresia șablon („integrarea europeană și euro-atlantică”) le ridică astăzi, cum imaginează ea o armonie prestabilită, ultra-imperialistă, acolo unde asistăm în schimb tot mai des la momente de tensiune și fricțiune ce amintesc de vârsta clasică, „stadiul final al capitalismului” – imperialismul și cortegiul său de măceluri, context extrem de delicat în care mai mult ne aruncă decât ne ferește rolul nostru auto-asumat/delegat din NATO, de agent provocator în imediata vecinătate a Rusiei.

Cât privește al doilea ingredient, buna guvernare și lupta împotriva corupției, excentricitatea recomandării ei drept soluție la sărăcie și inegalitate constă nu doar în efectele ei economice imediate – nule, după cum se știe: aproape nimic recuperat din fondurile care au circulat prin toate aceste cazuri de corupție, nu din greșeală, ci, din nou, din pricina designului său instituțional – protejarea deliberată a „corupătorului” privat și culpabilizarea exclusivă a „coruptului” public; dar mai mult de-atât, anticorupția înțeasă în acest sens³ este, după cum știm de la Szelenyi et. al, ingredientul „politico-ideologic” de nelipsit al cocktailului neoliberal din Est. Rolul său nu este nicidecum reducerea inegalităților și a sărăciei, ci dimpotrivă, tocmai naturalizarea, scoaterea de sub incidența politică a ordinii existente a proprietății.

În fine, ultima (sau prima) dintre recomandările de soluție la sărăcie și inegalitate – promovarea sectorului IT – este de departe cea mai amuzantă, chit că o întâlnim, poate chiar mai pregnant decât pe cele precedente, în mai toate cotloanele sferei publice actuale (în programele tuturor partidelor politice, de la PSD și PNL la USR și Demos, și în mai toate recomandările experte ale „societății civile”). Promovarea sectorului IT este cireașa de pe tortul teoriei foarte populare astăzi a „capcanei venitului mediu”, o teorie care, după cum observa recent Adam Tooze⁴, funcționează ca un ultim avatar al celebrei „teorii a modernizării”, instrumentul ideologic de bază în propaganda liberală din timpul Războiului Rece. Ce spune această teorie a capcanei venitului mediu este că, după o perioadă susținută de dezvoltare economică – așa cum a înregistrat, cumulat, și România în ultima sută de ani – țara respectivă se apropie și lovește de un prag, al „venitului mediu”, peste care nu poate trece pe baza aceluiași model economic pe care l-a călărit ca să ajungă aici. De la o economie bazată pe factori (resurse și forță de muncă ieftină) ea trebuie să facă trecerea la o economie bazată pe inovație și valoare adăugată – *hence*, IT. Acest salt al tipului de producție economică (spre tehnologie, inovație și clasă de mijloc aferentă) va produce negreșit (de-aici și înrudirea ideologică cu teoria modernizării) și un plus de democrație, pentru că se va baza în principal pe o clasă educată de mijloc, independentă și calificată, nu pe tradiționalele pături populare dependente și neajutorate.

Ce e interesant în această teorie e ceea ce ea se prefacă că spune, pentru a acoperi apoi totul într-un nor de ideologie: trecerea de la o economie în curs de dezvoltare la una dezvoltată, de venit mediu, e realmente o „capcană” și presupune un salt – o ruptură, căci presupune câștigarea unei

poziții structural mai avantajoase în lanțul diviziunii internaționale a muncii, ceea ce nu se bucură neapărat de susținerea spontană a centrilor capitalului (vezi, în fond, războiul tarifelor și încercarea disperată a SUA de a bara acest posibil salt al Chinei). Această ruptură e însă mascată de teorie în tipice recomandări de eforturi voluntariste, prin care, chipurile, cu încă o sforțare de democrație și civilizație, putem sări din lumea cenușie a ghetourilor muncitorești în lumea colorată a middle-class-ului de birouri. Or, dacă ne uităm mai atent la realitatea pe care teoria se chinuie să o îndese în propria-i schemă ideologică, rămân cam multe pe dinafară. Mai întâi, e faptul că nu multe țări au reușit să facă această trecere (de-aceea îi și spune „capcană”) și, ceea ce de obicei uită să precizeze această teorie, cazurile de succes au fost foarte determinate de contextul lor istoric: în Europa, Spania, Portugalia și Italia au reușit această performanță într-un context foarte favorabil, de după al Doilea Război Mondial, în care tipul de dezvoltare a capitalismului permitea investițiile statale imense în servicii de bază și infrastructură de care depinde în fond posibilitatea acestui salt. Mai interesant încă, dacă ținem cont și de exemplele asiatice ale Coreei de Sud și Singapore-ului, este că, în mod contrar presupuzițiilor democratice ale acestei teorii, mai toate exemplele de reușită în evitarea capcanei venitului mediu vin din țări cu regimuri autoritare, uneori chiar fasciste, nicidecum din exemple model de democrație. Dar chiar și așa – probabil că această turnură autoritară n-ar fi deranjantă pentru consilierii și viceguvernatorii noștri, în condițiile în care democrația pentru ei este „buna guvernare” a anticorupției, ea însăși un model de autoritarism supra-politic –, această rută este oricum blocată unei țări din semi-periferie precum România⁵, în parte din cauza specificului capitalismului actual (care nu mai poate acomoda *welfare state*-ul masiv care ar fi necesar pentru acest salt și care l-a făcut posibil în cazurile europene citate), și în bună parte tocmai din cauza angajamentelor internaționale și instituționale asumate: n-ai cum să crești „organic”, solid și sănătos, pe scara producției economice și să împingi tot mai multe procente din clasele populare înspre clasa de mijloc, când resursele și eforturile necesare pentru investițiile masive în servicii cetățenești, educație și infrastructură pe care această creștere le presupune îți sunt fagocitate de un aparat de represiune supradimensionat, blocate instituțional prin chiar termenii integrării europene și euro-atlantice, și sabotate contant de instituțiile buneii guvernante (DNA&SRI&BNR) de-acasă. Ce poți face în aceste condiții ingrate este ceea ce s-a

și făcut pe la noi de altfel – un plan de cârpeală, cu efecte sociale extrem de problematice, în care dezvoltarea sectorului IT nu este efectul, vârful unui progres social general, ci este una din insulele de favoruri și privilegii statele într-un ocean de stagnare economică și regresie socială. Concret, în aceste condiții, susținerea sectorului IT a reprezentat un caz de manual de redistribuire a bogăției de jos în sus, în care practic scutești de impozite tocmai categoria cea mai bine remunerată din populația salariată și proptești cu facilități și ajutoare de stat tocmai unul din sectoarele cele mai profitabile ale capitalului. E o nouă variantă de *trickle down*, dar din cel mai absurd, căci, spre deosebire de varianta tradițională (să aruncăm cu bani în investitori căci din buzunarele lor se vor scurge la vale slujbe și bani pentru toată lumea), în această variantă nimic nu se scurge la vale. Nimic din impozitele acestor asistați de lux, mai nimic din taxarea profitului corporațiilor lor (căci, prețioase fiind, de ele depinzând salvarea noastră economică, ele sunt, dimpotrivă, în general scutite de taxe și, după toate facilitățile oferite, își pot repatria profitul în mod nestingherit), și mai nimic, în fond, nici măcar din consumul ostentativ al acestei pături privilegiate – care, tocmai pentru a susține justificarea statutului lor înalt, contrastând cu fundalul de sărăcie generalizată, e un consum de lux și statut hrănit aproape exclusiv din afară. Una peste alta, a propune redresarea inegalităților și a sărăciei prin susținerea sectorului IT e ca și cum ai propune eficientizarea muncii pompierilor prin înzestrarea lor cu aruncătoare de flăcări. Promovarea sectorului IT ajută la combaterea sărăciei și inegalităților poate doar în măsura în care transformă societatea în scrum, separând o bulă de privilegii (IT-ul, dar și toată sfera de „bullshit jobs” care atârână în jurul lui, corporatiști de birouri, ale căror venituri generoase sunt de regulă invers proporționale cu valoarea socială reală a muncii lor) de restul muritorilor de rând. Cât despre presupusul efect „democratizant” pe care această susținere privilegiată a clasei de mijloc (și implicita ieșire din capcana venitului mediu) o va avea asupra ansamblului societății, e suficient să ne uităm la ce se întâmplă deja în manifestările politice recente ale acestei clase: o articulare tot mai apăsătoare a unui fascism social bazat pe ură de clasă (de sus în jos desigur), inevitabil în fond atunci când betonezi cu privilegii și recunoști o clasă deja privilegiată, lăsând în același timp de izbeliște restul societății, pe care îl mai și condamni ca unic vinovat pentru abandonul său. În loc de democratizare și armonizare a fracturilor sociale, ne vom trezi, mai devreme sau mai târziu, că va deveni justițiabilă chiar și

chestionarea critică a ordinii existente de privilegii, a structurii „naturale”, „private”, a proprietății. După „un veac de sinceritate”, vom afla că, în plin regim de dominație explicită de clasă, e o crimă până și să vorbești despre clase și despre intolerabila inegalitate dintre ele. Ceea ce, în fond, prin brațul politic al acestei clase, se și încearcă deja.

Note:

¹ „Sfârșitul iluziei economicului” (recenzie la Liviu Voinea, *Sfârșitul economiei iluziei*), <http://www.criticatoc.ro/sfarsitul-iluziei-economicului/>, publicată pe 25 septembrie 2011.

² Liviu Voinea (coord.), *Un veac de sinceritate. Recuperarea memoriei pierdute a economiei românești. 1918-2018*, Publica, București, 2018.

³ „...liberalizarea politică și reformele în direcția economiei de piață menite să elimine rentele vechilor elite”, „câștigurile de productivitate care ar rezulta în urma reformelor instituționale (în special a sistemului juridic și întărirea dreptului de proprietate), ar fi de peste 20%” (?)

⁴ Adam Tooze, „Is This the End of the American Century?”, *London Review of Books*, vol. 41, nr. 7/2019.

⁵ Dacă ea e încă deschisă Chinei – întrebarea încă își așteaptă răspunsul –, acest lucru nu se datorează nicicum faptului că ea ar fi urmat rețetă prestabilită al teoriei, ci dimpotrivă, tocmai faptului că, grație dimensiunilor și importanței sale, China a reușit să trișeze – folosindu-se tocmai de forța statului centralizat și păstrând proprietatea privată în poziție de minoritate – regulile prestabilite ale jocului. Vezi: Jake Werner, „China is Cheating at a Rigged Game”, 8 august 2018, <https://foreignpolicy.com/2018/08/08/china-is-cheating-at-a-rigged-game/>.



Argument

Avangarda artistică constituie, ca fenomen reactualizat în toate paradigmele artistice majore ale secolului al XX-lea și al contemporaneității imediate, un domeniu de interes major în studiile academice. În prezent, aproape orice abordare critică exhaustivă, fie că este vorba de istoriografie, studii culturale, sociologie sau studii de tip *World Literature*, survolează, măcar parțial, manifestările avangardei istorice. Mai mult, mișcările de la începutul secolului XX par să câștige tot mai multă relevanță prin caracterul lor spontan internaționalist, care anticipează dezbaterile cu privire la cadrul post-național de înțelegere a dinamicii culturilor. În acest context, revista „Vatra” invită la o reflecție generală cu privire la actualitatea avangardei, la deschiderile pe care le oferă, precum și la permeabilitatea acestui subiect față de metodologii și abordări dintre cele mai diverse. O panoramă a contribuțiilor recente este menită să demonstreze, credem, că problematica avangardei reprezintă – în România, dar nu numai – un spațiu privilegiat de conceptualizare în câmpul studiilor culturale.

Dosarul „Vatra” cuprinde trei segmente: prima parte, cu caracter hibrid, de jurnal de cercetare, este preocupată de dilemele și de dificultățile cercetătorului de azi al avangardei, dar și de oportunitățile pe care le oferă investigarea ei în soluționarea unor problematici actuale. Al doilea grupaj de texte, cuprinzând deopotrivă studii propriu-zise ale unor cercetători experimentați și ale unor specialiști în formare, sperăm să convingă cititorii cu privire la modalitățile extrem de variate ale abordării avangardei – investigată din unghi politic, interdisciplinar, ca fenomen cultural globalizant ș.a.m.d. Până într-atât e de efervescentă cercetarea avangardei în România și în afara granițelor ei – unii dintre autorii invitați și-au făcut documentarea și și-au publicat volumele în spațiul internațional –, încât e legitim să se vorbească de un teritoriu autonom de cercetare precum „avangardologia”, dacă ni se permite licența științifică. În fine, calupul final de texte este dedicat unor volume relativ recente dedicate fenomenului, fie că ele au fost publicate în spațiul românesc sau în mediul internațional. De altfel, preocuparea noastră constantă a fost aceea de a plasa teoriile românești în orizontul unor joncțiuni transnaționale specifice caracterului itinerant al avangardei.

Alex GOLDIȘ

Emanuel MODOC

I. Jurnal de cercetător

Ion POP

Încă o dată, avangarda



E un pic amuzant-melancolic să constăți că, după ce și-a făcut din antiacademism un steag de luptă, avangarda a ajuns până la urmă obiect de studiu academic – teze de doctorat, studii serioase și aplicate la toate nivelele scrisului sau imaginației plastice extrem-novatoare. Era teama cea mai mare a militanților, remarcabilă și la noi, unde un Sașa Pană, de pildă, era urmărit de obsesia „furtunii domestice” „a cicatrizărilor” prea rapide de răni sângerânde ale ființei primite în timp, singurele cu adevărat vii. Pe Ilarie Voronca îl îngrijora și întrista prezența „Doamnei Convenția” aflată la pândă în toiul celui mai ardent entuziasm, iar Gellu Naum își flutura sfidător, ca „drumeț incendiar”, „ciorapii împutuți lângă porțile Academiei Române”, ironizând, paralel, „cravata” ca un obiect vestimentar cu totul compromițător... Analiștii fenomenului au avut timp să constate și ei inevitabilul

proces de cumînțire a fervorilor prime, „îmbătrânirea” veteranilor mișcării, eșuând, unii dintre ei, ca să le strice și mai mult imaginea ideală, tocmai în vreun fotoliu academic (vezi, la români, Geo Bogza și Virgil Teodorescu). Ce-i drept, în acel moment aceia nu mai erau, de fapt, avangardiști sau încercau să înțeleagă altceva sub eticheta avangardistă, colorată strict politic...

Ca formă, orice s-ar spune, a Modernismului, fie și caracterizat drept „extremist”, avangarda nu avea cum să scape de „studioși”, de catalogări, clasificări, de evaluări ale gradului de tensiune novatoare în luptă cu tot soiul de conformisme estetice și nu numai. S-a mai observat și faptul, altminteri evident de la o vreme, că, dincolo de curentele definite doctrinar, era vorba de o *stare de spirit* (s-a și autodefinit ca atare!) inerentă generațiilor tinere mai sensibile prin natura lor la schimbările din „aerul epocii”, la „pulsul” sau „ritmul” ei, înzestrate cu puteri proaspete ale imaginației și sensibilității. „A fi în frunte”, a transforma poezia în acțiune a fost un slogan fundamental al modernității, – un Baudelaire se plângea deja că vocabula „avangardă” ajunsese un fel de tic la francezi, încercând, în ce-l privește, să echilibreze „modernul” cu „eternul”, într-o perspectivă mai largă asupra evoluției artei și literaturii. S-a văzut apoi că febra modernizării, tehnice în primul rând, a contaminat spiritele tinere cu „activismul” ei industrial, iar atmosfera stagnantă a unei lumi îmburghezite ce se credea de neclintit în pozitivismul ei conservator a incitat la firești nesupuneri, duse la expresii extreme. S-au schimbat multe și în viziunea mai largă despre lume, cu determinismele ei mai evidente ori mai ascunse, cu relativizările apărute, în consecință, ale „adevărurilor” cu majusculă, un dinamism nou al spiritului și-a făcut loc în opoziție cu inerțiile lumii care se învechise... Istoria, adesea brutală cu convulsiile ei tot mai grave la pragul dintre secolele XIX-XX, a lucrat și ea stricând echilibrele aparente, dezvăluind drame și tragedii ce nu-i puteau lăsa în calmul lor contemplativ și gratuit pe creatorii de „frumos” de până atunci. Nevoia acută de înnoire, de împărsărire a privirii asupra realului, devenea tot mai acută, perfecțiunii mai mult sau mai puțin „clasice”, care începuse să „plictisească”, i se contrapuneau formele „primitive”, fruste, ale trăirii și expresiei ei, mitul „bunului sălbatic” a putut fi reactivat cu energii noi, și așa mai departe. Pe scurt, o nevoie de *autenticitate* se simțea într-un fel de stare de urgență, o schimbare necesară de ponderi în raporturile dintre „trăire” și expresia ei scriptural-plastică. În cele din urmă, foarte marginalizată, vreme de mulți ani, avangardă a trebuit să fie luată în seamă ca un fenomen semnificativ al mișcării creatoare și, cum spuneam, ca o stare de spirit firească în logica „evoluției” literaturii și artei, în dialectica internă a limbajelor.

Mai echilibrată și cumintea critică literară românească a admis cu greu și târziu realitatea acestui

fenomen, l-a înțeles doar parțial, însă a fost cumva obligată să-l înscrie în ultimă instanță în catalogul manifestărilor importante ale mișcărilor literar-artistice: tot „spiritul vremii” o obliga...

Din perspectiva istoriei literare, noțiunea de „avangardă istorică” a delimitat oarecum mai precis suita de manifestări „originare” de acest tip, reținând printre reperele mari Futurismul, italian în primul rând, dar și rus, Dadaismul, Constructivismul cu precădere olandez și german și Suprarealismul preponderent francez, fiecare cu aria sa de rezonanță mai restrânsă ori mai amplă, după împrejurări. Spațiul românesc a fost, ca mai întotdeauna, unul de frontieră și de interferențe, cu efecte de eclecticism și tendințe de „sinteză modernă”, zisă și „integralistă”, cum s-a observat. Având și importante premise românești și un șef de școală devenit repede notoriu, Dadaismul s-a manifestat totuși în alt spațiu decât cel național și cu consecințe relativ minore la noi, Futurismul și-a grefat unele idei pe trunchiuri altoite și cu alte mlădițe (ca la constructiviștii de la *Contimporanul*), a fost apoi acel moment de „sinteză integralistă”, urmat de rapida, totuși, adeziune la suprarealism, chiar dacă mai reticent afirmată la început (vezi gruparea „Unu”), și, în fine, cu un decalaj semnificativ, dar cu încercări spectaculoase de recuperare, suprarealismul bucureștean din anii '40, care a dat roadele cele mai consistente, cu afirmări majore precum Gherasim Luca și Gellu Naum.

Chiar numai această schiță sumar-introductivă poate argumenta în favoarea interesului pe care critica noastră din ultimele cinci decenii l-a acordat în chip tot mai vizibil și mai consistent „curentelor extremiste”. S-a putut vedea pe acest parcurs că, deși n-a excelat, mai ales în prima etapă, prin contribuții doctrinare de mare consistență (Constructivismul l-a avut, totuși, pe Marcel Iancu, fost dadaist, excelent cunoscător și propagator al artei moderne, asociat cu un Ion Vinea, poet îndrăzneț, dar și ezitant și sceptic, optând, în fond, pentru moderație), la *unu*, s-au exprimat mai degrabă poezii (întâi de toate Voronca), în limbajul lor confesiv-metaforic și patetic, dar și mai radicalul Geo Bogza, cu a sa „exasperare creatoare” și „reabilitare a visului”, apoi cu manifestul-reper *Poezia pe care vrem să o facem*, din 1933, atrăgând adeziuni mai tinere semnificative, compozita avangardă românească a început să fie identificată treptat ca un ferment important, totuși, în dinamica modernității noastre. Ca cititor destul de aplicat al „avangardei istorice” românești, am putut identifica reacții semnificative ale avangardiștilor față de formele conservatoare de expresie literară și artistică de la noi – în primul rând în manifestele mereu vocale și drastice, dar și în reflecții mai largi și în practica creației – intervenind la timp, cu o sensibilitate de seismograf în ceea ce numeam dialectica internă a creației. Dincolo de contestările mai curând de principiu din unele manifeste (bunăoară la *Contimporanul*), s-a putut înregistra, mai

ales în anii '30, respingerea avangardistă a estetismului ermetizant din gruparea „barbienilor”, apoi atitudinile neoavangardiste din poetica „generației războiului”, cu prelungiri până dincolo de sincopa „realist-socialistă” la „optzeciști” care tot neoavangardiști sunt în esență (punere în prim plan, ca mai înainte, la Tonegaru, a unui „erou mai recent” preferat celui clasic, colocvialitatea „democratică” acidă a limbajului lui Geo Dumitrescu din *Libertatea de a trage cu pușca* etc.) s-a putut regăsi în contestarea de către bucureștenii generației '80 a „neomoderniștilor” din anii '60, găsiți prea estetizanți cu a lor poetică a „transfigurării”... Iar „autenticismul” radicalizat, în forme „minimaliste” și programatic „tranzitive” al poezilor de la 2000, urmează, în fond, cam aceeași traiectorie, cu reticențe, de data asta, față de părinții nu foarte bătrâni, de vârsta unor Cărtărescu sau Ion Bogdan Lefter...

E un fel de a spune că zisa stare de spirit avangardistă, neo- sau de „tip” avangardist, cu toate destinderile relativizante predicate de „postmodernism”, poate să revină și se reactualizează contextual, ori de câte ori o cere acea dinamică interioară a scrisului: cineva trebuie să apară, ca și obligatoriu, ca agent de reacție la formele de stagnare sau interpretate ca atare ale practicilor literar-artistice. În consecință, e ca și demonstrată – succint, desigur – actualitatea avangardei, chiar dacă dosarul ei „istoric” poate părea „clasat” la anumite pagini. S-ar zice că se vor găsi mereu voci tinere care să simtă nevoia noului, fie el și foarte relativizat de dubiile cugetării moderne așa de laxe și cumva programându-și nesiguranța în privința ierarhiei valorilor. În ciuda domolirii obsesiei „vitezei” de solidarizare cu „spiritul vremii”, încercări de înnoire a limbajelor vor exista mereu. Ele nu vor mai fi, poate, – nu au cum să mai fie – atât de radicale ca în trecutul avangardist apropiat, căci toate extremele par a fi fost atinse și libertățile de expresie nu mai par de nimic condiționate –, însă, un anume grad de nonconformism nu poate absenta nici din spațiul creator actual. În orice caz, la noi spiritul neoavangardist nu pare a fi dispărut – îl identificăm și la „douămiiști” – și el nu este chiar întotdeauna amical-ironic, cum ar cere mentalitatea „neomodernistă”, așa cum o caracteriza, de pildă un Umberto Eco. (Concentrând la extrem privirea asupra noului „spirit al epocii”, s-a și spus și se vedește tot mai mult faptul că zisul „postmodernism”, cu brasaje și sincretisme sale, cu toate atacurile la adevărurile și valorile „tari”, „elitiste”, este, în fond..., modernismul erei mondialiste în care s-a intrat de o bună bucată de vreme).

Dacă e vorba, acum, de cercetarea românească a mișcărilor da avangardă, cred că lucrurile au cam fost clarificate, măcar în plan general. Fizionomia grupărilor reprezentative pentru „avangarda istorică” s-a conturat, mi se pare, destul de clar, principalele sale programe și

personalități au avut parte de numeroase analize atente. Mai rămân, desigur, spații de explorat: îndeosebi figura foarte dinamică și originală a tânărului Geo Bogza se cere reasezată pe un loc cu mult mai important decât cel pe care se află acum. Despre grupul suprarealist de la '40 se scrie deja tot mai mult și mai nuanțat analitic, nu doar la noi, așa că lectura acestui spațiu de creație cred că se află într-un moment dinamic care promite încă redescoperiri importante. Cu dioptrii sporite, se pot vedea destul de limpede și filoanele sau numai venele ori capilarele prin care avangarda de ieri se prelungește, revigorant, în scrisul tânăr din preajma noastră, cu observația... academică, de istorie literară, că unii dintre ei nu-și prea dau seama că reciclează, uneori, formule devenite pentru cercetători aproape niște locuri comune, sau nu vor pur și simplu să recunoască asemenea filiații, desigur subordonatoare...

Dacă e vorba să adaug câteva propoziții mai confesive, voi repeta că am descoperit cumva întâmplător avangarda spre finalul studiilor mele universitare (nu era încă un obiect de studiu), când pe lista propusă pentru lucrările de diplomă de profesorul Mircea Zăciu a apărut, provocându-mi curiozitatea, numele lui Ilarie Voronca, din care mai citisem câte ceva. Apoi curiozitatea a devenit pasiune, iar spațiul lecturii s-a amplificat foarte mult în timp. Pentru mine, aceste contacte au fost tot atâtea revelații și au avut însemnătatea lor în – ca să vorbesc mai pretențios – construcția profilului meu spiritual. Prea puțin „avangardist” ca temperament, m-am simțit profund mobilizat de lecturile din avangarda europeană și românească, experiență cumva compensatoare, care îmi va fi încurajat și sensibilitatea de cititor al unor momente de cotitură din istoria poeziei noastre moderne, – cum s-a întâmplat cu cercetarea inaugurală a intitulatelor *Poezia unei generații*, din 1973, apărută la câțiva ani după *Avangardismul poetic românesc* (1969). După stângăciile inerente vârstei studentului din anii '63-'64, sunt mulțumit că în acea primă încercare de sinteză avangardistă am avut intuiții și judecăți în general corecte, apreciate ca atare, care au putut fi argumentate mai amplu și mai sistematic în cărțile care au urmat – *Avangarda în literatura română* (1990) și *Introducere în avangarda literară românească* (2007), ca și în numeroasele studii parțiale din anii următori, până astăzi. Unii critici ai criticii au notat, poate pe drept cuvânt, că am citit nonconformista și autenticista avangardă, mai puțin atentă la „estetic”, dintr-un unghi „modernist”, adică sensibil mai ales la valoarea estetică a textelor, considerând scrisul avangardist și din unghiul unor ca și obligatorii coerențe, ca să zic așa subterane, ale viziunii, pe care am pus accent în toate interpretările făcute de mine în timp creației poetice în general. Asta ar contrazice, nu-i așa, valoarea cealaltă, de reacție tocmai la „estetic” și „convențional”, la autori care nu țineau deloc (cel puțin nu în chip manifest) să scrie capodopere,

ci să exprime o stare de spirit prin definiție dinamică, de un dinamism „absolut”, cum am tot observat. Aș replica spunând că orice deviere de la normele oricât de aproximativ „clasice” ale scrisului nu poate fi apreciată, orice s-ar zice, decât având în memoria culturală proprie reperul estetic, aici „modernist”, aceste abateri putând fi expresive sau mai puțin convingătoare în funcție de consistența, ca să zic așa, a actului contestatar. Orice critică implică, se știe, o judecată de valoare, iar în cazul avangardei se cere exprimarea acestor evaluări din dubla perspectivă a gradului de inovație, anticonvenționalism, deviere (dar semnificativă!) de la „normă” și a rezultatului final, care indică inevitabil tot o „valoare”, sprijinită de o „structură” inteligibilă, fie și programatic alterată, cu gradul inclus de adaos al semnificației obținut printr-o astfel de „deformare”, un soi de plus-valoare adusă ca un câștig de împropiatare, fie și extra-estetică, a viziunii poetice. (În *Metafora vie*, Paul Ricœur a glosat foarte convingător pe această temă). Cum se poate vedea în scrisul poetic imediat, esteticul apare foarte adesea brusc, alterat voluntar, impus din nevoia reducerii distanței dintre convenționalul scriptural și faptul trăit, însă acel „model” sedimentat în timp al „operei” deplin articulate nu poate dispărea nici din analiza discursului oricât de deviant față de norme, practicat de avangardiști. Aceste realități ale practicii scripturale avangardiste sunt obligatoriu de înregistrat pe ambele direcții ale lecturii estetice-antiestetice, iar zisul model „clasic” nu are cum să fie eliminat fără pierderi din exercițiul analitic. Altminteri, criticul textului avangardist devine el însuși doar un militant în prelungirea manifestelor mișcării și nu mai e capabil să ia distanța rezonabilă necesară față de fenomenul asupra căruia reflectează. Criticul/istoric literar nu e, în niciun caz, un simplu propagandist al programelor/manifestelor topite mai rafinat sau mai stângaci în scrierile avangardei, ci mi se pare că trebuie să-și păstreze constant calmul privirii receptoare. El va putea evita astfel supraevaluările părtinitoare, ori pur și simplu lectura de suprafață, pur constatativă. În principiu, avangardiștii n-au vrut, desigur, să scrie „capodopere”, dar sfidările lor iconoclaste trebuie să lase liberă privirea spre icoanele contestate, prezente în filigran, pentru a evalua corect semnificația unor asemenea fluierături în biserică. Oricât de „simpatică” prin vivacitate și inventivitate, dar mai ales prin consistența unor replici la manifestările de anchiloză a spiritului creator, avangarda nu poate scăpa judecății istorico-critice, condiția obligatorie este însă a unei atente puneri în contextul socioliterar. Nici avangarda românească nu se înfățișează la dreapta judecată doar cu opere de vârf, ba ele sunt relativ puține, dar asta nu înseamnă că zisa stare de spirit mereu reactivă la vechi și nou n-a însemnat mult pentru asigurarea unui

sănătos metabolism al poeziei românești, cum s-a putut vedea de atâtea ori, cu consecințe până azi.

Că distanța dintre cititorul mai mult sau mai puțin specializat al avangardei și scrisul meu poetic e mare, s-a observat de multă vreme, fiind interpretată nu fără un dram de ironie ca o incompatibilitate și o probă, în fond, de inautenticitate. Mi se pare o confuzie evidentă de planuri: cercetarea critică e una, scrisul mai individualizat-confesiv al poetului e, totuși, altceva. Am totuși sentimentul că această experiență de cititor al scrisului novator a însemnat mult și pentru scrisul meu poetic, – evident în permanenta și adesea dureroasă conștiință a convenției literare, a distanței dintre trăirea directă, în concretele vieții, și semnele lor scrise, într-o anumită degajare ironică, elegiac-jucăușă, dacă mă pot exprima așa, pe un teren existențial foarte grav, totuși. Iată, deci, că actualitatea avangardei se poate regăsi, interiorizată în chip personal, și la ființe ca mine, fără o vocație manifestă de luptător.

Delia UNGUREANU

„Arhivele sînt o mină de aur”. Istoria secretă a suprarrealismului

În 2013 cînd am început lucrul la cea de-a doua mea carte, care avea să devină trei ani mai tîrziu *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature* (Bloomsbury, 2017), intenționeam de fapt să scriu o carte despre literatura onirică ce își ia ca principiu structurant, nu doar tematic, visul. Cu o serie de autori extrem de diverși, din timpuri și spații culturale extrem de diferite, de la Apuleius la Dante, Shakespeare, Novalis, Cao Xueqin, Nerval, Proust, Woolf, Kafka, Orhan Pamuk și Mircea Cărtărescu, avea să fie o carte despre felul în care acest tip de literatură propune, atît prin mijloacele de producție, cît și prin circulația sa dincolo de granițele naționale, lingvistice și culturale un tip de înțelegere și conceptualizare a lumii ce se apropie mult de ceea ce se înțelege prin literatură mondială în studiile noii discipline proiectate de Goethe în 1827 ca *Weltliteratur* și renăscute în școlile din Ivy League în anii '90 și 2000 datorită unor comparațiști reputați, urmași ai comparațiștilor germani sau cehi de origine evreiască emigrați din Europa în timpul sau după cel de-al Doilea Război Mondial. Printre aceștia, cei care îmi formaseră viziunea despre ce este noua disciplină a literaturii mondiale (nu trebuie să ne intimidăm să traducem astfel sintagma *world literature*, o ezitare pe care am remarcat-o în discursul intelectual din România unde încă se vorbește despre literatură *universală*, în ciuda datării ideologice a acestei traduceri a lui *Weltliteratur*) se numără David Damrosch, fondatorul acestei noi discipline, Franco Moretti, dar și o serie de intelectuali



francezi care vin dinspre sociologia bourdieusiană (prima mea dragoste metodologică, pentru care îi voi fi mereu recunoscătoare colegei mele Magda Răduță) și sociologia traducerii, înspre studiile de literatură mondială: Pascale Casanova și Gisèle Sapiro.

Interesul pentru literatura onirică în context comparatist nu era o preocupare nouă pentru mine, ci o creștere organică dintr-o teză de licență despre Eminescu, Blecher, Dumitru Țepeneag și Mircea Cărtărescu urmată de dezvoltarea unor cursuri opționale pornind de la aceasta, cursuri pe care le-am ținut, în forme diferite, la București în 2012 și apoi în cadrul Departamentului de Literatură Comparată de la Harvard în 2014, unde am ocupat poziția de *lecturer* între 2013-2016. În vreme ce cursul de la București îl construise într-un context de literatură europeană (Novalis, Hoffmann, Kafka), pe cel de la Harvard l-am construit în contextul mult mai permisiv și fără bariere continentale al literaturii mondiale. Cursul *The Poetics of Dreams* a fost și un laborator inițial în care am început să gîndesc această carte, testînd reacțiile unor studenți extrem de diverși din punct de vedere lingvistic, etnic, rasial și cultural la autori precum Apuleius, Dante, Lewis Carroll, Cao Xueqin, Max Blecher și Mircea Cărtărescu.

Această reconfigurare de context a fost determinată deșigur și de schimbarea de context cultural, continental și academic, precum și de modificarea auditoriului, dar mai ales reprezenta o creștere firească și organică a mea ca ființă intelectuală. Am citit dintotdeauna cărți provenind din culturi și limbi foarte diverse și niciodată nu m-am simțit acasă limitîndu-mă la un singur context național sau continental. Poate prima carte pe care mi-o amintesc, pe care mi-o citea bunicul meu patern, era o carte de *Povești nemuritoare* cu basme din marile culturi ale lumii, iar ideea de a călători în absența oricăror bariere a devenit astfel o structură de gîndire

internalizată de la o vîrstă foarte mică. De aceea, pentru mine a fost firesc să mă îndrept către practica literaturii comparate și mondiale, iar un context care s-a dovedit extrem de benefic pentru mine instituțional vorbind și care m-a ajutat să îmi regîndesc interesele de cercetare în funcție de noua disciplină a literaturii mondiale a fost *Harvard Institute for World Literature*, al cărui Director este David Damrosch, care este și șeful *Departamentului de Literatură Comparată* de la Harvard. Începînd din 2012, sînt Assistant Director al acestui Institut, care este un program anual de vară ce se desfășoară timp de o lună de zile alternativ în Europa, Asia și la Harvard. Avînd anual aproximativ 150 de participanți, și studenți la doctorat, și cadre didactice universitare din 35 de țări, precum și un corp profesoral care include nume majore în literatura comparată și mondială – Homi Bhabha, Mo Yan, Orhan Pamuk, Gayatri Spivak, Emily Apter, Franco Moretti, Gisèle Sapiro, Lawrence Venuti, Ursula Heise, Jing Tsu – IWL reprezintă cea mai diversă și globală platformă intelectuală, cu o extraordinară vizibilitate pentru construirea și dezvoltarea disciplinei. Datorită acestui context în care mi-am putut dezvolta preocupări și interese care au aceeași vîrstă cu mine am reușit să îmi reconfigurez modul de a scrie lucrări academice adresate unui public mult mai larg decît publicul inevitabil mai limitat al studiilor naționale, mai ales în cazul unor culturi semiperiferice și periferice cu o limbă de circulație restrînsă precum limba română. Nu doar tema pe care o alegem și metoda sînt responsabile pentru posibilitatea de a publica o carte în spațiul academic de limbă engleză la o editură cu distribuție mondială precum Bloomsbury, ci mai ales autenticitatea preocupării pentru temă, care trebuie să crească din ființa noastră lăuntrică și o investire reală, nu oportunistă, în obiectul de studiu. Pentru mine, a gîndi literatura care mă interesa în contextul disciplinei literaturii mondiale a fost un gest firesc venit dintr-o nevoie de libertate de gîndire a obiectului meu de studiu dincolo de bariere lingvistice, culturale și disciplinare, și nu o modă academică oportună.

Literatura și un anume mod de a o înțelege, dincolo de orice bariere naționale, lingvistice, rasiale și de gen, reprezintă modul meu de existență care merge mult dincolo de anii unei cariere universitare și este legitimat de educația primită și de istoria familiei mele. Bunicul meu patern, Mihai Ungureanu, care îmi spunea basme cînd nu era chemat la Securitate pentru a fi periodic bătut pentru activitatea anticomunistă ca membru în Partidul Social Democrat în 1946, dublu licențiat în Drept și Litere și secretarul lui Călinescu în perioada ieșeană este un model al luptei pentru libertatea de gîndire. Bunicul matern, Mihai Vasiliu, șef al Baroului Moldova, a fost unul colaborator și susținător financiar ai lui Sașa Pană și ai grupării avangardiste din Dorohoi din perioada interbelică, menționat de

Șasa Pană în volumul de memorii *Născut în '02*. Lui îi datorez, prin bogata bibliotecă pe care ne-a lăsat-o, jumătate în limba franceză, colecția NRF, și jumătate în română înțelegerea literaturii dincolo de granițele naționale. Memoria vremurilor trăite de el, precum și teribilul pogrom din Dorohoi din iulie 1940 prin care bunică mea maternă evreică, Ernestina Mihăileșteanu, a trecut și despre care am aflat doar după moartea ei, memoria Gulagului românesc, Canalul și moartea unui unchi matern, Igo Feyer, evreu german, m-au îndreptat către nevoia de cunoaștere a istoriei și a ororilor ei, istoria încă nescrisă sau nespusă suficient, ceea ce m-a condus la prima mea carte, *Poetica Apocalipsei: Războiul cultural în revistele literare românești 1944-1947*. O astfel de lume nu putea decât să mă facă să îmi doresc altceva, iar literatura onirică părea opțiunea cea mai firească. Nevoia de a spune istorii nescrise și șansa de a descoperi lucruri pe care nimeni altcineva nu le-a văzut au condus la cea de-a doua carte, *From Paris to Tlön*. Provenind dintr-o familie intim legată de marile evenimente istorice ale secolului al XX-lea, am găsit în disciplina literaturii mondiale spiritul incluziv și libertatea de a gândi dincolo de orice fel de granițe și șansa de a spune povești nescrise despre circulația ideilor intelectuale.

Dar ceea ce trebuia să fie o carte despre literatura onirică înțeleasă ca literatură mondială a devenit o carte despre istoria secretă a circulației ideilor supraréaliste la nivel mondial, în urma unor descoperiri făcute în arhivele bibliotecilor Widener și Houghton de la Harvard, care arătau că scriitorii majori de talie mondială – Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov și Orhan Pamuk – datorau personaje sau cărți care îi făcuseră celebri – Pierre Menard, *Lolita* și *Cartea neagră* – unei utilizări creative a ideilor supraréaliste. Nu noi alegem adevăratele subiecte de cercetare, ci ele ne aleg pe noi. Orice cercetare autentică trebuie să privilegieze obiectul, nu ființa cercetătorului.

Așadar, neașteptatele descoperiri de arhivă, precum și preocupările mele vechi, alături de nevoia de libertate de gândire și de un spirit revoluționar care m-a făcut mereu să interoghez ideile primite de-a gata despre o mișcare literară, despre ceea ce trece la un moment dat drept istoria ei m-au îndreptat firesc spre ceea ce s-a dovedit a fi o istorie secretă și încă nescrisă a circulației ideilor supraréaliste la scriitori pe care istoriile tradiționale ale mișcării nu îi includ. Nu cred că o istorie a unei mișcări – aici, supraréalismul – trebuie să se limiteze strict la membrii mișcării, ci să îi includă și pe aceia care, fără a fi supraréalisti, și-au dezvoltat propriul mod de a scrie literatură printr-un dialog creativ și fertil cu ideile supraréaliste.

Cum de la început intenționasem să scriu cartea în engleză (care, ne place sau nu, este limba globală a lumii în care trăim, așa cum mai înainte au fost latina și franceza, v. Pascale Casanova, *La langue*

mondiale: traduction et domination, 2015), atât anii de predare la Harvard, cât și lucrul cu *Institute for World Literature* m-au învățat să reevaluez o serie de prezumții și obiceiuri de cercetare pe care le învățasem în spațiul intelectual românesc. Printre aceste prezumții și obiceiuri se numără ideea că scrisul academic se adresează unei elite intelectuale, că stilul trebuie să fie cât mai specializat într-un jargon pe care îl înțeleg doar specialiștii în domeniu, dar mai ales înțelegerea practicii literare ca practică autonomă dezinteresată, liberă de presiunile pieței și interesele economice, o practică a-politică analizată a-politic de către cercetători la fel de liberi de determinări sociale, economice și de politică internă a practicii. Dar, mai presus de toate, regândirea ideii extrem de iubite în studiile literare românești că funcția estetică și analiza internă a textului literar trebuie să primeze în studiile și eseurile critice – o habitudine de practică în studiile literare românești dobândită în timpul perioadei comuniste când poziția estetic exclusivistă era și o poziție politică de refuz al politicului oficial. Firească și de înțeles înainte de 1989, ea este anacronică și cu un public foarte restrâns dacă ieșim din granițele noastre lingvistice, naționale și culturale și dorim să facem o intervenție în studiile literare mondiale. Una dintre ideile de care m-am mai eliberat a fost aceea că studiul critic trebuie să folosească un limbaj cât mai specializat pentru nu fi bănuț de lipsa spiritului științific și deci de o cercetare parțială și neprofesionistă. La polul opus, lectura decontextualizată, care practică metoda impresionistă și nu consideră că are nevoie de o solidă bază metodologică riguroasă teoretic, privilegiind în continuare judecata de valoare sau categorii precum frumosul, sublimul, tragicul, grotescul – toate denunțate încă din 1912 de Benedetto Croce în *Estetica* drept categorii psihologice și deci nemăsurabile, extrem de subiective – s-a dovedit o lectură care nu răspunde nevoilor și întrebărilor mult mai complexe pe care un student sau cercetător din lumea occidentală care trăiește într-o lume globalizantă le adresează unui text literar. La rîndul meu, respinsesem acest tip de abordare exclusiv literar-estetică, decontextualizantă a literaturii încă din anii cercetării doctorale, când am practicat metoda extraliterară a sociologiei lui Pierre Bourdieu în care găseam în sfîrșit o ieșire din primatul esteticului și istoriile literare tradiționale care utilizează conceptul clasic de influență, întotdeauna unidirecțional, dinspre trecut înspre prezent, pierzînd din vedere că practica literară este produsul unei rețele de agenți literari cu multiple poziționări în diferitele cîmpuri sociale, între care cel literar este doar unul, nu unicul.

Literatura mondială, cu cele trei circuite ale sale pe care le descrie David Damrosch în cartea care reprezintă actul de naștere al disciplinei, *What Is World Literature?* (2003) – producția, circulația, traducerea – părea metoda ideală pentru a spune această istorie secretă,

nespusă încă de istoria tradițională a suprarealismului pe care cele trei descoperiri majore din inima cărții o configurau. Dacă ar fi fost să respect câteva dintre ideile primite de-a gata existente în ceea ce trece în mod curent drept istoria suprarealismului – intenția autorului ca limită interpretativă absolută a textului, conceptul clasic de influență unidirecțională, dinspre A spre B, legitimat numai de intenția declarată a autorului, cronologia mișcării sau perspectiva franco-/ pariziano-centristă – nu aș fi făcut niciodată aceste trei descoperiri. De exemplu, pe adevăratul Pierre Menard l-am descoperit în paginile revistei suprarealiste *Minotaure* sub forma unui grafolog real din... Nîmes, care publica în mai 1939, un articol despre Comte de Lautréamont, părintele plagiatului ca formă creatoare. În aceeași lună a aceluiași an, dar în Buenos Aires, nu Paris, Borges publica povestirea *Pierre Menard, autor del Quijote*. Dacă aș fi luat de bune intențiile declarate ale lui Borges, inclusiv respingerea sa repetată a suprarealismului nu aș fi săpat mai departe și nu aș fi descoperit circuitul prin care Borges citea revistele de avangardă pariziene, ba chiar avea acces și la materialele încă nepublicate, și nu aș fi aflat niciodată cât de substanțial a fost impactul ideilor suprarealiste, filtrate și transformate creator, asupra celebrului scriitor argentinian de-a lungul întregii sale cariere, nu doar în mod izolat, în povestirea lui Pierre Menard. Specializarea parohială a studiilor literare care conduce la formarea de specialiști în istoria suprarealismului sau numai a operei lui Borges, dar nu și în ambele a făcut ca nici unii, nici ceilalți, să nu poată vedea extraordinara circulație a ideilor suprarealiste în locuri total neașteptate. Dacă aș fi urmat studiul pe discipline separate al circulației ideilor suprarealiste nu aș fi descoperit niciodată că una dintre sursele majore ale Lolitei lui Vladimir Nabokov este un personaj al lui Salvador Dalí, Dulita, și nu aș fi urmat niciodată traiectoriile paralele, dar care se intersectează în puncte-cheie, ale celor doi. De asemenea, dacă aș fi crezut în repetatele declarații ale intențiilor autorului – Nabokov ironizînd și criticînd în mod repetat producțiile de avangardă și mai ales ale suprarealiștilor drept o formă de freudianism mecanic și limitativ – aș fi pierdut una dintre descoperirile care s-a dovedit a avea interes la nivel mondial.

Înainte de publicarea cărții, am fost interviuată de editorul secției de artă și literatură de la cel mai mare canal de știri din SUA, PBS, Elizabeth Flock, care a preluat imediat știrea acestei descoperiri legate de sursa ascunsă a Lolitei (<https://www.pbs.org/newshour/arts/nabokovs-lolita-inspired-little-known-story-salvador-dali>). Știrea a făcut înconjurul lumii în doar 48 de ore, fiind tradusă în și generînd alte noi articole în 16 limbi, printre care engleză, franceză, germană, spaniolă, arabă, japoneză, chineză, coreeană, turcă, greacă, indoneziană, portugheză, suedeză, poloneză, rusă, italiană și română. În următoarea săptămînă, au apărut articole, interviuri

și semnalări ale știrii în ziare, reviste și pe canalele de socializare (Facebook, Twitter), printre care *Huffington Post*, *Jezbel*, *Le journal des arts*, *The British Herald*. Datorită interesului mondial de care s-a bucurat această carte, Bloomsbury a publicat-o simultan în *hard cover* și *paperback*, lucru neobișnuit pentru o carte academică ce trebuie de obicei să treacă printr-un ciclu de trei ani înainte ca editura să decidă dacă merită și investiția în *paperback*, care este de fapt modul cel mai popular care face ca o carte să circule, datorită costului redus de cinci ori față de prețul pentru *hard cover*. Nimic dintre toate acestea nu s-ar fi întîmplat dacă aș fi continuat să cred în intenția autorului și nu aș fi făcut cercetare în arhivele suprarealismului, utilizînd însă un concept lărgit de arhivă – nu cel tradițional al studiilor literare – care trece dincolo de arhiva strictă a curentului și cuprinde reviste de avangardă publicate înainte de 1924, dar și cunoștințele de literatură și metodologie ale unor prieteni intelectuali cu care discutam proiectul pe măsură ce se dezvolta. Printre aceștia, Anca Băicoianu, cercetător postdoctoral la Universitatea din București și fost redactor-șef Polirom, și David Damrosch. Faptul că am pornit cercetarea de la o studiere cu lupa a arhivelor se datorează unui principiu învățat de la Magda Răduță, lector în Departamentul de Studii Literare la Universitatea din București: arhivele sînt o mină de aur.

Cea de-a treia descoperire care aduce moștenirea suprarealismului în prezent arată că romanul care i-a deschis lui Orhan Pamuk, viitorul laureat al Premiului Nobel în 2006, drumul către spațiul de limbă engleză, *Cartea neagră*, este o rescriere creatoare a unei părți a romanului rămas neterminat, de 1.600 de pagini, al poetului suprarealist Louis Aragon, *La défense de l'infini*: fragmentul *Le cahier noir*. Ca și în cazul lui Borges, cercetarea a arătat că Orhan Pamuk nu a făcut acest lucru izolat sau întîmplător, ci în mod structural printr-o transformare creatoare, desigur, în mai toate romanele sale majore, și mai ales în *Muzeul inocenței* – și romanul, și muzeul propriu-zis. Dacă în cazul lui Borges și Nabokov nu am putut testa efectul acestui tip de istorie prin confruntarea autorilor, în cazul lui Orhan Pamuk a fost posibil. În cea de-a doua conversație pe care am avut șansa să o am cu el în noiembrie 2016, chiar înainte de a apărea cartea, a negat inițial istoria pe care i-am prezentat-o. Dar partenera sa, Asli, prezentă la discuție, însă neauzind ce spusese Pamuk, mi-a mărturisit cu candoare: sigur că a citit cartea lui Aragon, chiar el mi-a spus. Cînd a auzit asta, Pamuk a adăugat cu obișnuita-i ironie: te rog mult doar să nu spui că sînt un plagiator!

Suprarealismul, spre deosebire de toate celelalte mișcări de avangardă, are avantajul unei istorii lungi, care încă nu s-a încheiat, și rămîne fără îndoială cea mai importantă mișcare a secolului al XX-lea prin extraordinara influență exercitată la nivel mondial și



printr-o productivitate care nu este specifică ideii de avangardă, așa cum arată Matei Călinescu în *Cinci fețe ale modernității*. Datorită interesului pentru producția suprarealistă în artele vizuale în SUA, precum și influenței exercitate de aceasta asupra pictorilor abstracționiști americani, inclusiv asupra lui Jackson Pollock, dar și datorită interesului pentru Salvador Dalí, emigrat în New York în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și devenit imediat un brand de avangardă foarte receptiv la mecanismele pieței, de la industria de *fashion* și bijuterii *high end*, adevărate obiecte de artă, pînă la colaborarea cu Walt Disney, am simțit că publicul cărții mele, care avea instrumentele, disponibilitatea și deschiderea necesare receptării unei astfel de istorii neconvenționale, se găsea aici.

Ideal este ca structura de gîndire a cercetătorului să coincidă cu aceea a obiectului de studiu ales și cu orizontul de așteptare al publicului. Așadar, datorită educației primite în familie am avut dintotdeauna o înțelegere transnațională a fenomenelor culturale, lucru care din fericire a coincis perfect cu orientarea internațională încă de la primele manifestări ale sale a suprarealismului, cu gîndirea sa antinaționalistă, anticolonială, antirasistă, cartea adresîndu-se unui public la fel de internațional și divers precum componența grupului extins al suprarealiștilor. Cred că motivul pentru care varianta cea mai longevivă și prolifică a avangardei – suprarealismul – rămîne atît de actual astăzi, într-o lume care se confruntă din nou cu valuri de naționalism, de extremism și intoleranță este tocmai spiritul său veșnic tînăr, care refuză să se clasicizeze, să se instituționalizeze, un spirit anticolonial, antirasist, antiimperialist și antinaționalist, interogînd mereu ideile primite de-a gata și marile narațiuni în care trăim.

Marius HENTEA

Aventuri în arhivele avangardei*

Avangarda istorică și-a făcut o misiune din a distruge idealurile estetice și sociale existente. De la futuriștii care cereau arderea muzeelor și exclamau: „Guerra solo igiene del mondo”, pînă la manifestul Dada din 1918, care anunța „o mare acțiune distrugătoare, negativă” și o nevoie de a „purifica”, nimic n-a fost cruțat: „Fără scop sau proiect, fără organizare: neîmblânzită nebunie și descompunere”(1). Și totuși, prețuind efemerul ca opus transcendentului, avangarda urma, prin propria logică, să dispară (futuristul de azi va fi fost de domeniul trecutului mâine). Probabil din această cauză cei proclamați revoluționari ai artei au înțeles de timpuriu că revoluția trebuie să fie arhivată. *Cabaret Voltaire*, de exemplu, s-a autointitulat „o înregistrare documentară”(2).

Ideea existenței unor revoluționari transformați în arhiviști nu e, probabil, pe atît de ciudată pe cît pare: cei care își concep o misiune proprie din a schimba realitatea tind să-și consacre fiecare acțiune cu un scop divin, care trebuie conservat pentru binele tuturor. Faptul că un *praxis* animat de ideea anihilării și a distrugerii trebuie să fie atît de bine păstrat sub lumina de chihlimbar a arhivelor e un mare câștig pentru cercetători. Bogăția arhivei avangardei este cu atît mai uluitoare cu cît avem în vedere momentele de instabilitate politică în care avangarda istorică se dezvolta, precum și condițiile biografice vitrege – în ceea ce privește războiul, emigrația, dislocarea spațială etc. – prin care au trecut mulți avangardiști.

Însă bogăția materialului arhivistic aduce cu sine și câteva neajunsuri, căci, în multe situații, arhiva induce ceea ce Jacques Derrida numește *mal*, o boală sau, pe românește, o „febră”. Un indiciu al acestei boli a ieșit la iveală din primul rînd al biografiei mele dedicate lui Tristan Tzara (MIT Press, 2014) (3) : „A durat șase ani pînă Bibliothèque Litéraire Jacques Doucet din Paris a reușit să arhiveze cele 54 de volume ale manuscriselor lui Tristan Tzara și cele peste 4000 de scrisori, cărți poștale și telegrame, dintre care unele nu spuneau altceva decît că un prieten va întârzia la cină”. Boala aceasta nu e doar a sărmanului arhivist (sau a unei mici echipe), care lucrează de ani de zile, ci și a cercetătorului în general. Exasperarea de la finalul traseului este a mea, deoarece acea telegramă inutilă și lipsită de consecințe putea fi citită doar după un istovitor efort de pregătire. Legile europene legate de confidențialitate și practicile arhivelor franceze tind

spre protejarea foarte strictă a deținătorilor drepturilor de autor, așa încât e nevoie de autorizație nu doar pentru a cita, dar și pentru a consulta, în primul rând, un material arhivat. În America sau în Marea Britanie, în timp ce arhivele impun embargouri temporale în ceea ce privește materialul documentar, acestea încetează să mai ridice piedici cercetătorilor odată ce colecția a fost considerată deschisă pentru cercetare. În cazul arhivelor continentale, procedura este inversă: nu există acces liber, ci, mai degrabă, o protecție strictă a legilor de confidențialitate și a deținătorilor de drepturi de autor. Ceea ce e un principiu bun pentru societate în general devine o sursă de bătăi de cap pentru cercetător. Cu toate că angajații bibliotecii Jacques Doucet și-au dedicat timpul și energiile pentru a mă ajuta, întregul proces de documentare a fost invariabil frustrant. Trebuia să se stabilească deținătorul legal al drepturilor de autor, însă arhivele nu se ocupă cu identificarea fiecărui posibil deținător de drepturi din cadrul unei colecții; cel care deținea drepturile trebuia să fie în viață, însă arhiviștii nu citesc necrologuri, nici nu caută cea mai apropiată rudă în momentul când cineva moare; iar acei deținători de drepturi trebuie contactați, însă arhiviștii nu depun eforturi prea mari actualizând adresele de contact. Chiar și atunci când, printr-un miracol, toate erau la locul lor – arhiva avea adresa corectă a unui deținător de drepturi care era încă în viață – a trebuit să trimit o scrisoare (căci adresele de e-mail funcționale erau puține și rarefiate), apoi să aștept un răspuns. Întregul proces era laborios. Ceea ce ar fi trebuit să fie o victorie – permisiunea de a consulta un document – s-a dovedit a fi o dezamăgire în momentul în care tot ce am obținut s-a dovedit a fi trivial, sau un amestec de scris ilizibil despre o chestiune total ieșită din context. În cazuri mai grave, deținătorul drepturilor de autor a refuzat pur și simplu să îmi răspundă la scrisoare, fapt care mi-a blocat accesul la document. Situația m-a lăsat cu frica, ba chiar cu certitudinea absolută, că existau detalii revelatoare, informații nedescoperite sau bârfe savuroase au rămas ascunse – și că, evident, cartea mea urma să fie un eșec de vreme ce mi se refuza accesul la acele comori.

Un alt simptom al celui *mal d'archive* despre care vorbea Derrida reieșea din al doilea enunț al cărții mele: „Această colecție, care cuprinde aproape orice fițuică ajunsă în mâinile lui Tzara, nu include și certificatul de naștere”. La fel ca harta – dintr-o proză de-a lui Borges – care trebuia întâi să ia dimensiunile exacte ale lumii pentru a putea cartografia cu fidelitate lumea, nicio arhivă nu putea fi completă. Totuși, sentimentul că o arhivă poate ordona lumea în ceva ce seamănă cu ordinea și logica persistă; e ușor să confunzi arhiva cu o totalitate. Niciun cercetător conștiincios nu abordează o arhivă fără a fi conștient că ea reprezintă doar un singur punct de vedere, nu un trecut rankean, *wie es eigentlich gewesen*. Însă acest aspect nu

protejează cercetătorul de lumina radiantă a arhivei, de orbirea care rezultă din privirea îndelungată către ceea ce se vede cel mai strălucitor. Trebuie să lucrăm cu ceva, iar arhiva oferă un „ceva” cât se poate de solid. Admit fără dificultăți că Tzara avea propriile motivații pentru întocmirea unei arhive private, că impulsul timpuriu de a alcătui o versiune proprie de istorie a fenomenului Dada spune ceva despre rolul pe care considera că-l are în interiorul curentului. Aveam în minte aceste aspecte și am încercat să fiu cât se poate de precaut în timp ce îi cercetam și scriam biografia – dar, în retrospectivă, aceste rețineri veneau exact din ceea ce dădea gust acelei supe Dada făcute din rețeta lui. Nu eram tocmai un Michel Sanouillet scriind istoria Parisului Dada în timp ce stăteam al biroul lui Tzara, folosind hârtiile lui Tzara, însă importanța motivațiilor personale din spatele arhivei lui Tzara se întrevedea în continuare.

Un alt punct orb este neluarea în considerare a tendențiozității inerente oricărui mitologizator al propriului trecut, iar avangarda era plină de ei (toată memorialistica avangardiștilor pot umple rafturi întregi de biblioteci, însă funcția lor diaristică a început de dinainte ca aceștia să încărunească, după cum am indicat). Te mai poate orbi și faptul că cele mai interesante informații pot fi obținute în afara arhivei. Cu toate că am reușit să găsesc certificatul de naștere al lui Tzara (într-o arhivă municipală din România), evenimentele care prezintă cel mai mare interes când vorbim de retrasarea vieții lui Tzara nu apar în nicio arhivă. Nu mă refer doar la momentele intime, la conversațiile private, la copilăria lui (nici măcar la elemente arhivabile precum înregistrările fiscale, încasările financiare, care nu apar printre documentele pe care Tzara dorea să le lase posterității, sau teancul mare de scrisori de la familia lui, pe care Tzara l-a distrus). Avangarda nu însemna produse finale, ci *performance*-uri efemere, iar procesul din spatele creației lor: discuțiile informale din cafenelele din Zürich, întâlnirile de după-amiază sau acele *séances* de seară ale suprarealiștilor, legătura strânsă dintre ei atunci când plănuiau revizuri sau *happening*-uri. De vreme ce acele momente, prin propria lor natură, sunt imposibil de capturat, înțelegerea științifică a avangardei e din start diminuată. Avangarda – fie că vorbim despre futurism, Dada, sau suprarealism – a trăit și a murit prin legăturile personale, iar scrisorile și fotografiile nu pot înlocui momentele de intimitate dintre colaboratori. Acestea sunt câteva dintre momentele critice ale istoriei avangardei care vor fi mereu blocate: conversațiile și planurile pe care Tzara și Picabia le puneau la cale când hoinăreau pe străzile Zürichului; gândurile lui Breton atunci când urmărea nerăbdător căile ferate în așteptarea sosirii lui Tzara; momentele încremenite din după-amiezile de primăvară, când grupul de la Certă pulsa de energie. Însă aceste evenimente gravitează în jurul figurilor majore, iar în multe privințe este treaba

biografului să recreeze atmosfera și să reconstruiască ceea ce s-ar fi putut întâmpla. În magistrala sa istorie a războiului peloponesiac, Tucidide notează că a transcris discursuri la care el însuși a fost martor, dar pentru evenimentele la care nu a fost prezent a furnizat cuvinte plauzibile luând în considerare ceea ce el știa despre contextul mai larg și personalitățile implicate. Procedura a funcționat pentru Tucidide, dar atunci când elementele de calcul strategic și raționalitatea nu sunt forța conducătoare, se dovedește mai puțin eficientă – e greu să sistematizezi procesul de creație, și în special creația care încearcă să scape de chingile raționalului și a formulei.

Dar unul dintre aspectele cele mai critice din istoria avangardei, despre care cercetătorii încă nu au avut multe de spus, se află în legătură cu marea lacună arhivistică în ceea ce privește audiența. Nu ne referim doar la vechile zvonuri cum că bunul vecin Lenin a participat la seratele Dada de pe Spiegelgasse. Publicul evenimentelor avangardiste varia de la participanți activi la inamici vocali, însă cercetătorii nu pot urmări acest aspect al istoriografiei avangardiste deoarece documentația e fie incompletă, fie tendențioasă. Până și *happening*-urile, care nu puteau exista fără public, sunt abordate fie formal (cu un simț al publicului mai degrabă fenomenologic), fie din perspectiva artiștilor principali. Publicul, ca instanță de sine stătătoare, e în continuare perceput ca fiind prea amorf sau neclar pentru a avea un impact sesizabil asupra felului în care concepem avangarda, însă cu siguranță s-ar produce o schimbare dacă am afla că, într-o noapte, Cabaretul Voltaire performa pentru studenți bătaioși, iar în următoarea ținea o prelegere pentru bătrâne demodate. Știm că Dada nu ar fi îndrăznit să facă nimic dacă publicul n-ar fi stimulat experimentul, însă, în continuare, nu avem cu ce opera în afară de banalul termen „audiență”.

Toate acestea par să facă semn către un pesimism adânc cu privire la realizarea unei biografii a avangardei, una care trece dincolo de incompatibilitatea dintre academism arid, scorțos, și trăire avangardistă zglobie și extravagantă. Nu există niciun motiv pentru renunțarea la cronologie sau la logică atunci când vorbim despre avangardă; tratarea ei serioasă și reflectarea asupra eșecului acesteia de a transforma lumea necesită o gândire mult mai profundă. În ultimul deceniu, cercetătorii au adus contribuții importante în ceea ce privește reconstrucția arhivelor avangardei. Mă refer la *Dadaglobe Reconstructed* (Scheidegger and Spiess, 2016) a lui Adrian Sudhalter, care reconstruiește marea revizuire Dada care n-a avut loc, sau la Christa Baumberger și Nicola Behrmann, care au adus ediții complete ale scrierilor și scrisorilor lui Emmy Hennings – o sarcină monumentală de cercetare care lărgeste înțelegerea noastră despre avangardă. Avangarda va avea întotdeauna biografii ei, deoarece, așa cum spunea

Marinetti în „Il teatro futurista sintetico”, *tutto e teatrale quando ha valore*. Distrugerea valorilor a fost o valoare în sine și avangarda a avut parte de mult teatru și dramă. Poveștile sunt acolo pentru a fi spuse, fie se află în arhivă, fie în trecutul imaginar – este de datoria biografului să le reactualizeze pentru generațiile viitoare de cititori.

Note:

¹ Manifestul Dada 1918.

² *Cabaret Voltaire* (1916), 5.

³ Ediția tradusă în românește de Daniel Clinci a fost publicată în 2016, la Tracus Arte. Toate citatele din acest text sunt reproduse din această ediție.

*Traducere din limba engleză de Emanuel Modoc.

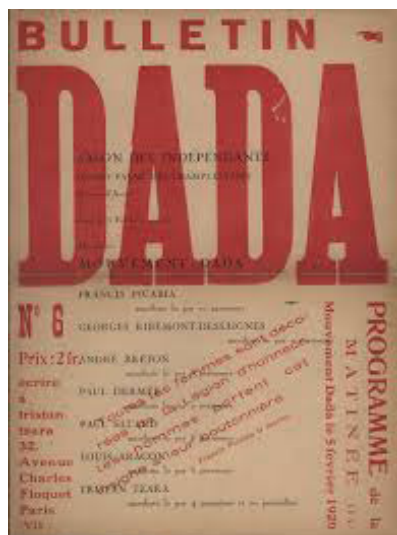
Imre József BALÁZS

Șase etape metaavangardiste*

În jurul anului 2000 am început o cercetare legată de avangarda maghiară din România. Au trecut aproape 20 de ani de atunci, dar proiectul meu avangardist continuă și azi, având întorsături și bifurcații neașteptate chiar și pentru mine. Încerc să identific în cele ce urmează câteva etape și puncte de referință ale acestei cercetări. De fapt mă interesează, într-o abordare retrospectivă, motivația interesului prelungit pentru acest segment cultural totuși prea puțin cunoscut pentru publicul larg, dar care în ultimul deceniu a devenit din ce în ce mai interesant pentru studiile de specialitate. Această incursiune va fi voit subiectivă, desigur, dar s-ar putea să ofere unele repere pentru discuții legate de actualitatea (cercetării) avangardei.

1. Canonul

La mijlocul anilor '90, perioada studenției mele de la Universitatea „Babeș-Bolyai”, multe dintre proiectele de cercetare în curs se refereau la teoria și practica canoanelor literare. Era o epocă a bătăliilor canonice nu numai în literaturile occidentale, dar și în literatura maghiară, schimbările de regim din Europa de Est inducând o reevaluare estetică a tradițiilor literare. M-am implicat, student fiind, într-un proiect inițiat de către profesoara noastră Cs. Gyimesi Éva, proiect care viza activitatea șaizeciștilor maghiari din România (așa-numita generație Forrás). Proiectul includea, pe lângă interviuri ample și întâlniri organizate cu acești autori, o analiză și comparație permanentă a autointerpretărilor ulterioare, postdecembriste ale autorilor cu textele și interpretările scrise în anii '60-'70. Era un exercițiu foarte pragmatic care încerca să observe canonizarea în mișcare, mai precis canonul aflat într-o fază a elaborării. În același timp, ne permitea să vedem că orice tip de canonizare este de fapt o construcție – care depinde de multe evoluții și evenimente ulterioare. Nu numai



evenimente ale interpretărilor, dar și evenimente care se produc în literatura actuală, vie. Am devenit oricum destul de suspicios în legătură cu enunțuri de genul „timpul ne va arăta adevărata valoare a unor opere” (nu, timpul în sine nu rezolvă nimic, este nevoie de o implicare activă care se produce în acea perioadă de timp) și am încercat să fiu atent la hazardul canonicității sau necanonicității care provenea tocmai din caracterul construit al oricărui canon.

În anul 2000, având deja câteva publicații în acest domeniu, al canonicității și a literaturii maghiare ardelene în general, m-a contactat o editură să realizez o antologie a poeziei maghiare ardelene din perioada 1918–2000. Deși ideea nu a fost formulată într-un mod explicit din partea editurii, era clar că s-a ivit pentru mine o oportunitate de a crea o construcție proprie a tradiției literare. Aveam idei destul de clare despre ce voiam să evidențiez din această tradiție: voiam să spun o poveste a modernității acestei poezii, cu reasezarea unor accente în opera unor autori deja cunoscuți și promovarea altora care erau oarecum în umbră. Ca orice antologator, am încercat totuși să-mi verific ideile prin parcurgerea unor antologii deja existente. În cele recente am observat un lucru curios: între 1893 (anul nașterii lui Bartalis János) și 1906 (anul nașterii lui Horváth Imre) părea că nu s-a născut nici un poet antologabil. Au trecut oare treisprezece ani fără să se nască vreun poet de luat în seamă? Coborând înapoi în timp până în 1968, când Sóni Pál realiza o antologie pentru uz didactic, am găsit în cartea lui un răspuns la nedumerirea mea: el inclusese în antologia lui patru poeți avangardiști cvasi-necunoscuți din această perioadă. Din canonul regional recent lipsea deci avangarda istorică. M-am scufundat în studierea unor reviste și antologii din acea vreme, și simțeam că am găsit ceva esențial pentru narațiunea mea despre modernitate. În antologia mea care a apărut în 2002 până la urmă (*Álmok szállodája / Hotelul viselor*. Ed.

Kalota, Cluj Napoca) am inclus la rândul meu patru poeți avangardiști, din care doar doi coincideau cu numele incluse de Sóni în 1968. Dincolo de antologie și opțiunea mea pentru o nouă structură canonică, am găsit și altceva prin această experiență de antologator: o temă pentru o teză de doctorat care mă fascina.

2. Regionalități și exiluri

Mi-am susținut teza de doctorat în noiembrie 2004, despre avangarda în literatura maghiară din România. Am încercat să stabilesc din start care ar fi posibilele relaționări dintre o literatură scrisă în limba maghiară în România și cea română (1) și am ajuns la concluzia că există diferențe structurale importante între aceste avangarde, atât în ceea ce privește periodizarea cât și curentele majore (constructivismul fiind totuși un punct de întâlnire). Desigur, trebuia clarificat și chestiunea dacă există o oarecare variantă regională a avangardei maghiare ardelene față de avangarda maghiară în general. Aici, concluzia mea a fost că pe plan regional avangarda nu a repetat coliziunea directă cu modernismul estetizant, ca la Budapesta. Celebra dispută dintre Babits Mihály, promotorul estetismului revistei *Nyugat*, și Kassák Lajos, fondatorul primelor reviste maghiare de avangardă (*A Tett* și *Ma*), a pus în scenă în 1916–1917 legătura dintre modernism și avangardă într-un mod conflictual. Avangarda s-a instituționalizat în literatura din Ungaria într-un mod paralel cu modernismul estetizant, fără să se legitimeze reciproc. În schimb, în literatura maghiară din România interbelică, avangardiștii s-au afirmat de cele mai multe ori în aceleași reviste ca și moderniștii sau transilvaniștii. *Napkelet* din Cluj (1920–1922), *Genius*, *Új Genius* și parțial *Periszkop* din Arad (perioada 1924–1926) sunt exemple în acest sens. Într-un fel, cercetarea mai amănunțită a problemei ridicate pe parcursul realizării antologiei mi-a confirmat ideea că povestea modernizării literaturii maghiare din România poate fi structurată pe tranziții fine, avangarda poate fi inclusă într-un mod convingător în acest fir narativ.

În schimb, focusul regional s-a dovedit a fi în acest caz o constrângere. Avangardistul cel mai radical și mai teoretizant dintre toți acești autori, timișoreanul Reiter Róbert (pe care-l inclusesem deja și în antologia din 2002) s-a dovedit a fi într-o permanentă mișcare între culturi, țări și limbi. Fiind de origine șvabă din partea tatălui, Reiter a crescut în casa părintească folosind germana ca primă limbă. Totuși, în școală limba maghiară a devenit pentru el limba de referință culturală, el debutând ca poet de limbă maghiară în revistele avangardiste ale lui Kassák Lajos. A urmat studii de filologie mai întâi la universitatea de la Budapesta (1917–1919), apoi la Viena (1922–1924), fiind printre cei mai fideli colaboratori ai lui Kassák. Apoi,

întorcându-se la Timișoara în 1924, a devenit jurnalist și poet de limbă germană – în perioada interbelică sub numele Robert Reiter, apoi, după cel de-al doilea război mondial, sub pseudonimul Franz Liebhard.

Prin exemplul lui Reiter Róbert mi-a devenit evident că pentru a scoate în evidență unul dintre aspectele esențiale ale avangardei, dimensiunea internațională, acest fenomen trebuie urmărit în dimensiunile sale interculturale, de traduceri, influențe, chiar și aspecte plurilingve. Rețeaua de instituții ale avangardei maghiare avea în perioada interbelică noduri în mai multe țări, având până în 1926 un nod poate mai important decât celelalte la Viena, unde fusese exilat în acea perioadă Kassák Lajos și revista sa *Ma*. După 1926, Kassák a putut să se reîntoarcă la Budapesta, încercând revigorarea avangardei din Ungaria cu revista *Dokumentum* (1926–1927), dar fără succes. Rețeaua însă a rămas o structură validă în continuare, nici activitatea altor avangardiști ca Erg Ágoston sau Kahána Mózes nefiind limitată la spațiul regional al literaturii maghiare din România, ei trăind în mai multe țări de-a lungul vieții lor, deși aflându-se într-o permanentă comunicare cu literatura „de acasă”. Avangardele, chiar și regionale, sunt structuri cosmopolite, interregionale, transnaționale, limbaje minore intercalate în interiorul mai multor discursuri majore.

3. Traduceri

Cartea mea despre avangarda maghiară din România a apărut în 2006 (*Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Tg. Mureș, 2006), iar în 2008 s-a ivit ocazia să fie tradusă și în limba română, datorită editurii Bastion de la Timișoara și traducătorului Kocsis Francisko, care publicase deja în acea perioadă mai multe traduceri din avangarda maghiară în revista *Vatra*. Cu această ocazie am ținut să includ în varianta română a cărții și un capitol nou, despre contactele avangardelor maghiare și românești, documentate în reviste ca *Ma*, *Periszkop*, *Napkelet*, *Genius* sau *Korunk*, respectiv *Contimporanul* în perioada interbelică. Varianta românească a apărut până la urmă în 2009 (*Avangarda în literatura maghiară din România*, trad. Kocsis Francisko, Bastion, Timișoara, 2009). Acest proiect de largire a orizontului cărții mele în direcția analizelor interculturale era dublată deja de un alt proiect mai degrabă artistic, de traducere. Identificând acele diferențe structurale dintre avangardele maghiare și românești, gustând mult umorul negru, absurd al unor avangardiști români (ludicul fiind o prezență mai discretă în avangarda maghiară, dominată de figura gravă a lui Kassák), m-am lansat în publicarea unei serii de traduceri din avangarda română, în perspectiva realizării unei antologii reprezentative ale acestei avangarde (antologia nefiind publicată deocamdată). Între 2004 și 2018 am publicat în diferite reviste și antologii traduceri

din Urmuz, Max Blecher, Tristan Tzara, Geo Bogza, Gellu Naum, Sașa Pană, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Sesto Pals, Ionathan X. Uranus, Virgil Teodorescu. În 2018 am reușit să public și primele volume individuale de traduceri – *Corp transparent* de Max Blecher și *Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum (acesta din urmă, mai puțin avangardistă decât celelalte, fiind o ediție completată a unei jumătăți de traduceri preexistente, realizate de Majtényi Erik).

Cu ocazia realizării acestor traduceri m-a frapat un lucru: mi s-a părut că avangarda română este extrem de virulentă și de bună calitate în anii '30 și '40 – mai ales în ceea ce privește autorii suprarealiști –, și încercând să realizez o variantă maghiară a acestor texte m-am gândit desigur să mă inspir din poezia suprarealistă maghiară. Ei bine, am găsit prea puțină poezie maghiară suprarealistă – cea cunoscută de literatura de specialitate provenind din perioada 1924–1927, îndeosebi din jurul revistei *Dokumentum* de la Budapesta (Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor). O vreme nu găseam echivalentul celui de-al doilea val suprarealist în literatura maghiară, fiind indus într-o oarecum în eroare de faptul că mai toate volumele monografice de specialitate despre avangarda maghiară se opreau la anul 1930, afirmând că după 1930 nu mai există avangardă în sensul unor mișcări, grupuri, reviste în cultura maghiară. M-am lovit de o chestiune de periodizare.

4. Periodizări ale avangardei

A început să mă intereseze dacă există avangardă după avangardă. Adică ce fac avangardiștii după ce se lasă de avangardă. Și ce fac cei care nu se lasă deloc și se retrag într-un fel de exil interior. De fapt am ajuns la grupul avangardist maghiar de la Európai Iskola (Școala Europeană, Budapesta, 1945–1948) prin grupul suprarealist de la București. Este vorba de ceva foarte asemănător în mai multe privințe: activitate editorială intensă în perioada 1945–1947, formatul publicațiilor de la Budapesta (Biblioteca Școala Europeană, colecția Index) fiind asemănătoare celor din colecția Infra-Noir. Reperele teoretice sunt aceleași: suprarealismul lui André Breton de la sfârșitul anilor '30 și începutul anilor '40. Fenomenul Școala Europeană, înclinația spre suprarealismul bretonian are o explicație simplă: prezența la Budapesta al unui membru al grupului suprarealist (Marcel Jean) în perioada 1938–1945. Jean era la fel de apropiat de Breton în acest deceniu ca Victor Brauner sau Jacques Hérold – pictori care au avut la rândul lor un rol decisiv în inițierea suprarealistă a lui Naum sau Luca. Diferența dintre cele două grupuri constă în domeniul principal de afirmare: în timp ce Școala Europeană a fost în primul rând un grup de pictori și teoreticieni, grupul suprarealist de la București s-a format din poeți și teoreticieni (deși cam toți au avut și o activitate în domeniul artelor vizuale). O analiză

amănunțită a activității grupului de la Budapesta m-a convins că în cazul lor nu este vorba despre un fenomen postavangardist, cum s-a afirmat în puținele lucrări anterioare scrise despre activitatea lor, ci faptul că periodizarea avangardei maghiare trebuia extinsă până în anul 1948, urmând modelul deja existent în cultura română.

5. Plurilingvism

Modelul suprarealismului bucureștean este valabil și într-o altă privință în cazul Școlii Europene. O opțiune radicală și interesantă a grupului de la București este de a publica unele volume direct în limba franceză, cei mai mulți dintre membrii grupului devenind astfel autori plurilingvi încă din anii 40, trăind la București. Deși într-o variantă mai moderată, acest lucru se verifică și în cazul unor suprarealiști maghiari – în cazul lor publicarea în limbi străine coincidea cu prezența efectivă în străinătate sau cu publicarea la edituri din străinătate. Mezei Árpád, teoreticianul grupului, își publica primele volume în limba franceză, la Paris (despre Lautréamont și alți autori presuprerealiști), coautorul acestora fiind Marcel Jean. În ultima perioadă a vieții sale, trăind în Statele Unite, Mezei va publica o carte teoretică și în limba engleză. Poetul și teoreticianul Pán Imre, fratele lui Mezei inițiază la Budapesta expoziții ale unor tineri pictori străini (Corneille, Jacques Doucet) care ulterior vor deveni membrii grupului CoBrA; el însuși emigrează după 1956 la Paris și devine autor și critic de limbă franceză. În acest context mai poate fi amintită și activitatea altui autor maghiar plurilingv, Tardos Tibor, care la rândul său are contacte (ca și Școala Europeană de altfel) cu disidenții grupării suprarealiste bretoniene, și încearcă la un moment dat să-i convingă (fără succes) pe cei de la Școala Europeană să formeze un grup suprarealist de orientare revoluționară-comunistă, pe filiera suprarealismului revoluționar lansat de Christian Dotremont. Studiarea acestor fenomene plurilingve au reafirmat prin urmare pentru mine importanța adoptării unor metodologii inspirate din cercetările transnaționale și transculturale, similare oarecum celor testate pe o scară mai redusă cu ocazia cercetărilor mele legate de rețelele avangardismului maghiar.

Descoperind toate aceste publicații de diferite limbi, am ajuns, datorită unei burse postdoctorale din cadrul unui grant coordonat de Ioana Both în 2011–2012, să efectuez cercetări în arhive și muzee din Franța, Belgia, Ungaria și România, pornind pe urmele rețelelor suprarealiste postbelice. Publicațiile mele pe această temă au trezit un oarecare interes în domeniul studiilor avangardei, ajungând în reviste publicate la Paris ca *Mélusine* sau *Alkemie*, sau în volume editate în colecția

European avant-garde and modernism studies (De Gruyter), la Firenze University Press sau Anthem Press. Fondarea revistei *Caietele Avangardei* de la București în 2013 și invitațiile de colaborare venite din partea profesorului Ion Pop mi-au permis să public multe din aceste cercetări comparative și în cadrul instituțional al studiilor românești de avangardă.

6. Intermedialitate și actualitate

Experimentând în ultimele două decenii și cu predarea literaturii de avangardă în cadrul secției maghiare și române ale Facultății de Litere de la UBB Cluj, m-am lovit de o rezistență a multor studenți față de textul avangardist. În schimb, am observat o deschidere mult mai voluntară spre atitudinile avangardiste sau vizualitatea avangardistă. În urma acestor experiențe, am încercat să aprofundez din ce în ce mai mult aspectele vizuale ale unor artiști ca Victor Brauner, Gherasim Luca, Marcel Jean, Korniss Dezső sau artiști ai grupului CoBrA. Aflați încă în mijlocul unor transformări mediatice radicale, trebuie să ne dăm seama că actualitatea avangardei nu constă neapărat în formele istorice care au rezultat prin experimentările avangardiste, ci mai degrabă în disponibilitatea spre o restructurare constantă a instituționalității artelor (în sensul propus de Peter Bürger în *Teoria avangardei*), dar și în componenta performativă, care amplifică de fapt atitudinea avangardistă. Contextul mediativ actual facilitează transmiterea unor asemenea componente – tot ceea ce pentru Tristan Tzara fusese la Zürich un eveniment unic, intransferabil în totalitatea ei unui public care nu era prezent la manifestările de la Cabaret Voltaire, poate fi transmis acum printr-un *livestream* sau o postare pe YouTube sau Facebook într-o mare măsură unui public mult mai larg. Avangarda istorică a știut că textul nu este doar pe hârtie, în cărți sau reviste; a știut că imaginea nu este doar cea înrămată și expusă în galerii; a știut că individualitatea poate fi concepută și deconstruită prin ideea de colaj; a știut că ideea de cultură națională tradițională este restrictivă față de realitățile stilului de viață modern – și așa mai departe. Ar fi într-adevăr timpul ca avangarda să fie regândită în ansamblul ei.

Note:

În 2002 am publicat un fel de panoramă a avangardei românești comparând din punct de vedere structural tradiția avangardelor maghiare și românești, cf. Balázs Imre József, *Akik megölték halottaikat. A román avantgárd irodalom hatástörténeti helye* (Cei care și-au ucis morții. Literatura română de avangardă în prisma receptării) în Egyed Emese (Coord.), *Távlatok. Tanulmányok Antal Árpád tiszteletére*. Cluj Napoca, EME, 2002, p. 219-233.

*Articol realizat în cadrul unei burse instituționale „Bolyai Kutatási Ösztöndíj”

Paul CERNAT

Avangarda ca punct de observație

Nu sunt un avocat al avangardei, nici, cu atât mai puțin, un adversar al ei. Am avut o familiarizare timpurie cu unii dintre autorii acesteia, în special cu Ion Vinea, Geo Bogza, Virgil Teodorescu sau Gellu Naum, care mi-a facilitat întâlnirea ulterioară cu domeniul; despre poezia avangardistă a celui din urmă mi-am făcut lucrarea de licență, după ce am realizat că nu sunt încă pregătit pentru o lucrare despre „literatura stângii militante în România interbelică”. Teza de doctorat despre primul val avangardist și „complexul periferiei”, din care s-a desprins și monografia revistei *Contimporanul*, a rezultat dintr-o consiliere multiplă de tip „acum nu e momentul” pentru întoarcerea la subiectul care m-a preocupat la licență. Așa se face că avangarda nu a devenit pentru mine o „cauză” (ideologico-artistică), ci o perspectivă de lucru – una extrem de stimulativă și din care dinamica modernității culturale se vede (probabil) cel mai bine. Îmi recunosc, da, o latură avangardistă a personalității, dar una paradoxală, exploratoare și multivalentă, orientată nu numai prospectiv, ci și oblic sau spre recuperarea tradiției „clasice”, unde inovațiile și schimbările de abordare sunt/pot fi la fel de productive. Cred chiar că o perspectivă în răspăr poate fi mai revelatoare decât una conformist-pro-avangardistă, în condițiile în care – de prin anii 70-80 ai secolului trecut – *establishmentul* occidental și nu numai el a recuperat „avangardele istorice” și, ulterior, neoavangardele, integrându-le în metabolismul teho-economic și de producție ideologică (ca standarde ale deschiderii multiculturalist-liberale etc.). Iar acreditarea autohtonă a avangardei s-a făcut mai întâi printr-o „recuperare estetică” (la finele anilor 1960), apoi, tot lovinescian..., printr-o sincronizare liberală cu modelul occidental dominant (anii 1990-2000, dar și anterior, prin intermediul postmodernismului optzecist). Constat însă și eu că în postmodernitate logica înnoirii progresive a fost substituită printr-o logică a post-urilor (postmodernism, postindustrialism, postistorie, postumanism/postuman ș.a.m.d.) și a *cover*-urilor, ceea ce trădează, în actuala fază a globalizării, un impas care ar merita o discuție specială.

Ceea ce observ, de la o vreme, în legătură cu studierea avangardei la noi constă, pe de o parte, într-o tendință de enclavizare (de nișă autosuficientă) și, pe de altă parte, într-un nou conformism (voința de a fi *up to date* cu orice preț fiind, în opinia mea, o manifestare a „complexelor periferiei” în oglindă cu suficiența

tradiționalistă pe care o combate). În consecință, am încercat să scriu despre avangardă evitând, pe cât posibil, cele două capcane cu idei primite – a bigotismului „conservator” și a exclusivismului „progresist” deopotrivă; iar în această navigare între Scylla și Charybda, m-am fixat cu precădere asupra a două priorități: 1) studierea avangardelor în conexiune cu formule și tendințe diferite sau chiar opuse, dar și prin examinarea mecanismelor de funcționare a acesteia și a modurilor de recuperare selectivă a radicalismului avangardist de către diferitele *mainstream*-uri (stalinist, naționalist, capitalist neoliberal); 2) contracararea, pe cât posibil, a „ideilor primite”. Așa s-a alcătuit, din mers, volumul *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești*, a cărui „metodă” (și agendă) e concentrată în motto-ul său din Eugène Ionesco. Cuplul „acțiune-reacțiune” – admirabil teoretizat, la nivelul istoriei culturale europene, de Jean Starobinski într-o carte netradusă încă la noi – poate reprezenta, în acest sens, un operator eficient, ca și cel (intrat deja în modă) al „modernității antimoderne” forjat de Antoine Compagnon. Oricum, dacă în *Avangarda românească și complexul periferiei...* m-a interesat să urmăresc, cu precădere, strategiile de legitimare internă și externă ale fenomenului, ca și relațiile (prea puțin investigate) dintre avangarda autohtonă și avangardele „periferice”, mai ales est și central-europene, de această dată mi-am propus să contribui la depășirea opoziției polare moștenite din perioada interbelică între „modernism” și „tradiționalism” (căreia i s-a adăugat, în timp, opoziția ideologică, la fel de mecanicistă, între „extrema stângă” și „extrema dreaptă”). Nu spun că aceste opoziții ideologice ar fi neîntemeiate, spun doar că maniheismul lor simplificator tinde să oculteze elementele de legătură (uneori foarte importante) între fenomene aparent opuse, ceea ce explică inclusiv numeroasele convertiri dintr-o tabără cultural-ideologică în alta, în condiții de „presiune și temperatură” specifice (metafora termodinamică nu e întâmplătoare; ea e legată chiar de principiul hidrodinamic al vaselor comunicante, folosit cândva și de Breton ca titlu pilot al unui volum-reper). În ceea ce privește avangarda românească, ideea plasării sale în aceeași paradigmă transgresivă & antisistem cu „tânăra generație” existențială a lui Eliade & Co (propusă de Sorin Alexandrescu), dar și alte sugestii, m-au împins nu doar către explorarea unor *link*-uri între cele două formațiuni culturale, ci și către identificarea „genealogică” a unor ipostaze ignorate: bunăoară, cea a Junimii (neo)conservatoare ca „avangardă nihilistă” (formula îi aparține tânărului M. Eminescu, într-un articol anti-junimist din 1870). Raportul avangardism-neoclasicism poate fi examinat însă și în cazul anti-junimistului Macedonski, adept al modernității neolatine; „vase comunicante” există

și între diferitele formule de simbolism - curent heterodox care a evoluat fie spre avangardă, fie spre modernismul *mainstream*, fie spre neotraditionalismul spiritualist (zonă în care expresionismul și abstracționismul servesc, de asemenea, ca fermenți, așa cum „trăirismul” nu e deloc străin de avatarurile futurismului italian; în definitiv, și abstracționistul Brâncuși e în același timp revendicabil de esențialismul arhaic, spiritualist-folcloric, și de avangardele constructiviste). Raporturile dintre avangardă și bolșevism – cu corelativul său artistic, realismul socialist – au fost mai des studiate; în România rămân, totuși, multe de aprofundat, *sine ira et studio*. Evident, o atare perspectivă *multilayer* ne poate conduce la confuzie conceptuală și la relativizări (inclusiv ideologice) riscante. Depinde însă cum dozăm distincțiile teoretice pentru a sesiza mai eficient simptomele unei modernități radicale în chiar ceea ce pare uneori că i se opune. E un exercițiu intelectual util, care merită asumat.

Mădălina LASCU

„Un strai de gală” pentru export

Cine și-ar fi închipuit că revista unor liceeni, oricât de talentați erau ei, va face carieră artistică dincolo de veac și va deschide o fereastră perpetuă spre modernitate? Cine credea că numele acestei reviste, legat de un curent la modă atunci în România, va deveni *simbolul* unei etape artistice încă în curs de analizare? Norocoși am fost că prin liceenii Tristan Tzara și Marcel Iancu am intrat direct în „balconul minunatei elite” avangardiste europene, alături de Mattis Teutsch, Victor Brauner, Gherasim Luca, Isidore Isou; și deși, la nivel declarativ, nu s-au afiliat niciodată avangardei, Constantin Brâncuși, Benjamin Fondane și Eugène Ionesco i-au stat în preajmă. Alte nume sonore în avangarda internațională au fost tot de origine română: Céline Arnaud, Jules Perahim, Jacques Hérold, Eli Lotar, Hedda Sterne, Teddy Brauner, Saul Steinberg ș. a. În țară, Ion Vinea, M. H. Maxy, Geo Bogza, Sașa Pană, Corneliu Michăilescu, Ștefan Roll, Gellu Naum, Dolfi Trost, Paul Păun ș. a. au activat în spiritul acelorași idealuri artistice, în timp ce Ilarie Voronca se plimba între două lumi, negăsindu-și nicăieri locul. Erau mai mulți, imposibil să nu fi omis pe cineva. Am fost mari creatori de avangardă, dar nu tot la fel de mari consumatori ai acestei subtile licori alcătuite din sunete, cuvinte și imagini. *Pictopoezia*, *cubomania*, *bâlbâiala poetică* reprezintă concepte create de artiști de origine română, care au intrat în limbajul avangardei universale, dar care se cunosc

astăzi prea puțin în România; de asemenea, *dadaismul*, *lettrismul*, curente de avangardă indisolubil legate de artiști de origine română, rămân vagi și confuze în mentalul public.

Cercul avangardist a fost foarte restrâns, în cadrul modernismului românesc interbelic; datorită noutății și îndrăzelii fără margini, noile manifestări artistice nu erau agreate, nici înțelese, ele fiind privite mai ales ca niște ciudățenii comice, fără vreun viitor în cultura română. Pe de altă parte, majoritatea artiștilor de avangardă fiind evrei, care nu dețineau cetățenie română, ci numai pașaport românesc, erau supuși prigoanelor antisemite din anii 1920, ulteriori Marii Uniri, legilor antisemite din anii 1930 și chiar pogromului de la București, din ianuarie 1941, afectându-le mult creația și întreaga existență. Nu se studiază aceste lucruri, nici măcar astăzi, la școală, le aflăm din presa vremii și din lecturi particulare, dar, mai ales, le aflăm, încrustate adânc, în operele acestor artiști. Un alt motiv pentru care avangardiștii nu au fost acceptați de mediul artistic românesc a fost acela că majoritatea au aderat la partidului comunist, aflat în ilegalitate; acest subiect a inflamat spiritele, mai ales după 1990, când libertatea de opinie și crezul anticomunist al unora a atins uneori cote ridicole. De exemplu cazul Perahim, căci a devenit un „caz”, în anii din urmă: în timp ce la Muzeul de Artă Modernă din Strasbourg se desfășura o amplă retrospectivă, cu un succes de public și ecouri în presa europeană, care onorau și România, prin referințele la originea românească a artistului și la activitatea sa din țară, la București, Perahim făcea „senzație”, într-o peliculă recuperată din arhiva cinematografică, unde apărea, preț de câteva secunde, desenând, îmbrăcat în uniformă sovietică; descoperirea „prețioasă” a surprins doar pe aceia care nu cunoșteau biografia artistului (din păcate destui) și care nu știau că acesta a fost, pentru scurtă vreme, angajat ca desenator al armatei sovietice în România, iar lucrările sale au fost publicate în ziarul *Graiul Nou*, publicație a armatei roșii în țara noastră; mai grav este însă faptul că Jules Perahim a fost repudiat din istoria Universității de Arte, alcătuite și publicate cu ocazia aniversării a 150 de ani de existență a acestei instituții de învățământ, deși el a fost profesor acolo și multe generații de studenți depun mărturie că a fost un admirabil dascăl. Surprinzător este faptul că celor cărora li se făceau procese de intenție că aderaseră la partidul comunist erau tot artiștii evrei, care nu prea avuseseră de ales, între ideologia partidelor naționaliste antisemite și ideologia comunistă, în vreme ce artiștii români, precum Gellu Naum, cu aceleași „păcate”, au fost reabilitați și înconjurați chiar cu o adulație uneori exagerată.

În perioada regimului comunist studierea avangardei, interzisă o vreme, s-a relansat timid, la

mijlocul anilor 1960, prin publicarea unor studii literare și antologii, care constituie și astăzi bibliografia de bază în materie; Sașa Pană, păstrătorul unei arhive impresionante preluată de la amicii săi avangardiști, a acceptat câțiva doctoranzi studioși să-i cerceteze biblioteca, aceștia devenind apoi prestigioși specialiști ai acestui fenomen artistic. Nu-mi pot permite să evaluez situația de atunci, însă cred că s-au produs cel puțin două erori de abordare a cercetării avangardei românești, care în alte țări comuniste (Cehoslovacia, Ungaria, Polonia) au fost evitate. În primul rând au fost separate cercetările literare de artele vizuale, ori tocmai aceasta reprezintă trăsătura fundamentală a avangardelor, sincretismul tuturor artelor, un artist fiind și poet și plastician și fotograf și cineast și *performer* și clovn și academician; această conduită se păstrează și astăzi, în mediul academic român: filologii se ocupă de studierea operelor literare, criticii sau istoricii de artă studiază operele plastice etc. În al doilea rând, cercetările se opreau doar la perioada românească a activității artiștilor; ceea ce era scuizabil, până la un punct, ținând cont de restricțiile impuse de cenzură, însă au fost perioade cu o mai mare libertate de opinie și o semnificativă deschidere, mai ales în perioada anilor 1970, când bibliotecile românești s-au îmbogățit cu numeroase publicații de la edituri precum Nadeau, Seghers, apropiate regimului de la București, volume care se refereau exclusiv la artiștii avangardiști români din exil și când cercetătorii români puteau călători și intra în contact cu mediile artistice din țările occidentale și cu marile biblioteci. S-a creat astfel o ruptură artificială în activitatea fiecărui artist, perioada românească, care se studiază în țară și perioada din exil, care nu mai intră în vizorul cercetătorului român. Această tendință se păstrează și astăzi și conduce fie la inversarea unor valori (Gellu Naum, de pildă, este mult mai apreciat, în România, decât Gherasim Luca, care nici măcar nu este pomenit în manualele școlare), fie la ignorarea totală a unor mari artiști precum Isidor Isou, Eli Lotar, Jacques Hérold, Saul Steinberg, care nu au activat aproape deloc în țară.

Și în perioada actuală cercul cercetătorilor avangardei este extrem de restrâns și destul de izolat în peisajul autohton; domeniul cercetării, deși s-a lărgit, în mod sensibil, rămâne, în continuare, foarte îngust, pe de-o parte pentru că cercetătorul român nu este foarte dornic să se dedice studiului în biblioteci și în arhive, iar, pe de altă parte, fondurile de avangardă din bibliotecile și arhivele românești sunt extrem de reduse, iar colecțiile particulare nu sunt accesibile decât câtorva privilegiați. S-au publicat, e drept, câteva studii foarte valoroase, ale unor tineri cercetători români stabiliți în străinătate, care, în afara faptului că sunt extrem de rare, ele nu au un impact

semnificativ asupra publicului românesc, nici celui academic, cu atât mai puțin asupra celui de masă.

În mod paradoxal, izolarea avangardei, în cadrul culturii române, nu reprezintă un efect al respingerii sale de către public; dimpotrivă, toate manifestările de avangardă, fie că sunt expoziții, piese de teatru, spectacole de dans, concerte cunosc o afluență masivă a publicului, de toate vârstele și o apreciere entuziastă.

Avangarda română nu se studiază în școală, cel puțin la nivel preuniversitar. Generația mea, cu studii filologice efectuate în anii 1980, nu a studiat-o nici în facultate. În cel mai bun manual de liceu de clasa a XII-a, cum este considerat, la ora actuală, prezentarea avangardei este confuză și prezintă omisiuni grave. Benjamin Fundoianu și Gherasim Luca sunt complet ignorați, Tristan Tzara este prezentat cu o *Elegie* (în condițiile în care există o traducere admirabilă, în limba română, a *Omului aproximativ*) alături de o poezie de Marius Lotar (?!), iar în capitolul despre suprarealism, care nu este inclus în avangarde, după analiza unui poem de Gellu Naum, li se cere elevilor să facă o comparație între un fragment din primul manifest al suprarealismului de André Breton, transcris, fără ghilimele, de nu se știe unde (căci nu este menționată nicio sursă) și rețeta poeziei dadaiste, enunțată de Tristan Tzara în *dada manifest despre amorul slab și amorul amar*, text transcris, de asemenea, fără ghilimele și fără indicarea sursei bibliografice. Oricum, capitolul despre avangarde nu intră în materia de bacalaureat, el este deci, facultativ și, în cele mai multe cazuri, nu se predă deloc. Iar la capitolul dramaturgie, de data aceasta obligatoriu la bacalaureat, unde se poate alege între *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu și *Iona* de Marin Sorescu, majoritatea profesorilor optează pentru Marin Sorescu, crezând, probabil, că este un text mai ofertant pentru elevi. În Franța însă, la toate tipurile de bacalaureat, teatrul absurd al lui Eugène Ionesco este subiect obligatoriu.

Astfel, cercul cunoașterii și cercetării avangardei românești rămâne, și în prezent, la fel de îngust și impenetrabil. Accesul la orizonturile fără limite, la gândirea illogică, la spațiile reveriei, la imageria și la imaginația explozive, care constituie un model cultural ce dezvoltă aria de cunoaștere și de percepție a oricărei activități artistice intelectuale, trebuie realizat, în continuare, în mod individual, pe cont propriu. Avangarda rămâne soluția salvatoare, la care se apelează ori de câte ori România organizează sau participă la manifestări artistice internaționale de importanță majoră, avangarda rămâne un „strai de gală” cu care ne prezentăm străinilor, ca să ne dovedim modernitatea și actualitatea.

Leo BUTNARU

De la internaționalizarea stepelor la postmodernism

Nu doar în debuturile sale (mai multe, în diverse țări) avangarda a (re)structurat câmpurile artelor, proclamând victoria prezentului (de acum... 100 de ani!) asupra trecutului și propunând programe inedite, temerare până la virulență, constructive până la... deconstrucție; poate, mai adecvat spus, propunea, dar și aplica metafore canonice expresive, sugerate de modernitatea înnoitoare, caracteristice procesului de *contemporaneizare* a spiritului creator și a civilizației umane; proces năvalnic, impetuos, perseverent și inconciliant. Iar de atunci spre prezentul nostru, fenomenologia avangardistă e mereu supusă discernerii, reevaluărilor, abordărilor din noi unghiuri de apreciere, pe care „le sugerează”, să zicem, procesul non-stop de actualizare a concepțiilor estetice, artistice ale naționalului (la plural) și globalului, mondialului.

Bazându-mă pe ce cunosc mai bine, pe avangardele rusă și cea română, dacă e să ne amintim de acea „palmă dată gustului public”, din 1912, a futurismului boreal, să zic, astăzi ea ar fi ca și cvasi-autonomizată de contextul său general de proclamație pe alocuri extrem de radicală. Timpul, ca decantare ideatică și de atitudine, dar mai ales opera, activitatea ulterioară a semnatarilor ei parcă ar fi „dezis-o” de excese, cum ar fi (fost), spre exemplu, îndemnul de a-i arunca „de pe Nava contemporaneității” pe marii înaintași (Pușkin, Dostoievski, Tolstoi etc.). Polonezii și ucrainenii își doborau și ei de pe socluri personalitățile scrisului lor artistic de odinioară. Implicit, același lucru îl presupunea și radicalismul avangardiștilor români: Ion Vinea – „Jos Arta,/ căci s-a prostituat!” (*Contimporanul*; nr. 45, 1924) sau jubilația lui Sașa Pană – „uraa uraaa uraaaa/ arde maculatura bibliotecilor” (*unu*, nr. 1, 1928) sau, tot el, magistral (adică: foarte actual!): „cetitor, deparazitează-ți creierul!”

Apoi, în linii mari, „Proclamația Președinților Globului Pământesc” (1917) a lui Velimir Hlebnikov poate fi pusă (sau: adusă) în raport cu ideția unuia din manifestele dada (7 de toate), cel vizat aici apărând la Zürich, în martie 1918, și în care era exprimat regretul că încă nu se cunoaște o „bază psihică comună întregii umanități”, pentru a se pune în aplicare deplină programul... destructiv-reînnoitor dada. Apoi, printre teoretizările dadaistilor (care – să ne amintim – se declarau contra oricăror teorii!) se întâlnește și o reflecție demnă de atenție, pe care o invocă Serghei Șarșun (pictor și poet rus, care s-a manifestat la Paris; de altfel, a fost în legătură și corespondență cu Tristan

Tzara) în „Compilații dada”, citându-l pe spaniolul Guillermo de Torre și care mi se pare potrivită pentru caracterizarea, într-o anumită măsură, a tranziției, în literatura rusă, de la simbolism la akmeism: la simboțiști, subiectele poemelor, luate din materialismul obiectiv, erau trecute prin recepția subiectivă a poetului, adică subiectul constituia pretextul efuziunii lirice. Pe când în cazul novatorilor, adică a avangardiștilor, paradigma își inversează polurile – dispoziția (starea) subiectivă, nedorind să se reverse nemijlocit, se reflectă în diverse materiale concrete, animându-le, transformându-le, implicându-se în ele, oferindu-le semnificații/ sensuri noi, reformându-le ca orientare/ dezorientare, drept rezultat recreându-le sub aspect estetic. „Astfel se produce electroliza care descompune elementele obiective”, rezultând „subiectivismul altoit cu elemente din realitatea vie”. Apare o nouă perspectivă, modificată categoric și eliberată de obiectivismul exterior. Iar această perspectivă oferă motive de a constata că, dincolo de experimentul radical, de căutarea cu orice preț a elementului novator, în constantele sale deja „clasicizate” (clasicizarea... anticlasicismului!) avangarda rămâne arta propriu-zisă, ce confirmă că, de cele mai multe ori, adevărata poezie e „dincolo” de principiile declarate în diverse manifeste și creată în afara lor chiar de semnatarii respectivelor proclamații.

Astăzi, în procesul milenar al dezvoltării/modificării artelor este firesc ca interesul pentru avangardă, mai ales în spațiul estic postcomunist, să genereze acțiuni de restabilire a punților dintre fulminanta literatură a începutului de secol trecut și cea din contemporaneitatea noastră, punți arse de primitivismul agresiv al ideologiei comuniste și de perniciosul realism socialist, inchizitorial, ca „metodă de creație”, pentru care cultura însemna, întâi de toate, un sistem de interdicții. Aceste punți au fost construite și în ilegalitatea *lit-subsolului* (anti) sovietic sau întreținute imaginar-esteticeste de așa-numita *a treia literatură*, care se orienta spre fenomene artistice izvodite la intersecțiile artei cu metafizica (probabil, aici s-ar înscrie și cazul românesc cu *meditarea transcendentă*, Pleșu, Dumitrescu, Șora, Sorescu, alții), precum au fost și *trebuiau să mai fie* suprarealismul, expresionismul, suprematismul, imagismul, simbolismul, futurismul, concretismul, curente între care existau vase comunicante, – atunci, în așa-numita *epocă Represans* (noțiune derivată din „comasarea” a doi termeni francezi: *répression* și *renaissance*). Apoi, astăzi, mulți autori din arealul postmodernismului creează, de fapt, în concordanță cu dezideratele avangardismului ca protest mobilizator, înnoitor, declanșator de idei originale, de stiluri... protestatar-re-creatoare. Ei mizează pe dinamica inventivității, ca propulsare a entuziasmului creator, nicidecum, obligatoriu, – optimist; intuiesc, descoperă

și propun alte modele de univers artistic, modifică legile după care să se ghideze spiritul creator și cel critic, de o contemporaneitate intrinsecă sieși și nu mimată sau deformată din cauza unor fenomene anacronice, ieșite din atenția istoriei artelor. În spiritul operei lor, cei mai talentați autori tind spre pluralitatea planurilor estetice, spre un cât mai cuprinzător unghi de vedere, spre o amplă deschidere artistică, drept manifestare a democratismului în creația ce poate merge de la antic, tradițional, clasic, până la limbajul transrațional (*zaum*) sau la paradoxul zen (iar de meditația transcendențială să reamintim...).

Drept rezultat, s-a ajuns la modificări de ordin canonic, de viziune paradigmatică, soldate cu geneza unui nou tip de conștiință artistică – cea a post-avangardismului, care devine partea structurală, componentă a psiho-dinamicii creatoare-receptoare-emitoare a psihologiei noastre, a oamenilor, dar mai ales a psihologiei artiștilor *acestei* contemporaneități „immediate”, de la care – încolo mai are deschise durate (perspective), până să apară, inerent, alte modificări de paradigmă, de canon, ce vor fi diferite de cele ce ne sunt caracteristice nouă. Adică, sub aspectul corelării operelor celor mai valoroși avangardiști cu cele mai adânci timpuri ale lumii, cu *mitocreația*, cu alchimia limbajului, cu filosofia, cu știința în general, trebuie menționat că aceste opere conțin elemente *active* și *decantate* (deja!) ce reprezintă valori perene. Ca fenomenologie artistică, prin motricitatea sa... non-stop (!), prin faptul că, sub anumite aspecte, mai poate oferi exemple artelor (și... arterelor!) prezentului nostru, avangarda e înțeleasă și acceptată drept starea de spirit și de creație a transgresărilor de limite, mereu declanșatoare de sugestii întru inovație și originalitate.

S-a opinat nefondat, că avangardiștii nu ar fi cunoscut tradiția, mitologia, folclorul etc. Cel puțin în avangardismul rusesc, cu eminenți reprezentanți, lucrurile stăteau altfel. Să zicem, genialul Velimir Hlebnikov (de altfel, numit de Maiakovski „un Lobacevski al limbajului”) se credeau a fi, implicit, emulul lui Aristotel, considerându-l, la rândul lor pe Pitagora „discipolul meu” (dinspre viitor spre trecut sau, viceversa, ca în extraordinarul vers al lui Nichita Stănescu: *Draga mea antichitate dintr-un secol viitor*).

Avangardiștii simțeau mai acum și mai... eficace procesul de tehnicizare a lumii, de creștere amețitoare a vitezei automobilului care, în goana sa, e mai frumos decât Victoria din Samotrace (Marinetti). Unul din protagoniștii futurismului și imagismului, Vadim Șerșenevici, își începe articolul programatic „Futurismul rus” (1914) astfel: „Futurismul a intrat în poezia rusă ca fenomenologie stihinică, generată de accelerarea ritmului vieții noastre urbane, la rândul său bazată pe noile invenții tehnice. (Este adevărat, sună ușor comic fraza: «Accelerarea vieții în Rusia», – dar,

evident, aceasta e o certitudine, chiar una de care nu se poate să nu se țină cont.)”. Există o mobilizare artistică, de creația în acea epocă a renașterii moderne (așa aș vrea să-i zic), care le sugerează poezilor noi imersiuni ideatice, inițiindu-i în descoperirea altor teritorii metaforice, le pune la îndemână altfel de unelte și detalii, convingându-i că tocmai ele sunt „bune” pentru arta zilei de azi (de atunci; e drept, și de azi). Să zicem, Nikolai Erdman scria: „Șezi colo lângă pasarelă și-ascultă un înțelept șurub”; „Văd cum tânărul-și atârână pendulul picioarelor/ Sub cadranul burții de femeie.”; „Încovoaiatul brontozaur al podului de fier” – Boris Zemenkov. Până și memoria e asemănată unei... căi ferate: „Mă prăbușesc de pe grota calului înspumat/ Spre-a pleca pe calea ferată a memoriei” (același B. Zemenkov). Iar Boris Poplavski pare a fi mai modern și postmodern decât majoritatea postmoderniștilor de pe ambele maluri ale Prutului: „Trecu ploaia caldarâmul lucește/ Încălțat cu bocanci Hristos călătorește în tramvai”.

Să reamintim și să reaccentuăm: avangardiștii au intuit fantasticul proces, numit azi globalizare, iar McLuhan ar fi putut cita din creația lor în studiul său despre „satul global” (sintagmă lansată în 1960). Astfel, „Proclamația președinților globului pământesc” (1917) a lui Hlebnikov, „ajustată” la ideile abordate aici, nu ar fi decât „Proclamația... primarilor satului global”, peste care *pilotează* avangardistul ruso-ucrainean Mihail Semenko, supranumit și „poetul cuvintelor mondiale”: „*Vă salut, tineri aviatori,/ Și căldura mâinilor v-o strâng./ S-a dizolvat ecuatorul artificial,/ La pragul meu deja crește bambus./ Eu luminez inimile cu licăriri de benzină,/ Vuiet de elice și chipiuri de piele./ Orice îngrădituri doborâți-le sonor –/ Internaționalizați stepele*” (1918). Iar pentru a *internaționaliza stepele*, poetul avangardist Vasile Kamenski, la începutul anului 1911, cumpără monoplanul „Blériot XI”, devenind unul din primii aviatori din țara sa (1910–1911), care a și introdus în limba rusă noțiunea de „samoliot” (*singurzburător*), adică – avion. (În context, merită să-i reproducem poemul „Provocarea aviatorului”: „*Cacofonia suftelor/ Ffrrrrrrrrr/ A motoarelor simfonie/ Asta sunt Eu – chiar Eu –/ Futuristul – oșteanul cântecului/ Și pilotul-aviator/ Vasili Kamenski care/ Cu o elice elastică/ Urcă spre nori/ Fleșcăitei morți-cocote/ Aruncându-i drept plată pentru vizită/ Cusutul din mîlă/ Pardesiu de tangou și/ Ciorapii/ Cu pantaloni*”). Cred că prin impetuoasele sale năzuințe și avânturi transfrontaliere avangarda a fost un diluant al imperialismului politic și un liant al comunității universale întru creație.

Însă viteza, mișcarea – amețitoarea! – uneori presupunea și... dezorientarea. Cel puțin, neînțelegerea, la un moment dat, a unor porniri de

importanță mondială. De exemplu, în timpurile când fascismul italian se consolida, iar cel german abia se zămislea, până și în Rusia bolșevică acest fenomen socio-național(ist) era nu doar... tolerat, ci chiar perceput drept forță progresistă, care să dea noi impulsuri și motricitate accelerată vieții sociale europene, în general. Iar ucraineanul Mikola Hvilioviy se referă de mai multe ori elogios la respectiva fenomenologie-ideologie nemaicunoscută, ba – și mai ciudat! – o pune în legătură de interacțiune posibilă cu (obsesia sa!) *renașterea asiatică* (tot ca... internaționalizare a stepelor, nu?!): „În fine, cităm din Spengler pentru a ne afirma semeț și cu conștiința curată solidaritatea cu acest cugetător fascist în astfel de principii ale sale despre artă, care au fost și vor fi să rămână axiomatice pentru toate timpurile, popoarele și pentru fiecare societate de clasă”; „Renașterea asiatică se caracterizează nu doar prin revirimentul educației clasice, dar și prin renașterea unui om puternic și integru, apariția noilor conchistadori, cărora le duce dorul și societatea europeană. Însă acest lucru nu a putut să-l înțeleagă burghezia. Când Copernic a introdus dubiul în concepția despre lume dominantă la timpul său, Newton a reformulat ordinea universală. Iar astăzi fascismul vine să consolideze respectiva ordine. Și chiar dacă această operațiune este întârziată, ea nu poate fi percepută decât drept incursiune contemporană reușită: temperamentul fascismului nu poate să nu trezească simpatie”. În viziunea aceluiași Mikola Hvilioviy, „Kuomintang-ul reprezintă un factor mult mai important sub aspect revoluționar, decât oarecare Internațională de la Amsterdam”.

Iar noi ne putem invoca și exemple autohtone, care ar contribui la explicarea unei astfel de poziții tolerante, ba chiar de empatie față de fascism. Iată ce scria Mihail Sebastian (cu prieteni printre avangardiști) în 27 septembrie 1929: „Ceea ce admir în istoria tânără a Italiei este tocmai procesul brusc de încadrare pe care l-a trăit. Revoluția fascistă a trecut linii și hotare, a diferențiat și a stabilit raportări de viață distincte pentru oameni distincți. Evident, o asemenea ordonare colectivă și salutară nu e fără riscuri și in Justiții. Dar când însăși resursele de viață ale unui popor sunt în joc, aceste riscuri și aceste nedreptăți sunt neglijabile”. Iar într-un alt articol din ziarul „Cuvântul” (24 decembrie 1931) condeierul român-iudeu se arată de-a dreptul entuziasmat de ordinul lui Mussolini, care promulgase o lege de protecție a păsărilor pe insula Capri: „Toată istoria asta pentru că un om, un poet, le-a iubit și pentru că alt om, care era dictator, a înțeles. În ziua în care se va judeca opera fascismului, această mică poveste va cântări cred greu în registrul justificărilor. Cu atâta lucru, se poate scuza nu numai un regim, dar o istorie”. Ce mai vorbă! – exemplul poate intra chiar în

istoria mișcării ecologiste universale... Iar atitudinea ca atare, pozitivă, să zic, față de fascism a unui semit român se explică simplu: pe atunci, acest regim, ce avea să ajungă la o sângeroasă bestialitate, încă nu inclusese în doctrina sa antisemitismul. De unde și empatia lui Mihail Sebastian. Îmi reaminteam de aceste și alte momente... curioase în la Muzeul de Artă Modernă din Roma, care e peste drum de Academia di Romania, în sala dedicată avangardei, printre lucrările reprezentative expuse acolo fiind și una a lui Gerardo Dottori, „Politica revoluției fasciste” – poliptic din șase părți, reprezentând inclusiv portretul lui Mussolini, în compoziția căruia apar și semne distincte ale modernizării sociale. Apoi e de amintit că o placă omagială, pasată chiar la intrarea în Academiei di Romania, amintește că ducele a fost sponsorul acestei instituții, de la care porniseră mai multe inițiative de a întreprinde cutare, de a restructura cutare domeniu, de a impulsiona ritmul existențial al Italiei, de a-l moderniza.

Unii avangardiști, adepți ai tehnicizării, împărtășeau convingerea că, în principiu, ideile au o structură matematică și pot fi asemănată numerelor sau chiar ar fi numere prin care este exprimată în mod ideal activitatea sintetică a spiritului ce ne deschide accesul spre un univers pitagoreic; aceasta, cu „ascunsul” gând că există, de fapt, o matematică transcendentă celei a numerelor ca atare; o matematică a calității. Deci, grație sugestiilor matematice, în alternanța binelui și răului, a superiorului și josnicului, Hlebnikov vedea o lege a scrânciobului, conform căreia „stăpânirea pământului îi e menită/ ba omului/ ba rinocerului”. Această idee-vers din 1912 e una dintre cele care aveau să traseze un vector negativ-embematic, să zic, în perspectivele socio-politice mondiale. Oarecum, rinocerul lui Hlebnikov avea să-i anticipeze pe cei – ceva mai... jucăuși! – ai lui Salvador Dalí care, în *Jurnalul unui geniu*, în 1953, visa să realizeze un film într-o scenă a căruia, prin geamul palatului din piața romană Tavi, în bazinul fântânii arteziene ar sări șase rinoceri. Într-adevăr, de la un moment încolo, lumea prea începuse a fi bântuită de ideile amenințătoarelor pahiderme imparicopitate, expresia simbolic-ideologică sui generis urmând s-o plăsmuiască magistral Eugen Ionescu, în celebra lui piesă din 1959. (Ușor nemodest, post-avangardist vorbind, și subsemnatul se lăsă influențat de *rhinocerotidae*, intitulându-și unul din jurnale „Student pe timpul rinocerilor: 1967-1972”...)

În poemul lui Hlebnikov *Menajeria*, prima variantă a căruia datează din 1909, „în ochii săi alb-roșietici rinocerul poartă nestinsa furie a țarului detronat, mai fiind și unicul animal care nu-și ascunde disprețul față de oameni, de altfel ca și pentru răscoala robilor. În el se tăinuiește un nou Ivan cel Groaznic”.

Ce... esențializare, parcă, a unuia din posibilele mesaje implicite ale *Rinocerilor* dramaturgului româno-francez Ionesco! Iar Nikolai Gumiliov, în 1920, cu un an înainte de a cădea jertfă rinocerilor-bolșevici (împușcat pentru o vină imaginabilă în august 1921), publicase piesa „Vânătoarea de rinoceri”, tradusă de subsemnatul și pe care, în 2011, regretatul regizor Alexandru Tocilescu o prezentase ca spectacol-lectură la Teatrul „Odeon” din București. Ar veni oarecum în context și următoarele versuri ale trans-raționalistului I. Terentev: „Răul de bine se deosebește foarte puțin/ Nu-i de mirare că uneori totul pare limpede”, deoarece „în jurul baghetei dirijorului plutesc hipopotamii”...

Implicit, aceste extrase din avangarda lumii cad (...înălțându-se!) sub incidența remarcii lui George Uscătescu, conform căreia „prin complicatele și consumatele experiențe renovatoare ale secolului a existat, poate, o singură permanență: aceea a *futurismului*”. Pentru că, dacă tot restul experiențelor și tendințelor avangardismului „s-au consumat sau dăinuie în activitățile epigonice ale unor imitatori sau în revenirile fără profiluri proprii, futurismul constituie, în schimb... poate că unica permanență, firul roșu, subțire și rezistent în același timp, în largă proliferare avangardistă”. Ceea ce e perfect valabil și pentru avangardismul românesc, destul de prezent, consider eu, în substraturile postmodernismului care trece de la limbajul iconic, liricoidal sau politizat-versificat-trâmbițat – la expresia „cinetică” (iconoclastă!) a dinamicii spirituale pan-românești (ca nivel elevat de cultură și estetică), europene, universale.

În ce mă privește, sunt dintre cei care îi compătimeșc pe cei nefamiliarizați cu avangardismul, dar care, din solidaritatea prostiei, primitivismului, provincialismului (aproape... colective), crănesc, uneori – până la spume la gură, contra avangardei, ca suflu reformator, reînnoitor, de sanitație în literatură, estetică, cultură, gândire în general. Pentru că de la avangardă generațiile prezente, dar și cele viitoare mai au a face școală. Întru – de ce nu? – mereu necesara răscoală contra anchilozării, clișeizării, ba chiar a ceea ce se numește, uneori, azi, „moartea literaturii”. Cutezanța avangardistă e cea mai eficientă în combaterea absurdității filate din ignoranță, suficiență de sine, iluzie de mărire și glorie perpetuă. Iar pentru oponenții lor, avangardiștii mai lansaseră un manifest, în 1913: „Duceți-vă dracului!”. Da, erau timpuri dure, de naștere a avangardismului...

În loc de P.S.? Sau un fel de *pro domo sua*? Admitem. Însă care consider că ar fi necesar, mai ales pentru cei ce mai consideră și azi că, prin anii 6-7-80 etc., Chișinăul ar fi fost un deșert de-românizat. În toate. Inclusiv în cultură. (Eu unul cred că o fac răuvoitorii, chiar și invidioșii.)

Astfel, nemodest vorbind, mă consider unul din scriitorii români, și nu numai, în legături deja... vechi și permanente cu avangardismul, cu o capilaritatea de creație, dar și de studiu, de teoretizare etc.

Însă cum avea să i se întâmple unui țărănaș de 16-17 ani, născut la 80 de kilometri nord de Chișinău, dragostea *de la prima vedere*, alias – *de la prima lectură* cu atât de capricioasă și, uneori, *secretoasă*, enigmatică fenomenologie a avangardei?

Prin urmare, fiind precaut în acest misterios *demers de mers* spre avangardă, aș zice că în formarea, dar mai ales în orientarea mea estetică *nesovietică*, un rol de neglijat l-au avut două cărți deosebite în contextul post-dezghetului hrușciovist: „Oameni, ani, viață” a lui Ilya Ehrenburg și „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev (pe 27 aprilie 1970 notam în *Jurnal*: „Am început să-l citesc pe Ehrenburg, «Oameni, ani, viață». Prologul sesiunii de examene e destul de amenințător”). Întâmplarea făcuse ca, pe când consultam colecția revistei „Novii mir” la Biblioteca Republicană pentru o teză de curs, am dat și de numerele în care fusese publicată respectiva carte a lui Ehrenburg. Nu știu dacă aș fi citit-o, dacă nu mi-ar fi atras atenția o notă circumspectă, în care redacția lua distanță față de teme, idei, nume apărute în virtutea subiectivismului autorului.

De ce o fi fost oare circumspect însuși redactorul-șef de la „Novii mir” Aleksandr Tvardovski, care ceva mai târziu avea să-l publice chiar pe Aleksandr Soljenițin? Curiozitatea m-a pus pe lectură atentă a acestei opere a lui Ehrenburg, în care mă captivau memoriile sale pariziene, viziunea destul de neortodoxă asupra artei occidentale, în care protagoniști apăreau Picasso, Renoir, Cézanne, Mane etc., scriitori francezi, actori. Ehrenburg invoca și numele unor scriitori ruși/„sovietici” despre care nu se prea știa – Mandelștam, Tsvetaeva, Babel... Plus că, în întregul ei, ca stil, atmosferă, substanță memorialistă, dar și poetică, această carte emana un estetism aparte, o pledoarie pentru altfel de artă/literatură decât cea a realismului socialist.

Era manifestată prudență și față de „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev, și acesta un stâlp de nădejde al regimului, se părea, dar care, iată, pune probleme (se subînțelegea din nota redacției „Novii mir”) ideologiei, realismului socialist. Narațiunea lui Kataev avea fler, antren, ținea mereu aprinsă curiozitatea, îi solicita cititorului abilitatea de a descifra unele momente, detalii, de a ghici cine ar fi cutare personaj (Comandorul, Prințisorul, Ochi albaștri, eteronime sub care un cititor cât de cât avizat îi „depista”, respectiv, pe Maiakovski, Hlebnikov, Burluik, Mandelștam, Bulgakov, Bagrițki...).

Din amintitele cărți, un student, precum mă aflam, descoperea o lume a literaturii și scriitorilor necunoscută până la acea lectură ce părea realizarea

unei șanse cu adevărat norocoase, care-l făcea să priceapă că, de fapt, nu este chiar totul cum se spune în manualele de istorie sau în istoria literară despre prima jumătate a secolului XX. Era o lectură care te făcea să înregistrezi anumite disonanțe... instructive, fără de care destinul, la cei 17-18-19 ani ai tăi, ar fi putut s-o ia în cu totul altă parte. Din acele cărți pricepeai că există și *altceva*, totuși, în raport cu cursul ideologic și cu dezghețul hrușciovist care, din păcate, deja era stopat. (De altfel, termenul *dezgheț/omnenel* îi aparținuse de asemenea lui Ehrenburg și tot în revista „Novii mir” fusese lansat, în 1956.)

În fine, debutantului în literatură, dar și în... lectură serioasă i se ofereau sugestii pentru conturul unui nou sistem de coordonate estetice, artistice, filosofice orientative întru urmarea și consolidarea destinului său de viitor.

(Alte extrase din *Jurnal*:

„28.XII.1969. Revista „Secolul 20”, nr. 1-2, 1967. În bună parte, dedicată lui Picasso... Articole semnate de Andre Breton, Gertrude Stein, Ilya Ehrenburg”.

„27.II.1971. Îl citesc pe Ehrenburg. Extraordinar. Câtă lume, câți oameni... Pomenește și de un basarabean, pictor. O carte la care poți reveni oricând”.

„2.III.1971. La ora de catedră militară, locotenent-colonelul Danilov mă dădu afară. Motivul: aveam pe masă volumul „Liudi, godi, jizni” („Oameni, ani, viață”) al lui Ehrenburg. Închis. De cum intră, gradatul dă cu ochii de carte. «E bună, dar, înainte de toate, datoria!» zice, ridicând acest volum și izbindu-l de masă. Eu tac. El însă mai ia o dată cartea și iar o izbește de masă. Eu, nedumerit: «Tovarășe locotenent-colonel, oare astfel trebuie să ne comportăm cu cărțile?» O, Zeule Marte! Ce explozie de nervi! Colegii încremeniră, gradatul strigă: «Ne ucit' ucionni!» (Să nu-i înveți pe cei învățați!) Dar, s-a cam potolit. Pentru că m-a expediat afară pe un ton obișnuit, nu răstit”.)

Dar, iterez, la nivelul de instruire și inițiere a unui debutant de la Chișinău, pentru mine un rol de căpetenie avu și „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev, pe care, de la un moment dat, o conștientizăm și o „asimilăm”, în anumite pasaje cu tentă teoretică chiar o studiam, ca pe o irepetabilă prelegere captivantă, instructivă.

Mă fascina stilul de o plasticitate rar întâlnită la *realist-socialiști*, densitatea metaforelor aparte, dar și a metaforismului general al narațiunii, din care emana o stare sui generis poetică. Mă surprindeau epitele create ca și cum *ad hoc*, unora din care nu le puteam găsi echivalente românești, ca, să zicem, acestuia: *тигрово-абрикосовый цвет* (*tigrovo-abrikosovii fvet*). E un dublu epitet ce nu se lasă

tradus, decât... „povestit”, fiind vorba de *o culoare ce le îmbină pe cele a blânii tigrului și a caisei coapte*. Era aici deja ceva din ce aveam să aflăm mai târziu despre *verbocreația* avangardiștilor ruși, despre care tot de la Kataev aflăm pentru prima oară. Amintind de Aleksandr Blok, mare poet care trecea și el prin criza simbolismului, memorialistul întredeschide intrarea în culisele apariției akmeismului, egofuturismului, futurismului, cu manifestele gen „O palmă dată gustului public” sau „Duceți-vă dracului!”, sau titluri de publicații ca „Luna pierită”, sau locul de întâlnire al avangardiștilor la „Căinele vagabond”. În scenă apare intempestivul Vladimir Maiakovski, care avusese lecturi poetice și în Odessa, unde locuia Kataev, dar și la Chișinău. Tânărul Kataev admira metaforismul maiakovskian, revenind în câteva rânduri la poemul care îl fascinasese cu: – „*Dar voi/ nocturne ați putea cânta/ La flautul/ înaltelor burlane?!*” sau, în special, la „Portul” (1912; pe care și eu aveam să le traduc deja la începutul secolului XXI): „*Cearșafurile apelor erau sub pântecul curbat./ Le sfâșia un dinte alb întru-nmulțirea valurilor./ Era urlet de trâmbiță – de parcă s-ar fi turnat/ amor și pohtă cu arama goarnelor./ În leagănele intrărilor bărcile stau lipite/ de mamelele mamelor de fier, forjate./ În ale vapoarelor urechi asurzite/ ard cerceii de ancore nemișcate*”.

Astfel se făcea că de la Kataev mi se întâmpla să iau prima lecție despre avangardism, fenomenologie care, încetul cu încetul, avea să se înstăpânească în destinul meu de scriitor, dar și de traducător.

Cred că și aceste două cărți, ale lui Kataev și Ehrenburg, mi-au trezit pasiunea pentru eseistica și exegetica literară ce conlucrau în firea mea cu poezia de pretutindeni, dar mai ales cu cea românească. În primii mei ani de studenție apărea colecția editorială „Lucașfăruș”, dar și altele, care, cu timpul, ajunseseră renumite: „Cele mai frumoase poezii”, „Poesis”, „Orfeu”.

În mod concludent, ar fi de constatat că motivațiile necesității avangardei în preocupările tale, în destinul tău le identifici prin intuiții, lecturi, studiu, empatie, în retro(*per*)spectivele istorice, dar, ce este important de reținut, le sesizezi și în prezentul propriilor atitudini și predispoziții creatoare, preferințe și atașamente artistice afine autorilor, lumii de până la tine. Implicit... explicit vorbind, eu sunt dintre cei care cred în validitatea percepției, modului-metodei (ambele la plural) de a crea și în zilele noastre în spiritul (și spectrul) novatoarelor stilistici imprevizibile, surprinzătoare. În genere, avangarda mi se pare a fi dinamica necesară unei perpetui actualizări, prin îmbogățire și diversificare ideatică, a conștiinței și creativității umane.

II. STUDII

Ovidiu MORAR

Gherasim Luca și literatura „proletară”

Dacă până în 1932, anul în care cele mai importante reviste românești de avangardă ale momentului („Contemporanul”, „unu” și „Alge”) își încetează existența, se poate spune că revoluția avangardistă se orientase aproape exclusiv în direcția înnoirii radicale a limbajului poetic, în noul context politic intern și internațional, atitudinea avangardiștilor față de literatură se modifică esențial, în sensul unei angajări politice directe. Începând din 1933, principalii corifei ai avangardei autohtone își abandonează preocupările eminamente literare și înființează sau colaborează exclusiv la ziare și reviste de stânga precum „Viața imediată”, „Cuvântul liber”, „Pinguinul”, „Umanitatea”, „Tânăra generație”, „Era nouă”, „Fapta”, „Reporter”, „Azi”, „Lumea românească”, „Meridian”, „Clopotul”, „Torța” ș. a., cele mai multe dintre ele interzise de cenzură după numai câteva numere pentru propagandă comunistă. În textele publicate în paginile acestora, poeți ca Ion Vineanu, Scarlat Callimachi, Stephan Roll, Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu ș. a. critică deschis, aplicând conceptele ideologiei marxist-leniniste, exploatarea muncii proletariatului, imperialismul capitalist, cu ultimele lui fețe monstruoase, fascismul, naționalismul șovin, rasismul și războiul mondial, susținând uneori în mod explicit ideea revoluției proletare. În deplin consens, de altfel, cu liderul suprarealist André Breton, care afirma în aceeași perioadă că „arta autentică de azi” trebuie legată de „activitatea socială revoluționară”, ea trebuind să tindă spre „deruta și distrugerea societății capitaliste” și că o artă de propagandă „se justifică din plin” într-o perioadă de criză, un exemplu invocat fiind poezia lui Maiakovski (1), avangardiștii români optează acum pentru o literatură angajată (2) care să exprime, după cum spunea Miron Radu Paraschivescu într-un articol-program publicat într-unul din ultimele numere ale revistei „unu”, „înverșunarea împotriva oprimării”. (3) Apar, astfel, genuri specifice, precum reportajul social, poemul-reportaj, poezia „proletară”, epica „proletară” etc. menite să ilustreze existența mizeră a proletariatului și exploatarea sa nemiloasă de către burghezie, în scopul trezirii conștiinței sale „de clasă”.

Urmând exemplul suprarealiștilor francezi, în decembrie 1933, Geo Bogza, fost redactor al revistei de



orientare suprarealistă „unu”, împreună cu suprarealiștii de la revista „Alge” Gherasim Luca, Paul Păun și S. Perahim, va scoate o publicație intitulată sugestiv „Viața imediată” (la fel ca un volum de poezie al lui Paul Éluard), care pune în mod direct problema angajării politice a scriitorului și postulează ideea unei literaturi care să militeze „împotriva oprimării”. Aceste chestiuni sunt dezbătute mai întâi în manifestul colectiv *Poezia pe care vrem să o facem*, publicat chiar pe prima pagină a revistei, alături de o fotografie sumbră intitulată *Melancolia celor șezând pe lângă ziduri*, simbol al unei lumi în agonie. Pornind de la respingerea poeziei ermetice – considerată a fi o „îndeletnicire egoistă” –, redactorii afirmă dezideratul unei poezii sociale „a timpului nostru”, care să reflecte „imensa dramă a umanității” ce se desfășoară acum „de la un capăt la altul al pământului”. Iar acestei drame colective poezia „nu este obligată să-i fie cântec de alinare”, ci, dimpotrivă, trebuie s-o exhibe în detaliile ei cele mai cutremurătoare, stârnind astfel revolta: „Așadar, un poem trebuie să fie colțuros și zburlit în materia lui embrionară. Este atunci nevoie de o atitudine de permanentă frondă din partea poetului. Și de un generos spirit de sacrificiu al acestuia. Numai atunci poemul se va smulge din înseși mădularele lui, sângerând, dar zvâcnind de viață”. Această „atitudine de permanentă frondă” caracterizează de altfel întreaga poezie avangardistă, însă în acest caz nu mai e vorba de o luare în răspăr a unor vechi convenții estetice sau/și etice, ci de o angajare politică totală (firește, în slujba cauzei revoluției proletare):

Noi vrem să captăm în stare sălbatecă și vie, ceia ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoția care ne sugrumă de beregată când ne știm contemporani cu milioane de oameni exasperați de mizerie și de nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea, și în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care își dau suflul.

Vrem să facem o poezie a timpului nostru care nu mai e timpul nevrozei colective și al setei fierbinți de viață. S-a terminat de mult cu poezia de vis, cu poezia pură, cu poezia hermetică. Tăria unei uriașe tragedii colective a sfârșit sub un picior de lut măruntele lucruri care făceau preocuparea scriitorilor moderni dela sfârșitul războiului. Tragedia eului, drama individului ca intelectual, drama de introspecție și de psihologie, nu mai există. Sau așa cum este adevărat: față de ceiace se petrece acum pe pământ îi este rușine să se mai arate. Fiindcă a început o altă dramă, aceia a individului ca ființă biologică, o dramă cu rădăcini în fiecare fibră de carne și în tăria preistoriei, mai puțin speculativă decât cea dintâi, dar mai reală și mai suprem poetică (4).

Spre deosebire de poezia ermetică, noua poezie trebuie să se adreseze tuturor oamenilor, însă, spre a putea fi înțeleasă de aceștia, nu e necesară (și nici oportună) scăderea nivelului ei artistic, ci e nevoie ca ea să devină *elementară*: „Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci, se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie”. (5) Sunt imediat recognoscibile ideile (și chiar formulările) lui Troțki (v. *Literatura și revoluția*, 1924), Breton sau Éluard, inclusiv postulatul lui Lautréamont atât de drag supraréalistilor: „Poezia trebuie făcută de toți. Nu de unul”.

În continuarea ideilor din acest manifest, Geo Bogza susține, la *Cronica : Evenimente, Cărți, Oameni* din pagina a patra a revistei, necesitatea unei literaturi noi, opuse celei *burgheze* (categorie conotată negativ, în care intră și poezia „pură” discreditată anterior): „Literatura burgheză a exagerat relele suferințelor morale, a creat un suflet bolnav și hipertrofiat, ale cărui suferințe imaginare scuză pe cei care îl posedă, de orice nepăsare, de orice atitudine criminală față de cei care îndură mizerie”. Ca atare, noua literatură trebuie să răspundă nevoilor celor în suferință, a căror conștiință „confuză” trebuie s-o „limpezească”, iar această atitudine impune „un nou fel de a simți și scrie poezie”. Așadar, poezia „pură”, întrucât nu se potrivește realităților sociale din România, e „un lucru anti-istoric” de care autorii care au importat-o ar trebui să se rușineze, singura poezie de care ar fi nevoie în acest moment fiind „poezia mizeriei”. Toate aceste idei se regăsesc în poemul programatic *Aceasta nu e decât o încercare*, publicat de Gherasim Luca în pagina a treia a revistei, e. g.: „niciodată n-am să mai vorbesc despre stele, despre copaci / despre câmp sau despre dragoste / singura mea dragoste începând de azi va fi hamalul / hamalul, orașul,

prin care să văd până foarte departe, / până la coșurile aprinse ale fabricilor. // Sunt foarte lucid și lipsit de orice fel de inspirație poetică / departe orice urmă de halucinație, acces de nervi sau strâmbături în oglindă”.

După exemplul lui Geo Bogza, un fel de *spiritus rector* al echipei de la revista supraréalistă „Alge” (Aureliu Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim și Sesto Pals), Gherasim Luca va publica în 1935, în revista „Cuvântul liber”, o serie de articole-program despre această nouă poezie, numită „proletară” (6), care, în viziunea sa, evident tributară, ca și în cazul lui Bogza, ideologiei marxiste („ideologia proletariatului revoluționar”, după definiția lui Lenin), reprezintă „o stare de spirit” – a celor oprimați (7) - și se opune diametral poeziei „pure”, destinate inițiaților și rămase, *volens nolens*, „în slujba clasei dominante” (8); ea trebuie categoric să fie o „poezie de atitudine”, menită să deștepte conștiința de clasă a proletariatului: „În locul unei poezii sociale false, de atmosferă mizeră, de înduioșare și de stoarcerea lacrimilor pe colțul batistei, trebuie să se scrie o poezie de atitudine, o poezie conformă cu viața proletarului. Poeții care vor să se dedice acestei poezii, actualității ei, trebuie să caute să pătrundă sensurile existenței clasei muncitorești, sensurile ei istorice și să i le retransmită, să i le exalte și să facă din poezia aceasta un deșteptător de conștiințe, un factor de culturalizare și de convertire a energiilor proletare spre edificarea clasei lor” (9). Poezia proletară, susține Gherasim Luca, nu trebuie să rămână cantonată în formule estetice pietrificate, ci trebuie să adopte „ultimele invenții, ultimele investigații”, integrându-se „procesului de sfârșimare a cadrelor existente” (10), însă caracterul dinamitar nu-i poate fi dat numai de inovațiile formale, ea trebuind să reflecte, mai presus de orice, contradicțiile adânci ale orânduirii burgheze (motorul ei, va să zică, trebuie să fie „lupta de clasă”): „Confundarea filantropiei cu pregătirea ideologică, lamentării și cântecului cu dinamitata sensibilitate a momentului nostru istoric, nu va mai continua. Poeții tineri pe care această țară nu va întârzia să-i confirme ca produs al unei lumi împărțite în clase, o vor dovedi” (11).

Recunoaștem în aceste texte (desigur, cu o întârziere de două decenii) principalele idei ale *Proletkultului*, mișcare politico-ideologică lansată în Rusia sovietică imediat după revoluția din octombrie 1917 (înlocuirea vechii culturi „burgheze” cu una nouă pusă în slujba proletariatului, crearea unei arte noi care să oglindească exclusiv realizările muncitorilor și țăranilor, întrucât „experiența de viață proletară” se opune ireductibil „experienței de viață burgheze”, coborârea artistului din „turnul de fildeș” în uzine sau colhozuri etc.), idei seducătoare, fără îndoială, în acel moment nu numai pentru avangarda rusă, ci pentru avangarda de pretutindeni, care, după cum se știe, luptase dintotdeauna

împotriva convențiilor „artei burgheze”. Totuși, trebuie remarcat caracterul „eretic” al concepției estetice a lui Gherasim Luca în raport cu realismul socialist impus în acei ani în Rusia sovietică, în sensul că, din punctul său de vedere (consonant, de altfel, cu cel al lui Breton), poezia trebuie să fie revoluționară nu doar prin conținut, ci și prin modalitățile ei de expresie, neconfundându-se deci cu propaganda plată. Într-un alt articol, el disociază net între „poezia proletară adevărată” – definită ca „o poezie a investigațiilor, a descoperirii, o poezie sinceră și deschizătoare de noi drumuri nu numai ca preocupare dar și ca material estetic” – și „poezia-educație animată a muncitorimii”, o poezie de circumstanță căreia i s-a dat numele de „proletară” numai pentru că „preocupările și cei cărora se adresează sunt proletarii”; dacă aceasta din urmă e necesară ca instrument auxiliar menit a completa și anima procesul de educație a proletariatului, cea dintâi reprezintă adevărata creație, valoroasă nu doar prin conținutul ei ideologic, ci și prin limbajul ei, care trebuie în primul rând să corespundă momentului istoric, căci: „Numai așa poezia proletară își justifică locul în cultură și într-o istorie a literaturii, când revoltei, integrării în actualitatea luptei de clasă și anului 1935 ca obiect al sensibilității, i se adaugă limba adecvată momentului ei” (12).

Noua literatură preconizată trebuia să fie deci, conform definiției scriitorului comunist Alexandru Sahia (13) (prezent și el în paginile „Cuvântului liber” alături de avangardiștii Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gheorghe Dinu, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost), o literatură „activistă, critică și proletară”, o literatură „revoluționară” (14), adresată maselor în scopul trezirii lor la luptă împotriva claselor exploatoare. E vorba, așadar, de o literatură angajată, menită a servi interesele colective și nu cele individuale și care nu se mulțumește doar cu descrierea unei stări de fapt, ci relevă și cauzele acesteia, sugerând totodată soluția (revoluționară) a remedierii lor. Se revine astfel la ideea de „artă cu tendințe socialiste”, expusă de mentorul mișcării socialiste din România, Constantin Dobrogeanu-Gherea, cu vreo patru decenii înainte (15). Lansată în 1932 de Al. Sahia sub îndrumarea P.C.R. și suprimată de cenzură după numai patru apariții, „Bluze albastre” (16), de pildă, numită „revistă de literatură proletară”, corespundea întocmai acestui program, ca și dezideratului leninist că literatura proletariatului trebuie să devină o „literatură de partid”, prin opoziție cu individualismul literaturii burgheze. Motivația acestui tip de literatură era, în viziunea directorului publicației, perfect legitimă: „În acest timp de existență dureroasă, în acest timp când o șleahță de exploatare omoară clipele de fericire ale unei clase sincere și drepte, noi negăm arta pură și înțelegem să facem literatură proletară, literatură revoluționară, o literatură menită să dezgolească realități groaznice, îmbrobodite sau mutilate de esteții inconștienți sau

voiți în slujba burgheziei”. (17) Revista lui Alexandru Sahia a constituit, se pare, un model pentru majoritatea publicațiilor militante în serviciul cauzei proletariatului, după cum nuvelele sale, circumscrise aceluiași teme (exploatarea muncitorilor, rasismul, absurditatea războiului), au constituit un model de literatură angajată în slujba aceleiași cauze.

Care era însă motivația acestei angajări? Răspunsul, aproape invariabil, e legat de contextul social-politic din ce în ce mai sumbru, chiar de un „enorm tragism”, în viziunea lui Maxim Gorki (în plan extern, criza economică mondială, amenințarea fascismului și a războiului mondial ca expresii ale imperialismului, iar în plan intern fobia bolșevismului/anarhismului tradusă prin perpetuarea *sine die* a stării de asediu și a cenzurii și printr-o represiune dură a mișcărilor de stânga și a revendicărilor muncitorești), context care îi obligă pe toți intelectualii responsabili să nu rămână pasivi. Ca răspuns la ancheta *De ce scrieți?* organizată de revista „Facla” în 1935, Gherasim Luca, în deplin consens cu camaradul (și, poate, modelul) său din acei ani Alexandru Sahia, oferea următorul răspuns:

Scriu pentru că trăiesc epoca cea mai formidabilă și mai revoltătoare din istoria acestei țări, cea mai plină de motive care să-mi dinamiteze sensibilitatea. Dacă iubita și balcoanele secolului trecut provocau poetului lavaliera palidității, pletele unei așa numite inspirații picate din cer sau din ochii muzei (de obicei albaștri, totdeauna pierduți), astăzi asprele motive contemporane cu milioane de flămânzi alături de câțiva mari și divini îmbuibăți, milioanele de pregătiți pentru carne de tun alături de câțiva fericiți conducători ai trusturilor, sunt departe de a constitui și lumina aureola inspirației. Ele atâta, revoltă, impun o atitudine, scrisul devenind astfel o activitate concretă, cot la cot cu viața, flăcările care incendiază continentele, cu oamenii flămânzi, goi sau în uniformă, pe care-i vezi înșirați în fața gurilor de tun. (...) Scriu pentru că sensibilitatea mi-e ciuruită de întrebări grave și nepermise. Și sunt sigur că în această țară poetul tânăr nu poate avea decât o asemenea sensibilitate (18).

Se poate spune că poemele publicate de Gherasim Luca între 1933-1937 în seria a doua a revistei „Alge” și în revistele de stânga „Viața imediată”, „Cuvântul liber” și „Meridian” corespund perfect programului „poeziei proletare” expus în seria de articole publicate în 1935 în „Cuvântul liber” și a le analiza cu aceeași grilă estetizantă cu care a fost judecată poezia „pură” înseamnă a le denatura, inevitabil, semnificația



originară. De altfel, poetul însuși neagă estetismul (considerat a fi apanajul lumii burgheze), orientându-se către reportajul nud, ostentativ prozaic și pigmentat cu gesturi șocante și violențe de limbaj după modelul lui Bogza. Etalându-și fățiș vederile radicale de stânga, el apare aici în ipostaza proscrișului, a revoltatului împotriva ordinii burgheze, manifestându-și prin gesturi provocatoare protestul împotriva acestei lumi alienante. Astfel, el cheamă poezii „cu degetele tremurătoare ca niște ploi și scurte ca niște gloanțe” să spargă vitrinele de pe marile bulevarde (19), povestește cum a mângâlit fata de care era îndrăgostit „cu toate murdăriile de pe stradă”, a scuipat-o și apoi i-a dat drumul în primul canal (20), cum, după terminarea lucrului la uzina de gaz, și-a petrecut noaptea cu o doamnă din lumea bună, pe care apoi a părăsit-o plin de scârbă (21) sau cum a împușcat cu revolverul un oarecare „domn în frac” „din cauza clasei din care făcea parte” (22). Tema centrală a acestor poeme ar putea fi chiar „lupta de clasă”, discursul poetic structurându-se pe o antiteză ireductibilă între exploatați și exploatare. *Poemul oamenilor blânzi*, de pildă, publicat în nr. 43 / 1 septembrie 1933 al revistei „Cuvântul liber”, demască ipocrizia burghezilor sătui („ticăloșia oamenilor blânzi”), al căror zâmbet fals nu trebuie să-i înduioșeze pe proletarii flămânzi, cu care poetul se declară solidar, adresându-li-se direct cu apelativul „camarazi”:

feriți-vă, camarazi, de zâmbetul de dumnezeu al oamenilor blânzi

Feriți-vă de ei ca de o boală care ți se vâra pe sub piele fără să o vezi

Feriți-vă de ei ca de un dușman care lovește pe la spate

Feriți-vă de ei ca de un popă care vorbește despre fericirea din lumea cealaltă, despre

iubirea aproapelui

ei sunt blânzi fiindcă sunt sătui

ci sătui au tot timpul să le fie milă și de cei care n-au ce mânca

dar ei continuă să fie sătui

și voi continuați să n-aveți ce mânca

camarazi,
tâlharii care pătrund noaptea prin casele oamenilor
ca să le jefuiască
sunt tot atât de periculoși, fie că vin mascați, fie că
vin cu fața deschisă
masca lor, zâmbetul lor, cuvintele lor de popă și de
dumnezeu
trebuie o dată pentru totdeauna demascate (23).

Limbajul frust, epurat de ornamente stilistice inutile, expresia prozaică și tonul vehement sunt alte trăsături definitorii ale acestei poezii, ce ia de multe ori chiar aspectul unui reportaj versificat, modelul imediat recognoscibil fiind poemele lui Geo Bogza redactate după 1930. Bunăoară, în *Sfânta împărtășanie*, poetul relatează, în aceeași manieră prozaică în care Bogza povestea în *Poem ultragiant* modul în care făcuse amor cu o servitoare, cum, după ce a lucrat până la 8 seara în „uzina de gaz”, s-a lăsat sedus de o damă burgheză ce „purta păr ondulat și automobil”, însă, în final, după o noapte de dragoste petrecută în „apartamentul ei luxos”, ura de clasă a poetului proletar e trădată, metonimic, de gura sa „plină de scuipat”. Cu toate acestea, poezia „proletară” a lui Gherasim Luca nu eșuează în versificație plată, anodină, preocuparea estetică nefiind, în fond, nicio clipă abandonată (după cum se poate constata din exemplele date, o parte din vechile figuri retorice subzistă încă, constituind chiar strategia persuasivă cea mai importantă a discursului, însă uzajul lor nu mai e gratuit, pentru „amorul artei”, ci se subordonează în întregime sensului revoluționar, dinamitar al poemului), căci, după cum afirma autorul într-unul din articolele-program menționate anterior, această nouă poezie o va putea înlocui pe cea veche („burgheză”) numai atunci când îi va dovedi „și pe un plan intrinsec și estetic demodatele ei mijloace de expresie” (24).

În categoria literaturii „proletare” se înscrie și romanul *Fata morgana* (1937), de altminteri considerat de Siguranță subversiv (un fel de ghid al comuniștilor în activitatea lor conspirativă) și retras din circulație (25). Având ca paratekst simbolic un motto de Engels însoțit de un altul de Lautréamont (va să zică suprarealismul în slujba revoluției), acest roman e alcătuit din șapte „cărți”: *Jocul*, *Furtuna*, *Struțul*, *Necesitatea zborului*, *Conspirație*, *Lumea la 100°*, *Fata morgana*. Stilul e esopic, deliberat obscur pentru a îngreuna decriptarea mesajului codificat în metafore și formule oraculare, iar acțiunea nu e nici ea lesne de urmărit, dat fiind că naratorul (care se pretinde obiectiv, extradiegetic, un „cronicar” al evenimentelor) amestecă în permanență planul real cu cel oniric, al visului și imaginației eroului, într-un veritabil delir suprarealist. Protagonistul Fișer al Sorcovei e fiul unui negustor din Basarabia care, măcinat de o dramă de conștiință (se consideră odrasla

unui exploatator, „deținătorul pe nedrept al uneltelor de muncă”), comite într-o bună zi un „act revoluționar” constând în furtul lopeții încuiate în seiful tatălui și curățatul zăpezii de pe mare; apoi se convertește la comunism și desfășoară activități subversive sub îndrumarea Partidului, e arestat de Siguranță, anchetat cu brutalitate și, după ce refuză să divulge secretele conspirative, eliberat din lipsă de probe; are o iubită care muncește din greu 12 ore pe zi într-o fabrică, însă când se îmbolnăvește nu are bani de medicamente; iar în final îi instigă pe muncitori și pe țărani să se răscoale împotriva împilatorilor pentru a lua în stăpânire natura:

Muncitori ai lumii, a strigat Fișer al Sorcovei, natura ne aparține, e fratele nostru mai mare, fratele cu care ne vom lua la trântă începând de mâine. Astăzi e încuiată într-o casă de fier, astăzi e schingiuită ca frații noștri din închisoare. Să deschidem larg porțile închisorilor, să lăsăm să țâșnească afară pieptul zdravăn al naturii. Atunci ne vom lua la trântă cu el, când vom fi egali unul în fața celuilalt. Atunci vom avea și noi dreptul să iubim izvoarele, câmpul, marea. Atunci vom avea dreptul de a cânta marea (26).

Romanul e, bineînțeles, tezist (sau, mai bine zis, tendențios, ca să rămânem în limitele conceptului de „artă cu tendință”) – un veritabil roman „proletar” ce vorbește despre activitatea revoluționară comunistă, despre închisori politice, greve, răscoale țărănești și războaie imperialiste, despre munca abrutizantă și viața mizeră a muncitorilor, în antiteză cu desfrâul burghezilor, despre diversiunea naționalistă și a complotului „iudeo-masonic”, menite să escamoteze contradicțiile sociale etc. –, ideea „luptei de clasă” răzbătând aproape din fiecare pagină. Astfel, muncitorul care reușește performanța de a-l converti pe erou la comunism percepe lumea ca o imensă închisoare:

Celulele se înșiră de la un capăt la altul al lumii. Ai dreptul să te plimbi în voie prin toate. Uneori ți se dă chiar posibilitatea evadării. Uneori te lasă chiar să ajungi director de închisoare. Aceștia sunt trădătorii clasei noastre cu care directorii din toată lumea se mândresc. E o frumoasă captură a lor trecută în manuale, dată ca exemplu (27).

Niciunul dintre aspectele vieții sociale nu scapă ochiului critic al naratorului – al cărui punct de vedere coincide cu al protagonistului –, optica sa fiind desigur (de)formată de doctrina marxistă; pretutindeni acesta vede numai exploatatori și exploatați, profitori și

păgubași, manipulatori și manipulați, călăi și victime, comentariul lunecând adesea în pamflet, ca în această descriere caricaturală a unei festivități organizate de ziua marinei, cu tipicele tămâieri popești, discursuri sforăitoare și inerentul patriotism de paradă:

Zi de sărbătoare. Oamenii inaugurează marea ca pe o biserică. Au sosit astăzi trenuri încărcate de la București cu fracuri, decorații și îngrijite bărbi. Culoarele națiunii fâlfâie la tot pasul. Ofițerii sunt îmbrăcați în alb. Marinarii fac lună covertă. E ziua marinei.

Îngrijitele bărbi se închină, stropesc cu un lichid oarecare valurile mării: aibi în pază vapoarele noastre, să ne cruți ofițerii.

Trimisul ministerului armatei aduce elogii cuiva. Nu se știe dacă e vorba de un vapor, de un distins ofițer sau de mare. Această condamnată confuzie e de-a dreptul deprimantă. Rochiile doamnelor, logodnice și soții de militari, fâlfâie alături de culorile națiunii. E un act patriotic; despuiate, pulpele lor corect rotunjite pe oase echivalând cu o fanfară asurzitoare. Oamenii care nu țin discursuri comemorative râd. Ei desfundă sticle de șampanie, își arată dinții, vârful râvnit al limbii.

Se intonează un imn. Pătrunși până la imbecilitate de o bruscă și indiscutabilă disciplină, oamenii iau o poziție de rigoare. Excursionistii de pe mal, neofițerii, nepopii, netrimisiții special de ministerul armatei ci de propria lor prostească, omenească și atotiertătoare curiozitate, improvizează și ei o poziție de rigoare. Ca într-un dans barbar și foarte ciudat, pălăriile sunt smulse de pe cap cu o pitorească spaimă, ochii pică pe vârful ghetelor prăfuite, sfârscul inimii e piscat de o primitivă emoție.

E o clasică și încă nescrisă tragedie fața asta de țăran venit să se prostească la malul mării în fața uniformelor albe și vapoarelor de Duminică. Kilometri bătui de picioarele lui zdrene și rudă cu pământul, ca să se căciulească, să se mire, să salute. Orașenii sosiți cu automobile și tren de plăcere au luat – în șmechereasca lor deșteptăciune – această zi drept una care reduce prețul călătoriei la jumătate. Din gară fiecare se duce acolo unde îl mână treburile lui (28).

După ce Fișer al Sorcovei e convins să devină activist comunist, e trimis de un tovarăș la o întâlnire



conspirativă cu o domnișoară care, după o plimbare la braț, îi înmânează un pachet cu manifeste. Discuția lor are ca subiect sensul acțiunii comuniste – lupta pe viață și pe moarte pentru dărâmarea din temelii a lumii burgheze:

– Dușmanul de clasă va rezista îndârjitelor noastre preparative de luptă?

– Până la urmă, smucind fără întrerupere cele două capete ale sârmei, omul de deasupra își va pierde echilibrul.

– Dar sub ele se întinde o rețea bine legată, o plasă primitoare și moale care-l păzește ca un câine credincios.

– Plasa asta pe care și-a asigurat-o sub fese omul de pe sârmă, are spațiile ei goale prin care ochiul nostru străbate. E de datoria noastră să aducem acolo toată lumea, să fie străbătute de toată lumea.

– Acesta e sensul muncii noastre?

– Acesta e sensul muncii noastre.

– Atunci desigur că până la urmă dușmanul de pe sârmă în loc de plasă moale și bine plătită care să-i asigure viața până la sfârșitul lumii, în momentul suprem al pierderii echilibrului, un spațiu gol și fără fund îl va înghiți.

Dar nu uita un lucru. Plasa care-l ocrotește pe echilibrist e până-n dinți înarmată (29).

Activitatea lui Fișer al Sorcovei, aflată oficial în afara legii dar în consens cu acțiunea revoluționară a internaționalei proletare, e descrisă și ea din unghiul activistului comunist:

Era grea misiunea lui Fișer al Sorcovei. Deși în afara legilor și filozofiei idealiste, acțiunea lui întâlnea pe toată

suprafața globului pe a altora, la fel de scoși din rândurile oficial înșirate ale oamenilor. Pe sub pământ, ascunși de ochii-gură de pușcă ai legilor, ei întindeau unul altuia mâinile, schimbau între ele căldură, entuziasm, încredere în viitor. Se întâlneau pe străzile orașelor la ore anumite, aveau parolele lor, setea lor de răzbunare și luptă. Făceau parte dintr-o avangardă ostracizată, datoria lor era să comunice oamenilor clasei lor cuvintele de ordine, hotărârile luate. Într-o întâlnire de cinci minute se consuma un act tot atât de important cât o prăbușire de regim într-un fund de istorie (30).

Până la urmă, semnificația simbolică a titlului romanului (utopia lui Marx) se dezvăluie în următorul dialog dintre Fișer al Sorcovei și niște țărani din Basarabia:

– Eu văd o lume în care să avem pâine fiecare, spuse unul.

– Și eu, e la capătul drumului, văzu altul.

– Citesc asta în ochiul fiecăruia dintre voi, în îndârjirea și patima cu care pregătiți acea lume.

– Oare nu e o halucinație? întrebă. Umblăm printr-un pustiu încins, de mai multe ore; poate-i halucinație, poate-i o nălucă.

– E o nălucă smulsă din vis, una cucerită.

– E o nălucă scăldată în sânge, curge în ea sângele cu țăcănit de mitralieră.

– Fantoma prin care curge sânge nu mai e fantomă.

– E atât de obișnuit plămânul meu cu aerul fierbinte și otrăvit al Basarabiei, încât nu poate fi vorba de nici o halucinație.

– Eu văd o lume în care fiecare este egalul celuilalt.

– Eu văd o lume în care dispare exploatarea omului de către om.

– Eu văd o lume în care omul și natura vor sta față în față ca doi frați care se încaieră și se iubesc (31).

Visul se va împlini în cele din urmă, romanul încheindu-se cu revelația revoluției izbăvitoare:

Marile mulțimi au forțat masivele case de fier ale moșierilor. În ele natura zăcea schingiuită sub formă de contract. Flăcările castelelor au mistuit ultimele contracte. Natura

liberă își luase zborul deasupra plaiurilor românești. Muncitori, țărani și soldați întâmpinau evenimentul cu un salut specific.

— Începea anul unu, — încheie cronicarul acelor vremuri povestirea de față (32).

Fata morgana reprezintă probabil cel mai bun exemplu de roman în care suprarealismul e pus în slujba ideii marxiste a revoluției proletare, fără a renunța totuși la miza estetică, chiar dacă rezultatul e discutabil sub acest aspect: datorită incoerenței urmărite în mod programatic și a stilului deliberat prozaic, anticalofil, romanul poate să pară multora aproape ilizibil, aceasta neconstituind însă deloc, după cum am văzut, un defect din perspectiva anti-„puristă” a autorului.

Note:

¹ André Breton, *Position politique du surréalisme*, Éditions Sagittaire, Paris, 1935, pp. 65, 68.

² De altfel, după cum susține Adrian Marino, paternitatea formulei „literatură angajată” aparține tot suprarealismului, v. *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 181.

³ *Schimbarea la față a cuvântului*, „unu”, nr. 48, octombrie 1932.

⁴ Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, *Poezia pe care vrem să o facem*, „Viața imediată”, nr. 1, București, decembrie 1933, p. 1.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Despre Gherasim Luca și Paul Păun, prezenți în paginile revistei și cu texte poetice, redacția se simțea de altfel datoare să-și informeze cititorii, în nr. 43 / 1 septembrie 1934: „Cu Gherasim Luca și Paul Păun se înscriu în țara aceasta primele nume ale poeziei proletare”.

⁷ Gherasim Luca, *Sensul unei mișcări poetice*, „Cuvântul liber”, nr. 28, 18 mai 1935.

⁸ Idem, *Prezența poeziei*, „Cuvântul liber”, nr. 17, 2 martie 1935.

⁹ Idem, *Poezia de atmosferă*, „Cuvântul liber”, nr. 23, 13 aprilie 1935.

¹⁰ Idem, *Denaturarea poeziei*, „Cuvântul liber”, nr. 27, 11 mai 1935.

¹¹ Idem, *Sensul unei mișcări poetice*, „Cuvântul liber”, art. cit. în loc. cit.

¹² Idem, *Cultură și poezie*, „Cuvântul liber”, nr. 30, 1 iunie 1935.

¹³ La moartea acestuia, în 1937, Gherasim Luca va publica de altfel un necrolog intitulat *A căzut un camarad*, pe care îl încheia astfel: „Să luăm din mâinile camaradului plecat flacăra purtată vie până la moarte. Să o ducem mai departe până ne vom stinge și noi pentru a o trece altora. Pentru că flacăra nu se va stinge niciodată.”, v. „Lumea românească”, nr. 74, 14 august 1937.

¹⁴ Alexandru Sahia, *O generație falsă*, în „Bluze albastre”, nr. 2, 13 iunie 1932, p. 2.

¹⁵ C. Dobrogeanu-Gherea, *Artă pentru artă și arta cu tendință. O convorbire a lui C. D. Anghel cu Gherea, „Adevărul”, an VII, nr. 1822, 1894, reproduc în vol. Critice*

(*Studii și articole*), Editura Minerva, București, 1983, p. 254.

¹⁶ Titlul însuși al publicației indica foarte clar destinatarul.

¹⁷ Alexandru Sahia, art. cit. în loc. cit.

¹⁸ Gherasim Luca, *Scriu pentru că sensibilitatea îmi este ciuruită de întrebări grave și nepermise*, „Facla”, 28 iunie 1935, inclus în antologia *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefată și note de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, pp. 332-333.

¹⁹ *Tragedii cari vor trebui să se întâmple*, ibidem.

²⁰ *Poem de dragoste*, „Alge”, nr. 2, aprilie 1933.

²¹ *Sfânta împărțășanie*, „Meridian”, Caietul 11, 1937.

²² *Poem cu un domn în frac*, „Alge”, nr. 2, aprilie 1933.

²³ *Poemul oamenilor blânzi*, reproduc în *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ed. cit., p. 89.

²⁴ *Cultură și poezie*, art. cit., în *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ed. cit., p. 327.

²⁵ În dosarul de urmărire a autorului de către Siguranță, aflăm o recenzie a romanului, datată 17 martie 1937, în finalul căreia care se afirmă că: „este cazul de a se interzice mai departe vânzarea acestei broșuri, care în mod deghizat face educația comuniștilor în munca lor clandestină pe teren”, apud Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 179.

²⁶ Gherasim Luca, *Fata morgana*, în *Inventatorul iubirii*, ed. cit., p. 167.

²⁷ *Ibidem*, p. 139.

²⁸ *Ibidem*, p. 137.

²⁹ *Ibidem*, p. 148.

³⁰ *Ibidem*, p. 149.

³¹ *Ibidem*, p. 164.

³² *Ibidem*, p. 168.



Emanuel MODOC**Itinerarii avangardiste. Dispersia publicistică a curentelor de avangardă în spațiul românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea***

În cele ce urmează voi încerca să ilustrez, printr-un demers de cercetare cantitativă, proporțiile exacte ale pătrunderii curentelor în câmpul artistic românesc al primei jumătăți de secol XX, pornind de la vizibilitatea publicistică a acestor în presa culturală românească. Până în momentul de față, cercetările cantitative din extrema contemporaneitate dedicate fenomenelor literare din spațiul românesc au pornit de la două instrumente principale, realizate de către Academia Română: *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (Editura Academiei Române, 2004) și *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989* (2005), ambele continuate prin două volume care acoperă și intervalul 1990-2000, și s-au concentrat asupra romanului românesc, respectiv a traducerii de roman în spațiul românesc(1). Pornind de la cele trei volume ale *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)* și cele zece volume ale *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944)*, elaborate în 1980-1985, respectiv 1997-2009, am ales să inventariez traseul curentelor moderniste în cultura română, ținând seama atât de contextele istorice, sociale și ideologice, cât și de principalele locuri comune cu privire la raportul dintre cultura română și cea occidentală (sincronism, imitație, aculturație, regimul autocolonial al literaturii române etc.). Dintre toate curentele, futurismul este cel care s-a evidențiat nu doar prin simplul fapt că nu a existat, propriu-zis, vreun futurism românesc, ci și prin diferența majoră de vizibilitate revuistică dintre futurism și celelalte curente așa-zicând moderniste (simbolism și expresionism în speță). Premisa principală de la care pornesc se sprijină tocmai pe natura paradoxală a momentului futurist din România: cum se face că singurul curent avangardist fără nicio materializare asumată în literatura română de avangardă (2) are și cel mai mare impact publicistic (înțeles, desigur, și ca vizibilitate în câmpul cultural) din această perioadă? Înainte de a trece la analiza propriu-zisă a datelor adunate, trebuie să fac câteva scurte precizări referitoare atât la instrumentele utilizate, cât și la delimitările teoretice pe care le-am avut în vedere în explicarea fenomenului futurist din România.

Articolele indexate în cele două *Bibliografii* nu vizează decât strict subiectele literare sau în relație cu fenomenul literar. Așa se explică de ce, de pildă,

un articol precum *Suprerealismul în cinematograf* (Voronca, *Integral*, nr. 4, 1925) nu este indexat, precum și numeroase articole apărute despre pictura futuristă (de exemplu Ch. Poldy, *Futurism*, în „Rampa”, II, 316, 8 noiembrie 1912). La fel, probabil cel mai important articol despre percepția de sine a unui futurism românesc (Marcel Iancu, *Futurismul nostru*, în „Facla”, 1930), este ignorat. Nu am ținut, însă, cont de aceste diferențe minore (cu toate că am indexat articolele pe care le cunoșteam deja), întrucât, în planul „macro”, marja de eroare este minimală. De asemenea, selecția articolelor referitoare la curentele moderniste ale perioadei de referință au fost urmărite atât în funcție de delimitările conceptuale operate de către autorii *Bibliografiilor* (curentele poetice au fost diferențiate de cele de proză), cât și în funcție de categoriile marilor literaturi (franceză, germană, italiană). Pentru nuanțarea cercetării, am selectat articole și din subsecțiunile care se ocupă de menționări ale scriitorilor care aparțin diferitelor literaturi (în cazul de față, am urmărit traseul receptării lui F. T. Marinetti comparativ cu al unui André Breton, de pildă, indexați în capitolele dedicate literaturii italiene, respectiv franceze). Mai trebuie precizat că articolele selectate în cercetarea de față nu țin strict de futurism, ci de toate curentele poetice moderniste care au constituit subiecte de discuție în discursul publicistic românesc. Am ales să abordez comparativ evoluția receptării diferitelor curente moderniste și pentru a evidenția parcursul inedit al futurismului în spațiul românesc.

La un simplu survol al articolelor se poate constata cu ușurință că s-a scris, în presa vremii, mai mult despre curentele literare în sine, așa cum au fost receptate de către autorii articolelor, preocuparea acestora pentru încadrări ale scriitorilor autohtoni la diversele curente fiind minimală. Au existat mai multe discuții despre suprerealism în relație cu Proust și Gide decât în relație cu un Voronca, de pildă, iar acest aspect este unul cât se poate de grăitor. Practic, pătrunderea curentelor occidentale în câmpul cultural românesc se dezvoltă aproape total paralel de orice încercare de încadrare a scriitorilor români în liniile acestor tendințe, cu toate că acestea existau negreșit (3). Acest aspect poate explica aproape fără rest răspândirea unor clișee legate de statutul marginal al avangardei autohtone sau teoretizările retrospective ale expresionismului românesc. De pildă, în capitolul *Șansa (rataată) de a avea o avangardă*, Ion Bogdan Lefter demonstrează periferismul avangardei în spațiul românesc prin argumentul impermeabilității criticii interbelice față de fenomenul avangardist și lipsa unei deschideri culturale față de „extremele” moderniste. Or, în condițiile în care, așa cum vom vedea în cele ce urmează, a existat un dialog cultural relativ efervescent despre curentele moderniste occidentale, o asemenea teză poate spune povestea avangardei în spațiul românesc doar pe

jumătate (4). Răspândirea avangardei (în sens larg) în spațiul românesc are loc, într-o măsură mult mai pregnantă, la nivelul discursului publicistic decât literar. Fie că au reprezentat niște simple curiozități sau obiecte de studiu abordate în scopul actualizării culturale în fața celor mai noi tendințe literare din Occident (privite cu scepticism sau cu o deschidere moderată, acolo unde nu sunt de-a dreptul respinse), curentele moderniste au avut, în spațiul românesc, un traseu simptomatic care explică tocmai permeabilitatea cu care o cultură minoră poate absorbi teoretic (și, cu atât mai semnificativ, rareori practic) tendințe occidentale și de a le stabiliza conceptual în interiorul propriului sistem de referință, mai ales în contextul în care, în Occident, rezistența conceptuală era mult mai pregnantă. Luate ca valori incontestabile, reperele occidentale au pătruns pe spațiul românesc neadulterate de dezbaterile interne ale culturilor respective. Altfel spus, asimilate fără niciun fel de rezervă, receptarea literaturii majore (în context european) a consolidat, în spațiul românesc, discuții mult mai laxe despre modernism și modernitate decât în înseși culturile din care s-au importat aceste idei (5).

Acest fenomen poate fi explicat cel mai bine împrumutând metafora „teoriei călătoare” a lui Edward Said (6) și transplantând-o în zona curenților de avangardă. Așa cum conceptul de modernism a pătruns în cultura românească cu o minimă rezistență, la fel s-a întâmplat și în cazul futurismului (tradus, la început, prin „viitorism”). Noutatea conceptului (apare în 1909, înainte de a începe „invazia” de curenți și concepte din interbelic) îi determină și gradul de absorbție în spațiul românesc. O altă explicație pentru receptarea cel puțin curioasă a futurismului în România se leagă de argumentul precedent: lipsa de „concurență” conceptuală în anii imediat precedenți Primului Război Mondial și relativa perimare a simbolismului (amplificată de percepția negativă față de acesta) i-ar putea explica situația.

Graficul de mai sus arată distribuția cantitativă a articolelor dedicate curenților poetice moderniste. După cum reiese în mod evident, atenția acordată fenomenului futurist (în intervalul 1909-1944) este aproape dublă față de cea acordată simbolismului (din 1891 până în 1944). Indexarea articolelor depinde, desigur, de momentele diferite ale pătrunderii fiecărui curent în atenția publicisticii. Dadaismul apare, în comparație cu celelalte curenți, cel mai „întârziat” în atenția revistelor românești, primele articole datând în 1920 („Rampa” și „Adevărul” pornind discuția despre dadaism în câteva scurte articole). Suprerealismul este reperat la foarte scurt timp după lansarea acestuia în octombrie 1924 în secțiunea de cronică mărunță a revistei „Viața nouă” (în numărul 8-10, octombrie-decembrie 1924), beneficiind de două eseuri scurte semnate de Filip Corsă în „Rampa” (decembrie 1924) și unul de Ion Vinea (în „Spectatorul”, decembrie 1924). Receptarea expresionismului este mai timidă, primul articol datând în 1918, cunoscând apoi un relativ salt în 1922, anticipat de cunoscutele articole din 1920 ale lui Tudor Vianu și Ion Sân-Giorgiu, an în care cunoaște și cele mai productive polemici (Maur S., Emil Isac, A. de Herz, Felix Aderca participă în acest an la discuții). Este semnificativ faptul că primele articole de receptare a dadaismului și suprerealismului nu vin din direcția unor voci critice, nici din partea avangardiștilor români și nici prin mecanismele de diseminare specifice avangardelor (i.e. răspândirea manifestelor). Acestea încep să fie observate prin dări de seamă și articole scurte de cronică mărunță.

Futurismul, în schimb, este singurul curent avangardist care a „călătorit” în România prin mecanisme proprii. Practica lui F.T. Marinetti de a selecta diferite periodice naționale abonate la propria revistă (Poezia, 1905-1920) pentru diseminarea manifestelor lui poate fi considerată factorul principal

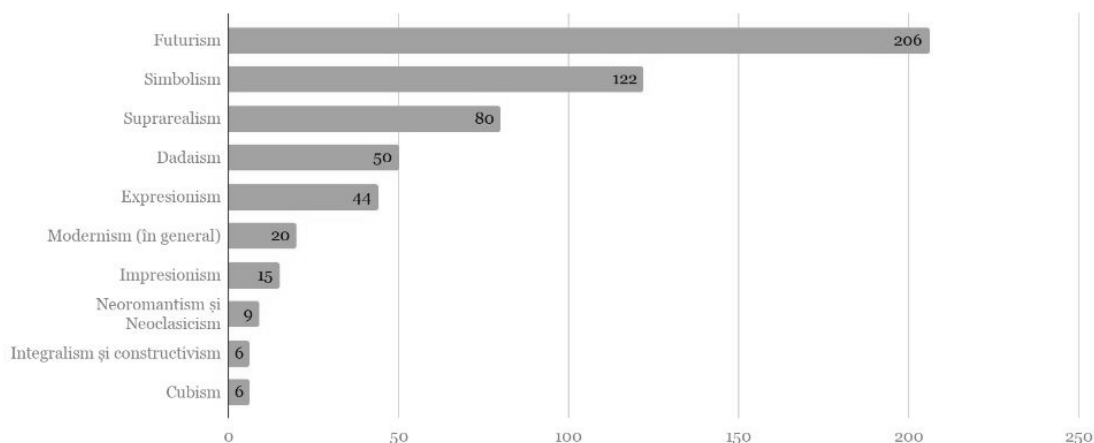


Fig. 1. Reprezentarea cantitativă a articolelor dedicate curenților moderniste publicate în periodicele românești (1891-1944)

pentru apariția primului manifest futurist într-o revistă craioveană, și nu una așa-zicând centrală (7). Aș vrea să insist, însă, asupra anului publicistic 1930, de departe cel mai semnificativ pentru receptarea futurismului în România. Aproape 50 de articole au fost dedicate, în decursul lunii mai a acelui an, futurismului și personalității lui Marinetti. Secțiunile de cronică mărunță și de actualități ale principalelor cotidiane interbelice explodează la venirea lui Marinetti. Este anunțată în presă vizita la București a lui F. T. Marinetti, care, la invitația asociației „Cultura italo-română”, acceptă să conferențeze despre futurismul mondial, arta plastică modernă și literatura italiană contemporană. Mai mult, datele adunate infirmă o presupuziție eronată a Michaeliei Șchiopu, prima care s-a ocupat de receptarea futurismului în spațiul românesc: „În 1930 poetul italian ne vizitează țara ca invitat al asociației «Cultura italo-română», dar reprezentantul oficial al culturii fasciste nu mai putea trezi în acel moment interesul oamenilor de cultură din țara noastră” (8). Datele relevă însă cu totul altceva. Vizita lui Marinetti produce o adevărată explozie în presa culturală românească. Pe parcursul celor două săptămâni de conferințe futuriste au apărut zeci de articole, dări de seamă, fișe biobibliografice și medalioane dedicate atât lui F. T. Marinetti, cât și futurismului. Mai mult, critici literari, de la Ovid Densusianu la Pompiliu Constantinescu, precum și principalii animatori avangardiști precum Ion Vinea, Marcel Iancu și Ilarie Voronca (cu articole semnate în același număr cu un Octavian Goga... (9)) au scris cu ocazia conferințelor ținute de Marinetti.

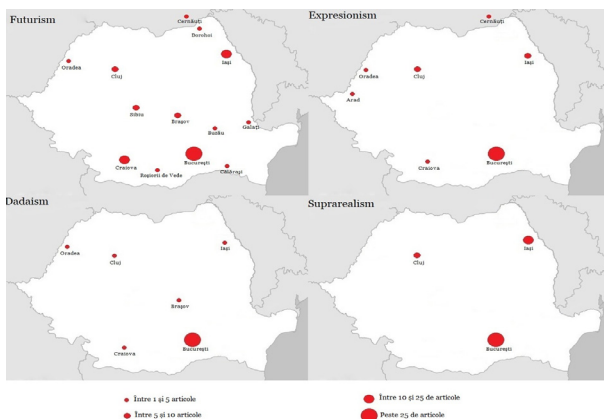


Fig. 2. Dispersia geografică a articolelor în spațiul românesc (1909-1944)

Un alt argument pentru ilustrarea „efectului futurist” (10) în spațiul românesc îl reprezintă răspândirea geografică a articolelor dedicate curentelor de avangardă. După cum se poate vedea (Fig. 2), cea mai răspândită circulație a unui curent de avangardă în spațiul românesc aparține futurismului. Suprerealismul

și dadaismul nu depășesc niciodată marile centre urbane ale țării (situația suprarealismului, așa cum o relevă harta, e elocventă în acest sens), în vreme ce expresionismul își găsește platforme de dezbatere predominant în sfera de influență filogermană a Transilvaniei. O privire cvasi-exhaustivă a dispersiei geografice a curentelor de avangardă arată că futurismul reprezintă, chiar și trecător, un punct de interes în cele mai periferice regiuni ale țării (de la Roșiorii de Vede la Călărași, Buzău sau Galați).

Receptarea în funcție de categorii mai mult sau mai puțin subiective a putut fi de asemenea realizată cu ajutorul instrumentelor menționate la începutul articolului. Menționez că datele acestea pot fi ușor diferite de datele factuale, întrucât m-am bazat doar pe descrierile din *Bibliografii*. Cu toate că sunt suficient de detaliate, însă, doar o analiză aplicată direct asupra fiecărui articol ar putea releva date incontestabile, însă chiar și așa, situația receptării e grăitoare. Aș vrea să atrag, de asemenea, atenția asupra unor eventuale presupuziții legate de afinitățile ideologice dintre Marinetti și autorii articolelor din reviste. În privința influențelor directe asupra avangardei „primului val”, trebuie spus din capul locului că acestea s-au manifestat la un nivel pur estetic. Nimic din ideologia fascistă a lui Marinetti nu a permeat în rândul avangardiștilor români (e drept că turnura fascistă a liderului futurist a avut loc abia în 1922). Același lucru s-a întâmplat și în afara sferei avangardiste românești. Nici măcar vreuna dintre periodicele care au publicat articole cu privire la futurism sau la Marinetti nu a fost pro-fascistă (mai mult, de cea mai „pozitivă” receptare se bucură curentul în reviste de stânga precum „Cuvântul liber”, „Lupta”, „Facla” și „Azi”). Se poate conchide, astfel, că afinitățile de dreapta au jucat un rol insignifiant pentru receptarea culturală a futurismului în spațiul românesc.

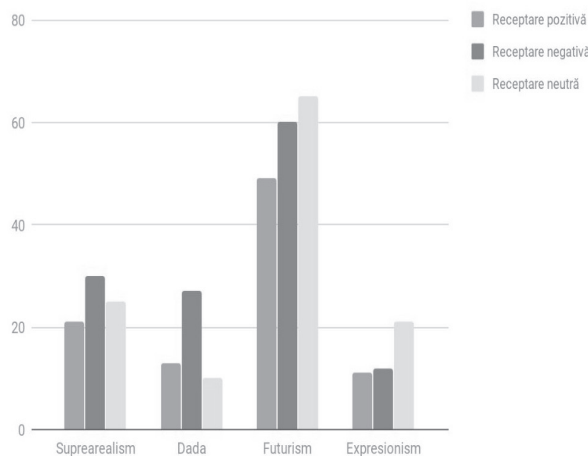


Fig. 3. Receptarea curentelor în periodice (1909-1944)

În sfârșit, un ultim aspect pe care vreau să-l aduc în discuție se leagă de personalitatea lui F. T. Marinetti. Prin strategiile sale de antreprenoriat cultural (trimite, în reviste ale țării, fragmente biografice (11), răspunde la anchete literare (12), dedică un poem în care invocă vizita lui în România (13) și, nu în ultimul rând, publică un articol dedicat „futuraștilor români” (14)), Marinetti a asigurat un parcurs de receptare al curentului său fără precedent în rândul culturilor periferice. Un ultim grafic care îi relevă strategia de marketing arată poziția lui în topul celor mai menționați autori străini din spațiul publicistic românesc (vezi **Fig. 4**).

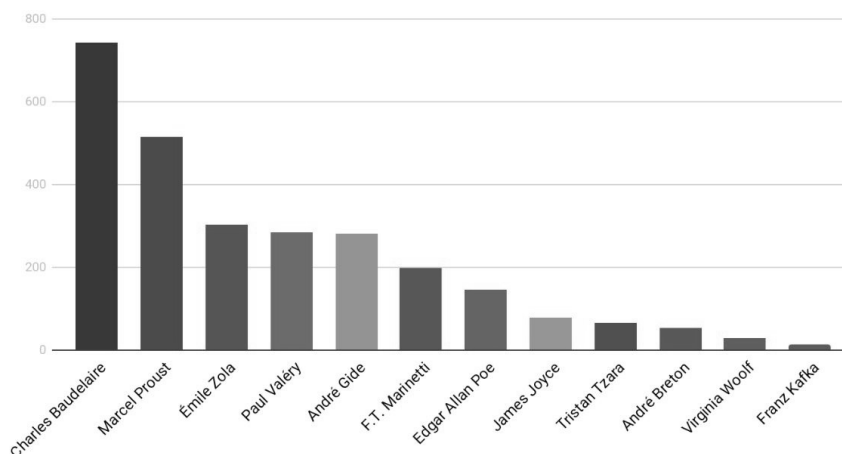


Fig. 4. Distribuția cantitativă a menționărilor autorilor străini în periodicele românești (1909-1944)

Cu toate că graficul de mai sus s-a limitat la indexarea a doar câtorva autori, am ales ca punct de referință primele patru nume din literatura franceză pentru a ilustra, comparativ, poziția lui Marinetti. Totodată, cu toate că autori precum Dostoievski, Tolstoi sau Gorki au suficiente menționări pentru a putea fi poziționați în acest „top”, am ales să îi omit, deoarece am fost mai degrabă interesat de influențele occidentale decât de cele ale semi-periferiilor central-și est-europene. Prezența impresionantă a lui Marinetti în publicistica românească (cu atât mai mult, aflat în vecinătatea unor figuri canonice ale literaturii universale) este cât se poate de grăitoare pentru ilustrarea strategiilor sale internaționaliste. Pe de-o parte, a existat o programatică sincronizare între apariția textelor marinettiene și traducerea acestora în română (15), pe de altă parte au existat texte care au fost recuperate ani mai târziu și traduse intermediar (16). Toate aceste date dovedesc faptul că în spatele internaționalismului futurist se afla un principiu de diseminare nediscriminatorie în toate periferiile europene.

Așa cum am arătat, vizibilitatea lui Marinetti în cultura românească din prima jumătate a secolului al XX-lea vine din două direcții: pe de-o parte, e un rezultat al unei strategii de auto-promovare intensivă, bazată pe o acumulare de capital cultural și simbolic, pe de altă parte, e consecința directă a unui program translațional (chiar și intermediar) care a fost stimulat de o prezență ubicuă a liderului futurist pe scena culturală europeană. Circulația intensivă a textelor futuriste în periodicele românești (chiar și non-avangardiste) poate explica o serie de fenomene adiacente: dimensiunea constructivistă a avangardei primului val, lipsa unei reale influențe

a suprarealismului în România în aceeași perioadă și receptarea unui curent tarat ideologic în afara asimilării a înseși ideologiei. Date fiind aceste aspecte, futurismul rămâne, în istoriografia avangardei românești, principalul modulator transnațional, ale cărui principii de diseminare a fost larg întrebuințat în toate dialogurile interliterare pe care avangarda românească le-a întreprins cu avangardele străine.

Note:

¹ Amintesc, aici, Ștefan Baghiu, “Translating Novels in Romania: The Age of Socialist Realism. From an Ideological Center to Geographical Margins”, în *Studia UBB Philologia*, LXI, 1, 2016, Daiana Gârdan, “Evoluția romanului erotic din prima jumătate a secolului al XX-lea. Între exercițiu și canonizare”, în “Transilvania”, nr. 7, 2018, Daiana Gârdan, “The Great (Female) Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: A Quantitative Approach”, în *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 4, issue 1, 2018, Ștefan Baghiu, „Strong Domination and Subtle Dispersion: A Distant Reading of Novel Translation in Communist Romania (1944-1989)” în Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (Eds.), *The Culture of Translation in Romania / Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*, Berlin, Peter Lang, 2018. De văzut, însă, și cercetările făcute asupra traducerii

de poezie în publicistica românească din postcomunism, Vlad Pojoga, "A Survey of Poetry Translations in Romanian Periodicals (1990-2015)", în Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (Eds.), *The Culture of Translation in Romania / Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*, ed. cit., p. 99-121.

² Deși ideea de bază a volumului Emiliei Drogoreanu se sprijină pe rolul catalitic al futurismului italian în dezvoltarea primei avangarde autohtone, argumentând, cu exemple din poezia lui Ilarie Voronca, Ion Vinea, St. Roll și din proza lui Urmuz, că aproape tot ce ține de dinamism, mașinism, sau citadinism provine din sensibilitatea futuristă, se poate vedea chiar din demonstrația autoarei că afinitățile avangardiștilor autohtoni față de futurism au fost de natură estetică, nu politico-ideologică, fiind vorba de preluări și prelucrări artistice (iar în cazul lui Urmuz, accidentale) vezi Emilia Drogoreanu, *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești: sincronie și specificitate*, Pitești, Paralela 45, 2004.

³ Felix Aderca a fost printre primii scriitori care l-au încadrat pe Lucian Blaga la expresionism, cu doi ani înainte de celebrul articol al poetului (*Filosofia stilului*). Tot Aderca a dat și una dintre cele mai interesante (și timpurii) teze despre influența futurismului în spațiul românesc, propunând ideea că mișcări precum „cubismul, expresionismul, dadaismul” sunt emanații ale futurismului, apărute prin evoluția și diversificarea mișcării conduse de Marinetti. Vezi Felix Aderca, *Ce e viitorismul*, în „Năzuința”, I, nr. 6, noiembrie 1922, p. 30-40.

⁴ Vezi Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

⁵ Teodora Dumitru explică excelent situația conceptului de *modernism* (literar) în cultura română: „soliditatea conceptului se modernism literar românesc a decurs (...) și din prezumata soliditate a reperelor în relație cu care a fost promovat pe teren autohton, respectiv a conceptelor critico-istoriografice livrate de Occidentul european și îndeosebi de spațiul franco-german – repere conceptuale considerate la noi nenegociabile”, Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, p. 211-212.

⁶ Vezi Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983, dar și revizitățile teoreticianului asupra conceptului, în idem, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002, p. 416-432.

⁷ Articolul Mădălinei Lascu, „Craiova, poarta de intrare a avangardei europene pe teritoriul românesc? Noi precizări privind pătrunderea futurismului în România”, în „Caietele avangardei”, an. I, nr. 1, 2013, p. 16-23, dezvoltat, apoi, în idem, *Imaginea orașului în avangarda românească*, oferă date inedite cu privire la traducerea primului *Manifestului futurist* în spațiul românesc.

⁸ Michaela Șchiopu, „Ecouri și opinii despre Futurism în periodicele românești ale vremii”, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 4, 1977, p. 603.

⁹ Octavian Goga, *Pentru Marinetti*, în „Rampa Nouă Ilustrată”, an. XV, nr. 3689, 11 mai 1930, p. 4.

¹⁰ Împrumut expresia de la Martin Puchner, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Garde*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006.

¹¹ *Amintiri din copilărie*, în „Adevărul literar și artistic”, 495, 1930, p. 3.

¹² *Renașterea culturală a Europei*, în „Omul liber”, 4, 1923, p. 1.

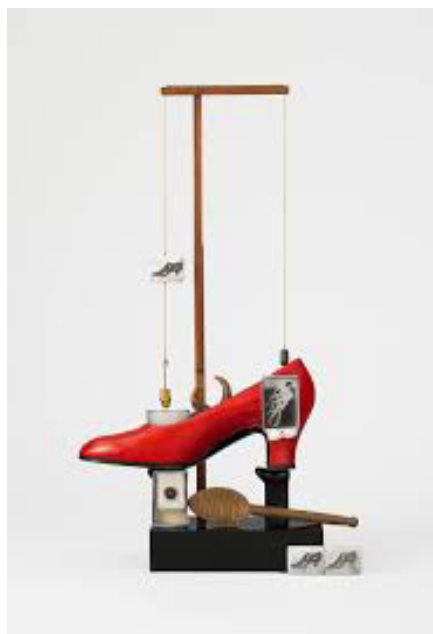
¹³ *Incendiul sondei din Moreni*, în „Contimporanul”, 96-97-98, 1931, p. 2-3.

¹⁴ Vezi *Un succes al artei noastre la Roma*, în „Rampa”, 4774, 1933, p. 1. „Aerosalutul lui Marinetti” acompaniază acest articol, prin care liderul futurist îi salută pe „Iubiții prieteni [Mac] Constantinescu, [Jacques G.] Costin, [Marcel] Janco, [M.H.] Maxy, [Margareta] Sterian, [Tania] Șeptelici, [Ion] Vinea, [Ilarie] Voronca” și alții.

¹⁵ Amintesc aici o scrisoare adresată de Marinetti lui Benito Mussolini cu privire la „reclamele luminoase”, tradusă în română la două săptămâni după publicarea originală (datată în 12 februarie), în „Rampa”, 2807, 5 martie 1927, p. 1.

¹⁶ Vezi *Music Hall. Manifest futurist publicat în „Daily Mail”, 21 noiembrie 1913*, în „Epoca”, 382, 1930, p. 2. Prima versiune a acestui manifest a fost publicată într-o revistă italiană în septembrie 1913, apoi republicată într-o altă revistă italiană („Lacerba”, în 1 octombrie a aceluiași an), tradusă, apoi, în engleză și publicată în „Daily Mail” (la acea vreme, publicația londoneză cu cea mai mare circulație internațională în Europa). Vezi și Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman (Eds.), *Futurism. An Anthology*, New Haven, Londra, Yale University Press, 2009, p. 542.

*Articolul de față valorifică parțial o cercetare anterior efectuată asupra receptării futurismului în spațiul românesc. Vezi capitolul *Traveling Avant-Gardes. The Case of Futurism in Romania*, în Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (Eds.), *The Culture of Translation in Romania* (Berlin, Peter Lang, 2018), p. 45-62.



Călin STEGEREAN

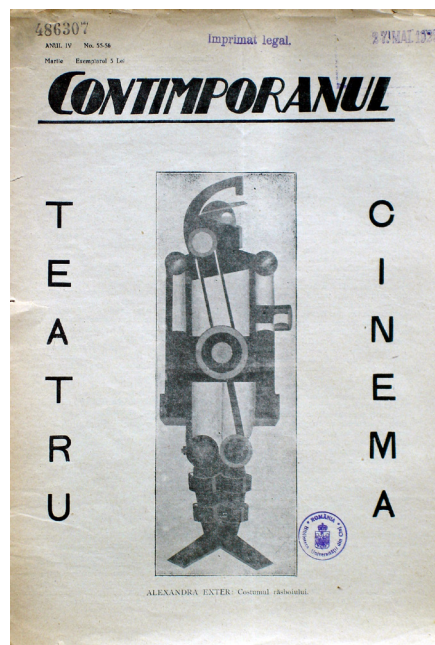
Cu avangarda la cinema

Constituită în jurul unor reviste ca *Punct*, *Contemporanul*, *75 HP*, *Integral*, un avangarda istorică din România s-a manifestat începând cu anii 20 ai secolului trecut, într-o perioadă în care cinematograful, chiar dacă nu depășise încă epoca filmului mut, devenise cea mai populară formă de divertisment în masă și una dintre cele mai prospere afaceri. Cinematografia mondială era dominată de producțiile franceze și americane, Hollywood-ul devenind din anul 1914 cel mai important loc de realizare al filmelor din întreaga lume. În anii 20 la Hollywood se produceau în jur de 800 de filme anual, iar în lume existau în jur 58 de mii săli de cinema dintre care, peste 21 de mii în Statele Unite. Tot aici, 226 de mii de persoane erau angajate în industria filmului, care ajunsese la o cifră de afaceri de 27 miliarde de dolari, putând oferi angajaților cele mai mari salarii din SUA. În acești ani se fondează marile case de producție americane așa cum sunt cunoscute și în zilele noastre: Columbia și United Artists în anul 1919, Warner Bros în anul 1923, iar în anul 1924 își începe activitatea casa de producție MGM. Paramount, fondată inițial doar ca distribuitor de filme, devine începând cu anul 1925 și producător al acestora.

În acești ani, MGM lansează star sistemul, o formă de publicitate agresivă construită în jurul vedetelor de cinema prin intermediul presei tipărite și a radioului care exacerbau sau pur și simplu inventau aspecte ale vieții personale ale vedetelor de cinema cu scopul de a atrage într-un mod sporit atenția asupra lor și implicit asupra filmelor în care acestea erau protagoniste.

Charles Chaplin era în apogeul carierei după succesele filmelor *The Kid* (1921), *The Pilgrim* (1923), *Gold Rush* (1925), iar Douglas Fairbanks supranumit „regele Hollywood-ului” devenea prima „stea” a cinema-ului mondial în urma succesului obținut cu o serie de filme al căror protagonist a fost, de cea mai mare notorietate fiind *Hoțul din Bagdad* regizat de Raoul Walsh, în anul 1924.

În aceeași ani se manifesta, în afara producțiilor cu caracter comercial, interesul unor cinești pentru sondarea capacității expresive a noii arte, în filme cu caracter experimental-estetic. În istoria cinematografului, această perioadă corespunde avangardismului care a cunoscut trei expresii: prima, pe care Henri Langlois a denumit-o impresionism francez, s-a manifestat în Franța și avea ca elemente de interes aspecte ce țineau de universul picturii impresioniste, cum ar fi *plein-air-ul*, divizionismul, raporturile lumină-umbră sau disoluția imaginii. Reprezentanții săi au fost Abel Gance, Marcel



L'Herbier, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein și René Clair care își doreau realizarea unui limbaj cinematografic nou, cu caracter universal, destinat maselor largi. René Clair a formulat chiar o „rețetă” menită să pună în practică acest deziderat prin utilizarea temelor de pură vizualitate, într-un scenariu pe măsura dorințelor publicului. Cu toate acestea, realizatorilor amintiți li s-a reproșat disprețul pentru subiect și pentru public, literaturizarea excesivă, ignorarea realităților sociale și conformismul burhez. A doua și a treia „avangardă” au avut un caracter internațional și s-au manifestat prin producții experimentale fără legătură cu trendul cinematografiei comerciale, încercând să aducă în limbajul cinematografic achizițiile vizuale ale cubismului, futurismului sau abstracționismului. Între 1921-1926 au loc experimentele cine-picturale ale unor artiști ca Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger din Germania și Fernand Léger, Man Ray, Jean Grémillon, iar în perioada 1924-1930 în cinema apar expresii ale dadaismului și suprarealismului, primul în declin, iar al doilea în plină ascensiune. Spiritul provocator la adresa burheziei, negarea valorilor consacrate, erotismul sau sondarea inconștientului sunt prezente în filmele lui Luis Buñuel, René Clair, Marcel Duchamp, Hans Richter, Moholy-Nagy, Adrian Brunel etc. A treia avangardă s-a manifestat în perioada 1927-1930, a avut un caracter documentar și a adus în prim-plan imaginea marilor orașe într-o viziune poetică, cu accente politice, influențată de raționalismul școlii de la Bauhaus și de unul din primii exponenți ai cine-verité-ului, Dziga Vertov.

În acest context, în mediile avangardiste, filmul a fost receptat pe de o parte prin prisma noutății sale ca mijloc de expresie ce răspundea nevoii de înnoire a artei, cu mare impact la public, pe de altă parte, printr-o

selectivă opțiune pentru calitatea artistică și pentru cercetările cineștilor de avangardă vizând noi mijloace de expresie în opoziție cu mediocritatea majorității producției cinematografiei comerciale. Aceste aspecte au fost exprimate în diverse articole apărute cu precădere în revistele de avangardă *Integral*, fondată de artistul plastic Hans Herman Maxy, dar și în revista *Contemporanul* fondată de Ion Vinea și Marcel Iancu sau revista *unu* înființată și condusă de Sașa Pană. În revista *75 HP* (1924) cinematograful este alăturat altor expresii ale dinamismului timpurilor noi în „Aviograma”, textul manifest al revistei, redactat de Ilarie Voronca.

În revista *Integral*, două articole sunt dedicate cinematografului chiar în primul număr apărut la 1 martie 1925, care trasează direcțiile programatice ale publicației ce pot fi exprimate succint prin formula lansată cu acel prilej „ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală”.

În acord cu entuziasmul specific mediilor avangardiste pentru noile tehnologii, investite cu speranța de a schimba lumea și a conferi omului noi dimensiuni ale cunoașterii, capacitatea înnoitoare a cinematografului este elogiată în articolul *Cinema*, semnat Perez (Ion). În primul rând, inventarea cinematografului, cu referire la aparatele de captat și redat imaginea în mișcare, este asociată avântului inovator specific omului modern: „Noi nu mai descoperim – inventăm. Natura am cucerit-o – acum o dublăm, o potențiem, ca să fie mai demnă de noi. Ne-am creat pe noi înșine din creierul voinței noastre, acuplându-ne bărbătește senzual cu mașina”. Cinema-ul este considerat „fantezie lucidă, feerie cerebrală, spațiu mobil, pretext infinit al formei, forma prilej pentru lumină și culoare, pictură dinamică”. Este accentuat, inclusiv tipografic, prin sublinierea cuvintelor „sărbătoarea ideii”, preeminența conceptului în noua artă, eliberată de constrângerile staticului și capacitatea noii arte de a oferi afirmarea artiștilor „servi fără mândrie și fără inteligență ai formulelor de artă secătuite” (*Integral*, 1, 1925).

Un alt articol semnat de Barbu Florian apărut în numărul 4 al revistei *Integral* atrage atenția asupra excesivei comercializări a producțiilor cinematografice și a părăsirii mijloacelor specifice, caracterizate în primul rând de surprinderea mișcării și a dinamismului scenic, în favoarea unei reprezentări teatrale statice, în care primează vedeta, „steaua” de cinema.

Probabil sub influența vizionării filmelor *L'inhumaine* de Marcel l'Herbier sau *Entr'Acte* de René Clair, în care apar decoruri moderniste sau expresii ale cinematografiei de avangardă, în articol se observă că „[...] scenariul se modifică și devine pretext. Ritmul își subliniază valoarea. Dansul este exploatat dinamic. Trucajul își ocupă locul destinat”. În raport cu acestea, autorul articolului consideră necesară o reformă modernistă a cinematografului: „arta contemporană impune reforme decorului naturalist, pe care-l

transformă în arhitectură, și peisagii cu raporturi noi: decorul expresionist, cubist sau constructivist [...]”. În virtutea unei concepții constructiviste care privilegiază creația colectivă și anonimă dedicată colectivității, se afirmă necesitatea revenirii la sensul inițial al acestei arte prin eliminarea elementelor contrare acestuia: „în clipa dispariției ultimelor vestigii romantice (numele autorului, stelelor, regizorului) pelicula va reabilita marea tradiție așa cum și-a fixat principiile la început”. Tot despre posibilitățile și potențialul noii arte, același autor publică în numărul 13-14 din iulie 1927 al revistei *Integral* un articol intitulat „Lanterna magică”. Acesta continuă sau reia o parte din ideile dezvoltate în articolul de mai sus, chiar titlul fiind parcă extras din ultima propoziție a acestuia: „Lanterna mișcătoare începe să devină magică”. Ca și în precedentul articol, Barbu Florian constată că noua artă are un limbaj cu adresabilitate internațională, lipsit de obstacolul limbii (se afla încă în epoca filmului mut) operând cu un nou alfabet, cel vizual, pus în practică de autori ca Griffith, Chaplin, Gance, L'Herbier, Murnau, Eisenstein, Lange, Dupont, Ince, Lubitsch, Niblo. El considera că acest limbaj provoacă „același surâs [...] același resort sufletesc își găsește ecou în spectatori, pretutindeni: la pol ca la tropice [...]”. Florian constată că generozitatea expresivă a noii arte permite cele mai diferite abordări, inclusiv cele ale nou-apărutului curent suprarealist: „Supra-realism? Psichism automat? Freudism? Toți cugetătorii își găsesc acolo suportul”. Articolul, redactat pe un ton de mare optimism, se încheie cu o definiție a cinematografului în acord cu aspirațiile de sinteză, integraliste ale celor care fondaseră revista: „Cinematograf. Sintează de umbră și lumină”.

În revista *Contemporanul*, nr. 55-56, martie 1925, în articolul „Filmul”, Marcel Iancu aduce elogii noii arte: „Printre cele mai de seamă și caracteristice mijloace de expresie artistică ale vremii noastre este filmul. Invențiunea aceasta întrece cu mult însemnătatea ce i-o conferă jurnalistică. Noi vedem într-însul (nu așa cum se produce astăzi), puteri neasemuite de artă din cauza mijloacelor de mecanizare, tipizare, viteză, ubicuitate”. El sesizează stadiul incipient al noii arte caracterizată de haoticul „tuturor începuturilor” dar, în același timp, apreciază că noile concepții moderne au avut meritul de a determina cristalizarea specificului fiecărei arte deoarece „până mai ieri încă în teatru se făcea literatură, în cinematograful teatru, în sculptură pictură, în arhitectură aquarelă, în literatură teatru”. Situându-se de partea invenției și a refuzului de a imita natura, elemente caracteristice avangardelor, el recunoaște cinematografului meritul de a fi „prima artă care prin natura ei se îndepărtează de imitație, creează fantasticul”. În sprijinul acestei idei, el citează din Leon Chenoy: „L'art veut d'avantage. Il commence ou s'arrete le naturel pur et simple, il le corrige, le rend plus expressif. [...] De moins en moins comme la musique, comme

la peinture le septième art admettra de reproduire”. Venind din câmpul experienței plastice directe, dar și din cea de teoretician, interesat de experiment, cu o prestigioasă contribuție la generarea dadaismului de la Zurich și captivat de constructivism la momentul scrierii articolului, Marcel Iancu, spre deosebire de Barbu Florian, apreciază experimentul lui Viking Eggeling legat de filmul abstract căruia îi pune meritele în evidență, în același articol: „Cercetând elementele tabloului abstract suedezul Viking Eggeling găsi prin sinteza formelor, prin raporturile dintre contraste și analogii, principiile elementare ale «construcției»”. Tot în cuprinsul acestui articol, se referă la experimentele abstracte ale lui Hans Richter, colegul său în mișcarea dadaistă, citând din scrierile sale teoretice: „Nu vrem odihna vederilor din cărți poștale sau scene de dragoste cu succese binemeritate, nici aranjamente excitante de piciorușe sau saloane montate în curți regești. Vrem numai mișcare, mișcare organizată. Aceste filme nu dau repere la care revenim prin suvenir”.

Afirmarea prin opoziție, specifică discursului avangardist, se realizează în legătură cu cinematograful prin compararea sa cu teatrul. În numărul doi al revistei *Integral*, noua estetică pe care cinematograful o aduce în spațiul artelor este prezentată în antiteză cu aspecte care țin de estetica teatrală în articolul „Teatru și Cinematograf”. Reproșându-i-se teatrului excesul de romantism și „năzuința de a deforma viața”, autorul articolului, Barbu Florian, constată că cinematograful „este arta care potențează valorile. Este tocmai contrariul teatrului”. Încercările lui Stanislavski, Reinhardt, Copeau, Tairoff de reformare a teatrului sunt considerate irelevante pentru o schimbare semnificativă: „Același teatru vegetativ se va târî într-un decor nou. Ceea ce lipsește teatrului ca să devie cu ajutorul celorlalte elemente moderne, o expresie a epocii este textul modern”. Deși suntem încă cu doi ani înainte de inventarea tehnologiei care a dus la dezvoltarea filmului sonor, autorul articolului anticipează posibilitățile de reformare al artei dramatice prin intermediul cinematografului. „Suntem gata a crede că [...] arta mută cu posibilități mai proprii vremii ne va pregăti acest text pe care și-l va însuși și teatrul”. Considerat mai bogat în privința mijloacelor de exprimare, „cinematograful a impus teatrului o disciplină în grai pe care cel dintâi o exercită în mod organic. Arta interpretării, tot sub influența ecranului a suferit o importantă modificare: i s-a răpit farmecul exagerării”. Este, evident, o referință la jocul teatral declamatoriu, patetic, încă în uz în teatrul vremii. În acord cu programul integralist al revistei, arta mută este considerată a fi mai potrivită pentru o „reintegrare în reprezentare” prin aportul plasticii, arhitecturii și muzicii integraliste, potențate de puterea vizuală a cinematografului. În același număr al revistei, și în aceeași termeni antitetici prin care cinema-ului i



se opune teatrul, Ion Călugaru considera în articolul cu titlul „Drama-Pantomima” că teatrul este pe punctul de a sucumba datorită neadecvării la o epocă în plină transformare. Această neadecvare avea ca motiv excesul de melodramă, de care teatrul abuzea, precum și, legat de acest aspect, condiția textului teatral ajuns „o cușcă de prins șoareci”, respectiv având doar rolul de a capta interesul publicului prin mijloace ieftine, cu calambururi de prost gust. Pantomimei însă, specifică cinematografului mut al acelor ani, i se recunosc meritele de a păstra puritatea expresiei dramatice. Exprimând o concepție cu rădăcini în constructivism, specifică de altfel revistei *Integral*, care proiecta o artă adresată maselor largi și nu doar unei elite, Ion Călugaru considera că teatrul și cinema-ul au un caracter de clasă: „teatrul a fost totdeauna al exponenților economici și politici [...] al burgheziei care și-a exprimat lipsa de gust în bulevardisme ideologice, sentimentale, hazlii”, în timp ce „proletariatul a susținut entuziast cinematograful” dovedindu-se astfel progresist, adept al modernității și al mijloacelor noi de expresie.

La curent cu evoluțiile avangardei internaționale, respectiv cu apariția suprarealismului odată cu publicarea în octombrie 1924 a „Manifestului suprarealist” de André Breton, Barbu Florian publică în nr. 4/1925 al revistei *Integral* articolul cu titlul „Suprarealismul în cinematograf”. Noutatea acestei noi direcții avangardiste, sesizarea preponderentă doar a aspectului oniric al suprarealismului, determină un discurs entuziasmat de posibilitatea, considerată necesară, a exprimării visului în cinema. Pe de o parte,

autorul articolului sesizează bogăția de mijloace ale cinema-ului de a compune opere în acord cu universul suprarealist, mai apte să-l exprime decât cele literare, pe de altă parte consideră că postura spectatorului în sala de cinematograf este asemănătoare prin starea de abandon și simili-inconștiență cu starea de vis: „În interior de sală obscură [...] de câte ori nu am simțit starea de abandon și inconștiență caracteristică visului? [...] Dinamicul peliculei creează efectiv iluzia că trăim în vis [...]”. Ca argument al capacității cinema-ului de a servi exprimării suprarealiste, B. Florian sesizează elemente suprarealiste apriorice curentului respectiv, în producțiile foarte populare ale vremii, cum erau cele care îi aveau ca protagoniști pe Douglas Fairbanks, Buster Keaton sau Charles Chaplin. Exemple din filmele celui din urmă, ca scena îngerilor din *Puștiul*, a urcării scării de Charlot cu alpenștocul sau a prediciei-pantomimă din *Pelerinul* sunt considerate ca expresii ale automatismului psihic. Imagismul, o caracteristică a suprarealismului, este detectat ca expresie puternică în filmele lui Buster Keaton, în care dorințele eroului sunt eliberate în vis sau în celebrul film, *Hoțul din Bagdad*, amestec de imagini reale și ireale.

Despre una din capodoperele suprarealismului, *Un chien Andalou*, va scrie peste câțiva ani Geo Bogza în numărul 30 din anul 1930 al revistei *unu*. Textul lui nu face o descriere a filmului ca atare, ci este mai degrabă o pledoarie pentru demascarea clișeeilor și cabotinismului care caracterizau filmele epocii. Bogza observă că, realizate în opoziție cu estetica avangardistă care considera că arta trebuie să se îndepărteze de realitate, filmele considerate revoluționare „sunt de un revoluționarism pur tehnic constând în procedee care i-au permis o cât mai perfectă apropiere de realitate, când mai degrabă ar fi trebuit căutată o fugă de realitate”. Dezamăgit că spiritul inovației în cinematografie a fost alterat de factori care au condus spre frivolitate, filmul îi prilejuiește considerații referitoare la mijloacele artistice folosite, mai ales în privința compunerii scenelor erotice. El observă că, în general, aceste scene sunt trivializate și reduse la clișee „sterpe de orice substrat de esențe” și compară filmele de duzină cu „romanele care se vând cu fascicula”. În același context, consideră că, dacă în literatură apar suficiente cărți bune, „cinematograful care necesită cheltuieli care nu pot fi suportate decât de marii capitaliști, în genere interesați și obtuși viziunilor de artă pură, e invadat de o producție mondială și mediocră care coplește retina [...]”.

În primul număr al revistei *Integral*, Benjamin Fondane, stabilit la Paris începând cu anul 1923, face o cronică a filmului „Entracte”, o producție de referință a cinematografiei de avangardă, realizat de René Clair în anul 1924 și proiectat în 4 decembrie, același an, cu prilejul reprezentății baletului *Relâche* la Théâtre de Champs-Élysées. Realizat cu mijloace de expresie

dadaiste și având în fundal muzica compusă de Eric Satie, filmul, cu un scenariu de Francis Picabia, are între protagoniști figuri celebre ale avangardei precum Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia și Eric Satie. Articolul, cu titlul „Entracte ou le cinema autonome”, publicat în limba franceză, prilejuiește expunerea unor considerații acide la adresa contextului în care filmul a fost proiectat, respectiv între actele baletului *Relâche* care i-a avut autori pe coregraful suedez Jean Börlin și pe artistul dadaist Francis Picabia. Astfel, Fondane consideră că filmul a fost ca o „felie de artă între feliile stătute ale unui sendviș” în spectacolul „farsă fără gust și sare” unde dansatorii și-au bătut joc de dansul pe care trebuiau să-l interpreteze, de muzică, ecleraj, public etc. Dincolo de descrierea acțiunii, ce poate fi considerată mai degrabă expresia poetică a impresiilor sale, observațiile lui Fondane se referă la substanța experimentalistă a filmului care a adus o serie de noutăți în privința montajului, dar și a diverselor efecte cum ar fi slow-motion-ul, disparițiile de factură magică, renunțarea la imaginea orizontală în favoarea diverselor cadrage unghiulare, suprapunerile de imagini, asocierea de obiecte care trimite la estetica suprarealistă. Conținând aprecieri ale mijloacelor strict cinematografice cu care a fost realizat, apte să producă un limbaj artistic autonom, în finalul articolului sunt enunțate o serie de atenționări pe care Fondane le transmite retoric autorilor filmului și care se referă la pericolul limbajului ermetic care risca să îndepărteze publicul de sălile de cinema.

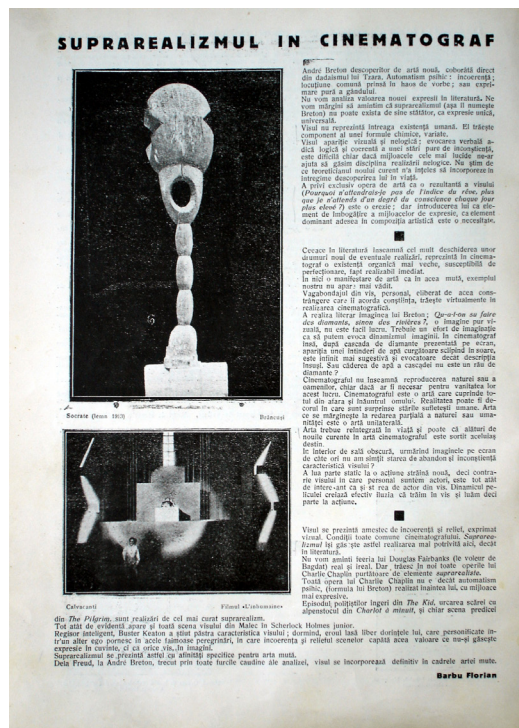
În articolul intitulat „Perspectiva filmului nou”, apărut în numărul 6-7/1925 al revistei *Integral*, Barbu Florian face o serie de constatări critice, negative, referitoare la filmele experimentale sau cu tentă modernistă lansate în prima parte a anilor 20: *L'inhumaine* de Marcel l'Herbier, *Entr'Acte* de René Clair, *Imaginile mobile* ale lui Fernand Léger și Dudley Murphy și *Simfonia diagonală* a lui Viking Eggeling.

Despre *L'inhumaine*, un film în care o parte din decoruri a fost realizată de Fernand Léger, notează că în România nu a avut succesul așteptat. I se reproșează faptul că, „lipsit de suportul pe care specialiștii au știut să-l adauge în Franța, muzica special adaptată a lui Darius Milhaud, filmul a pierdut reprezentat la noi din intensitate” fiind „întovărășit de o muzică nepotrivită”. Protagonista filmului, Georgette Leblanc, este aspru ironizată, chipul său fiind comparat cu masca exploratorului Amundsen, iar jocul său actoricesc fiind considerat paseist și teatral amintind de cel al Sarei Bernard, disonând cu decorul modernist al filmului. Deși este considerat în filmografia internațională o capodoperă a filmului experimental timpuriu, *Imaginile mobile* (în original *Ballet mécanique*), Barbu Florian considera în același articol că „încercarea pare că n-a reușit. Repetarea continuă a obiectelor obosește. Autorii

au confundat ritmul cu mișcarea. Incoerent și lipsit de disciplină filmul n-a interesat”. În fapt, filmul a fost, așa cum scrie și pe genericul său, „compus” de pictorul Fernand Léger în anul 1924, fiind primul film fără scenariu, despre care, aflăm tot de pe generic, Eisenstein a spus că este una din rarele capodopere cinematografice. Anterior manifestării esteticii suprarealiste, filmul pare a fi reveria unui personaj feminin, surprinsă într-un leagăn de grădină, care, contrar a ceea ce ar putea să-i fie atribuit, visează/imaginează o succesiune de elemente neînsuflite ca pălării, roți dințate, sticle, figuri geometrice etc. Acestea sunt antrenate într-un dans compus din suprapuneri de imagini, ce dau impresia de acces într-o lume ascunsă, condusă de propriile legi, apropiată de cea propusă de pictura cubistă. Spre deosebire de filmul lui Leger, filmul *Entr'acte* a lui René Clair este considerat „o foarte bună bandă comică”. Concluzia autorului articolului este drastică: „În general aceste două filme înseamnă, în afară de câteva interesante noutăți, un efort fără prea mare importanță”. Datând din același an, 1924, filmul experimental abstract al lui Viking Eggeling *Simfonia diagonală* este asociat de Barbu Florian unei piese muzicale datorită elementelor ritmice care-l compun. Realizat ca animație a unor forme geometrice între care se instaurează un dialog generat de succesiuni de ritm și loc în spațiu, filmul, în aprecierea lui Florian, „nu exclude o uniformitate și o răceală oarecum caracteristică încercărilor germane”. În concluzia de la finalul prezentării acestor filme, se consideră că „ele nu înfățișează noutatea în sine” fiind expresii ale cinematografiei primare, dominată de cele două elemente de bază, ritmul și fotografia. Direcția exclusivă spre un film abstract, izolarea artei de viață, i se pare o eroare deoarece „omul, nu este prin firea lui element abstract”. În opoziție cu acestea, Florian oferă contraexemplul filmelor lui Chaplin a căror artă „ne apare ca cea mai ideală și mai potrivită epocii care se desfășoară” și ale lui Douglas Fairbanks, „actor ideal după credința lui Mayerhold”.

De altfel, o mare parte dintre articolele publicate în revistele de avangardă sunt dedicate acestor doi actori extrem de populari în epoca respectivă. În „Însemnări despre arta mută”, apărut în numărul 5 al revistei *Integral*, se consideră că unul dintre cei mai îndrăgiți actori ai momentului, Douglas Fairbanks, primul actor „stea” al cinematografiei mondiale, dă prin personajele sale o notă de poezie vieții materialiste, specific americane. Deși personajele sale întruhidează caractere romantice ca „Robin Hood” (1922) sau „Hoțul din Bagdad” (1924), acestea „suferă constrângerea unei vieți realizată într-o epocă mecanică”. În Douglas Fairbanks sunt proiectate calitățile omului modern, activismul și optimismul, pentru care în virtutea motto-ului care apare la începutul filmului *Hoțul din Bagdad*, *Happiness must be Earned*, „totul se reduce la luptă: dar

luptă cu mijloace moderne: eroice, virile”. Se apreciază că meritul filmelor lui Douglas Fairbanks este de a transmite spectatorilor că scopurile sale sunt îndeplinite cu mijloacele contemporaneității, ceea ce pare o observație cu adevărat remarcabilă.



Într-un articol mai puțin entuziast privitor la același film, apărut în numărul 8/1925 al revistei *Integral*, același autor revine critic la aprecierilor anterioare: producția „nu întrece nivelul obișnuit al filmului american, decât cu cel mult un număr de dolari”. Filmului i se reproșează lipsa de firesc: „totul e trucat [...] încât Douglas la un moment potrivit devine pretext”. Aflăm din articol că „povestea fantastică a vagabondului din cetatea Bagdadului”, potrivită unei transpuneri cinematografice prin caracterul său spectacular, miraculos, este grevată chiar de celebritatea actorului-erou, de jocul acestuia „spontan și activist”, B. Florian observând că „simplicitatea jocului douglasian [...] nu trebuie să fie înfășurată în mantia grea de anecdotă, cu trucuri și fantezie”. Concluzia articolului este că „toată tehnica [...] montarea fastuoasă, dar insuficient de largă, mișcarea intensă căreia nu-i putem zice ritm, n-au putut îndepărta deziluzia încercată”.

Filmele lui Chaplin întrunesc cele mai elogioase aprecieri în revistele de avangardă, fie în articole care îi sunt dedicate, fie în articole cu caracter general în care acestor filme le sunt subliniate calitățile meritore. De exemplu, articolul „Chaplin”, de o pagină, este publicat în numărul 9 al revistei *Integral*. Prin prisma personajului său Charlot, comparat cu alt vagabond celebru, Francois

Villon, și folosind exemple din filme ca *Goana după aur*, *Pelerinul*, *Charlot în război*, articolul încearcă să identifice motivele succesului său universal. Autorul articolului consideră, într-un limbaj bogat în expresii poetice, că „Chaplin trăiește din mariajul dintre psihic și conștient” fiind „o sursă de gesturi, o fântână arteziană cu surprize ce dezarmează prin simplitatea lor”. El apreciază că personajele și gagurile sale au un caracter peren, surpriza fiind unul din elementele cheie ale succesului său și că fiecare film conține o scenă antologică, memorabilă. Unul dintre exemple este scena din *Goana după aur* în care, în plină vară, Charlot scoate fulgii din perne ca să creeze impresia de ninsoare, deoarece iubita îi promite că se va întoarce de Crăciun, sau scena suprarealistă cu polițistii cu aripi din *Puștiul*. În „Însemnări despre arta mută”, articol apărut în nr. 5 din *Integral*, același autor consideră că profilul personajelor interpretate de Chaplin converg spre ceea ce ar putea fi denumit „Chaplianism”, un profil uman care „corectează viața” și acționează pentru schimbarea stării de lucruri „în care polițistul, supremația stupidă a femeii, banul, apar în prim plan”.

În concluzie, se poate spune că în articolele dedicate cinema-ului în revistele de avangardă din România se operează cu o voce critică, reținută, în privința filmelor din anii de glorie ai cinematografului mut, observându-se constant abdicarea de la principiile artistice în favoarea intereselor de ordin comercial. Comentariile poartă amprenta punctului de vedere avangardist care sancționează arta mimetică și aplaudă efortul de înnoire a mijloacelor artistice, dar, și aici, aprecierile se opresc acolo unde sunt sesizate sterilitatea și aspectele care pot îndepărta publicul sau producătorii de cinematograf. Nu lipsesc comentariile elogioase care privesc vedetele epocii, Douglas Fairbanks și Charles Chaplin, în consonanță cu popularitatea lor mondială, dar care, sunt adesea, cel puțin în cazul lui Fairbanks, presărate cu remarci critice, împotriva curentului general de opinie. Ceea ce răzbate mai puțin este semnalarea felului în care publicul a reacționat la aceste filme, dimensiunile fenomenului cinematografic sub aspectul numărului de săli și al producțiilor care erau distribuite în România. Este semnificativ și insuficient cercetat faptul că majoritatea titlurilor filmelor la care se face referire, inclusiv cele ale producțiilor americane, sunt prezentate în versiunea lor franceză: *Le voleur de Bagdad*, *La ruée vers l'or*, *Charlot à minuit*. Cu toate acestea, articolele probează interesul și susținerea avangardei din România pentru unul dintre cele mai spectaculoase fenomene ale epocii și semnalarea promptă a producțiilor de referință pentru mijloacele de expresie noi, moderniste.

Dan GULEA

Bolaño și avangarda istorică

Avangarda reprezintă un subiect mai degrabă sensibil pentru istoria noastră culturală, pentru că, în mod paradoxal, asigurând deschiderea internațională îndelung așteptată, s-a aflat, începând cu a doua jumătate a secolului trecut, din diferite considerente socio-istorice, la periferia discursului cultural. Interesul pentru avangardă a început să se manifeste abia după deschiderea de tip pseudoliberal de la mijlocul anilor 1960, crescând constant până astăzi, scriitorii (și în special poeții și artiștii vizuali) integrând în opera lor experiențe de tipul dadaismului, al pictopoeziei, al traumei artistice.

În prezent, există o etapă de evaluare a avangardismului (în special istoric), ce poate fi exemplificată de seria recentă de centenare ale mișcării Dada, ale futurismului, ale diferitelor personalități. Reprezentările lor în discursul academic autohton conferă o anumită vizibilitate avangardei și, de asemenea, reprezentanților noștri. Se adaugă acestor lucrări diferite periodice, precum *Caietele avangardei*, ce apar din 2013, semestrial, sub conducerea reputatului Ion Pop, reeditări programatice precum cele ale lui Petrișor Militaru (în colecțiile Editurii Aius din Craiova) ce arată un interes general susținut față de fenomen.

Una dintre cele mai recente evaluări ale avangardei și, în mod deosebit, ale avangardei noastre, ale câmpului socio-cultural românesc, îi aparține lui Roberto Bolaño, cunoscutul scriitor mexican, reprezentant al (neo)avangardei latino-americane; în repetatele sale poziționări față de avangarda istorică, de felul în care opera acestor avangardiști a fost integrată unui discurs estetic autentic, există o componentă ce rezonază întotdeauna pentru câmpul nostru literar și artistic, prin intermediul unor personalități emblematice.

Manifestul infrarealist, publicat în anii 1970, scris cu majuscule, urmează percepțiile dintotdeauna ale avangardei, invocându-l pe creatorul readymade-ului, Duchamp („Să contrazicem arta / Să contrazicem viața cotidiană (Duchamp) într-o vreme care pare aproape în totalitate blocată pentru / optimiștii de profesie”), citându-l pe Breton („Doar oamenii liberi de orice constrângeri vor putea duce flacăra suficient de departe”), pentru ca finalul percepțelor să fie pus sub semnul unui Urmuz francez: „Prostia nu e punctul nostru forte (Alfred Jarry)” (1).

Detectivii sălbatici (1998), „scrisoarea de dragoste pentru generația mea”, după cum îi spunea

Bolaño, arată felul în care poeții Ulises Lima și Arturo Belano, împreună cu Juan Garcia Madero, un tânăr poet de 17 ani (numele sunt alter-egouri ale lui Bolaño și ale compariilor) pleacă în căutarea identității artistice, într-un periplu ce antrenează istoria culturală a poeziei dintotdeauna și felul în care infrarealiștii se raportează la ea. Motivația acestei căutări originare, o critică a conformismului de inspirație politică, este expusă de tânărul poet: „Situația noastră (după cum mi s-a părut că înțeleg) este imposibilă, între imperiul lui Octavio Paz și imperiul lui Pablo Neruda. Adică, între ciocan și nicovală” (2).

Infrarealismul, sau „realismul visceral” are o anumită estetică; pentru Garcia Madero, condiția este aproximativă: „Una din premisele preconizate de realismul visceral pentru a scrie o poezie, dacă îmi amintesc bine (deși, ca să fiu sincer, n-aș pune mâna în foc) este deconectarea tranzitorie de un anumit tip de realitate” (3).

Alcătuind din diferite depoziții ale martorilor care i-au cunoscut pe poeții Ulises Lima și Arturo Belano, romanul, în cea mai mare parte a sa, este o radiografie nu atât a mediilor culturale mexicane, cât a tipologiilor literare, o adevărată educație sentimentală și artistică a poetului dintotdeauna. Astfel, realiștii viscerali sunt puși, de diferiți concurenți, sub semnul lui Tzara, care, alături de Marinetti ar fi inspiratorii grupului, făcându-i să se exprime într-o poezie „desuetă, grafică” – o adevărată anexare a poeziei lui Tzara de către cea futuristă. În același tip de discurs, al concurentului cu pretenții academice, într-o listă de listă de fondatori ai avangardelor ce se întinde pe câteva pagini, se conturează o explicare a universului livresc al poezilor mexicani. În seria de „eroi și erate” apare și dadaista de ultim avânt Céline Arnould. Arnould (pe numele real Carolina Goldstein, 1885, Călărași-1952, Paris) a fost căsătorită cu poetul belgian Paul Dermée (publicat la *Contemporainul*) (4) și a inițiat publicații dadaiste precum *Projecteur* (1920), „une lanternes pour aveugles”, la care participau Tzara, Breton („le moraliste du mouvement Dada”), Soupault sau Dermée. Deși Breton și Soupault sunt integrați unui program dadaist („Vous m’oubliez”, un sketch prezentat de cei doi în spectacolul de la sala Gaveau, de miercuri, 26 mai 1920, la orele 15) (5), istoria culturală i-a reținut mai degrabă în calitate de suprarealiști; nu și Bolaño, care indexează dimensiunea suprarealistă a lui Tzara; alături de Breton și Soupault, Tzara apărea în traducere în fictiva revistă *Caborca*, a poetei Cesarea, laitmotiv al romanului – una dintre căutările celor trei.

„Aclimatizarea” lui Tzara în imaginarul avangardist mexican se produce în episodul despre

Manuel Maples Arce, poet avangardist mexican redescoperit de Bolaño, care îi ia primul interviu după o lungă perioadă, la jumătatea anilor 1970. Fondator al *stridentismului*, o mișcare poetică inspiratoare pentru infrarealism, discursul poetului Manuel Maples Arce este relatat indirect, printr-un martor: „Și atunci am început să le povestesc de noaptea când Manuel [Maples Arce] ne-a vorbit despre proiectul lui pentru orașul avangardist, Stridentopolis, și că noi după ce l-am ascultat am râs, am crezut că e o glumă, dar nu, nu era o glumă, Stridentopolis era un oraș posibil, posibil cel puțin pe tărâmul imaginației, pe care Manuel plănuia să-l ridice în Jalapa cu ajutorul unui general”. În acest oraș, Tzara există alături de Borges: „m-am gândit iar la Stridentopolis, la muzeele și la barurile sale, la teatrele sale în aer liber și la ziarele sale, la școlile sale și la căminele pentru poeții în trecere, la acele cămine unde ar fi dormit Borges și Tristan Tzara, Huidobro și André Breton” (6).

Miniromanul *Amuleta* (1999), desprins din *Detectivii sălbatici*, o readuce în centru pe Auxilio Lacouture, „cititoare și mamă”, poetă, surprinsă de revolta studentescă din 1968 la Facultatea de Litere a Universității din Ciudad de Mexico; se refugiază în toaletă, unde se ascunde câteva zile de soldații care patrulau prin edificiu. Un motiv pentru care Bolaño individualizează acest roman ar putea fi referința la anul obsedant al operei sale, 2666: „Bulevardul Guerrero la acea oră seamănă din toate punctele de vedere cu un cimitir, dar nu cu un cimitir din 1974, nici cu un cimitir din 1968, nici cu un cimitir din 1975, ci cu un cimitir din anul 2666, un cimitir uitat sub o pleoapă moartă sau nenăscută, cu lichidul apos lipsit de pasiune al unui ochi care vrând să uite ceva a sfârșit prin a uita tot” (7).

Delirul lui Auxilio, „mama poeziei mexicane”, aflată într-o situație limită, este o evaluare a poeziei momentului, a surselor și resurselor sale; în această listă lirică și delirică, Ilarie Voronca, un alt poet de origine românească, cu ambitus internațional datorat culturii și limbii franceze, dar și tulburătorul Paul Celan, poet care a intersectat fugitiv Grupul suprarealist român în 1945-1947: „Vladimir Maiakovski va fi din nou la modă cam prin 2150. James Joyce se va reîncarna într-un copil chinez în anul 2124. Thomas Mann va deveni un farmacist ecuadorian în anul 2101. // Marcel Proust va cădea într-o disperată și prelungită uitare începând cu anul 2033. Ezra Pound va dispărea din unele biblioteci în anul 2089 [...] Virginia Woolf se va reîncarna într-o prozatoare argentiniană în anul 2076. Louis-Ferdinand Céline va ajunge în Purgatoriu în anul 2094. Paul Eluard va fi un poet citit de marele public în anul 2101 [...] Paul Celan va renaște din propria-i

cenușă în anul 2113. André Breton va renaște din oglinzi în anul 2071. Max Jacob nu va mai fi citit, adică ultimul lui cititor va muri în anul 2059. // Cine îl va citi pe Jean-Pierre Duprey în anul 2059? Cine îl va citi pe Gary Snyder? Cine îl va citi pe Ilarie Voronca? Acestea sunt întrebările pe care mi le pun” (8).

Trauma ghetoului și a ghetozării, care îi realiază, în moduri diferite, pe Tzara, Voronca și Celan, reverberează adesea la Bolaño, captiv în „emisfera sudică”; aici, el este ultimul om care citește, de pildă, frații Goncourt. Dar și unul captiv în vis, așa cum se vede în volumul de poeme *Trei* (2000), care filigraiază și figura lui Robert Desnos, poetul care a pierit la câteva săptămâni după ce fusese eliberat din lagărul de la Terezin (1945): „Am visat că dormeam în timp ce colegii mei de liceu încercau să-l elibereze pe Robert Desnos din lagărul de la Terezin. Când mă trezeam, o voce îmi poruncea să mă mișc. Repede, Bolaño, repede, nu-i vreme de pierdut. Când ajungeam, mai rar găseam doar un detectiv bătrân cotrobăind printre ruinele care fumegau în urma asaltului” (9).

Romanul testamentar al lui Bolaño, *2666* (apărut postum, în 2004 – iar în traducere românească în 2016), aduce o contribuție caracteristică pentru lumea avangardei, fundamentală pentru experiența literară a infrarealismului de la care se revendica autorul *Detectivilor sălbatici*. Romanul îl construiește pe Benno von Archimboldi, scriitor de origine germană stabilit undeva în Mexic, de faimă internațională, dar, în fond, un necunoscut datorită unui marketing asemănător cu cel al promovării lui Salinger sau Thomas Pynchon: nu este cunoscută nicio fotografie relevantă a lui, iar editura care deține drepturile de autor efectuează plățile într-un cont imposibil de identificat.

Urmărit de o serie de *scholars* în prima parte a romanului (intitulată „Partea criticilor” – un prilej excelent pentru Bolaño de a distruge anecdotică romanului academic în stilul Lowry – Lodge), von Archimboldi nu poate fi identificat, chiar dacă drumurile exegeților, din congres în congres, îi conduc la un moment dat în Mexic. Pe acest fundal începe cea de-a doua parte a romanului, „Partea lui Amalfitano”.

Amalfitano, universitarul chilian cu origini italienești, rezident actualmente în Mexic, în Santa Teresa, orașul ficțional al lui Bolaño, este personajul care expune pe o frânghie de rufe, în curte, o carte. Gestul lui e încadrat într-un ansamblu complex al unei maladii mentale care se va declanșa. De fapt, o punere în abis a readymade-ului lui Duchamp, intitulat *Unhappy readymade* (datat 1919-1920, Buenos-Aires / Paris, în mai multe variante),

cunoscut prin fotografii ale Suzannei Duchamp, sora lui Marcel. Vântul care își alege problemele și le rezolvă, dă paginile, ploaia și contribuția ei la „citirea cărții” este o interpretare asupra căreia insistă și autorul, făcând anumite corelații cu biografia lui Duchamp, semnată de Tomkins (1996), unde se prezintă contextul: Marcel îi trimite sorei Suzanne ideea unui „unhappy gift” pentru căsătoria ei cu artistul Jean Crotti, care avusese loc la Buenos Aires; cuplul, care se afla între timp la Paris, trebuia să expună pe un balcon o carte de geometrie.

Oscar Amalfitano, într-o perioadă în care începe să audă voci, realizează un adevărat reenactment cu *Testamentul geometric*, o carte scrisă de prietenii unui autor, Rafael Dieste – poet galician; firește, Amalfitano nu își amintește cum ar fi cumpărat cartea sau ar fi intrat în posesia ei.

Ultima parte a romanului, „Partea lui Archimboldi”, aduce în scenă personajul îndelung căutat; aici se conturează formarea lui Reiter, autorul care își va lua pseudonimul de Benno von Archimboldi, ce cunoaște ambivalența și mizeria războiului pe frontul românesc. Mai precis, în spatele frontului, într-un castel din Carpați, unde face parte dintr-un detașament de protejare a unui grup destul de colorat, compus din puternici șefi militari, printre care generalul Entrescu, român, dar și „intelectualul Popescu” (cu gradul de căpitan, aghiotant al generalului) sau baroneasa von Zumppe, proprietara unui domeniu la care slujea familia germană a lui Reiter.

Frontul românesc este doar un popas înaintea celui rusesc, unde Reiter (viitorul Archimboldi) îl descoperă atât pe manieristul Archimboldi, cât și o serie de manuscrise care ar fi putut sta la originea viitoarei sale faime de romancier.

Unele dintre subiectele de discuție în castelul din Carpați: nebunia și Dracula – toposuri care vor fi aproape imediat puse în scenă de Bolaño, mai cu seamă prin personajul Entrescu. Imortalizat în câteva secvențe erotice cu baroneasa, generalul Entrescu avea un răs „care în cercurile elegante din București era definit, nu fără să i se adauge o nuanță ambiguă, ca răsul inconfundabil al unui supraom”. El emite, din perspectivă național-socialistă, o serie de considerente despre arta decadentă: „generalul Entrescu a zis că pentru el, dimpotrivă, cultura înseamnă viață, nu viața unui singur om, nici opera unui singur om, ci viața în general, orice manifestare a acesteia [...] până la urmă a vorbit de cubism și de pictura modernă și a spus că orice perete în ruină sau orice perete bombardat e mai interesant decât cea mai celebră operă cubistă, ca să nu mai vorbim de suprarealism, a zis, care se închină în fața visului oricărui țaran analfabet din România”

(10). Generalul va sfârși în 1944, în timp ce trupele germano-române se retrăgeau spre Iași, crucificat de un grup de soldați români în curtea unui conac de țară – pedepsit pentru că s-a închis într-o cameră a conacului și a refuzat să mai iasă – în fond, o manifestare a nebuniei, fie individuale, fie colective, care bântuia lumea la jumătatea secolului trecut.

Realizând o lectură a secolului XX, Bolaño cuprinde câte ceva și din identitatea românească, exprimată mai cu seamă prin intermediul avangardei, prin autori care au avut o expresie internațională: Tzara, Voronca, Céline Arnould – dar și Paul Celan. Având în vedere că opera lui Bolaño a cunoscut o circulație internațională abia după dispariția autorului (2003), iar traduceri în română încep să apară din 2008, se poate spune că semnificația avangardei și a avangardei noastre, în special, prin figurile ei care au putut să transgreseze diferite granițe, se bucură de o interpretare „de ultimă oră”.

Opera lui Bolaño se află totuși sub semnul lui Duchamp; invocat în *Manifestul infrarealist* alături de creatorul readymade-urilor, autorul mexican aduce o contribuție deosebită la teoria și practica obiectului artistic, așa cum au făcut și Tzara, creator al spectacolului dadaist, sau Ilarie Voronca, practicant al pictopoeziei.

Note:

¹ Mario Santiago Papasquiaro, *Manifestul infrarealist*, traducere de Ligia Keșișian, în *Poesis international*, an VIII, nr. 1 (21), 2018, p. 120-125.

² *Detectivii sălbatici*, traducere de Dan Munteanu Colan, Editura Corint, București, 2013, p. 34.

³ Id., 21-22.

⁴ În nr. 42, duminică 10 iunie 1923, p. 3 scrie despre „Pictorul Juan Gris” – un artist vizual cuprins în aceeași serie enumerativă de Bolaño, printre numele din „Lista Avangardei” din *Detectivii sălbatici*.

⁵ În arhiva Bibliotecii Universității din Iowa poate fi consultată on line revista *Projecteur*, cf. <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Projecteur/1/pages/12.htm>

⁶ *Detectivii sălbatici*, ed. cit., p. 440; p. 444.

⁷ *Amuleta*, traducere de Dan Munteanu Colan, Editura Univers, București, 2016, p. 63.

⁸ Id., p. 110-111.

⁹ *Trei*, traducere de Marin Mălaicu-Hondrari, Editura Univers, București, 2017, p. 86.

¹⁰ *2666*, vol. III, traducere de Eugenia Alexe Munteanu, Editura Univers, București, 2016, p. 63.

Daniel CLINCI

„RetroDada este un virus teoretic”: *hacking & gaming*

Walter Benjamin scria că fascismul estetizează politica, în vreme ce răspunsul comunismului este politizarea artei. Lucrarea de artă, începând de la avangarde, se legitimează printr-o practică a politicii, nu pe „aură”, pe valoare ritualică. Aceasta este direcția de analiză a avangardelor și, mai precis, a Dada, pe care vreau să o analizez aici. Futurismul italian încă păstra o ideologie a modernității, cea a progresului, motiv pentru care majoritatea futuriștilor au devenit fasciști. Suprarealismul a preluat niște idei din psihanaliză pentru glorificarea sinelui burghez. Ca de obicei, atunci când vorbim despre avangarde trebuie să știm exact la ce ne referim și mi se pare frustrant că aceste mișcări foarte diferite sunt încă integrate sub o umbrelă, probabil din cauza obsesiei istorismului de a găsi genealogii de genul „cuvinte-în-libertate”-„gadji beri bimba”-„vis & realitate = suprarealitate”, genealogii probabil eficiente pentru discursul istoric, dar irelevante pentru aspectul politic care nu prea poate fi pierdut din vedere. Pe de altă parte, mi se pare fascinant cum o grupare obscură de imigranți adunată într-o cafenea din Elveția a reușit să influențeze întreg modul în care gândim astăzi arta, literatura, societatea și politicul. Desigur, este util să reținem afirmația lui Bürger, care spunea că avangardele istorice au fost o auto-critică a artei burgheze și a pretenției acesteia la autonomie, o tentativă de „a reintegra arta în practica vieții”, afirmație cu rezonanță nietzscheană care surprinde foarte exact modul în care Dada a fost receptată timp de un secol. Și nu a fost receptată în acest fel doar de teoreticieni ai culturii și istorici ai artei, ci și de grupuri și mișcări din interiorul câmpului artei care au tot încercat să reunifice arta și viața. Din acest punct de vedere și din multe altele, „RetroDada este un virus teoretic”, cum spunea McKenzie Wark într-un mic text, un virus care s-a infiltrat în discursurile artei, teoriei, studiilor culturale etc. Personal, prefer să vorbesc despre teoriile *low*, cele antinormative, descriptive, cele care vorbesc despre practici care deja există și nu despre teorii care ne spun ce și cum să gândim, ce și cum să facem.

Dada s-a fondat pe contradicții: artă, dar nu chiar, făcută de niște burghezi aproximativi care încercau să câștige niște bani, pe insula elvețiană pacifistă din oceanul european al Primului Război Mondial. Într-un fel, Dada a fost un *hack* al limbajului („gadji beri bimba”), al artei (Duchamp și lucrarea readymade), dar și al politicii, pentru că toate practicile de analiză și soluție a artei din interior, „a juca împotriva jocului”, a face artă împotriva artei, devin practici politice. În același fel, Internaționala Situaționistă a folosit conceptele de *détournement* și



dérive pentru a realiza hackuri ale capitalismului în viața cotidiană.

To hack înseamnă a folosi ceva în alt fel decât cel comun sau decât cel prescris, așa cum ar face un copil care găsește întotdeauna ceva de joacă chiar și în situațiile și obiectele cele mai comune. *To hack* înseamnă a pune la lucru creativitatea și a inventa alte activități, mijloace și chiar contexte sau relații. Lucrările *readymade* ale lui Duchamp sunt hackuri ale artei care dezvăluie funcționarea internă a câmpului artei și care au generat teoria instituțională. Spectacolele Dada de la Cabaret Voltaire, de exemplu, sunt hackuri care dezvăluie ipocrizia moralității burgheze a bunului simț comun. Deriva situaționistă este un hack împotriva capitalismului, o revoluție a vieții cotidiene plasată în afara rețelilor societății de consum – deriva urbană este o ieșire din ciclul capitalist al circulației valorilor. Acestea sunt aspecte ale Dada ca primă cultură de *hacking* și aspecte ale moștenirii acestei receptări practice și teoretice a Dada ca „virus teoretic”, ca RetroDada, întoarcere la *hacking* ca modalitate de discurs împotriva regulilor jocului, ca destructurare a jocului pentru a-i dezvălui regulile.

În *Intelecte generale*, Wark vorbește despre *low theory* drept aplicare a resurselor intelectuale la viață și, în acest context, analizează *Testo Junkie* a lui Paul B. Preciado, care a produs un hack al propriului său corp prin auto-administrarea de testosteron în afara sistemului medical (Preciado: „îl iau pentru a contracara ceea ce a vrut societatea să facă din mine, ca să pot să scriu, să fut, să simt o formă de plăcere postpornografică, să adaug o proteză moleculară la identitatea mea transgender *low tech*”). Prin acest hack, Preciado ajunge să practice un discurs politic, destructurând atât procesul medicalizării, cât și complexul binarității sex/gen al capitalismului „farma-porno”. Poate că hackurile corpului nu mai sunt atât de rare în lumea de azi precum ne-am imagina, dar cel al lui Preciado este, în special, relevant pentru

că se constituie exact ca discurs RetroDada (Wark: „Heterosexualitatea este o tehnologie reproductivă asistată politic”). *Testo Junkie* descrie experiențele lui Preciado din perioada administrării de testosteron, dar conține și analize deosebit de percutante ale modului în care acest hack i-a permis lui Preciado să observe că sexul/genul sunt produse ale biocapitalismului, prin intermediul industriilor farmaceutice și de *entertainment* (Preciado: „Fata cis vrea să își transforme corpul într-o imagine consumabilă pentru un număr cât mai mare de priviri. Ea își dorește pornificarea pentru a-și transforma corpul în capital abstract”). A practica un hack al corpului în maniera în care o face Preciado înseamnă a expune regulile pe care sistemele farma-medicale și biotehnologiile le impun în jocul construcției identității de gen, utilizând resurse din interiorul acestor sisteme într-un mod cu totul neașteptat. Testosteronul ca hormon este deja un *readymade* produs de corpurile noastre și folosit într-un anume fel. Hackul corporal al lui Preciado este atât de intens pentru că îl folosește altfel și, prin urmare, îl transformă într-o afirmație politică a de structurării binarității sex/gen. *Testo Junkie* nu vorbește doar despre o experiență individuală, ci despre o politică a corpurilor și despre un praxis politic al industriilor capitalismului. Wark: „Acum trebuie să ne gândim cum să *hăcuim* [hack] dominația farma-porno din interior. [...] Dar mai întâi trebuie să renunțăm la idealul teoretic al ființei generice și, în schimb, să lucrăm experimental cu asamblajele cyborgice, cele care efectiv există”.

Guy Debord spunea undeva că cultura oficială este un joc aranjat [*rigged arena of official culture*] și că acțiunea revoluționară în cultură ar trebui să îmbogățească viața și nu doar să o exprime. În același loc, fondatorul Internaționalei Situaționiste afirmă că jocul situaționist (sau „al situațiilor”) se deosebește de cel tradițional pentru că neagă radical competiția și separarea de viața cotidiană. Debord: „Pe noi ne interesează doar viața reală; nu ne pasă de permanența artei sau de orice altceva”. Evident, situaționiștii învățaseră multe de la Dada, dar nu despre ei vreau să vorbesc aici, ci despre un alt discurs RetroDada, via Internaționala Situaționistă: teoria gamerului a lui Wark.

Gamer Theory prezintă o perspectivă asupra jocurilor video ca alegorii ale „vieții” sau, poate, asupra spațiului de joc [*gamespace*] ca viață, ca reproducere a relațiilor și realităților din „lumea reală”. Sau poate că este despre cum „lumea reală” și „spațiul de joc” sunt, de fapt, același lucru (și știm de la Nietzsche că „lumea reală a devenit o ficțiune”). Wark: „Lumea reală pare a fi un parc de distracții împărțit în multe și variate jocuri. Munca este o cursă de șobolani. Politica este o cursă de cai. Economia este un cazino. Chiar și utopica justiție care va să vină în viața de apoi este amanetată. *Cel care moare cu cele mai multe jucării câștigă*. Jocurile nu mai sunt doar un mod de a petrece timpul liber, în afara sau pe lângă viață. Ele

sunt chiar viața, moartea și timpul”. Pentru Wark, munca este un joc și funcționează după reguli ale jocurilor, *agon*, competiție. În acest context, Wark propune o abordare a jocului în maniera situaționiștilor sau Dada: a juca împotriva jocului. Și numește asta „o teorie a gamerului” sau „gamerul ca teoretician”: din moment ce spațiul de joc nu poate fi părăsit, poate că nu are sens să căutăm strategii de ieșire din el și că putem să regăsim metode de a ne opune spațiului de joc. „Să jucăm în interiorul spațiului de joc, dar împotriva lui”. Dada și situaționiștii au fost astfel de modele de a produce mici și mari fisuri în interiorul jocului, hackuri. Tzara: „Noi nu recunoaștem nici o teorie. [...] Libertate: Dada Dada Dada, urlat al durerilor încordate, împletire a contrariilor și a tuturor contradicțiilor, lucrurilor groțesti, inconsecvențelor: viața”. Sigur, putem considera că Dada a fost o joacă, dar a fost o joacă serioasă, ca și cea a lui Warhol, alt hacker al câmpului artei, al muncii și al banilor. Pentru Wark, gamerul nu este un jucător; el este un teoretician care vrea să analizeze spațiul de joc, așa cum face Preciado cu sexul/genul în heterotopia biotehnologică capitalistă, transformând acest demers într-un act politic.

După cum se poate observa, abordările acestea provin din tacticile Dada (montaje, colaje, *readymade*, dar și deturnarea și deriva situaționiste). Spre deosebire de ceea ce se întâmpla cu un secol în urmă, acum trăim vremuri foarte diferite: nu mai trăim un război convențional, știm că arta construiește identități și spații, avem informație care circulă prin canalele digitalului. Și încă mai avem nevoie de strategiile Dada pentru a fi gameri și hackeri. În 2004, Wark publică *A Hacker Manifesto*, un manifest pentru hackeri, nu neapărat unul al hackerilor, în care susține, printre altele, că informația vrea să fie liberă. În 2018, The Association for Art History a organizat conferința cu titlul „Dada Data: contemporary art practice in the era of post-truth politics”, în cadrul căreia s-a încercat analiza reluării unora dintre strategiile folosite de Dada pentru a răspunde la ascensiunea naționalismului și fascismului acum un secol în perioada contemporană a politicii post-adevărului și Big Data. Conferința a inclus intervenții despre fotomontaj, videomontaj, meme, trolling și așa mai departe, strategii Dada care sunt folosite azi în mediul online. Dar concluzia a fost, din punctul meu de vedere, șocantă: „[it is clear] that it is no longer a liberal avant-garde that revises Dada strategies for contemporary times. If Dada strategies are now used even by the alt-right, how does genuine artistic resistance need to be re-thought in the era of post-truth?” Sigur, grupurile alt-right pot folosi strategii formale Dada, ceea ce demonstrează o dată în plus flexibilitatea acestora, dar vor pierde din vedere aspectul critic inițial al tacticilor de hacking al culturii, clasei, lucrării de artă și jocului. Poate că Wark avea dreptate, poate că hackerii trebuie să devină, în fine, o clasă, să se politizeze, deși nu văd cum anume s-ar putea întâmpla acest lucru.

După avangarde, au apărut în câmpul artistic idei precum cea a lui Beuys, „everyone is an artist”, ceea ce, cu vocabularul folosit aici, înseamnă că oricine poate fi hacker, oricine poate interveni pentru a destructura un concept, spațiu, obiect sau relație. Această idee a devenit practică în ceea ce se numește „urban hacking”, un termen destul de larg care acoperă orice intervenție ilegală/neautorizată în spații publice. Cel mai cunoscut exemplu este Banksy, un adevărat artist post-Dada care a folosit multe tactici pentru a a-și insera lucrările în spații publice deschise, dar și în muzee. Cea mai recentă intervenție a sa a avut loc în 2018, când *Girl with Balloon*, una dintre lucrările sale cele mai cunoscute, vândută pentru un milion de lire sterline, s-a autodistrus din cauza unui dispozitiv montat de artist în ramă. Altă intervenție celebră a avut loc la Louvre, unde Banksy și-a expus propria sa *Mona Lisa*, în 2004.

O mișcare care se revendică direct de la Dada este brandalismul („brand-vandalism”), care practică ceea ce ei numesc „subvertising”, o subversiune a reclamelor („advertising”). Manifestul brandalismului: „this is our battle-cry, our semiotic war, our rage against consumer mis-philosophy, and the machines of predatory corporatism, that block out the sun, burn our atmosphere / We steal this space (from capitalism) and we give it back to you for free, for the communication of possible futures”. Artiștii brandalismului încearcă să realizeze hackuri ale reclamelor stradale pentru a elibera spațiile publice de vestigiile capitalismului, deturnări ale mijloacelor capitalismului pentru a le pune în slujba publicului.

În 2016, Wark a scris un „Manifest RetroDada” pentru evenimentele de la Cabaret Voltaire care au marcat un secol de la înființarea Dada, text din care am preluat titlul acestui material. În stilul manifestelor lui Tzara, „RetroDada” atinge subiecte precum schimbările climatice, îmbrățișarea contradicțiilor, libertatea și gratuitatea informației etc. Wark: „RetroDada înseamnă să te lași în voia evenimentelor. Spune da unei vieți care se îndreaptă în jos, către negare. RetroDada refuză să fie contemporană cu căcăturile astea. RetroDada restabilește arta și viața cotidiană, pentru ca ele să poată face sex queer pe alei întunecate”. Am scris în altă parte că Dada are o condiție ambiguă, pe de-o parte pentru că a reușit să modifice arta secolului al XX-lea, pe de altă parte pentru că a eșuat în încercarea de a unifica arta și viața. Iar Manifestul RetroDada este o altă dovadă a acestei ambiguități. Evident, moștenirea teoretică a Dada, RetroDada ca virus teoretic, cum spune Wark, nu a încetat niciodată să se manifeste. Și va continua să existe atât timp cât va fi nevoie de ea. Wark: „Insomnia rațiunii naște monștri. [...] Muzică, dansuri, teorii, manifeste, poeme, picturi, costume, măști. Să se-nceapă din nou, de la capăt”.

Igor MOCANU

Un borcan de fetuși fardați. Dare de seamă asupra culturii teatrului în avangarda din România (1922-1939)*

Deși apărea deja pe la chioșcuri de câțiva ani buni, revista „Contimporanul”, lansată în 1922 la inițiativa social-democratului Nicolae Lupu și avându-l în postul de redactor-șef pe scriitorul Ion Vinea, acordase la început mai multă atenție chestiunilor politice, economice și sociale de actualitate. Văzută din perspectiva acestei publicații, avangarda din România debutează, astfel, întâi, preponderent ca o mișcare critică de reflecție sociopolitică, propunându-și să răspundă temelor imediate și stringente ale orei.

În 1922, în plină dezbateră asupra viitoarei Constituții, ce urma să aglutineze în articolele ei prescripțiile recent semnatului Tratat de la Versailles, autorii „Contimporanului” simțeau deja pericolul ravagiilor ce urmau a se produce în urma infuziei masive de capital străin, precum anunțau totodată problemele grele rezultate firesc în urma „reîntregirii neamului”, eveniment care a dus la o dublare demografică, după cum a și creat o nouă morfologie plurietică nemaiîntâlnită până atunci: „În clipa în care finanța cotropitoare – spune Dr. Nicolae Lupu în manifestul de lansare a revistei –, după ce a pus mâna pe haina și măruntaiele frumoșilor noștri munți, pe unda zburdalnică a râurilor limpezi și repezi, pe holdele câmpiilor bogate, după ce a furat hoștește puterea politică prin gâtuirea nocturnă a voinței populare, se pregătește a întina și Cugetarea românească, era necesar, imperios necesar ca măcar *gândirea* tinerei generații să rupă lanțurile grele, prometeice, și să-și ia zbor liber către înălțimile albastre.”, după care adaugă: „În România mărită, cu atâtea feluri de frați cu variate culturi a diverse civilizații, unde acum se făurește suflet nou, era necesar metalul curat și strălucitor al gândirii pure, al talentului imaculat și neaservit nimănui altuia decât Ideii” (1).

Alături de Ion Vinea, mai colaborează B. Fundoianu, iar până în 1924, când implicarea lui Marcel Iancu în producția grafică a revistei și în componența redacției determină publicarea să-și orienteze preocupările către artă și literatură, lăsând analiza politică undeva în plan secund, rândurile de cosemnatori încep să-i întrunească pe Henri Gad, Jacques G. Costin, Felix Aderca, Ion Călugăru, Tristan Tzara, Sergiu Dan, Ilarie Voronca, M.H. Maxy, G. Ciprian, Scarlat Callimachi, Hans János Mattis-Teutsch, Constantin Brâncuși, Arthur Segal ș.a., iar dintre artiștii din alte țări, pe Hans Richter, Theo Van Doesburg, Richard Huelsenbeck, Paul Dermée, Lajos Kassák, Serghei Esenin, Georges

Linze, Tamás Aladár, Hans Arp, Kurt Schwitters, André Breton ș.a. Tot acum sporește în mod admirabil numărul autoarelor, aici debutând sau aducându-și contribuția poetele Tana Qvil, Filip Corsă, Claudia Millian și Céline Arnould, dar și actrița Dida Solomon sau sculptorițele Milița Petrașcu și Irina Codreanu, dintre care prima va face parte din redacție de la finele anilor '20 și începutul anilor '30.

Abia în 1924 însă revista lansează un „Manifest activist către tinerime”, semnat „Contimporanul”, dar în a cărui stilistică exegeza a identificat tot pe Ion Vinea (2). Manifestul are o structură bipartită, începând prin a nega formele preexistente ale activității culturale și politice și încheind prin a propune câte un program nou pentru fiecare dintre acestea. Sunt criticate în mod radical „arta” („căci s-a prostituat”), „poezia” (care nu mai e „decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă”), „literatura” („un clistir răsuflat”), „pictura” („un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare”), „muzica” („un mijloc de locomoțiune în cer”), „sculptura” („știința pipăirilor dorsale”), „arhitectura” („o antrepriză de mausoleuri înzorzonate”), „politica” („îndeletnicirea ciocilor și samsarilor”). Arta performativă dramatică este vizată în cele două ipostaze ale sale: teatrul și dramaturgia. Primul trebuie eradicat fiindcă este „o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve”, în vreme ce a doua nu este decât „un borcan de fetuși fardați”. Soluția? „Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca existență nouă, dezbărată de clișeele șterse ale vieții burgheze, de obsesia înțelesurilor și a orientărilor.” (3)

Adevărul e că în 1924, raporturile avangardei cu producția de spectacole teatrale de avangardă se aflau cam în aceeași situație cu a filmului. Chiar dacă nu există nici o producție cinematografică creată în România de autorii avangardei istorice, a existat totuși o cantitate enormă de comentariu critic și teoretic care poate da seama despre modul în care avangarda a contribuit la construcția culturii filmului, iar prin asta – la formarea unei culturi vizuale locale. Iar teatrul de avangardă se află într-o situație oarecum similară, chiar dacă vădit mai îmbunătățită. Deși există și câteva piese de teatru scrise de autorii avangardelor istorice din România, cantitatea de comentariu critic privind situația artelor performative dramatice din epocă depășește cu mult ponderea acestora dintâi.

De altfel, până în 1924, când este publicat manifestul lui Vinea, singurul text programatic al artei dramatice publicat de revista „Contimporanul” fusese *Manifestul „Insula”*, declarația artistică a companiei omonime, condusă de B. Fundoianu, Lina Fundoianu și Armand Pascal, creată, cum s-a spus (4), pe modelul companiei lui Jacques Copeau de la Vieux Colombier. Propunerile estetice din acest manifest sunt destul de vagi și neclare, e adevărat, exprimând o nemulțumire

funciară față de arta dramatică practică în acei ani și propunând, pe lângă reactualizarea repertoriului dramatic, o nouă atitudine, egalitară și neierarhică, față de distribuție. Judecata constantă care se degajă din fiecare paragraf este, de fapt, o pledoarie *pro domo* pentru o anumită urgență a actului artistic creator, o anumită asumare autentică a rolului distribuit, precum și pentru o anumită, kandinskiană, necesitate interioară în a juca un anumit spectacol și nu altul (5). Aceste direcții vor domina comentariile despre teatru publicate în paginile revistei, până la încetarea apariției în 1932.

Desigur, Gruparea sau Compania „Insula” nu se lansa pe un teren virgin, într-o junglă tradiționalistă inextricabilă. Dimpotrivă, inițiative moderne mai avuseseră loc, rolul lui Ion Marin Sadoveanu fiind subliniat de fiecare dată de exegeză (6). Ceea ce deosebește, cred, inițiativele colectivului „Insula” de restul acțiunilor teatrale din epocă este tocmai acea constatare a insuficienței mijloacelor dramatice clasice precum și a necesității urgente a unei deschideri către cooperarea cu celelalte arte emergente, începând cu mișcarea scenică și coregrafia de autor și până la proiecțiile video sau inserțiile fotografice. De aici și până la vizionarea de tip participativ nu mai era de făcut decât un singur pas, dar nu „Insula” este cea care îl va face.

Având sprijinul financiar sau simbolic al unor personalități precum Elena Văcărescu, Margareta Miller-Verghi, Ion Pillat, Ion Vinea, Scarlat Callimachi, N.D. Cocea, Soare Z. Soare, Vintilă Rusu-Șirianu, Ion Marin Sadoveanu, Petre Sturdza, Ion Morțun, Marietta Sadoveanu, Dida Solomon, Alice Sturdza sau Ionel Țăranu, cu spațiul de repetiții chiar la Maison d'Art în Str. Corăbiei Nr. 4, Gruparea „Insula” își propunea repertoriul în forma practicii repetițiilor. Publicul era invitat să asiste la aceste repetiții, care țineau loc de reprezentare în sine. Astfel au fost repetițiile la *Legenda funișurilor* de Șt. O. Iosif și D. Anghel; *Doctorul zburător* de Molière și *În fața porților de aur* de Lord Dunsany, performate de Lina Fundoianu, Ion Morțun, Armand Pascal, Anicuța Cârje-Vlădicescu, Victoria Mierlescu și Sandu Eliad, în niște decoruri poveriste și cu o acțiune reținută, creionată în gesturi sintetice, conceptuale (7). Experimentul avea să ia sfârșit însă în decurs de numai câteva luni, fiind sufocat de atacurile mișcărilor studențești antisemite din universități.

Rubrica de „Cronică dramatică” are un ritm destul de sporadic, fiind publicată în nr. 26/13 ianuarie 1923 și 28/27 ianuarie 1923, sub semnătura scriitorului Felix Aderca, care întreprinde, prima dată, o pledoarie pentru „teatrele particulare” (8), iar a doua oară, reproduce în traducere românească un fragment din studiul lui Friedrich Sternthal despre dramaturgia contemporană (9). În numărul următor, este anunțat un nou recital de „educație estetică” teatrală oferit de

compania „Insula” (10). Începând cu nr. 31/17 februarie 1923, rubrica este preluată de Tita Bobeș, care practică o critică dramatică nemiloasă, mai ales la adresa teatrelor și companiilor în vogă la acea dată, cum este compania Bulandra (11). Începând cu numărul următor al revistei, rubrica de cronică teatrală dispăre, iar locul ei este luat de micile anunțuri, fiind resuscitată în nr. 61/septembrie 1925 de Sandu Eliad (actor din compania „Insula”), alternat când de Sergiu Milorian (nr. 62/octombrie 1925), când de Sergiu Dan (nr. 76/mai-iunie 1927 sau nr. 87/24 noiembrie 1929).

Cu toate acestea, într-un miscelaneu din nr. 34/10 martie 1923 este anunțată „O interesantă manifestare artistică”, având în centru acțiunile așa-numitului grup „Poesis” în sala Ateneului, unde se va performa *Sora Beatrice* de Maurice Maeterlinck. „Cadru Ateneului și decorul ce se pregătește acestui spectacol – precizează nota – vor fi o inovație artistică și un pas înainte în viața teatrului nostru. / La timp vom anunța data și interpretii.” (12) Promisiunea se va realiza în nr. 36/24 martie 1923, de unde aflăm că gruparea „Poesis” va performa „Joi 29 Martie” și că „vor juca d-nele Marietta Sadoveanu, Mohor, Frunză, d-nii Constantin, Critico etc.”, adică actori din proximitatea modernității teatrale. Totodată, numărul anunță și „o nouă piesă originală”: „Într-un cerc de ziariști și scriitori s-a cetit joi seara o lucrare dramatică a confratelui Henri Gad, intitulată «Fantastica». (Teatru de păpuși). E o suită expresionistă, care a surprins prin noutatea subiectului, prin veracitatea expresivă a dialogului și mai ales prin caracterul pregnant al situațiilor. Se pare că e vorba de o lucrare a cărei reprezentare va constitui un real și viu succes în teatrul românesc.” (13) Henri Gad va pleca la Paris peste câteva luni, angajându-se ca scenarist la studioul Pathé Frères, fiind ulterior detașat la franciza din Londra a aceluiași studio, unde va colabora cu regizorul George



Pearson la pelicula *The Little People* (1924), pentru care va realiza scenele animate cu păpuși.

Trebuie amintită aici și piesa *Zburător cu negre plete sau Visul unei nopți de mai* (1923), creată tot atunci de Felix Aderca pentru reprezentațiile teatrale experimentale de la compania „Insula”, piesă gândită ca „o comedie lucidă în trei acte și un prolog, cu muzică și film” (14). Într-un moment al reprezentației, actorii „coborau” pe scenă de pe pelicula proiectată pe peretele din spate, continuându-și jocul. Momentul amintește de experimentul cinematic al lui Serghei M. Eisenstein de la Teatrul Proletkultului din Moscova, pentru o piesă a lui A.N. Ostrovski, experiment recuperat mai târziu de istoria filmului cu titlul *Dnevnik Glumova [Jurnalul lui Glumov]* (1923). Într-un eseu retrospectiv despre arta dramatică a regizorului sovietic, Alexandru Asan scria în caietele „Meridian”: „Actorii evoluau de-a lungul dialogurilor într-un comportism de voltă, în mișcări de prestidigitator. Cuvintele lor îmbinau duritatea cu burlescul, esențialul cu concisul. Gesticulația era masivă, bruscă și ascundea o nuanță din humorul «Commediei dell’arte». Personagiile interpelau publicul, se răspândeau prin sală și irupeau în salturi și în contursiuni. Proiecțiuni de cinematograf segmentau spectacolul, îl denaturau și-i distrugau specificul de artă, anihilându-l, dându-i doar un merit senzațional.” Deși excentricitățile lui Eisenstein din perioada regizoratului dramatic nu sunt pe gustul lui Asan, el remarcă totuși că piesa lui Ostrovski, *Na vseakovo mudreța dovolino prostoti* (1868), tradusă la noi cu titlul *Prostia celor de spirit*, „a servit de pretext, pentru proiectarea publică a ideologiei lui Eisenstein” (15), ceea ce se poate afirma și despre Aderca.

Începând cu nr. 39-40/21 aprilie 1923, revista „Contimporanul” își deschide paginile către arta dramatică internațională, publicând schița *Alba și Roșul*, o „trisințeză” de F.T. Marinetti, în traducerea unui anume M. Mircea (16); în vreme ce nr. 41/6 mai 1923 publică fragmentul *Cea mai tare*, „scenă de Strindberg, jucată de d-nele Marietta Sadova și Dida Solomon la Maison D’Art” (17), cunoscut spațiu expozițional, care mai găzduise, în afară de repetițiile „Insulei”, solo sau duo show-uri de Marcel Iancu și / sau Milița Petrașcu și în care vor expune în viitorul apropiat mai toți corifeii avangardei vizuale din România, de la Victor Brauner și M.H. Maxy, până la Corneliu Michăilescu și Jules Perahim.

De-acum încolo, „Contimporanul” rămâne tăcut în privința artei dramatice, în mare parte fiind absorbit de pregătirile pentru „Expoziția Internațională Contimporanul”, precum și datorită apariției la 15 noiembrie 1924 a unei reviste-satelit, „de literatură și artă constructivistă”, condusă de dramaturgul și militantul antifascist Scarlat Callimachi, alături de viitoarea lui soție, actrița Dida Solomon, publicație intitulată

„Punct”. Aici își va scrie majoritatea manifestelor poetul Ilarie Voronca, cel ce lansase cu o lună în urmă, împreună cu Victor Brauner, revista „pictopoetică” „75HP”, după cum tot aici își vor ascuți condeiele viitorul Claude Sernet (acum Mihail Cosma) sau încă debutantul Stephan Roll, sprijiniți din urmă de veteranii Marcel Iancu și Ion Vinea.

Teatrul își face loc începând cu nr. 5/20 decembrie 1924, când Scarlat Callimachi decide să publice în foileton piesa în două părți „Rebeca”, unul dintre primele exemple de teatru politic din cadrul avangardei din România. Publicarea piesei va continua în nr. 9/17 ianuarie 1925 și nr. 10/24 ianuarie 1925, cu o pauză de respirație în nr. 6-7/3 ianuarie 1925, când același Callimachi redactează o „cronică dramatică” în care apreciază generos dramatizarea romanului social antiburghez *Ciocoi vechi și noi* (1863) de Nicolae Filimon, pus în scenă de poezii Ion Pillat și Adrian Maniu, ultimul – fost debutant în 1912 la revista „Simbolul” alături de S. Samyro (viitorul Tzara); în vreme ce în nr. 8/9 ianuarie 1925 autorul schițează un portret elogios al comedianului Ion Iancovescu de la Teatrul Mic din capitală. Nr. 10, care găzduiește ultimele scene ale piesei „Rebeca”, publică pe ultima pagină, sub semnătura lui „Ubu Roi”, mai multe anunțuri pentru piesele *Candida* de Bernard Shaw, *D-ra Iulia* de A. Strindberg și *Ce știa satul* de D. Valjean, jucate la Teatrul Național din Cernăuți, precum și pentru aceeași *D-ra Iulia* de Strindberg și *Poveste* de Scarlat Callimachi, jucate la Teatrul Sidoli din Iași, toate având în rolurile titulare pe actrița Dida Solomon.

Următorul număr, 11/31 ianuarie 1925, publică un incitant text programatic franco-german scris de Marcel Iancu, intitulat *T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l’apôtre de la vie nouvelle*, redactat sub formă de schiță dramatică, în care autorul imaginează o polemică între mortul reacționar care vorbește germana și apostolul progresist care se exprimă în franceză: „*L’apôtre: L’art appartient de nouveau à tous et le contact entre artistes et peuple ne sera plus jamais infecté par quelque discours d’un critique d’art, mais sera toujours rendu vivant par les belles proportions, les villes peintes et l’esprit social avec lequel l’artiste bâtit. / Le mort: Aber bitte, hier werden Sie doch politisch!...*” (18)

Începând cu nr. 12 / 7 februarie 1925, Scarlat Callimachi publică cea de-a doua piesă politică „în 7 Tablouri” intitulată „Zail Sturm”, ce zugrăvește experiența și condiția unui soldat evreu în timpul Primului Război Mondial. Următoarele patru tablouri sunt publicate tot în revista „Punct”, ca ultimele două, după ce publicația fuzionează cu revista „Contimporanul”, să fie publicate în nr. 50-51/30 decembrie 1924, respectiv 55-56/martie 1925 ale acesteia din urmă. Neconcordanța calendaristică dintre periodicitatea celor două publicații este cauzată, cel mai probabil, pe de o parte, de faptul

că Scarlat Callimachi și-a postdatat ultimele numere, iar pe de altă parte, de neglijența redacțională a echipei de la „Contimporanul”, care scrie că Tabloul VI este Tabloul VIII, în timp ce Tabloul VII este indicat ca fiind Tabloul V.

Între timp, odată cu succesul *Expoziției Internaționale Contimporanul*, deschisă în 30 noiembrie 1924 în Sala Sindicatului Artelor Frumoase, revista instituie practica recitalurilor de artă modernă, într-un mixaj alert de arte vizuale, muzică modernă, literatură și interpretare dramatică sau coregrafică după diverși artiști experimentali. Așa este, spre exemplu, recitalul din 14 decembrie 1924 din cadrul expoziției sus-amintite, care notează participarea performerilor Dida Solomon, Lily Popovici, Sandu Eliad și G. Ciprian (19). Formula va fi reluată anul viitor, în 28 și 29 mai, la Teatrul Popular, printr-un „Program al demonstrațiilor de Artă nouă”, care merită toată atenția (20). Programul debutează cu o conferință despre „arta nouă”, ținută de jurnalistul și militantul antifascist N.D. Cocea, urmată de un recital de pian al artistei Corina Sfetea după *Marsch de Dohany*, *Danse des éléphants* și *Danse Nègre* de Cyril Scott, apoi de un maraton poetic performativ pe texte de Philippe Soupault, Ion Barbu și Tristan Tzara, recitate de actorii Lily Popovici, G. Ciprian și Felix Florian. În încheierea primei părți, dansatorii Makeeva și Dem. Constant interpretează *Valse triste* de Sybelius, în acompaniamentul de pian al aceleiași Corina Sfetea. După pauză, recitalul de pian al Corinei Sfetea continuă cu *Dandy Shimmy* de Dr. O. Luting și cu *Gavotta* de Prokofiev. Poeme de André Breton, Ion Vineanu și Herwarth Walden completează segmentul literar-performativ al serii, în interpretarea aceluiași actori, în vreme ce o echipă de dansatori și compoziști, coregrafia de Makeeva și Dem. Constant oferă o mostră de „dans pur” bazat pe „ritmică coregrafică”.

Cea de-a treia parte a serii este dedicată integral reprezentației spectacolului *Moartea veselă*, „arlequinadă într-un act cu prolog și cuvânt de încheiere de N. Evreinov, în românește de F. Brunea”. Personajele sunt interpretate de Sandu Eliad (Arlechinul), Lili Rădulescu (Colombina), G. Damian (Pierrot), I. Așchie (Doctorul) și Dem. Constant (Moartea). Direcția scenică este semnată de Sandu Eliad, „plastica” de Marcel Iancu, muzica de H. Schwartzman, coregrafia de Dem. Constant, iar regia – de Felix Florian. De altfel, Marcel Iancu ilustrase deja mai multe numere anterioare din „Contimporanul” cu machetele create pentru acest spectacol modernist (21), în vreme ce Sandu Eliad publică tot acum o amplă analiză comparativă intitulată *Alexie Tairoff și Vsevolod Myerhold*, privilegiind, evident, metoda de lucru a primului: „Tairoff: creatorul teatrului dinamic și constructiv. Meyerhold, creatorul teatrului stilizat și al corsetului de mătase impus ca principiu actorului” (22).

În acest tur de forță se poate observa lecția bine învățată cu două numere în urmă – e vorba de nr. 55-56/ martie 1925 – când revista „Contimporanul” dedicase o apariție întreagă teatrului și cinemaului avangardist. Dacă cinematograful de avangardă este tratat oarecum sumar, într-o singură contribuție teoretică de Marcel Iancu despre Viking Eggeling și Hans Richter, arta dramatică beneficiază de o adevărată dezbatere, bogat ilustrată și însoțită de o microantologie de confesiuni regizorale internaționale. Începând cu ilustrația copertei – o machetă de costum de Aleksandra Ekster – numărul caută să înmănuncheze principalele direcții ale vremii în teatru. Sunt publicate texte de Prampolini, Tairoff, Julius Bab, Marinetti și Cangiulo, însoțite de ilustrații, machete și fotografii semnate de Pierre Flouquet, Aleksander Vesnin, Altman, Jean Cocteau, Carmelich, Marcel Iancu, Milița Petrașcu sau G. Anenkov, în timp ce contribuția locală este formată din analize și eseuri iscălite de Sandu Eliad, St. Vidran și Const. Tavernier.

În „Teatrul teatrului”, Sandu Eliad pledează pentru o reabilitare de pe poziții constructiviste a noului teatru: „Reabilitarea scenei ca valoare spațială, a decorului ca volum, a textului ca lazzo (nu mai e vremea textului-scalpel de disecție psihologică și stereotip de epopei), crearea prin gest și ton a unei vieți independente de cea naturală, sugerarea de emoții și bucurii, altele decât cele cotidiene (ceea ce simțim în fața unui tablou, a unei simfonii, n-are nimic de-a face cu emoția obișnuită), iată preocuparea teatrului constructivist.” După care conchide: „Pentru a justifica titlul și a-mi atrage oprobiul public trebuie să accentuez că TEATRUL E ÎNSUȘI ACTORUL.” (23) În același ton, însă cu accente ceva mai acide, pledează și Const. Tavernier pentru „teatrul original”: „Vrem teatrul ce stă de vorbă cu eternitatea, nu culoare luată, în naționalism în versuri șchioape puse pe muzică de drin ta-ra-ta, hum ta-ra-ta. Ne-am săturat de clasicism balcanic, nu mai vrem piese preistorice cu costume de epocă și boieri ce stau în picioare și țin discursuri patriotice, ni s-a aplecat de limonada sentimentală melodramatică cu personajii factice și declarații false de dragoste eternă, suntem exasperați de artificialul oamenilor ce-și închipuie că ar copia natura. / Vrem teatrul adevărat, vrem viață creată prin gând și suflet.” (24)

Tot atunci, la numai câteva zile distanță de acest număr, F. Brunea, Ion Călugăru, M.H. Maxy, Ilarie Voronca, B. Fondane, Mattis Teutsch și Mihail Cosma lansează la București o nouă publicație de avangardă, „Integral”, „revistă de sinteză modernă, organ al mișcării moderne din țară și străinătate”. Noua platformă, mai bătrânoasă decât cele de până acum, nu trece cu vederea arta dramatică, proclamând, încă de la prima apariție, prin vocea regizorului I.M. Daniel: „În clownerii, pantomime, cântece de veselie, să retrăim extazele vieții noastre; să creăm misterele epocii noastre. / Mister, în

care ritmul mașinei, șuierul sirenei, suferința cotidiană, efortul nostru spre libertatea emotivă și bucuria mântuirii, să devie sensul și menirea teatrului subiectiv al epocii noastre. / Conștienți că forma teatrală nu e eternă, o glorificăm pe a noastră. / În lături literatura stelnițelor. / În lături teatrul cușcă, cu logi și parchete. / Noi vrem reintegrarea arenei – circuitului.” (25) Asta se afirmă în nr. 1/1 martie 1925 al revistei „Integral”, în aceeași lună în care cealaltă revistă, „Contimporanul”, tocmai dedica un număr întreg teatrului de avangardă.

Însă revista „Integral” nu rămâne datoare, iar la următoarea apariție, nr. 2/1 aprilie 1925, vine cu un calup dens de analize, teorii și manifeste despre teatrul contemporan experimental. Spre deosebire de abordarea oarecum cuminte, dar elitistă, de la „Contimporanul”, abordare preocupată, cum ceruse Fondane în *Manifestul „Insula”*, de o anumită dimensiune veritativă, revelabilă, a piesei de teatru pusă în slujba dramaturgiei înalte, în slujba unei idei superioare de teatru (26), autorii de la „Integral” își mută atenția asupra publicului și a formelor dramatice populare. În fond, are loc o revenire la buna „tradiție” dadaistă, care făcea din public un actor important în etapele devenirii operei de artă. De altfel, spre deosebire de dosarul tematic din „Contimporanul”, care găzduise un mic anunț privind premiera spectacolului lui Tzara, *Mouchoir des nuages* la Cigale, „Integral” se învrednicește acum de un adevărat articol al autorului, însoțit de două reproduceri fotografice, după acest spectacol și după *Le coeur à gaz*, articol în care Tzara expune, așa cum spune și titlul, „Le secret de «Mouchoir des nuages»” (27). Până și Fondane de-acum este altul decât cel din 1922, participând la dosar cu un interviu cu Jean Cocteau și două eseuri despre Pirandello, respectiv Copeau (28).

În continuare, subiectele abordate sunt „pantomima” (Ion Călugăru), „decorul” și „costumul” (M.H. Maxy), „teatrul și cinematograful” (Barbu Florian), „publicul” (F. Brunea) și „actorul acrobat” (Stephan Roll), cu alte cuvinte, acele practici consacrate în constelația performativă cu răspândire largă în rândurile publicului extins și „necultivat”. Esențială în expunerea teoretică a artistului M.H. Maxy, de exemplu, rămâne o anumită imbricare organică între decor, actor, costum și interpretare: „Actorul și decorul conlucrează pentru aceeași imagine plastică, funcție însă de dramă, în care atât actor [cât] și decor servesc drept cadru. / Teatrul care se prezenta moral sau literar, muzical sau pitoresc adică unilateral, nu mai poate exista; elementele trebuie încorporate în întregime.” Și mai jos: „Costumul nu mai e luxul, care să împodobească și să înfrumusețeze pe actor, după vechea sau ultima modă. Costumul e masca corporală a actorului.” (29) Oarecum în prelungirea definirii „măștii corporale” se plasează și incursiunea lui Stephan Roll, „Actorul acrobat”, vădit contagiată de o anumită cinefilie a definiției, precum și de o pregnanță

subducție futuristă: „Sensibilitatea spectatorului nu poate fi impresionată decât de actorul tiranizând scena imensă, cu dinamica fiecărui mușchi, cu circuitul fiecărui salt. Copleșind planșe, planuri, proiectoare, efortul în vid, toată dezinvoltura constructivistă. Întreaga viziune a spectatorului din toate perspectivele săleii să fie plină de actorul atlet.” (30)

O mențiune specială trebuie acordată contribuției jurnalistului și reporterului F. Brunea, al cărui text, intitulat sec „Despre public”, ar fi meritat o reproducere integrală. După ce critică acerb viziunea curent condescendentă asupra publicului „needucat”, care ar fi dus la o „criză a publicului”, postulată de „oamenii de teatru”, Brunea observă că „Publicul a mers pas cu pas cu teatrul. Decadența lui – aparentă însă – a coincident cu decadența teatrului. Acei cari astăzi înregistrează decrepitudinea publicului, n-au făcut nimic pentru renașterea lui. Gargara cu sifon nu-i pentru atleți. / Vrem pâine și circ. E singura tradiție pe care o respectăm. E singura în măsură să valorifice rutina seculară a spectatorului. Numai așa poate reînvia francmasoneria universală, unde oamenii de conservator pot fi oameni de uzină, unde nu există limbă, alta decât a pulsațiilor integrale.” Și conchide: „Am văzut la un teatru de suburbie un lucrător care în timpul reprezentației, după fiecare scenă, se apropia de rampă și strângea mâna actorului.” (31)

Cumva în aceeași direcție a reabilitării publicului la întâlnirea cu teatrul se îndreaptă și observațiile criticului de film Barbu Florian, în „Teatrul și cinematograful”, care vede în industria cinematografică o posibilitate majoră de emancipare a teatrului de sub vechile reguli și unități: „Ceea ce lipsește teatrului ca să devie cu ajutorul celorlalte elemente moderne o expresie a epocii e textul modern. Suntem gata a crede că o altă artă mai nouă, arta mută, cu posibilități mai proprii vremii ne va pregăti acest text pe care și-l va însuși teatrul.” (32) Explicația cea mai detaliată o oferă scriitorul Ion Călugăru în ceea ce ar putea fi considerat textul de fond, introducerea din deschiderea dosarului tematic: „Proletariatul a susținut entuziast cinematograful. Și-a indicat astfel preferințele pentru aventură, pantomimă abstractă. A dat preț tăcerii, logicei ei ciudate. S-a convins definitiv: retorica a trecut în politică – e arta politiceii –, logica a trecut în economie: e geniul ei. Esteți de sanatoriu au tratat cu dispreț cabaretul; cabaretul s-a impus cu forță vie; au disprețuit ciroul, deși pălăvriau admirativ despre arena elină pentru că la circ jucau cai, trapeze, mușchetari, clowni. Și clownii, punctând tăcerea de ulei cu țipete-rachete verzi-roșii-violete, au dovedit pantomima puritatea expresiei dramatice. Fotogenia, la rândul-i, a înțeles pantomima; a creat dintr-însa basm abstract și dur (vezi Charlie Chaplin, frații Fratellini). [...] Concluzii? Nu găsiți că prea mult conclud oamenii?” (33) Toate aceste comentarii sunt ilustrate din abundență, cu reproduceri

după machete, decoruri și costume de Komisarovsky, Feurstein, Picasso, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Tristan Tzara, Kiesler, Gerd Kaden și Fernand Leger.

De-acum înainte, asupra comentariului dramatic se lasă tăcerea, atât la „Contimporanul”, cât și la „Integral”, deși mai apar din când anumite mențiuni, „Integral” păstrându-și în continuare morgia analitică. Spre exemplu, de-abia în nr. 6-7 / octombrie 1925 sunt publicate trei contribuții în domeniu. Herwarth Walden este găzduit cu textul „Dem Moskauer Kammertheater”, A.L. Zissu fictionalizează dramatic despre „originile dramei și comediei” într-un fel de schiță pentru scenă, iar Benjamin Fondane scrie despre *Jeanne D'Arc* de Joseph Delteil. În următorul număr, apărut peste două luni, dialogul lui Mihail Cosma cu Pirandello este anunțat abrupt chiar de pe coperta revistei. O notiță intitulată „Teatrul sovietic”, de pe ultima pagină, înainte de coperta reclamei, expune un citat destul de lung despre teatru din conferința lui Lunacearski de la Paris (34). „Contimporanul”, pe de altă parte, anunță în nr. 67 / 1 iunie 1926 că „Societatea teatrului de avangardă «Donjon» din Lyon, de sub conducerea lui E. Malespine, a jucat cu succes mare o piesă necunoscută încă de Miguel de Cervantes, *Cei doi vorbăreți*.” (35); iar în nr. 69/octombrie 1926 este publicată „comedia în patru acte” *Bal*, de Sergiu Dan și Romulus Dianu, piesă densă, de un cinism sarcastic demn de viitoarea literatură a absurdului.

Consecvent, „Integral” anunță încă de pe coperta nr. 10/ianuarie 1927 că M.H. Maxy a creat decorul pentru *Omul, bestia și virtutea*, „tragifarsă de Pirandello” în regia lui H. Tarlo, jucată de „trupa din Vilna”. Tot acolo, Gheorghe Dinu se angajează într-o recenzie entuziastă a spectacolului, apreciind extrem de pătrunzător de altfel practica artistică a lui M.H. Maxy, interpellând publicul totodată: „Piesa îți este oferită, d-le spectator, în plastica modernă a d-lui M.H. Maxy, care a știut să idealizeze fiecare act în plenitudinea sa. Renovările d-sale trezesc remarcă ta – dacă ești de inteligență pricepere – ca sunete de gong în interior. D-l Maxy intră în scenă tumultuos, distructiv, demiurg. Pe d-sa lucrurile nu-l incomodează. Nefiind un conservator al rampei vechi, d-sa dă rămadă scenei, o amplifică, prefăcând-o în parchetul unui câmp unde acțiunea se va desfășura ca herghelii în rut. Odaia d-lui Maxy nu are 3 pereți, ci 4. Nu e o adăogire a numărului, ci a fanteziei unei vigori artistice noi, unei reforme. Pereții d-sale sunt schematici, transvisibili, eroii continuă dialogul verbal și practic dincolo de culise, ochiul tău ți-l transformă într-un ochi telescop, un ochi X, un ochi Roentgen. Sunt ideile virgine ale d-lui Maxy cari îi pun epoleți pe umerii unui remarcabil merit și talent.” (36)

Peste un an, când „Integral” stătea să-și încheie apariția, iar autorii să se mute cu arme și bagaje la „unu” (revista nou fondată și condusă de Sașa Pană)

„Contimporanul” încă mai publica una-alta despre teatru. De-o pildă, în nr. 77/martie 1928 Th. Solacolu stă „de vorbă cu Anton Giulio Bragaglia”, iar numele cel mai des invocat este tot al lui Pirandello (37). Peste încă un an, în nr. 82 octombrie 1929, Petru Marin scrie despre „anarhia teatrală”, înțelegând prin asta proasta organizare și funcționare instituțională a teatrelor din întreaga țară, mai ales a celor din provincie, precum și retrograda pregătire intelectuală a oficialităților: „Ansamblu, regie modernă, drama epocii noastre, artă decorativă nouă, spectacol compus din toate aceste elemente, iată disprețuitele valori cari sunt anatemizate să nu poată lumina niciodată prăfuitele unghere mucegăite ale provinciei.” (38)

Însoțit de o ilustrație cu un „decor dinamic” de Vera Idsen, textul sculptoriței Milița Petrașcu din nr. 85 / 10 noiembrie 1929, intitulat „Teatrul intim”, aduce în discuție un concept nou: „teatrul de groază”, practicat de regizorul și actorul Mielu Constantinescu și accentuat cu precădere în performanța Didei Solomon: „Groaza în zilele noastre a ajuns un «fait divers». Faptul care nu se poate generaliza nu mai interesează. Teatrul de groază din zilele noastre, care reia atitudinea omului în fața misterului zilnic de care suntem înconjurați, se înrudește prin asta cu teatrul antic.” (39) Situația instituțională a teatrelor este readusă în discuție în numărul următor de un oarecare „N.M.” într-un pamflet intitulat „Ierarhia la teatrul național sau «Cum poți deveni stea și în cât timp?»” (40), iar peste încă un număr apar și ultimele mențiuni: un portret elogios pentru regizorul Victor Ion Popa, scrisă de Sergiu Dan, precum și o critică negativă a „premierei săptămânii”, ceva melodramatic, insignifiant (41).

Lansarea celui de-al doilea val avangardist, odată cu apariția revistelor „Urmuz” (condusă de Geo Bogza de la Câmpina din ianuarie 1928) și „unu” (condusă de Sașa Pană la Dorohoi, după care la București, din februarie 1928), apoi a revistei „Alge” (din septembrie 1930, director: viitorul dramaturg, Aureliu Baranga) cu suplimentele performative „Pulă” (octombrie 1931) și „Muci” (februarie 1932), apoi „Viața imediată” (1933, condusă de Geo Bogza) și „Tânăra generație” (în decembrie 1934, condusă de Gellu Naum), teatrul propriu-zis iese din grațiile artiștilor avangardiști sau, mai bine spus, parcurge o rapidă diferențiere funcțională (42). Dacă până în preajma Marii Depresiuni din 1929-1930 arta teatrală reprezenta pentru avangardă un scop în sine, autorii voiau sau făcă teatru, din 1930, treptat, teatrul se transformă din scop în mijloc. Două momente teatrale mai bruiază activitatea nestingherită a revistei „unu”: un articol scurt de Benjamin Fondane, publicat în nr. 14/iunie 1929 și intitulat „Réflexion sur le spectacle”; și un altul, de Gheorghe Dinu, publicat în nr. 25 / mai 1930, despre *Croitorul fermecat* de Strindberg, montat la Teatrul de Artă Evreiesc (43).

Pentru avangardiștii celui de-al doilea val, totul trebuia performat, de la reviste și tot soiul de alte tipărituri, până la viața de zi cu zi, scopul ne mai fiind unul exclusiv estetic, ci politic. De-acum în acolo, revoluția nu mai trebuia să se desfășoare pe terenul artei, ci al corpului, acesta fiind scopul ultim al turnurii performative puse în practică de avangardă.

Până și foștii coordonatori ai revistei „Contimporanul”, acum împrăștiați care și pe unde, reuniți în 1932 cu ocazia vizitei lui Marinetti în România și vizitând sonda de petrol de la Moreni, care tocmai luase foc, iar incendiul ocupase toate coloanele presei centrale, nu rezistă tentației happeningului. Iată cum relatează mai târziu sculptorița Milița Petrașcu acțiunea inițiată de poetul Ion Vinea în cinstea lui Marinetti: „Vinea, care știa bine lecția de la Paris, cu spectacolul care-i plăcea să-l aibă în centrul lui pe Marinetti, a organizat pe loc o manifestație rustică. Erau pe-acolo și multe căruțe cu găzari. Se adunaseră ca la bălci. Vinea a cumpărat un butoi de păcură, l-a vărsat sub formă de pătrat [...] în jurul nostru și i-a dat foc. Lumea ne vedea printre flăcări. [Marinetti] a cumpărat și el un butoi și m-a pus pe mine să-i dau o formă de scurgere pe pământ. M-am umplut toată de păcură, dar a fost frumos. Am desenat din păcură pe pământ soarele, luna și stelele. Dar toate ardeau la fel. Și-atunci Vinea a zis: «Asta e esența! Rugul!» [...] Marinetti râdea ca un copil. Dar a fost și scandal, au venit pompierii de la sondă, ce mai, ne jucam cu focul...” (44)

Este drept, scăpări performative existaseră în avangardă și până în anii '30, fiind deja cunoscute acțiunile spontane în spațiul public realizate de Urmuz înainte de 1908, în perioada studiilor liceale (45), momentul crucial în această ecuație jucându-l totuși publicarea revistelor „Pulă” (1 octombrie 1931) și „Muci” (7 februarie 1932) de către Gherasim Luca, Jules Perahim, Paul Păun, Aureliu Baranga și Sesto Pals (46). Una din aceste două reviste, tipărite în tiraj restrâns, fusese trimisă cu dedicație prim-ministrului de la acea vreme, istoricului Nicolae Iorga, promotor al doctrinei conservatoare în cultura română. Iorga i-a reclamat pe făptași la Poliția Capitalei, aceștia au fost arestați și închiși la Penitenciarul Văcărești. Astfel își făcea debutul performativ Gherasim Luca, viitorul inventator al aceluia „théâtre de bouche” și icon al poeziei sonore din Franța în anii '60 (47). Gherasim Luca va mai realiza în 1933 un performance spontan, în colaborare ficțională cu Marlene Dietrich și arhivat în formula cărții poștale. În 1938 deja, Gellu Naum realizează și el un performance, intitulat *Autopoem* și documentat fotografic de Theodor Brauner.

În definitiv, scopul ultim al turnurii performative avangardiste echivalează și cu tranziția de la un tip de receptare arhaică a operei la un tip nou, care să angreneze publicul în procesul de elaborare a operei. Cu alte

cuvinte, meritul major al avangardei este tocmai această trecere subtilă de la contemplație la participare (48). Într-o scrisoare din 1947 către Gellu Naum, Gherasim Luca trasa o definiție cristalină pentru această tranziție, afirmând răspicat „tendința noastră fundamentală de a soluționa odată pentru totdeauna antinomia acțiune-contemplație” (49).

Cu acest deziderat însă pătrundem în arcele celui de-al treilea val avangardist din România, alcătuit, pe de o parte, din artiștii Grupului Suprarealist Român (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, D. Trost, Virgil Teodorescu ș.a.), care lansează după 1945 un nou tip de teatru experimental suprarealist, iar pe de altă parte, de falanga avangardiștilor politici, care fie scriu teatru ei înșiși, precum Aureliu Baranga, Scarlat Callimachi sau Ion Călugăru, fie propun decoruri scenice (M.H. Maxy), costume (Jules Perahim), generând un arc peste timp, ce se întinde până la „teatrul bulversat” lansat de Isidore Isou în 1953 la Paris.

Note:

¹ Dr. N. Lupu, „Bun sosit!”, în „Contimporanul”, Anul I, No. 1, 3 iunie 1922.

² V., spre exemplu, Ion Pop, „L'Avant-garde littéraire roumaine [Avangarda literară românească]”, în Ion Pop (coed.), *La Réhabilitation du rêve [Reabilitarea visului]*, Une anthologie de l'Avant-garde roumaine, Étude critique, choix de textes & notes ~, Maurice Nadeau – Institutul Cultural Român – EST-Samuel Tastet Éditeur, [2006].

³ Contimporanul [= Ion Vinea], „Manifest activist către tinerime”, în „Contimporanul”, Anul III, No. 46, [16] mai, [1924].

⁴ Ion Cazaban, „B. Fundoianu și Teatrul «Insula»”, în „Teatrul azi”, nr. 6-7-8 / 2003, pp. 16-18.

⁵ B. Fundoianu, „Manifestul «Insula»”, republicat în „Teatrul azi”, *Loc. cit.*, pp. 19-20.

⁶ Miruna Runcan a analizat „gândirea despre spectacol” în termeni moderni a noilor inițiative de după Primul Război Mondial, observând totodată eclectismul ideologic caracteristic acestor începuturi, în *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, Editura Eikon și Biblioteca Teatrul Imposibil, Cluj-Napoca, 2003, pp. 56-64.

⁷ Spre deosebire de opinia curentă, conform căreia sărăcia de mijloace ar fi constituit călcâiul lui Ahile al colectivului „Insula”, personal consider că tocmai în asta constă aportul major ale practicii grupului: pledoaria pentru un teatru sintetic, cvasiconceptualist. V. o discuție în Simion Alterescu (ed.), *Istoria teatrului în România*, volumul al III-lea, 1919-1944, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Institutul de Istoria Artei, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, pp. 82-88, 255-258, precum și 317-321, 553-559. Pentru o opinie previzibilă, v. Ioan Masoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, volumul V, „Teatrul românesc în perioada 1913-1925”, Editura Minerva, București, 1974, pp. 362-364. V. și Simion Alterescu, *Actorul și vârstele teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 201-208.

⁸ F. Aderca, „Teatrul Mic: Farmecul întâmplării”, în „Contimporanul”, Anul II, No. 26, 13 ianuarie 1923.

⁹ F. Aderca, „Pentru directorii de teatru, actori, scriitori și toți iubitorii de artă dramatică”, în „Contimporanul”, Anul II, No. 28 / 27 ianuarie 1923.

¹⁰ I. Cg., „O șezătoare a insulei – Antologia Română”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 29 / 3 februarie 1923.

¹¹ V. T. Bobeș, „În loc de cronică teatrală. Despre actor și critică”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 31 / 17 februarie 1923; , care preia rubrica de cronică dramatică; precum și „Compania Bulandra”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 35 / 17 martie 1923.

¹² ***, „O interesantă manifestare artistică”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 34 / 10 martie 1923.

¹³ ***, „O nouă piesă originală”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 36 / 24 martie 1923.

¹⁴ Piesa nu apare în repertoriul „istoric” al grupării, ea este totuși discutată detaliat în Dan Gulea, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Editura Paralela 45, [Colecția „Deschideri”], [Pitești], [2007], pp. 137-139, 278.

¹⁵ Alexandru Assan, „Pe marginea artei lui Eisenstein”, în „Meridian”, caietul opt, 1935.

¹⁶ F.T. Marinetti, „Alba și Roșul”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 39-40 / 21 aprilie 1923.

¹⁷ ***, „Cea mai tare”, în „Contemporanul”, Anul II, No. 41 / 6 mai 1923.

¹⁸ Marcel Iancu, „T.S.F. Dialogue entre le bourgeois moert et l'apôtre de la vie nouvelle”, în „Punct”, No. 11 / 31 ianuarie 1925.

¹⁹ ***, „Recital Contemporanul”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 52 / ianuarie [1925].

²⁰ ***, „Program”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 59 / 28 mai 1925.

²¹ V. Marcel Iancu, „Machetă pentru Arlequinada lui Evreimov”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 53-54 / februarie [1925]; precum și „Machetă pentru Tabloul I din «Cain» de Wildgans”, „Machete de costume pentru Arlequinada lui Evreimov”, „Arlequin”, „Pierot”, „Moartea”, „Doctorul” și „Colombina”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 55-56 / martie [1925].

²² Sandu Eliad, „Alexie Tairof și Vsevolod Meyerhold”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 59 / 28 mai 1925.

²³ Sandu Eliad, „Teatrul teatrului”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 55-56 / martie [1925].

²⁴ Const. Tavernier, „Teatrul original”, în „Contemporanul”, Anul IV, No. 55-56 / martie [1925].

²⁵ M. Daniel, „Teatrul”, în „Integral”, No. 1 / 1 martie 1925.

²⁶ V. Francis Fergusson, *The Idea of a Theater. The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton University Press, Doubleday Anchor Books, Garden City, 1954, pp. 14-25.

²⁷ Tristan Tzara, „Le secret de Mouchoir de Nuages”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925.

²⁸ Benjamin Fondane, „Jean Cocteau”, „«Chacun sa vérité» à l'Atelier” și „Jacques Copeau”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925.

²⁹ M.H. Maxy, „Regia scenică – decor – costum”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925.

³⁰ Stephan Roll, „Actorul acrobat”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925.

³¹ F. Brunea, „Despre public”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925.

³² Barbu Florian, „Teatru și cinematograf”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925.

³³ Ion Călugăru, „Drama – Pantomima”, în „Integral”, No. 2 / 1 aprilie 1925. Poate că aici este locul să invocăm cultul lui Ion Călugăru pentru Charles Chaplin, care se va materializa în 1933 în *Charlot*, prima monografie despre actor, publicată la Editura „Vremea”, cu fotomontaje de Titina Căpitănescu; iar în 1949 – în piesa de teatru *Clovnul care gândește*, publicată la Editura de Stat.

³⁴ V. Mihail Cosma, „Dialog într-un hotel. De vorbă cu Luigi Pirandello” și ***, „Notițe. Teatrul sovietic”, în „Integral”,

No. 8 / noiembrie – decembrie 1925.

³⁵ ***, „Societatea teatrului de avangardă «Donjon»”, în „Contemporanul”, Anul V, No. 67 / 1 iunie 1925.

³⁶ Gheorghe Dinu, „Înscenări moderne”, în „Integral”, Anul III, Ianuarie 1927.

³⁷ Th. Solacolu, „De vorbă cu Anton Giulio Bragaglia”, în „Contemporanul”, Anul VII, Nr. 77 / martie 1928.

³⁸ Petru Marin, „Anarhia teatrală”, în „Contemporanul”, Anul VIII, Nr. 82 / 20 octombrie 1929.

³⁹ Milița Petrașcu, „Fantome și paiațe. Teatrul intim”, în „Contemporanul”, Anul VIII, Nr. 85 / 10 noiembrie 1929.

⁴⁰ N.M., „Ierarhia la teatrul național sau «Cum poți deveni stea și în cât timp?»”, în „Contemporanul”, Anul VIII, Nr. 86 / 17 noiembrie 1929.

⁴¹ C.R., „Premiera săptămânii”, în „Contemporanul”, Anul VIII, Nr. 87 / 24 noiembrie 1929.

⁴² Pentru conceptul de „diferențiere funcțională”, v. Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939 [Mergând înainte, privind înapoi. Avangarda europeană și inventarea culturii filmului, 1919-1939]*, Amsterdam University Press, [Colecția „Film Culture in Transition”], [Amsterdam], [2007], p. 105: „The people and institutions who had been active in different sectors of the cinema (...) before the 1930s, saw a growing sense of divergence and disintegration, which might be described in a more productive fashion as functional differentiation.”

⁴³ Benjamin Fondane, „Réflexions sur le spectacle”, în „unu”, no. 14, anul II, iunie 1929.

⁴⁴ Milița Petrașcu – *Statuia nefăcută*, Convorbiri și eseuri de Victor Crăciun, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, pp. 58-59.

⁴⁵ V. G. Ciprian, *Măscărici și mazăglici. Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, [București], 1958, pp. 62-63. De altfel, acest moment și multe altele vor constitui în 1938 subiectul piesei absurde a lui G. Ciprian, *Capul de rățoi*, publicată în *Scrieri*, [vol.] II, „Teatru”, Editura pentru Literatură, [București], 1965, pp. 87-209.

⁴⁶ Am argumentat pe larg această idee în studiul „Gherasim Luca. Originile discursului performativ”, publicat în volumul *Infraegruul*, Caietele simpozionului „Craiova și avangarda europeană”, Ediția I: Centenar Gherasim Luca, 6-7 decembrie 2013, Petrișor Militaru (coord.), Editura Aius, Colecția „avangardă & transdisciplinaritate”, [Craiova], 2013, pp. 125-139.

⁴⁷ V. Nicole Manucu, *De Tristan Tzara à Gherasim Luca. Impulsions des modernités roumaines au sein de l'avant-garde européenne [De la Tristan Tzara la Gherasim Luca. Impulsuni ale modernităților românești în sânul avangardei europene]*, Honoré Champion Éditeur, Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, [vol.] 126, Paris, 2014.

⁴⁸ Despre tranziția istorică a receptării, de la „contemplație” la „participare”, v. Boris Groys, „Arta așteaptă sfârșitul lumii în fiecare clipă”, Traducere de Igor Mocanu, în „CriticAtac”, ediția din 21 decembrie 2012. Link: <http://www.criticatac.ro/18523/arta-ateapt-sfaritul-lumii-fiecare-clip/>, ultima accesare din 26.08.2017.

⁴⁹ „Trei scrisori de la Gherasim Luca”, în „Athanor. Caietele Fundației «Gellu Naum»”, [Nr.] 2 / 2008, p. 33.

*Acest studiu valorifică textul omonim publicat în limba polonă în volumul *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, coord: Ewa Guderian-Czaplińska, Małgorzata Leyko; Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, 2018, pp. 230-248.

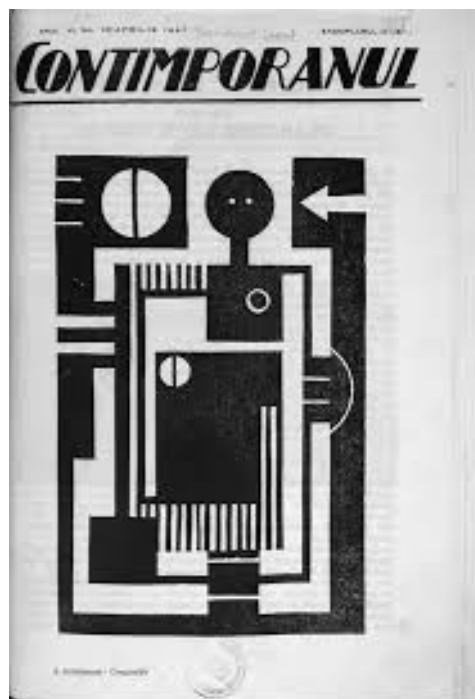
Emilia FAUR

***Contimporanul* și difuzarea ideii
de democratizare a vieții politice
românești. Studiu al articolelor politice
din anul 1923**

Până în acest moment, literatura de specialitate a analizat revista *Contimporanul* (1922- 1932) fie din perspectivă estetică, fie în cea a opțiunilor politic-culturale a unei publicații considerate, cu dreptate, ca fiind una din cele mai importante instituții ale avangardelor literar-artistice românești. Istorici și critici literari precum Marin Mincu, Ion Pop, Paul Cernat, Stelian Tănase (1), ș.a. n-au acordat o atenție deosebită articolelor pe teme politice din primii ani de apariție ai *Contimporanului*, mărginindu-se să califice, ici și colo, scriitorii români colaboratori ai revistei ca fiind „de stânga” sau „comuniști”. Singurul studiu disponibil asupra primilor ani ai *Contimporanului*, al lui Ștefan Maftai (2), se concentrează pe sublinierea opțiunilor generale, „democratice și cosmopolite” ale „contimporanilor”, comparabile cu cele ale altor avangarde europene, fără a aborda însă în detaliu chestiunile socio-politice ale momentului cărora colaboratorii *Contimporanului* le alocă mult spațiu.

Așadar, de regulă, cu privire la istoria revistei *Contimporanul*, se trece cu vederea prezența în primii ani de apariție a unui număr considerabil de articole cu conținut politic, acest aspect fiind, probabil, considerat un element secundar sau chiar neimportant în viața unei reviste literar-artistice. În numerele apărute în 1923 apar în paginile revistei peste 82 de articole pe teme politice, egalând, cel puțin ca pondere, contribuțiile literare (mai numeroase, însă adesea ocupând mai puțin spațiu). Ion Vineanu, de pildă, publică, sub nume propriu sau pseudonim, 13 articole pe teme de actualitate politică, față de 21 de texte literare, incluzând aici și cronicile. Răspunzând presiunii evenimentelor, revista consacră nu arareori mai mult spațiu intervențiilor și comentariilor vieții politice decât temelor literar-culturale.

Ne-am propus să pornim această analiză urmărind conținutul articolelor din anul 1923 al revistei, conform tematicii. Pornind de la evaluările situației socio-politice și culturale ale „contimporanilor”, scopul nostru este acela de a arăta că revendicările care fac corpul criticii „contimporanilor” au ca miză democratizarea scenei politice românești prin diverse mijloace. Poate fi vorba atât de popularizarea ideilor noilor partide politice mai puțin influente (Partidul Social-Democrat și Partidul Țărănesc), cât și de nevoia, în prealabil, de apărare a libertății presei, singura care ar



fi putut asigura informarea opiniei publice cu privire la opțiunile politice existente. Tematic, articolele de opinie politică privesc modificările introduse odată cu noua Constituție de la 1923, problemele ce privesc libertatea de expresie și, în mod deosebit, cea a libertății presei, dar și analize ale situației socio-economice românești și a peisajului politic în genere – fie că este vorba de componența scenei politice și dinamica sa, fie că este vorba reprezentativitatea și de drepturile și opțiunile politice ale claselor sociale românești.

În urma acestei investigații rezultă imaginea pe care contributorii *Contimporanului* o au asupra societății românești și valorile și instrumentele de analiză pe care le foloseau în înțelegerea realităților sociale, economice și culturale ale vremii și a rolului care le revine.

Critica Constituției de la 1923

În 5 martie 1923, guvernul Brătianu, ajuns la putere în anul 1922, prezintă Camerei Deputaților proiectul Constituției, urmând șaisprezece zile de dezbateri până la aprobarea sa. (3) Deși majoritatea principiilor Constituției de la 1866 se mențineau încă, Constituția de la 1923 era formulată în vederea adaptării la noile condiții socio-politice românești, odată cu formarea în 1918 a României Mari.

Cu toate că noua Constituție propunea o largire a drepturilor cetățenești, având o formă eminamente democratică, „contimporanii” remarcă că unele articole ale acesteia indică, în fapt, restrângeri ale drepturilor politice. De pildă, este analizat și criticat zeflemitor articolul 22 cu privire la religia oficială a noului stat, care afirma „întăietatea” Bisericii ortodoxe „față de celelalte culte [...] păstrându-și însă unitatea cu Biserica

ecumenică a Răsăritului în privința dogmelor.” (4) În articolul „Biblia un nou pericol național. Regina sub interdicție”, Jacques G. Costin califică această măsură legislativă ca „monstruasă”, fiind o lege „în care se va oglindi pentru toată civilizația starea de înapoiere în care ne aflăm.” (5) Asemenea, este amintită decizia care privește dreptul de vot al femeilor, stipulat în articolul 6 al Constituției, unde guvernării hotărâseră ca după ce-au acordat deja vot universal, să adopte „legi speciale, votate cu majoritate de două treimi” (6) prin care să precizeze „lărgimea” universalului. Același Jacques G. Costin, asigură „doamnele feministe” că o muștrare de conștiință nu-și are locul, că și dacă s-ar fi organizat în prealabil, militând pentru drepturile femeii, tot nu ar fi obținut imediat drepturi egale. Autorul opinează caustic: „D. Brătianu face o cură de iaurt.” (7) – adică fie îi este greu să dea legile, fie își dorește un universal „suplu”.

Totuși, în centrul de interes al colaboratorilor se situează de departe dreptul de vot universal, care ar fi deschis posibilitatea democratizării scenei politice românești:

De când votul universal a chemat însă la viață publică straturile largi ale societății și de când corpul electoral nu mai poate fi împărțit în două fracțiuni înfometate și fanatice, gata la orice, cu singura condiție ca să fie conduse cu pricepere la asaltul bugetului, perspectivele de viitor s’au schimbat cu desăvârșire în această țară. Libertățile constituționale au încetat de a mai fi o glumă; ele amenință să devină o armă teribilă în mâinile acelor dela cari, până mai ieri, emana numai în teorie suveranitatea națională, și în fața unei asmea [sic!] amenințări, totul trebuie drămuț cu atenție (8).

Cele două facțiuni la care trimite articolul sunt Partidul Liberal și Partidul Conservator. Între 1881 și 1914 se încetățenise practica ca regele să aleagă la guvernare dintre cele două partide principale (Partidul Liberal și Partidul Conservator), plasându-le în stare de echilibru și obligându-le să concureze pentru favorurile sale, o practică „acceptată ca normală și oportună”, mai puțin de către partidele excluse din calcul (9). Această practică de alternare la putere a celor două facțiuni era privită, de regulă, ca garanție de stabilitate politică (10). Odată cu introducerea votului universal, poziția privilegiată a celor două facțiuni urma să fie, cel puțin teoretic, zdruncinată, dat fiind faptul că partidele mai mici aveau acum o șansă de obținere a unei poziții mai favorabile pe scena politică. Presa, ca organ de difuzare a informației, începe să joace în acest context un rol semnificativ:

Eri gazetele puteau încălca pe-un șef politic de cele mai imunde monstruoziități, nici un partizan nu le credea, chiar dacă ar fi fost adevărate. Azi însă, când cei chemați să dea puterea cu votul lor, nu mai pot fi înscrși cu toții în cluburi și nu mai pot fi făcuți complici, azi zierele acestea au devenit periculoase – și libertatea presei va fi restrânsă în măsura în care ea amenință să devină o realitate (11).

Printre noile adoptări legislative, neliniștea o stârnea articolul 25 al Constituției. În acesta se afirma garantarea libertății de a comunica și publica ideile și opțiunile „prin grai, prin scris, și prin presă”, însă cu precizarea că fiecare se face „răspunzător de abuzul acestor libertăți în cazurile determinate prin Codicele penal, care nici într’un caz nu va putea restrânge dreptul în sine” (12).

Ceea ce atrage nemulțumirea este supunerea libertății presei unei cenzuri camuflată. Cenzurarea indirectă a dreptului la liberă exprimare, realizată prin intervenția forțelor de ordine – urmată de obicei de procese intentate pe motiv de atentat la bunele moravuri – echivalează în ochii colaboratorilor de la *Contimporanul* cu un abuz al legiuitorilor. În condițiile date, devine posibilă manipularea conținutului informativ și, implicit, a opiniei publice. Exemplificatoare sunt fragmentele extrase de Jacques G. Costin:

Interviewul d-lui Iorga. Îl găsiți în ultimele numere ale «Universului» model de incoerență și de politicianism sofistic:

«Camerile actuale n’au dreptul să voteze o Constituție. Noi însă vom discuta în Parlament Constituția [...] Libertatea presei este necesară nu însă și pentru foile comuniste și anarhiste...

Cităm de altfel o frază rugând pe d. Iorga să ne lămurească înțelesul ei: «pentru publicațiile imorale admit intervenția imediată a procurorului, (Vezi cazul Flaubert, N. R.), chiar dacă, pentru a vedea anumite lucruri, cetățeanul ar trebui să se desbrace și să se uite înăuntru». (13)

În opinia colaboratorilor de la *Contimporanul* a pune libertatea presei în granițele unor anumite convingeri reprezenta pur și simplu o cenzură nedemocratică. Pentru aceștia tenacitatea, atacul vehement, faptul de-a nu fi pus în slujba unei politici sau a unei guvernări sunt atributele ziaristului onest, fidel propriilor principii. Toate acestea se întâlnesc în figura supradimensionată a ziaristului N. D. Cocea (1880 – 1949), publicist, activist politic de stânga și romancier, fondator și director al revistelor *Viața socială*, *Rampa*, *Facla* și *Chemarea*. De altfel, primul număr al revistei *Contimporanul* din

anul 1923 (nr. 26) se deschide cu articolul „Reforma constituțională”, avându-l pe N. D. Cocea portretizat de către Marcel Iancu în rubrica alăturată. Acest lucru pare mai puțin incidental dacă luăm în considerare faptul că opinia cu privire la situația socio-politică a României, și în acest caz, cea cu privire la limitarea libertății presei, era împărtășită atât de colaboratorii *Contimporanului*, cât și de teribilul polemist de la *Facla*, așa cum putem deduce din articolele acestora. Prezența lui N. D. Cocea în paginile revistei *Contimporanul* din anul 1923 – chiar dacă nu în calitate de colaborator – este legată de problema libertății de exprimare. În numărul 43 al revistei, în articolul „Cocea și pizma dinastică”, Ion Vinea redă în culori sumbre intervenția forțelor de ordine și arestarea publicistului:

Pare-se că procesul lui Cocea nu e numai o amenințare. Din momentul în care atentatul nocturn știut, a dat greș, guvernul recurge de-acum la mijloacele sigure ale justiției sale pentru a suprima pe omul primejdios (14).

Nu este vorba doar de o simplă semnalare a unei injustiții, ci, suprapunând figura lui Cocea cu cea a ziaristului de fiecare zi, se anunță:

De altfel, toți oamenii primejdioși adică cei cari scrutează și denunță coșofenismul incurabil al oligarhiei fanariote, trebuie suprimați. În acest sens, legea a fost pregătită (15).

În ultimul număr al *Contimporanului* din anul 1923 (nr. 44) apare pe prima pagină un amplu articol în sprijinul lui N. D. Cocea, care fusese pus sub acuzare și condamnat pentru lezmajestate. Un șir de elogii îi este adus ziaristului – „admirabil ziarist”, „conducător înăscut”, „talent oratoric” ș.a. – potențându-se, prin înfățișarea luptei dramatice a lui N. D. Cocea cu „politicianismul”, stilul oratoric al textului. Din această confruntare reies calitățile ziaristului, în genere, subliniată fiind încă o dată cenzura exercitată de guvernare asupra presei:

A fost, el cel dintâi publicist care s'a folosit, cu eficacitate, de libertatea presei, dând polemicei de după 1907, sensul [...]rat: lupta în potruva întregului po[...]ism [...] Semnalul l-a dat «Facla». În tonul și în linia de atunci, care a surprins parlamentul și presa ca pe un bordel incendiat [...] E autorul direct sau indirect al tuturor neajunsurilor [...] Noua lege a presei nu e decât apărarea târzie a oligarhiei împotriva sistemului de denunț vehement introdus de Cocea. Fără el, politicianii [sic!] n'ar fi simțit ce armă formidabilă zăcea inofensivă, în arena politică, sub forma liberului regim al presei de până eri (16).

Marginal, și totuși, prezent printre cei care au „apărat” „Libertatea presei asasinată acum de Brătieni și de slugile lui «votărețe»” (17) este și directorul ziarelor de stânga *Adevărul* și *Dimineața*, Constantin Graur (1880 – 1940), într-un articol semnat de Dem. Theodorescu.

Mobilizarea forțelor politice din opoziție

Solidarizarea în principii cu revistele de stânga (*Facla*, *Adevărul*, *Dimineața*), a căror figuri dominante sunt indicate ca model de urmat, poate fi chestionată. Cert este că aceștia fac front comun în criticarea *status-quo*-ului. Totuși, *Contimporanul* prezintă mai curând impuritate ideologică și asta pentru că, în cele din urmă, pare că avea ca miză mai degrabă amendarea modului de guvernare liberal, decât oferirea unui program politic; încurajarea mobilizării partidelor de opoziție, ca soluție la guvernarea „despotică” a guvernului liberal – care deținea monopolul scenei politice și economice românești – decât aderarea fermă la un program politic. De aici, ideologic, simpatiile „contimporanilor” par că se îndreaptă către stânga socialistă (social-democrată), dar și țărănistă.

În opinia lui Dan Gulea: „*Contimporanul* susține o agendă politică de origine socialistă, inspirată mai ales de *Facla* lui N.D. Cocea” (18)– autorul mergând până la a vorbi de grupul de la *Contimporanul* ca „școală a lui Cocea” (19). Am arătat mai sus cum considerăm că ar trebui privită relația *Contimporanului* cu directorul *Faclei* și trebuie spus că nu am merge până la a afirma existența unei „școli”, tocmai fiindcă vorbind de principii de avangardă acest lucru ar fi de la bun început contraintuitiv. Trebuie investigat, totuși, în ce măsură putem vorbi de promovarea unei agende socialiste la *Contimporanul*. În această privință ne propunem să demonstrăm că dincolo de vreo pretinsă aderare la un program politic a stat, în primul rând, un îndemn la mobilizarea partidelor de opoziție românești și nu o propagandă politică; credința că o schimbare socio-politică este posibilă, însă fără prevederea unui rezultat anume.

Pe primă pagină a numărului 34 din *Contimporanul* Ion Vinea semnează articolul „Comemorarea Messiei Roșii”, anunțând împlinirea a „patruzeci de ani de la moartea lui Karl Marx”. Mai puțin interesat de teoriile politice ale acestuia, Vinea acordă atenție mesajului transmis „dincolo de controversele inutile ale clerului socialist”, anume „profeticul, simplul îndemn: «Uniți-vă!»”:

Nu teoria plus valorii, nu aspectul condițiilor subiective și obiective, nu concordanța riguroasă dintre cele realizate și cele scrise în ceaslovul buhist de belferii cretinizați și semidoctii aiuriți cari și-au asumat

conducerea mulțimilor, trebuiesc strigate: ci gol și înaripat și viu ca un înger deplin și limpede ivit tuturor: cuvântul de osândă și frăție: uniți-vă! (20)

Ce am putea deduce din acest pasaj este faptul că acesta vine, mai degrabă, dincolo de pretinsa ideologie, nu ca formă de propagandă, ci în spiritul evenimentelor sociale și politice românești. În concepția „contemporanilor” scena politică românească era dominată de un singur partid politic, cel liberal, care reprezenta interesele clasei burgheze, în vreme ce clasele majoritare – țărănimea și muncitorimea – aveau o reprezentare slabă în forma Partidului Social-Democrat și-a Partidului Țărănesc. Mesajul „uniți-vă!” vine ca formă de încurajare și mobilizare a forțelor politice de opoziție menite să înlocuiască guvernarea liberală.

Chiar și fragmentele următoare – cu toate că ar putea fi înțelese ca manifestare a îngrijorării față de situația precară în care se găsea Rusia, aruncată și ținută în mizerie de statele Europene și de America – ar putea fi interpretate tot în vederea raportării la situația românească:

Rusia, izolată și hărțuită se sbate în foamete și în teroare. [...] Revoluția se îndărătnicește: uniți-vă! – în ciuda celor ce stabilesc cu vreun cântar de precizie, cu registre în regulă, cât a pierdut din greutatea primitivă, la câte din revendicările doctrinar marxiste, a renunțat [...]

– Cine flămânzește Rusia? Cine îi tulbură munca de înghebare? – Europa și America.

– Cine însă flămânzește și destramă Europa și America? Desigur tot Europa și America (21).



Dacă este să luăm în considerare faptul că, în modernizarea sa, România se confrunta pe piață cu concurența zdrobitoare a statelor europene și cu industria dezvoltată a Americii, fapt care-i întârzia dezvoltarea proprie, și că dependența de creditul străin era de neînălțurat, atunci cuvintele de dojană ale autorului par să comporte mai degrabă simpatie față de situația Rusiei, decât o reală înțelegere a raporturilor ei cu statele mondiale. Această simpatie este dată de raportarea la situația românească, autorul vorbind cel mai probabil din această perspectivă.

Mai stranii pot părea însă următoarele fragmente:

Cel care neagă realitatea marxismului iminent, arătând cu degetul în spre Rusia sleită, să dovedească întâi că Europa și Americile implacabile, în hainele și în hamacul tradiției glorioase, parvin să se organizeze, pentru un rest de viață suportabilă. [...]

– Dar e o incompatibilitate de viață în alăturarea, sub același soare, a două sisteme atât de opuse. Lumea are nevoie de unitate. Unul din cele două sisteme trebuie să piară.

... Neapărat. Constatăm însă că tentativele asazise ale vechiului sistem n'au reușit. E rândul celui alt. Dar după cât se vede, cel alt n'are nevoie să încerce. E destul să aștepte. Va putea? Ne îndoiim. Dar ne îndoiim și de durata eventualei biruinți burgheze (22).

Așa cum am putut constata, mai sus, „marxismul” de care vorbește Vinea este mai degrabă un mesaj, decât o realitate politică. Or, după ce respinsese inițial ideea de teorie politică, Vinea vorbește acum de sisteme. Poate că misterul ar putea fi elucidat luând în considerare afirmațiile lui Horia Verzeanu din articolul „O constituție tiranică”, aflat pe aceeași pagină a revistei:

Brătienii țin cu orice preț să dea țării o constituție cu multe uși și cu tot atâtea subterane, o constituție care să ascundă tot reacționarismul unui partid politic fără scrupule și să acopere afacerile cele mai veroase.

De astă dată, e poporul care se opune.

Acordul dintre partidul țăranesc și cel Național din Ardeal, vine să trezească din vis pe brătienii.

E cu atât mai semnificativ acest acord cu cât, ambele partide sunt hotărâte să înfrunte urgia și despotismul guvernanților, împiedicând cu orice preț votarea unei constituții personale și reacționare (23).

Să fie vorba oare de o simplă coincidență în aceea că Verzeanu anunță o posibilă alianță politică care, odată realizată, ar fi capabilă să facă reală opoziție partidului brătienist și propunerea lui Vinea de a se înlocui un vechi sistem cu unul în așteptare? Punând în oglindă cele două texte, ar reieși că Vinea vorbește de un vechi sistem, referindu-se la guvernarea liberală, care domina scena politică românească, fără un concurent notabil; și un nou sistem, încă în așteptare, dar care ar urma să pună capăt guvernării liberale, adus de opoziția politică, întărită acum prin acordul dintre Partidul Țărănesc și Partidul Național din Ardeal. Și dacă n-ar fi acest caz și s-ar vorbi mai degrabă de adunarea facțiunilor social-democrate, dispartate, și tot despre moblizarea forțelor politice din opoziție ar fi vorba.

În numărul 40 al revistei, același Vinea, semnând sub pseudonimul „ALADIN” (24), anunță:

Armindenul acestui an n'a mai fost, ca nu de mult, prilejul unei parăzi de forțe proletare. Pumnul d-lui Argetoianu, campionul burgheziei, s'a băgat – după o expresie scumpă excelenței sale cezariene – în gura bestiei roșii, sfărâmându-i dinții. Astfel, burghezia noastră s'a ținut în pasul burgheziei de pretutindeni, pretutindeni vistorioase [sic!]. E legea riguroasă a independenței care a hărăzit biruință unei oligarhii atât de anemice și de sperioase, atât de incapabilă de solidaritate și de rezistență, atât de mai prejos de suratele ei din Italia, Franța, Anglia și America (25).

Despre „pumnul greu al d-lui Argentoianu”, suntem edificați într-un articol al publicației de stânga *Adeverul*, scris de ziaristul Iosif Nădejde:

La noi sărbătoarea de astăzi nu va avea strălucirea din alți ani. Socialismul român trece printr'o grea criză. Pe de o parte dezbinarea lăuntrică provocată de curentele bolșevice, pe de altă parte represiunea guvernamentală au trântit mișcarea la pământ. Aceasta a încurajat guvernul să retragă și ceea ce părușe câștigat la un moment dat. Pretutindeni în țară demonstrațiile socialiste au fost interzise, iar în mai multe locuri muncitorii au fost avizați că le e interzis a părăsi lucrul (26).

Organizarea și participarea la manifestațiile de 1 mai fusese îngăduită oficial de guvernul generalului Averescu. Actualul guvern Brătianu, aflăm, profitând de neînțelegerile din interiorul Partidului Social-Democrat, a cărui componență era divizată, interzice sărbătorirea zilei de 1 Mai. Neînțelegându-se asupra directivelor sale, partidul ar fi fost împărțit în două grupuri: „moderații” sau „socialiștii”, care urmau tradiția

socialistă occidentală; și „radicali” sau „maximaliștii”, care-i luau drept model pe bolșevicii din Rusia (27).

Această scindare Vinea o pune pe seama sovieticilor ruși: „E drept că greșelile sovieticilor ruși au pricinuit dezunirea și dezastrul proletariatului din restul Europei.” (28). Chiar dacă nu oferă mai multe detalii, cel mai probabil Vinea se referă la noua direcție luată de Cominternul controlat de Lenin (29), care impunea noi termeni prin care se putea adera la Internațională, instituind o linie de demarcație între partidele comuniste și alte grupuri socialiste (30).

Articolul se încheie într-o notă optimistă: „Greșala însă e prea mică și revoulția n'a suferit decât o amânare. Sovietiștii au rezistat și umbra lor roșie acoperă un pătrar al lumii. Umbra se întinde, pe nesimțite, ca o pată de sânge, în zăpadă” (31).

Același Vinea, semnând din nou cu pseudonimul „ALADIN”, anunță în numărul 43 al *Contemporanului* două victorii: a revoluției ruse, adică a muncitorilor, și revoluția țăranilor din Bulgaria, cea din urmă fiind înfrântă din cauza lipsei implicării muncitorimii:

În Rusia, însă, revoluția a învins. Nobilimea, clerici, junkeri și bancheri, toți zac în Neva sau populează cafenelele Occidentului sub formă de chelneri sau consumatori. Clasa muncitorească ține cârma cu un pumn de fier. Nici banditismul, nici contrarevoluția din afară, nici steagurile Antantei, nici armele Poloniei n'au putut-o înfrânge. [...] În Bulgaria reușise, de-așijderea, o revoluție. Stambuliski dictă în numele unei incontestabile majorități. Sprijinită în sapă și în plug, Bulgaria s'a ridicat dreaptă. Dar câteva sute de ofițeri concediați, câteva mii de rezerviști, negustorii și sartucarii împreună cu regele și curtenii, au răsturnat într-o singură noapte un guvern atât de solid bizuit pe masse și pe fapte. Un guvern țăărănesc nu poate, deci, rezista cafenelelor, cluburilor și bursei [...] Pentru asta îi trebuie nu satele [...] Îi trebuie [sic!] muncitorimea. Această muncitorime, când e conștientă și solidară, poate guvernă, singura, o țară. A dovedit-o, în Rusia (32).

Dincolo, însă, de idealul unei uniri dincolo de granițe a muncitorilor și țăranilor, situația politică ridică obstacole mult mai mari. O afiliere directă la Comintern a formațiunilor politice de stânga venea împotriva intereselor românești, așa cum avea să se dovedească la congresele din 1924 și 1928, unde Partidul Social-Democrat este obligat să accepte „principiul autodeterminării pentru minoritățile naționale din România și să sprijine despărțirea Bucovinei și a Dobrogei de România Mare. Firește, partidul român nu a îndrăznit să recunoască unirea Basarabiei cu România” (33), de teama pierderii afilierii la Comintern.

Interesul lui Ion Vinea pentru evoluția revoluției mondiale este cred, și de data aceasta, o oglindire a modului de-a percepe situația socio-politică în plan local: nevoia de schimbare a *status-quo*-ului politic românesc. Diatriba este îndreptată și acum contra nobilimii, clericilor, junker-ilor și bancherilor, adică a celor care făceau în opinia „contimporanilor” politica românească. Exemplul Bulgariei nu este întâmplător dacă este să ne gândim la situația demografică a României – cu o populație majoritar țărănească – și a greutăților întâmpinate de clasa muncitorească, a cărei reprezentare prin Partidul Social-Democrat este încă slabă, datorită lipsei de educație a maselor, a neînțelegerilor din interiorul partidului și, evident, a intervenției Siguranței. Revoluția pe care o are în vedere Vinea ar putea fi interpretată, așadar, ca simplă dorință de schimbare a ordinii sociale românești existente, care ar aduce cu sine îmbunătățirea traiului majorității populației. O altă variantă, ironică, la revoluția proletară, propune Jacques G. Costin în articolul „Scurpirea traiului” din numărul 37-38 al *Contimporanului*:

organizația familiei Brătianu își acoperă interesele cele mai vitale [...] [prin faptul că n.] tolerează exploatarea claselor producătoare și specularea consumatorului [...] Atragerea speculanților și exploatareilor în formațiuni politice potrivnice partidului liberal ar fi de pildă o soluțiune care ar duce în mare măsură la eftinirea traiului. Guvernul Brătianu ar putea atunci să scoată armata pe străzi și să împuște pe speculanți, în favoarea populației (34).

Regretul de a nu avea o opoziție suficient de puternică pe scena politică în partidele care ar fi trebuit să apere interesele muncitorilor și-a țărânimii (Partidul Social-Democrat și Partidul Țărănesc) este accentuat de conștientizarea că exercitarea drepturilor dobândite constituțional este departe, atâta vreme cât populația zace în nepăsare și se animă abia la spectacolul unui scandal politic ieftin:

Așa lucrează Adunările Constituante. Nu sperăm în ajutorul poporului nostru oportunist, inert și maleabil, pentru a zădărnici atentatul împotriva libertăților lui. Cunoaștem pasivitatea pe care o opune legilor cari îl stânjenesc, dar numai atunci când ele îl stânjenesc. Știm că țărâni au pământ, că muncitorii și slujbașii se mulțumesc cu lefuri, că orașele, în sfârșit, nu cer decât o bună lege a chirilor. Deci nu împărtășim entuziasmul aproape revoluționar al opoziției. «Strada» nu se va mișca. Dealtfel ea se risipește la noi, la prima somație a procurorului. Există însă o eficacitate distructivă a ridiculului. Poporul român, sceptic

în materie de simboluri și de rituri, înțelege aceasta și îl cuprinde veselie la spectacolul unui parlament transformat în iarmaroc, în jassband, în mascaradă (35).

În concluzie, „promovarea” mișcărilor socialiste sau aderarea la ideile social-democrate, nu ar trebui privite ca semn al aderării la o ideologie de extremă stângă. Analizând situația socio-politică românească, „contimporanii” revendică schimbarea ordinii politice existente, solicitând unitate în rândul opoziției față de liberali și unitate în conștiință a claselor majoritare – țărâtime și muncitorime –, singurele capabile, prin asocierea forțelor, să schimbe actualul mers al lucrurilor.

Concluzie. Democratizarea e sensul „antiliberalismului” de la Contimporanul

Cu toate că liberalilor li se recunoștea meritul de-a fi contribuit la modernizarea României prin inițierea planului de dezvoltare industrială, colaboratorii de la *Contimporanul* protestau împotriva mijloacelor prin care acest proiect era implementat și, mai ales, subvertirii scopurilor sale. Prin proiectele sale legislative constituționale, guvernul liberal aducea sub propriul control instituțiile economice și întregi sectoare economice, punând în funcții de conducere și administrație membrii ai familiilor burghize loiale. În acest fel, liberalii își asigurau și capitalul politic, dispunând de voturile vechilor moșieri sau a familiilor care dețineau capital. Practica aceasta era în perspectiva comentatorilor de la *Contimporanul* nedemocratică. În imixtiunea politicului în sfera economică, „contimporanii” văd instaurarea unui regim oligarhic, care reprezintă doar interesele clasei burghize, oricum minoritare, ignorând nevoile claselor majoritare, alcătuite din țărâni și din muncitorime.

În concepția „contimporanilor” singura ieșire din această situație ar fi fost formarea unei opoziții politice puternice – reprezentând interesele de modernizare și dezvoltare tocmai a claselor majoritare – care să răstoarne actuala guvernare și, implicit, să schimbe mersul curent al lucrurilor. În acest context, exemplele revoluției ruse și a „marxismului” nu sunt luate ca model de urmat, ci sunt mai degrabă folosite ca formă de încurajare și mobilizare a forțelor politice de opoziție, a căror reprezentare în Parlament era încă slabă. Astfel se explică și de ce „contimporanii” întrețin relații bune cu publicațiile progresiste de stânga (*Facla*, *Adevărul*) și publiciștii sau directorii acestora (N. D. Cocea, Constantin Graur), cât și cu reprezentanți ai corpului politic care părăsiseră facțiunea liberală, cum este colaboratorul dr. N. Lupu. Aceștia, asemeni colaboratorilor de la *Contimporanul*, așumau punctul de vedere al claselor populare – țărâtime și muncitorime –, oferind soluții la neajunsurile pentru care se făcea vinovată actuala guvernare liberală.

Pentru „contimporani” singurul mijloc prin care câmpul politic ar fi putut fi democratizat era prin

chemarea partidelor de opoziție la consolidare internă și pe scena politică, dar și prin afirmarea publică a unor programe coerente. În acest scop, ceea ce colaboratorii de la *Contemporanul* cereau era în primul rând libertatea presei, care ar fi asigurat informarea opiniei publice cu privire la opțiunile politice existente, pentru a da consistență votului universal – fapt imposibil atâta timp cât conform Constituției de la 1923, opiniile incomode ar fi putut fi interzise și sancționate. Îmbunătățirea situației muncitorilor și țăranilor – economic și educațional – era pentru „contemporani” singura cale de progres a țării, însă, pentru ca aceasta să devină o realitate era necesar în opinia lor să existe o democrație parlamentară puternică, capabilă să înlocuiască „junkerii” și „bancherii”. Or acest fapt era imposibil atâta vreme cât votul universal era mai degrabă ceva de ordin formal, iar informarea opiniei publice cu privire la existența partidelor de opoziție – oricum măcinate de conflicte interne – ceva indirect interzis prin noua Constituție.

Poziția „antiliberală” a *Contemporanului* trebuie, așadar, înțeleasă ca atitudine critică față de măsurile luate de guvernul liberal românesc, iar nu ca poziționare contra liberalismului ca doctrină politică în genere, cu atât mai puțin contra democrației. În final, ceea ce „contemporanii” cereau în 1923 era democratizarea câmpului politic românesc, adică spargerea monopolului politic și economic liberal.

Note:

¹ Marin Mincu, *Avangarda literară românească, Volumul I. De la Urmuz la Eugen Ionescu și Volumul II: De la Gellu Naum la Paul Celan*, Ed. Minerva, București, 1999; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Atlas, București, 2000; Ion Pop, „Din avangardă în ariergardă (I)”, în *Tribuna*, anul IX, No. 179, 16–28 februarie 2010; Ion Pop, „Avangarda românească și politica”, în *Tribuna*, anul IV, No. 77, 16–30 noiembrie 2005; Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Ed. Cartea Românească, București, 2007; Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Ed. Polirom, 2008.

² Ștefan Maftei, „Cosmopolitanism and Creativity in the Romanian Avant-garde: The First Two Years of the *Contemporanul* Movement (1922–1923)”, în *Sztuka i Filozofia* 45, 2014, pp. 90–103.

³ Keith Hitchens, *România. 1866–1947*, Ediția a II-a, traducere din engleză de George G. Potra și Delia Răzdolescu, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 404.

⁴ „Constituția României din 1923”, în *Monitorul Oficial*, nr. 282/29, mar. 1923, sursă online: http://www.cdep.ro/pls/legis/legis_pck.http_act_text?idt=1517, document consultat la data de 11.07.2018.

⁵ I. G. Costin, „Biblia un nou pericol național. Regina sub interdicție”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 32, Sâmbătă 24 Februarie 1923.

⁶ „Constituția României din 1923”, în *Monitorul Oficial*, nr. 282/29, mar. 1923, sursă online: http://www.cdep.ro/pls/legis/legis_pck.http_act_text?idt=1517, document consultat la data de 11.07.2018.

⁷ I. G. Cs, „Povestea vorbii”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 33, Sâmbătă 3 martie 1923.

⁸ St. Antim, „Reforma constituțională”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 26, Sâmbătă 13 Ianuarie 1923.

⁹ Keith Hitchens, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 127.

¹¹ St. Antim, „Reforma constituțională”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 26, Sâmbătă 13 Ianuarie 1923.

¹² „Constituția României din 1923”, în *Monitorul Oficial*, nr. 282/29, martie 1923, sursă online: http://www.cdep.ro/pls/legis/legis_pck.http_act_text?idt=1517, document consultat la data de 11.07.2018.

¹³ I. G. Cs, „Povestea vorbii”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 33, Sâmbătă 3 martie 1923.

¹⁴ I. V., „Cocea și pizma dinastică”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 43, Sâmbătă 23 Iunie 1923.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ I. Vinea, „N. D. Cocea”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 44, Sâmbătă 7 Iulie 1923.

¹⁷ Dem. Theodorescu, „Libertatea presei și Gazetarii”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 37–38, Sâmbătă 7 Aprilie 1923.

¹⁸ Dan Gulea, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Editura Paralela 45, 2007, p. 75.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ I. Vinea, „Comemorarea Messiei Roșii”, în *Contemporanul*, No. 34, Sâmbătă 10 Martie 1923.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ Horia Verzeanu, „O constituție tiranică”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 34, Sâmbătă 10 Martie 1923.

²⁴ Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, Editura Minerva, București, 1973.

²⁵ ALADIN, „Sărbătoarea revoluției”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 41, Sâmbătă 6 Mai 1923.

²⁶ Iosif Nădejde, „I Maiu”, în *Adevărul*, Anul XXXVI, Miercuri 2 Mai 1923.

²⁷ Keith Hitchens, *op. cit.*, pp. 393–394.

²⁸ ALADIN, „Sărbătoarea revoluției”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 41, Sâmbătă 6 Mai 1923.

²⁹ „V. I. Lenin. The Second Congress Of The Communist International. July 19 – August 7, 1920.”, sursă online: <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1920/jul/x03.htm>, document consultat la data de: 15.07.2018.

³⁰ „V. I. Lenin. The Terms Of Admission Into The Communist International”, sursă online: <http://www.marx2mao.com/Lenin/TAC120.html>, document consultat la data de: 12.07.2018.

³¹ ALADIN, „Sărbătoarea revoluției”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 41, Sâmbătă 6 Mai 1923.

³² ALADIN, „Învățăture bulgărești”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 43, Sâmbătă 23 Iunie 1923.

³³ Keith Hitchens, *op. cit.*, p. 395.

³⁴ I. G. COSTIN, „Scumpirea traiului”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 37–38, Sâmbătă 7 Aprilie 1923.

³⁵ I. Vinea, „Constituția veselă”, în *Contemporanul*, Anul II, No. 35, Sâmbătă 17 Martie 1923.



Dragoș BUCUR

Mitul Urmuz: de la apologie la clișeu critic

Evoluția receptării lui Urmuz presupune un traseu complex cuprins între încrederea completă în ideea unui precursoriat absolut, prozatorul reprezentând „mitul fondator” al avangardei, și nuanțarea sau demitizarea acestor interpretări. Perspectiva care s-a impus în receptarea actuală este reprezentată, în mod evident, de către direcția demitizantă și problematizantă. Cu toate acestea, redeschiderea subiectului Urmuz relevă poziția bizară pe care autorul trebuie involuntar plasat, în urma unei tradiții literare. Dacă critica demitizantă denunța apologia exagerată a unui scriitor avangardist precum Geo Bogza, care îi alătură pe Urmuz, Eminescu și Isus, actualul cercetător al fenomenului nu poate să nu constate frapanta legătură ce s-a dezvoltat, în urma tradiției critice, între același Eminescu și Urmuz. Și anume, în măsura în care orice demers serios al unei exegeze eminesciene nu poate să nu conțină în subsidiar o critică a mitului poetului de geniu sau a poetului național, niciun studiu actual al prozei urmuziene nu poate să înceapă fără deconstrucția mitului Urmuz ca precursor al avangardei. Cert este că acest tumultuos traseu al receptării lui Urmuz a contribuit la procesul de canonizare al autorului, semn totodată, al asimilării avangardei de către critica literară.

Inițial, poeții avangardiști sunt cei care creează mitul Urmuz prin publicarea manifestelor apologetice care îl elogiau pe autorul *Paginilor Bizare* perceput ca precursor și model de urmat. Datele biografiei autorului (sinuciderea timpurie și nepublicarea operei într-un volum, în timpul vieții) contribuie, de asemenea, la formarea acestei perspective mitizante. Ulterior publicării în volumul editat de către Sașa Pană, Urmuz începe să intre în conștiința critică, urmând să fie inclus și în *Istoria...* lui G. Călinescu. Iar, precum Paul Cernat observă, „aproape toată critica interbelică «de autoritate» care s-a pronunțat despre textele lui Urmuz după apariția lor în volum (1930) a insistat asupra meritelor de «precursor» ale autorului” (1). Astfel, direcția înaintată de către avangardiști este întreținută urmând ca, în perioada național ceaușistă a regimului comunist, mitul Urmuz să fie „revalorificat” de către critica protocronistă. De data aceasta, autorul *Paginilor Bizare* devine, alături de Tristan Tzara, un precursor absolut al avangardei mondiale. Studiul introductiv al lui Marian Mincu ce prefațază antologia publicată de către acesta în 1983 (reeditată ulterior în 1999 și 2006 cu minime modificări) propune o analiză în cheie *structuralist-textualistă* a literaturii de avangardă,

dedicând un număr considerabil de pagini lui Urmuz și lui Tristan Tzara, restul autorilor antologați fiind parțial neglijați. Deși demersul critic conține câteva observații interesante asupra scrierilor avangardiste, perspectiva protocronistă a studiului rămâne evidentă (alături de erorile ce survin din cadrul acesteia), fiind chiar asumată de către critic în mod explicit: „Urmând unei tradiții culturale orale, avangardismul românesc este, cum ar spune E. Papu «protocronic» prin Urmuz” (2).

Astfel, în urma celor două mari episoade mitizante (cel avangardist și cel protocronist) o analiză atentă a ideologiilor culturale, ce au influențat receptarea lui Urmuz de-a lungul timpului, apare drept justificată și necesară. În această direcție contribuția cea mai reprezentativă o constituie amplul capitol pe care Paul Cernat îl dedică „efectului” Urmuz în *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val* (2007). În cadrul analizei pe care criticul o dezvoltă, pornind de la studiul lui Mircea Martin (*G. Călinescu și „complexele” literaturii românei*), ilustrează complexul periferiei în relație cu fenomenul Urmuz, însă tematica rămâne deschisă unor noi direcții, studiul lui Paul Cernat indicând multiple premise în acest sens.

Direcția „constructivă”

În cele ce urmează vom încerca să trasăm câteva puncte de conexiune între proza urmuziană și direcția *constructivă* a primului val avangardist. Înțelegem prin termenul „constructiv”, nu doar o revendicare de la *constructivism* a primei generații avangardiste, ci o atitudine generală în rândul scriitorilor teoretizată de critică drept specificitate a fenomenului românesc, cu ale sale întârzieri și sincronizări. Considerăm o revizitare a modelului *constructiv*, în raport cu proza urmuziană, relevantă mai ales având în vedere că principalul contraexemplu al acestei direcții interpretative este reprezentat de către opera lui Geo Bogza, care este totodată cel mai vocal dintre „apologeții” avangardiști ai lui Urmuz.

Studiile din perioada comunismului, ale unor critici precum Ion Pop sau Marin Mincu, insistă asupra caracterului *eclectic, constructiv, integrator, prudent* sau *experimentalist* al avangardei românești, raportându-se astfel polemic la critica interbelică, a cărei perspectivă dominantă se referea, dimpotrivă, la caracterul extremist sau radical al avangardei. Ion Pop reia această premisă a interpretării sale asupra fenomenului și în cadrul studiului introductiv intitulat sugestiv *Avangarda românească – O „sinteză modernă”*, ce deschide recenta antologie apărută în 2015, în cadrul colecției *Opere Fundamentale*. Criticul subliniază caracterul sintetic și constructiv al avangardei românești, articulând cauzele ce au influențat dezvoltarea în această direcție: *sincronizarea* lovinesciană și impactul cultural al Marii Unirii. Analizând *Manifestul activist către tinerime*, Ion

Pop evidențiază „voința de construcție” prezentă încă de la începutul mișcării unde „radicalismul negator cunoaște imediat un complement în afirmarea unei înnoiri pozitive, ce corespundea, de altfel, necesităților de modernizare ale României după Marea Unire” (3). Pre-avangardismul românesc, manifestat în mediile simboliste, prezintă aceeași prudență a formulei artistice, deși se raportează la un context istoric diferit. Moderația și stilul constructiv în formula poetică din perioada 1912-1915 a unor viitori poeți avangardiști precum Tristan Tzara sau Ion Vinea provine în mare măsură din raportarea la paradigma symbolismului, care este depășită, dar față de care formula parodică rămâne, în mod firesc, îndatorată. Un fapt similar poate fi constatat și în cazul operelor urmuziene. Mai radicale în formulă față de gesturile parodice pe care le putem găsi spre exemplu în *Primele poeme* ale lui Tzara, *Paginile Bizare*, impropriu numite uneori *antiliteratură*, întrețin de asemenea o relație de proximitate cu obiectul parodiat. Chiar și o scenă hiper-citată, precum cea a regurgitării literaturii din *Algazy & Grummer*, se constituie în baza limitelor unei ironii înalte, elitiste, care nu se apropie de negația radical-dadaistă a artei.

Puținele documente păstrate ce constituie baza ediției critice a operei urmuziene, vin să susțină afirmațiile lui Tudor Arghezi referitoare la modalitatea de creație a lui Urmuz caracterizată de atenția excesivă acordată structurii și detaliilor. Multiplele reformulări, intenția satirică și simbolistica obiectelor cuprinse în „absurdele” enumerații relevă o prudență ce îl apropie mai degrabă de primul val avangardist, decât de suprarealistul dicteu automat sau faimoasa rețetă a unui poem dadaist, eroare des întâlnită în critica interbelică sau în cea de factură protocronistă.

Mărturisirile surorii lui Urmuz asupra surselor de inspirație pentru *Paginile bizare* sau scrisoarea autorului către Tudor Arghezi, prin care îi cere acestuia tipărirea unei note explicative alături de proza *Algazy & Grummer* în care își cere public scuze pentru posibila asemănare cu o mică întreprindere din București, relevă o dimensiune referențial-mimetică a prozei urmuziene, care a fost deseori marginalizată în favoarea caracterului absurd-experimental al operei. Latura referențială indică și pronunțata dimensiune satirică a operei urmuziene, element, de asemenea conservator în viziune. Nicolae Balotă propune conceptul de *portrete-destin*, pentru modalitatea de construcție a personajelor urmuziene, considerând surprinzătoare această înclinație a prozatorului către o dimensiune caricaturală și moralizatoare, date fiind tematica absurdă și stilul nonconformist al scriitorului (4).

Așadar, putem identifica o anume dimensiune „constructivă” a unui avangardism prudent în manifestare care ar începe odată cu prozele lui Urmuz, plasând redactarea inițială a acestora între 1907-1908,

continuând apoi cu pre-avangardismul manifestat în mediile simboliste, urmând ca această dimensiune să fie consolidată în primul val al avangardei.

Revolta apostolului Geo Bogza



Prima detașare față de modelul temperat al primului val avangardist este reprezentată însă de revolta lui Geo Bogza, punct de conexiune între generații, de la care se vor revendica ulteriori și suprarealiștii celui de-al doilea val. În acest sens, Paul Cernat reproșează direcției interpretative care a insistat asupra dimensiunii constructiv-prudente a avangardei „minimalizarea componentei «scandaloase», blasfemice (prezentă în textele lui Geo Bogza [...]) și în micile reviste «obscene» ale mai tinerilor săi admiratori”. Minimalizare cauzată din perspectiva criticului de rigorile „pudibond-academizantului regim comunist” (5). În această ecuație, felul în care Geo Bogza se raportează la modelul urmuzian poate constitui un fapt surprinzător. Dintre toți scriitorii avangardiști care l-au elogiat pe Urmuz, Geo Bogza este de departe cel mai vocal, acesta chiar editează în 1928 la Câmpina o revistă ce poartă numele precursorului, *Urmuz*, și îi va dedica prozatorului multiple texte, având un pronunțat caracter apologetic. Dacă în manifestul revistei *Urmuz*, Geo Bogza îl compară pe scriitor cu Isus, în numărul 31 al revistei *unu*, Bogza semnează un nou articol *Urmuz premurgătorul* în care imaginea prozatorului va fi comparată cu cea a poetului național. În cheia de lectură a lui Paul Cernat, aceste comparații au același scop cu multe dintre poemele lui Bogza de a scandaliza, comparația „echivalează cu o blasfemie”, fiind un „exercițiu de mitizare prin răsturnare” (6).

Dincolo de aceste revendicări spectaculoase și exerciții de mitizare putem observa că Geo Bogza preia de la Urmuz doar conștiința convenției literare, detașându-se stilistic de alte elemente urmuziene. Limbajul tranzitiv și așa-numita *poezie penetrantistă* nu pot fi corelate cu abordarea urmuziană, care, deși este

caracterizată de o dimensiune ludică, păstrează mereu, prin artificialitate, o distanță ce conferă prozei o anumită sobrietate. Dacă opera lui Geo Bogza a fost implicată în procese pentru caracterul său considerat „pornografic” și supusă ulterior cenzurii, atitudinea lui Urmuz în plan literar denotă rigiditate: de la ascunderea identității sale cotidiene în spatele unui pseudonim literar, până la diferitele mijloace de autocenzură utilizate. Ediția critică a operei urmuziene editată de către Ion Pop, oferă informații relevante în acest sens. Analizând variantele succesive ale prozelor, criticul constată „înfrânarea” autorului „în sensul atenuării aluziilor cu caracter mai explicit sexual”. Criticul observă înlocuirea unor formule inițiale directe precum „relațiuni sexuale” cu altele mult mai aluzive „legături de inimă” sau neutralizarea unor aluzii; precum se întâmplă în cazul organului genital al lui Fuchs reprezentant de „tânăra și exuberanta frunză de viță” care în varianta finală a textului îi „servește și ca hrană cotidiană”, înlocuind o formula aluzivă din variantele preliminare în care Fuchs consumă frunza de viță pe post de „sămăluță cu iaurt” (7).

Punctul de conexiune dintre opera celor doi autori ar putea fi reprezentat de spiritul antiburghez și de o anumită înclinație către critica socială. Însă și aici există diferențe de atitudine care i-ar putea situa, retrospectiv, chiar într-un raport polemic pe cei doi scriitori. Critica lui Geo Bogza care apare în scrieri precum din *Poemul ultragiant*, îndreptată împotriva „fetelor burgheze” și a „accesoriilor care le formează frumusețea”, se înscrie în cadrul unei poziții ideologice de stânga asumată de către scriitor. În ceea ce privește critica socială din proza urmuziană, aceasta reprezintă o dimensiune atotprezentă. Depășind însă limitele unei critici antiburgheze cu țintă fixă, Urmuz ironizează fiecare aspect al socialului și al culturii în sens larg, fapt care conduce și către o anumită duplicitate a sensurilor subversive.

...aproape futurist

Despre înclinațiile politice ale lui Dem. Demetrescu-Buzău nu avem cunoștințe, nici din mărturisirile apropiatilor, precum nici din prea puținele manuscrise recuperate după moartea autorului. De asemenea, singurul indiciu al apropierei față de un curent avangardist, îi reprezintă titlul pe care Urmuz îl atribuie în manuscris prozelor sale: *Schițe și nuvele... aproape futuriste*. Având în vedere relația dintre futurismul italian și politica de extremă dreaptă, Paul Cernat distinge între „două filiere distincte ale asimilării futurismului în România: una estetică (pe linia revoluționarismului mașinist și progresist al avangardiștilor [...]) alta ideologică (în linia fascizantă, războinică, biologică și eugenistă a discipolilor lui Nae Ionescu)” (8). Luând în considerare criteriul cronologic, Urmuz nu se încadrează în niciuna dintre aceste direcții. Cu toate acestea, chiar și posibila legătură între revendicarea de

la o mișcare literară și ideologia politică a acesteia, s-ar putea subsuma fondului comun antiburghez. Această perspectivă este teoretizată de către Paul Cernat în recentul său studiu sub egida termenului de „radicalisme amfibii” prin care autorul denumește „critica radicală, în cheie autenticistă, a establishmentului raționalist-burghez, pe fondul unei crize majore a modernității liberale europene” specific atât pentru „modernitatea «progresistă» a avangardei”, cât și pentru cea „dominant «reaționară» a tinerei generații existențialiste”, grupări interpretate nu drept „*polar opposites* ideologice, ci fețe ale unuia și aceluiași fenomen” (9). În acest sens, criticul observă și o „parțială convergență de atitudine” între manifestele avangardei istorice și cele generaționiste, comparând chiar articolul *Urmuz premergătorului* a lui Geo Bogza cu *Manifestul „Crinului Alb”* a lui Petre Marcu-Balș, Sorin Pavel și Ion Nestor (10).

În ceea ce privește apropierea operei urmuziene de futurismul italian, critica literară prezintă rezerve semnificative. Emilia Drogoreanu dedică un întreg capitol acestei problematice în studiul ei despre influențele futurismului italian asupra avangardismului românesc. După o analiză comparativă a manifestelor marinettiene alături de proza lui Urmuz, autoarea ajunge la concluzia că, deși din punct de vedere tematic pot fi identificate afinități cu programele futuriste, diferența de abordare a temei îl situează pe Urmuz chiar polemic față de avangardiștii italieni: „Miracolul tehnicii este asimilat unui triumf al grotescului. Aceasta reprezintă și una dintre cele mai vădite dovezi de respingere a civilizației mașiniste, falia imensă care-l desparte pe Urmuz de semnificația efectivă a conceptului în accepție futuristă.[...] Urmuz nu face niciodată apologia mașinii, situându-se s-ar putea spune retrospectiv, pe o poziție radical polemică în raport cu această temă.” (11). În cadrul acestei perspective, putem constata și distanțarea lui Urmuz față de modul în care avangardismul românesc a asimilat futurismul în cadrul unor poezii citadine precum sunt cele ale lui Ilarie Voronca. Singurul punct de conexiune între proza urmuziană și programul futurist rămâne, astfel, conștiința crizei literaturii și actul de contestare al acesteia, de altfel, caracteristic tuturor mișcărilor avangardiste.

Dincolo de toate acestea, distanțarea în titlu față de numele curentului este evidentă, atât prin utilizarea adverbului „aproape”, cât și prin cea a punctelor de suspensie, procedee prin a căror acumulare titlul poate dobândi chiar o coloratură autoironică. Asupra acestui fapt insistă și Ion Pop în prefața ediției critice din 2012 a prozei urmuziene, cu toate că optează pentru folosirea titlului din manuscris în defavoare celui sugerat de către prozator lui Tudor Arghezi, *Pagini bizare*, titlul sub care au apărut majoritatea edițiilor până în prezent.

În aceste condiții, relația dintre Urmuz și futurism rămâne, precum și Nicolae Balotă susține, în cadrul monografiei sale, una de revendicare din partea

prozatorului în virtutea unor similitudini pe care acesta le regăsește cu propria operă: „E mult mai probabil să credem că tezele și textele futuriste nu i-au inspirat nimic, că ele nu l-au influențat, dar că întâlnindu-le, ele i-au revelat ceva existent [...] Urmuz va fi găsit în futuriști niște rude îndepărtate care-i legitimau creația” (12). Putem afirma că un fenomen similar se manifestă în rândul avangardiștilor care îl elogiază pe Urmuz și se revendică de la acesta. Așa cum Urmuz își atribuie prozelor termenul de „...aproape futuriste”, avangardiștii români elogiatori ai lui Urmuz și-ar putea atribui denumirea de „...aproape urmuzieni”.

Așadar, putem identifica o direcție „constructivă” a unui avangardism moderat, caracteristică pentru primul val, și care ar putea include retrospectiv în cadrul aceleiași paradigme culturale, atât pre-avangardismul din mediile simboliste, cât și formula urmuziană. Cu toate acestea, nu putem vorbi despre o influență directă a lui Urmuz asupra formulei de creație a scriitorilor avangardiști care se revendică de la acesta. Elogierea lui Urmuz în rândul avangardiștilor rămâne subsumată unor discursuri de autolegitimare sau a celor exortativ-scandaloase, precum se întâmplă în cazul lui Geo Bogza. Mitul Urmuz rămâne astfel, un fenomen cultural ce survine din raporturile cultural-ideologice extraliterare ce au marcat nu doar receptarea critică a avangardei, cu ale sale „complexe” și apropiieri culturale, ci și retorica manifestelor avangardiste.

Note:

¹ Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București, Cartea Românească, 2007, p.339.

² Mincu, Marin, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, ediția a III-a, Constanța, Pontica, 2006

³ *Avangarda românească*, antologie, studiu introd., cronologie, referințe critice și note de Ion Pop; postfață de Eugen Simion. – București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2015. p. XIX.

⁴ Balotă, Nicolae, *Urmuz*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Timișoara, Hestia, 1997, p. 40.

⁵ Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, ed. cit., p.397.

⁶ Paul Cernat, *Vase comunicante: (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Iași, Polirom, 2018, p. 150.

⁷ Urmuz, *Schițe și nuvele... aproape futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, București, Editura Tracus Arte, 2012, p. 17.

⁸ Paul Cernat, *Vase comunicante: (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, ed. cit., p. 150.

⁹ *Ibidem.*, p.75.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 102.

¹¹ Emilia Drogoreanu, *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, Paralela 45, Pitești, 2004, p. 407.

¹² Balotă, Nicolae, *Urmuz*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, Timișoara, Hestia, 1997, p. 165.

Denisa BUD

Reconfigurări ale manifestelor dadaiste în poezia românească a anilor 2000

Sistemul literar românesc de după 1989 e pus în discuție din două direcții: pe de o parte, în anii '90 recuperarea textelor interzise în perioada comunistă are un rol major, iar, pe de altă parte, în anii 2000 se produce o liberalizare a discursului literar. În acest context, una dintre chestiunile care predomină în cercetările umaniste este avangarda și impactul său major la nivel cultural. Orientare avangardistă, dadaismul devine subiectul cercetărilor literare din ultimii ani, atât în plan național, cât și internațional, la nivel teoretic sau chiar al criticii literare. Poezia douămiistă propune o nouă formulă estetică prin care militează pentru detașare, pentru un discurs poetic eliberat de rigori la nivel formal, dar și tematic, aspecte care au stat și la baza manifestelor dadaiste. Se produce așadar o reiterare a acestora în poezia anilor 2000. Studiul de față are în vedere procesul prin care douămiiștii produc o schimbare de paradigmă la nivel poetic prin recuperarea direcțiilor avangardiste.

Avangarda propune o regândire a literaturii și promovează direcții extreme în acest sens, o anulare a tradiției și o redimensionare a textului în virtutea rupturii de tradiție și a eliberării de influențele precursorilor. Ion Pop discută, în *Avangarda în literatura română*, despre radicalitatea cu care avangarda se impune în sistemul literar: „Atentă la prezent, ea vorbește și acționează de asemenea în numele viitorului; negând vechiul, modelul și exemplul, afirmă noul ca expresie a spontaneității creatoare și a absolutei libertăți a spiritului; gramaticii și logicii constrângătoare le opune «cuvintele în libertate» futuriste, hazardul dadaist, noua «chimie a cuvintelor» constructivistă, suprarealistul «dicteu automat»”(1). Revitalizarea artei e scopul principal al avangardiștilor, inovația la toate nivele, iar poezia trebuie să fie o reprezentare dinamică, o scriitură spontană, mergând pe linia dadaistilor. Textul poetic devine o întâmplare, o continuă transformare, mereu în mișcare. Același exeget definește poemul în linie avangardistă: „Poemul e definit ca «un risc, o aventură totală», reținând «acea parte revelatoare a hazardului, acele armonii deșteptate de întâmplare»”(2). Avangarda ca „expresie a unei crize precis circumscrise din punct de vedere social, a literaturii și artelor”(3) vizează transferarea tensiunii în diferite reprezentări care să anuleze chiar ideea de artă. „Arta”, în cazul avangardiștilor, e bazată pe *performance*, pe o inovare care să șocheze. Miza generației e spontaneitatea, hazardul, incidentul, pentru a sublinia necesitatea liberalizării culturale și literare. Totodată, aceștia neagă canonul, refuză instituționalizarea, cum se poate observa și în manifeste,

deneagă ideea de generație literară, pentru a accentua schimbarea de paradigmă pe care vor să o producă.

Orientarea avangardistă care promovează negativismul și radicalismul – prin anularea oricărei forme de tradiție – este dadaismul, care propune, prin manifestele sale, o formă scandalosă de exprimare. Pentru dadaști, a crea înseamnă a anula, arta trebuie să fie într-o continuă transformare, un proces permanent. De pildă, Matei Călinescu definește mișcarea ca „o retorică a absurdului și a derizivului, a scandalului, a subversiunii intelectuale prin mijloace adeseori zgomotos publicitare”(4). Revolta e punctul central al dada-ului. Principiile formale, estetice, clișeele literare sunt contestate de dadaști, nu doar prin lipsa recunoașterii lor, ci și prin afirmarea anulării lor.

Enunțarea repudierii tradiției cultural-literare se realizează, la dadaști, prin intermediul manifestelor și a afișelor scandalos prezente în locurile publice care șochează, acesta fiind, de altfel, și scopul lor primordial. Tristan Tzara, reprezentantul principal al mișcării, propune chiar o formulă de realizare a poeziei pentru a susține „radicalizarea acestui demers distructiv până la ultimele consecințe”(5). Rețeta lui Tzara va enunța tocmai liberalizarea creației, dar și modul în care hazardul, cotidianul sau chiar banalul devin forme literare. Concludentă în acest sens e afirmația lui Ovidiu Morar: „Proclamând primatul vieții asupra literaturii, Tzara susține că poezia, arta în general, trebuie să devină expresia cât mai fidelă a vieții, eliberându-se de sub tutela tuturor convențiilor, chiar cu riscul de a deveni incomprehensibilă”(6). Literatura devine, într-o formulă dadaistă, o retorică a deconstrucției. Marin Mincu vede în programul dadaist o schimbare a poeziei, o revitalizare necesară depășirii convențiilor tradiționale:

Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puțin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilității imediate, și tocmai de aici rezultă maxima libertate a spiritului creator, ca și a materialului lingvistic. De aici vor rezulta imperativele unei noi estetici, și anume: „spontaneitatea dadaistă”, „dezgustul” dadaist, întâlnirea contrariilor, dezordinea, distrugerea, carambolul.(7)

Așa cum se poate observa, exegeții susțin inovația pe care dadaismul o propune la nivel literar fiindcă orientarea avangardistă poziționează în prim-plan libertatea creației, o formă pură a poeziei. În ciuda refuzului convenției, dadaștii își promovează programul tocmai prin intermediul unor articole-program. Manifestul, ca formă literară, este „un instrument de propulsare și de control al unei ideologii artistico-

politice, devenind un cadru de lansare și stabilizare a unor poetici-rețete”(8). Ion Pop vorbește chiar de o literatură a manifestelor avangardiste, invocând o nouă perspectivă asupra acestora. Exegetul declară că manifestele devin formă literară în cazul dadaștilor: „Manifestul valorează pentru avangardă mai mult decât cel mai reușit poem, căci un poem nu o poate exprima atât de complet”(9). Literatura manifestelor trădează necesitatea de a prezenta clar formula estetică pe care un grup literar o propune, însă cazul manifestelor dadaiste prezintă o dublă abordare: una de promovare a direcțiilor grupării dadaiste, cealaltă de anulare, devenind chiar o autoanulare. Raportul e mereu oscilatoriu, așa cum se va evidenția și în manifestele lui Tzara. Primul dintre acestea, prezent în *Șapte manifeste DADA*, prezintă mecanismele pe care Tzara le va promova în mișcarea Dada, însă și o critică la adresa burgheziei, a artificialului:

DADA este intensitatea noastră: care ridică baionetele fără vreo consecință capul sumatral al bebelușului neamț; Dada e viața fără papuci și fără paralele: care e contra și pentru unitate și negreșit împotriva viitorului; știm cugetând cuminte că creierele noastre se vor prefăce-n perne pufoase, că dogmatismul nostru e la fel de exclusivist ca și funcționarul și că nu suntem liberi și strigăm libertate; necesitate severă fără disciplină și fără morală și scuipăm peste omenire.(10)

Realul e focarul de interes în textele-program ale mișcării. Un real care deranjează, care șochează și care e întotdeauna disimulat. Latura negativistă e permanentă, iar aceasta fiindcă dadaștii vor să pună în evidență trasarea unui demers fără plafonări constructive. Demersul dadaștilor se vrea a fi unul spontan, direct, însă prin articolele-program în care evocă criteriile grupării – chiar dacă, de multe ori, le anulează prin formulele negative de tipul „Dada nu înseamnă nimic”(11) – se realizează direcționarea spre instituționalizare – principiul cel mai repudiat de dadaști – deoarece dadaștii devin o grupare culturală de referință.

Anularea conceptului de poezie e vizată, de asemenea, în manifestele Dada: „Arta-i un joc căprui copiii îmbinau cuvintele cu sonerie la capăt, apoi plâneau și strigau strofa și-o încălțau cu cizmulite pentru păpuși, iar strofa deveni regină ca să moară puțină, iar regina deveni balenă sură, copiii alergau cu sufletul la gură”(12). Deconstrucția formulilor stilistice tradiționale e realizată de Tzara în baza propriilor mijloace. Ironia se realizează prin construcțiile textuale, însă dadaistul se joacă chiar cu regulile tradiționale. O demontare a clișeului stilistic care se obține după propriile sale reguli. Prin contrazicerea pe

care o înfăptuiește în texte, Tzara provoacă haosul. Un exemplu elocvent e „definiția” dată manifestelor: „Scriu un manifest și nu vreau nimic, spun totuși anumite lucruri și sunt din principiu împotriva manifestelor, după cum sunt și împotriva principiilor (deciltri pentru valoarea morală a oricărei fraze – prea multă comoditate; aproximația a fost inventată de impresioniști)”(13). Dadaistii sunt, în contextul literar, o grupare individuală care nu se revendică din generațiile anterioare – un fapt evident încă din afirmațiile lor – și care vrea să poziționeze creația într-o nouă structură, dar sub o formă cât mai inovativă: „Așa se născu DADA dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei ce fac parte dintre noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie. Ne-am săturat de academiiile cubiste și futuriste: laboratoare de idei formale”(14). O artă pusă sub interogare, independentă, care refuză totul drastic. Un alt aspect regăsit în manifestele lui Tzara e jocul lingvistic, ironia adresată semnificațiilor. Limbajul, pentru Tzara, reprezintă o continuă pendulare între afirmație și negație, între argument și absurd:

Orice produs al dezgustului în stare să devină o negație a familiei, este dada; protest cu pumnii întregii tale ființe în acțiune distrugătoare: DADA; [...] fiecare obiect, toate obiectele, sentimentele și obscuritățile, aparițiile și șocul precis al liniilor paralele sunt mijloace pentru luptă: DADA; desființare a memoriei: DADA; [...] Libertate: DADA DADA DADA, urlul al durerilor încordate, împletire a contrariilor și a tuturor contradicțiilor, lucrurilor grotești, inconsecvențelor: VIAȚA.(15)

Golirea sensului unui cuvânt și poezia care devine o alăturare aleatorie de cuvinte sunt specifice dadaistilor. Justificarea acestui act se realizează prin dorința de a anula tradiția și de a demonstra că inclusiv haosul poate deveni artă. Se evidențiază în manifeste, dar și în acțiunile pe care le întreprind, miza pe improvizație și pe șoc.

Caracterul inovativ al manifestelor dadaiste se remarcă și în construcția lor, fiecare având o structură individuală. În acest sens, și Rodica Ilie discută în cartea sa despre „invenția formală [...] impresionantă”(16) a lui Tzara. Pentru autorul dadaist, simpla alăturare de cuvinte formează o structură poetică (17). Anularea oricărei reguli de către scriitorul avangardist reprezintă o demonstrație a creării unui text și sub acest mod. Chiar și sub această formă, textul poate avea semnificații multiple. Manifestele lui Tzara uimesc și prin grafica lor, situarea aleatorie a cuvintelor pe pagină alături de cifre sau diverse ilustrații semnalează o replică la formele tradiționale poetice. Prin urmare, deși dadaistii mizau pe anularea tradiției și pe

un prezent continuu, pe contrazicerea oricărei forme de instituționalizare, manifestele lor devin reprezentări ale unor direcții care au impact în cultura ulterioară. Exegeta menționată mai sus propune două concepte pentru textele lui Tzara, *anti-manifest* și *contra-manifest* (18), fiindcă avangardistul suprimă adesea propriile declarații. Chiar dacă, la nivel de conținut, sunt formulate contradictoriu, articolele își păstrează caracterul programatic datorită direcțiilor pe care le propun, dar și a schimbării de paradigmă pe care o provoacă.

Câteva elemente ale grupării dadaiste se regăsesc și în programul douămiștilor. La fel ca primii, scriitorii anilor 2000 nu se revendică de la generațiile anterioare și vor să impună o nouă schimbare. În acest sens, discutând despre fracturismul de la începutul generației 2000, Ștefan Baghiu afirmă: „deși există în interiorul acesteia mulți poeți care revendică explicit sau trădează în subsidiar o tradiție literară concretă (neoexpresioniști, ludici, onirici etc.), aripa *anarhistă* a promoției milenariste a mizat mereu pe despărțirea dură de orice înaintaș (iată, de la început, un semn al *neoavangardismului*) (19). Reprezentanții generației anticipează formula poetică, specifică generației, cu manifeste care enunță inovația pe care o au în vedere. Ca în cazul dadaistilor, sunt conștienți că textul literar nu e suficient pentru a produce o mutație literară. Spre deosebire de celelalte mișcări avangardiste, dadaismul se definește permanent printr-o negație radicală a valorilor literare anterioare, dar și prin „refuzul calificării mișcării drept «școală literară»”(20). Mai mult, se insistă pe „«starea de spirit» nonconformistă”(21), aspecte care contribuie la convergența dintre dadaism și douămiism, în special fracturism. Chiar dacă și celelalte curente avangardiste – constructivismul, futurismul – insistă pe aspecte precum „afirmarea primatului *vieții* în raport cu *arta* și a unei perspective prin excelență *dinamice* asupra creației”(22), dadaismul se concentrează pe formarea unei arte independente de orice constrângere formală sau tematică prin anularea oricărui raport cu literatura anterioară.

Convergența dintre dadaism și fracturism se observă atât prin tendința ambelor grupări de a poziția literatura dincolo de orice influență, dar și prin anularea oricărei forme de instituționalizare a literaturii. În ambele cazuri, literatura devine – cel puțin în proiect, în manifestele acestora – o modalitate de exprimare cât mai liberă. Douămiștii se revendică, sub mai multe aspecte, de la avangardiști, fapt ce a determinat ca mai mulți critici literari să vorbească despre un *neoavangardism* (23). Mai întâi, Ion Pop subliniază, într-un articol din „România literară” care problematizează situația generației 2000, „o schimbare de paradigmă, frapantă cu precădere prin miza obsedantă pe o nouă autenticitate a scrisului, deloc străină exemplelor avangardiste europene și românești”(24). În aceeași direcție, Emanuel Modoc observă un destin comun al generației 2000 cu avangarda literară românească

cu atâtea definiții ale vieții/ cu atâtea explicații «viața e frumoasă/ e scurtă, merită să fie trăită»/ pe dracu!» (39). Prin urmare, douămiiștii pun sub reflector o autenticitate dusă la extreme. Se distinge, deci, o continuitate a principiilor dadaiste în textele generației 2000 la nivel formal, dar și tematic sau de direcție. Ce rămâne ca proiect în cazul primilor, douămiiștii pun în practică. Deci, reiterarea anumitor aspecte dadaiste în poezia douămiiștii rămâne valabilă.

De menționat e faptul că dadaismul se dezvoltă, în mare parte, în context european, astfel că literatura de la începutul noului mileniu înfățișează o continuitate la nivel național. Se poate evidenția, deci, o realizare a principiilor dadaiste în textele fracturiștilor. Așa cum se accentua și anterior, atât dadaismul, cât și fracturismul promovează prin programele lor formule care să anuleze orice modalitate de constrângere. Însă, dacă în cazul dadaismului, accentul este pus pe conflictul cu formulele estetice anterioare – de aceea se promovează anularea oricărei forme fixe de a face poezie –, în cazul fracturiștilor, dincolo de suprimarea regulilor formale, aceștia urmăresc o poziționare fermă față de sistemul politic anterior. Se regăsește, deci, în cazul fracturismului, o poziționare radicală față de comunism și așa cum susține și Ion Pop, „spontaneitatea» ține de consecințele firești ale schimbărilor sociale majore de după Decembrie 1989, adică de libertatea totală recâștigată în acești ani, care a permis un soi de revărsare peste toate digurile a voinței de exprimare – o expresie de sine, a subiectului în fine eliberat de constrângerile dictaturii, de «colectivismul» ei programatic, de interdicțiile impuse discursului literar, paralel cu alte nenumărate tabuuri» (40), elemente ce atribuie grupării anilor 2000 o încărcătură politică.

Discuția despre o reconfigurare a dadaismului în fracturismul literar al anilor 2000 la nivel tematic, stilistic, sau chiar grafic, rămâne valabilă. Prin negarea convențiilor, prin mizerabilismul și minimalismul abordat în textele lor, fracturiștii demonstrează o reconfigurare evidentă a manifestelor celei mai radicale orientări avangardiste. Ce rămâne ca proiect în cazul mișcării avangardiste douămiiștii realizează propriu-zis în poezia lor, fără a avea însă conștiința acestui fapt.

Note:

1. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Atlas, București, 2000, p. 7.
2. Idem, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 24.
3. *Ibidem*, p. 10.
4. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Paralela 45, Pitești, 2005, p. 154.
5. Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, p. 55.
6. *Ibidem*, p. 134.

7. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Pontica, Constanța, 2006, p. 31.
8. Rodica Ilie, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2008, p. 19.
9. Ion Pop, *op. cit.*, 1969, p. 42.
10. Tristan Tzara, *Șapte manifeste DADA*, ediția a II-a revizuită, versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, Polirom, Iași, 2016, p. 25.
11. Idem, *manifest dada 1918*, în *op.cit.*, p. 29.
12. Idem, *manifestul domnului antipyrine*, în *op. cit.*, p. 29.
13. Idem, *manifest dada 1918*, în *op.cit.*, p. 29.
14. *Ibidem*, p. 30.
15. *Ibidem*, pp. 38-39.
16. Rodica Ilie, *op. cit.*, p. 235.
17. v. *dada manifest despre amorul slab și amorul amar*, în Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 51.
18. v. Rodica Ilie, *op. cit.*, p. 249.
19. Ștefan Baghiu, „LA PENSÉE SE FAIT DANS LA BOUCHE”. *Reiterări Dada după 2000*, în „Caietele Avangardei”, anul 4, nr. 8, 2016, p. 128.
20. Ion Pop, *op. cit.*, 2000, p. 79.
21. *Ibidem*.
22. *Ibidem*, p. 188.
23. v. Emanuel Modoc, *The Romanian Post-Avant-Gardes. Between influence and equivalence*, în „Metacritic Journal”, decembrie 2016, consultat pe <http://www.metacriticjournal.com/article/58/the-romanian-post-avant-gardes-between-influence-and-equivalence>; Ștefan Baghiu, *art. cit.*
24. Ion Pop, *În jurul „generației 2000”*, în „România literară”, 2005, nr. 18, consultat pe http://www.romlit.ro/index.pl/n_jurul_generaiei_2000.
25. Emanuel Modoc, *art. cit.*
26. Dumitru Crudu, Marius Ianuș, *Manifestul fracturist*, în „Vatra”, anul XXIX, nr. 2-3 (358), februarie-martie 2001, p. 143.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*, p. 145.
29. *Ibidem*, p. 144.
30. *Ibidem*, p. 145.
31. *Ibidem*, p. 146.
32. Elena Vlădăreanu, *Ia-ți târfa sau câteva cuvinte despre ostilitate*, în „Luceafărul”, nr. 9 (593), 12 martie 2003, p. 24.
33. *Ibidem*.
34. Marius Ianuș, *Manifest anarhist și alte fracturi*, Vinea, București, 2000, p. 9.
35. *Ibidem*, pp. 15, 93, 94.
36. *Ibidem*, p. 36.
37. *Ibidem*, p. 40.
38. Dan Sociu, *vodcă sau vin* în antologia *Vino cu mine, știu exact unde mergem*, Polirom, Iași, 2014, pp. 5-6.
39. Elena Vlădăreanu, *prima fisură a celei de-a doua amintiri*, în ciclul *Fisuri*, în Marin Mincu, *Generația 2000: (Cenaclul Euridice)*, Pontica, Constanța, 2004, p. 280.
40. Ion Pop, „Douămiiștii» împlinesc sloganul autenticist-biografist al celor de la '80”, în ancheta *Bilanțul douămiișmului*, în „Vatra”, nr. 3, 2009, p. 26.

Ioana BARDOSI-VULTUR

Literatura română de avangardă și ludic

Avangarda, privită la mod general, în ansamblul ei și nu doar cea literară, a suscitat diferite reacții din partea criticilor și a istoricilor literari. Pasând mingea când de pe terenul „extremist” al lui Lovinescu, când de pe cel „anarhist” al lui Constantin Emilian, spiritul acestei mișcări nu s-a bucurat de o receptare critică adecvată. Rămâne ciudat faptul că nume importante din critica literară autohtonă, cu precădere cea reprezentativă pentru actualitatea interbelică, nu au acordat un credit și o atenție mai mare scriitorilor avangardiști. Celor menționați mai sus li se alătură și G. Călinescu. Nici acesta nu a întâmpinat cu prea mare entuziasm opera de frondă, ba mai mult, a contestat și negat vehement metoda dadaistă de a face poezie, precum și legitimitatea acestor poeți. Iată și motivul pentru care cei mai înverșunați critici ai avangardismului au fost avangardiștii înșiși, cu toate că numele lor a apărut mai mult în dreptul manifestelor și nu în cel al analizelor.

Dar timpul s-a arătat împăciuitor și totodată salvator pentru această perioadă a istoriei noastre literare și a produs acea resuscitare a interesului pentru avangardă. Primul pas a fost făcut de Sașa Pană în 1969, când publică *Antologia literaturii române de avangardă*, prefăcută de Matei Călinescu. După acest moment, interesul critic pentru mișcările în cauză a crescut simțitor, importanți critici, istorici și exegeți literari marcându-și numele pe listele de analiză ale avangardei literare: Ion Pop, Marin Mincu, Adrian Marino, Ovid S. Crohmălniceanu, Mircea Scarlat, Paul Cernat și alții.

Abordată, pentru început, separat de modernism, avangarda nu s-a lăsat prea mult timp despărțită de acesta. Conexiunile existente între aceste două orientări, ele pot fi reprezentate schematic sub forma unei diagrame *Venn-Euler*. Pentru început, ambele se ridică împotriva preceptelor tradiționaliste și clasiciste. Dorința acestor scriitori de a-și raporta operele, pe cât mai mult posibil, la prezent, la viața reală, este o altă trăsătură comună celor două mișcări. Mai mult, după cum putem observa și în afirmațiile lui Matei Călinescu, decadența se face și ea simțită la scriitorii moderni. Dacă la avangardiști acel sentiment al crizei acute, care stă la baza întregului demers, își face simțită prezența în mod continuu, cealaltă tabără îl adoptă mai târziu. Cele două mișcări prezintă și alte contaminări, demersul literar modernist facilitând apariția zgomotosului avangardism. Pe această linie merge și Adrian Marino, teoreticianul definind ideea de modern prin termeni specifici avangardei: „derută”, „dinamic”, „opozitie”, „confuzie”, „aventură”, „experiență”, „absurd” și plasând-o într-un plan futurist.

Ambele trend-uri literare, ulterior și cel postmodernist, revendică necesitatea sincronizării artist-opera-epocă. Așadar, poezia trebuie să reflecte realitatea imediată, să dea glas vieții de zi cu zi. Mimetismul este o altă problemă combătută de toate cele trei mișcări. Drept urmare, realitatea artificială, vândută de unele texte cititorilor, va fi aspru contestată, producându-se, am putea spune, acea „deparazitare a creierului” la care făcea referire Ilarie Voronca. Această deparazitare se va simți la cote maxime imediat după hegemonia proletcultistă. Din acest motiv, dar și din alte considerente, am ales să aducem studiul nostru până în plin postmodernism, considerându-l o continuare a modernismului, chiar o resurrecție a unor elemente specifice acestuia, situându-ne astfel în opoziție cu Antoine Compagnon.

Cea mai răsunătoare și controversată manifestare a modernismului, avangardismul, se pare că are origini în scriitura secolului al XIX-lea, ea regăsindu-se în poezia vieții a lui Whitman, absurditatea lui Jarry, alchimia verbului specifică lui Rimbaud și, nu în ultimul rând, în hazardul calculat al lui Lautréamont. În acești scriitori își găsește punctul de plecare scriitura antitraditionalistă.

Aflată la răscrucea a două confluențe, occidentală și orientală, țara noastră a ținut înșpre apus. Ea a căutat un permanent sprijin și o recunoaștere din partea vestului european. În acest sens, România avea un statut de periferie literar-avangardistă, noile idei propagându-se de la centru (Franța, Italia) către periferie. Din această cauză a rezultat și complexul de inferioritate (atent prezentat de către Paul Cernat în *Avangarda românească și complexul periferiei*), acut resimțit de scriitorii noștri. Chiar și în raport cu avangarda orientală, în speță cu cea rusă, scriitorii răsăriteni ne-au luat-o înainte, sincronizarea lor cu Occidentul venind mult mai devreme. Procesul de sincronizare fusese și de această dată ratat, însă literatura română a reușit să mai remedieze din ruptura culturală care ne despărțea de Occident. Urmând două planuri, cel lingvistic și cel al scoaterii artei din categoria produselor de consum, creația avangardistă își fixase drept obiectiv final acela de a obține o libertate și o îndrăzneală excepțională a exprimării. Criticul Ion Pop îl prezintă pe scriitorul avangardist în postura celui care aleargă mereu după acea libertate deplină, dar pe care n-o poate găsi decât dacă se află în punctul zero al creației. Cunoscând patru curenți, cam cu aceiași protagoniști, avangarda noastră a fost una destul de bine punctată și chiar a prins un oarecare contur, prin reprezentanții și revistele literare specifice. Mișcarea de avangardă nu poate fi despărțită de un puternic spirit ludic. Dacă tradiția e sinonimă cu regula, reiese că antitraditia presupune încălcarea regulii, mai mult decât atât, promovează o eliberare de ea. Acesta este și motivul pentru care unii critici au văzut în spatele mișcării avangardiste un joc, unul maleabil, permisiv și schimbător.

În momentul în care aducem în discuție conceptul de *joc*, nu putem omite cele patru categorii sau forme

ale jocului propuse de Roger Caillois. Este vorba de jocurile de *agôn*, *alea*, *mimicry* și *ilinx*. Prima categorie antrenează competiția, seriozitatea și munca, motiv pentru care am considerat că poezia avangardistă poate fi inclusă aici, dat fiind faptul că acești scriitori se aflau într-un permanent marș literar competițional. Dacă e să ne referim la o posibilă intersectare cu *alea*, lucrurile sunt puțin mai sensibile aici. Având în vedere faptul că acest tip de joc se bazează pe noroc și pe hazard, doar opera dadaistă ar putea fi încadrată aici. Iar, când ne-am gândit să o repartizăm în această categorie de joc, ne-am referit strict la metoda dadaistă prin care se naște poezia, metodă care este un joc al hazardului. Pentru *mimicry* am lăsat creația suprarealistă, dat fiind faptul că acest tip de joc favorizează evadarea într-un univers paralel. Nu în ultimul rând, cea de a patra categorie are o arie mai mare de cuprindere, având în vedere faptul că se centrează pe confuzie și dezordine, context prielnic apariției și dezvoltării poeziei modernist-avangardiste.

Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca aceștia sunt scriitorii care au adus și au dezvoltat fenomenul avangardist pe cuprinsul României. Mai mult, unul dintre ei, este vorba de Tristan Tzara, chiar a rămas în istoria literaturii ca fiind fondatorul dadaismului. Puțini sunt cei care știu că lucrurile nu au stat așa, iar cel care a demarat această mișcare a fost, de fapt, Hugo Ball.

În ciuda faptului că Tristan Tzara a inițiat una dintre cele mai jucăușe perioade din literatura universală, operele nu au urmat același drum. După un lung război cu logica, poetul ajunge în cele din urmă la lirismul umanizat. Din acest moment, ludicul începe să se disperseze din creația sa. Un loc aparte, în ceea ce privește poezia avangardistă și ludicul, îl ocupă Ion Vinea. Aceasta deoarece scriitorul prezintă un caz ciudat, o enigmă, după cum afirma chiar Al. Rosetti, o fire taciturnă, a cărui alipire la avangarda literară e evidențiată de puține elemente: tematică, decor, stilul telegrafic, insolitul unor comparații și ermetismul unor poezii – cu toate că în prezent acestea nu mai par la fel de încifrate. Din acest motiv, el ne apare astăzi mai mult un elegiac, un „trubadur și un prețios”, după spusele lui Nicolae Manolescu. Nu la fel au stat lucrurile în cazul lui Voronca, antitraditionalismul operei sale fiind mult mai accentuat și mai bine pus în evidență, cel puțin în prima parte a creației artistice. Recurgând pe rând la ermetism, expresia eliptică, onirismul imaginii și la vocabularul propriu decorului citadin, poetul se îndreaptă în final spre poemul panoramic, împletire de ode, iar lirismul vizionar este din ce în ce mai pronunțat. Deși poezia sa se bucură de o bogată încărcătură imagistică, spiritul său combativ a fost domolit, în cele din urmă lăsându-se pradă meditațiilor și reveriilor. Cu toate acestea, *mozaicul liric*, atent subliniat de către Nicolae Manolescu, rămâne exemplul cel mai grăitor pentru experimentalismul ludic al lui Voronca.

Dintre scriitorii avangardiști afiliați constructivismului, integralismului și, cu precădere, suprarealismului îi amintim pe: Gellu Naum, Geo Bogza, Gherasim Luca, Sașa Pană și Stephan Roll. Ei sunt cei care au adus un suflu nou literaturii avangardiste, spre finalul acesteia, după ce greii au renunțat treptat la luptă. Importanța jocului este vădit ilustrată la suprarealiști, ei mizând pe jocul dezinteresat al gândirii, care s-a lepădat de orice constrângere.

Se poate spune că ludicul, întâlnit în creația avangardistă, nu s-a pierdut, el fiind utilizat și de alți scriitori care au urmat acestei perioade, unul dintre jocurile preferate fiind cel cu dimensiunile. Dar acest tip de experiment mai fusese încercat și înainte de ivirea primelor raze avangardiste de către Lewis Carroll, în *Alice în Țara Minunilor*. Preluarea ludicului în postavangardism și, ulterior, în postmodernism poate fi regăsită în poezii aparținând lui Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru și Ben Corlaci. În ceea ce privește pleiada de scriitori moderniști și postmoderniști, amintim aici pe Ana Blandiana, Emil Brumaru, Florin Iaru, Mircea Dinescu, Romulus Bucur și Petru Romoșan. Acești scriitori pun în aplicare o mutație a paradigmei culturale. Ei simt că totul a fost deja spus, drept pentru care nu au altă soluție decât să re-scrie întreaga literatură, dar sub o altă formă. Uneltele, instrumentele și tehnicile la care fac apel scriitorii postmoderni sunt jocul de limbaj, colajul de sintagme, parodiarea modelelor, parafraza, dialogul intertextual, citatul ironic, anularea granițelor dintre speciile și genurile literare, totul pentru a atinge o poetică a concretului și a banalului.

Multitudinea de reguli și norme a determinat nevoia de a se găsi o alternativă la seriosul lucrurilor. Aici au intervenit poeții, dar e vorba de cei care reprezintă modernismul și mișcările care i-au urmat. Dorind eliberare creativă, ei și-au propus să resusciteze literatura de la începutul secolului al XIX-lea, aceasta având statutul unui mort viu. Demersul nu a fost unul ușor, ei având de înfruntat multe piedici și dogme trasate de rezistența tradiționalist-clasicistă. Dorința noilor veniți pe scena literară, de a remedia așa-zisul dezastru literar, a fost percepută ca o provocare. Această provocare a fost luată în serios, chiar dacă metodele și tehnicile de care s-au folosit au ridicat, non-stop, numeroase semne de întrebare. Stilul adoptat a creat loc speculațiilor și sancționărilor critice, venite din partea contestatarilor. Supremația ludicului, care planează deasupra acestor creații, dar și asupra celor care se înscriu în alte perioade literare ulterioare, nu a făcut altceva decât să confere o nouă viață literaturii universale.

Primele semne sunt de natură dadaistă, unde metoda specifică de a face poezie spune totul. Procedeu aparte al acestor scriitori – decuparea cuvintelor din ziare, punerea lor într-un recipient, urmată de notarea lor în ordinea extragerii – se sprijinea pe un demers ludic. Nu

e de mirare că G. Călinescu a contestat vehement această tehnică. Dar ea trebuie privită ca un principiu artistic, din dezordine rezultând produsul artistic autentic. Spre deosebire de celelalte texte lirice anterioare, operelor dadaiste nu li se poate aduce acuza de mimetism. Ludicul este întâlnit și la poezii constructiviști. Dacă în cazul precedent era vorba de tehnică, aici totul ține de atitudine. Entuziasmul infantil este întâlnit la tot pasul atunci când în operă se fac referiri la noile achiziții tehnice sau la impresionantele construcții, care atunci primeau contur. La rândul lor, suprarealiștii nu renunță la spiritul ludic în poeziile lor. Putem spune că ei se joacă de-a creatorii de noi lumi posibile, sunt niște vânzători de vise într-o lume sătulă de rutină și cunoscut, la fel cum procedează și grupul suprarealist. Nu în ultimul rând, toți scriitorii avangardiști întreprind o călătorie, doar destinația este cea care diferă de la un curent la altul. Dorința de eliberare este atât de mare încât evadarea, călătoria sub orice formă, este căutată permanent. Dacă într-o primă fază este vorba de o călătorie materială, aplecată asupra mijloacelor de locomotie și a celor de comunicare existente în etapa suprarealistă, accentul se deplasează spre lumea subterană a eului profund, adusă la suprafață cu ajutorul visului.

Atitudinea de copil poate fi răsfrântă și asupra certurilor și atacurilor pe care scriitorii avangardiști le întreprind. Maniera de abordare și de re-acționare, la diversele probleme și acuze, scoate în evidență o notă de imaturitate. Ei ne apar în ipostaza celui copil încăpățânat care, nu doar face ceea ce vrea el, dar nici nu vrea să accepte o alternativă. În opinia sa, el este cel mai bun, iar ceea ce iese din mâinile lui nu are cusur. Până la urmă, divergențele apărute au și unele accente comice, dar ele nu scad din valoarea pledoariilor prezentate de diversele grupuri literare.

Saturația a fost cea care a declanșat necesitatea schimbării și în postmodernism. Veteranii au schimbat rapid și ei macazul. Atmosfera sufocantă și restricționară trebuia destinsă. Cu această ocazie, spiritul ludic a acaparat din nou universul liric. Diversele subiecte ale realității cotidiene puteau fi expuse acum sub forma unui joc ascuns.

Toate aceste libertăți cvasidemiurgice au fost favorizate de noua viziune, care are în vedere atât „facerea”, cât și „împărtășirea” poeziei. Notele distincte, menționate deja, ar fi scandalizat rețeta clasicistă. Contestarea tuturor dogmelor, încălcarea regulilor și a granițelor presupuse de genurile literare reprezintă dovezi ale răsfrângerii cotidianului în literatură. Dacă în viața de zi cu zi individul începe să ia seama de propria ființă și de propriile posibilități, acest aspect se va răsfrânge și asupra poeziei. Ea începe să aibă conștiința propriilor deveniri, simțind necesitatea unei transformări. Creația literară va ieși din hibernare odată cu primăvara modernistă. Sincronizarea dintre operă și realitatea cotidiană se

produce în cele din urmă. Acești scriitori au riscat, dar au mizat tot timpul pe insurgențele unui public sătul de rutina, monotonie și predictibilitatea unei literaturi consacrate. Chiar dacă uneori inovațiile scriitorilor au șocat, cum s-a întâmplat în cazul avangardismului, reacțiile stârnite nu au avut totalmente conotații negative. O literatură care suscită, care atrage după sine tot felul de critici înseamnă că trăiește, este vie și productivă. Dacă deranjează, cu alte cuvinte ea este percepută drept o amenințare sau un inconvenient pentru cineva sau ceva, această literatură este indirect valorizată. Adunând mai mult critici negative la adresa ei, cu precădere în perioada sa de glorie, mișcarea avangardistă a deținut un rol hotărâtor în ceea ce privește orientarea evoluției literaturii române, fiind una care a dat dovadă de multă nebulie în atingerea obiectivelor propuse.

Un lucru rămâne cert atunci când vine vorba de avangardă, iar acesta vizează conștiința autoreflexivă a literaturii. În niciun alt moment din istoria sa, ea nu a fost atât de mult centrată pe dinamica propriei geneze, pe pericolul de a se împotmoli în propriile creații. Se poate conchide de aici că idealul suprem al mișcării era de a nu face artă, și asta, pentru că arta presupune raportarea la o convenție, cu alte cuvinte la regulă, nimic altceva decât veșnica sperietoare avangardistă.

Fie că e vorba de cubism, constructivism, integralism sau de futurism, dadaism, suprarealism, aceste mișcări au un punct comun. Deși prima categorie are drept scop o artă abstractă, intelectuală, iar cea de a doua categorie vizează o artă illogică, onirică, cu toate acestea, ambele sunt legate prin spiritul de frondă și dorința arzătoare de a realiza o artă internațională. Toate aceste mișcări nu făceau altceva decât să promoveze un modernism categoric.

Cu toate acestea, premisele mișcării românești de avangardă trebuie căutate în transformările limbajului poetic întreprinse de simbolism – la sfârșitul secolului XIX și îndeosebi în primul deceniu al secolului XX, în opoziție cu orientările tradiționaliste. După cum s-a putut observa, deosebirile dintre modernism și avangardism sunt foarte subtile, devenind uneori, la unii scriitori, aproape insesizabile. De exemplu, George Bacovia, un poet considerat unanim simbolist, poate fi citit azi, fără a diminua valoarea operei sale, ca un poet avangardist, sau dacă nu, cel puțin ca un poet care a anticipat prin creația sa acest curent. Așadar, George Bacovia poate fi considerat, așa cum susține Nicolae Manolescu, un precursor al spiritului care se va manifesta după război în avangardism. Criticul și istoricul literar își argumenta această afirmație prin faptul că opera bacoviană este mult prea primitivă în raport cu arta simbolistilor, care este prin excelență o creație a subtilității. Estetica simbolistă a sugestiei, ce răsturnase vechea logică a poeziei, deplasând accentul pe semnificativ și pe valențele sintaxei poetice, elibera poezia de retorică și anecdotă, pentru ca, într-o fază imediat următoare, o serie de poeți ce debutaseră ca

simboliști să-și afirme, în mod spectaculos, atitudinile iconoclaste, în raport cu însăși această convenție. Nume sonore de scriitori avangardiști s-au ridicat din rândurile simbolistilor.

Având mereu drept stea călăuzitoare pe cea a sincronizării, noii noștri scriitori trebuiau să se descurce, profitând de conjuncturile create. Neavând la dispoziție un trecut cultural-literar asemănător altor nații, poeții autohtoni s-au văzut nevoiți să sară sau să consume rapid etapele occidentale, pentru a se putea produce acea sincronizare mult visată, iar numele etapelor e rostit cu aceeași ușurință ca urcarea prețurilor la tramvaie, cum constată Voronca însuși.

Fiind de cele mai multe ori marginalizată, minimalizată sau acceptată cu mari reticențe, avangarda n-a putut lăsa indiferentă ambianța socio-culturală a trei decenii în care s-a afirmat și tocmai extremismele sale au fost cele care au contribuit la menținerea conștiinței treze a convenției literare, avertizând asupra necesității înnoirii, a menținerii spiritului creator în pas cu vremea. Dimensiunile și impactul pe care le-a avut în teritoriul literaturii, nu trebuie, desigur, exagerate, însă e de recunoscut faptul că manifestările avangardei au oferit exemple de nonconformism estetic și social, programele și operele – de inegală valoare – pe care le-a propus participând la înnoirea perspectivelor asupra limbajului poetic, la îmbogățirea universului imaginar al poeziei românești.

Noul spirit, bântuit de neliniște, de frământări și tensiune, se opune lăncezirii, inerției, automulțumirii și dogmelor estetice de până la el. Revoluția se produce atât în expresie, eliberată acum de orice constrângeri, mergând până la refuzul regulilor gramaticale, logice și poetice, cât și în conținut, deoarece încep să se cultive stările vagi, onirice, subconștientul, ocultismul, automatismul psihic, hazardul. Principiul de bază al modernismului, dar mai ales al avangardei, pare a fi lozinca lui William Fleming, potrivit căruia singurul lucru permanent este schimbarea.

Startul este dat de dadaism, un curent nonconformist și anarhic, de discreditare completă, de negare a artei tradiționale. Toate acestea sunt semne ale unui teribil dispreț față de vechea ordine și elementele de cultură deja inculcate. O situație, care poate fi tradusă sub forma conflictului adolescent-părinte. Cuvântul-cheie aici este *anti* – antiarta, antiliteratura, antimuzica și se mizează pe cele mai ciudate și năstrușnice metode de creație, fundamentate pe principiul incoerenței, absurdului și al lipsei de logică.

Echilibrul este destul de repede restabilit și aceasta datorită explorării unor spații tematice inedite, de tipul visului și al subconștientului. Pe această cale iau naștere noi curente avangardiste, cele mai răsunătoare fiind constructivismul și suprarealismul. Grupat în jurul revistei *Contimporanul*, constructivismul românesc a reunit scriitori, pictori, sculptori, regizori și actori.

Dar fiecare personaj avangardist e până la urmă unic în felul lui. Dacă la celelalte curente literare de până acum exista totuși un evident și bogat fond comun, nu la fel se întâmplă și aici. Fiecare se diferențiază prin ceva de confracții săi. Deși înzestrat cu o excepțională imaginație metaforică, Vinea se distinge de restul masei avangardiste prin modul inedit de structurare al metaforelor. Spre deosebire de Voronca, la el nepăsarea dadaistă nu-și are locul, nu aruncă metaforele la întâmplare, nici nu le subliniază rolul decorativ ca Maniu. La Vinea, totul este așezat cu atenție în versuri stricte, dominate de un stil rece, abstract și intelectual.

Cu totul diferit e celălalt reprezentant de seamă al avangardei literare române, Ilarie Voronca. Așa cum nota și Călinescu în *Istoria* sa, poetul alege să-și clădească o față de scriitor dificil, pe care să o arate profanilor și în cele din urmă a reușit acest lucru. Dar numeroasele măști pe care le-a ales au mai alunecat din când în când, până în prezent, când, au fost date cu totul la o parte. Astăzi el e futurist, dadaist, suprarealist și în același timp niciuna din tendințele amintite, întreaga operă apărându-i mai mult ca o sinteză a acestor valuri.

E futurist datorită absenței combinării obișnuite între cuvinte, a ortografiei și a arhitecturii aparte a așezării în pagină, dar scoaterea întâmplătoare a cuvintelor din pălărie este pur dadaistă, în timp ce ocultismul este împrumutat de la suprarealism. Toate acestea, la un loc, dau o poezie impresionistă, intenționat fărmată de procedeele telegrafice și de metaforismul exagerat. Cu toate acestea, în spatele măștilor se ascunde un temperament retoric, sentimental și descriptiv, care își clădește poeziile pe un evident fundament de sorginte eminesciană și bacoviană.

Creația sa poetică redă propriile sale viziuni asupra avangardei românești. În opinia sa, creația poetică trebuie să fie axată pe principiul ordinii și al geometriei, dar de asemenea și pe un principiu al libertății, care să îi confere poetului posibilitatea de a asocia cuvintele după bunul său plac, nu neapărat respectând anumite reguli. Pentru el, nimic nu este mai ostil decât inerția sau închistarea operei într-un anumit tipar. Ca și alți avangardiști, Voronca renunță la ordinea firească a poeziei, la armonia care trebuie să o străbată, renunță și la echilibru, într-un cuvânt, la tot ceea ce reprezintă convenționalitate, pentru că poetul simțea că, acolo unde există convenționalitate, există de asemenea și o mare doză de falsitate. Cu alte cuvinte, poemele sale țipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbresc, zgârie, înspăimântă sau calmează, în timp ce imaginile se îmbulzesc în asociații fulgere.

Chiar dacă avangardismul nu a dat opere literare prestigioase, el a insuflat literaturii un spirit nou. În timp ce tradiția se arăta refractară mișcării, preferând să rămână fidelă propriilor terenuri, în scopul atingerii perfecțiunii, reprezentanții noii mișcări erau fascinați de călătorie, de evadarea din cotidian, aventura picurându-le

în sânge setea de necunoscut. Prin urmare, avangardiștii devin eternii călători ai literaturii, hoinărind conform principiului de *perpetuum mobile*. Primul care se îmbarcă este Urmuz, dar evadarea sa este mereu una ratată, singura posibilă având doar bilet dus, nu și întors. Lovinescu vedea călătoriile întreprinse de avangardiști drept o necesitate de sincronizare cu țările învecinate.

Pe măsură ce timpul se scurge, avangardiștii întreprind călătorii din ce în ce mai rapide și e normal ca și imaginile lor poetice să se conformeze acestor schimbări. Sătul de poezia de cabinet, Stephan Roll aduce în prim-plan poemul reportaj.

Tot timpul este cel care reorientează și destinația scriitorilor în suprarealism, ea centrându-se spre interior, spre eul profund, un bun exemplu fiind Gellu Naum. Opera sa este un demers de recuperare a purității interioare, a sinelui primar, care se folosește destul de des de cele patru elemente primordiale în vederea găsirii unei soluții pentru a scăpa de fricile omului modern. Indiferent că aleg să exploreze spațiul extern sau pe cel intern, scriitorii avangardei rămân niște rebeli, al căror țel este transformarea poeziei în act existențial.

Când vine vorba de moștenirea lăsată de scriitorii avangardiști, de cele mai multe ori accentul cade asupra manifestelor acestora, și mai puțin este vizată opera, creația lirică. De la dadaism și până la suprarealism, poeții au demonstrat o veritabilă competiție de texte expresive și valorificând diverse tehnici persuasive. Din această cauză, unii comentatori caracterizau această mișcare drept una care înregistrează mărturii privitoare la o anume stare de spirit și e mai puțin axată pe creații durabile. Un lucru rămâne cert și acesta se referă la faptul că toate manifestele din această perioadă dispun de o sonoritate mult mai convingătoare decât opera ca atare. Tente avangardiste au putut fi simțite și după stingerea acestei etape literare. Primii care au recurs la unele împrumuturi au fost scriitorii din generația '80, aceștia reluând atitudini și sloganuri pentru a depăși estetismul neomodernist, caracteristic anilor '60. Așa cum am putut observa, perioada avangardistă, literatura acelei vremi, a avut un impact destul de mare pentru scrierile ulterioare, pentru demersul literar care a urmat. Poeții au preluat diverse procedee specifice scrierilor avangardiste și le-au adaptat propriilor texte. Primii au fost postavangardiștii, ei alegând să continue spiritul *frondeur* printr-un vers caustic și acid, care avea menirea să resusciteze conștiința lumii și să promoveze gravitatea timpului. Dar, chiar și așa, scriitorii postavangardiști au mai făcut și abateri, ei refuzând imaginarul avangardist și rețeta acestora de a face poezie. Dacă avangardiștii și-au păstrat, în mare parte, o tonalitate unitară, acești poeți au devenit duali, atacurile lor fiind când voalate când tranșante. Mai mult, unii poeți, cum este cazul lui Geo Dumitrescu, se orientează înspre dezvoltarea și intercorelarea unui lexic exotic, pus pe seama unui

semantism sinuos. Dar acest procedeu nu urmărește decât un joc al codificării expresiei și a ideii poetice, de multe ori în spatele a ceva banal, cum este un joc de biliard. După această etapă urmează o perioadă de tranziție, neomodernismul reprezentând, din punct de vedere ludic, îmbogățirea poeziei cu tentă jucăușă, pentru a permite postmodernismului să valorifice la maxim posibilitățile ludice ale cuvântului. Scriitorii neomoderniști au deschis drumul generației care i-a urmat și, în ciuda acuzelor, creația acestora s-a ridicat la aceeași valoare cu a lor. Chiar dacă ironia acestora nu a fost la fel de acidă, ea s-a folosit de multe jocuri subversive și artificii divagante.

După cum s-a putut observa, elementele ludice din poezie nu s-au oprit în momentul dispariției curentului avangardist. Din contră, ele au fost preluate, chiar dacă nu în totalitate, de către posteritate. Principalul motiv care a stat și încă mai stă la baza acestui demers l-a reprezentat și îl reprezintă nevoia de libertate. Cel mai ușor mod de a o obține se regăsește sub forma jocului, regăsit sub forma de *paidia*. Grație ei, toți poeții menționați în paginile acestei teze, dar nu numai, au reușit să evite regula, abandonând astfel codul de etică literară. Așadar, ei au putut să se sustragă automatismelor grație unei libertăți totale.

Unul dintre elementele ludice, regăsit la mulți dintre poeții analizați și care a reușit să traverseze perioadele literare, de la avangardism până la generația 2000 – istă, este reprezentat de travaliul critic, prin care se demasca, se expunea realitatea timpului. Primul care a făcut apel la o astfel de tehnică ludică a fost Urmuz. Exemplul lui a fost preluat în postavangardism, pentru ca în postmodernism el să devină o trăsătură dominantă a liricii. În majoritatea cazurilor, jocul și joaca se rezumă la raportul dintre idee și spectacolul logosului, la care se adaugă și jocul caricatural al cuvintelor. Pe această linie se înscriu și Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Marin Sorescu, Mircea Dinescu și Florin Iaru. Exercițiul este cât se poate de evident în cazul primului dintre scriitorii amintiți, unde sacrul este coborât în profan, iar lumea întreagă este un spectacol ieftin cu nebuni, cu zdrențe. Poezia lor este un urmaș al construcțiilor fabuliste, ornate cu accente ironice, ale spiritului negator din perioada avangardistă. Tocmai acest spirit este cel care generează „comedia literaturii”, dat fiind faptul că el reprezintă factorul declanșator al imaginației poeților. O consecință a acestui demers o regăsim sub forma destructurării textului poetic, indiferent de nivelul la care se produce aceasta. Dacă acest procedeu ludic își găsește originea mai mult în dadaism – Tzara, cu al lui discurs liric gândit și aranjat sacadat, cu frânturi în sintaxă și bulversări de logică și Voronca – el va fi preluat și de către etapele literare care au urmat. Stilul telegrafic se poate observa și în creația de mai târziu. Poezia lui Florin Iaru ne oferă un exemplu în acest sens, ea evidențiind o discontinuitate a ideii poetice. Astfel, discursul

poetic este destructurat și dezagregat, lipsit de legături semantice între cuvinte, așa cum se întâmplă uneori în cadrul poeziei lui Ion Vinea. Versul este fragmentar, contorsionat pe alocuri, eliberat de normele prozodice și sintactice, despovărat de ornamentele de prisos. Versurile lui Vinea nu se caracterizează doar prin acest procedeu ludic, ele dezvăluind și jocul constructivist, valorificat de Gellu Naum în *Malul albastru*. Starea de vis pune stăpânire pe poet, el construind în joacă un spațiu geometrizat, amintind astfel de efortul constructivist. Pe alocuri, chiar și universul liric al lui Nichita Stănescu amintește de sfera constructivistă. Această caracteristică se datorează faptului că poetul închide poezia într-un cifru matematic și al absurdului. O nouă lume începe să fie făurită printr-un joc al ermetismului. Sfere, linii, cercuri, romburi, unghiuri ar fi trebuit să substituie elementele universului. Se revine la spațiul geometrizat al lui Naum. Cu Virgil Teodorescu, textul cunoaște o renovare, marea industrializare, clasa muncitoare și lumea satului fiind date uitării. Dacă în cazul lui sunt redescoperite spațiile de joc neobișnuite, neuzitate, lirica lui Nichita Stănescu le valorifică, dar le experimentează mult mai mult, mizând pe un joc de metalogisme.

Însă unul din elementele ludice, transmis către posteritate, îl regăsim sub forma „lumii ca spectacol”. El decurge din capacitatea poetului de a jongla cu măștile. Unul din cele mai bune exemple îl întâlnim în cadrul poeziei lui Marin Sorescu, în special în paginile din *La Lilieci*. Umorul ingenuu din aceste cărți, dar și din restul liricii sale, determină ca fiecare eveniment nesemnificativ să fie investit cu o alură de spectacol. Cu toate acestea, alături de ludicul versurilor sale întâlnim și acel spirit ludico-satiric specific lui Urmuz, unul care și în această situație excelează prin simplitatea elementelor. La fel ca la Ilarie Voronca, și în cazul lui Sorescu, suntem invitați să luăm parte la un spectacol fără sfârșit. Multe din aceste aspecte au fost susținute și dezvoltate de către integralism și suprarealism. Adoptând această cale, imagismul suprarealist al lui Virgil Teodorescu este unul revelator și supune lumea la o serie de metamorfoze. Poetul însuși se complăce în acest joc al transformărilor, un joc al măștilor

pe care el este dispus să le poarte. Poemele se gravează pe un onirism simbiotic, în care rebarbativul și beatitudinea, contrariile se atrag. Într-o oarecare măsură el nu face altceva decât să continue procedeul lui Urmuz, procedeu în cadrul căruia scriitorul înglobează, în alcătuirea personajelor sale, o serie de elemente fortuite. Nici Ion Caraion nu se abate de la jocul cu măști. Poetul este unul al antitezelor, alternând succesiv masca artistului grav, neînțeles și singur cu aceea a zeflemitorului, astfel că registrul comic este la el acasă. Ion Caraion expune caricatural fapte hilare și tipuri reprezentative pentru societate: Pâtâncă, Izbrinte, Cârpa-n Cur, Pupă-Tot, Burtă-Verde, domnișoara Gonococ, Izmene-Sus.

Indiferent că sunt avangardiști, postavangardiști, neomoderniști sau postmoderniști, poeții nu fac abstracție de jocul de la nivelul limbajului. El este atent conceput și exersat de către Urmuz, pentru ca mai apoi să îl întâlnim și în cazul primului val de scriitori avangardiști. Este suficient să ne gândim la poezia dadaistă făcută de Tzara, care întrevăde așezarea atipică în pagină, precum și joaca poetului cu literele sau la rândurile din *Hidrofil*, *Semnălizări* și alte poezii de acest gen din repertoriul lui Voronca. Nici Sașa Pană nu poate sta departe de jocul dintre cuvinte. În „Cuvântul talisman”, universul ludicului se mută pe *logos*, conferindu-i acestuia o libertate tangențială de numire, asociere și semnificație. Fie că surprindem simple jocuri de litere sau jocuri de cuvinte, poetul se complăce în această tentativă de exprimare „vederoasă”. Jocul *logosului* a fost însă continuat și dezvoltat în creația lui Virgil Teodorescu, mai ales în cea „limbă leopardă” și va descoperi o mare capacitate inventivă în ludicul „necuvintelor” lui Nichita Stănescu sau în poetica diminutivă a lui Romulus Bucur. Nu de puține ori, poeții fac apel la inventarea unor cuvinte, așa cum procedează Urmuz, Virgil Teodorescu sau Marin Sorescu, grație derivărilor. Multiplele asocieri dintre neologisme și termeni stranii, jocul fonetismelor reprezintă elementele pe care se dezvoltă jocul liric al lui Virgil Teodorescu. *Logosul* se bucură de-a lungul acestor perioade literare de adevărate „acrobații verbale”. Și în cazul poeziei scrisă de Ana Blandiana se poate constata acea trecere a cuvintelor dintr-un registru în altul, la fel cum se remarcă în versurile lui Gellu Naum, unde poetul jonglează cu elementele discursive, schimbând instantaneu registrele. Atât Gellu Naum cât și Ana Blandiana redescoperă acea joacă a clișeelelor și pe cea sugestivă. Mai mult, poetul face apel la exercițiul dadaist, astfel că este readus în prim-plan colajul. Dacă el se regăsește mai puțin în cadrul liricii poetei, *Avantajul vertebrelor* ne oferă un bun exemplu în ceea ce privește acest subiect. Pentru Ana Blandiana, înclinațiile ludice se rezumă la mărcile stilistice ale textului: ritmul, rima, plasarea versurilor în strofe, însă ea preia de la avangardiști și tehnica jocului de cuvinte, regăsită în ecourile sonore, contaminările și contiguitățile întâlnite în scrierile sale.



Tot Urmuz rămâne „dezvoltatorul” unui alt principiu ludico-avangardist. Avem în vedere aici acel reper orientativ care este cel al cotidianului. Accentul poetic se mută, programatic, pe viața de zi cu zi și în cazul versurilor lui Ilarie Voronca, iar poezia se scrie prin înregistrarea faptului imediat, a faptului brut. Un astfel de demers este vizat și de către postavangardiști, neomoderniști, cu precădere de postavangardiști. Ororile războiului constituie tematica predilectă pentru Ion Caraion și Geo Dumitrescu, în timp ce Mircea Dinescu și Florin Iaru tratează parodic acest subiect, primul chiar face recurs la stilul pamfletar. Asemeni lui Ion Caraion sau Mircea Dinescu, Florin Iaru își coboară poezia în stradă. Demersul este urmat și de către Romulus Bucur, însă poetul se va axa mult pe interiorizarea discursului „cântecelelor” sale. Cu toate acestea, subiectul rămâne cel preluat din cotidian. Această latură a ludicului o dezvoltă și Ana Blandiana, ea ținându-se departe de jocul satiric și ironic, dezvoltat de Sorescu, Dinescu sau Iaru.

Trendul parodist este urmat de către o mare parte dintre poeții pe care i-am amintit până acum. El începe cu parodia la adresa artei literare din opera lui Urmuz, atinge cote maxime în creația lirică a lui Marin Sorescu, pentru a fi regăsit și peste zeci de ani într-o poezie cum este *Conferință despre măr sau confesiunea unui mizantrop* a lui Petru Romoșan. Ceea ce s-a constatat în cadrul universurilor lirice ale acestor poeți este faptul că jocul parodic superior se particularizează prin rescrierea ironică a stilului vechi. Majoritatea poeților lansează atacuri la adresa literaturii conservatoare. Romantismul este cel mai în vogă vizat, așa cum se întâmplă și în cazul lui Florin Iaru. Nimic utopic nu regăsim în relatare, totul se rezumă la consemnarea faptului brut, vădit sesizat în exprimarea folosită, una care abundă în exclamații, interjecții, expresii cotidiene, proverbe. Dar efectele ludice merg mai departe și abordează până și domeniul metaforicului, situație în care se constată alipirea unor termeni duri, „scoțuroși” la termeni delicați, mățoși. Procedeele demarează cu epica scurtă a lui Urmuz – portretele lui Algazy și Grummer fiind exemple concludente în acest sens – pentru a fi expusă direct în poezia amintită anterior. Tehnica precursorului avangardist, jocul bizar al lui Urmuz a fost împărtășit înainte de Ilarie Voronca. Imagistica extraordinară a poetului, în special temeritatea asociațiilor, în cadrul cărora primează comparația, a determinat apariția acelor imagini grandioase ale descrierilor din poezia sa. Asocierile prețioase vor fi reluate, la un alt nivel, de către Ana Blandiana și Nichita Stănescu.

Integralismul a dat jocul hazardat de a face poezie și stilul telegrafist al acesteia. Am putut remarca până acum faptul că acest stil s-a propagat de la versurile lui Voronca – versuri telegrafiate, concentrate, închise, amalgam de metafore și comparații cu o imagistică deconcertantă –, Sașa Pană, Roll până în postavangardism. Tot din perioada avangardistă a fost preluat și jocul sugestiv, atât de des întâlnit în lirica lui Voronca. Mai târziu, el va fi continuat

de Geo Dumitrescu. Dar ceea ce trebuie remarcat la acest poet este jocul intertextual. Pornind de la prezența acestuia în paginile liricii lui Dumitrescu, postmoderniștii se vor folosi la maxim de acest procedeu, în tentativa lor de a resuscita literatura română. Este adevărat faptul că poetica avangardistă a oferit repere pentru scrierile și scriitorii care i-au urmat, însă același lucru se poate spune și despre gruparea postavangardistă. Apelul la intertext este doar unul dintre procedeele utilizate de către postavangardiști; lui i se adaugă discursul care se focalizează pe împrumuturi din alte limbi. Texte precum *Colinda colindelor*, *Haiku*, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* devin adevărate teme de parodiat pentru lirica lui Stănescu. Intertextul este regăsit și în cazul creației lui Emil Brumaru, în paginile din *Nemaipomenitul roman*. Departe de a fi o specie a genului epic, probabil doar prin structurarea strofelor în capitole, această scriere face apel la intertext. Poetul aplică metoda colajului, decupând personaje și autori din lecturile copilăriei. Astfel, după Gellu Naum, el readuce în atenție această metodă literară. Toate aceste procedee reprezintă dovezi ale continuării demersului de eliberare de gândirea logică, început de mișcarea avangardistă și dus mai departe de neomoderniști și postmoderniști. El este cel mai bine pus în evidență de libertatea jocului discursiv din poezia lui Nichita Stănescu. Forța eliberatoare se observă clar în cazul tuturor poeților analizați, ea fiind preluată din diverse perioade avangardiste și adaptată momentului. Este și cazul lui Mircea Dinescu, a cărui libertate lirică amintește de aceea suprarealistă, poetul fiind un nonconformist *ad-litteram*, impresionând prin îndrăzneala asocierilor, lipsite de orice premeditare a actului creator. Însă nu de fiecare dată elementele au fost preluate de la o perioadă la alta, de la un curent literar la altul. De exemplu, caracterul domestic al cadrului din poezia lui Dinescu amintește de cel definitoriu pentru lirica lui Emil Brumaru. Ceea ce se poate afirma cu precizie este că acești poeți au moștenit, au valorificat și îmbunătățit jocul metaforic lansat de scrierile avangardiste. Putem spune că imperiul metaforic lansat de Voronca își găsește un urmaș în poetul Mircea Dinescu.

Atât în neomodernism, cât și în postmodernism poeții vor continua jocul cu forța creatoare, generatoare a literelor și a cuvintelor deja existente, dar se vor folosi tot mai mult de împrumuturi lexicale. Demersul este astfel inaugurat de Constant Tonegaru. Indiferent de metoda și demersul ales, toate cultivă ironia poetului și anunță nevoia de sincronizare dintre creație și viață. De acum înainte, din postavangardism, poezia va fi mutată în stradă și va derula un joc între iluzie și realitate. La o primă privire, doar Ana Blandiana ar face excepție de la această regulă, însă poeta se încadrează perfect în acest tipar, grație jocului sugestiv. Până și poezia pentru copii, atât a ei, cât și cea a lui Sorescu sau Stănescu, se dedau spectacolului cu măști, generat de avangardă. Dar Constant Tonegaru își aduce contribuția în posteritate nu doar grație împrumuturilor neologice, ci putând fi privit

din ipostaza de precursor a lui Mircea Dinescu. Pe ambii îi apropie exprimarea cordială, oficial-ironică, pe care se proiectează un sentiment de iubire ludică, obținută printr-o simbioză a elementelor delicate cu a celor dure, a celor romantice și a celor tehnico-științifice.

După cum s-a putut observa, de-a lungul mișcărilor literare supuse analizei noastre s-au produs interferențe și preluări de teme, procedee, metode, tehnici. Multe dintre ele au fost împrumutate din scrierile avangardiste, pentru ca mai apoi, textele postavangardiste să conțină elemente de o importanță semnificativă pentru poezii neomoderniști și postmoderniști. Ceea ce i-a unit pe toți a fost parodia la adresa artei literare. Aceasta a fost evidențiată grație asocierilor șocante, descătușării sintaxei și a logicii, ironizării lirismului solemn, dispersării discursului și a construcțiilor eliptice. La acestea se adaugă și joaca literelor, dirijată de pana poezilor, creând cuvinte și structuri la întâmplare, obținând stranii efecte sonore. Așa cum am putut remarca, multe dintre trăsăturile caracteristice mișcării avangardiste s-au propagat până în postmodernism, chiar și mai departe de acesta: eliberarea fanteziei, estomparea granițelor dintre specii și genuri literare, joaca logოსului și a literelor, grafismele, desolemnizarea discursului liric, spiritul ironic, oralitatea expresiei, intertextul, parodia și colajul sunt doar câteva exemple în acest sens.

Chiar dacă au trecut aproape o sută de ani de la avangarda literară românească, timpul nu a reușit să așeze straturi groase de praf peste aceasta. Din contră, interesul și fascinația pentru cea mai răsunătoare mișcare modernă par să fie direct proporționale cu timpul, în ultimele decenii bucurându-se de o atenție semnificativă, fiind tratată din cele mai inedite posibilități, în timp ce în domeniul strict creativ-artistic, ea dă dovadă de posibile reîntoarceri.



Alina Gabriela MIHALACHE

Neoavangarda, de la text la spectacol. Ionesco și regizorii lui

S-a invocat adesea, în contextul neoavangardei scenice din cea de-a doua jumătate a secolului XX, contribuția pe care Eugène Ionesco a avut-o la pulverizarea codurilor și cutumelor înrădăcinate în solul conservator al artei dramatice. Textele lui incomode și ineluctabile, pe care Jacques Lemarchand (1) le compara cu vulpea spartană, mușcând din brațul luptătorului ce o ascunde sub tunică, au generat reacții divergente și au câștigat, în timp, un public nonconformist. Despre *Tabloul*, *Lecția*, *Victimele datoriei* și chiar *Rinocerii* s-a vorbit la momentul lansării lor când în temenii literaturii detectivistice pentru copii, când în limbajul umanismului filosofic, ubicuu în spațiul european din primul deceniu postbelic. În special recuzita indicată de dramaturg (măști, sfori, gheridoane, pisici de pluș peste care tropăie horde de rinoceri, arme al căror tir metamorfozează protagoniștii) și câteva tipologii în uniformă desprinse din fantezmele infantile (pompierei, școlărițe pedante și profesori căpcăuni, polițiști, nelipsita servitoare cu șorț alb și dantelat) au făcut ca, la o primă receptare, textele sale să fie afiliate unei așa zise literaturi „de capă și spadă” (2), înrudite cu universul muschetarilor sau al benzilor desenate. Un soi de inconștiență juvenilă suprarealistă l-ar fi stăpânit pe creatorul *Cântăreței chele* și al *Lecției*. Piese scrise de-a lungul anilor „50, cele care i-au adus celebra încadrare în literatura absurdului, alcătuiau o feerie distopică, căzută din bagheta jucăușă a lui Puck.

După atingerea notorietății, în scrierile eseistice, Ionesco a confirmat întrucâtva ambele ipoteze de interpretare, ludică vs. politică, evocând fie copilăria plimbărilor în Grădinile Luxemburgului, cu scenele sale din lemn improvizate pentru reprezentațiile unor păpuși disproporționate trase de sfori grosolane, fie tinerețea bucureșteană, marcată de complexul patern și spaima în fața expansiunii legionare. Însă, cu excepția poate a celor câteva piese care fuseseră inițial concepute în proză și citite, în varii contexte, la posturile franceze de radio, toate creațiile sale dramatice au ajuns în atenția publicului și a criticii odată cu montarea lor și abia pe scenă au devenit manifestele unor forme teatrale revoluționare. E drept că la Paris, debutul său scenic a fost întâmpinat cu vag scepticism. Nici Nicolas Bataille, nici Marcel Cuvelier, nici chiar bunul său prieten Jean-Louis Barrault (3), regizori cu care Ionesco colabora îndeaproape, intervenind chiar asupra textului la sugestiile lor, nu au reușit ani la rând să-i aducă celebritatea. A rămas în nedatata istorie a culiselor

exclamația atribuită lui Artur Adamov, la premiera franceză a piesei *Scaunele*: „Nimeni pe scenă, nimeni în sală... ce iluzie perfectă!” (4)

Ceea ce a contribuit semnificativ la clarificarea statutului de dramaturg al neoavangardei și la succesul internațional al lui Ionesco a fost montarea acestor piese din prima decadă de creație pe diverse scene ale lumii. Desprinse de contextul lor imediat, de inerția publicului parizian și de autorul lor, textele lui Ionesco s-au răspândit rapid și au devenit parte a unui supertext transnațional, pe care scena, mediu fertil al noilor revoluții artistice, îl va alimenta și reconfigura neconținut, în parcursul său către noi construcții ale identității în era *post-* (belică, modernă, dramatică).

La doar câțiva ani de la premiera sa franceză (5), *Scaunele* se joacă la Stry Teatr din Cracovia, în regia unui foarte tânăr și promițător debutant. Jerzy Grotowski, cel care avea să devină inițiatorul unora dintre cele mai intense experimente teatrale internaționale ale secolului, își începe cariera regizorală la 24 de ani, aducând pe conservatoarea scenă a celui mai vechi teatru polonez un text extrem contemporan. Creatorul teatrului sărac și al spectacolului ritual găsisese în nuditatea piesei lui Ionesco, în implacabila sa desfășurare, un bun mediu de afirmare a propriei maniere artistice. Premiera are loc pe 29 iunie 1957 și creează o anumită emoție în rândul oamenilor de teatru. (foto 1) Criticii locali salută noutatea absolută a acestei montări, în care Grotowski distilează tehnici de reprezentare simbolică a absenței, a golului și penumbrei, schițând de pe acum semnătura inconfundabilă a creației sale teatrale. Răsfoind presa vremii, aflăm că montarea propunea „instaurarea unui joc al sugestiei care suspendă orice încercare de ancorare în forme teatrale preexistente” (6), dând forță „strigătului lui Ionesco, prin care speră să organizeze societatea într-un mod semnificativ” (7), fiecare pas, fiecare șoaptă fiind subordonate unui joc-ritual al semnelor. Într-o publicație de mare vizibilitate din Varșovia (8), criticul Jan Kott dedică spectacolului un studiu amănunțit în care discută, în termenii noii avangarde și ai resemnificării spațiului scenic linia experimentală propusă de o nouă generație de dramaturgi – Ionesco, Beckett, Adamov. Înaintea apariției studiului lui Martin Esslin și a consacrării dramaturgiei absurdului, textele ionesciene, preluate în spațiile de maximă inovație ale teatrului postbelic, devin parte a profunde (de)construcții scenice ce a marcat sfârșitul de secol și pretexte ale explorării unor noi forme de reprezentare. Foarte curând Grotowski va deveni, la rândul său, un reper al neoavangardei, prin celebrele Laboratoare teatrale înființate în Opole și Wrocław.

Deși reprezentarea *Scaunelor* la Cracovia a stârnit, la momentul premierei, un val de reacții, rămâne în istoria mișcării de avangardă din a doua jumătate a secolului doar prin urmele discrete pe care le imprimă

în profilul artistic al viitoarelor spectacole de forță grotowskiene. În mod surprinzător, nu e menționată în scurtul istoric pe care Emmanuel Jacquart o face montărilor acestei piese în ediția *Pléiade* (E. Ionesco *Théâtre complet*) (9), nici în numeroasele consemnări și mărturii pe care dramaturgul însuși le-a lăsat posterității.

Câțiva ani mai târziu, aceeași scenă de la Stry Teatr va găzdui una dintre cele mai uluitoare reprezentări ale piesei *Rinocerii*. Niciun alt spațiu nu era mai propice pentru a da expresie strigătului de disperare al „ultimului om” și mesajului anti-nazist asumat de textul ionescian decât Cracovia, încă purtând urmele ghetozării din timpul ocupației germane. Spectacolul are loc în iarna anului 1961, regia îi aparține lui Piotr Pawlowski, scenografia și costumele sunt semnate de unul dintre cei mai impresionanți creatori din sfera teatrului de avangardă, Tadeusz Kantor (foto 2). În timp ce la Paris, în urma montării lui Jean-Louis Barrault la Théâtre de l'Odéon, Ionesco este considerat deja un dramaturg „clasicizat”, la Cracovia aceeași piesă deschide noi perspective și anunță noi tehnici de compoziție ale neoavangardei scenice.

Într-un decor unic sugerând zone mutilate, dezafectate, Kantor instituie pe scenă poetica obiectului-memorie și a spațiului retractil, procedee pe care le va experimenta apoi în diversele tipuri de mizanscene, de la teatrul informal, teoretizat odată cu această reprezentare manifest (10), până la spectacolele extreme grupate sub titlul *teatrul morții*, din ultima etapă a creației sale. Costumele din *Rinocerii* sunt un pretext de a exprima, încă de pe acum, corporalitatea traumei, unul dintre aspectele care îl vor urmări pe Kantor fără încetare. Se regăsește aici aceeași inconfundabilă amprentă stilistică din *Clasa moartă* sau *Găinușa de baltă*, spectacole kantoriene ce au contribuit decisiv la conturarea specificului neoavangardei postbelice și a noului discurs scenic ce va duce la schimbarea de paradigmă de la sfârșitul secolului.

În aceeași perioadă, Richard Schechner, teoreticianul *performance*-ului și fondatorul școlii experimentale de teatru ambiental, își elaborează viziunea teoretică asupra spectacolului, aplicând pe textele ionesciene câteva dintre principiile sale compoziționale de bază. În 1961, sub îndrumarea lui, se montează în Provincetown, într-o compoziție coregrafică, *Lecția*, urmată la scurt timp de *Victimele datoriei*, un spectacol realizat de trupa *The New Orleans Group*, în Le Petit Théâtre du Vieux Carré. Ambele texte îi oferă lui Schechner prilejul unor experimente în linia deconstruirii linearității dramatice și a reconfigurării spațiului scenic. În elaborarea teoretică a noului concept care va revoluționa viziunea asupra spectacolului, această reprezentare-experiment este revelatorie. Iată-o descrisă în amănunt în primul studiu pe care Schechner îl consacră temei, *Essays on Performance Theory*: „În timpul spectacolului *Victimele datoriei* am descoperit că

publicul se apropia la scenele intense și se depărta când acțiunea devenea amplă și violentă, reocupându-și zona după terminarea acțiunii. În scena finală, Nicholas I-a alergat pe Detectiv prin toate marginile încăperii ample, împiedicându-se de spectatori, căutându-și victima printre spectatori. Dacă cineva din public ar fi ales să-l adăpostească și să-l protejeze pe Detectiv, s-ar fi adăugat o complicație neprevăzută, dar cu care interpreții s-ar fi descurcat” (11). Textul lui Ionesco probează, așadar, o serie de procedee tehnice de a decupa modular teritoriul spectacolului și de a activa forța participativă a publicului. Pornind de la indicația (ludică a) autorului „dramă naturalistă”, Schechner realizează un spectacol-caleidoscop, un experiment violent extrem în care sunt antrenate cam toate procedeele de legitimare a discursului avangardist. Obiectele erau desprinse de funcția lor imediată, scaunele aranjate în spirală creau senzația unui perpetuum absurd, unele spații de joc erau ascunse privirii spectatorilor. Prin anumite trape și trapeze spectacolul se desfășura simultan dedesubtul și deasupra publicului. Alături de scări care nu duceau nicăieri, sau de aparatură scenică lăsată la vedere, decoruri din producțiile anterioare se integrau simbolic în detectivistica piesei (12). Experimentul scenic potența la nivel teoretic conceptul de „spațiu transformat”, care va căpăta expresie deplină, sub aceeași direcție, în celebrul performance *Dionysos 69*, creat în New York de *The Performance Group*.

Avangarda în teatru se consumă, așadar, pe scenă. Pentru Ionesco, aceste montări și multe altele de aceeași factură, răspândite în întreaga lume, au însemnat asimilarea sa în mediul hibrid al amplei și eterogenei mișcări de reformare a teatrului de la sfârșitul secolului. Aproape toate textele sale au slujit ideea de experiment post-dramă, în special prin detronarea limbajului verbal, instaurarea unei anarhii a obiectelor, ca și prin implacabilul lor ritualic. Intrate în vizorul unor regizori reformatori, acestea au devenit, de-a lungul anilor '60, manifeste și pretexte ale resemnificării conceptului de reprezentare scenică.

Un aspect important pentru profilarea dramaturgului ca simbol al neoavangardismului european a fost, fără doar și poate, și statutul lui de expatriat, cu toată încărcătura sa identitară. Figură de frontieră, prin dubla experiență a bilingvismului și biculturalismului, Ionesco a fost asimilat ca unul dintre pionierii para-limbajului dezvoltat în teatrul neoavangardist, apt să creeze punți transnaționale, interculturale, intersemiotice. Textele lui, intrate în dialog cu cele mai diverse para-texte regizorale și scenografice, de la Kantor și Grotowski până la Schechner și Robert Wilson, au putut exemplifica viziunea integratoare specifică momentului postdramatic, pe care încă îl traversăm.

Note:

¹ Jacques Lemarchand, *Préface, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1954, p. 4.

² *Ibidem*, p. 5

³ N. Bataille – primul regizor al piesei *Cântăreața cheală* (11 mai 1950, Théâtre des Noctabules, Paris); Marcel Cuvelier – primul regizor al piesei *Lecția* (20 februarie 1951, Théâtre de Poche, Paris); J.-L. Barrault, primul regizor parizian al piesei *Rinocerii* (22 ianuarie 1960, Théâtre de l'Odéon, Paris).

⁴ Ionesco, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1955, Préface, p. 9.

⁵ 22 aprilie 1952, Théâtre Lancry, Paris, regia Sylvain Dhomme.

⁶ Tadeusz Kudliński, *Scaunele*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr. 28.

⁷ Olgierd Jędrzejczyk, *Uluitor!*, „Gazeta Krakowska”, 1957, nr. 259.

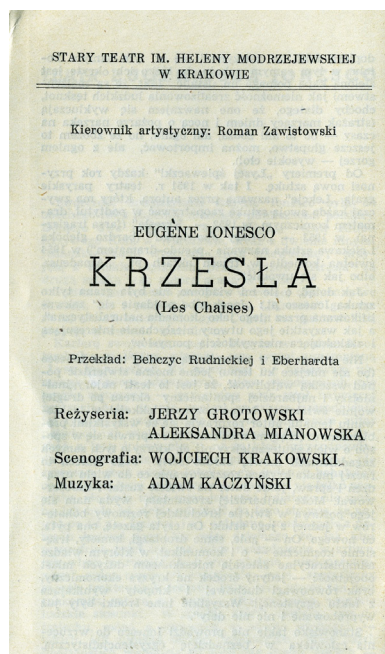
⁸ Jan Kott, *Ionesco și neînțelegerile din Cracovia*, „Wycinki Prasowe Glob”, 29.VIII – 4.IX 1957, nr. 35.

⁹ O scurtă și incompletă menționare a spectacolului polonez apare, totuși, într-o notă de subsol, în *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1539.

¹⁰ În paralel cu scenografia piesei *Rinocerii*, Tadeusz Kantor redactează *Manifestul teatrului informal*, definind teatrul ca pe o încercare de a atinge materia inertă și a o insera în discursul gesturilor scenice. Materia, cu forța sa generativ-distructivă, tinde să înlocuiască individul abolit de istorie. (Vezi în acest sens T. Kantor, *A Journey through Other Spaces. Essays and Manifestos*, University of California Press, 1993, p. 51).

¹¹ Richard Schechner, *Performance. Introducere și teorie*, Traducere de Ioana Ieronim, București, Editura Unibet, 2009, p. 200.

¹² Pentru descrierea completă a spectacolului, vezi Richard Schechner, *Performance. Introducere și teorie*, ed. cit., p. 205 et passim.



Mihai DUMA

Internaționalismul avangardist și adaptările locale. Futurismul: ideologii, programe și figuri

Supusă multiplelor lecturi din perspectivă teoretică și critică și recuperată de o serie de curente literare, avangarda istorică își demonstrează nu doar disponibilitatea de a fi privită prin diverse grile metodologice, ci și rezistența la lectură. Limitele abordărilor au transformat problematica avangardei într-un subiect ce pune la încercare câmpul conceptual al studiilor culturale, dovedind complexitatea fenomenului din punct de vedere istoric, ideologic și estetic. Cu toate că a fost privită în ultimul timp ca o mișcare transnațională, analiza circulației ideilor literare nu poate fi izolată de manifestarea curentelor avangardiste pe scena statelor naționale. Din perspectiva lui Thomas Hunkeler, în recentul său volum *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, domeniul artistic se configurează ca un spațiu al luptelor pentru supremație ce sunt subînținse de miza afirmării culturii naționale. Pornind de la teza lui Hunkeler conform căreia atât contextul național, cât și cel internațional, se articulează în manifestarea curentelor de avangardă (1), în cele ce urmează, vom urmări opțiunea avangardismului românesc pentru apropierea de futurismul italian, ilustrând influențele marinettiene în manifestele primei generații de avangardiști în relație cu viziunea asupra sintaxei, a limbajului și a convențiilor lirice; acest fapt ce ne va îndrepta privirea cu precădere spre textele programatice și poetice ale lui Ilarie Voronca,

încercând să identificăm teroarea în fața sensului poetic preconstruit de istoria culturală.

Spre Internaționala avangardistă

Mișcarea avangardistă este redată de către istoria literară recentă ca o mișcare cosmopolită al cărei caracter transnațional pare să primeze în fața adaptărilor locale. Dar adeziunile istorice la diferitele mișcări negatoare diferă în funcție de tensiunile ideologice ce străbat câmpul cultural european. Ideologiile și politicile culturale asumate de fiecare grupare avangardistă influențează dorința de afirmare pe scena artistică europeană de la începutul secolului al XX-lea. Observând mișcările culturale ce pendulează între local și european, Thomas Hunkeler afirmă: „A sublinia caracterul internațional, de altfel evident, al avangardelor în practicile lor de comunicare și schimb sau la nivelul plurilingvismului anumitor lucrări sau publicații, nu implică neapărat, în cazul aceluiași curente, că s-au simțit obligate încă de la început să renunțe la aspirațiile lor naționale, dacă nu naționaliste” (2). Negarea tradiției și a instituțiilor culturale, antipaseismul, nu conduc în aceeași măsură la anularea dorinței de afirmare pe plan internațional. Istoricul literar elvețian pornește de la poziția de hegemonie a Parisului în domeniul producției artistice în primele două decenii ale secolului al XX-lea pentru a ilustra modul în care curentele avangardiste vor să aproprieze acest spațiu simbolic pentru a se impune ca direcție centrală. Autorul observă că tensiunile dintre curente și promotorii lor ce se manifestă prin accentuarea ideologiei naționaliste; acesta este cazul relației dintre futurism și cubism (*l'affaire Boronali* sau discursurile lui Apollinaire) sau, în afara Parisului, respingerea futurismului italian de către cel rus ce va conduce la reacția adversă față de sosirea lui Marinetti în Rusia (3).



Desprinderea de trecut, depășirea clișeului în expresivitatea poetică, antitraditionalismul sunt doar câteva dintre trăsăturile ce pot fi identificate în cadrul mișcărilor avangardiste, dar cărora li se suprapun o serie de specificități ale mediului cultural local. Mișcările negatoare din epocă ilustrează, în viziunea lui Paul Cernat, principiul *vaselor comunicante* ce „implică în definitiv, ideea apartenenței lor la o paradigmă culturală comună, pe deasupra opozițiilor ideologice de suprafață” (4). În cazul culturilor periferice, considerând câmpul producțiilor literare ca fiind racordat la mișcările ideologice naționale, adeziunea la un anumit curent păstrează, în spatele programelor estetice, urmele asociate construcției identitare. Contextul românesc devine reprezentativ, întrucât, la începutul secolului al XX-lea, România apare ca un stat tânăr pe harta Europei ce prezintă idealuri unioniste, prin urmare, adeziunea la futurismul rus se configurează ca o opțiune ce ar fi fost respinsă de mediile culturale locale nu doar din cauza conservatorismului în fața mișcărilor avangardiste, ci și de pe poziții naționaliste, dată fiind situația provinciilor românești la acea dată. Totodată, fractura din sânul mișcării avangardiste rusești formată în jurul lui Mihail Larionov și a Nataliei Goncharova, ce optează pentru manifestarea în artă a spiritului național, inspirația din folclor și primitivismul artei (5), ar fi făcut apropierea gruparea futuristă dificilă. Mai mult decât atât, cultura românească își dorea în continuare racordarea la Occident, astfel încât, până după al Doilea Război Mondial, cultura italiană era a treia ca influență după cea franceză și cea germană (6). Nu este, deci, de mirare faptul că primul manifest al futurismului apare tradus în română (5 martie 1909) la câteva zile după publicarea sa în *Le Figaro* (20 februarie 1909).

Unde am plasa, așadar, viitoarele mișcări avangardiste din spațiul românesc? În internaționala avangardistă, pe de-o parte, pentru că futurismul se va manifesta fără tendința sa fascizantă, pe de altă parte, în ciuda unui program antitraditionalist comun, adeziunile la anumite curente și luptele de putere din spațiul cultural poartă în ele semnele ideologiei naționaliste.

Tablele legii și noua logică a literaturii

Circulația manifestelor avangardiste în spațiul european conduce spre racordarea spațiilor periferice la programele noilor curente; chiar dacă nu există o adeziune imediată la acestea, influențele sunt resimțite în lumea artistică, să nu uităm cazul lui Urmuz ce își intitula prozele în manuscris *Schițe și nuvele... aproape futuriste*. Cu toate că distanța dintre creația urmuziană și futurism există, iar analiza ei o realizează Emilia Drogoreanu în volumul *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, alegerea sintagmei din titlu vădește, atât intuiția autorului față de similitudinile estetice, cât și influența curentului în mediile literare.

Dat fiind că futurismul nu este adoptat cu latura sa fascizantă, similitudinile se observă la nivelul programului estetic. Primul manifest al lui F.T. Marinetti afirmă dinamismul lumii moderne, acordându-i caracter estetic: „grandoarea lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei” și negarea instituțiilor culturale: „noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice tip” (7). Atitudinea violentă cu privire la trecut și lupta împotriva clișeului se poate observa în manifestele *Să ucidem Clarul de Lună!* (pp. 78 – 85.), înscenându-se lupta împotriva motivului romantic, dar și în articolele *Împotriva Veneției paseiste* și *Împotriva Spaniei paseiste* (pp. 91 – 99). Cel mai important program pentru receptarea românească a curentului rămâne *Manifestul tehnic al literaturii futuriste*, acesta vrea să impună o nouă formulă literară caracterizată prin distrugerea sintaxei, folosirea verbului la infinitiv, abolirea adjectivului, a adverbului și a punctuației, dublarea substantivelor, utilizarea analogiei complexe ca lanț de imagini și distrugerea eului (pp. 100 – 105).

Estetica vitezei și perspectivele asupra noului model literar se condiționează reciproc, ilustrând caracterul cultural al formelor poetice. În fond, caracteristicile futuriste translatează dinamismul citadin și mașinist la nivelul discursului poetic. În viziunea lui Henri Meschonnic, ce consideră formele metrice ca elemente culturale, raportarea poeziei moderne la acestea, prin modificarea tiparelor, ține de coextensivitatea realului în relație cu lumea. Luând ca exemplu rima, teoreticianul afirmă: „Nu este rima cea care și-a dat sfârșitul, ci o convenție. [...] Ordinea a fost, deci, prima rimă, primul principiu al rimei. Poezia metrică răspundea lumii. [...] Violenta a devenit o rimă, un principiu al rimei. O rațiune” (8). Astfel, schimbările ce survin la nivelul poeziei avangardiste apar ca reacție împotriva convențiilor ce țin de o lirică și o ordine a lumii considerată depășită. Distrugerea sintaxei este, de fapt, minarea a unei tradiții a scriiturii și a organizării sensului, ce marchează noua perioadă futuristă. Organizarea liricii după o logică anterioară a sensului poetic apare drept convenția ce trebuie depășită, tocmai de aici necesitatea adoptării schimbărilor lui Marinetti.

Aceeași preocupare pentru expresia poetică se observă și în manifestele românești, chiar dacă, după cum observă Ion Pop, „o mișcare futuristă propriu-zisă, organizată ca atare, cu un program distinct, nu a luat naștere în spațiul avangardist românesc” (9). Articolele programatice ale lui Ilarie Voronca conturează aceeași perspectivă asupra limbajului poetic drept convenție, ce este integrată constructivismului și, ulterior, integralismului. Accentele futuriste ale autorului se observă, în principal, în manifestele din perioada 1924-1925, când se observă preocuparea pentru deconstruirea sintaxei și inventarea unei noi sistematice a poeziei. În *Aviograma* (10), publicată la 24 octombrie 1924, în revista

75 H.P., autorul vede „gramatica logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe”. Asocierea celor trei elemente sugerează apartenența lor la o manieră revolută a sensului poetic, imaginea creată ducând în deriziune tradiția literară. Noua formulă literară presupune „sângerarea cuvântului”, altfel spus, violența în raport cu sensurile clișeizate ale limbajului. Sub pseudonimul Alex Cernat, Voronca publică articolul 1924 (pp. 17 – 18), noua estetică pe care o propune articolul este singura considerată potrivită pentru modernitatea vremii; în privința limbajului, se observă violența rupturii față de expresivitatea anterioară: „și cuvintele cu intestinalele despletite aleargă prin foburg înlănțuindu-se în jazzul frazelor vertiginoase”. Poezia este astfel racordată noilor tendințe din lumea muzicală, dar se constituie și imaginea *cuvintelor în libertate*, concept futurist ce presupune crearea de analogii având la bază cuvinte ce întrețin raporturi de sens îndepărtate (11). Cel mai reprezentativ articol programatic, privind noua structurare a raporturilor lingvistice, este *Gramatică* (pp. 34 – 37), autorul încercând o definiție a sistemului sintactic ce s-ar potrivi noii sensibilități. Logica, deci, convenția sensului, din spatele fostei structurări este cea care trebuie cu necesitate depășită: „Etimologia, sintaxa, gramatica, au avut și mai mult de încercat. Pentru că o frază perfect gramaticală e o frază logică. Creatorul nou a sfârșit deci și regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut și o construcție nouă”.

Logica structurării sintactice este apropiată de convenția generării sensului, astfel, limbajul poetic anterior este văzut ca un sistem închis a cărui organizare trebuie depășită. După cum afirma Roland Barthes: „Limbajul este o legislație, limba este un cod” (12), tocmai structurarea logică internă este cea pe care avangardiștii visează să o sfârșim, întrucât aceasta impune discursului un sens propriu. Acesta este și motivul pentru care *literatura manifestelor*, după cum o numește Ion Pop, apelează la violența limbajului împotriva tradiției, încercând să marcheze ruptura față de percepția anterioară asupra creației. În viziunea lui Jan Assman, ce analizează relația limbajul violenței în trecerea de la politeism la monoteism, acesta „face parte din retorica revoluționară a convertirii, a renunțării și schimbării radicale, a saltului cultural de la vechi la nou” (13). Figura biblică este actualizată și de către Voronca în *Gramatică*, deoarece în noua paradigmă culturală: „Orice artist trebuie să fie aducătorul unor alte principii, scoborând în concertul de fulgere de pe muntele Sinai cu tablele logice noi în mâini”. Imaginea veterotestamentară este invocată pentru a ilustra mizele programului avangardist de a stabili noi legi ale creației poetice.

Logica și convenția în figuri poetice

Preluate pe filon futurist, distrugerea sintaxei sau reinventarea logicii limbajului poetic sunt reflectate la nivelul expresiei poetice prin figuri ale captivității sensului în structuri preconstruite cultural. Acestea pot fi

identificate cel mai clar în poezia lui Ilarie Voronca din perioada 1924-1925, o parte adunată în placheta *Invitație la bal*, iar alte poezii rămase în publicațiile periodice ale epocii și antologate de Ion Pop în *Incantații*. Înseși scenariile pe care poemele le dezvoltă încearcă răsturnarea convențiilor consacrate de tradiția literară.

Încercând o deconstruire a sintaxei și apropiindu-se de modelul futurist, poezia *Hidrofil* sugerează frica în fața semanticii culturale prin modificarea ironică a unor locuri comune ale comunicării cotidiene. Echivalența senzațiilor în cadrul enumerațiilor permite ilustrarea *diferenței* în sânul unei expresii consacrate de către uzaj ce creează cititorului un orizont de așteptare: „îmi e foame îmi/ e întuneric îmi e dicționar” (14). Dicționarul apare ca o figură a sensului prestabilit, reprezentând postura unei logici academice opuse poeticului ce conduce la închistarea expresiei: „Cât de brusc cerul osificat în saltar/ Tapetat peisaj, ultimul amurg în dicționar”, în *Oval* (p. 12). Și în poemul *Profil într-o lacrimă* (pp. 12 – 13) se reflectă sensul lingvistic ca dialectică înghețată, anistorică, și exterioară poeticului: „Creierul oscilează ca un compartiment în transatlantic/ Dacă ai ști, dacă ai ști, suvenir acest sărut/ Părul tăiat ca vorbe/ În trepte un gând/ Un cuvânt mireasma”. Din această perspectivă semnificatul asociat semnificantului reprezintă o reducere a sensului, oprirea acestuia din traseul său istoric, astfel, este motivată necesitatea unei noi logici, a unei noi poetici în care semnificantul subvertește sensul atribuit. O altă figură a stabilității și închiderii sensului într-un cadrelaj este reprezentată de comparația – „cuvintele ies ca soldații din garnizoană”, în poemul *Pneum* (p. 10), limbajul își arată caracterul opresiv prin organizarea sa exterioară subiectului.

Această figuralizare a sensului preexistent actului poetic sau subiectului corespunde, în termenii lui Jean Paulhan, *Terorii* locului comun în raport cu creația literară: „Locul comun ar trăda o gândire nu atât indolentă, cât supusă, nu atât inertă, cât manipulată și oarecum posedată. Pe scurt, clișeu este semnul că limbajul a luat brusc controlul asupra unui spirit, cărui îi constrânge libertatea și jocul natural” (15). Dorința de ruptură în raport cu trecutul provine din spaima în fața convenției, clișeului, gramaticii și logicii, prin urmare, deconstruirea lor e ceea ce stă la baza literaturii avangardiste. Distanțarea față de istoria culturală se poate observa, în creația lui Voronca, și prin modificarea tiparelor formale ale poeziei. Raportul ce se stabilește între *Strofa I* și *Strofa II*, ce prezintă aceleași versuri în ordine inversă, este cel dintre strofa incipientă și cea finală a unei glose. Partea medială a formulei poetice, tematizând versurile primei strofe, nu apare ca necesară, dacă considerăm limbajul unul al sensurilor deja stabilite cultural și, prin urmare, epuizate. Locurile comune ale culturii europene invocate în prima strofă vin să ilustreze consacrarea unui sens prin uzaj, depășirea acestuia realizându-se prin modificarea structurii formale: „Monsieur l'archange est un bon chef comptable/ Euridice:

să-ți prind ochii cu ace de siguranță/ te rog până aici fără aluzii matematice/ Euridice mă duc să mă culc” (p. 193).

Scenariul construit de Voronca pentru răsturnarea convențiilor este redat prin actualizarea figurii saltimbancului. Figură culturală ce asumă convenția ca realitate, apariția acestuia răstoarnă sensurile deja acreditate, printr-un joc al ironiei ce problematizează posibilitățile sensurilor. Din perspectiva lui Jean Starobinski, „percepem, prin urmare, că alegerea imaginii clovnului nu este doar alegerea unui motiv pictural sau poetic, ci o modalitate deturnată și parodică de a ridica problema artei” (16). În acest sens, ilustrativă este ultima strofă a poemului *Cloroform* (p. 13): „Clovnul: floare de făină vie./ Îți spun, catalogul îngerilor lăuntric fard/ Râsul se rupe în două ca un gard/ Se apropie noapte: despletire albă, troică în nebunie”. Figura clownului este cea ce revelează convenția închistată a tradiției, moment în care intervin râsul și nebunia.

Așadar, figuralizarea captivității în limbaj este observabilă la Voronca în perioada imediat următoare renunțării la simbolism. Apropierea sa față de mișcările avangardiste românești, ce se află la încă la început de drum, îl determină să adopte elemente ale esteticii futuriste, dar formula poetului se va schimba odată cu adeziunea la integralism.

Concluzii... aproape futuriste

Futurismul nu s-a manifestat în spațiul românesc ca un curent propriu-zis, motivele putând fi identificate la nivelul ideologiilor naționaliste ce străbăteau întreg câmpul cultural european. Cu toate acestea urmele sale pot fi identificate la nivelul programelor și al figurilor poetice. Distrugerea sintaxei, necesitatea unui nou limbaj poetic, negarea tradiției și a convenției, sunt elementele principale ce se reflectă în textele avangardiste. În ciuda faptului că se observă o înnoire la nivelul expresivității poetice, depășirea logicii sau a structurării gramaticale apare imposibilă, întrucât ar conduce la imposibilitatea comunicării. Chiar dacă autorii avangardiști reclamă depășirea ordinii

interne a limbajului, actul poetic îi plasează în interiorul aceleiași comunități interpretante, creată pe baza istoriei culturale, astfel încât, lupta cu limbajul se duce la nivelul resemantizărilor și a depășirii tiparelor de sens.

Note

¹ Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909 – 1924*, Hermann, Paris, 2018, p. 12 – 13.

² *Ibidem.*, p. 13.

³ cf. Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909 – 1924*, Hermann, Paris, 2018.

⁴ Paul Cernat, *Vase Comunicante: (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Polirom, Iași, 2018, p. 8.

⁵ Thomas Hunkeler, *op. cit.*, pp. 123 – 128.

⁶ Paul Cernat, *Anagarda românească și complexul periferiei: primul val*, Cartea Românească, București, 2007.

⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Fondarea și Manifestul Fururismului în Manifestele futurismului*, antolog și trad. Emilia David Drogoreanu, Art, București, 2009, p. 75. Întrucât toate manifestele futurismului citate se găsesc antologate în același volum, ne vom mărgini a nota, în text, paginile corespunzătoare.

⁸ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Gallimard, Paris, 2006, pp. 255 – 256.

⁹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Cartier, Chișinău, 2017, p. 184.

¹⁰ Ilarie Voronca, *Aviograma în Avangarda românească*, ed. șt. Ion Pop, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2015, p. 14 - 15. Întrucât toate manifestele avangardiste citate se găsesc antologate în același volum, ne vom mărgini a nota, în text paginile, corespunzătoare.

¹¹ Emilia Drogoreanu, *Înfluente ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, Pitești, Paralela 45, 2004, p. 50.

¹² Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, p. 12.

¹³ Jan Assman, *Monoteismul și limbajul violenței*, Tact, Cluj-Napoca, 2012, p. 52.

¹⁴ Ilarie Voronca, *Incantații*, ed. îngrijită de Ion Pop, Minerva, București, 1993, p. 194. Întrucât toate poeziile citate se găsesc antologate în același volum, ne vom mărgini a nota, în text paginile, corespunzătoare.

¹⁵ Jean Paulhan, *Florile din Tarbes sau Teroarea în litere*, trad. Adrian Tudurachi, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2015, p. 70.

¹⁶ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1970, p. 9.



III. CĂRȚILE AVANGARDEI

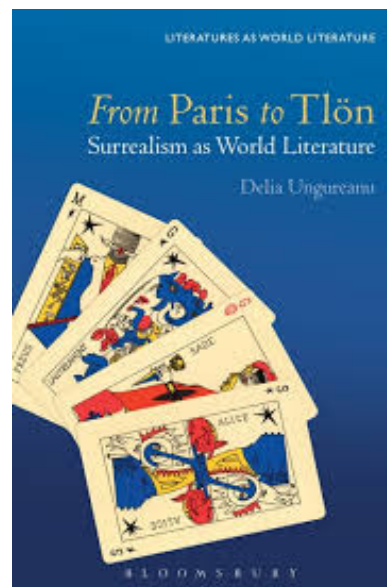
Alex GOLDIȘ

Arhivistica de rețea

Recunosc că am fost ușor nedumerit când am auzit de publicarea volumului *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature** în colecția de „World Literature” a prestigioasei edituri Bloomsbury Publishing din Statele Unite. Și asta din cauza scepticismului nu față de conținutul cărții, ci mai degrabă față de relevanța unui excurs dedicat unui singur fenomen literar (suprarealismul), într-o colecție preocupată de dinamici ample ale culturilor, care a publicat până acum volume colective dedicate literaturii daneze, germane, olandeze, brazilene, indiene și române. Cum ar putea un volum dedicat unui fenomen, chiar complex fiind precum suprarealismul, să antreneze ecuații precum raportul dintre o literatură națională și celelalte literaturi ale globului?

Or, încă de la primele pagini, Delia Ungureanu reușește să demonstreze nu numai că suprarealismul e o chestiune transnațională – faptul era evident –, ci mai ales că el poate reprezenta un teritoriu privilegiat de reflecție cu privire la problematice actuale ale cadrului conceptual lansat de teoreticienii World Literature. Cartea reprezintă, în mod evident, o excelentă ilustrare a ipotezei lui David Damrosch (*What is World Literature?*, 2003) că un fenomen, un autor sau o operă aparțin literaturii lumii doar atunci când capitalul lor simbolic câștigă considerabil la trecerea dintr-o cultură în alta. Angajată în ceea ce numește „o istorie intelectuală în zig-zag”, Delia Ungureanu reconstruiește principalele canale de circulație ale suprarealismului de-a latul continentului și de-a lungul unui secol de literatură.

Pe de o parte, harta întregii lumi poate fi rescrisă prin acoperirea ei cu forme de relief ale suprarealismului: un curent care pornește din Franța începutului de secol devine relevant deopotrivă în Europa și în fostele colonii franceze (prin influența lui Breton), dar și în America (prin figura lui Dalí), pentru ca mai apoi să acapareze tot globul. Pe de altă parte, excursul e interesant nu doar din unghiul reteritorializării, granițele literaturilor naționale devenind tot mai irelevante, ci și din unghiul redefinirii temporalității în sensul preconizat de Wai Chee Dimock prin conceptul de „deep time” (în *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*, 2006): temporalitatea suprarealismului, departe de a fi progresivă sau unidirecțională, e elastică și presupune



revitalizări spectaculoase ale unor tendințe considerate îngropate pentru totdeauna. Cartea Deliei Ungureanu nu obosește în a atrage atenția asupra faptului că fiecare cucerire a unui nou teritoriu vine cu o reinterpretare a curentului în funcție de cultura-țintă – reinterpretare însă, care îi modifică aspectul de ansamblu și care face ca unghiul de refracție față de postulatele sale inițiale să devină tot mai mare. Unde, când și cine e suprarealismul sunt întrebările cele mai frecvente ale cărții. Simptomatic i se pare autoarei resemantizarea lui odată cu traversarea Atlanticului: atât Dalí, cât și unul dintre primii „traducători” într-o altă cultură, *art dealer*-ului Julian Levy, încearcă să renunțe la aspectele protestatare și exclusiviste ale lui Breton în favoarea unei viziuni depolitizate.

From Paris to Tlön ar fi rămas, probabil, neconvingător dacă s-ar fi rezumat la rescrierea circuitului vizibil al literaturii suprarealiste. În schimb, alimentat de o pasiune arhivistică ieșită din comun, studiul se angajează în semnalarea sistemului limfatic invizibil al curentului, cu interferențe și metamorfoze neașteptate. Dincolo de încărcătura științifică niciodată neglijată, cartea Deliei Ungureanu se citește ca un *policier* teoretic cu descoperiri de detalii aparent nesemnificative, dar esențiale în reconstruirea metanarațiunii globale. Ca un adevărat detectiv, autoarea decide să nu-și creadă niciodată subiecții pe cuvânt, căutând indicii și semne ale suprarealismului tocmai acolo unde te-ai aștepta mai puțin.

Trei cazuri centrale sunt supuse investigației, dar din care derivă extensii planetare – și e remarcabilă capacitatea de a identifica „noduri” („junctures”, le-ar spune Marcel Cornis-Pope) de istorie literară simptomatice pentru dinamici complexe din punct de vedere spațial și temporal. Sunt tot atâtea „descoperiri” de arhivar: doar că spre deosebire de pozitivismul vechilor

istoriilor literare, care urmărea plasarea obiectului pe o orbită fixă, noua arhivistică reinstrumentează detaliul semnificativ pentru a reconstrui aspectul întregii rețele. Prima parte a cărții este angajată în demonstrarea faptului că *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote* al lui Borges nu trebuie citit doar ca un text autoreferențial, ci ca o proză care încifrează și valorifică întreaga experiență conceptuală – ba chiar existențială – a suprarealismului de până în 1939. În filigranul textului, Delia Ungureanu descoperă, cu argumente imbatabile, o resemantizare a poeziei plagiatului, refăcând subtil firul precursorului Lautréamont (cu sugestiile din *Poésies II*), trecând apoi prin *ready-made*-ul lui Duchamp, prin „canibalismul” textual al lui Tzara și culminând, evident, cu *trouvaille*-ul lui André Breton. În ciuda declarațiilor sceptice față de suprarealism, opera lui Borges îi datorează enorm. Pentru a ilustra acest nod important al literaturii mondiale, care leagă suprarealismul de realismul magic de mai târziu, autoarea reface întregul context de circulație a ideilor dintre 1919 – anul apariției revistei *Littérature* la Paris – și 1939, anul apariției prozei scurte a lui Borges în revista argentiniană *Sur*. Un nod care subîntinde, așadar, un *network* impresionant de circulație și expansiune de pe un continent pe altul și în care rolul central e jucat de instituții producătoare de capital simbolic, puse între paranteze până acum de istoriile literare. E meritul lui Pascale Casanova de a ne fi atras atenția, în *La République Mondiale des Lettres* (1999), asupra rolului crucial al agenților literari în dialogul dintre culturi. Delia Ungureanu reface tot acest traseu instituțional, atrăgând atenția asupra librăriilor, a saloanelor, a revistelor literare, a expozițiilor și a muzeelor care au asigurat circulația suprarealismului (cu personaje-cheie, adevărați ambasadori interculturali), pentru a demonstra, într-o manieră care contrazice însă diseminarea unidirecțională a capitalului cultural dinspre centru spre periferie, așa cum a fost descrisă de Casanova: în fond, proza lui Borges care valorifică întreaga experiență a suprarealismului mută centrul „republicii mondiale a literaturii” dinspre Paris spre Buenos Aires, anunțând nașterea realismului magic.

O repunere în ecuație deopotrivă a mediilor de circulație ale literarului și a dinamicii centru-periferie e oferită și de cea mai importantă descoperire a cărții, aceea a genezei *Lolitei* de Nabokov. O imagine suprealistă descrisă în roman, identificată într-un număr din revista new yorkeză *Life*, o face pe autoare să pornească pe urmele lui Dali în imaginarul lui Nabokov. Investigația e cu atât mai palpitantă cu cât prozatorul ruso-american respinge orice filiație suprealistă. Cam suspectă această distanțare ironică, decretează cercetătoarea, pentru un prozator care a beneficiat de o tranziție pariziană, când a publicat și a pregătit numere pentru *Minotaure* în drumul său dinspre cultura rusă spre cea americană, Reconstruirea foarte atentă a

contextului o face pe Delia Ungureanu să descopere „crima” fondatoare a imaginarului lui Nabokov, aceea de a fi preluat – tot în numele plagiatului creator al suprealiștilor – schema din romanul său cel mai cunoscut dintr-o reverie daliniană din 1931, reluată apoi în *The Secret Life of Salvador Dali* (1942). Scheletul din dulapul lui Nabokov e identificat în cele două texte care au în centru figura Dul(l)itei, o fată de 12 ani, obiect al pulsuniilor erotice ale pictorului. Această suprapunere ficțională – greu de ignorat de comentatorii viitori ai lui Nabokov – nu reprezintă decât declicul unei lecturi complexe, care demonstrează că *Lolita* e un palimpsest suprealist: sunt de regăsit în ochiurile textului – privit cu lupa de autoare – „ready made-uri suprealiste” (un parfum asemănător celui inventat de Duchamp), concepția fetișizantă asupra „femeii descompuse” sau formule incantatorii utilizate de Breton în *Amour fou*. Atenția la detaliu și subtilitatea interpretării o recomandă pe Delia Ungureanu drept o hermeneută remarcabilă, care a învățat cel puțin la fel de mult din „critica de identificare” a Școlii de la Geneva ca din lecturile distante, extinse pe spații și epoci considerabile ale teoreticienilor World Literature. E drept că alături de detalii incontestabile, care merg până la semnalarea unor formule identice, stau și câteva notații susceptibile de suprainterpretare (nu e sigur că „o poezie a dorinței, care amestecă iubirea ideală cu poetica viscerală” putea fi preluată de Nabokov numai și numai de la Breton) și probabil că demonstrația nici n-ar fi avut nevoie de o asemenea acumulare de argumente pentru a convinge. Ele nu reprezintă, însă, decât puneri în abis ale obsesiei suprealistului de a identifica îndărătul tuturor detaliilor realității criptograma visului său... Privit în ansamblu, textul lui Nabokov devine nu doar o probă incontestabilă a circulației curentului de pe un continent pe altul, ci și un muzeu *sui generis* al suprarealismului, care înglobează în același timp tendințe divergente sau chiar conflictuale. tipuri de discurs (poezie, artă vizuală, obiect de marketing), vârste și concepții: Dali și Breton, priviți antagonic de-a lungul întregului eseu, sunt reconciliați în „desenul din covor” al *Lolitei*.

Nu mai puțin interesante sunt relecturile dedicate lui Mircea Cărtărescu și Orhan Pamuk, ca probe ale extinderii curentului în Estul Europei-Orientul Mijlociu. Cărtărescu e recitat prin filtrul realismului magic al lui Gabriel García Márquez, dar și prin semnalarea criptogramelor lui Breton, în timp ce de Pamuk se leagă, de fapt, a treia descoperire de istorie literară a studiului: *Cartea neagră*, romanul din 1990, e o reluare-prelungire a unui fragment din romanul *La Défense de l'infini* al lui Louis Aragon, carte cu o istorie ea însăși miraculoasă. Între scrierea și publicarea fragmentelor lui Aragon, redescoperite creator de Orhan Pamuk, stau aproape șase decenii și călătoria pe mai multe continente.

Cu toate descoperirile punctuale de istorie literară, probabil că scenariul cel mai incitant al volumului *From Paris to Tlön* e dat însă de metamorfozele suprarealismului în timp și spațiu, cu totul în afara cadrelor fixate de creatorii lui: un curent centrat asupra poeziei la început, care a cucerit apoi teritoriul artelor vizuale (și prin ele, o parte din lumea modei), a devenit, în mod bizar, extrem de prolific într-un gen considerat minor de Breton și ceilalți: proza. „Viața de apoi” a suprarealismului, în formula lui David Damrosch, e legată de contribuția sa ieșită din comun la regenerarea prozei din a doua jumătate a secolului XX, fie că vorbim de realismul magic sau de „postmodernismul estic” al unor Pamuk-Cărtărescu. Unghiul de refracție al suprarealismelor lui Borges, Nabokov sau Pamuk față de cel al lui Breton sau Dali este dat de reinterpretările sale succesive în funcție de culturile care l-au receptat. Nu numai că suprarealismul s-a regenerat prin genul său minor – care îl făcuse pe Aragon să-și distrugă o parte considerabilă a paginilor de proză –, dar a supraviețuit, demonstrează Delia Ungureanu, tocmai prin acei autori care s-au străduit să-i nege sau să-i minimizeze importanța. Unei istorii a epigonilor suprarealismului, adică a celor care i-au recunoscut importanța și s-au revendicat de la el, rămânând minori, autoarea îi preferă o reflecție asupra „copiilor bastarzi” ai curentului (cum ea însăși se exprimă la un moment dat), care l-au negat și l-au transformat creator. Ar fi interesant de discutat, din acest punct de vedere, dialogul de subtext cu *Anxietatea influenței* a lui Harold Bloom.

Fără a avea o agenda teoretică propriu-zisă, *From Paris to Tlön* rămâne un volum îndrăzneț prin renunțarea la separarea tradițională a disciplinelor: un studiu despre circuitele suprarealismului nu putea fi realizat decât la intersecția dintre comentariul literar, considerațiile vizuale și hermeneutica obiectelor de consum. Abia melanjul dintre cele trei tipuri de discurs e în măsură să ofere material concret pentru dinamitarea unor concepte precum „influență” – înlocuită prin modelul „rețelelor de transfer și transformare bidirecționale” –, literatură strict națională, raport hegemonic dinspre centru spre periferie sau puritate doctrinară a unui curent, indiferent de circulația sa. În literatură nu supraviețuiesc decât curențele care se metamorfozează spectaculos și scriitorii care ascund în propriile texte câte o crimă în efigie, spune printre rânduri narațiunea Deliei Ungureanu. Fără exagerare, cartea se citește cu pasiunea cu care urmărești un *policier* de bună calitate.

* Delia Ungureanu, *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*, Bloomsbury Publishing, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney, 2018.

Mihnea BĂLICI

Avangardisme fluide

În cartea de eseuri *Vase comunicante. (Inter) fețe ale avangardei românești interbelice**, Paul Cernat afirmă din capul locului că miza proiectului nu este „o «sinteză» panoramică a avangardei românești interbelice”, nici „o diagramă a modernității noastre intelectuale, literare și artistice radicale” (p. 7). Scopul principal, despre care se afirmă că leagă întreaga structură a volumului, este „evidențierea *diversității și complexității* fenomenului avangardist (nu doar) autohton, a «fețelor» și «interfețelor» sale multiple” (p. 12), care „caracterizează un întreg proces al modernizării” (p. 8). Mai exact, definițiile și delimitările încetățenite ale fenomenului avangardist românesc sunt supuse unei relativizări care largesc considerabil orizontul de cercetare, atât temporal (iată, până și junimiștii și Macedonski sunt apropiați acestui avangardism tipologic, transistoric), cât și ideologic (acceptând anumite criterii, generația trăiristă este așezată și ea în același bloc cu apartenenții „canonului” avangardist). Așadar, am putea spune că Paul Cernat propune o „deconstrucție”, ba chiar o „deteritorializare” a avangardismului românesc, așa cum a fost el discutat până acum de istoria literară. Totuși, există un risc major al acestei tactici: relativizarea unui concept deja intrat în uz (mai ales când denumeste un curent identificabil socio-istoric, având în vedere grupările formate din jurul revistelor cu program, de tipul *Contimporanul*, *Integral*, *unu* etc.) ar putea risca diluarea unui întreg concept. Nuanțările și redefinirile au scopul de a clarifica limitele unei noțiuni. Altfel, discuția se limitează la o ambiguitate inoperabilă. În cazul *Vaselor comunicante*, este dificil de înțeles care este *definiția* avangardismului după percepția autorului. Este menționat „caracterul amfibiu al radicalismelor avangardiste autohtone și europene din epocă” (p. 8), dar întrebarea fundamentală pe care volumul o evită este, *grosso modo*, următoarea: care sunt elementele care formează genul proxim al cazurilor discutate pe parcursul volumul? O altă întrebare fără răspuns explicit: de ce este importantă teza „amfibologiei” pentru studiul avangardei? Este această hibriditate definitorie pentru avangardism sau un aspect ușor de generalizat la orice altă direcție culturală?

Caracterul compozit al volumului e vizibil pe tot parcursul capitolelor care îl compun. Primul capitol, „Ai semnelor vremii profeți”, discută despre existența unui proto-avangardism al secolului al XIX-lea în figurile junimiste, respectiv cea a lui Macedonski, pentru a trece apoi, în al doilea capitol, la fenomenul Dada și exportul/importul cultural în avangarda românească propriu-zisă. Al treilea capitol pare să fie piatra de



temelie a parcursului teoretic, reluând o teză discutată anterior de autor într-un studiu („Communicating Vessels: The Avant-Garde, Antimodernity, and Radical Culture in Romania between the First and the Second World Wars”) din volumul *Romanian Literature as World Literature* (Bloomsbury Publishing, 2018) – aici, celor două „radicalisme amfibii”, avangarda istorică și generația ’30, le sunt identificate similitudinile inconștiente și transideologice. Capitolul IV analizează, susținând teza unui avangardism plurivalent, operele lui Ilarie Voronca și Geo Bogza. Capitolul V aduce în discuție „itinerariile suprarealiste” românești ale lui S. Perahim, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Aurel Baranga și Gellu Naum. Al șaselea indexează câteva figuri secundare sau tangențiale ale avangardei autohtone, în timp ce ultima parte îi invocă pe M. Blecher și Eugen Ionescu ca figuri apropiate de spiritul avangardist.

Vase comunicante. Neutralizarea distincțiilor

O miză subsidiară a volumului este de a descoperi deschiderile avangardei către fenomene aparent diametral opuse, subliniind mai degrabă aspectele care țin de atitudinea generală de răzvrătire a membrilor decât cele ce țin de ideologie sau poziționare politică. Se afirmă că „atât revoluționarismul progresist al avangardei istorice din România, cât și cel preponderent reacționar al tinerei generații spiritualist-existențialiste [...] din anii 1930 aparțin aceleiași paradigme radicale” (p. 87), deoarece ambele se poziționează critic față de *establishment*-ul socio-cultural al primei jumătăți a secolului al XX-lea. Paul Cernat operează în acest sens (pe urmele lui Sorin Alexandrescu) cu o dihotomie poate chiar mai problematică decât cea pe care încearcă să o deconstruiască. Dacă de o parte a baricadei se află

un modernism *estetic*, neimplicat, burghez, de cealaltă parte există unul *etic*, cu scop destructurant, implicat în viața socială, a cărui miză este revoluția culturală și schimbarea normelor coercitive. În timp ce modernismul lovinescian se instituționalizează în preajma anului 1920 și este arondat primului, avangarda și generația ’27 fac parte din cel de al doilea. În primul rând, excluderea reciprocă a celor două tipuri de modernism nu este obligatorie; ele se pot intersecta și pot complica poziționările presupuse în studiu. Din anumite puncte de vedere, toate direcțiile literare ale primei jumătăți a secolului trecut sunt vase comunicante, deoarece procesul modernității a fost în genere eterogen. În al doilea rând, dacă această diadă este viabilă, ce împiedică un curent de tipul poporanismului, prin poziționarea sa împotriva clasei de mijloc (implicit a artei burgheze, a estetismului și a modernismului sincronist) și activismul său proruralist, să fie inclusă în aceeași clasă a interfețelor avangardiste? Explicația este dată de *saeculum*: atât avangarda, cât și „ariergarda” au trecut prin experiența războiului și a instabilității sociale, astfel încât ambele au dezvoltat o mentalitate similară în relație cu „sistemul” cultural al vremii. Într-adevăr, fenomenul avangardei a ridicat întotdeauna probleme în ceea ce privește trasarea contururilor și a direcțiilor sale principale. Din acest motiv, este surprinzătoare alegerea din capitolul al treilea („Radicalisme amfibii”) de a simplifica tendința avangardistă la câteva elemente generale vagi, pentru a identifica punțile de legătură cu generația trăiristă: spiritul insurgent, atitudinea antiburgheză și (să zicem) existențialismul/ontologizarea proiectelor literare.

Nu există multe analize ideologice nuanțate asupra poziționărilor politice din cadrul literaturii interbelice. Conceptualizarea deja încetățenită a modernității sub formula tradiționalism-modernism-avangardă nu explică așezarea diverselor mișcări literare pe axa stânga-dreapta. În lipsa unei circumscrieri explicite în manifestele avangardismului într-o „stângă” clar definită, cu program ideologic pertinent, și având în vedere eterogenitatea „dreptei” propuse de generația ’27, este complicată trasarea unor granițe definitive între cele două direcții. Nu este greu de imaginat existența unor legături, simpatii și convertiri în cadrul scriitorilor români din această perioadă. Un exemplu grăitor este cel al lui Geo Bogza, care își afirmă în *Jurnalul* său *de copilărie și adolescență* afinitatea față de Mircea Eliade și grupul acestuia (deși nu este clar dacă e vorba despre o simpatie reală sau doar un teribilism specific al poetului avangardist). Speculația lui Paul Cernat nu este fără fundament: este necesară o regândire a pozițiilor avangardei și a generației trăiriste, în vederea evitării unui reducionism falacios și nedocumentat. Problema principală este că diferențele (substanțiale, de altfel) dintre cele două direcții sunt amintite fulgurant, în timp ce asemănările sunt constant evidențiate,

dar fără a fi analizate. De exemplu, sunt enumerate și acceptate trăsăturile distinctive ale „ariergardei”, așa cum au fost identificate de Vincent Kaufmann – religiozitatea, elitismul antidemocratic, naționalismul, antiintellectualismul și viziunea esențialistă asupra socialului (pp. 86-87) –, dar nu sunt problematizate sau utilizate pentru a conceptualiza mai clar raportul dintre avangardă și reacțiune. În schimb, despre cele două se afirmă că, deși au „*ethos*-uri și proiecte societale opuse”, au „inamici și mijloace înrudite” și amândouă sunt „animate de conștiința mesianică a unei *renovatio mundi*” (pp. 87-88). Cu toate acestea, *ethos*-ul fiecărei direcții definește natura acestei conștiințe, modificându-le fundamental nu numai mizele, cât și raportul cu sistemul. Dacă atitudinea antiburgheză a reacționarilor se întâlnește cu un (supra)individualism spiritualist-mistic, aproape aristocratic și anistoric, în cazul avangardiștilor este un atac direct la adresa convențiilor clasei de mijloc, prin actualizarea marginalului, dezagreabilului și iraționalului. Revoluționarismul de „dreapta” presupune o revenire la valorile imuabile ale unei spiritualități ancestrale, are un program dincolo de acțiunea destabilizatoare antimodernă, așadar artei îi este rezervată o anumită „aură” estetică; revoluționarismul avangardist are un scop imediat și transgresiv, nu își propune consolidarea sau reactualizarea unei tradiții, este în mod esențial laic (manierizarea și încetățenirea unor direcții avangardiste ies din sfera implicațiilor inițiale ale curentului istoric). Trăirismul presupune acceptarea unor esențe apriorice pierdute, pe care literatura trebuie să le reactualizeze; avangarda neagă din premise relevanța metafizicii și se îndepărtează de vitalismul tipice celei dintâi. Neutralizarea acestor distincții în favoarea unei evidențieri exagerate a conexiunii dintre avangardă și mișcarea prolegionară a generației lui Mircea Eliade, Nicolae Steinhardt, Emil Cioran ș.a. închide orice dezbateră despre natura avangardismului, deoarece eludează specificul, deja imprecis, al acestui curent.

Un argument pe care Paul Cernat îl înaintează în favoarea tezei este influența binară pe care a avut-o futurismul lui F.T. Marinetti asupra culturii române: o influență „estetică”, așadar constructivist-formală, asupra avangardelor autohtone, și una „etică”, „în spirit”, ci nu „în literă”, pentru „linia fascizantă, războinică, biologică și eugenistă a discipolilor lui Nae Ionescu” (p. 100). Autorul se referă, astfel, la simpatia din tinerețe a lui Nae Ionescu pentru F.T. Marinetti, care totuși nu poate fi determinată de poziția politică a celor doi (primul fiind, în această perioadă, un simpatizant al socialismului, în timp ce fascismul celui de al doilea nu devenise încă manifest). Un alt exemplu este cel al influenței lui Giovanni Papini asupra lui Mircea Eliade; e dificil de afirmat, însă, că scriitorul italian a fost citit de către Eliade prin prisma legăturilor sale cu

mișcarea futuristă. Un fapt care ar susține, însă, teza „etică” și „estetice” futurismului italian în România interbelică ar fi modul în care futurismul apare discutat în publicistica românească. Un studiu cantitativ recent al lui Emanuel Modoc, „Traveling Avant-Gardes. The Case of Futurism in Romania” (din volumul colectiv *The Culture of Translation in Romania*, Peter Lang, 2018, editat de Maria Sass, Ștefan Baghiu și Vlad Pojoga), demonstrează absența articolelor care se raportau ideologic la futurism printr-o afiliere fascistă. Mare parte din receptarea pozitivă a futurismului a venit din partea revistelor de stânga, precum *Cuvântul liber*, *Lupta*, *Facla* și *Azi*. Așadar, această influență „etică” asupra „generației tinere” a fost minimă. Paul Cernat speculează existența unui anumit „spirit” futurist în manifestele trăiriste, însă militarismul și așa-zisa „virilitate” ale celor două mișcări par să aibă alt tip de mize, datorate unor poziționări distincte în sistemul cultural internațional. O analiză mai atentă asupra acestui fenomen este necesară. În orice caz, principala influență a futurismului este cea formală, fiind evidentă în cazul avangardei istorice.

Un alt argument este dat de capitoul „Avangardiști solitari, convertiți și «tovarăși de drum». Schițe de profil”. Faptul că unele personaje secundare sau temporare ale avangardei românești au avut, la un moment dat, tangențe cu perspectivele spiritualiste sau chiar prolegionare ar reprezenta „o mai persuasivă evidențiere a comunicărilor «freatice» dintre stânga și dreapta radicală sub umbrela modernismului extrem și/sau a avangardei” (p. 14). Într-adevăr, indexarea acestor cvasi-avangardiști este necesară pentru observarea dinamicilor complexe de sub tutela imprevizibilă a modernității, dar ea nu configurează decât niște destine ideologice solitare, nu o întrepătrundere nebanuită a extremelor politice. Un argument mai puternic ar fi existența unor similarități ideologice explicite între grupările culturale discutate, ci nu o punere laolaltă a acestora în sfera „revoltei antiburgheze” sau depistarea unor indivizi care și-au schimbat opțiunile politice de-a lungul vieții.

Fetele avangardei

Restul volumului scoate în evidență diversitatea inerentă conceptului de avangardism. Autorul identifică bazele unor tendințe de avangardă încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Printr-o analiză a relației dintre Eminescu și generația junimistă, Paul Cernat identifică probabil prima ocurență a termenului „*avangardă*” în istoria literaturii române. În cadrul unui conflict dintre poet și Titu Maiorescu, primul asociază *Junimea* cu o avangardă nihilistă, în sensul unei rupe totale de trecutul și valorile culturii naționale de până atunci, dar și al unui convenționalism față de centrul cultural european (mai exact, Germania). Este afirmat faptul că

„[n]u accepțiunea termenului *avangardă* la Eminescu e cu adevărat relevantă, ci relația cu spiritul «nihilist» al noii școli critice junimiste”. Totuși, nuanțele acestui „nihilism” germanofil sunt complet diferite de retorica avangardismului istoric, reprezentând mai degrabă un simptom al unei culturi periferice în încercarea de sincronizare cu statele occidentale. Avangardismul istoric excedează limitele naționale printr-o negare a convențiilor culturii europene în sine: are o poziție periferică, dar mizele sale sunt supranaționale. La fel de hazardată este și teza unui avangardism macedonskian, a cărei legătură cu simbolismul *mainstream* denotă aceeași raportare mimetică la cultura franceză, departe de mizele destructurante ale avangardei.

Discutând despre fenomenul Dada, al doilea capitol identifică o dublă contaminare: una externă, dinspre reprezentanții români ai mișcării Dada către Occident, și a doua internă, dinspre gruparea post-dadaistă *De Stijl* către avangardismul constructivist autohton. Aplicată sistemului *World Literature*, această discuție despre exportul și importul avangardismului este interesantă, trasând o geografie fluidă a curentului în spațiul european. Totuși, altele sunt mizele: despre Dada neerlandeză se afirmă că a reprezentat „un *ethos* al individualității bufon-relativiste”, așadar „idealul său politic e neutralitatea absolută” (p. 65), spre deosebire de implicarea politică a mișcării Dada din Germania, de sorginte socialistă. Prin această prismă, implicarea lui Tristan Tzara în cadrul dadaismului este complet depolitizată, iar mizele sale artistice sunt reduse la „nihilism ludic, bagatelizarea tuturor sistemelor” etc. (p. 64), fapt ce reduce miza critică a mișcării la un simplu „carnaval” deconcertant.

În partea dedicată lui Ilarie Voronca, identitatea de avangardist pur a poetului este pusă sub semnul întrebării: expulzarea sa din gruparea „unu”, eterogenitatea operei sale, relațiile cu literatura franceză și (în special) trecerea de la o poezie a spațiului metropolitan la un naturism încărcat metaforic îl face pe poet „imposibil de redus nu numai la un curent de avangardă sau altul, ci chiar la avangardism” (p. 143), un așa-zis „franciscan în caruselul metropolei” (p. 115). Apoi, discutând despre Geo Bogza, observă în trecerea de la poezia insurgentă a tinereții la proza-reportaj o altă interfață a transformării avangardismului românesc după anii '40. Este vizibil că unele aspecte din sensibilitatea pro-comunistă, anticomunistă și insurgentă („geografie subversivă”) s-au păstrat în reportajele lui Bogza, revoluționând artistic un gen minor (până la existența unui proustianism sau blecherianism bogzian, afirmă – poate hazardat – Paul Cernat). În capitolul dedicat suprarealismului, sunt documentate cazurile câtorva artiști din ambele valuri. Evoluția mișcării suprarealiste locale, prin numele unor Perahim, Gherasim Luca (caracterizați încă de spiritul insurgent), Paul Păun,

Virgil Teodorescu, Aurel Baranga (procesul de manierizare a formulei) și Gellu Naum (sublimarea politicului, esențializarea formulei), duce, în cazul celui din urmă, la „extirparea dimensiunii revoltate” și „o deplasare treptată spre o formulă compatibilă cu spiritul postmodern” (p. 243). Toate aceste fenomene implică o distorsionare și o dispersare a avangardei, fie prin aclimatizarea în sistemul politic (Geo Bogza și câțiva suprarealiști), fie prin neutralizarea completă și hiperinteriorizare (Gellu Naum). Sunt aceste mișcări parte a avangardei istorice propriu-zise? Unde trebuie încadrate? Volumul nu răspunde acestor întrebări.

Ultimul capitol propune depistarea tangențelor dintre operele a doi autori insulari în istoria literaturii române (Blecher și Eugen Ionescu) și tendințele avangardiste. Cochetarea lui Blecher cu avangardismul este cunoscută; în cazul prozelor, Paul Cernat analizează mai degrabă elementele care țin de atmosfera acestora, printr-o raportare anexă la volumul nepublicat *Țesut cicatrizat*. În schimb, identificarea lui Eugen Ionescu din *Nu* cu dadaismul și, prin extensie, cu o formă de avangardism este cel puțin riscantă: deși proiectul are „un rol demascator” de denunțare a „mecanismelor de putere” critice (p. 288), atitudinea sa împotriva conformismului „burghez” și aprecierea mișcărilor predadaiste sunt tributare unei nostalgii mistice. Lucrul acesta este vizibil atunci când atât Arghezi, cât și Victor Hugo sunt acuzați de un „retorism superficial, lipsit de acoperire ontologică”, care „ar compromite astfel metafizicul” (p. 291). Antimodernismul ionescian, „revolta exterioară, ruptura, individualismul negator împins până la nihilism” (p. 297) constituie un program ideologic distinct de mizele unor Tristan Tzara sau Ion Vinea.

Vase comunicante ambiguizează înțelegerea conceptului de „avangardism”, mizând pe similitudinile dintre curentul propriu-zis și fenomenele tangențiale, dar nu pe diferențele specifice care ar putea să organizeze mai precis obiectul studiului. Fiind încă lax cartografiat în studiile literare românești, acest fenomen pare să fie ușor asimilat oricărei mișcări culturale revoluționare, de la *Junimea* până la generația trăiristă. Alegând să neutralizeze distincțiile politice (într-adevăr, instabile, dar totuși cu un rol definitoriu), Paul Cernat pare să situeze mișcările de avangardă într-un teritoriu al revoluției abstracte, omogenizată într-un *saeculum* nu îndeajuns de bine documentat, bazat pe câteva trăsături fragile. Utilitatea acestei reconceptualizări pentru un studiu mai aprofundat asupra avangardismului rămâne incertă. „Diversitatea și complexitatea” fenomenului necesită, în continuare, o sistematizare.

*Paul Cernat, *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Iași, Polirom, 2018, 312 p.

Daiana GÂRDAN

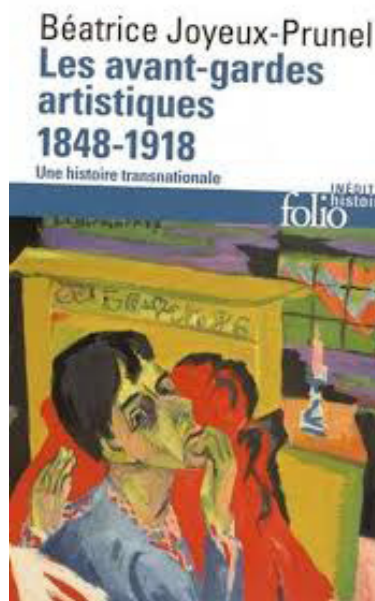
Avangarda artistică și logica de piață

Caracterul internațional al avangardei artistice și literare face din acest subiect candidatul perfect pentru o istorie transnațională, de tipul celei propuse de autoarea volumelor *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, respectiv *Les avant-gardes artistiques 1918-1845. Une histoire transnationale**, o serie de două studii impresionante prin anvergura cercetării și prin exhaustivitatea datelor de istorie a artei, care pornește de la nașterea atitudinii avangardiste și urmărește circulația fenomenului până la blocajul resurselor artistice ale acestuia în cel de-al doilea Război Mondial.

O abordare comparativă, sociologică (noțiunea de câmp are un caracter necesar în economia cercetării), de tipul unei *histoire globale*, așa cum însăși autoarea își promovează amplitudinea demersului, istoria transnațională a avangardelor propusă de Béatrice Joyeux-Prunel urmărește să cartografieze procesul complex de internaționalizare al avangardelor europene – să exhibe modalitățile și eforturile de adaptare a avangardelor artistice (de cele mai multe ori străine în raport cu spațiul în care performează) în contexte culturale dintre cele mai diferite, în logici de piață dintre cele mai solicitante și în mijlocul unui public cosmopolit. Miza principală a volumelor, anunțată de la bun început, se leagă de demonstrarea caracterului indisolubil al trei fronturi în cazul avangardelor europene: formarea avangardelor reprezintă un proces deopotrivă artistic, social și transnațional. Istoria avangardelor, așa cum o prezintă Joyeux-Prunel, este istoria grupurilor avangardiste și a mișcărilor membrilor acestora.

Cu o tonalitate polemică asumată față de tradiția studiilor elogioase dedicate avangardelor, autoarea celor două volume își propune și reușește să genereze un bilanț cultural, istoric, social, dar mai ales economic al mișcării, scoțând la iveală un fenomen mai puțin discutat în paginile comentatorilor avangardei: câmpul avangardist se naște, funcționează și crește în și după logica competiției, a rivalității. În pictură, notează autoarea, avangardele au fost fabricate prin și pentru piață. Unul dintre eșecurile istoriilor avangardelor rămâne, în viziunea autoarei, incapacitatea de a privi câmpul internațional avangardist ca pe un câmp în continuă tensiune, dominat de rivalități, a cărui mecanism a fost alimentat mai degrabă de conflicte decât de relații pacifiste.

Primul volum (1848-1918) surprinde coagularea fenomenului avangardist și raporturile noilor artiști cu tradiția artistică și literară. În pictură, demararea proiectului de ruptură vine prin manifestul lui Courbet,



o turnură nu doar estetică, politică și socială, dar mai ales comercială și internațională: „Courbet a fost primul care a sfidat, atât prin atitudinea, cât și prin pictura sa, proiectul cultural național și, în același timp, academismul” (71, traducerea îmi aparține). Atenția cea mai mare a autoarei se îndreaptă spre jocurile de piață, spre strategiile de comercializare a obiectelor de artă și spre geopoliticile fenomenului artistic vizat. Avangarda reprezintă mai întâi de toate o mișcare complexă a grupurilor de artiști între mizerie, boemă și spațiile comerciale cosmopolite – singurul public interesat la început de secol de noile formule picturale. Nevoia de a câștiga o piață generează cele mai multe mutații în pictură, căci „animatorii saloanelor moderne erau conștienți de un lucru: mai mult decât o estetică, arta modernă a devenit un bun de piață” (190).

Autoarea înregistrează evoluția noilor tropi și tehnici în pictură, în raport cu mișcările literare, față de care constată un „decalaj al –ismelor” la finalul secolului al XIX-lea (315). Expansiunea noilor curente literare și resimțirea acestui retard terminologic și de grupare a tendințelor generează un *boom* al curentelor picturale între 1900 și 1910. Însoțitoare a acestor observații și radiografii a istoriei artei este o radiografie a saloanelor și atelierelor din Parisul primului deceniu al secolului al XX-lea, o istorie a intersecțiilor, o dată între exponenți ai unor domenii diferite (literați, pictori, muzicieni), o dată între origini naționale și backgrounduri culturale mixte. Circulația între geografii spațiale și artistice se concretizează prin eforturile artiștilor de a-și câștiga un public și de a intra într-o rețea internațională, cosmopolită, eforturi de mișcare înspre și în interiorul unor cercuri eterogene de artiști, eforturi de expunere a obiectelor de artă într-un cadru recunoscut drept centralitate (autoarea prezintă *en detail*

cazul Paris, cu galeriile sale și saloanele din Montmartre și Montparnasse, dar și migrarea dinspre centralitatea pariziană spre Weimer spre finalul deceniului doi), care reunește ușor un public dispus să cumpere. Un efect advers înregistrat de autoare este reprezentat de producerea unei canonizări, unei anexări a avangardelor picturale la modernitatea deja contaminată, consumată de proiectele naționale. Avangarda picturală devine în Franța și Germania parte integrată a tradiției artistice naționale. Devierea parcursului picturii avangardiste (și poeziei într-o anumită măsură) față de caracterul revoluționar se vede în oglinda discursului național, unde, cubismul, de pildă, devine într-un timp relativ scurt un produs canonic pentru francezi, așa încât „liderii avangardei au devenit, după 1910, portavocea unui public care, prin definiție, era dușmanul boemei: Picasso a devenit un monden, Apollinaire, un corifeu al artei patriotice” (583).

Primul volum oferă o imagine necesară asupra creației fenomenului avangardist, și ajunge până la momentul cel mai dificil al noului val de tendințe moderne: Primul Război Mondial, cu noile condiții la care arta avangardistă se vede nevoită să se adapteze. Joyeux-Prunel înregistrează, cu o deosebită atenție la detalii ale unor microistorii personale ale artiștilor, exilul avangardelor din Paris și refacerea rețelilor în Barcelona sau New York. Cu acest fundal exhaustiv în ceea ce privește mișcarea grupărilor de artiști în spate, volumul al doilea prezintă din capul locului mutația survenită după 1918: dacă până în interbelic situația avangardelor prezenta o anumită coerență spațială, după război intervine un „haos” benefic: până la 1918, avangarda e un fenomen de capitală, după 1918, devine un fenomen mondial (prezent în India, China, Japonia, Europa centrală și de Est etc). Pictura avangardistă devine artă cu program, artiștii își propun o internaționalizare tezistă, realizată în principal prin modificarea strategiilor de expoziție în funcție de circulația de piață.

Cercetătoarea franceză reface legăturile și prezintă dialectica dintre bagajul cultural al activității avangardei dinainte de război și evenimentele artistice de după, subliniind în mai multe rânduri ideea că avangardiștii care activează sub imperiul unui nou program de mondializare a artei între 1920 și 1930 „nu s-au născut în 1918”, aceștia au păstrat din perioada de dinainte de război nu doar o memorie, ci și experiență, un habitus al activității avangardiste. După 1920, Parisul cunoaște mai mult momente de cădere și de reviriment al statutului de centralitate a avangardelor (după 1920, alte capitale se impun în structura internațională, din punct de vedere estetic, dar mai ales economic, de piață: Berlin, Rio de Janeiro, Ciudad de Mexico. Centralitatea pariziană se reinstituie după 1930, din cauza persecuției rețelilor avangardiste de către regimurile totalitare din

Europa Centrală și de Est).

O teză importantă în economia celui de-al doilea volum al autoarei se leagă de demantelarea unui clișeu promovat de majoritatea comentatorilor avangardei. Joyeux-Prunel observă că ideea canonică a angajării politice a artei avangardiste nu rezistă la o lectură transnațională, geopolitică. Demonstrația se articulează în jurul faptului că problematicile etice și politice ale literaților au pătruns în artele plastice, iar pictura avangardistă a fost astfel înghițită de receptarea canonică și etichetată drept politică. Astfel, artiștii (într-un număr deloc neglijabil) care au inovat, dar nu au „rezistat”, au fost transformați în pioni ai rezistenței *a posteriori*. Chiar dacă n-au produs obiecte artistice plasate într-un raport asumat cu puterea, avangardele plastice au fost canonizate ca forțe ale rezistenței. Două alte fenomene cel puțin la fel de notabile sunt înregistrate de autoarea volumului: 1. Răspunsul naționalist al spațiului francez după 1920 și încercările de segregare a artei produse de autohtoni față de arta adusă de străini și 2. Inutilizarea picturii și criza de piață (chiar și ca *loisir* în rândul burgheziei) ca efect al crizei sociale: arta cade în derizoriu, dispăre din atenția publicului. O discuție amplă îi este dedicată fenomenului Weimar și scenei internaționale a avangardelor a cărei nouă centralitate se mută după 1922 în spațiul german. Autoarea urmărește fenomenul de instituționalizare a avangardelor: Republica Weimar dorește să integreze modernismul în tradiția germană. În vederea realizării acestui scop, opere de artă modernă se expun alături de monumente ale istoriei naționale la palatul Kronprinzen, eveniment care are ca efect câștigarea unui statut de *école historique* a expresionismului. În 1922, artiștii abandonează expresionismul, iar coagularea unui constructivism (prea puțin politic) nu întârzie să apară. Reorientarea a fost încurajată de expoziția rusă de la Berlin din 1922, unde constructivismul a fost cel mai bine reprezentat. Recrutarea, în urma acestui eveniment, lui Kandinski ca profesor la Bauhaus are drept consecință impunerea unei viziuni utilitariste despre culori (o anumită culoare asignată unui anumit corp geometric) și transformarea Weimarului în noua scenă internațională a avangardelor, unde Bauhaus devine o instituție centrală, care dispunea de o editură, o publicație, ateliere, mese rotunde, conferințe, cursuri și numeroase afilieri. Experiența Weimar a însemnat pentru mulți artiști un „botez” transnațional important, datorită transferului de idei și de practici. (Sándor Bortnyik, de pildă, deschide în Budapesta, la întoarcerea din Berlin, o școală de arte considerată până azi Bauhausul maghiar). Bauhausul a avut o priză internațională și un aport pentru circulația ideilor pe care nicio școală sau atelier parizian nu au reușit să le aibă.

Un alt fenomen cartografiat de cercetătoarea franceză care merită notat este abandonarea picturii pentru activitățile mai profitabile în rândul tinerilor artiști: Cei care voiau o carieră se vedeau nevoiți să abandoneze pictura pe pânză și să participe la proiecte arhitecturale, să înlocuiască tabloul cu arta murală (213). Arta decorativă avangardistă și-a găsit foarte repede o piață internațională în rândul elitelor sociale europene. Constructivismul primează, deoarece are trecere chiar și în provincie. În ultimii ani ai deceniului trei, avangardele nu mai făceau parte din categoria *beaux-arts*, erau încurajate (forțate de piață) să părăsească șevaletul și să îmbrățișeze decorațiunile interioare. O secțiune ofertantă a studiului lui Joyeux-Prunel este și cea dedicată fotografiei și cinemaului avangardist. Aceeași logică de piață și aceeași nevoie de a-și menține o carieră a tinerilor artiști generează și mutația dinspre arta tradițională spre artele tehnice: „Odată cu cinemaul, arta nu mai este moartă. Ea a intrat într-un domeniu rațional, științific, social” (258). Elementul cel mai stimulant pe care artiștii avangardiști îl găsesc în cinematografie este orizontul internațional, publicul străin – filmul devine așadar o alternativă a tabloului, un obiect care părea în acel moment epuizat: viitorul nu mai aparținea picturii, ci filmului, iar artistul devenea un inginer: „arta se elibera în sfârșit de atavismele ei artisanale, precum și de lentoarea și localismul ei” (261).

Segmente reduse din punct de vedere cantitativ, dar notabile ca bucăți de istorie a artei sunt dedicate avangardelor central și est-europene și latino-americane, cu concluzii legate de dimensiunile paradoxale ale avangardelor periferice. America latină produce, de pildă, o „avangardă reacționistă” sau o „utopie regresivă”, profesând un antieuropeanism și promovând primitivismul în artă, situație care generează un paradox, o avangardă *au retour*, care dialoghează cu occidentul, dar este antioccidentală, care este internațională, dar asumat periferică (301).

Demersul lui Béatrice Joyeux-Prunel este, mai mult decât orice, un instrument, datorită volumului copleșitor de date istorice și de puneri în lumină a unor evenimente și fenomene esențiale în traseul avangardelor. Aportul adus însă de autoarea franceză cu privire la deschiderile teoretice și de perspectivă nu este nici el de neglijat, miza cea mai mare a autoarei fiind introducerea pieței drept dimensiune fundamentală, catalizatoare a fenomenului avangardist, ignorată până acum de studiile dedicate subiectului. Cercetătoarea demonstrează, pe parcursul celor peste 2000 de pagini, cu limezime chirurgicală, că regulile sociale și logica de piață și consum dirijează traseul artei într-o măsură cel puțin la fel de mare ca ideologiile politice și mizele estetice.

* Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, 964 p.; *Les avant-gardes artistiques 1918-1845. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, 1186 p.

Ioana PAVEL

Vocația Dada

Apărut în 2014 și tradus în limba română în 2016, studiul lui Marius Hentea – *TaTa Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara** – e o referință obligatorie nu doar pentru studiul operei lui Tristan Tzara (insuficient editată (!) și comentată de istoricii noștri literari care îl revendică adesea, în încercările constante de a reprima „complexele” întârzierii față de literatura occidentală), ci și pentru oricine e interesat de fenomenul avangardei europene, în general, sau de manifestările și specificul Dada, în particular. Adresat mai ales unui public străin de realitățile culturii și ale literaturii românești, volumul restituie evenimentele vieții lui Tzara, organizate cronologic și relaționate cu alte manifestări internaționaliste ale avangardei, de care acesta nu e străin.

Sceptic față de datele și informațiile considerate „oficiale” odată pentru totdeauna, Marius Hentea pune sub semnul întrebării inclusiv data nașterii lui Tzara. Apelând la fondul de manuscrise al Bibliotecii Literare Jacques Doucet din Paris, autorul observă că, deși data nașterii lui „Samueli Rosenștok” e „convenită” ca fiind cea de 17 aprilie („corectată” de Tzara însuși, care declară că s-a născut pe 14 aprilie), cea reală – conform calendarului modern – este 28 aprilie (România utilizează calendarul iulian până în 1919), dată la care Biserica Ortodoxă Română îl sărbătorește pe Sfântul Dada (numele simbolice înscriindu-se într-o anumită tradiție culturală a comunităților evreiești).

Trecând prin mai multe școli (private, cele mai multe), „Samică” nu e un elev excepțional, maturizarea sa producându-se mai degrabă sub influența evenimentelor socio-politice din țară, dar și din spațiul occidental (e martor la răscoala din 1907, eveniment care face ca atmosfera culturală să devină „refractară” la artiștii evrei). Acest lucru însă nu îl împiedică să înceapă să își afirme inițiativele literare, editând (ca elev) revista *Simbolul* (alături de Marcel Iancu și Ion Vineanu), ajungând mai târziu să plece din țară când România părăsește neutralitatea și intră în război, înscriindu-se la universitatea din Zürich. Informațiile factuale sunt dublate de o lectură biografică a operei, precum și de o trecere în revistă a activității sale publicistice și poetice, pentru a identifica sinusoidale traseului literar. În acest sens, referindu-se la activitatea literară din perioada de dinaintea plecării din România, Marius Hentea notează: „Tzara era, cu siguranță, un poet promițător încă dinainte de plecare la Zürich [...] Problema poeziei sale timpurii constă în faptul că este prea lucrată tehnic. Poetul se obligă pe sine să folosească un limbaj poetic și să creeze viziuni poetice. [...] Poemele timpurii ale



lui Tzara sunt pline de lirism și muzicalitate, dar, din perspectiva producțiilor lui viitoare, ele sunt incapabile de a se elibera de sintaxa tradițională și de versificația convențională.”

Odată ajuns în Elveția, nivelul implicării literare și culturale a lui Tzara crește semnificativ. Cartea lui Marius Hentea restituie portretul unui Tzara care știe să se facă indispensabil, însă stabilește relații de prietenie cu multe personalități culturale ale vremii sale. Activitățile Cabaretului Voltaire, la a cărui „naștere” e prezent în mod activ (cu lectura unor poeme scrise în limba română), cu pretenții internaționaliste, trec de la spectacolele „comode”, aproape tradiționaliste și convenționale, la cele extremiste și zgomotoase, care violentează ierarhia spectator-artist, pentru care vor primi „titlul onorific de nihiliști” (formula îi aparține lui Hans Arp). Studiul lui Marius Hentea argumentează o dată în plus câteva dintre ideile avangardei: internaționalismul și nonconformismul mișcării Dada, implicațiile politice ale manifestărilor (revolta etică față de război și față de conflictele apărute pe fundalul naționalismelor). În formularea lui Hugo Ball, inițiatorul Cabaretului Voltaire, această revoltă devine necesitate de ordin rațional: „Trebuie să adăugăm: ei nu ne pot convinge să mâncăm cu plăcere plăcinta stricăță de carne umană pe care ne-o oferă. Nu ne pot forța nările să admire mirosul cadavrelor. Nu pot aștepta de la noi să confundăm dezastruoasa apatie și răceala inimii cu eroismul. Într-o zi, vor trebui să recunoască că am acționat foarte politicos, chiar mișcător.”

După închiderea Cabaretului (din motive financiare), începe adevărata expansiune internațională a ideilor Dada, cunoscută datorită eforturilor lui Tristan Tzara de a scoate câteva publicații, dar, mai ales, de a organiza diferite evenimente cu același specific. Așa se nasc seratele Dada (la care „[p]ublicul nu înțelegea nimic; asta era și scopul: Dada nu era o estetică pozitivă care să coboare din vreo tradiție, ci era o chemare la ruptură cu trecutul.”), dar și expozițiile ori galeriile de artă, însoțite obligatoriu de prelegeri despre arta modernă.

Odată cu internaționalizarea mișcării Dada, Tristan Tzara e invitat la Paris, unde îl cunoaște pe André Breton. De acum încolo – arată Marius Hentea – Tzara intră într-un joc inconstant al adeziunilor și al distanțărilor de suprarealism (manifestate public), ajungând chiar să publice volume de poezie suprarealistă (*L'Homme Approximatif* [*Omul aproximativ*], *Graines et issues* [*Semințe și recolte*], spre exemplu).

Chiar dacă nu analizează în detaliu opera literară a lui Tzara (nu aceasta e miza cărții), Marius Hentea trece în revistă toate volumele de beletristică publicate, recontextualizându-le în ordinea „genezei” lor: *Vingt-cinq poèmes* [*Douăzeci și cinci de poezii*] este, spre exemplu, o „declarație de război” care a ajuns să circule prin rețeaua avangardelor, *Indicateur des chemins de cœur* [*Ghid al cărărilor inimii*] (apărut în 1928) cuprinde poeme scrise în perioada relației cu Greta Knutson (artista suedeză care îi va deveni soție), piesa *La Fuite* [*Fuga*] (la care lucrează în 1940) include tema unui război distrugător de comunitate, *Le Silence de la mer* [*Tăcerea mării*] (1942) e un roman clandestin care vizează tăcerea ca strategie de luptă, *Parler seul* [*Vorbind singur*] (1948) e un volum rezultat ca urmare a vizitei la spitalul psihiatric condus de Lucien Bonnafé – pentru a enumera doar câteva.

Așa cum îl prezintă Marius Hentea, Tzara nu e doar animatorul mișcării Dada, ci și un pasionat colecționar de artă primitivă și chiar un specialist al acestei zone estetice. Din 1917, scrie eseuri despre arta africană și oceanică, transcrie poeme primitive, deține „cea mai coerentă și mai bine documentată” colecție de artă primitivă din avangarda franceză și își propune să scrie o analiză academică a artei din Oceania. Solicitat de Charles Ratton în vederea organizării unei expoziții de artă cu un astfel de specific (foarte bine receptată de Carl Einstein, semnatarul unuia dintre primele studii despre sculptura africană – *Negerplastik*, 1915!), Tzara se află din nou în centrul scandalurilor (legate, de această dată, de caracterul așa-zis „obscur” al exponatelor), iar în 1962 e invitat la Congresul Internațional al Culturii Africane de la Galeria Națională din Salisbury, Rhodesia, pentru a vorbi despre arta africană.

Volumul lui Marius Hentea rămâne, așadar, un studiu monografic de referință (exercițiu asemănător cu cel al Sandei Cordoș – *Ion Vinea: un scriitor între lumi și istorii*) pentru istoria literară (românească și nu numai), urmărind „viața și opera” în prefacerile lor concomitente, în legăturile sale cu ideile și arta epocii (Tzara e prieten cu Brâncuși, Picasso, Chales Ratton, Gaston Bachelard, Jacques Lacan etc.), care îi formează și formează spiritul și vocația Dada.

*Marius Hentea, *TaTa Dada. Adevărata viață și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara*, traducere din limba engleză de Daniel Clinci, București, Tracus Arte, 2016

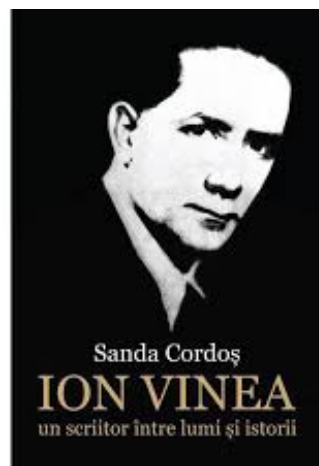
Mihaela VANCEA

Ion Vinea, dincolo de avangardă

Dacă se credea că Ion Vinea e un caz clasat, că s-a spus totul despre acest avangardist care și-ar fi ratat singur destinul de scriitor prin apetența pentru amânarea proiectelor artistice, Sanda Cordoș* propune o extindere a lecturilor despre controversatul poet, o recontextualizare a acestuia din prisma europenității sale, a relațiilor literare pe care le are cu Occidentul. Mai mult, eseista propune o confruntare a două universuri, viața și opera acestuia, într-un mod atipic, diferit de monografiile clasice, unde cele două sunt tratate separat. Ea mizează pe principiul „vaselor comunicante”, încercând astfel nu doar să evite recurența anumitor teze, ci să releve idei noi, o serie de puncte fierbinți, care scapă din motive evidente monografiilor anterioare – a Elenei Zaharia și a lui Simion Mioc, publicate în 1972.

Sanda Cordoș propune transgresarea granițelor biografice și creative, astfel încât accesează, printr-o documentare riguroasă, un pluriperspectivism amplu, o plasă de voci distincte ce completează portretul lui Vinea. Autoarea confruntă cu finețe și atenție deosebită sursele de documentare pe care le consultă atât la Biblioteca Jacques Doucet din Paris, cât și la Muzeul Literaturii Române, la Muzeul județean Teohari Antonescu din Giurgiu și la arhivele CNSAS. De aplaudat în acest sens este, așadar, activitatea eseistei de bibliotecă și de arhivă, ochiul format pentru detalii care garantează, iată, schimbarea cursului interpretărilor.

Printre altele, miza principală a lucrării este aceea de a răspunde la întrebarea cu privire la ratarea destinului de scriitor a lui Ion Vinea. În realizarea acestui obiectiv, eseista deschide noi direcții de raportare, direcții ce permit o perspectivă mai amplă asupra subiectului de față prin dimensiunea occidentală pe care o identifică și europenitatea specifică acestui scriitor. În acest sens, cartea pornește după un fir logic care justifică identitatea europeană a lui Vinea cu rădăcini în însăși biografia acestuia. Astfel, primul capitol, *Biografia literară a unui scriitor occidental în România secolului XX*, ocupă aproape o treime din cercetare, livrând un spectru larg de argumente în stabilirea firului roșu al europenității poetului. Sanda Cordoș are talentul de a evoca fervoarea și dinamismul acestei povești despre occidentalizare a lui Vinea. În fond, arată autoarea, Franța este parte din structura sa interioară, reprezintă „o a doua geografie mentală” încă din timpul copilăriei petrecute la Giurgiu. Înainte de primul război, noutățile literare din Baudelaire și Verlaine erau cele care îi întrețineau visul francez. Sunt evocate timpuri în care, pe tren, Vinea ajungea în compartimentul regal, călătorind din întâmplare cu regele Boris al Bulgariei sau se întâlnea cu Claire Boas de



Jouvenel în același tren care ducea spre Budapesta. În anii '20 frecventează des Parisul prin care se plimbă însoțit mai mereu de prietenul său, Tzara, alături de care îl vizita pe Brâncuși în atelierul său. *Venin de mai* este probabil volumul cel mai corelat cu experiențele franțuzești, iar ieșirile prin Paris par să ducă spre noi prietenii cum este, de pildă, cea cu Josephine Baker, cu care se bănuiește că ar fi avut o aventură. Marile întâlniri pe care le are cu artiștii occidentali ai vremii, cu suprarealiștii francezi la care ajunge prin prietenia cu nonconformistul Tristan Tzara, dar și relațiile cu F. Scott Fitzgerald, italianul Aldo Palazzeschi sau pianista Clara Haskil, cu a cărei familie are legături apropiate, dezvăluie cititorilor o lume decadentă, cu romancieri, pianiști, sculptori, care se întâlneau frecvent și contribuiau la crearea unei puternice comunități artistice.

În continuare, capitolul următor pune cap la cap un roman care ar fi putut exista, dar pe care Ion Vinea nu l-a publicat niciodată. Este vorba despre *Reportajul sentimental*, pagini de proză care funcționează ca o necesară contextualizare a aspectelor sentimentale, un discurs ce scoate din zonele de umbră periplul amoros al scriitorului și poate fi asociat *alter ego-ului* său, Andrei Mile din *Venin de mai*: „se poate spune că Ion Vinea a făcut, *avant la lettre*, autoficțiune”. Însă, cum acest *reportaj* nu mai apare niciodată, Sandra Cordoș își asumă rolul de a-l imagina valorificând simultan convorbiri sau scrieri ale fostelor sale iubite precum Henriette Yvonne Stahl, cea care va deveni ulterior soția lui Petru Dumitriu, Nelly Cutava sau Dida Solomon. Capitolul devine savuros pe măsură ce romanul, sursele, corespondențele și agendele păstrate dezvăluie relații erotice complicate cu misterioasa Sașa, fata neurastenică, legăturile amoroase cu poeta ce se semnează în *Contimporanul* cu pseudonimul Tana Quil, cu marea actriță Dida Solomon, prozatoarele Nelly Cutava și Henriette Yvonne Stahl. Aceste instanțe feminine sunt de fiecare dată recuperate literar, observă Sanda Cordoș: „*Venin de mai* reține tocmai această figură de iubită ideală a Tanei Quil, numită, transparent, Taniț”. Același roman

împrumută pentru protagonista Dalia Pabst elemente din biografia Didei Solomon, lucru confirmat chiar de actriță. De asemenea, inclusiv modul în care gelozia distruge relația cu Nelly Cutava est regăsit în momentele legate de Matilda Feraru din romanul *Lunatecii*. În ciuda deznodământului pe care îl au, în cazul lui Vinea, relațiile amoroase duc aproape întotdeauna spre alianțe literare, acesta fiind „un tandru susținător al femeilor din viața sa prin revistele pe care le conducea”.

Portretul occidentalului, al amatorului de cafelele și plimbări prin Paris, continuat de cel al cuceritorului, se completează mai apoi cu imaginea sa de promotor al egalității sociale prin revoluție. Ion Vinea era, în special, partizan al revoluției în artă, al revoluției estetice pe care o susține ca director al revistei *Contimporanul*. Spectrul artistic, cu preponderență internațional, dublat de entuziasmul occidental specific perioadei interbelice, este înlocuit, după cel de al doilea război mondial, de cel politic.

Eseistei nu-i scapă, prin urmare, din vedere nici zonele mai puțin umblate și radiografiază în capitolul *Ion Vinea în perioada totalitarismelor* inclusiv activitatea lui de avangardist în afara sferei literare, urmărind traseul publicisticii sociale și politice. Este vorba despre o perioadă dramatică, un traseu sinuos de la libertatea și vitalitatea stângistă cu care scria articolele de la *Evenimentul zilei* (1941-1944), la excluderea lui din mediul jurnalistic, arestarea pentru câteva luni în 1959 și pierderea dreptului de semnătură până în momentul întoarcerii forțate în domeniul publicistic, la revista *Glasul patriei*. De această dată, notele personale nu-și mai au locul, articolele sunt fade, cu un limbaj de lemn, contradictorii celor dinaintea arestării. Prin tonul empatic al documentării, Sanda Cordoș face din cititori martori involuntari la această etapă dureroasă din viața scriitorului unde rolul de propagandist devine prioritar în dezavantajul propriilor convingeri.

Găsim, prin urmare, în volumul de față mai mult decât o monografie, accesăm direct momentele de cumpănă, de umanitate în stare pură a unui poet discutat prea mult din perspectiva avangardei și a lentorii scriitoricești și prea puțin din perspectiva complexității sale. E rolul cercetării Sandei Cordoș: scoaterea la iveală a unui puternic spirit occidental al poetului, a unui dinamism acut în această direcție, precum și zbaterele sale de natură amoroasă, creativă sau politică, nostalgia față de un Occident pe care nu-l mai poate accesa, îndepărtarea forțată de o lume căreia îi aparținea cu toată ființa lui.

Se justifică în acest context motivul pentru care amânarea e termenul definitiv prin raportare la creativitatea lui Ion Vinea. De pildă, despre *Lunatecii* se vorbea încă de la finalul anilor '20, pe vremea când era doar la stadiul de proiect, după care intervenția episoadelor amoroase precum și arestul scriitorului și anchetarea lui la Securitate prelungec apariția lui. Cu toate acestea,

romanele lui Scott Fitzgerald pe care le va primi în 1960 de la Lili Haskil, *Marele Gatsby* și *Blândețea nopții* devin un punct de intersecție determinant pentru direcția pe care o va lua romanul *Lunatecii*. Cărțile prietenului din tinerețe devin revelatoare, Vinea regăsește în ele rezistența generației sale, o optică similară celei pe care o are el cu privire la tema ratării sociale și erotice. Amânările pe care le suferă acest roman, fiind publicat abia în 1965, fac ca el să se situeze la antipodul romanului interbelic românesc, deși aparent subiectul e specific acestei perioade. Însăși traversarea destinului său scriitoricesc între lumi diferite, situarea autorului între *acțiune* și *reacțiune* extinde rețelele de referințe textuale, prin vocile individuale ale persoanelor din biografia sa cărora Sandra Cordoș le găsește echivalent literar cum e, de exemplu, Laura Feraru - Henriette Yvonne Stahl, Matilda Feraru - Nelly Cutava, Fane Chiriac - Nae Ionescu, doctorul Costi Barbu - Tristan Tzara și altele. Experiențele de peste timp ale lui Ion Vinea, cu toate zbaterele implicite, fac în mod incontestabil ca *Lunatecii* să fie „un mare roman de redescoperit”, un roman care avea intenții interbelice în stadiul de proiect, dar care devine un roman al decăderii, un roman foileton, ce integrează psihologii variate ale tipologiilor de personaje.

În ceea ce privește lirica, tratată în cel de al șaptelea capitol, interioritatea sa poetică se apropie, mai degrabă, de stilul bacovian, astfel încât chestiunea avangardei cade pe un loc secund. De altfel, și propunerea autoarei este aceea de a renunța să-l citim pe Ion Vinea din perspectiva unor orizonturi de așteptare prestabilite, precum e cel avangardist sau cel al liricii transcendente. Foarte interesantă, astfel, propunerea de recontextualizare a poetului și de apropiere a lui de noi viziuni, de „o poezie a interiorității și fragilității umane, a tranzitivului și a fugitivului”. Vinea e, mai mult, un „avangardist moderat”, după cum îl numește și Șerban Cioculescu.

Schimbarea de viziune propusă în acest volum este binevenită, căci permite cu adevărat o recontextualizare, iar poezia lui Vinea devine o achiziție mult valoroasă în ciuda publicărilor tardive și greoaie. Cu argumente foarte bune, cu documentație serioasă, greu de combătut, Sanda Cordoș reușește să răspundă la toate întrebările pe care le lansează, convingând cititorul mai ales de faptul că prin spiritul european și multiplele paliere pe care activează, Ion Vinea rămâne o figură proeminentă în literatura română, cu un destin scriitoricesc mai degrabă complex decât ratat, cu activități și conexiuni artistice ce depășesc granițele țării. Sigur că poziția autoarei nu e tranșantă, nu îl așază pe Vinea în linia întâi a poezilor români, conștientă de înclinațiile de exacerbare a cercetărilor autohtoni: „există în practica istoriei noastre literare o anumită superbie (...) care ne îndeamnă să judecăm doar cu măsura geniului și a capodoperei, și nu cu același spirit de discernământ care să permită decelarea gradelor diferite ale valorii și includerea într-un circuit viu al

unui număr mai mare de opere”. Lucrând întotdeauna cu toate sursele de informație, de la text, la corespondențe, conversații, mărturii ale lui sau ale altor personalități cu privire la el, autoarea are însă convingerea că o imagine globală, integrantă asupra lui Ion Vinea era necesară pentru a resemantiza potențialul creator al acestuia. Vizibil altfel, cu un scris plin de empatie, dinamic, cu fragmente savuroase și intimități din lumea literară ale perioadelor pe care le traversează Ion Vinea, volumul este de actualitate și face proba unei cercetări minuțioase, cu deschideri multiple în special în contextul discuției despre spiritul avangardist al poetului.

*Sanda Cordoș, *Ion Vinea. Un scriitor între lumi și istorii*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.

Ioana BOȘTENARU

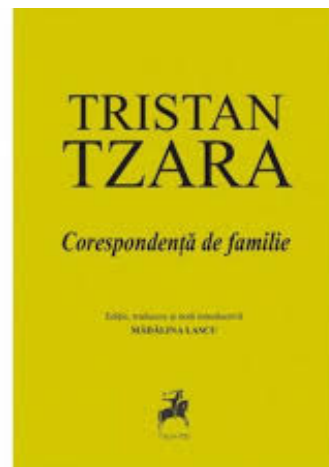
Ipostazele dadaistului în sfera familială

Cunoscut pentru acțiunile sale în plan cultural, Tristan Tzara reprezintă o figură elocventă a avangardismului european. Fondator al mișcării DADA, Tristan Tzara militează pentru ruperea de „cadavre”, de tradiția artistică, susținând primatul libertății absolute și abolirea tuturor convențiilor. Impactul pe care îl are promovarea unor astfel de idei este simțitor și consacrarea sa în plan cultural nu întârzie să apară.

Pe ce fundal se realizează însă această ieșire din tipar? Cine este omul Tristan Tzara și ce raporturi stabilește cu apropiații săi? Este acesta la fel de „răzvrătit” în plan personal? La întrebările acestea vine să răspundă corespondența sa de familie, care scoate la iveală laturi mai puțin cunoscute ale scriitorului, conturându-i o cvadruplă ipostază în sfera familială: de fiu, frate, soț și, nu în ultimul rând, de tată. Astfel, cele 55 de scrisori reunite în volumul *Corespondență de familie** vizează raporturile stabilite de Tristan Tzara cu membrii familiei sale în perioada 1924-1959. O perioadă vastă, de 35 de ani, care permite o analiză a evoluției acestora, contexte schimbându-se perpetuu.

În ceea ce privește comunicarea cu părinții săi, încă de la început este sesizabilă vocea simplă, obișnuită, a fiului „îngrijat” din societatea pariziană, rătăcitorul Sami, Samică, potrivit alinturilor părințești. Inițial, optează pentru semnarea scrisorilor cu numele său propriu-zis, Samuel Rosenstock, însă opțiunea sa pentru Tristan Tzara îi determină și pe părinți să accepte noua sa identitate, adresându-i-se, începând cu martie 1926, „Dragă Tristan”, „Scumpul meu Tristan” sau „Iubite

Tristan.” Schimbul de scrisori dintre acesta și părinții săi, Filip și Emilia Rosenstock, evidențiază un fiu atent, generos și preocupat de bunăstarea celor dragi, în special de a mamei și de a surorii, după moartea tatălui. De menționat rolul pe care îl joacă fotografia în schimbul epistolar. Tristan Tzara „face cunoștință” cu soțul surorii sale prin fotografia de *pasport* a celor doi. Tot astfel le-o introduce și pe soția sa, Greta, feedback-ul neîntârziind să apară: „Cu cât mă uit mai mult la fotografia Gretei, îmi place mai mult, te-aș ruga să-mi trimiți și mie una.” Fotografia devine, astfel, mijloc al cunoașterii, permițându-le exponenților celor două societăți antitetice (societatea elitistă pariziană și modesta societate bucureșteană) să țină pasul cu schimbările petrecute în familia Rosenstock și să se analizeze reciproc. În acest sens, analiza similitudinii dintre Tristan și fiul său, Christophe, este sugestivă: „Cu cât mă uit mai mult la fotografiile lui, văd că seamănă cu tine.”



Pe lângă fotografii, scrisorile conțin în general informații dispersate, cu caracter pozitiv, din viața scriitorului. Astfel, este greu de sesizat un ton confesiv, căci scrisorile lui Tristan Tzara au, fără doar și poate, caracter informativ. Fie că e vorba despre odaia sa, „cam scumpă, dar plăcută”, despre participarea la bal mascat, despre zilele reci sau despre construcția casei, scrisorile sale urmează același *pattern*. Singurele „scăpări” pot fi identificate în scrisorile care relatează aspecte legate de nașterea fiului său și de starea de sănătate precară a soției, cele în care își manifestă dorul de casă prin solicitarea unor obiecte „dacă vrei să îmi trimiți covorul, și cea ce mi-ai promis încă, aș avea mare plăcere să am ceva care să-mi aducă aminte de acasă” sau cele în care își exprimă dragostea față de mama sa: „Dragă *maman*, sunt sigur că mata ai simțit asta și că ești sigură de dragostea ce ți-o port. Îmi este foarte dor de mata și aș vrea să te văd.”

La București, lucrurile stau cu totul altfel, nuanțele afective definind toate scrisorile părinților. *Papa* și *Mama* sunt mai mereu supărați din pricina faptului că fiul le scrie prea rar și nu de puține ori își exprimă această nemulțumire: „Nu știu ce s-a întâmplat cu tine. De la cartea poștală a ta din Londra că în câteva zile pleci la Paris și până astăzi n-am primit nici o știre de la tine. Nu ne explicăm aceasta. Ești poate bolnav? Suntem cu toții foarte supărați din această cauză. Te rog să ne telegrafiezi imediat cauza tăcerii tale așa de îndelungată.” Muștrările sunt completate de sfaturile mamei: „Ai avut intocșicăție fiindcă ai fost bolnav de ficat. Vezi să te cauți. Ar trebui să bei o apă minerală.” Schimbările din viața personală lui Tristan Tzara nu le rămân străine părinților și surorii sale, chiar dacă află întotdeauna cu întârziere. Aspectele legate de activitatea sa cultural-artistică sunt absente însă, fiind detronate de cele smulse din cotidianul parizian sau bucureștean. În ceea ce îl privește pe cel din urmă, ilustrativă este amprenta simplității. Părinții sunt mulțumiți de căsătoria fiicei lor, Lucia, cu Carol Hutman, care este la rândul ei fericită și împlinită: „Eu o duc f. bine, Carol e f. drăguț cu mine, numai că lucrează colosal de mult, are mare ambiție să ajungă departe, are și toate șansele de a ajunge. Avem o casă drăguță, mică, însă are de toate.” Elementul distinctiv în comunicarea dintre frați este reprezentat însă de alegerea lui Tristan de a-i scrie surorii separat în limba franceză, lucru care atestă o apropiere mai mare de aceasta, cu toate că aspectele relatate sunt de aceeași natură și sunt expuse în același format, specific stilului epistolar.

O altă fațetă a personalității lui Tristan Tzara, de soț grijuliu și iubitor, este conturată în scrisorile pictoriței suedeze Greta-Knutson, soția sa. Scrisorile sunt expediate în perioadele când erau separați din pricina deplasării acesteia în stațiunile balneare, unde își trata problemele de sănătate, Tristan Tzara fiind ocupat cu pregătirea noii locuințe la Paris. Redactate în limba franceză, acestea au un puternic caracter confesiv și abundă în reprezentări grafice cu privire la relația acestora și în detalii care conturează viața cuplului. Există, evident, un sistem de comunicare special între cei doi soți, definit de inventivitate și de o sensibilitate fără margini, care atestă legătura strânsă, legătură ce va dura zece ani. Aceasta este perioada în care Tristan Tzara își publică cele mai importante cărți, dedicate soției sale, „Omul aproximativ” fiind un exemplu elocvent.

Greta dă frâu liber sentimentelor și trăirilor, folosindu-se de o sintaxă aparte, de jocuri de cuvinte și de o suită de apelative, care subliniază capacitatea sa creatoare și spiritul artistic. Tristan Tzara devine *Poupî*, lupul, ursul sau vidra în intimitate, fiul

acestora *Mourmi*, iar ea, Greta, nimeni alta decât „Croc” cea jucăușă și iubitoare: „Micule, micuțele lup, ce scrisoare dezastruoasă și ce tristețe și angoasă generală și ce bine că ți-am putut telefona acolo, oh! Te îmbrățișez tare, ursulețul meu, și să stai liniștit (...) Îl îmbrățișăm tare pe Lupi al nostru, exemplar unic și strălucitor nr. 1.” Dincolo de mărcile deja amintite, care definesc discursul Gretei, se remarcă utilizarea persoanei a treia, Tristan pierzând adeseori statutul de adresant în favoarea celui de personaj: „Va veni oare Lupul? Îl voi plimba chiar eu.”/ „Lupul va veni într-una din cele 4 zile. Mi-e atât de teamă că l-am molestat prea mult cu solicitările și comisioanele mele.”

Ultima ipostază în care apare Tristan Tzara și cea mai pregnantă, după cum bine subliniază și Mădălina Lascu, este cea de tată. Nașterea fiului său generează una dintre „abaterile” de la stilul rezervat, care îi caracterizează corespondența, rezultatul fiind o scrisoare de dimensiuni extinse, care deschide, pentru prima dată, ușa către sentimentele scriitorului. Detaliile inserate în restul scrisorilor cu privire la fiul său atestă dragostea și preocuparea pentru copil „Christophe e un băiat mare și inteligent”, care se va transforma în mândrie și admirație la bătrânețe: „Suntem cu toții foarte bine, iar Christophe face lucrări foarte importante, el ocupă un loc excepțional în știința internațională.”

Un ansamblu de scrisori, așadar, patru ipostaze ale *vizionarului* Tristan Tzara, ipostaze obișnuite, situate departe de teribilismul din viața literară, unde este preocupat să pună convențiile la zid. Tocmai realizarea opusului în plan personal frapează, căci printr-un curs firesc al vieții de familie și prin apelul la discreție, figura *lupului* se umanizează.

*Tristan Tzara, *Corespondență de familie*, ediție, traducere și notă introductivă de Mădălina Lascu, Editura Tracus Arte, 2018.



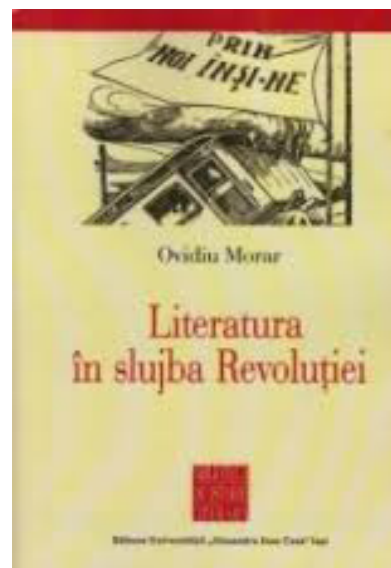
Maria CHIOREAN

Reparații la memoria selectivă

Receptarea încă problematică a literaturii angajate de partea socialismului derivă, pe de o parte, din persistența prejudecății conform căreia arta cu tendință este automat lipsită de valoare. Totodată, vârsta critică actuală este una post-traumatică, marcată de tabuuri și spaima legate de regimurile totalitare ale secolului XX – oricărei forme de literatură militantă (fascistă, stângistă sau pur și simplu revoluționară în sens social) îi sunt cu greu recunoscute meritele estetice. În acest context, *Literatura în slujba Revoluției** se înscrie în noul siac academic cu funcție recuperatorie (care aduce în prim-plan și alte nișe artistice, precum teatrul brechtian sau evenimentele Proletkult) și confirmă această direcție prin structura centrată pe contextualizare și pe documentare istorică. Punctul de interes este, aici, avangarda – mai ales cea autohtonă – cu accent pe componenta ei politică manifestă.

Pentru început, Ovidiu Morar sintetizează studii devenite canonice (Peter Bürger, Renato Poggioli), care vorbesc despre dimensiunea anti-instituțională a avangardei și despre statutul de cultură marginală în raport cu tradiția burgheză, stabilind, deci, coordonatele unei dinamici opozitive. Însă aceleași analize, apărute în ultimele decenii ale mileniului trecut, ating prea puțin propunerea substitutivă a artei revoluționare, codul ei etic și politic, care include racordarea la anumite mișcări de masă (fascism sau comunism). De aici pornește proiectul lui Ovidiu Morar: să demonstreze că impulsul distructiv al avangardei nu a fost cauzat doar de o suprasaturație estetică, nici nu a funcționat ca simplă eliberare inconștientă a unui spațiu pentru care se pregătea altceva, ci, dimpotrivă, își găsește motivațiile violenței de limbaj și de imaginar și în zona rațiunilor umanitare, și în ambiția reconstrucției politice.

De altfel, volumul inventariază explicațiile istorice ale lui Mario de Micheli, referitoare la climatul mentalitar generat de eșecul revoluțiilor burgheze din secolul al XIX-lea și la înrădăcinarea simbolismului francez în insatisfacția politică. Un demers similar din punct de vedere metodologic leagă apoi avangarda de Primul Război Mondial și de revoluția bolșevică, arătând că dezumanizarea, intruziunea conflictelor armate în sfera privată și ipocrizia au fost premisele artei excesive interbelice și că amenințarea unei a doua conflagrații universale nu a făcut altceva decât să potențeze angajarea poeziei în lupta împotriva tuturor curentelor anti-umaniste (fie ele imperialiste sau doar exploatare economic). La fel, sunt discutate



mutațiile culturale rezultate: politizarea revistelor suprarealiste, concentrate în principal pe estetic înainte de expansiunea amenințării fasciste în România și devenite militante ca rezultat al precipitării istorice; apariția poemului-reportaj – agresiv, racordat la realitatea socială – ca o consecință firească a tensiunilor cotidiene, considerate a fi superioare problemelor puse de poezia pură. Inclusiv ulterioara opțiune apolitică a suprarealiștilor Gherasim Luca, Dolfi Trost și Gellu Naum este justificată printr-o deziluzionare asemănătoare cu cea a lui Breton, în timp ce dizolvarea avangardei pe fondul instaurării comunismului și repudierea mișcării pe baza acuzelor de elitism burghez apar ca fenomene explicabile istoric, din moment ce foștii disidenți deveneau actori politici propriu-ziși.

E de remarcat importanța acordată situației în context internațional a avangardei românești, nu în ultimul rând pentru că aceste conexiuni occidentale răspund și unor opinii critice discutabile. Manolescu, de exemplu, aducea avangardei autohtone din ultimii ani atât acuza de a fi renunțat la metafizic și ontologic, cât și o învinuire ideologică, susținând că manifestările ei literare nu ar fi corespuns moralității înalte a lui Breton, ci unui materialism jos. Judecata provine însă exclusiv dintr-o poziționare anticomunistă nenuanțată, iar Ovidiu Morar se va concentra tocmai pe studiul influențelor, trasând paralele susținute documentar între etica lui Breton (definită de angajarea socială revoluționară) și modelul autohton, formulat adesea chiar în termenii marxismului anti-imperialist. Cât despre coexistența aparent contradictorie dintre libertatea spiritual-artistică deplină, reclamată de avangardă, și încadrarea ideologică, arhiva consistentă de manifeste și articole reunite în volum anulează mitul loialității avangardiste față de dogmă, față de comunismul istoric sau față de anarhismul gol

și demonstrează, dimpotrivă, entuziasmul pentru revoluția continuă imaginată de Troțki, adică pentru proiectul utopic al societății fără clase.

Încă din introducere, Ovidiu Morar își anunță intenția de a lăsa textele să vorbească. Decizia de a evita analiza estetică sau hermeneutică, rămânând în zona unei recuperări organizate de texte și a studiului tematic este în parte motivată de decizia avangardiștilor înșiși de estetism – disprețuit ca dovadă de obscurantism burghez. Ceea ce volumul pune în lumină este însă mistificarea critică ce acoperă componenta ideologică a avangardei românești, transformând-o în revoluție artistică gratuită, constituită ca scop în sine. Iar discutând formele textuale preferate de avangardă (pamfletul, epica militantă, reportajul, poezia proletară), Morar semnalează punctele de contaminare a politicului cu o doză considerabilă de literaritate: comicul absurd de tip urmuzian, dilatarea fantastică a fețelor lumii, distorsionate în favoarea unui răspuns afectiv în reportajele lui Geo Bogza, metatextul poetic în care nevoia revoluției funcționează (și e enunțată) ca motor al creației. Astfel, strategiile retorice ale pamfletului (exagerarea discursului naționalist, de exemplu, sau combinarea limbajului prețios cu grotescul epic), calitatea cinematografică a reportajului – capabil să surprindă lupta de clasă atât în registru poetic, cât și prin anti-metaforism – și trecerea spre poezia umanitaristă, prin abandonarea onirismului și prin adoptarea alegoriilor politizate transparente sunt fenomene care indică potențarea reciprocă dintre politic și estetic.

Deși studiul lui Morar enumeră aceste intersecții în absența unui *close-reading* complementar, este relevantă atenția acordată recent de critică impactului pozitiv al unor inserții ideologice asupra calității literare sau rolului istoric jucat de forța poetică în afirmarea unor direcții politice. Demersuri similare se găsesc în studiul lui Claire Bishop despre teatrul participativ interbelic (*Artificial Hells*, 2012) sau în *Surrealism as World Literature* (2018) al Deliei Ungureanu, mai exact în comentariul dedicat corespondențelor dintre pozițiile etice disjuncte ale lui Breton și Dalí și concretizările lor artistice. În sfârșit, e dată la o parte cenzura antipolitică ce a împiedicat timp de decenii înțelegerea mizelor profund umaniste ale avangardei angajate și care a blocat implicit interesul pentru realizarea lor artistică. Volumul lui Ovidiu Morar și abordarea lui istoricistă rămân, deci, grile funcționale pentru discutarea unui episod semnificativ al literaturii noastre.

*Ovidiu Morar, *Literatura în slujba Revoluției*, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016.

Ovio OLARU

Când Fundoianu devine Fondane



Cartea care face obiectul acestui text* nu este prima pe care autoarea i-o dedică lui Benjamin Fondane. Ea este precedată de *Benjamin Fondane sau periplul lui Ulise*, apărută în franceză în 1989. De altfel, autoarea este un reputat expert în viața și opera autorului, fapt probat și de întemeierea, în 1997, a *Societății de studii B. Fondane*. *Cu Benjamin Fondane dincolo de istorie sau Carnetele lui „Ulysse” (1924-1944)* acoperă anii parizieni ai poetului, filozofului, criticului de film și teoreticianului Benjamin Fondane, de la mutarea sa în Franța în 1924 până la sfârșitul tragic în camerele de gazare ale lagărului Auschwitz-Birkenau. Menționez această amplă titlatură, fiindcă fiecare din ipostazele pe care ea le reprezintă este urmărită în paginile volumului, care nu respectă cronologia rigidă a unui volum academic, ci introduce în omagierea lui Fondane o serie de tertipuri inedite de construcție. Astfel, Fondane nu este obiectul osificat al unei monografii, ci devine un partener de dialog și un personaj literar deopotrivă. Poeme relevante ale autorului vin să completeze scrisori, note și volume teoretice, iar narațiunea biografiei lui Fondane urmează mai degrabă o logică emotivă decât una istorică. Cronologia este sacrificată pe alocuri în favoarea consecvenței argumentului, însă aceste analepse și prolepse nu dau niciodată impresia incoerenței, ci dimpotrivă, ele converg în reconstituirea cât mai fidelă a prezentului narat.

Planul biografic este corelat cu cel simbolic, autoarea inserează anecdote și mărturii cărora le adaugă o semnificație dincolo de faptul istoric și uneori chiar

valoare de premoniție. Însă nimic din acest bagaj care consolidează narațiunea biografică nu se traduce într-un aparat critic stufos. Referințele lipsesc cu desăvârșire, registrul e adesea subiectiv, metaforizând și ficționalizând pe alocuri, speculând retoric și fals-dialogic asupra intențiilor/gândurilor/forului interior al lui Fondane. De altfel, tocmai această ficționalizare sporește autenticitatea imaginii lui Fondane-omul în detrimentul rigurozității științifice a volumului, fapt care, mărturisește autoarea în prefață, este și una din intențiile ei.

Volumul, prefătat de Ion Pop în ediția în limba română, debutează cu venirea la Paris a lui Fondane în 24 ianuarie 1924, angajarea lui la firma de asigurări *L'Abeille*, unde fusese introdus de Ilarie Voronca, și prima lui întâlnire cu Lev Șestov, cel care avea să-i devină prieten și mentor intelectual și căruia îi datorează interesul pentru existențialism. Fondane locuiește împreună cu sora lui cea mare, Lina, și cu soțul acestuia, Armand Pascal, care avea să moară în 1928 și căruia avea să-i dedice amplul poem *Ulysse*, publicat în 1933. În 1929 face o primă călătorie în Argentina la invitația Victoriei Ocampo, iar în 1931 se căsătorește cu Geneviève Tissier, colegă la *L'Abeille*. După moartea cumnatului, reședința lui permanentă devine Rue Rollin, numărul 6, care va figura, de altfel, și în câteva poeme. În 1936 are loc a doua călătorie în Argentina, pentru turnarea filmului *Tararira*, care nu va fi difuzat niciodată, iar în 1937, după considerabile eforturi financiare, dobândește cetățenia franceză. Prietenia cu Lev Șestov ia proporții, iar moartea filozofului în 1938 se va dovedi un moment de bilanț simbolic. Ceea ce transpare foarte subtil în volum este tocmai acest climat de solidaritate al intelectualilor perioadei, care fac front comun împotriva vicisitudinilor istoriei și intuiesc pericolul iminent care avea să se abată asupra Europei. Tânărul Fondane va primi ordin de mobilizare în septembrie 1939, iar în 1941, căzând prizonier, e trimis în lagărul de la Montargis, evadează și e închis la Sens. Demobilizat în 13 februarie 1941 din cauza unui ulcer duodenal (apendicită gangrenoasă după spusele proprii), se întoarce la manuscrisele abandonate. Într-o perioadă de adâncă precaritate și de lipsă generalizată de hârtie, își continuă munca pe spatele polițelor de asigurare strecurate de Geneviève. Îi este respins de cenzură un articol pe Bergson, cerut de „La Revue Philosophique”, iar în mai 1941 îi apare un articol în „Cahiers du Sud” despre India (pasiunea pentru hinduism o deprinsese de la Lev Șestov).

În 1942, Prefectura de Poliție îi adaugă o anexă dosarului de naturalizare, *Revizia naturalizării*, care îi dă un aviz favorabil: Fondane rămâne cetățean francez, deși în Franța ocupată este impusă o lege prin care cetățenia este retrasă evreilor naturalizați după 1927. Cu toate acestea, refuză să poarte steaua galbenă pe braț și nu se tem de forțele ocupației. În 1942, primește o telegramă neechivocă prin care e chemat în Argentina. Două

săptămâni mai târziu, acceptă prin prietenul Jean Ballard, conștient fiind că nu își poate lua cu sine familia. Dar prea târziu: autoritățile franceze deja nu mai acordau vize de plecare. Tot în 1943 este invitat să facă o panoramă critică a deceniului poetic 1933-1943 pentru revista „Profil Littéraire de la France”, proiect care îi oferă pretextul unor autorefecții. El conchide că poezia proprie va fi redescoperită abia în 1980. În noiembrie, este invitat să scrie despre noua carte a lui Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*. În februarie 1944, acceptă invitația de a colabora la volumul *L'Existence*, care își propunea un bilanț al existențialismului secolului 20.

Cariera lui intelectuală este, așadar, în plină ascensiune când, în 7 martie 1944, este arestat împreună cu sora lui în absența soției și dus în arestul Prefecturii. Geneviève reușește să-i rezolve eliberarea, dovedindu-și apartenența la rasa ariană. El refuză, însă, eliberarea. Stephane Lupasco împreună cu Emil Cioran ajung la *Kommandatur*, demersul lor e însă unul derizoriu: ordinul de arestare venise de la Ministerul de Interne. Invocând minciuna cum că Fondane ar traduce opera lui Eminescu, Lupasco și Cioran intervin fără succes pe lângă Legația română de la Vichy, atașat cultural fiind pe vremea aceea nimeni altul decât Eugene Ionesco. Ultima scrisoare parvine soției în 22 mai, conținând cuvinte de despărțire și, anexat, un testament literar. Pe data de 30 mai 1944, Fondane este urcat în trenul spre Auschwitz. Conform mărturiilor unui medic din lagăr, Benjamin Fondane este trimis la camera de gazare în 3 octombrie 1944.

Volumul lui Monique Jutrin se naște mai degrabă dintr-o fascinație pentru umanitatea lui Fondane în fața unei istorii inumane decât dintr-un impuls științific riguros. Cartea, în sine, contribuie cu o notă inedită la mitul Fondane tocmai în măsura în care renunță la pompa academică.

*Monique Jutrin, *Cu Benjamin Fondane dincolo de istorie sau Carnetele lui „Ulysse” (1924-1944)*, trad. de Gabriela Cocora și Țicu Goldstein, București, Editura Hasefer, 2018, 246 p.



Olimpiu NUȘFELEAN**În așteptarea frigului**

Zăpadă adusă de pe marile bulevarde,
aruncată în grabă lângă trunchiul bătrânului tei,
îmbrățișează și vindecă scorbura,
cînd, alături, la crîșma din colț,
o îngrămădeală de scaune
peste o masă de vară
strică perfecțiunea hexagonului.

Un porumbel șchiop
adună fărîmituri
căzute din pîinea cerșetorului.

Cum să vină frigul
peste toate astea?

Limpede și categoric – îți zici.

Lumina stă suspendată
în ochiul unei ferestre
îndreptat spre apus.

În ceașca de cafea
imaginile se adună
ca frunzele unui copac
numărate de vînt.

Treacă de la mine
paharul acesta!

Eliberare

Îmi mut iarna din suflet în spațiul public,
tîrșirea pașilor – în lunecarea obosită a tramvaielor,
privirea – în vitrina protectoare a unui magazin de pantofi,
numele – în litera unei reclame la cinematograf...

Și uite, așa, înaintez, de nimic împovărat,
printr-o lume plină de semne
ce nu-mi mai aparțin,
unde pasărea Phoenix se ascunde în propria cenușă.

Păpușa de cîrpă

Păpușa de cîrpă vorbește
despre o întîlnire de dragoste ratată,
despre politicianul care citește
ca mîța-n calendar sărbătorile,
despre cearta cu oamenii de la salubritate.

Omul care umblă
cu gheare de tigru
prin inima ta
își cumpără libertatea
din piața de vechituri.

Păpușa de cîrpă vorbește
despre noaptea ce și-a agățat trena
în ciulinii dimineții,
despre sabia cu care cel spînzurat
taie capetele privitorilor.

Eviscerată,
nimic nu mai ascunde
din ceea ce fascinează.

Descoperi asta la întoarcerea de la spital
unde ți-a fost cauterizat
spiritul critic.

În copilărie îți anina la urechi
cireșe încă necoapte.

Păpușa de cîrpă vorbește, vorbește
despre soarele ce se împarte
oglinzilor de cenușă.

Fără cuvinte

La venirea nopții
ce fac copacii?
Se-ntunecă și ei
și dispar?

Dar cum îi găsesc
hoții de lemne?

Cît de dibaci ar fi sufletul meu
să te găsească în marea odihnă
și-n nevăzut,
în cîntecul fără cuvinte?

Masca eternității

Frumusețea ta-i masca unui suflet pe care nu-l cunosc.
Va trebui, cu trecerea zilei,
să mai renunți la o floare de pudră,
la o broșă,

la un pantof cu tocuri înalte...

Picături de suflet îți răsar pe gene
precum roua pe elitrele florii de pădărie –
le va sorbi soarele
înainte ca eu să le înțeleg.

Nesfârșit e drumul lacrimii
spre ochii mei –
în lumina ce crește-ntre noi
pînă se face eternitate.

Frumusețea ta-i chiar masca eternității
pe care n-o mai pot cuprinde?

De ce n-am parte
de-o eternitate mai blîndă?

La fereastră

Înflorezi totul cu tandrețea ta
și închizi...

Călător

De ce ești tu, omule, călător?
Nu te poți prinde, ca un copac,
de pământ?

Sau, ca firul de iarbă,
de tăișul coasei
unui gospodar harnic
– bucurie a jertfei?

Nu găsești tu adăpost
sub un acoperiș
de care să te anini cu visele tale netălmăcite?...

Nu vezi cum pielea ta obosită
se așterne pe cărare
și se face colb,
obosind alțișialțișași?

Nu înțeleg.



Blanca TRANDAFIR



Desen

Plecasem pe mare
era marea aceea verde
în care credeam
că te țin de gleznă
și am văzut
albatroși
și păsări flamingo-roz
palate de cleștar
peștișori de aur
și miliarde de flori mov
am văzut
curgând râuri de lavă
pe fundul mării
am văzut porumbei
cu ramuri de măslin
și, mai ales,
pe tine te-am văzut

numai că
tu

Tu
te-ai uitat înspre mare
ai hotărât că nu există
ai șters cu mâna nisipul
și
ai desenat un deșert

Rezoluție

I

Timpul curb
alunecând pe gheață
s-a făcut țandări într-un infinit
de linii drepte
care au sărit
precum limbile unui ceasornic
și s-au împrăștiat pe drum
Eu le adun și le pun pe foc...

Focul arde trosnind

II

Nu m-am obișnuit cu clipele
îmi sunt străine și stranii
le privesc din afară
cum stau
fiecare în borcanul ei cu formol
trec nepăsătoare
de la una la alta
și tot aștept
să se facă noapte

pe clape
demult s-a sfârșit
Nocturna în si bemol

III

Numai cădere-i timpul
oricât am avea noi iluzia
zborului
peste abisul
său
și oricât de departe
ne poate purta visul...

Singura nădejde ne rămâne
curba subită
a căderii

Anotimp

Într-o zi soarele se va fi făcut roșu ca focul
fix în miezul zilei
„N-o să mai plângi atunci, iubito!”
îmi zice îngerul
„n-o să mai plângi atunci
pentru că
după amurguri nu vei mai tânji
până și cerneala nopții va fi roșie
cerul va uita de ciocârlii
nici eu nu voi ști
ce ți se prelinge pe picioare
sângele tău de femeie
sau însuși soarele
miresmele-ți (toate) vor arde-n făclii
nu vor mai fi nori
pentru că nu va mai fi ploaie
dragostea va fi uscată până la hemoglobină
îmbrățișările vor fi ca două răni una într-alta
pe nisipul mării nu vor mai fi copii
născuți vii”

**Mărturisirea credinței *imediat* înainte de
pierderea ei**

Steagul cel Mare se alăturase căderii

Mă durea pieptul
de la coasta lui

din care căzusem lovindu-mă cu sânii de caldarâm
sau poate de țeasta lui
care zăcea pe fundul râpii
încă de la început
– Hei! Oprește-te să mă mai dori, nenorocitul!
Steagul cel Mare s-a alăturat căderii
Vreau să stau singură cuc
înapoi
în vârful copacului interzis
să văd răsărind luna mare și albă
spre dimineată
când cântecul broaștelor e deja stins
să nu mai caut mâna celuiilalt
să-mi mângâie rănilor,
să mă răzbun pe suferința din mine
tăind-o cu cuțitul, curățind-o
bucătică cu bucătică
și aruncând-o rechinelor
Vreau să stau singură cuc
înapoi
în vârful copacului interzis
și
să
te
strig
căci se îngână ziua cu noaptea
iar tu
Tu te duci de la mine
umblând pe mare.

Priveghi

Lui T.-D. M.

Îngenuncheat în sângele eroilor
huleam, hușuiam, hohoteam
lacrimile-mi cădeau
roșii

– Trezește-te, Tată!
cântă cocoșii
am rămas singur
nu mai are nici cine
să mă trădeze
iar eu pe mine însumi
jurat-am
să nu mă trădez

Trezește-te acum!
nu mi-am îngropat morții,
viața îmi e un priveghi nesfârșit
sue-te repede-n cin
și vino pe râul de sânge
nu mai pot să îi țin

Nu știu a plânge
nu-mi e nici tină nici jale
le tot strig că *NU* ai murit

Trezește-te, Tată!
trebuie să pregătesc cina
și nu mai e loc în pocale
de-atâta pâine și vin

Ara Alexandru ȘIȘMANIAN

*pete pătrate*

pete pătrate călare pe umbră • trîmbiți visate cu jocul pe zid • dezvăluiri mereu altădată cu cheia în străinul exilului • culoare roșii din fulgul amurgului – cu ninsoarea plînsă peste orizont • niciodată simplu la fereastră – singur în culoare • pierdută flotă preschimbată-n patinele unor transparențe de demult • cetatea moartă cade în întoarcere – cupă cu aripi mistic inundate • nu-i alt fruct decît nimeni cu zdrențe pe coajă de zâmbet – scoțîndu-și ochiul pentru a-și vedea mai bine miezul • cîndva mi-am citit cenușiul – pentru ca spart din lume să-mi înțeleg nenașterea •

* * *

timp invizibil

timp invizibil de piatră'n nicăieri de evanescență • negru din străfund și din gol • inelul leagă pămîntul cu rotund de destin • eu de obscură reîntoarcere • ciudate-s buclele străvezii ale lacrimilor – cu unduioasa lor legănare de-ntârziată nebulie • surîsul e singur plutind prin neștiiri de absențe topite • și singur își ucide oglinda pentru-a dăinui în solitudine • aburul silabelor culege abisul din fiecă fruct • clipe verticale învăluite în fulgere • zdrențe-n târziu de adînc – farurile planează în spirale de-acum și de alb • pete amorțite-n pescuite pătrate • piatra pe care mi-a dăruit-o noaptea e plină de clipe • mă întind în intimitatea străină ca într-o imponderabilitate cu argintul timbrat • mîinile mi-alunecă-n priviri • sângele nopții e beznă de aur • briză dintre sensuri și semne • mă dizolv nu prin moarte ci regăsind pagina nașterii • flori secunde din grădina avisului – e ca și cum ai purta destinul la deget • plămîinii incandescenți ai stelelor caută cu misterioasă apnee • orbul înnoată-n privire străină – alogenu se zămislește pe sine • exilul e strania lui naștere infinită • drumuri incerte scobite de porți imposibile – poate parantezele onirice ale realului • ochiul e lup singuratic al stepelor și cântec de-ogîndă de lună • sora cu paloare dezolată • însă anxietatea e unicul orizont – cu nimeni dincolo sau dincoace •

* * *

nimeni căzut

nimeni căzut în inextricabil galben • nodul e problema însă ghemul ascunde soluția • creierul își destramă oroarea în ore • traversez styxul în barca pragurilor • omul de sticlă pătrunde în grădina de nisip a mirajelor • tunel de aur beat de crepuscul • tălpile se destramă în pilozitatea avisului – orgasmul e frison sau căluș • mușchiul spleenatic al inimii nu-i poate decît o praștie cu piatra vidului în ea • prea multe zdrențe de nostalgie în scoicile naufragiilor • sau doar un cîntec insidios • și-această angoasă alfabetică a lui singur – cu scaunul în doliu • fulgii din adîncul pădurilor respiră gigantice ninsori • pulberi versicolore droghează gregaritatea valurilor • sinuoase filamente plutesc – razele de silabe în jurul cercurilor vidului • un ultim suflu – sau doar o apnee pietrificată și neagră în dreptul perplexității de ninsori a divinului • o ultimă oroare la capătul mîinii întinse • și din nou nisipul oniric – turbure, deșertul de abur • aerul din destrămați mesageri • labirintul nu-i poate decît privirea aceea străină pentru care gîndirea-i prea oarbă • fumul reneagă fărîmele de obscur ale gurii și nările mării • gregaritatea drogată a valurilor cu fantomele ei de neon • dar frigul – privire a acestui aisberg fără limite ce ne veghează • întunecată – fierea exilului umple misterioasele ei cupe • tot așa cum umbra din eprubetele culoarelor se condensează-n tenebră compactă • în siluete siluite stranii de densitate bioskiatică • pînă cînd albul își culege spărtura ca pe o scînteie sperată • ceața de substituție plămădindu-se în locul chipului crud • copertile tîmplelor deschid, în fine, așteptată – cartea labirintică a creierului • și stinsul se naște precum o pânză-n depărtare – sau o simplă batistă • pe spuma epileptică a buzelor noastre – surîzînd •

* * *

îmi scriu pașii

îmi scriu pașii prin porți de întuneric – prin ochii pe care-i deschid cu privirea • nodul plăcerii din cap – parcă un nou-născut al mesajelor • fluviul absențelor adaugă catifea de țipăt absolutului adîncit în lecturi echivoce • zîmbet la oglindă cu singur – levitînd prin cheaguri de labirint • izolat cu moartea în vizită • cortinele brațelor se-ntorc ca niște flăcări spre mine – rătăcit între piscurile gemene • în ce s-a pierdut – ceva, totuși, s-a fost găsit • captivul cu aripile înăuntru – îmi zgîrie inima cu zborurile lui refulate • pereții maro tencuiți cu durere – îmi deschid negrul în nervi • fac cunoștință cu nimfomana din obsesie și beznă făr' a izbui a o cunoaște – cine e? cine sînt? • poate cu uitarea agățată de nume – poate cu cearceafuri agățate de ramuri • poate cu tot albul irespirabil în rugăciunea făcută căuș • citesc adîncul cu versuri înecate în întuneric – cu gînduri la

care pagina nu poate răzbate • trec prin infern ca printr-o oglindă – prin stix ca printr-o unică lacrimă •

* * *

lacrimi încetinite

lacrimi încetinite pe șoseaua pierdută • cine se poticnește în a fi dar îl înfîlnește pe nu • dorm pe salteaua întinsă de ochii mei închiși – pe covoare colorate unde întunericul se sparge • nimeni e prea simplu pentru moarte • creierul meu e prea simplu pentru argintul straniu lăsat în urmă de melci • înmugurește neaua pe câmp – neantul e poartă de zâmbet • timpul plânge nervi – barba de suferință a camerei maro • femeia părăsită a vomitat galben pe stradă • zdrențele unui țipăt îi pescuiesc gura • cel ce te ucide te inițiază – barca regăsește drumul prin zid • verdele se pleacă spre străfund de cenușiu • când albastrul privirii sîngerează – regele oedip citește sfînxul • își toarce drumurile din ochii absenți • ecoul redundant mă întîrzie – cercuri în prag •

* * *

pîndesc silabe

pîndesc silabe ca un cheag de umbră • ghebele somnului traversează ecranul de ceață-al avisului • caut o cheie a cărei ușă sînt singur • rămîne mereu încuiată – poate pentru că dincolo de ea nu ghicesc decît bănuială • calc pe o zăpadă narcotică • trec prin infern ca printr-o oglindă – prin stix ca printr-o paloare de lacrimă • țin între degete frunza neagră a inimii – legalizîndu-mi la notariat dreptul la insulă • acum că mi-am ras de pe disperarea obrazilor camera de dincolo de vis • drumul regăsit pe care nu călătorește decît vidul •

* * *

oglinzi transpiră

oglinzi transpiră – plîng în cupe ocultate • în clipe ascunse – parcă zidite • un timp tencuit – cu pleoapa plină de lacrimi • un mit jupuit de-o înțelegere prea adevărată • o lume repovestită mereu de-un alienat cu buzele lipite • sau poate-un cîine ce se desenează singur dispărînd • o melodie a paradoxurilor • mai liberă – pe măsură ce se înconjoară de moarte • plutind peste fețe absente – fără să-ncerce să mai spere – neștiutele •

(din ciclul inedit *Zdrențe*)

* * *

o mîină iese din ochi

o mîină iese din ochi și apucă iarba – apucă pietrele sau copacii • o mîină ce-și schimbă-n permanență dimensiunile – imensă sau minusculă • cum să mă spun • cum să apuc nu cu mîina exterioară ci cu cea de

dinăuntru • mă găsesc în mormîntul unde nu mă găsesc încă • o simplă frunză – o eclipsă – un abis al înțelegerii • nimeni – ca să nu fii niciodată celălalt • lucrul mereu ahtiat de lucruri • hoitul în coit permanent • creierul – un fel de cîine cu mirosurile suprimate • omul – un animal ratat, în fond • un animal imposibil – singurul prin care natura a copiat neantul • căptușeala e mai somptuoasă – precum somnul – decît gîndurile noastre treze • o peșteră sculptată în gheață – cu foarte multe chipuri străine • o oglindă avisală – descompusă în labirint • un dansator inversat – un somnambul inversat – o fereastră cu singurătatea inversată • pădurea oceanică a aurorei – înveninată imensitate oblică plină de mistere • cu șoapte colosale fluturînd peste neînțelegerea uimită – paralizată de miracol • întrebările de apă și răspunsurile plutitoare • rochia cu epoleți și decorații – uniformă cu pete de sânge și spermă • trestiiile sufocate de secrete – și frunza fluviului acoperind cu verde valurile • moartea încolțită – în fine demascată și sordidă • sîngele lunii șopotind printre firele de iarbă • oarbă privire lichidă a sexului • o rană – o lipsă – absența infectată de disimulare • o siluetă parcă decupată – cu respirația înțepenită-n aer • sensibilitate oblică – undeva între trădare și libertate • plăcerea – minciuna – ca resemnare • pentru că nimic altceva nu e de sperat • poate pentru că neștiutele s-au pitit în vecii neînțelese • celălalt – mereu celălalt • lucrul acela ahtiat de lucruri • lucrul ce ne preschimbă-n lucruri • nimeni e atît de înfricoșător – mai ales cînd porți o rochie cu epoleți – pătată de decorații • pînă la urmă rămîn doar cu silabele înfrunzite-n crepuscul • melancolia îndrăgostită de oglinzi • *même l'enfer peut devenir une utopie* • o frunză – o eclipsă – un abis • da, silueta asfixiată a neînțelegerii •

(din volumul *Neștiute 5*, în curs de apariție)



Angi Melania CRISTEA



Ginseng

pe vremea industrializării masive tata străbătea orașul până
la fabrica cu hale imense unde demonta orice mașinărie/
era eroul zilelor cenușii când mama lucra în schimbul trei/
știa pe de rost mecanismul pieselor pline de ulei de motor
și venea cu geanta zdrențuită burdușită de eugenii
până într-o zi plină de turbulențe și de șomaj

atunci s-a prăbușit de la peste 10 metri
de pe rampa precară unde dădea cu barosul
și toate lumile lui balansau
//mama lua pâinea fierbinte cu mâinile goale
o arunca în lăzi sordide și își bandaja buricele degetelor
cu care părea a cânta la un pian imaginar
al cărui capac s-a închis cu zgomot
peste furia mamei ce a împletit păpuși de porumb toată copilăria

încă resimt lungile așteptări de la fereastra de bloc cenușiu
din zilele acelea când părinții mei lucrau pe șantier
cărau cu roaba cărți veștejite și dormeau în cabana învăluită de viroze rebele

tata azi este plecat în pelerinaj/mama a învățat meniul azilului
iar eu strâng firele albe la ceafă
nu mai aștept binecuvântarea sau blestemul
continui să viețuiesc cu acest vacuum fără xanax/rădăcină de ginseng

Low cost

balcani case de amanet X-uleşti în funcții de conducere
dimineți când trec femei trupeșe spre birou
tu și așteptarea penibilă la market reclamele fluorescente cu sex dezinhibiții
apoi cartierul învelit într-o peliculă din care curg doar animozități
cu descinderi la vecinii din stânga/ cai ciolănoși străpunși de lama foamei
și scriitorul pitit în sertar care își îngăduie un repaus
i-a scăzut libidoul/ nu îl interesează nici starea națiunii

ieri oamenii se visau roboți urau câmpul nedefrișat acel mecanism
numit libertatea firului de iarbă
acum sunt ahtiați după ecosisteme și privacy
niciun gram de industrializare zero politică
orașele sunt niște luminatoare înguste
probabil de aceea ne reconstruim cu doctori fără arginți avocați
clonați și vorbitori nativi imperfecti

te poți întâlni cu duplicatul tău la mall/ el profită de reduceri își caută
job part time dă anunț pe matrimoniale și se plimbă pe banii guvernului
ca cetățean de rangul I
timpurile când vedeai politicieni prin ziare s-au terminat
acum umblă cu liste sau își fac selfie cu tine prin palatul parlamentului
în perioada următorului mandat
însă ești fericit că ai prins această cursă low cost spre cartierul rezidențial
numit Pământ

Reject

poezia și rutina de a fi
sau dimpotrivă viul și rutina de a nu fi
toate cu miros de tinerețe strivită
fluieratul impiegatului înainte de a-ți porni
trenurile

parcă văd blazarea ferestrei
chipul tău obosit cerșind mii de îmbrățișări
așezat lângă strada cu ciment fierbinte
beau din vinul tare și mă risipesc într-un du-te-vino illogic
știu că te vei despărți de umbra mea și nu mă vei mai găsi
în săptămâna efemeră când glasul tău asuda de culoare

trag încă o rochie peste primăverile astenice
care mă recompun fidel
atunci când am strivit țigara de pieptul tău
poate că
gara de tranzit a rejectat săruturile stereotipe și
ușile vieții silențioase
nebuna aceea care la gurile de metrou ți-a promis
că nu-ți va injecta endorfine și tu existență cu asigurare la zi
ai întrebat ultimul călător
cum ai putea să nu te scrii în bitum
ca aceia care au cucerit Maramureșul
cu lemn

ai pirogravat clipe mistice și echinocliul
dar nu ai acceptat acel challenge dintre eu și
populația zen
pentru că orașul ți-a populat fantasmalele cu
minus-timp

Print-love

iubirea/ frunze de cannabis/ cerceii de colecție ai mamei
și Honda aceea cu care jonglezi cu o mână

un sentiment așa de teribil încât pare că ți-ai faultat viața
și nu mai poți fi singur pe autostrada //bară la bară

lângă ușile azilului copiii bolnavilor de alzheimer
așteaptă acel refresh existențial ce pictează părinții în graffiti
pe oricare dintre zidurile orașului
din fotografii digitale surâzi cu mâna dreaptă
în semn de victorie
îți cumperi domenii virtuale faci amor cu acei căutători de iluzii
și camera te posedă într-un mod fatal până
vei sucomba
îndrăgostit de formele curbate ale cuvintelor
cu stânga pe accelerație
departe de frivolitatea poeziei postmoderniste

gamer al ideii de dragoste ții mâinile pe genunchi
de parcă lumea ar avea cărțile gata pregătite și
un cataclism
ți-ar sufla din plămâni oxigenul fără să poți să te mai multiplici

Monolog

ți-am spus că plouă iar orașul se pliază/ la intersecții trec bătrâni pe roșu/
tu încă desenezi pe colțul meu de casă
fantome în lesă ale câinilor fără stăpân

mă uit pe strada cu pavele sparte și văd protestatarii în coloane
la un etaj al primăriei urcă o femeie grasă
să șteargă urmele de afișe
dar moartea suflă în fereastră și ploaia se amestecă cu sânge
și câteva dintre tichetele de masă

de prin oraș vin zvonuri că s-ar împărți la liber
ziare și reviste
însă din artă nu se poate viețui
portrete de artiști zac prăfuite în case vechi de pe Lipscani
iar câinii hăituiți de niște hingheri au urinat pe zidul bibliotecii Aman

ți-am spus că plouă și e sărăcie/ oamenii singuri se înghesuie la mall/
în sala de spectacol de la TNB se dau bilete
pentru un singur spectator
aici ca pretutindeni e un monolog pe scenă
Sorescu încă este viu și râde cu trei dinți din față
spre o Craiovă în care plouă nebunește și trec femei frumoase
spre parcul Romanescu
purtând ciorapi cu plasă și genți Louis Vuitton

Ion MARIA



cartierul

știi cartierul acesta
 (în care trăiesc)
 de când era copil mic
 acum că a ajuns la maturitate
 îl cunosc așa cum cunoști
 un prieten ori un dușman
 de la balta în care cândva
 trăiau zâne
 baltă de care se spune
 că ar fi fost cândva un sat
 (unii spun că au văzut
 în baltă o biserică scufundată
 însă cine îi crede?)
 la marginea cealaltă este calea ferată
 (cea care a provocat atâtea tragedii)
 dincolo de calea ferată
 (printre copaci) este lacul tanchiștilor
 ce a uitat de soldați și acum
 este plin de mătasea-broaștei
 cunosc acest cartier cum m-aș cunoaște
 pe mine
 amândoi avem o taină
 de puțini știută:
 și eu și el suntem
 amândoi poeți

glorie

ce scurte au fost zilele
 de glorie ale macului
 acum nimeni nu mai știe
 pe unde înroșea el locul
 aproape este calea ferată
 pe unde trec tot mai rar
 trenuri
 în depărtare se vede un cartier
 în care sigur trăiesc oameni
 ce au admirat toată vara
 roșeața din maci
 cerul este acum plumburiu

cum este peste tot în acest anotimp
 în care se doarme mult și se visează
 între cartier și calea ferată
 este o șosea pe care trec mașini
 indiferente la gloria macilor
 frumusețea este oricând necesară
 dar și trecătoare
 în nopțile reci
 amintirea gloriei macilor
 încălzește pământul

a crede

fiecare visează altceva
 ghilotina visează gâturi
 îndrăgostitul își visează iubita
 piatra visează cerul nesfârșit
 ori apa care să o șlefuiască
 fiecare visează altceva
 poate că noi suntem un vis
 al lui Dumnezeu
 ori al unui poet mai mare
 existența noastră este un vis
 ori visul este o existență
 bătrânii galaxiei se gândesc
 la noi cei tineri și ne invidiază
 pentru puterea noastră
 de a greși ori a visa
 pentru puterea noastră de a crede
 într-un vis
 într-un vers
 ori în ceva mai presus de noi



Mircea PORA

Petras...

Niciodată n-am mai făcut un astfel de lucru... Sălile pline, aplauzele prelungi, strigătele de „Bravo, Petras”, rugămințile de repetare a unor cântări, toate la un loc erau semne că nu începuse să bată nici un vânt rău, aducător de nori, de ploaie. Mă urcam pe scenă plin de energie, ca mătu când se suie-n pomi să dea atac la cuiburi, după câteva minute cu privirea și mintea devenind stăpân peste marea de capete care se așternea sub ochii mei. Orchestra o simțeam în spate gata să explodeze, să aprindă în suflute flăcări mari, capabile să lumineze și cele mai îndepărtate vâi. Mă simțeam bine în costumele mele populare, cu opinci sau cizme în picioare, cu clăbăț sau pălărie pe o parte, încins pe mijloc cu un brâu ce mă și strângea, făcându-mi, însă, și un pântec subțire de fecior. Cu bagheta pregătită sau doar cu degetul arătător îndreptat spre muzicanți, era așteptat „momentul”... Și Cel de Sus îl trimitea. Totul se umplea de glasul subțire al viorilor, venite parcă de dedesupt, din pivnițe, se ridicau înalt, contrabasurile, ciupite cu tactică de corzi, începeau să șerpuiască saxofoanele, să ne umple de lacrimi, de frumos, torogoatele sau doar torogoata, regina. Și-odată cu toate minunile astea pornea și vocea mea, tunet, mângâiere, dragoste, urare, regret. Toate se rotunjeau în jur. Am cântat despre bătrânețea ce ne ofilește și ne ia puterile, despre moartea care ne așează sub iarbă, sub flori, despre frumusețea dragostei, prin poiană, pe suie de munte cu cine altcineva decât cu... „băgița?”...

Stătea întins pe pat, cu „hainele naționale” alături. Se mai sfârșise un spectacol, de data asta în aer liber, cu mult auditoriu, cu strigăte de simpatie, pe alocuri cu ropote de aplauze. A fost chiar și un „bis” viguros la „Mândra mea e bănașană”, sub scenă mai mulți spectatori au încins hore, a primit la final un buchet de flori mare cât un clopot de biserică. Aproape se lăsase întunecul când orchestra, singură de data aceasta, a interpretat melodia fanion a folclorului de aici... „Mi-s acasă prăstă tot”...

Și totuși, în ciuda acestei „recapitulări pozitive” ceva nu fusese cum ar fi trebuit. Sub aplauze, ovații, sub repetatele urări de bine, sănătate nu era exclus să se ascundă ceva neplăcut, pe față, nemărturisit. Își privi câteva clipe „hainele naționale”, inerte, așternute lângă el, pe urmă zăbovi asupra unui tablou doar cu valoare sentimentală, atârnat pe peretele din fața lui. În fapt, era o fotografie de familie, fără zorzoane, decor, aranjament săcâitor, modern, înfățișând pe două scaune, două persoane într-o încremenire statuară, evident plecate demult din lumea asta. Bunicii săi dinspre mamă, la care ținuse foarte mult. Îi cunoscuse destul de bine, El, ordonanță în primul război, luându-l uneori cu căruța când mergea la câmp, Ea, făcându-i anumite pofte culinare,

cum a fi găluștile cu prune și cartofii prăjiți în coajă. Se lăsa dus pe firul timpului, al amintirilor, al cărărilor întrerupte, cu traseu derutant, ce mult trecuse de atunci, pur și simplu „de atunci”, pânză imprecisă a vremii, câți, Doamne, nu mai erau, se topiseră, se făcuseră ceață, pământ și, aproape fără să-și dea seama, prinse a se învârti în jurul unui cuvânt, a unei stări, a ceva ce te lua treptat în stăpânire, te moleșea, te frământa ca pe un aluat, până ce te depunea, la capătul jocului, în nemișcare, cu capul pe o pernă... îmbătrânirea. Se smulse repede din această stare de plăcută-neplăcută visare și reveni la spectacolul ultim ce-i lăsase discret, dar fără puțință de tăgadă, un gust amar. În câteva rânduri, și de adevăr n-avea cum să fugă, își simțise răsuflarea tăiată, când trebuise la o doină și la o sârbă, dar mai ales la prima, să urce cu vocea. Registrul acut, despre el e vorba. O șubrezenie a sunetelor emise, o sforțare dincolo de artă, de a ține tonul sus, nu putuse scăpa ascultătorilor cu urechea mai fină. Ba, mai mult, perfect conștient de situație, pentru a salva interpretările, prin forțarea corzilor vocale, prin gesturi de derută exterioare, ajunsese în câteva rânduri la emiterea unor zbierete. Grămada de haine de alături, brăul, cămașa, pantalonii negri cu dungă, îl umplură de tristețe. Adevărul este că, de o bună vreme, veșmintele acelea adăposteau un trup bătrân sau pe cale de a fi calificat astfel. Și odată cu bătrânețea, rece, umedă, învăluitoare, cu ninsoarea aceea rară, neîntreruptă, care troienea, toate cele scad, se duc... Dorința-i de visare reveni, însoțită de o stare de neputință, de un fel de capitulare aproape acceptată. Închise ochii și simți binecuvântarea unei liniști ce suia parcă dintr-o vale tulburată doar de privirile Celui de Sus. Se despărțea de cele din jur ușor, fără regrete, rămăsese în urmă nunțile la care cântase, torogoatele, sălile pline de freamăt, mesele „de după”, bogate, sfârșindu-se nu arareori cu prelungi plăceri trupești. Se afla acum, condus de o puternică mână din spate, în plin câmp, în fața unui panou care printr-o săgeată indica un drum. Sub săgeată scria clar „lăsați orice speranță, voi, cei ce veți merge pe aici”. Fără a sta prea mult pe gânduri, se pregăti s-o ia în direcția nefastă, când forța aceea puternică, invizibilă, ce-l domina, îl împinse înspre sensul contrar. Făcu astfel sute de pași tot pe un câmp, pustiu, născut parcă din nuanțe albastre, de o netezime perfectă, până când în față, la nici doi metri, pe un fel de tăbliță, îi apărui un număr de telefon. Sub cifre scria clar, inteligibil... „sună neapărat aici”... Când își reveni din vis, din tot vâlmășagul de imagini îi rămăsese clare în minte doar acele numere care însă nu indicau nimic precis. Nu aveau prefix, ordinea dispunerii nu conducea spre vreo rețea de telefonie mobilă și, mai mult decât atât, nici nu erau zece cifre, standard obligatoriu pentru aparatele portabile de poșete, de buzunare, ci doar opt. În sfârșit, asta era. Petras avea și el ciudățeniile lui în momentele mai neobișnuite ale vieții. Înaintea concertelor, fie mai mărunte, fie de o oarecare anvergură, stătea cu picioarele cam zece minute într-un lighean cu apă rece picurată cu oțet, având alături chipul Maicii Preciste emanând bunătate, făgăduind ajutor în momentele mai grele. Când se afla

în fața unui control medical amănunțit, de teamă să nu i se găsească ceva, un început de tumoare, o insuficiență, cu o zi înainte, cam o oră cu capul plecat, se cufunda în rugăciuni, se imagina într-o biserică dând din strană răspunsuri preotului. În sfârșit, dacă urma să primească niște oaspeți, cu un anume timp înaintea venirii lor spărgea în bucătărie, prin izbire întotdeauna de calorifer, o farfurie și o farfurioară, aceasta ca un sacrificiu, ca o implorare ca lucrurile să se termine cu bine. Fosta soție, interpretă populară și ea, cu notorietate, plecată de câțiva ani de la el, îi spusese în mai multe rânduri că toate aceste fapte sunt niște prostii, dar observațiile, ironiile, sarcasmele ei nu avuseseră nici un efect. Acum, înaintea acestui telefon ce trebuia dat, conform unui ritual bine împământenit, Petras, supranumit pe ascuns și „Moșul”, se îmbracă în straie naționale, cele mai frumoase pe care le avea, căci momentele ce stăteau să urmeze s-ar fi putut să fie de o mare importanță. Așezat într-un fotoliu căruia-i spunea nu se știe de ce „bunicul”, de la un aparat fix de telefon formă cifrele văzute de nu știu câte ori în vis... Auzi, imediat după primul apel, la capătul celălalt al firului, un sunet gros, parcă din fundul pământului. Odată, de două ori, de trei ori. Urmă o pauză, pe urmă din nou același sunet, repetat de șase ori. Când se pregătea să închidă, convins că nu-i va răspunde nimeni, auzi în ureche o voce, tot îndepărtată de realitățile noastre, care-i spuse...

– Știi cine ești, de ce te temi, ce vrei să recâștigi.
– Cu cine vorbesc, sunt tot o apă, aș vrea să mă prezint.

– Fără rost, cu niște sfaturi te pot ajuta.
– Eu simt că îmbătrânesc, că nu mai pot cânta, faliment.

– În lumea de sub aparențe ai căutat să pătrunzi, dincolo de ce vezi, simți?... cunoști îndoiala?... ai căutat cărările ce duc spre marile taine?...

– Câte ceva am auzit despre astea, dar pe cărările acelea n-am umblat...

– Ce zici despre Cavalerii Mesei Rotunde, Sfântul Graal, regele Arthur, athanorul, linia ce separă lumina de umbre?

– Mă iau spaimele când aud astfel de înșiruiți, spune-mi, te rog, ce-i cu ele?

– De tine s-a apropiat „bătrânețea”, nici nu știi ce dulău întunecat e gata să te muște. Îți va lua și vocea, sângele, tot...

– Mă poți ajuta cu ceva?... mai vreau să am putere, forță în glas, să mai cânt ca altădată. Am început de la un timp să gâfâi, să zbier în microfon...

– Doar un sfat pot să-ți dau, citește despre tot ce ți-am vorbit, memorează, gândește-te să te duci la un bal mascat. Și speră, speră cu tărie. Pentru bal notează numărul acesta și, după ce suni și ți se va răspunde, spune doar atât... „îpsilon”...

Cu adevărat, după isprăvirea conversației nu se știe, în fond, cu cine avută, se simți istovit ca după o zi fierbinte de coasă. Îl cuprinsesă mari călduri, ca în bolile

copilăriei, o nădușeală alunecoasă, de neoprit, îl învălui peste tot. În astfel de momente nu e chiar atât de bine să fi singur, dar situația era imparabilă, soția îl părăsise, iar copiii, înstrăinați de el, erau demult pe la casele lor. Simțind însă că nu e vreme de pierdut, că într-adevăr „bătrânețea” își arată colții foarte de aproape, se puse pe treabă, trecând intens la lecturi. Bibliotecile publice, private, fundațiile, răsărite ca ciupercile, îi fuseseră de un imens ajutor... În câteva săptămâni reuși să înțeleagă termeni, sintagme, ca „Marea Operă”, „Zeul Crepuscular”, „Marele Secret”, „Marea Lege”, „Lirism Turbionar”, „Nunțile Chymice”, „Ars Magna”, „Autotelic”, „Primordial”. Luând legătura și cu un cunoscut ezoterist local, profesor universitar de „taine”, i se clarifică și legătura, mai bine zis o particulă din ea, ce exista între cea mai înaltă treaptă a credinței și Sfântul Graal, începu să-l vadă uneori chiar înaintea lui, pe stradă, pe regele Arthur, cu un cap mare, spadă, zale, o coroană învăluită în ceață, i se păru în anumite dimineți că din adâncuri de pământ, mai exact din subsolul casei unde locuia, urcă zgomote pe care le socotea a fi o probă referitoare la lucrările „cavalerilor mesei rotunde”. Vorbea mult și aproape oriunde, dar, în special, cu doctorul Crețu, despre Tao, masculin și feminin, despre ce pare aproape și e în fond atât de departe, despre cele șapte ceruri păzite de șapte legiuni de îngeri. Ajunsesse chiar să-i spună unui țăran în piață, vânzător de ceapă, roșii, zacuscă, vinete, ardei, păstârnac, castraveți, că el și nevasta, ce-i era alături la vânzări, trebuie să-și redobândească „simțul alchimic al materiei”. În timp ce le plătea cumpărăturile, abil, căutând să nu producă iritare, le recomandă celor doi să citească mai mult, cu prioritate pe Hermes Trismegistul și pe Lordul Chandos. În sfârșit, după câteva luni bune de instruire, cu speranțe crescând în alungarea bătrâneții, în revenirea vocii, se decise să atace „balul mascat”... Rostirea în receptor, după formarea numărului indicat, a termenului „îpsilon”, avu un efect rapid, imediat. I se spusese textual, de la capătul celălalt al firului, cu o dicție impecabilă, ton amabil, dar ușor distant... „Știm despre cine e vorba, într-o jumătate de oră să fiți gata, vom veni să vă luăm”... Treizeci de minute, chiar că nu era vreme de pierdut! În ce să se mascheze?... Dar se liniști, în fond, era el însuși o mască de când începuse chinul cu îmbătrânirea, cu pierderea vocii și altele. Nasul i se lungise, semănând cu un cioc de pasăre, obraji îi căzuseră lăsând pomeții să iasă exagerat în evidență, ochii-i priveau prin fante înguste, ca la orientali. Figura întreagă i se dereglase, așa încât pentru a intra în vâlmășagul unui bal mascat nici nu era mare lucru de făcut. Își trase la repezeală cu vopsea neagră de ghetă câte trei dungi pe fiecare obraz iar sub nas, cu o cariocă roșie își dresă o mustață. Se închea astfel, doar cu aceste intervenții sumare, o figură de clown trist, parcă scos din circuitul reprezentațiilor. După consumarea celor treizeci de minute acordate, în fața ușii se prezentară doi indivizi, același chip uscat, cu o expresie în cel mai bun caz neutră, cu ochelari de soare pe nas, funcționari, executanți de-o înaltă calificare și ținută. Înainte de-a intra în mașina ce urma să-i conducă spre

locul de desfășurare al balului, unul dintre cei doi, care ulterior se și așează la volan, fără a-i cere permisiunea, i-a pus „Moșului” o pereche de ochelari pe nas. Numai că aceștia nu erau de soare, ci de tablă, astfel că pentru câteva minute Petras avu senzația unui om capturat, luat în stăpânire de cineva. Drumul a fost destul de lung, fără conversație, cu multe opriri și viraje. S-ar putea să se fi ieșit chiar din oraș, căci în ciuda suspensiei performante a mașinii, prezența unor denivelări, chiar a unor gropi, era ușor de sesizat. În sfârșit, vehiculul se opri și când „prizonierului” i se scosese ochelarii, acesta observă că se afla într-un hall uriaș cu tavanul și pereții brăzdați de jocuri de lumini. Unul dintre însoțitori, cel care pe parcursul drumului stătuse lângă el, ajutându-l să iasă din mașină, îi spuse doar atât... „Vă așteaptă spații foarte întinse, să vă bucurați de ele, vă doresc multă șansă, mult noroc”... Rămas, în sfârșit, singur după dispariția mașinii, Petras încercă să înțeleagă unde se află. Era vorba de un drum, asta o știa sigur, la al cărui capăt se afla un lucru bun, o împlinire, cel puțin așa spera. Treptat, redevenea stăpân pe sine, pe situație. Redobândirea vocii, ținerea în frâu a bătrâneții necesitau eforturi, trecerea unor probe ce prezentau dificultăți. Acum avea înaintea balul mascat, trebuia să treacă și prin el, iar după aceea va fi un altul, mai exact cel care fusese odată. Într-adevăr, hallul în care se afla era întins ca o piață cu margini nevăzute și de peste tot sufla un aer rece. Jocurile de lumini de pe pereți, de pe tavan, conduse magistral de undeva, făceau pustiul din jur și mai mare. În mod normal, gândi Petras, balul trebuie să fi început, altfel nu m-ar fi adus atât de prompt cu mașina, dar oare unde se desfășura el, unde erau veselia, amestecul halucinant de costume, farsele, surprizele, orchestrele, caracteristice unei astfel de împrejurări?... Și mai era ceva, o întrebare, altfel decât celelalte, fierbinte, chinuitoare, în fond contra cui se rezvrătise el?... mersul cui dorea să-l încetineze, chiar să-l oprească?... Auzea o voce, adânc în interiorul său, parcă glăsuia de acolo un pedagog atoateștiutor, prompt, nemilos... „Știm cu toții că sunt adversari care niciodată nu pot fi învinși. Cine se pune cu ei e sacrificat chiar mai repede decât își închipuie. Și acest „mai repede decât își închipuie” începu să i se repete-n minte ca o flașnetă. Starea aceasta chiar ar fi devenit insuportabilă dacă în fața lui n-ar fi apărut, asemeni unei scene mișcătoare, un spațiu mare, fremătător, plin de felurite măști. Ce vorbărețe erau toate caricaturile acestea și într-un anume fel agresive, pornite pe rele... Vorbeau între ele, i se adresau și lui... „Vrei să nu-ți pierzi puterea, să nu sufle peste tine bătrânețea... hai, că ești comic”, îi flutură pe la nas un liliac mare, rotitor, desprins dintr-un grup modelat în forma unei aripi de avion... „Petras, se auzi dintr-o altă direcție, eu te văd, tu nu, să te ții tare, ajuns aici nu mai poți da înapoi”... „cirip... cirip... cirip... sunt o vrabie din haos și nu mai vreau nimic”... apoi, după toate acestea, ajunse chiar în mijlocul scenei sau al pieței, ce-o fi fost. În jur, argintați, urși cu cozi mari și pălărioare ca de târg, femeiuști mărunte, fugărite, prinse, mângâiate de cavaleri solizi, dar palizi ca bolnavii de piept, pur și simplu monumente

umblătoare, statui, cai și călăreți, mulți jongleri puternici, agili, elastici, parcă fără vertebre, aruncând în sus și prinzând în palme cranii, becuri aprinse, ouă, cheaguri mari de sânge. Belșug de scene ce se nășteau unele din altele. Dar cu toate, cu toți aceștia ar fi fost mai ușor, dacă n-ar fi văzut în dreptul unui arbore ce părea făcut din fum, o arătare imposibil de descris, un fel de grămadă neagră, ce avea totuși conturat un fel de cap din care doi ochi sfredelitori priveau. Se uita insistent la el, la Petras, atrăgându-l irezistibil înspre ea.

– Știi cine sunt, întrebă grămada? Trebuie să știi, răspunse tot ea, ai vrut să mă ții la distanță, Petras, Petras, să mă eviți... Am să fiu bună cu tine, o clipă, cum n-am prea fost cu alții, pe nu puțini avându-i aici, lângă tine. Fă-te că te uiți peste mine, departe”...

Depart, departe, dar cât de aproape totuși, apare o scenă, nu mare, frumos împodobită, cu o orchestră în spate, iar în fața ei, chiar el, Petras, puternic, tânăr, cântând fără oboseli, în aplauzele a sute de oameni plutind parcă într-o lumină curată, tremurătoare. Începuse cu doinele, sârbele pe la prânz și iată, că acum era seară, chiar întunec și el neobosit, sub reflectoare, sub nu știu câte reflectoare aprinse, continua. I se strigau vorbe atât de încurajatoare, era aplaudat atât de mult. Adevărate explozii, ovații, urale. Dar totul, ca un trăsnet din senin, se opri brusc, direct, spintecat parcă de-un pumnal. Momâia umedă, cu tentacule, lăbărțată, se afla în fața lui... Zise: „Petras, nici tu nu poți scăpa, cum să-ți explic, de ce se află îndărătul meu. Am să mă dau la o parte ca să poți porni imediat la drum”... Și, într-adevăr, din spatele arătării, se deschise o cărare pietroasă, mereu mai îngustă, absorbantă de energii, urcând mereu. Câteva clipe se mai văzu pe sine, pe mai multe scene, demult, cu voce, cu aplauze, cu mișcări repezi, fără oboseli. Mai reuși să vadă și momâia aceea rezemată de un arbore, făcut parcă din fum... Apoi, drumul îl luă în stăpânire, drumul ce părea să ducă spre mari singurătăți... Curând constată că pe traseul acela nu era singur. Oameni ca și el, depărtați de bunurile lumești, cu pași mai rari, mai apăsăți, mergeau în aceeași direcție. Un fel de coșmar mișcător. Aveau în spate poveri care nu erau altceva decât faptele lor. Tot ce fusese mai înainte bucurie, tristețe, de la o clipă la alta părea să se șteargă. Orice s-ar fi putut petrece, zguduire de pământ, vijelie, amenințare de ape, de foc, nimic n-ar fi putut să conturbe mersul liniștit, mereu în aceeași direcție al acelor oameni... Bătrânețea întinsă, cu solul ei moale, mocirlos, cu codri, în care până și diminețile începeau c-o lumină întunecată. Și deasupra nori și senzația că tot aluneci în jos și nici o mână nu se-ntinde să te oprească...

După ani și ani, turiști de toate felurile, echipați, supraechipați, în vorbire cu termenii „O.K.”, „Super”, „Super-O.K.”, expediții conduse riguros de doctorul Crețu, au declarat pe diferite posturi radio, T.V., că dintre cele mai izolate stânci pe care le-au întâlnit se aude, la ore neprecise, dar se aude, un glas ce parcă nu vrea să se stingă și care trebuie să fi fost aievea cândva...

Iulian BOLDEA



Stenogramele neantului

Poezia Magdei Cârneci (*Hipermateria*, 1980, *O tăcere asurzitoare*, 1985, *Haosmos*, 1992, *Poeme politice*, 2000, *Poeme TRANS*, 2012) a fost percepută sub specia inteligenței (I. B. Lefter), a experimentului (Andreea Deciu), sau a „romantismului profetic” (Andrei Bodiu). Firește, aceste caracterizări, ca și altele care au fost produse de-a lungul timpului, sunt relative. Situată „la întâlnirea dintre *cotidian* și *etern*” (Mircea A. Diaconu), poezia Magdei Cârneci este expresia unor stări liminare, prin care un real cu suprafețe și aparențe denaturate, alienante este comprimat în expresie lirică tensionată, de reală forță expresivă și simbolică.

Magda Cârneci s-a impus, în lirica de azi, și prin detenta lucidă a unei conștiințe a poeziei articulată cu pregnanță. Într-un *Post-scriptum la o carte de poezie*, autoarea își asumă cu luciditate condiția postmodernă, definind-o în același timp în termeni ai jocului postmodern cu simulacrele, sincrismele și polimorfismul limbajului poetic: „Suntem, vrând-nevrând, postmoderni. Consumăm resturile, fărâmiturile, urmările de la festivalul de aproape un secol al altora. Avangarda n-a fost urmată, în mobilul ei inițial, în spiritul ei, ci bineînțeles în litera ei, în formulele sale pur tehnice. Ca orice gnoză care devine repede o religie instituționalizată, o tehnologie reificată. Suntem vrând-nevrând post-moderni, tragem ponoasele unor jocuri făcute de alții, unei rulete puse în mișcare de alții. Nu putem decât să permutăm la nesfârșit un depozit uriaș de limbaje și tehnici, explorându-le până la saturație, până la tiranie, căutând din aproape în aproape, orbește, o cărare care nu se înfundă, un limbaj care nu se reifică, o cale a salvării. Suportăm sincrismul ca figură de stil, polimorfia ca o condiție a supraviețuirii, îndurăm posibilismul ca o stare de existență”.

O poezie ce exprimă cu claritate concepția și modalitățile discursive ale Magdei Cârneci este *Să privim*

realitatea în față, artă poetică și, totodată, reprezentare a elanurilor gnoseologice și metafizice ale unei întregi generații poetice: „Să privim realitatea în față/ în fața ei grasă de femeie de casă, fără pretenții/ prost îmbrăcată, mamă a zece copii (n-a avortat/ niciodată) pregătind de mâncare pentru o cantină/ întreagă, o armată de geniu, subpământean, aerian/ și terestru, ciorba de burtă, ciorba fierbinte și grasă/ în cazane de tablă// Să-i pupăm cu curaj și mândrie/ fața sulemenită și rasă (are mustață muierea) mâncată/ de coșuri și bube, dar generoasă,/ o conopidă, melasă, ciupercă de foc, măruntaie, explozii,/ «peisaj după bătălie», pat după dragoste, o celebră/ istorie desfrânată și păcătoasă/ ca o piramidă de capete/ un atroce ospăț fără margini, femeia cu o mie de sâni/ bună azi, bună mâine, bună zece mii de săptămâni/ în coama ei crează cum șadem, furnicile, microbii,/ căpușele (găurile fantele ușile)/ atunci când își închide căscând/ gura lată fardată cu o tonă de/ ruj purpuriu de sânge/ dă să ne-nghită, să ne mestece, în brațe ne strânge/ parcă ar fi o sărutare de dragoste, extaze, contopirea/ cu cosmosul, epifanie:/ muște negre și verzi cântau imne în beatitudine pe/ lipicioasa și otrăvitoarea hârtie”.

Se poate observa că poezia Magdei Cârneci e, dincolo de adierile metafizice ce o împrejmuie, o poezie cu o acută carnație senzorială, o poezie a visceralității ființei și a unei realități masive, proliferante. Eul poetic trăiește cu asiduitate revelațiile și exasperările unei existențe debordante, torențiale, fiind conectat, cu toate simțurile și afectele sale, la corpul aluvionar al unui real halucinant: „dacă acele țipete, acele lătrături,/ sfâșiind carnea nopții/ sunt ale ochilor care încep să zărească prin ceață,/ sunt ale urechilor care încep să audă/ un ultrasunet insuportabil,/ degetele presimt, mirosul profetizează,/ nervii explodează încet, flori carnivore în întuneric,/ deschizându-se către/ o vastă insesizabilă pradă,/ sunt ale limbilor lumii încercând bâlbâit/ să rostească”. Asumarea cotidianului e asociată unei radicalizări a viziunii dar și unei demistificări a stereotipurilor, într-o percepție netă a unei realități convulsive și devorante: „Iarși am ajuns în această piață fără ieșire./ Oare cum am ajuns? cine ne-a împins? Cine ne-a închis cu de-a sila?/ Lumea din afară din nou nu mai poate fi transformată./ Toate ideile noastre, scoase în lume, s-au dovedit criminale./ Grămezi de iluzii și manifeste ard mocnit în toate cotloanele./ Utopia, totuși, amenință încă. E adânc semănată în noi. Ea e muma realului./ trebuie să ne eliberăm de ciuma asta vopsită./ Dacă nu mai putem schimba lumea, atunci lumea trebuie oprită./ Trebuie adusă în noi, trebuie înghițită./ Acolo, în noi, ea e liberă, ea mai poate fi transformată./ Cea mai bună lume e-n noi. Noi suntem lumea ce trebuie// din nou din nou inventată” (*Post-utopism*). Realitatea pe care o transcrie Magda Cârneci în poemele sale este un spațiu alienant, impropriu locuirii, în care ființa își resimte propria sa lipsă de sens, propria condiție dominată de un destin straniu și de aleatoriu.

Reificarea, absența unor conținuturi substanțiale și a unor semnificații înalte se conjugă cu sugestia teatralității, a unei scenografii a neantului, figurat cu mijloace austere, într-un limbaj depozat de orice iluzie, din care ideea de posibilă mântuire a fost alungată, ca în poemul *Glasul poporului*: „Acum, că s-a dus naibii butaforia/ mă uit în jur, nu văd nimic, mai nimic, e pustiu/ unde să fug de aici, unde, în care univers, pe care planetă?/ dați-i o lume bietului muncitor/ muritor// la marginea autostrăzii care curge în cosmos”.

Nihilismul Magdei Cârneci, denunțarea convențiilor și repudierea iluziilor, toate acestea conduc cititorul în pragul unor scenarii apocaliptice, a unor viziuni halucinante, în care nimicul, neantul au o pondere covârșitoare. În mod semnificativ, un poem precum *Raiul*, în care ar trebui să prevaleze sensuri benefice, e structurat din perspectiva sarcasmului, a deziluzionării și a sugestiei terifiantului camuflat dedesubtul unor suprafețe apolinice, liniștitoare. Îndărătul spațiului aseptice, pândeste, devorantă, insidioasă, apocalipsa, surprinsă într-o expresie lirică subversivă, parodică: „Am văzut raiul/ râuri de rubine și lapte pe străzi/ urale, stegulețe, ovații/ cuvinte mari de aur, ridicate pe pedestale în piețe/ urlete, spume la gură, aclamații./ am văzut cu ochii mei raiul [...]// Am văzut și eu raiul/ uzinele sale de cristal și neane/ hidrocentralele sale de raze și duh/ minele sale de uraniu și diamante/ crescătorii lui de oameni noi și desăvârșiți// Am văzut ușile, porțile./ ghișeele lui nichelate, pline de becuri aprinse și reflectoare:/ în fața teighelei, un bărbat se transformă în broască/ în fața portarului o femeie se preschimbă în cârțiță/ în fața șefilor un copil se transformă-ntr-o cârțiță// Am văzut cu ochii mei raiul/ el e aici, lângă voi, bucurați-vă/ șobolani din toate subsolurile/ cârțițe din lumea întreagă/ șoareci din suflete și din toate cuvintele// iubiți-vă/ uniți-vă/ devorați-vă!”. Descriind cu acuitate a percepției spațiul infernal al „levantului putred”, Magda Cârneci desenează peisaje grotești, de coșmar, în care ființa își dizolvă identitatea, iar dorința de dispariție e precis formulată, ca într-o invocatie budistă; aici, nostalgia nirvanei are forța imperativă și plastica nihilistă a unei imprecării: „Nu mai vreau, lăsați-mă în pace./ Lăsați-mă să mă dezagreg, să mă pierd./ Vreau să mă stric, să mă dizolv, să dispar./ e dreptul meu să pier, să mă pierd./ vreau să nu mai fiu nimeni”. În acest decor funambulesc și apocaliptic, schițat în aquaforte, în versuri limpezi, precise și riguroase ca niște mecanisme impecabil reglate, Magda Cârneci plasează și destinul poetului, un destin derizoriu, de damnat incorigibil, ce-și asumă cu luciditate o condiție profetică și prozaică totodată: „Poetul se străduiește să vadă viitorul încăierându-se cu trecutul/ și zărește numai o pâlnie:/ o pâlnie veche și ruginită care soarbe tot./ linge tot, șterge tot și-l tot întreabă galeș: la ce bun?// [...]// Poetul dănțuie singur printre ruine/ poetul psalmodiază pentru bestii și fiare/ poetul se roagă la diamante și sânge./ poetul întreabă unde sunt noile temple/ poetul își recită

singur stanțele printre hoituri/ poetul se mănâncă singur pe sine// și se transformă în vorbe” (*Ars exilum mundi*).

Nu toate poemele sunt închipuite prin grila unor stenograme ale neantului, ori ale unei realități apocaliptice. Unele poeme dezvăluie predispoziția pentru miniatural, pentru viziunile extatice, fastuoase, în care tonalitățile elegiace conferă stării lirice o anume delicatețe, sugestii ale picturalului, o muzicalitate difuză ce nu exclude calofilia și armoniile interioare: „roată, rubin și vârtej,/ zăpada luminoasă a buzelor tale mă conducea prin grindină/ acolo unde n-am zărit nici bărbat, nici femeie,/ ci doar licărirea unui apus răsărit/ Înghițit în sfârșit de dulceața ta nesfârșită/ abur printre frunzișuri/ acolo unde în sfârșit nu e nimeni/ doar o mireasmă atotcuprinzătoare/ și degetele părăsite pe mal”. Poetă a hipermateriei și a „haosmosului”, Magda Cârneci decupează din realitate secvențe relevante, fragmente ale existenței pe care privirea le înregistrează cu voluptate senzorială: „Măcelarul în ușa magazinului său/ întinde carnea însângărată și crudă/ trecătorilor, în ceasul amiezii./ Și între atâtea jertfe/ cine mai deosebește sângele/ său de sângele hranei/ ce se azvârle continuu pe străzi” (*Poesia*). Articulată în spirit neoexpresionist, cu accente apăsate asupra unor detalii atroce ale realului, cultivând oximoronul și simbolul cu alură alegorică, poezia de acest tip nu exclude un anume manierism al derizivității și farsei metafizice, ce caută să desfacă din multitudinea de înfățișări, forme și chipuri ale lumii esențialitatea, arhetipul, reflexul originar. Un poem ca *Tineretea* e radiografia credibilă a unui real demonetizat, închipuită în versuri cu tăietură neutră, lipsite de excесе sau stridente imagistice, dimpotrivă, neutre, cu o afectivitate de grad zero: „Mizeria întâmplărilor proprii: diamante/ de sticlă înfipite direct în carnea albă a pieptului./ E o nerușinare să fi fost tânăr: bancnotă nouă/ și goală pe care toți se semnează”.

Parabolele lirice ale Magdei Cârneci, cu fervoarea lor nihilistă, cu vocația lor demistificatoare, reprezintă, cu certitudine, o probă de autenticitate a unui lirism ce nu exclude din formele sale de manifestare nici figurația etică, nici resursele civice, subtextuale ori manifeste, ca în *Poeme politice*, în care iubirea de patrie capătă reflexe purificatoare, conotații ale unei probe a labirintului și ale unor tentații ale limitelor, lipsite de orice iluzii: „Nu-ți promit la început, patrie, nici unt, nici ghirlande de flori, ci sudoare și lacrimi și scrâșnet al dinților./ [...]// Patrie a turnătorilor, palavragiilor, ipsosarilor./ Patrie a țăranului urbanizat și a orășanului încă țăran./ Europă pitică a sabotorilor, cârcotașilor, măsluitorilor, tăietorilor, măcelarilor. Patrie a cui te vrea și a cui te posedă, patrie care uiți repede, repede”. Între metafizică și corporalitate, între concept și trăire, între senzație și conspectul ei liric liminal, poezia Magdei Cârneci găsește, mereu, o formă distinctă de echilibru, prin tentația înscenării voluptuoase a semnelor și priveliștilor lumii, într-un desen liric auster și halucinant.

Cornel MORARU

Romulus GUGA - 80

Gardienii minții

Romulus Guga nu exagera prea mult când afirma, într-un interviu, că anul 1970, când a apărut *Nebunul și floarea* (premiat de Uniunea Scriitorilor împreună cu *Absenții* lui Augustin Buzura), a fost „un an al romanului”. De fapt, se poate vorbi de o adevărată explozie a romanului românesc în acea perioadă. Într-un interval de mai puțin de două decenii s-au publicat, conform unei statistici, peste o mie de romane, într-un tiraj cumulativ de 20-30 de ori mai mare decât în toată *perioada interbelică* (un reper la care ne raportăm adesea). Formula epică a „obsedantului deceniu”, găsită inspirat de Marin Preda, a fost de la început o rețetă de succes. Recuperarea trecutului, mai ales a trecutului imediat, în spiritul *adevărului* era în sine o idee curajoasă (se voia o critică mascată a prezentului). Dar ambiția de a concura istoria și sociologia s-a izbit curând de o dificultate insurmontabilă. Se știe că Procopie din Cesareea, celebrul istoric bizantin, a publicat o istorie oficială în timpul vieții, lăsând însă „la sertar” pentru posteritate și o istorie secretă (adevărată istorie). Prozatorul român se iluziona că poate scrie deodată ambele istorii în aceeași operă și care să fie și publicată. Evident, s-au făcut unele compromisuri, mai mari sau mai mici (în ciuda câtorva reușite de excepție în plan artistic). Se ajunsese în acel punct în care romanul, într-un fel, ținea loc și de presă și de istorie și de filosofie sau religie. Cu ce preț însă? Poate că nimeni nu mai credea cu adevărat în literatura de sertar, iar strategiile, tot mai complicate, de mascare a intențiilor, încifrau destul de mult mesajul epic. De fapt, pericolul inevitabil era de a te situa până la urmă în contratimp cu istoria însăși, iar curajul la timpul trecut devenea, într-un fel, anacronic. Deși nu se poate sustrage complet curentului vremii, Romulus Guga se va arăta, la un moment dat, destul de tranșant în această privință: istoria o scriu istoricii nu scriitorii. Tema „obsedantului deceniu” i se părea pe la începutul anilor '80 (nu mai publicase de câțiva ani proză) deja epuizată, se ajunsese la un soi de manierism. Schimbările de paradigmă literară, într-o cultură ca a noastră (de margine), se produceau și atunci, dar nu întotdeauna la momentul scontat și oarecum pe neobservate. Adevărul e că prima breșă, în sensul recuperării esteticului („vibrația autenticității”, cum o numea Cornel Regman), începuse mult mai devreme cu proza scurtă, în puținii ani de relaxare post-stalinistă a rigorilor realismului socialist. Aproape toți romancierii anilor '60-'70 debutaseră și se afirmaseră mai întâi cu proză scurtă (schiță, nuvelă, povestire). Romulus Guga nu a scris proză scurtă. Dar fragmentarismul și secvențialitatea (care pot veni și din experiența dramaturgului), scrisul său exploziv, abrupt,

încărcat de poeticitate, la care se adaugă înclinația spre simbol și parabola halucinantă, trădează neîndoios o vocație și pentru genul scurt. Întotdeauna la Guga textul dezvoltă și un subtext (uneori subversiv). Regăsim aceste caracteristici în toate scrierile sale, mai ales în piesele de teatru.

Nu întâmplător, la un moment dat i s-a pus eticheta de „scriitor total”, pe care el nu o accepta decât cu unele rezerve. Și nouă ni se pare azi cam emfatică și uzată. Adevărul e că Romulus Guga a etalat în chipul cel mai natural un sincretism modern al genurilor și formelor de creație. El însuși a declarat că la origini creația artistică a fost „o dramă a omului cu singurătatea lumii sale”, iar în drama aceea „a existat și poezie și dialog și teatralitate și mister și ritualuri și zei și cunoaștere; era starea de fericire a literaturii.” Urmând parcă acestui crez, dar într-un alt registru, mult mai încrâncenat și tensionat, Guga a debutat cu versuri în presa literară, iar prima carte tipărită a fost un volum de poeme. După care a urmat seria romanelor, aproape concomitent cu piesele de teatru, ultima vogă a scriitorului înainte de moartea prematură. E greu de stabilit astăzi cronologia exactă a scrierilor lui Guga. Mărturisea că, la o eventuală reeditare, ar fi dorit să publice primele trei romane într-o trilogie unitară, dar în ordinea inversă a apariției lor: *Sărbători fericite* (1973), *Viața postmortem* (1972), *Nebunul și floarea* (1970). Din pricina cenzurii îndeosebi unele texte s-au editat sau au fost puse în scenă cu întârzieri chiar de câțiva ani. Azi acest lucru contează poate mai puțin. Mai relevantă este pentru noi unitatea de substanță a întregii opere a lui Guga. Încât migrația unor texte și teme sau motive literare din romane în piesele de teatru și invers ni se pare ceva firesc, ține de structura de adâncime, neînhibată, a personalității scriitorului.

Tot cenzura a făcut ca romanul *Nebunul și floarea* să apară cu un titlu pe copertă și în pagini cu un altul, *Isus și ceilalți*, titlul inițial. Din rațiuni obscure, ca de obicei (poate vreun denunț), s-a intervenit abia după tipărirea cărții. S-au refăcut, pentru obținerea bunului de difuzare, coperta și foaia de titlu, restul a rămas intact. Apoi romanul a fost ca și interzis, nu s-a mai scris despre el o bună bucată de vreme, ajungând pe o listă specială de titluri nefrecventabile și scos practic din circuitul bibliotecilor publice. Nici al doilea roman, *Viața postmortem*, n-a avut parte de o editare normală. A fost amputat cu vreo sută de pagini, „mai exact, subsolul său, care este jurnalul și, dacă vreți, a doua istorie a textului tipărit.” Un roman „apărut pe lume într-un picior poate fi înțeles într-un fel sau altul” – constata cu amărăciune scriitorul. Nu mai evocăm aici odiseea plimbării manuscriselor de la o editură la alta sau, în cazul pieselor, de la un teatru la altul, mai totdeauna și cu propuneri de modificări semnificative în text.

Și toate acestea nu înseamnă nimic pe lângă inevitabila autocenzură, mult mai periculoasă, fiindcă lovește din interior. Ne referim aici la o situație mai generală, în acei ani, nu neapărat la Guga. Czesław Miłosz

avea dreptate. Scriitorul din est, în totalitarism, a trăit paradoxul „gândirii captive”. El se afla permanent într-o stare de panică și derută, care-l condamna vrând-nevrând la dedublare. În literatura care se scria atunci la noi (fiindcă tema revine insistent mai ales în proză), ruptura schizoidă în raport cu sinele și cu lumea nu mai e un experiment livresc, ci ține de cruda realitate. Toată lumea de fapt e întoarsă pe dos, nu se mai știe cu exactitate cine e normal și cine nu este. În mod sigur a spune adevărul pe față (sau măcar o părțică de adevăr) părea un act iresponsabil de curată nebunie. Acest risc și-l asumau foarte puțini. *Ostinato*, romanul lui Paul Goma, nu s-a putut publica sub nici o formă în țară, iar scriitorul a ales (sau i s-a impus) până la urmă calea exilului. Alții s-au refugiat într-un exil interior tăcut: un fel de „conformism subversiv”, dacă se poate spune așa – iluzoria libertate născută din constrângeri. Pe de altă parte, în literatură nu există transparență absolută. Atunci, n-ar mai fi literatură. Dacă realismul socialist „sprîjinea talentele mici și le distrugea pe cele mari” (la timpuri mediocre, oameni mediocri), pericolul era acum de a se ajunge din nou la o literatură plată și inexpresivă, dominată de clișee și ideologeme, poate mai subtile și mai rafinate, cel mai adesea confecționate chiar în laboratoarele păzitorilor adevărului unic.

În *Nebunul și floarea*, se confruntă dramatic o realitate psihologică și o realitate socială mascată în parabolă, aflate într-un conflict ireductibil. Ținând seama de sciziunea de neevitat dintre sine și lume, surprinsă de scriitor, nebunia e alibiul perfect. Întrece orice imaginație. Poate fi nebunia reală sau numai simularea nebuniei, datele problemei rămân aceleași. Treptat, în microromanul lui Guga, trauma psihosocială se adâncește enorm, va cuprinde toată scena lumii („în căutare de leac pentru boala unei omeniri întregi”). Drama omului despuiat de sentimentele și credințele sale e proiectată într-un spațiu-limită, un fel de ospiciu-închisoare, unde se pare că biologicul are întâietate asupra spiritului. Pojghița atât de subțire a civilizației a cedat. Reducția la elementar face din personaje niște apariții mai mult simbolice, ca în teatrul expresionist.

Dar oricât de liniare și schematic, aceste ființe nu-și uită complet trecutul. Chiar dacă nu mai au sentimente, au fărâme de amintiri, amprente ale unor trăiri anterioare – „un rest de conștiință”. Cei mai mulți dintre cei aduși aici își continuă liniștiți, la o scară parodică, îndeletnicirile avute înainte: unul e negustor, altul confecționează papuci, reporterul încearcă zadarnic să afle adevărul în legătură cu o crimă. Scindarea eului intensifică marea schismă interioară și nu numai în plan fiziologic, ci și moral și religios. În puținele momente de luciditate, dau impresia că duc o existență absurdă, chemați imperios, prin vocea auctorială, la un fel de judecată în fața conștiinței, ca și cum și-ar susține propriul rechizitoriu. Nimic nu are sens. Sau tocmai acesta e sensul, de a nu mai avea nicio

speranță, niciun sens. Există totuși o aspirație la puritate, un vag impuls autotranscendent de salvare, reprezentat prin simbolistica firului de iarbă (de dincolo de zăbrele) și a plâpândeii flori, privită ca ultima șansă de mântuire și renaștere a lumii. Încăpățănarea cu care firul de iarbă luptă cu țărâna, până când va deveni într-o zi pajiște, și floarea, un fel de plantă a esențelor (infima sămânță a omenescului), cum crede Filosoful, ar putea da totuși un sens existenței noastre pe pământ.

Tema „vieții postmortem” este prezentă și în *Nebunul și floarea* (nu doar în romanul cu titlul omonim). Ideea pare de neconceput, chiar și într-un spital de nebuni, dar obsesia morții se face simțită peste tot la Guga. Un aer tanatic crepuscular impregnează imaginarul artistic și se întinde, ca un lințoliu, peste toată creația, de la poemele din volumul *Bărți părăsite* până la *Amurgul burghez*, vârful dramaturgiei scriitorului. Inversarea raportului viață-moarte, unul ireversibil în realitate, răstoarnă complet logica faptelor în timp și spațiu. Într-un timp abreviat (perceput ca un „cimitir al timpului”) și într-un spațiu redus parcă la o cușcă cu gratii, nu mai rămâne loc nici cât într-un mormânt. Sugestia merge și mai departe: „Am avut impresia, pentru moment, că am fost închis, contrar voinței mele, într-un sicriu alb și înmormântat pe ascuns.” Mai încolo descrie alegoric înmormântarea unui câine săvârșită de alți doi câini și procesiunea care însoțește insolitul ritual (într-o notă ironică profanatoare la final). E vorba de un vis (sau coșmar?) provocat de doza zilnică de medicamente, când eul evadează dincolo de gratiile de la ferestre. Totul pare halucinant de concret. Desacralizarea morții corespunde, în acest punct, atingerii unui prag critic, echivalent unei traume existențiale – omul decăzut, simbolic, la condiția de câine. Sau, oricum, om și câine împărtășesc aceeași soartă mizerabilă: „Din spatele gratiilor biciuite de ploaie mă priveam cum rătăcesc prin curte, deznădăjduit, printre câini”. Deși destul de scurt, romanul s-ar putea încheia abrupt, de mai multe ori pe parcurs, după fiecare episod mai semnificativ, cum e și acesta din urmă, când nu se mai simte nevoia de prea multă risipă de cuvinte. Puținătatea epicii lui Guga ține cumva și de absurdul și radicalitatea viziunii și situațiilor în care sunt puse personajele. Romanul are mai degrabă structura circulară a unui poem dramatic, decupat în seria de secvențe succesive, cu sau fără legătură directă între ele. Guga este un liric, în esență.

Registrul tensionat al confesiunii este rareori marcat de clipe de contemplație pură, precum atunci când unul dintre eroi meditează pascalian la posibilitatea de a veghea în agonie până la sfârșitul lumii. Unele personaje, Isus de pildă, au trăsături de asceți, dar se comportă cât mai lumesc. Cei de acolo poartă cu toții blestemul unei existențe duble, fracturate brutal, după ce se prăbușiseră în noaptea minții. Ceea ce pare a-l marca cel mai mult pe cel căruia i se zice Isus (de fapt, așa își spune și el) este aventura cu Flora consumată cândva într-o casă de toleranță (la „Iertarea păcatelor”). Rememorarea – un

simulacru de fabulă epică – se produce cu întreruperi de-a lungul mai multor capitole și conferă un vag fir narativ și, prin asta, coerență întregului roman.

Dincolo de dificultățile prohibitive de care se izbește scriitorul, remarcabilă ni se pare, în *Nebunul și floarea*, capacitatea de a transfigura sordidul și tot ceea ce contrariază și umilește ideea de om în metafora escatologică. Romanul are un moto din *Apocalipsă*: „Apoi am văzut un cer nou și un pământ nou, pentru că cerul dintâi și pământul dintâi pieriseră și marea nu mai era.” Același mesaj testamentar este reluat în final, într-o tonalitate ceva mai senină. Ca de obicei, escatologia se intersectează cu utopia, cu mitul regenerării. Sfârșitul nu putea fi în întregime apocaliptic pentru un Isus obsedat încă de „veșnicul iz de înviere”, care e în toate: și în naștere și în moarte. În romanul lui Guga, el se dă jos de pe cruce și luând „coroana însângerată de pe cap, a agățat-o de cuiul care îi străbătuse câteva veacuri tălpile”. Apoi „înfășurat într-o mantie ca albastrul cerului și, schiopătând, a început să coboare Golgota spre cetate”. Va trece însă mult timp până când „rănilor se vor vindeca”. Romanul se încheie la fel de ambiguu cum începuse. Atât doar că drama, în viziunea personajului narator, Mortu (cum își spune singur), se extinde hiperbolic într-un sens indeterminat. Generalizând, Isus escatologic coboară în Istorie, dar cu ce urmări nu se precizează. Aici îl așteaptă, mai devreme sau mai târziu, o nouă crucificare (în care el, mai mult ca sigur, nu va mai vedea „apoteoza umanității”). O crucificare de astă dată fără înviere. Într-o lume în care „Dumnezeu a murit” (sloganul lui Nietzsche revine de câteva ori în text) nu te poți aștepta la nimic înălțător.

În lumea descrisă în paginile cărții, Adevărul se plătește scump, cu prăbușirea psihică sau chiar cu moartea. Din când în când, după ce s-au parcurs toate etapele tratamentului la care sunt supuși zilnic („Albastru și sora Natalia ne făceau injecțiile cu schimbul”), bolnavii sunt urcați într-o dubă și duși undeva, nu se știe cu ce destinație. În nici un caz nu merg acasă, în libertate, așa cum se bucurau unii dintre ei la vestea plecării. Calvarul lor pare fără sfârșit. De fapt, ei trăiesc o dramă reală nu imaginară („prea seamănă totul a adevăr”, se spune la un moment dat), chiar dacă mai totdeauna vorbesc cu vocea interioară sau cu vocea lor din vis. Se pare că se aflau în situația disperată în care numai împotrivirea prin vis și gândire mai era posibilă. Gardienii minții nu stăpâneau chiar totul. Vinovați sau nevinovați, ei poartă stigmatul răului, suferind pentru o culpă care nu le aparținea. Oricât de abrutizați însă, nu-și pierd complet capacitatea de compasiune sau de iubire. Isus e înconjurat cu multă afecțiune de cei din jur: un sentiment ciudat, dar profund omenesc, în compensație oarecum la drama sinelui înstrăinat pe care o trăiesc din plin cu toții.

La polul opus, „omul cu floarea”, Filosoful, un moralist conectat la preceptele gândirii existențialiste, face o notă aparte, se arată mai refractar și neconciliant,

poate și mai sceptic decât toți ceilalți, izolat în propria singurătate. În discursul său vehiculează teme precum conștiința absurdului, alienarea, preeminența întâmplării în istorie, libertatea și responsabilitatea alegerii propriului drum în viață etc. Idei care sună straniu în climatul de entropie spirituală din jur, ca niște prețiozități de ascet... Sub masca nebuniei (pentru Isus acesta e singurul nebun cu adevărat dintre toți), el vede o luciditate împinsă la extrem. La fel și personajul narator, Mortu, un alter ego al scriitorului, mereu intrigat de propria identitate incertă. La acesta, obsesia mării (avea convingerea că s-a înecat în timp ce înota), dincolo de semnificația escatologică sugerată în moto-ul biblic, transmite senzația nemărginirii unui spațiu deschis după care toată lumea tânjește (inclusiv cei care îi păzesc și îngrijesc pe bolnavi). În fapt, marea nu însemna pentru el decât „concrețetea libertății”. Până la urmă, teatralitatea tragică a scenariului imaginat de autor îi absoarbe pe toți în masa informă a celor sacrificați și culpabilizați inutil. Tehnica totalitară a culpabilizării generalizate funcționează și în insolita comunitate a bolnavilor. Chiar și la atâtea decenii de la apariție, lectura romanului ar putea sensibiliza cititorul și trezi încă unele muștrări de conștiință.

Romanul e scris la persoana întâi. Autorul (prin alter ego-ul său) apare ca martor și personaj totodată printre celelalte personaje. Suferă și se bucură alături de ele. La început e total debusolat, absolvit – crede el – de „chinuitoarea memorie”. Simte doar un gol interior, care intensifică dispoziția negativistă în care se află. Se regăsește pentru o clipă numai privindu-se în oglindă, dar și atunci are, parcă și mai intens, revelația neantului: „Nimicul în față cu nimic”. Din nimicul acesta declamat, împins la absurd, te aștepti să se nască totuși o lume, dar ceea ce va rezulta în continuare e mai mult tabloul unei lumi în agonie, alcătuită bizar din frânturi de viață și destine deturnate de la rostul lor. La un moment dat, într-un gest de furie, oglinda e spartă, iar chipul dispare și, în cele din urmă, nu va mai reveni (nici după înlocuirea oglinzii), duelul cu dublul său va înceta definitiv. În plan simbolic, nu e vorba nici de oglinda lui Narcis, nici, eventual, de oglinda lui Dionysos. Pur și simplu, prin spargerea oglinzii „a mai murit un mit”, notează sec scriitorul. Nu numai ființele, dar și simbolurile și miturile (clișeele mitice) sau motivele livrești, care abundă în roman, se degradează inevitabil. Totul pare a fi intrat într-o spirală a extincției lente. În timpul procesiunii mortuare cu cei doi câini, personajul are viziunea unei planete secționată în profunzime în care se văd straturi peste straturi de morminte, în totul o terifiantă „planetă a scheletelor”.

Prezența de la început a Chelului, numit și Amiralul, cel care purta tot timpul „o uriașă legătură de chei”, constituie un indiciu clar. Instalat într-o cameră cu gratii la ferestre și uși zăvorâte, alături de un Isus mai mult absent („numai noi doi, fiecare cu singurătățile noastre”),

pentru cel ce povestește – un alter ego al scriitorului, cum spuneam – drama izolării se va accentua pe zi ce trece, deși vor fi în continuare destule semne de revenire, alternând clipe de exaltare cu depresia și unele puseuri de vitalitate morbidă. De fapt, el nu are limpede noțiunea timpului, cum pare că nici ceilalți bolnavi nu o mai aveau, condamnați la o existență vegetativă fără trecut și fără viitor. Aici până și „tăcerea durează” în chip misterios, amenințător. E vorba de tăcerea compactă – aproape materială – a întinericului din jur, marcată din când în când de zgomotul enervant al ploii reci de toamnă (cu iz bacovian), de lătratul și urlatul câinilor în noapte sau de țipătul sfâșietor al câte unui nou-venit... Toate aceste detalii fac atmosfera irespirabilă, sufocantă, nu doar monotonă. Mai ales lătratul și urlatul câinilor revin obsedant. E multă noapte, tot mai multă noapte în sufletul și mintea celor de după gratii. S-a intrat parcă într-o zodie a prăbușirii ireversibile. Anotimpurile, zilele, anii se succed cu repeziciune, nimeni nu le mai ține șirul. Toate se grăbesc, se precipită spre sfârșit. Timpul și el se comprimă, devine vâscos, dens, „se încrețește”, cum nota poetul Guga într-un vers din volumul *Bărți părăsite*.

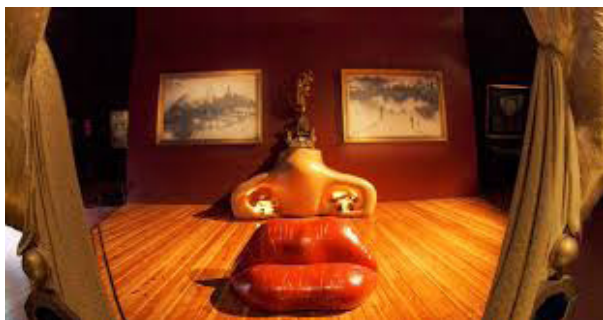
Chiar și ludicul are o încărcătură sumbră, tragică, precum în secvențele în care apare Savantul, un matematician de geniu, eșuat în camera cu jucării a ospiciului. Principalul hoby al acestuia e un trenuleț electric, programat să meargă fără oprire, până când va ajunge în stația finală, dacă există cu adevărat o asemenea stație, care ar însemna sfârșitul lumii. Personajul e asemuit cu un Creator care-și uită deja creația pe măsură ce se străduie s-o ducă până la capăt. Extensia hiperbolică a imaginii de la cel mai neînsemnat detaliu (care, de regulă, ia aspectul unei generalizări în text) la viziunea de ansamblu asupra întregii existențe, pe care o întâlnim frecvent, conferă o aură metafizică prozei lui Romulus Guga. Densitatea de idei, substanța textului salvează structura oarecum amorfă și schematică a scenariului, precum și prezentarea alegorică a puținelor evenimente epice. Discontinuitatea, fragmentarismul fac posibilă reducția la esențial, fără a atenua într-un sens ironic, minimalist sublimul situațiilor.

Aidoma ludicului, ironia se convertește în tragic, iar sacrul e valorificat mai mult dintr-o perspectivă sarcastic-demonică. Episodul cel mai curat comic, avându-l ca protagonist pe Majestatea Sa, un alt personaj, obsedat de un ridicol „chițcăit de șoarece” (care ar fi semnul destrămării fantomaticului său „regat”), se încheie cu o crimă. Se înțelege că faptul de a ucide nu trezește nici un fel de complicații de ordin moral. Când cineva trece prin experiențe-limită, cum ni se sugerează în permanență, totul devine relativ. Contează mai puțin adevărul, important e să supraviețuiești. Eticul cedează în fața cruzimii și brutalității vieții, se atinge în mod grotesc starea inițială de inocență, de dincoace de bine și de rău. La urma urmei, în joc se află acum viața însăși, nu doar valorile în care, totuși, ne încăpățânăm a crede. Problema

care-l alarmează de-a dreptul pe scriitor, la sfârșit de mileniu, este pervertirea pe zi ce trece a naturii umane. Pe bună dreptate se întreba îngrijorat, într-o confesiune, cum va supraviețui ideea de om în viitorul apropiat.

Să nu uităm că personajele acestea, ființe captive care trec printr-o experiență traumatică, sunt inși de excepție (unii, oameni superiori) care au pierdut tot ce aveau, până și numele din starea civilă. Acum se numesc Isus, Iosif, Luca, Ioan, Pavel, Mortu, Savantul, Filosoful, Majestatea Sa, Clucerul, Bășică, Reporterul, bătrânul jocheu Pony... – uneori în batjocură, alteori în mod serios, dacă nu – și mai grav – devin simple numere într-un șir al damnaților anonimi. De fapt, pierderea numelor e sinonimă cu pierderea individualității și, implicit, a libertății. Cu toții sunt niște excluși. Criza de identitate, prăbușirea în anonimat sunt urmărite atent sau măcar sugerate. Fiecare își joacă rolul său într-un scenariu preconstituit. Ambiguizarea stilistică reflectă absurditatea stării de fapt. Ne aflăm într-un ospiciu, dar anumite indicii trimit cu certitudine la un spațiu carceral. Nu e nevoie ca oamenii de aici să fie neapărat torturați. Destul că erau umiliți și marginalizați, reduși la condiția de turmă, după ce li s-a șters complet identitatea adevărată. E limpede că antieroiul lui Guga nu vorbește și nu se manifestă ca niște oameni liberi și fericiți: „Bolnavii stăteau într-un șir lung, erau foarte slabi și toți tunși zero. Deasupra inimii purtau cusut un număr. Toți își țineau izmenele cu mâna dreaptă și toți păreau adevărați pușcăriași. Nici astăzi nu sunt sigur că nu erau așa ceva. Fețe cenușii, ochi căzuți în orbite, stele ce-au străbătut fulgerător cerul și acum zac și trăiesc pe pământ. Câțiva infirmieri îi înghițeau de colo-colo. Nu era atât de minunată lumea noastră!” Greu de găsit o imagine mai puternică și, de astă dată, fără echivoc a toposului carceral în literatura vremii, poate doar la Paul Goma și Alexandru Ivasiuc (aceștia trecând ei înșiși printr-o experiență carcerală de ani de zile în închisorile comuniste).

Psihodrama personajelor lui Guga se desfășoară de regulă în locuri închise: camera de spital-ospiciu sau încăperea-mormânt. „Mortu” bunăoară se bucură că se află în același „mormânt” cu Isus: „...mă bucuram că am nimerit în aceeași groapă cu el”. Nu e limpede dacă o spune metaforic sau într-un sens propriu. Contextul ne obligă să citim în ambele sensuri. Interesant că și un spațiu eminamente deschis, precum marea, generează tot o situație-limită. Ceea ce îi apropie pe cei doi e tocmai credința că „există limite”. Dar a stabili limite înseamnă a le fi și încălcat. Numai că toți cei care le depășesc vor fi aspru pedepsiți, ca în tragedia clasică. Din această perspectivă absurdă și total neobișnuită (doi morți care vorbesc unul cu altul) moartea pare ceva firesc și necesar: „Eu am fost, dumneata ești. Ai depășit moartea. Totul e în urmă...” Așa i se adresează Isus celuiilalt. Vrea să spună că timpul se află mereu în urmă. Toți oamenii fug în neștire după ceva (avuție, grandoare, faimă), iar



timpul aleargă în urma lor, ca trenul-jucărie al Savantului. Singura haltă pe care acesta o face din loc în loc e pentru a fi înmormântați cei decedați în timpul călătoriei. De la un punct încolo, această lume halucinantă – populată cu figuri depersonalizate, anonime – se aplatizează cu totul. Simbolic, parcă devine un singur personaj, toți vorbesc în roman pe o singură voce: fiecare cu povestea lui (spusă în registru grav sau ironic), dar în vis îi unește pe toți același logos. Nu e nici o problemă că trebuie să citim mereu în sens dublu și să apelăm la context sau la subtext pentru a înțelege mai bine. Esențial e că tot ce spune unul sau altul este credibil, parcă rupt din realitate. Totul e atât de concentrat în timp și spațiu, încât avem senzația stranie că parabola, aici, devine de fapt modul cel mai natural posibil de expresie. Pare lipsită de orice ostentație. Pe scurt, o lume închisă care se autoconține: deopotrivă ficțiune și realitate, lumea însăși și metafora ei concrescute laolaltă, așa cum floarea din ghiveciul ținut tot timpul în brațe pare o prelungire a nervurilor din trupul bătrânului filosof, ca și cum acesta i-ar fi împrumutat ceva din propria esență de viață. Spargerea ghiveciului cu floarea, din greșeală, este, pentru el, o adevărată catastrofă metafizică.

Cele mai mari dificultăți le întâmpină prozatorul în legătură cu credibilitatea personajului Isus. În roman, mitul cristic e valorificat dintr-o perspectivă descendentă, opusă viziunii biblice (nici nu se putea altfel). Narațiunea evanghelică, în versiunea lui Matei Vameșul (cum ni se dezvăluie în text), e transpusă într-o experiență umană, sordidă și emoționantă în același timp. Psihodrama conține inevitabil și o melodramă (episodul cu Flora). Într-o încercare cu asemenea miză, melodramaticul nu e de disprețuit. Din contra, face mai digerabilă povestea. Mircea Eliade avea dreptate. Un roman făcut numai din mituri ar fi cât se poate de plicticos. Intenția lui Guga nu e de a demitiza pur și simplu sau de a coborî în derizoriu simbolurile sacre. Adevărul e că lumea însăși în care trăiesc eroii săi, o lume a demenței și cruzimii, nu mai are nimic divin. În imperiul răului, cerul a rămas pustiu și pretutindeni e numai noapte. În cele câteva secvențe dramatizate incluse în roman, instanța transcendentă decăzută (Judecătorul, în text) joacă zaruri cu torționarul (Uciagașul) și, de la un moment încolo, e mereu înfrânt de acesta. Totul pare un pariu, lumea însăși și principiile ei, un rod al hazardului, iar creatorul un farsor.

Dar mai presus de toate, personajul Isus e marcat de scindarea dramatică între *om* și *suflet*, conform dublei sale naturi. *Omul* e unul obișnuit, are toate slăbiciunile lumești: fumează, bea câte un păhărel, mai și înjură uneori la supărare, a fost casier la o casă de toleranță unde a cunoscut viciul plăcerii (acolo i s-a spus prima dată „Isus”). Comite și o crimă, mai mult forțat, atras într-o cursă, când îl ucide pe tatăl celor doi fii complici, adevărații ucigași. Tot ei vor avea grijă să fie grațiat la proces (drept recompensă). În plan simbolic, gândul ne duce imediat de la tatăl pământesc ucis la tatăl ceresc și, vrând-nevrând, la „moartea lui Dumnezeu” vestită de Omul nebun al lui Nietzsche din *Știința voioasă*. Complicitatea la insolitul paricid, pământesc sau ceresc, duce la o nouă situație imposibilă. În absența lui Dumnezeu, transcendența trebuie căutată într-o imanență, la fel de controversată, degradată până la alienare. Nebunia însăși poate fi doar o mască, masca supremă, iar profetul îngândurat al sfârșitului lumii este și el mai degrabă o figură comică. Sau și una și alta. Pe un asemenea registru de ambiguitate și indecizie stilistică glisează, cu finețe, și antieroi din romanul lui Guga.

Pe celălalt plan, *sufletul* de care vorbește „Isus” transcende latura umană a personajului, merit altei lumi și unei lucrări mai înalte. Treptat, aproape fără să ne dăm seama, toate întâmplările sunt proiectate și într-un cadru secund atemporal. Ce altceva ar vrea să semnifice promisiunea învierii decât un salt în afara timpului real, cotidian. Numai așa va fi salvată această lume bolnavă, pervertită, care, la fel ca în basmul lui Creangă, a fost încuiată de niște sclerați într-o nucă. „O nucă putredă”, zice Guga. Toate aceste imagini se suprapun, prin repetiție, în metafora totalitară înglobantă a spitalului-ospiciu. Pe măsură ce Isus se impune drept simbolul central spre care converg toate liniile de forță ale scenariului mitopoetic imaginat de scriitor, se adâncește și contrastul dintre cele două identități atribuite. Discursul său, tot mai elevat pe alocuri, amintește izbitor de textul evanghelic. Spre final aflăm că bolnavul a fost mutat „la un spital mai mare”. Fantasma cristică rămâne însă. Acum are loc și momentul de ruptură și transfigurare totală, în absența fizică, dar tot într-un sens descendent. Se mizează până la capăt pe latura nocturnă, întunecată a simbolului, golit de orice conținut mesianic: rămânem doar cu promisiunea unei salvări și fericiri pur imaginare, iluzorii. În *ultimul vis* al personajului narator (încă neeliberat complet de „chinuitoarea memorie”), Isus, refuzat de ceruri dar învăluit și mai mult în mister, pare a fi un alter-ego al autorului însuși, trăind subliminar drama jertfei și a sinelui pierdut. El coboară într-adevăr muntele calvarului și se îndreaptă spre cetate, cu siguranță spre un alt Ierusalim decât cel promis. Nu e un triumf. Și mai ales ar trebui să nu facă greșeala fatală de a privi în urmă asemeni lui Orfeu sau soției lui Lot. Atunci, visul s-ar destrăma cu totul.

Senida POENARIU

Lomografiile unei existențe

Fără excepție, volumele de poeme ale Ioanei Nicolaie se modulează în jurul unui apex tematic care, prin ostentația cu care irupe, obnubilează țesăturile de filigran, reticulare, cu care poeta oferă consistență versurilor sale. Ioana Nicolaie preferă temele mari ale literaturii – dragostea, moartea, singurătatea, copilăria, boala, trecutul, și, deși nu am greși dacă asociem fiecărui volum începând cu *Poză retușată* (2000) până la *Autoimun* (2013) câte o etichetă din această gamă, perspectiva hermeneutică nu ar fi una tocmai adecvată. În mod remarcabil, volumele Ioanei Nicolaie nu tratează izolat temele menționate, ci au ambiția să reconstruiască, în totalitatea ei, existența unei ființe profund singure și însingurate. „Migrenele inimii” ale celei „în toate decentă” din *Poză retușată*, „restaurarea copilăriei” din *Nordul*, biografia etajată pe partiturile mai multor voci din *Credința*, și, în cele din urmă, marea întâlnire cu boala din *Autoimun* creează portretul în sepia al unei vieți, al I-o-a-n-e-i.

Deloc întâmplător, poeta își numește antologia care face subiectul textului de față *Lomografii*, cu trimitere directă la un tip de fotografie care promovează spontaneitatea, imaginea imperfectă, pe alocuri neclară, cu un colorit care oscilează între stridentă și decolorare. În totalitatea lor, aceste poeme-portret răspund la întrebarea adresată direct și frecvent, „Cine este Ioana?”. Ioanei Nicolaie îi place, se pare, să-și rostească, și să-i fie rostit, numele în poeme, fie că este iubitul cel care o strigă, fie că este doar o silabisire a propriului nume, actul în sine ia forma unei auto-constituiri. Raporturile cu arta fotografică sunt însă mai complexe decât referința directă din titlu. Multe dintre episoadele care surprind relațiile din familie, precum și întâmplările școlarei Ioana, par a fi narativizări ale unor fotografii. Poeta oferă dinamism și mișcare unei scene statice repovestind și rescriind imortalizări care s-au imprimat nu pe o placă fotografică, ci în propria memorie. Ca și aparatul de fotografiat *lomo*, și memoria poetei funcționează difuz, secvențial și spontan. De altfel, antologia menționată se încheie printr-un segment care poartă numele *Album*, și în care pozele devin pretexte pentru incursiunile emoționante în lumea copilăriei: „Poza aceasta e de dinaintea Valeriei/ Sora mea ce cu greu s-a născut/ Ca să fie încontinuu bolnavă/ Și medicii să ne spună/ Că una ca ea nu va vorbi/(...) / Și-n poza aceasta n-am grijă de ea/ Nici de Traian, al nouălea frate./ Ce n-are un an și mi se prinde/ strâns de picioare./ Fiindcă mama s-a mutat în spital./ Iar din tavan se-mprăstie ceață/ Și hăinuțe ce nu rămân o clipă curate./ Și-așternuturi deodată prea grele/ Ca singură să le pot scutura”. (*Mai 1986*, p. 295)

Despre narativizare în poezia Ioanei Nicolaie s-a tot amintit, și pe bună dreptate, fiindcă, simultan, în timp ce poeta coboară sub „vertebrele rânduie-ale/ anilor”, o

catabasă care „zdrobește încrederea”, ea se „construiește” ca individualitate, un personaj principal în jurul căruia crește, la rândul ei, o întreagă lume. Poeta își proiectează angoasele și determinismul identitar (definirea și auto-constituirea are loc în poetica Ioanei Nicolaie printr-o eternă raportare la Celălalt) într-un spațiu mitic, o lume arhaică a poveștilor transilvănene cu graiul colorat inerent. Într-un interviu oferit lui Marius Chivu, poeta declară că a scris „*Nordul* nu numai pentru fetița care am fost, ci și pentru o lume pe care n-o voiam alunecând în uitare. Mi-am adus aminte de copilul căruia i se dăduse drept temă un loc paradiziac doldora de nefericire. Chipurile din el erau mama și tata, mereu în conflict, frații, numeroși, între care se împărțea afecțiunea, primii prieteni cu niște cruzimi inexplicabile, copiii din școala comunistă, enoriașii minorității religioase din care făcea parte familia. Fundalul era o înțelegere aparte a vieții. Cu legende, ritualuri, întâmplări scufundate în mit”¹. În *Credința* abundă motivele biblice, chiar și de ritmurile psaltice, iar alături de Ioana și de Mama, apar conturate și alte personaje tipologice precum Bunicul Filimon, adevărați protagoniști ai prozelor în versuri. Poemele din *Credința* se articulează în jurul unei crevase care se cascadează din ambivalența apartenenței. Excluziunile de tipul Ei vs. Noi, afară/ înăuntru, și indeterminările copilului sunt declanșate pe de-o parte de sărăcie, și pe de alte parte de marginalitatea religioasă. În *Autoimun* izolarea nu mai este una atribuită, poeta nu mai este o exclusă – poate nu ar strica o lectură în cheia liminalității lui Victor Turner – ci boala, ca avangardă a morții, supremă trădare a propriului trup, este cea care provoacă (auto)izolarea existențială. Circularitatea devenirii din primele volume este înlocuită de o buclă temporală în care timpul și spațiul dau impresia suspendării, pentru că atunci „când ești bolnav nu trăiești/ Stai așteptând ca vânătorul/ la pândă/ Ce n-are vreo armă./ Când ai căzut nu mai poți/ Să teții drept în excursia/ Din care câte unul/ Pe furiș a plecat” (*Datorie*, p. 270)

Procesul rememorării nu este unul facil, ba chiar imaginarul asociat abundă de elemente din sfera macabră – cimitir, falange, otavă, groapă, cruci, strigoi – fie că este vorba de copilărie sau de anii tinereții, metabolizarea devine o „zăcere”. Când nu există o reconstituire a amintirilor prin presupuziții și prin „profunzimi intuitive” (Graziela Benga, p. 175) ca în „Trebuie să mi se fi scâlcit încălțările/ pe pulpele bronzate ale cărării/(...)/ trebuie să fi urcat scările, / mereu sprijinită de brațe/(...)/ trebuie să fi ajuns totuși acolo!/ căci cele scrise acum/ sunt despre o portocală./ o mână întinzându-mi de sub pernă/ o portocală!/ o portocală/ dându-mi prin răzătoare trecutul,/ galbenul lui reînnoit/ în gumele ștergând/ anii aceia/ și rafturile goale/ dintr-o imensă Alimentara” (*Griș și portocală*, p. 116), amintirile se desprind de posesoarea lor și își orchestrează propriul univers tensional: „... și amintirile au început/ ca o fustă plisată/ din ele însele să se hrănească/ dinții de lapte și i-au scuiat/ în crusta calcaroasă a vremii aceleia/

în rușinea dintâi mirosind a-ntunerice/ și părăsire/ căci am rămas.” (Film, p. 36)

Grațiela Benga afirmă în studiul ei despre poetica douămiistă că în poezia Ioanei Nicolaie „locul memoriei își poate extinde sensul. Indică și un sit. Amintirea pură (ivită dintr-un «dreptunghi zgâriat de film» – *Mere ți gănești*) și amintirea-imagine (în sensul distincției operate de Henri Bergson) fuzionează într-o poetică a restituirilor aflate la limita memoriei bântuite – o capcană a imaginarului” (Benga, pp.175-176). Fiecare rememorare se prezintă ca o endoscopie, și, a (re) intra în propria piele nu-i treabă ușoară, mai ales că ei îi urmează actul de a (re) scrie: „nu mai știu cum să intru,/ cataramele venelor mele/ sunt jumătăți de lame de ras,/ iar podelele-s demult subțiate/ către străvezeli dureroase,/ și putredă sfârșește clipocirea cenușii/ în cercuri de mistuită hârtie” (*Îndărăt*, p. 186) Nu este de mirare că atât în *Nordul*, cât și în *Credința* sau în *Autoimun*, discursul se articulează torsionat și pulsativ, fiind bogat în expresii care șochează prin violență și agresivitate la adresa trupului, al unei corporalități disecate, analogice unei sfărțecări emoționale. Se profilează „pieile ascuțite aburind câte-un brici/ de măruntaie scăpate-n lighene” (p.33), „labe jupuite”, multe zdrobiri, oase subțiate, „verigi tăind gâtlejul unor vite” (p. 143), și, de ce nu, chiar și o răcăire cu unghia a ficiților fierți (p.43). Ce-i drept, în poemele Ioanei Nicolaie decorul reflectă emoțiile „personajului” liric. În *Poză retușată* se produce o antropomorfizare a obiectelor supuse la aceleași cazne emoționale ca și protagonista, în poemele despre copilărie din *Nordul* și *Credința* este ostensibilă o infantilizare a discursului acompaniată de mărci ale eidetismului, iar în *Autoimun* feeria imaginativă poartă marca anarhiei, fix în aceeași manieră în care, ca și în boală, „nu-i vorba de vârstă/ Ci numai de soldați îndârjiți/ Care odată și-odată își vor omori/ comandantul”. (*Autoimun*, p. 275)

Explorările epidermice ale anilor trecuți sunt labirintice, așa cum spațiul literar, al poeziei, este un genune care îi refuză catharsis-ul: „sunt dimineți alandala,/ uitându-te prin ele înapoi,/ și săptămâni întregi fără miez.../ ce-i al tău deoparte e pus!/ dacă poezia-i doar dezlănare,/ în abisul ei nu te pierde!/ e făcut pentru mine/ cu tristețile mele, / e făcut pentru mine/ cu spumoasele mele confuzii...” (*Se poate*, p. 97) Multele și „spumoasele” confuzii, mai ales cele identitare, își găsesc coerența într-un singur punct: dragostea. „Am venit pe lume să caut dragoste/ și m-am zbatut pentru asta,/ orbitele de nenumărate ori mi s-au învinețit/ pentru asta” (*Migdale*, p.31), acesta ar fi manifestul liric al Ioanei (sau Ionucăi, cum o numea mătușa) care transcende întreaga operă poetică. Se pare că validarea ființării nu are loc prin intermediul amintirii, ci prin dragoste, singurul sentiment care oferă statut ontologic trupului care „încălzea lemnul unui leagăn”: „nu mă iubea nimeni pe-atunci!/ și-am știut că asta nu e de-ajuns/ abia când tata s-a aplecat pe furis

/ să-mi vadă, luni mai târziu,/ neștiința de copil nedorit,/ rățăcirea de-a crede că-ncep să exist” (*Știind*, p. 30)

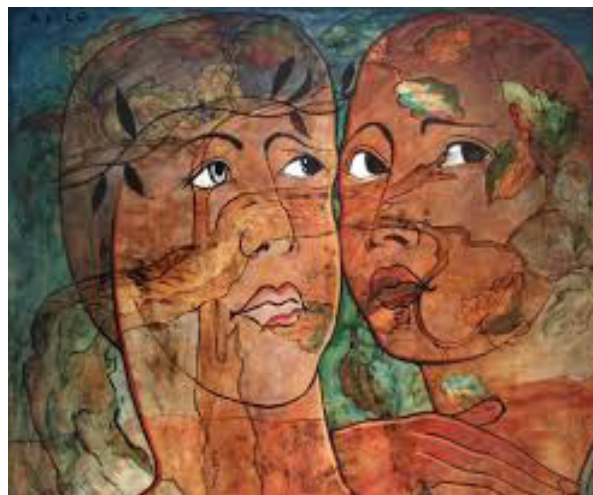
Cine este, așadar, Ioana? Victimă a reportajului de sine, condamnată unei existențe peronosporice, cu o retorică dominată de frică, poeta își reclamă dreptul la dragostea care i se refuză încă de la concepție. Condiția de făt care se furișează în lume printr-un pântec ce se rugase „să nu mai fie”, apoi statutul de invizibilitate din cadrul familiei numeroase care-și stabilește interacțiunile pe principii darwiniene, – ceea ce e de-a dreptul ironic în contextul substratului moral profund religios – rușinea ca sentiment definitoriu, statutul androgin și emulațiile feminității, stigmatul numelui bunicii („tu pari din plămădeala stricată din ea”), marginalitatea religioasă și, în cele din urmă, boala insidioasă, conturează efigia unui supraviețuitoare în fața vicisitudinilor care derivă din însăși condiția umană.

În montura poeziei Ioanei Nicolaie, dincolo de verva asociativă surprinzătoare și a insolitului care, cum afirma Ștefania Mincu, poate obstacula lectura cititorului, se configurează în pulsări spasmodice respirația unui „singur mare poem”, profund uman, o încercare de „a ne pune în legătură cu o experiență biografică dură, crudă, (re) trăită fără patetisme”. (Andrei Bodiu, p. 158) În definitiv, un personaj, o viață...

¹ Marius Chivu, *Ce-a vrut să spună autorul*, Polirom, Iași, 2013, p. 221.

Bibliografie

- Benga, Grațiela, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016
 Bodiu, Andrei, *Evadarea din vid*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
 Chivu, Marius, *Ce-a vrut să spună autorul*, Editura Polirom, Iași, 2013
 Mincu, Ștefania, *Douămiismul poetic românesc*, Editura Pontica, Constanța, 2007
 Nicolaie, Ioana, *Lomografii*, Editura Humanitas, București, 2015



Mircea MOT

Mam' mare și moda

lui Ion Vartic

În timpul discuțiilor filologice de pe peronul din urbea X, mam' mare se minunează „cât de bine îi șade (lui Goe, n.n.) cu costumul de marinier”, fiind corectată fără întârziere de nepot, care îi atrage atenția că nu se spune „marinier”, ci „marinier”. Mam' mare va continua să spună însă cum a apucat ea, fiindcă așa se zicea „pe vremea mea, când a ieșit mai întâi moda asta lacopii” (s.n.).

Copilul din cunoscuta schiță a lui Caragiale este îmbrăcat într-adevăr la modă: „Tânărul Goe poartă un frumos costum de marinier, pălărie de paie, cu inscripția pe pamblică: *le Formidable*, și sub pamblică biletul de călătorie înfipt de tanti Mița, că «așa țin bărbaii biletul»”. În tren, după ce pierde pălăria, Goe primește de la mam' mare un beret, aparținând uniformei aceleiași nave de război: ea „scoate din săculețul ei un beret tot din uniforma canonierii *le Formidable*”.

La modă este îmbrăcat și fiul doamnei Maria Popescu, pe care musafirul venit să-și felicite prietena cu ocazia onomasticii unicului său copil îl găsește „îmbrăcat ca maior de roșiori în uniformă de mare ținută”.

În sfârșit, în *Tren de plăcere*, „puiul” trebuie să fie și el în pas cu moda: „Cât despre puiul, nici nu mai încap discuție, el va purta la Sinaia uniforma de ofițer de vânători ca prințul Carol”. Emanuelle Coccia, în volumul *Viața sensibilă* (editura Tact, 2012, traducere de Alex. Cistelecan) scrie pagini deosebit de interesante despre semnificațiile și metafizica hainei, despre modă și despre relația dintre corp și vestimentație. Moda, consideră autorul menționat, „este începutul întregii culturi umane”. Într-un fel, „prin orice haină ne identificăm cu o trăsătură a lumii, o facem să fie purtătoare a spiritului nostru, pretinzând că din chiar această trăsătură emană personalitatea noastră. E ca și cum haina- care, odată asumată, pare să se transforme în mod neașteptat din corp neînsuflețit în corp însuflețit- ar arăta că viața tranzitează în corpuri străine și neînsuflețite, că poate să poposească în obiecte, obiceiuri sau întrebări”. După Emanuelle Coccia, haina dovedește „cât de iluzoriu e să ne amăgim existența unui ego separat de lumea care ar fi legat-o de el numai în mod arbitrar sau ideea unei lumi care poate să existe fără un subiect care să o locuiască”. Într-un fel, ca și machiajul, haina devine semnul certitudinii eului: „Poate să spună eu numai cel care știe să se macheze”.

Ideea ce reține în mod special atenția în menționata carte a lui Coccia este aceea a hainei

devenită ea însăși un corp: „o haină este ea însăși un corp. În orice haină, facem experiența unui corp ce nu coincide cu cel anatomic. A ne îmbrăca înseamnă a ne completa, de fiecare dată, corpul nostru, a adăuga corpului nostru anatomic o masă ulterioară alcătuită din obiecte și materiale mai disparate, al căror unic scop este de a ne face să apărem”. În felul acesta haina devine un „corp secundar”, alcătuit „numai din aparență”, prin acest „corp secundar” dezvăluindu-se în ultimă instanță adevăratul corp, cel anatomic.

Chiar dacă nu ține în mod deosebit de „modă”, jacheta lui Lefter Popescu din nuvela *Două loturi* reține atenția, în spiritul celor scrise de Emanuelle Coccia, în ipostaza de *corp secundar*. Căutându-și biletele socotite norocoase, funcționarul se gândește că le-a pus în buzunarul jachetei sale „cenușii” (de ce nu am accepta culoarea semnificativă pentru existența lipsită de orizont a personajului?), jacheta pe care consoarta a schimbat-o „pe zece farfurii”. În asemenea situație, Lefter Popescu organizează o adevărată expediție spre mahala, spre margine, unde locuiesc cele două chivuțe, spre a recupera jacheta și biletele. Jacheta este îmbrăcată de o chivuță, ea substituindu-i-se în felul acesta simbolic lui Lefter. Recuperând jacheta, disperat, Lefter începe s-o descoase sistematic, cu un briceag (gest sinonim actului invers celui al creației, echivalentul des-compunerii proprii individualității). Lefter își „descoase” de fapt corpul secundar: „Și Țăca începe a-și lepăda Țăcalele de pe ea. Tocmai dedesubt de tot, peste cămașă, se vede jacheta cenușie(...). Țăca scoate jacheta și o dă d-lui Lefter care o descoase cu briceagul din toate tighelurile”. Grav în primul rând este faptul că în planul simbolic al narațiunii soția lui Lefter echivalează haina, jacheta, forma perfectă a corpului, cu zece farfurii de porțelan, reci și indiferente, limitând și mai mult orizontul soțului prin destinația domestică a acestor obiecte. Pe de altă parte, descosându-și jacheta, Lefter însuși se anulează pe sine, anulându-și în același timp norocul.

Revenind, în schița *D-I Goe*...personajul se comportă întotdeauna ca bărbaii, fiind încurajat la aceasta de către însoțitoarele sale. Biletul de călătorie al lui Goe este pus de tanti Mița la pălărie, sub „pamblică”, fiindcă, susține ea, așa poartă bărbaii biletul. În tren, Goe refuză să intre în compariment, încăpățânându-se să rămână pe coridor cu bărbaii. În orizontul comparației evoluează și copilul din *Tren de plăcere*, îmbrăcat în costum de ofițer de vânători de munte „ca prințul Carol”.

Purtând uniforma unui vas de război, al canonierului *Le Formidable*, Goe adoptă un „corp secundar” care ia inițiativa, care îl domină, impunându-i un comportament cât se poate de agresiv. Se întâmplă

însă că Goe își pierde pălăria cu însemnele navei de luptă și biletul de călătorie. Din acest moment devine vulnerabil, începe să plângă și se lovește cu nasul de ușa compartimentului. Lipsit de corpul secundar, după Coccia, Goe se comportă ca un copil care are nevoie de protecția și de compasiunea maternă. Nu pentru multă vreme însă, fiindcă, prevăzătoare, mam mare i-a adus un beret din uniforma aceleiași nave. Din acest moment, agresivitatea lui Goe revine. Ca un adevărat războinic, el se confruntă cu situații aparte, devine prizonier, apoi este eliberat de un conductor după ce doamnele îl răscumpără. Agresivitatea nu se potolește, el continuând să sfideze ordinea pe care o reprezintă trenul și rigurosul său orar: scăpat din ochi, trage semnalul de alarmă, provocând dereglarea mecanismului reprezentat de tren la Caragiale.

Într-un subtil eseu despre Caragiale, inclus în recentul volum *Loc liber*, Viorel Mureșan consideră că numele lui Goe provine de la *ego*, faptele personajului dovedind că el se plasează în centrul universului narațiunii. Cu mențiunea că acest ego este vizibil manevrat de celălalt corp care, autoritar, îi stabilește implancabil traectoria.

Pe de altă parte, trebuie reținut un alt detaliu semnificativ. Goe este repetentul, cel care nu se poate sustrage mișcării circulare, și atunci călătoria îi este propusă ca o soluție de a ieși din această mișcare previzibilă, în ideea că acela care se întoarce dintr-o călătorie este întotdeauna altul, un învingător de obicei. nu este însă cazul la domnul Goe: el nu se va întoarce la peronul din urbea x, ci se va pierde în anonimatul bulevardului Capitalei. Vestimentația însăși se asociază acestui aspect: aproape ritualic, ascunzându-l în haine



străine, doamnele îl încearcă să-l sustragă acestei mișcări circulare, după cum tot ele, la fel, îl consideră bărbat din același motiv.

Celălalt copil, Ionel Popescu din *Vizită...* este și el atent controlat și dirijat de același „corp secundar”, care, în plus, pare să-i stabilească identitatea. Pentru musafir el este înainte de toate „maiorul”, chiar dacă mama și jupâneasa îi spun de fiecare dată pe nume. Pe rând, sărbătoritul este „micul maior de roșiori” sau „maiorașul”. Văzând-o pe jupâneasă, „maiorul se oprește o clipă”, apoi „maiorul se repede asupra inamicului” ș.a.m. d.

Vizibil metamorfozate sunt și jucăriile copilului devenit maior de roșiori. Nu mă refer doar la trâmbiță și la tobă ori la sabie, ci și la mingea de cauciuc, foarte mare și foarte elastică, primită cadou, ce tulbură liniștea(pacea) țurțurilor de cristal. Aceeași minge devine apoi „ghiulea”, care răstoarnă ceașca de cafea pe pantalonii de vizită, opărindu-l, provocându-i suferință ca o armă chimică în miniatură. Cheseaua cu dulceață este transformată și ea în armă, cu efect întârziat de data aceasta: ajuns acasă, musafirul își dă seama că Ionel ieșise în vestibul ca să-i toarne dulceață în șoșoni.

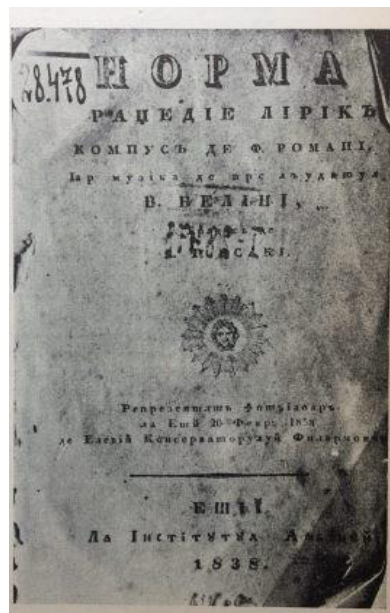
Prin înlăturarea „corpului secund”(pălăria), personajul din *D-l Goe...* își dezvăluie vulnerabilitatea infantilă. În *Vizită...*, în schimb, „corpul secundar”, al vestimentației și al maiorului, este refuzat de celălalt corp, organic, al copilului, corp care va reacționa violent cerându-și drepturile și înlăturând masca. Militarul ia o țigară din tabachera musafirului și-i cere un foc, fumîndu-și apoi tacticos țigara pînă la carton. Consecințele sunt previzibile: „mă-ntorc și văz pe maiorul alb ca varul, cu ochii pierduți și cu dragălașa lui figură strâmbată. Mama se repede spre el, dar până să facă un pas, maiorul cade lat”. Triumful corpului nostru anatomic!



Anca HAȚIEGAN

Apariția actriței profesioniste: elevele primelor școli românești de muzică și artă dramatică (VIII)

O parte din înalta societate, cea „înstrăinată sau străină de țară”, potrivit lui Teodor Burada, nu privea cu ochi buni progresele elevilor Conservatorului filarmonic-dramatic, drept care, „prin diferite manopere și intrigi, se începu a se insinua în spiritul părinților ce-și aveau copiii lor în Conservator că acei școlari nu învăța carte, ci au de gând să se facă actori, ceea ce în timpul acela era un ce degradator, având publicul pe atunci cel mai mare dispreț pentru cei ce îmbrățoșau cariera teatrală”¹. Retragera unei bune părți a elevilor și problemele bănești (subvenția anuală de 200 de galbeni, acordată de guvern, a fost anulată) au făcut ca, în cele din urmă, Conservatorul filarmonic-dramatic ieșean să își înceteze activitatea. Teatrul românesc din Moldova avea să reînvie abia odată cu venirea lui Costache Caragiali din Țara Românească, în 1838. Fostul elev al Filarmonicii bucureștene citise în *Albina românească* despre reprezentațiile Conservatorului și spera să găsească la Iași o scenă pe care să poată să se desfășoare în voie. În vremea asta mișcarea teatrală bucureșteană sucombise sub loviturile succesive ale celor care nu aveau nici un fel de interes să vadă prosperând un așezământ cultural a cărui activitate părea să deștepte conștiința națională a publicului, făcând să vibreze puternic și amenințător coarda lui patriotică. Spre dezamăgirea tânărului Caragiali, o situație asemănătoare se contura și în Moldova, la Iași, unde el a ajuns, cum s-ar zice, la spartul târgului, atunci când Conservatorul filarmonic-dramatic se desființa. După o ședere de câteva luni, infructuoasă, în capitala Moldovei, nereușind să câștige aderenți mai de soi la visurile sale teatrale, Costache Caragiali s-a văzut nevoit să-și caute norocul în altă parte. (Numele său nu le spunea deocamdată nimic ieșenilor, iar, ca român, el prezenta mai puține garanții în ochii acestora decât un străin oarecare, după cum remarcă, ironic-amărui, Iordache Hârnav², un prieten de-al său din acele vremuri de restriște.) În cele din urmă, Costache Caragiali s-a hotărât să plece, cu bani împrumutați (de la același Hârnav), la Botoșani. El izbutise, totuși, să adune în jurul său o mână de diletanți și începători, cu care, la 15 octombrie 1838, a luat cu asalt provincia. În trupa sa de încropeală se regăsea și **doamna Lang**, alături de T. Bonciu, Jean, Pedilan, Ioan Poni (fratele Anicăi



Poni, colega doamnei Lang de la Conservator) și Teodor Teodorini (prietenul nedespărțit al lui Poni și viitorul soț al Anicăi)³.

La Botoșani, Caragiali și-a găsit un asociat în persoana lui Nicolini, directorul școlii domnești din localitate. A început să dea spectacole cu trupa sa chiar în incinta acestei școli (care îi servea lui Nicolini și pe post de locuință), „în sala în care încăpeau numai 40 de scaune”⁴. Printre piesele reprezentate s-au numărat *Ștefan cel Mare* de Gheorghe Asachi, *Uniforma lui Velington* (*Die Uniform des Feldmarschalls Wellington*) de August von Kotzebue și *Plumper sau Amestecătorul în toate* (*Er mengt sich in Alles*) de Johann Friedrich Jünger. *Albina românească* s-a făcut ecoul acestor reprezentații, dând seamă despre succesul lor neașteptat de mare, dar fără să ofere amănunte despre distribuție, montare etc.

Ieșenii — invidioși, se pare, pe botoșăneni pentru divertismentele de care aveau parte — l-au chemat pe Caragiali în capitală, convinși de data asta de calitățile tânărului. Așa se face că, în 16 septembrie 1839, după 40 de zile de studiu, Caragiali a dat la Iași o primă reprezentație împreună cu trupa sa, refăcută și îmbogățită cu elevi ai clasei de filozofie de la Academia Mihăileană și cu foști elevi ai Conservatorului filarmonic-dramatic. Potrivit lui Ion Diacu-Xenofon, biograf al lui Costache Caragiali, „noii actori, toți diletanți, erau: d-nele Flora Macé, Pulheria și Smaranda (posibil Smaranda Dăscălescu, fostă elevă a Conservatorului, cea identificată cu Smaranda Merișescu, *n.n.*); d-nii Boian și Burghilion, funcționari la Comisia epitropicească; Homilceanu, învățător din Piatra-Neamț; Greceanu,

Hristachi, Idieru și Pandeli”⁵. Piesa jucată de trupa lui Caragiali cu această ocazie a fost tragedia *Saul* de Alfieri (pentru care directorul s-a folosit de traducerea datorată lui Aristia, fostul său profesor de declamație). Pe lângă virtuozitatea lui Caragiali, (auto)distribuit în rolul lui Saul, o altă revelație a spectacolului a constituit-o apariția fraților Anica și Ioan Poni – două nume care nu apar în înșiruirea lui Diacu-Xenofon anterior citată. Anica a interpretat-o pe Micol, fiica lui Saul (rol jucat la București, pentru prima oară în limba română, de Catinca Buzoianu, eleva Școlii Filarmonice), iar Ioan Poni l-a interpretat pe Abner. Despre prestația Anicăi Poni în *Saul*, un cronicar ne-a lăsat următoarea apreciere în paginile *Albinei românești*: „Micol, care s-au reprezentat de o demoazelă ce până acumă nici macar văzută teatru, au făptuit nu ca pe ștenă, ce chiar precum ar fi fost părtaşă adevăratei acestei întâmplări, încât ni face a crede că prin o îndelungată învățătură s-ar pute face vrednică de laudă”⁶. (Să fi fost cronicarul prost informat cu privire la traseul anterior al Anicăi? Greu de spus.)

Succesul acestei prime reprezentații din Iași i-a făcut pe ucenicii-actori grupați în jurul lui Costache Caragiali să alcătuiască o asociație teatrală, sub administrarea paharnicului Teodor Stamati (1812-1852), profesor de filozofie și de fizică la Academia Mihăileană (un spirit enciclopedic după modelul lui Asachi). În această formulă, ei s-au angajat să dea douăsprezece spectacole – comedii, melodrame și tragedii –, jucând o dată pe săptămână. În cronicile apărute în *Albina românească*, doamna Lang este menționată de două ori – o dată în legătură cu reprezentarea spectacolului *Furiosul*, prelucrarea lui Caragiali după libretul operei omonime a lui Donizetti, inspirată de o nuvelă încorporată în capodopera lui Cervantes (prelucrare pe care Costache o va pune din nou în scenă cu „Trupa de diletanți români”, la întoarcerea definitivă în Țara Românească), și, altă dată, în legătură cu montarea piesei *Nenorocita pețire a Boureanului*, prelucrare după o comedie de August von Kotzebue semnată de Samoil Botezatu. În *Furiosul*, care a avut premiera într-o zi de marți, în 6 februarie 1840, doamna Lang a interpretat-o pe Eleonora (rol jucat ulterior, foarte probabil, de Caliopi, iar mai apoi de Ralița Mihăileanu – vezi articolele despre elevele Școlii Filarmonice bucureștene). Cronicarul *Albinei românești*, grăbindu-se să consemneze evenimentul, le amintea cititorilor faptul că textul de la baza montării era, la origine, libretul unei opere, ceea ce făcea ca, în absența muzicii, sarcina actorilor să fie de două ori mai dificilă, succesul („nimerirea”) spectacolului

depinzând, în opinia sa, de „chipul amplificăției și a[l] reprezentației”⁷. De această îndoită sarcină s-ar fi achitat cu brio Caragiali, „prin jocul [său] patetic” în rolul „furiosului” Cardenio, „cum și madama Langhina în rol de Eleonora”⁸. În *Nenorocita pețire a Boureanului*, jucată tot într-o marți, în 20 februarie 1840, cronicarul *Albinei* susține cum că: „Scenele cele spirituoase și comice s-au reprezentat cu multă nimerire, mai ales de Boureanul și de mad. Langhina, încât aplauzurile neconținute din partea publicului au încununat această reprezentație”⁹. La finalul articolului era anunțată, pentru vinerea următoare, o nouă reprezentație cu *Furiosul*, în „benefisul” madamei Langhina. Mai exigent, după a zecea reprezentație dată de trupa îndrumată de Caragiali, Mihail Kogălniceanu a publicat un articol în *Dacia literară* (aflată la primul an de apariție), în care analiza foarte sever producțiile întreprinderii teatrale moldovene. Dintre actori, el reținea doar trei nume socotite vrednice de laudă – toate de bărbați și nici unul de femeie (e vorba, în primul rând, de Caragiali însuși, apoi de Jean și de Pandeli, apreciați pentru talentul lor comic). În același an, guvernul l-a numit pe Kogălniceanu într-un Comitet teatral din care mai făceau parte Vasile Alecsandri și Costache Negruzzi. Celor trei li s-a încredințat direcția reunită a trupelor franțuzească și moldovenească din Iași, pe o perioadă de patru ani, începând din 15 mai 1840. Trupele moldovene urma să i se acorde o subvenție anuală de 200 de galbeni (în timp ce trupele franțuzești i se acordau 600 de galbeni), aceasta având, în schimb, dreptul sau datoria de a da 25 de reprezentații în cursul iernii – mai puține decât concurența sa de limbă franceză (care pentru iarna 1840-1841 putea vinde abonamente pentru 75 de reprezentații). În contractul semnat de „triumviratul” Kogălniceanu-Alecsandri-Negruzzi se mai stipula și obligația ambelor trupe aflate sub conducerea sa de a juca piese din repertoriul „care va fi obținut cel mai mare succes pe teatrele din Paris”¹⁰ (după avizul prealabil al cenzurii, pentru prima oară instituită în domeniul teatral în Moldova).

Cu foarte mari greutăți, Costache Caragiali, rămas la cârma trupei moldovenești, a reușit să strângă o mână de oameni dispuși să se angajeze, prin contract, în slujba scenei ieșene. Spre sfârșitul anului 1840, echipa coordonată de el și-a intrat în pâine, având în componență doar patru femei (care mai jucaseră în spectacolele lui Caragiali). E vorba de Flora Macé, Smaranda, Pulheria și doamna Lang. Aceasta din urmă a jucat, se pare, în trupa moldovenească până prin 1847 (an după care nu mai e menționată în documentele vremii),

posibil cu mari pauze. Numele ei figurează pe mai multe afișe teatrale din 1844, într-o vreme în care direcția teatrului ieșean, din care făcea parte acum și o trupă germană de operă, îi revenea nemțoaicei Maria Thereza (sau Marie Thérèse) Frisch, baroană Langer de Langenau (ea însăși artistă lirică, venită la Iași din Cernăuți). „Frișoaia”, cum o numeau actorii moldoveni, s-a aflat la cârma trupelor reunite ale teatrului ieșean între 1842-1844 (numită în locul „triumvirilor”), perioadă în care teatrul de limba română a fost aproape complet neglijat. Farsa într-un act *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* a lui Caragiali, care a mai fost amintită aici, se referă, în termeni foarte critici, la această etapă din istoria teatrului moldovenesc. (De altfel, scrierea, terminată în 17 martie 1844 și publicată în 1845, la Cantora Foaiei Sătești din Iași, cu o prefață semnată de Kogălniceanu, i-a atras autorului dușmănia „directriței” nemțoaice.) În textul construit pe principiul teatrului în teatru personajele sunt chiar actorii din trupa lui Caragiali (cu el în frunte), oameni din personalul tehnic sau subdirectorul francez Macé (cărui „Frișoaia” îi subcontractase la un moment dat conducerea trupei moldovenești), însă numele doamnei Lang nu apare pe lista de *dramatis personae*. (Personajele feminine ale piesei, trei la număr, sunt doamnele Macé – e vorba de actrița moldoveancă Flora, n. Calcăntaur, căsătorită cu subdirectorul francez al trupei¹¹ –, Marghiolița și domnișoara Homiceanu.) De altfel, în acest interval, însuși Caragiali a absentat câțva timp de pe afișele ieșene, fiind plecat la București (îi murise tatăl, tragedie după care Costy... s-a înșurat!). Activitatea trupei moldovenești din Iași a fost afectată, așadar, la modul negativ, și din cauza absenței principalului ei animator. Reprezentațiile acesteia erau din ce în ce mai sporadice. Abia spre finalul directoratului Mariei Thereza Frisch, sub presiunea publicului și a autorităților, situația s-a ameliorat.

La începutul stagiunii 1844-1845, în 1 octombrie, a avut loc premiera spectacolului *Zece ani din viața unei femei sau Sfaturile cele rele*, traducere din franceză de Emanoil Filipescu după *Dix ans de la vie d'une femme, ou Les mauvais conseils* de Augustin Eugène Scribe și Terrier (dramă despre degradarea unei soții adulterine, asemănată de criticul și istoricul literar francez Émile Faguet cu *Thérèse Raquin*, romanul și piesa omonimă, de mai târziu, ale lui Zola¹²). Doamna Lang se regăsea în distribuție, probabil într-un rol secundar (judecând după ordinea numelor de pe afiș¹³). Rolul principal pare să fi fost jucat de „mad. Teodor”, probabil Anica Poni, devenită Teodor prin căsătoria cu actorul care

și-a schimbat ulterior numele în Teodorini (sau Theodorini) – și care pare să fi jucat la rândul lui în spectacol. În 8 octombrie 1844, pe doamna Lang o regăsim, de asemenea, pe afișul spectacolului cu piesa *Treizeci de ani sau Viața unui jucător de cărți*, tradusă de Costache Negruzzi după melodrama *Trente ans, ou La vie d'un joueur* de Victor Ducange și Dinaux. În 19 noiembrie, același an, doamna Lang a jucat, alături de doamna Teodor (Anica Poni?), în *Gabrina sau Odaia leagănului*, dramă în 3 acte „cu mare spectacol”¹⁴, tradusă de Iorgu Copcea după *Gabrina, ou la Chambre du berceau*, de P. Foucher și Alboize. În 4 martie 1845, Lang și-a dat aportul la reluarea *Furiosului*, jucată în beneficiul unor colegi.

Teatrul sub direcția Mariei Thereza Frisch mergea însă din ce în ce mai rău – trupa franceză întâmpinând, de data asta, cele mai multe probleme –, plata salariilor se făcea cu greu și cu amânări, astfel încât, după mai multe sesizări și plângeri, contractul acesteia a fost reziliat. Vornicul Teodorachi Ghica, un boier generos, amator de artă dramatică, s-a angajat să țină pe cheltuiala sa trupa moldovenească (renunțând la subvenția de la guvern!) și să aducă îmbunătățiri condițiilor în care se jucau spectacolele românești. În contractul încheiat cu ocârmuirea pe perioada 15 iunie 1845 – 15 iunie 1846, Ghica se angaja să țină o trupă de actori compusă din cinci actrițe și cincisprezece bărbați. În intervalul acesta s-a reluat spectacolul *Nenorocita pețire a Boureanului* (în 4 decembrie 1845¹⁵), dar fără doamna Lang în distribuție. S-a reluat și *Zece ani din viața unei femei* (în 16 decembrie¹⁶), potrivit lui Teodor Burada, însă istoricul (care a văzut afișele vremii) nu pomenește nimic despre interpreți. În 25 martie 1846 s-a reluat, de asemenea, *Furiosul*, în beneficiul doamnei Teodorini (Anică Poni).¹⁷ Nu e clar dacă ea o înlocuise pe doamna Lang în rolul Eleonorei sau îi era parteneră de scenă, în rolul Marcella (de nu cumva acesta din urmă va fi fost eliminat de Costache Caragiali, autorul prelucrării după libretul operei lui Donizetti). Burada din nou nu oferă date despre distribuție (pesemne nu le avea). Numele doamnei Lang re apare pe afișele teatrului moldovean abia sub următorul directorat, asigurat de Matei Millo și prințul Nicoale Suțu începând din stagiunea 1846-1847.

S-a păstrat un „tablo ghegeneral de personelu teatrului din Iași, supt înalta Direcție a Luminărei Sale Beizade Nicolae Suțu și d-nul Matei Millo”¹⁸, care le include, la categoria actrițe, pe „madamele” Sterian (e vorba de fosta doamnă Macé, divorțată și recăsătorită cu actorul P. Sterian), Lang, Teodorina (Anica Poni), Vișu, și pe domnișoarele Gabriela și Dimitriu.



Până la numirea lui Millo și a prințului Suțu la conducerea teatrului ieșean, instituția cunoscuse o viață foarte tumultuoasă, la care se pare însă că doamna Lang nu a participat. Principalele evenimente „ratate” de actriță au fost debutul lui Alecsandri ca dramaturg (cu piesa *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*; premiera absolută: 18 ianuarie 1844) și scandalurile stârnite de reprezentarea pieselor *Iașii în carnaval sau Un complot în vis*, de același (premiera: 22 decembrie 1845), și *Jignicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul Național* de Alecu Russo (pierdută; premiera: 25 februarie 1846). Spectacolele acestea le-au deranjat în mod deosebit pe autorități, ultimul soldându-se cu arestarea și închiderea dramaturgului și a câtorva interpreți la mănăstire. În 22 decembrie 1846 s-a inaugurat noua clădire a teatrului ieșean, din Copou (care avea să fie distrusă într-un incendiu în 1888).

Și iată că, în 23 februarie 1847, o regăsim pe doamna Lang în distribuția spectacolului *Don Cezar de Bazan*, după drama cu cântece *Don César de Bazan*¹⁹ de Dumanoir și Adolphe d'Ennery, tradusă în română de Ioan Poni²⁰ (și jucată în noul teatru). Ea mai apare pe afișul unui spectacol din 9 martie 1847, cu vodevilul într-un act *Căciula brumărie*, nu se știe de cine compus²¹. În fine, ultima mențiune în ce o privește pe doamna Lang din *Istoria...* lui Burada e și cea mai interesantă, drept care merită reprodușă integral: „La 22 Aprilie (1847, *n.n.*) se dă în beneficiul d-nei Lang, de trupa națională, piesa: «O soarea la mahala sau Amestecul de dorințe»²², comedie în două acte, compusă de Costache Caragiale. Spectacolul s-a încheiat cu: «Tabloul lui Ștefan-Vodă», compus de Gh. Asaki, și aranjat pe ștena națională de dl. G. Lang. În acest tablou, copila d-nei Lang a venit în zbor, sub formă de înger, și a încoronat pe Ștefan cel Mare. Acest tablou a fost precedat de înfățișarea celor patru anotimpuri, îmbrăcate în costume naționale»²³. Prin urmare, soțul doamnei Lang era el însuși familiarizat cu scena, se pricepea la montarea unui spectacol, fiind probabil om de teatru la fel ca partenera lui de viață.

Numele Lang dispăre însă, de la această dată, din istoria teatrului ieșean și a celui românesc în general.

¹ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, Institutul de Arte Grafice N. V. Ștefaniu & Comp, 1915, p. 196. (În continuare: Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova I*.)

² „...căci de-ar fi fost vrun franțez, neamț sau orice alt, în sfârșit ar fi putut dobândi încredere, dar, fiindcă tânărul [Caragiali] au fost român, și românul sună rău la urechea românului, nu fu ascultat...” vezi Iordache Hârnav, „Pentru Teatrul Național din Iași”, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 15, luni, 10 aprilie 1844, 117 (notă de subsol).

³ Vezi I. Diacu-Xenofon, *Viața și opera unui nedreptățit: Costache Șt. Caragiale. Primul director al Teatrului Național din București*, pref. de Ion Marin Sadoveanu, București, Biblioteca Teatrului Național, nr. 10, 1940, p. 21 (nota de subsol nr. 3).

⁴ Artur Gorovei, *Monografia Orașului Botoșani*, Fălticeni, Institutul de Arte Grafice „M. Saidman”, [1926], p. 410.

⁵ Ion Diacu-Xenofon, *op. cit.*, p. 23 (nota de subsol nr. 2).

⁶ „Reprezentăția tragediei Saul” (articol nesemnat), în *Albina românească*, anul X, nr. 75, 21 septembrie 1839, p. 309.

⁷ „Teatru Național” (articol nesemnat), în *Albina românească*, anul XI, nr. 11, joi, 8 februarie 1840, p. 44.

⁸ *Ibidem*.

⁹ „Teatru Național” (articol nesemnat), în *Albina românească*, anul XI, nr. 15, joi, 22 februarie 1840 (ultima pagină: ediție nenumărată).

¹⁰ Apud Teodor Burada, *Istoria teatrului în Moldova I*, p. 216.

¹¹ Vezi N. Barbu, *Dicționarul actorilor Teatrului național „Vasile Alecsandri”, Iași, 1816-1976*, în albumul aniversar *160 de ani de teatru românesc 1816-1976*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 211.

¹² Émile Faguet, *La Comédie et les Mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, par M. Charles-Marc des Granges, în *Propos de théâtre*, ediția a II-a, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905, p. 301.

¹³ Vezi Teodor Burada, *Istoria teatrului în Moldova I*, p. 278.

¹⁴ *Ibidem*, p. 280.

¹⁵ Vezi Teodor Burada, *Istoria teatrului în Moldova I*, p. 302.

¹⁶ *Ibidem*, p. 303.

¹⁷ *Ibidem*, p. 322.

¹⁸ *Ibidem*, p. 338 și urm.

¹⁹ Drama, scrisă special pentru actorul francez Frédéric Lemaître (premieră absolută: 30 iulie 1844), este compusă în jurul unui personaj împrumutat de autori din celebra piesă *Ruy Blas* de Victor Hugo.

²⁰ Vezi Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iași, Tipografia H. Goldnel, 1922, p. 8.

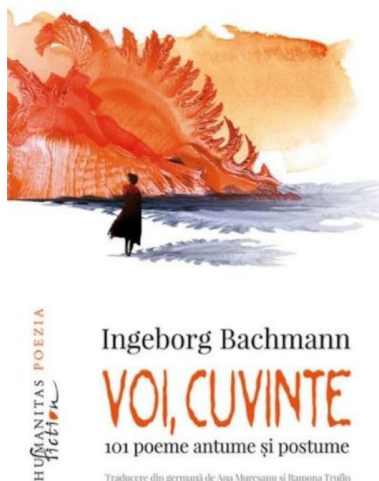
²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² Costache Caragiali, *O soare la mahala sau Amestec de dorințe*, comedie în 2 acte, București, Tipografia lui C.A. Rosetti și Vinterhalder, 1847.

²³ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova II*, p. 11.

Rodica GRIGORE

**Ingeborg Bachmann. Poezie,
cuvinte, tăcere**



„Și care e mărturia inimii tale?/
Ea pendulează între ieri și mâine,/ tăcută și străină,
iar bătaia/ îi e căderea din timp. ”
(Ingeborg Bachmann, *Cazi, inimă*)

Născută la Klagenfurt, în Austria, Ingeborg Bachmann (1926-1973) a înțeles încă din copilărie ce înseamnă să trăiești în apropierea graniței. Și a granițelor. Orașul natal, capitala Carintiei, situat nu departe de Italia și Slovenia, a făcut-o să se simtă de la bun început apropiată mai degrabă de mentalitatea sudică decât de intransigența germană, dar și să intuiască de timpuriu semnificația frontierelor (dar și a barierelor) lingvistice: „Nu departe de granița politică găsești o alta, pe aceea a limbii”, va spune poeta, având, desigur, în minte, și convingerea lui Wittgenstein, în conformitate cu care limitele propriei limbi reprezintă și limitele propriei lumi. Nu întâmplător, Bachmann va mărturisi, într-un interviu din anul 1973: „De la Wittgenstein, cel convins că dacă nu poți vorbi înseamnă că trebuie să păstrezi tăcerea, am învățat cum să gândesc cu o extremă exactitate și să mă exprim cu o extremă claritate.”

Malina, romanul pe care Ingeborg Bachmann l-a publicat în 1971, pare, tocmai de aceea, situat sub semnul gândirii lui Wittgenstein, autoarea pornind de la premisa că trebuie să demonteze toate clișeele discursului literar dominant din Austria postbelică, evitând în primul rând cuvintele mari (și goale...) care invadaseră spațiul cultural de expresie germană

în deceniile care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial. Bachmann încearcă, practic, să *ne-scrie* („*zerschreiben*”) totul, testând, practic, limitele limbajului – de aici și preocuparea sa dintotdeauna pentru sublinierea, fie ea și subtextuală, a diferențelor dintre germana vorbită în Austria natală și cea din Germania. Implicit, scriitoarea construiește un sistem aluziv foarte bine pus la punct ce vizează legătura universului german cu trecutul marcat de nazism, dar și dorința celor care nu au aderat la ideile național-socialiste de a se detașa de o epocă sumbră și violentă. Toate aceste caracteristici se regăsesc și în poezia lui Bachmann, elaborată preponderent la începuturile activității sale literare, unde apare încă o semnificație a graniței, scriitoarea accentuând diferența dintre viziunea masculină și cea feminină, astfel structurându-se un univers liric aparte, greu comparabil cu ceea ce se scrisese până atunci în limba germană – apropierea celei mai adecvate vizând afinitatea operei poetice a lui Bachmann cu sensibilitatea (și creația) Sylviei Plath.

Asemenea poetei americane, Ingeborg Bachmann utilizează frecvent o serie de structuri formale elaborate (împărțirea în strofe, uneori rimate, alteori nu, mereu de mare complexitate) capabile să exprime imaginile uluitoare și, nu o dată, halucinante pe care le creează, aparent cu o naturalețe ieșită din comun. Fără să aducă în prim-plan „obiectul poetic” în maniera lui William Carlos Williams, de pildă, poeta austriacă preferă să configureze un eu oarecum detașat de universul de obiecte în care este situat. În acest fel, se creează o linie clară de demarcație între cel care observă și ceea ce trebuie observat, fapt ce determină apariția, la nivelul textului liric, a unei tensiuni înrudite cu patosul romantic și care pare, astfel, să încarce de sensuri (lingvistice, erotice, istorice) întregul peisaj. Ca și pentru Rimbaud (dar cu o sensibilitate trecută, în mod evident, prin experiența lui Georg Trakl), pentru Ingeborg Bachmann „je est un autre”, iar capacitatea de identificare a eului liric din opera sa va viza în primul rând elementele umanității marginale, victimele, suferința omenească în multiplele sale forme de manifestare.

Afirmată de timpuriu în peisajul cultural de expresie germană (primul său volum de poezie, *Timp amânat*, apare în 1953 și e rapid încununat cu numeroase distincții literare, propulsând-o pe tânăra scriitoare în centrul vieții artistice a epocii), Bachmann se va îndrepta, după publicarea celui de-al doilea volum de versuri, *Invocarea Ursei Mari* (1956), mai degrabă către proză, convinsă fiind, la fel ca și prietenul său Paul Celan, de dificultatea liricii germane de a exprima adevărul estetic, după terifianta experiență a Holocaustului și după toate ororile anilor de război. Tocmai de aceea, unii exegeți au considerat că paginile de proză ar fi cel puțin la fel de poetice ca

versurile publicate anterior de Bachmann și că, exact din acest motiv, acestea ar apropia-o de-a dreptul de sensibilitatea scindată a postmodernismului.

Scriind în epoca în care Theodor Adorno pusese atât de clar sub semnul întrebării posibilitatea existenței și viabilității poeziei după Auschwitz, Ingeborg Bachmann va edifica, dintr-odată (însă critica literară va lua act de aceasta treptat și cumva mediat, abia după receptarea creației sale în proză) un univers liric al cărui ton ce nu seamăna cu nimic din ceea ce caracteriza epoca și a cărui specificitate (juxtapuneri metaforice, disonanțe transformate pe neașteptate în accente simfonice) a reușit să combine pesimismul deceniilor de după război cu încrederea în posibila edificare a unui spațiu utopic și simbolic care deconectează și impresionează deopotrivă cititorul. Căci poeta austriacă a interpretat, prin intermediul întregii sale creații, convingerea lui Adorno nu în sensul unui îndemn de a abandona poezia, ci de a o concepe astfel încât să amintească mereu că orice vers scris după Holocaust (mai cu seamă în limba germană) va fi întotdeauna bântuit de terifianta amintire a acestuia. Dar și să nu ne lase să uităm că, oricât de firavă, speranța nu dispare complet niciodată.

Interesant este, însă, că poezia lui Bachmann tratează tema războiului, a violenței și a Holocaustului în mod indirect, folosindu-se de complicate alegorii și utilizând o interesantă tehnică a perspectivei. De aici, desigur, și sensurile pe care le dobândește tăcerea în întreaga sa operă lirică, aceasta semnificând (și) dificultatea transmiterii explicite fie și numai a unei părți din ororile și atrocitățile comise în timpul războiului. Se va constitui, așadar, un veritabil limbaj al tăcerii, marcat, la nivelul experienței individuale a lui Bachmann însăși de dificultatea de a exprima în cuvinte una dintre amintirile cele mai dureroase ale copilăriei, și anume momentul când, la doisprezece ani, a fost martora înspăimântată a intrării soldaților germani în liniștitul Klagenfurt natal. Ani de zile nu va fi în stare să relateze întâmplarea aceasta, revenind abia ulterior asupra ei și explicându-i importanța în mai multe interviuri.

Unul dintre textele reprezentative în acest sens este *Amiază timpurie*, din volumul *Timp amânat*: „Unde cerul Germaniei înnegrește pământul,/ îngerul său decapitat caută o groapă pentru ură/ și îți întinde blidul inimii.// O mână de durere se pierde pe colină.// Șapte ani mai târziu/ îți vine iar în gând,/ la fântâna din fața porții,/ nu privi în adânc/ ochii ți se tulbură.// [...] Șapte ani mai târziu/ într-un lăcaș mortuar/ călăii de ieri golesc/ paharul din aur./ Ochii ți s-ar cufunda.// Deja e amiază, în cenușă/ fierul se încovoie, drapelul e arborat/ într-un spin, iar pe stânca/ străvechiului vis rămâne/ vulturul pe veci incrustat.// Doar speranța se furișează, orbită, în lumină.” Poeta aduce aici în

prim-plan și imaginea miezului zilei, cu trimitere, desigur, la „Marea Amiază” a lui Nietzsche, din *Așa grăit-a Zarathustra*. Numai că, la Bachmann, miezul zilei, la fel ca și miezul nopții, sunt momente marcate, semnificativ, de completa lipsă a umbrei, altfel spus, clipe în care trecutul pare a fi dispărut complet în uitare, nemaiputând fi accesibil. Cauza și efectul, esențiale pentru viziunea cronologică a istoriei sunt inversate; iar simbolic, trecutul, inclusiv cele mai crunte episoade ale acestuia (prigoana la adresa evreilor și așa mai departe), poate fi recuperat doar din perspectiva speranței care, deși „orbită”, irumpe „în lumină”. Să nu uităm nici trimiterile intertextuale la Goethe și la *Regele din Thule*, accesibile mai ales cititorilor de limbă germană, chiar dacă și în acest caz Bachmann inversează semnificațiile consacrate. Căci trecutul nu e prezentat drept un dat istoric, ci asemenea unei memorii vii, rezultând în urma tensiunii dintre uitare și amintirea care devine, adesea, prea dureroasă pentru a fi re-trăită până la capăt.

Atitudinea și expresia sunt mai asemănătoare decât s-ar crede la prima vedere cu cele din *Exil*, celebrul poem de deplină maturitate al lui Bachmann, caracterizat (și) de lipsa semnelor de punctuație: „Un mort sunt care hoinărește/ pe nicăieri înregistrat/ necunoscut în imperiul perfectului/ de prisos în orașele de aur/ și pe câmpul înverzind/ [...] Eu cu limba germană/ acest nor împrejurul meu/ ce de casă îmi ține/ gonesc în toate limbile// O cum se înnorează/ întunecatele sunetele ploii/ doar cele puține cad// În ținuturi mai luminoase ca mortul/ apoi îi ridică.” Numai că aici punctul de reper nu mai e Nietzsche, ci Heidegger, cu a sa „casă a ființei” – care este, la rândul ei, transfigurată pentru a putea exprima până la capăt nu doar limitele limbii, ci și pe cele ale umanității însăși. Sunetele ploii transformă și exprimă, în mod unic, calitatea muzicii de a salva spiritual (ce se mai poate din) universul uman supus nu numai risipirii în timp, ci și izbucnirii violenței războinice. Din nou, și în aceste versuri, ceea ce nu e spus, ci doar sugerat contează cel mai mult, la fel ca și în alte poeme ale lui Bachmann, poate mai cu seamă în *Voi, cuvinte*, superbul text dedicat lui Nelly Sachs: „Cuvântul/ va trage după el/ doar alte cuvinte,/ fraza, altă frază./ Așa ar vrea lumea,/ definitiv,/ să se impună,/ să fie rostită deja./ Nu o roștiți.”

* Ingeborg Bachmann, *Voi, cuvinte. 101 poeme antume și postume*. Selecția poemelor și traducere de Ana Mureșanu și Ramona Trufin, prefată și note de Ramona Trufin, București, Editura Humanitas Fiction, 2017.

FEKETE Vince

S-a născut la 7 aprilie 1965, la Târgu Secuiesc. Căsătorit cu Bartók Erzsébet, tatăl a doi copii, Fanni (1998) și Dániel (2000).

A studiat la Liceul Industrial nr. 1 din orașul natal (1979–1983), apoi la Universitatea Babeș-Bolyai, secția maghiară-rusă (1989–1994), urmate de studii postuniversitare la JATE, Universitatea József Attila din Szeged (1996–1999). A fost redactor la *Helikon* (*Serény Múmia*) (1993–2003), *Előretolt Helyőrség* (*Avanpost*, din 1996 până la suspendarea apariției); din 1999, redactor la *Székegyföld* (*Ținutul Secuiesc*), din 2004 ocupând funcția de redactor-șef adjunct.

Premii: Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România (1996); Premiul Sziveri János (1996); Premiul ARTISJUS al Fundației Arany János al Uniunii Scriitorilor Maghiari (2003); Marele Premiu al Ligii Scriitorilor Maghiari din Transilvania (2005); Premiul Pro-Literatura (2005); Premiul József Attila (2010); Premiul Revistei *Bárka* (2012); Premiul pentru poezie al revistei *Látó* (2014); Premiul Pentru Cultura Maghiară Contemporană din Transilvania (2016); Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru volumul *Vak viszhang* (*Ecou orb*, 2016); Premiul Cartea Anului (MMA, Budapesta) pentru volumul de versuri *Vak viszhang* (*Ecou orb*, 2016).

A publicat volumele: poezii – *Parázkönyv* (*Cartea de jar*, Editura Erdélyi Híradó, Cluj-Napoca, 1995); *Ütköző* (*Tampon*, Editura Mentor, Tg. Mureș, 1996); *A Jóisten a hintaszékből* (*Bunul Dumnezeu din balansoar*, poeme alese și versuri noi, Editura Erdélyi Híradó, Cluj-Napoca, 2002); *Lesz maga juszt isa* (*Fi-va propriul justit iar*, parodii, satire, fabule, Editura Erdélyi Híradó, Cluj-Napoca, 2004); *Védett vidék* (*Ținut protejat*, Editura Erdélyi Híradó–Ráció Kiadó, Cluj-Budapesta, 2010); *Vak viszhang* (*Ecou orb*, poeme alese și poeme noi, Editura Sétatér, Cluj-Napoca, 2015); *Szélhárfa* (*Harfă de vânt*, 99+1 haiku-uri, Editura Gutenberg, Miercurea Ciuc, 2016); *A világ újra* (*Lumea din nou*, Secțiune poetică 1995–2015), Editura Pont, Budapesta, 2017; *Szárnyvonal* (*Linie secundară*), Editura Magvető, Budapesta, 2018.

Poezii pentru copii: *Piros autó lábnymoi a hóban* (*Urmele mașinii roșii pe zăpadă*), Editura Erdélyi Híradó, Cluj-Napoca, 2008; Orpheus Kiadó, Budapesta, 2017; *Csigabánat* (*Tristețe de melc*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2008); *Ahonnán a nagy-nagy kékség* (*De unde mai-marele albastru*, Editura Bookart, Miercurea Ciuc, 2016).

Proză: *Udvartér* (*Curte interioară*), nuvele, Editura H-PRESS, Sfântu Gheorghe, 2008) și o nouă ediție, adăugită, Editura Sétatér, Cluj-Napoca, 2014.



Bodegă (Bodega)

Lângă piață, la un scuiat de casă, de locul de muncă,
de-acolo omul nimerește acasă și orb, de-a-ndărăteala, târându-se pe burtă;
clanța e lucioasă ca la bordel, balamalele ușii
nu scârțâie, aerul e ozon, atmosfera divină...

Un local prietenos, cu mese prietenoase, culori
prietenoase și chipuri prietenoase, oameni așijderea;
pe țevile radiatorului prietenos atârână prietenoase flori artificiale,
pe podea linoleum cu imitație de parchet, deasupra plafon fals cubist,
neoane, perdele de nailon.

Aici omul e întotdeauna cu știrile la zi; te poți informa despre
prețurile zilei la aur, la argint, la cai, vaci, pălincă de prune,
la acțiuni, mașini occidentale second-hand, telefoane mobile
decodate, cartofi, prețul mielului de paști,

care-i prețul porcului viu, cât e kilogramul de carne
dezosată, cât costă hectarul de arat-semănat, dacă fierbe deja
vinul de anul acesta și care-i cea mai nouă situație politică
și economică...

Poți cumpăra ieftin set Solingen „original” sau tacâmuri suflate
cu aur, cinci perechi de șosete cu zece lei, bocanci cu douăzeci,
și dacă ești încăpățânat și nu cedezi nicicum, chiar și cu șapte...

Poți cumpăra verighete de aur, ceas de mână, caș proaspăt;
poți să-ți renegi religia de până atunci, poți să treci la religia
bunului bătrânel și a bătrânicii; poți cumpăra briceag, îți poți
vinde haina de piele, cuțitul, luneta, aparatul de fotografiat.

Găsești ieftin sutiene turcești cu dantelă albă ca zăpada (sau colorate,
vărgate, hazlii, de culoarea pielii etc.), ciorapi bej de nailon, cămăși
de noapte împodobite, romantice sau ușoare, sportive, lenjerie,
combinezon drăguț, te poți tocmi pentru slip, ceas deșteptător,

set de tacâmuri în geantă diplomat, căciulă din blană de miel,
cunună de usturoi, cazan de alamă, linguri de lemn, umerase,
obiecte autentice de artizanat, dar și pentru pietre prețioase
(rocă lunară, chihlimbar, sidef, safir, granat) și la opt și jumătate
mâine dimineață poți avea din oricare vreo jumătate de duzină.

Vin fluturând rețete murdare, gri-cafenii, au nevoie pentru
medicamente, pâine pentru copii, pentru construirea unei
biserici noi; contrabandiști, misionari, valutiști, cerșetori în beneficiu
personal, turnători, handicapați cu membre răsucite, localnici
și de import (din vechiul regat, de peste Prut), pensionari de invaliditate,
negustori de lenjerie, vânzători de țigări netimbrate, muncitori,
intră aici și funcționari mărunți de la periferie pentru o gură de aer,
pentru o cinzeacă, o gură de bere, sau doar așa, ca să se orienteze.

Nu-i o tavernă ordinară, nu-i bombă, nu-i vreo speluncă, aici
n-ai nevoie de ținută de bal, n-ai nevoie de smoching, nu-i un loc
virtual de-ntâlnire, ci e lumea reală, însăși realitatea gol-goluță,
viața în desfășurare, mușuroi de furnici în mijlocul unei mlaștini calde, unde
oricine își poate ușura sufletul și portofelul; se poate pierde-n trecut fixând
visător fundul unui pahar și, înainte de a cere de la barman cheia de la veceu,
pentru o cinzeacă își poate afla din palmă și viitorul.

Muntele

(A hegy)

Ar fi vrut să-ți arate locul cu un fel de cârciumă
de la marginea poienii, hanul acela montan sau
rămășița lui, cu veranda terasată, unde-n copilărie
la finele săptămânii pajiștea era plină
de fleicari, în vetrele de foc jarul întins uniform
pârjolea, cărnurile condimentate sfârâiau pe
grătare și unde, vizavi, conul de munte se avânta
în văzduh împreună cu frontonul dărăpănat
ce se ținea încă temerar;

odinioară, în dreapta poienii, printre arbori, așteptau
alte trei băi cu vană, mai încolo mofete, iar sus trei
bazine de baie căptușite cu scândură. Șerpuiau între ele
poteci înguste, urcușul se cățara peste
rădăcini alunecoase, în apropiere se afla un ciurgău
cu borviz, iar sub tălpi plescăia ușor málul sulfuros.
Pufăia un cazan care încălzea și pompa apa, ecoul
sunetului se aude și acum.

Sus, la intrarea ștrandului, te aștepta o porțiță de leături
vopsită în verde, cu șipci lipsă, putrede, cu ușile cabinelor
atârând în balamale, cu o măsuță părăsită, la care vindea
odinioară bilete o mătușică, iar mai înăuntru
bazinele căptușite cu scândură: „bruna”, „cenușia”
și „ciocolata”. Le dădea ocol un parapet jos de grinzi,
partea de sus era acoperită cu scânduri late, geluite –
nestingherit te puteai întinde pe ele la soare.

La capătul ștrandului se înșirau cabine, lateral și-n spate
se afla un gard de scânduri, iar dincolo de el o abruptă
coastă de munte. În bazine coborau trepte de scândură,
din dreapta și din stânga curgea clocotitor
apa minerală. Din adânc se ridicau mărgele albe,
se spărgeau la suprafață. – Și stăteau acolo, la terminarea
clasei a zecea, pe banca de lângă gardul de șipci, împreună
în fotografia de grup, băieți și fete, în fața lor se ridica

neașteptat muntele abrupt, se simțea o neputință stranie
în imobilitatea lor din fotografia aceea veche, alb-negru,
pe care n-are idee cine a făcut-o: de parcă din față,
ridicându-se deasupra lor, formațiunea aceea imensă,
cu copacii, cu pietrele, cu vegetația ei s-ar pregăti
să se surpe, iar ei stau acolo, în fotografia aceea,
douăzeci și unu, la începutul vacanței de vară,
imobili,
și nici măcar nu încearcă să sară într-o parte.

Ținut bățut de ploaie

(Esőáztatta táj)

Acum, încă stă acolo, așteaptă, umblă, tropăie, dar
peste câteva minute deja ies în viteză din oraș
în direcția pădurii, apoi trag la marginea drumului,
își schimbă hainele și iau pieptiș dealul povârnit,
ajung gâfâind în vârf, dar între timp cerul se-ntunecă,
de-abia se mai poate vedea printre copaci, și-n murgire
a-nceput mai întâi să picure, apoi să plouă cu stropi
foarte mari, trebuie să pornească îndărăt, în jos pe stratul
lipicios, alunecos de frunze, deja toarnă cu găleata,
se ajută, se țin, se sprijină reciproc, ca doi orbi,
alunecă mereu, cad, apoi, unul pe altul înșfăcându-se,
uzi learcă, se opresc pentru o clipă sub un copac, las’
să-i bată toate ploile lumii, să-i ude, ca apoi,

ajungând pe drumul țării, mână-n mână, să se avânte
plescăind, fleșcăind prin pâraiele de ploaie curgând
pe marginile drumului, în fugă spre mașină, pe asfalt
apa făcea bulbuci de la stropii grei, ploaie de iulie,
să toarne, să bată, să plesnească, o să trebuiască
să se dezbrace de toate hainele în mașina aburită,
să le întindă pe scaune și să pornească așa mai departe
înspre adâncul văii unde, înainte de cina caldă, în casa
de lângă pâraul de munte turbure, ciocolatiu, umflat,
vlăjganul proprietar o să-i îmbie cu un pahar de țuică,

mai înainte ca pe jos, îmbrățișați, luându-se reciproc
peste picior, tremurând, săltând să dea ocol lacului
cu totul pustiu, să se dea și cu barca pe apele lui,
între munții aburini, în ținutul bătut de ploaie...

Existență industrială

(*Üzemi lét*)

Discurs privat 2

Ce leneș pornește dimineața, șuieră joagăre,
plutește mirosul pătrunzător al lemnului, o firavă
adiere matinală îl poartă deasupra drumului, peste
coamele caselor, spre celelalte străzi, spre dealuri, văi,
în direcția curburilor, ia mirosul acesta pe sus și
îl fugărește pe străzile așezării în direcția poștei
improvizate, a crâșmei sâtești și a magazinelor, apoi

în sus, spre munți, spre pădurile pestrițe de brazi, spre Vârf,
izul pustietății, mirosul trăitorilor de pe-o zi pe alta, a vieții
monotone, forța pătrunzătoare a existenței terne, și totuși
voința de a fi, de a exista, înaintarea totuși fără țel,
inutilitatea, pustietatea, spiritul plutitor al acestei
nefericite și zadarnice existențe industriale se închide
încet peste acest peisaj decăzut, de capăt de lume, în care

dimineața acești mărunți, forfotitori cineva se scoală
precum cei ce zi de zi și iar și iar își suflecă mânecile
ca s-o ia de la capăt, ca să înceapă din nou rostogolirea
pietrei lui Sisif,
care e viața lor, pentru că fără asta
nici n-ar exista,
nici n-ar mai putea exista, ar muri,
și-ar găsi sfârșitul
în acest punct sterp, abia locuibil al lumii –

Condiții de mediu

(*Terepviszonyok*)

Pentru ureche nu poate fi atât de slab un foșnet, atât de
mic un zvâcnet, surd trosnetul vreunui vreasc, legănatul
unei frunze, furișat câte un gest care să nu fi fost strânit
de goana fiarelor. Dacă o gaiță face larmă, dacă o țarcă
începe-a cârâi, și ele își dau semnalele alarmate urmărind
umblatul fiarelor mari. Direcția vântului, umiditatea

frunzelor uscate, starea vegetației silvane, toate le trădează. La marginea pădurii, vechile hățașuri cotind

după tufişuri slujind de-ascunzătoare, ca părți treze, funcționale ale naturii, articulații active, așteaptă aproape imobile, cu atenția încordată la maximum, ca în marea de iarbă și vegetație să apară catargul cu pânzele duble-ale urechilor, antena orientată spre lume a unui animal, un mic petec din blana roșcată a unui cerb, ca apoi să apară din tufiş în toată splendoarea, în toată frumusețea însăși sălbăticiunea. Și precum

cel ce cu emoția jucătorului de noroc sau a braconierului își strecoară mâna-n tufiş după pușcă și nu-și dezlipește nici o clipă ochii de pe animalul atent, cu mers moale, deprins de la pumă, călcând de la un copac la altul, se furișează tot mai aproape; ridicând într-o parte și alta frunzele tufişului, caută o deschidere potrivită, cu extremă prudență ia la ochi omoplatul superbului cornut și-i dă lovitura de grație cu o împușcătură surdă... Iar tu n-ai fost decât unul dintre ei.

Cu mușchi agili, boncăluind în ceață, încoronat. Care atunci se chircește, sare, și ar vrea să dispară într-o nouă goană rupând frunze și crengi. Dar nu se poate. De-acum îi trebuie numai răbdare, doar timp până îl caută și-l găsește pe cel cu ochi deschiși. Stă culcat într-o rână, sub tufe, cu picioarele întinse, nu respiră, nu mișcă, sângele închegat se înnegrește pe pântec. Restu-i treabă mărunță. Ciolane, viscere, carne și smocuri de blană; și întoarcerea acasă printre crengile

care îl plesnesc sub bolta nesfârșit dilatată, martoră mută.

Labirint

(Labirintus)

Să pierzi, și să arunci totul în urma învingătorului. Poate la asta se gândesc amândoi. Dincolo de miezul de noapte, când nu mai aveau deloc putere să-și mai vorbească și nu mai puteau spera nici la liniștire, la somn; când se gândeau că odată cu zorii se sfârșește ceva, se încheie, se rupe, se termină... Și nimic nu va mai începe după-aceea.

În jurul patului, valize, genți, ne- și desfăcute. Ciudat, nu mai există nici acea milă golită de tristețe, renunțare, amărăciune în rarele vorbe: că de ce, cum, în ce fel? De parcă ar fi foarte, foarte bătrâni, de mai multe sute de ani. Numai că nu le tremură mâinile, numai că nu le tremură glasul. Gândurile lor, ca vârfurile brazilor și ca piscurile munților, când li se lasă ceața la picioare: coroanele se văd între ele, dar li se rup rădăcinile, peșterile ramificate ale gândurilor...

prezentare și traducere de KOCSIS Francisko

Ion PIȚOIU

Semnătură, mediere și obiectificare



Una din cele mai recente apariții la Cartea Românească este *Locuri blinde pentru Aura*. În primă ipostază de romancier, Horea Poenar propune o lectură distopică de tip fenomenologic. Centralizându-se asupra modului în care doliul generează formele de prezență afectivă, autorul plasează diferitele personaje care cumulează interior un construct al sinelui într-o perioadă aflată între război și armistițiu. Din acest motiv, scriitura abundă în imagini de mediere și intermediere a coordonatei temporale, funcția cinematografică fiind adesea apelată.

Fiind un roman maximal, regăsim numeroase tipologii aprofundate, dintre ele remarcându-se relația părinte-copil. Astfel apare filonul inocenței, în care universul lui Matei apar amintește o prețiozitate a timpului nepătat într-un cadru pseudototalitar. Din planul istoriei care confiscă viața, se face observată figura colonelului îndrăgostit de pictură, care trece prin lagăr și este trădat. Asumarea poverii, filiația ispășirii printr-o fotografie care trece de la un personaj la altul și prezența unei familii din care au mai rămas doar scaunele – formează scutul de rezistență al acestui roman. Mai mult, platforma de profundă afectivitate este manifestată de-a lungul scrierii prin corespondența unui fiu ajuns la matură – Medveșan, care dialoghează cu spectralitatea paternă, colonelul.

La o privire mai specifică, punctele novatoare ale arhitecturii dezvăluie că în acest roman livrescul nu este cântărit prin limbaj, ci prin sistemul de răscumpărare a umanității, ca în exemplul: „Iar apoi tăcerea, paranteza aceea în care avioanele lipseau”. Mai exact, mecanismul autorului, cel de regizor, decupează imaginile unui trecut actualizat și le expune, când cu

gravitate directă: „memoria mea ca o durere nesfârșită de cap”, când indirect, prin diferite expresii-supliciu care definesc subiectul: „torturați de prea multe nostalgii, ca niște gheare de animal care se strâng pe trup în locuri diferite”. La fel de important ni se înfățișează funcția mediatore. Prin aceasta, autorul selectează dintr-un eveniment percutant mai mult efectul detensionant al acestuia, ocultând voit posibila expunere a suferinței. În acest sens, imaginile analizate apar în afara unui limbaj convențional, sunt investite de o logică tănuită și în final unesc fisuri de prezent: „Solitudinea imaginilor [...] venind constant când limbajul obosește”.

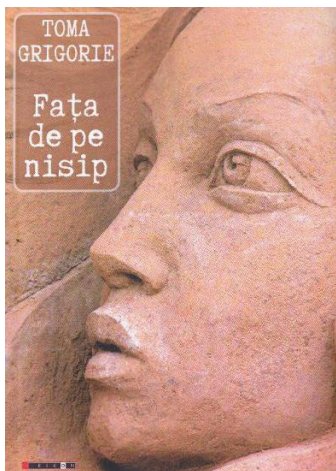
O altă particularitate a romanului constă în obiecte. Acestea relaționează între subiecții timpului, acești *agenți ai veridicului*, într-o coordonată în care afectul nu este suicidar, însă coordonata temporală remontează fragmente din cuvertura doliului și a angoasei: „pe mine mă sperie obiectele: moartea din ele”. Astfel că obiectele se ȧes pe aceeași platformă a timpului, într-un flux autodiscursiv în care stilistica se sprijină și menține afectele mereu în derulare. De pildă, în episodul deportării sau armistițiului, pentru ideea de (în)cadrare și izolare autorul se folosește de sunet, gesturi și oscilații spațiale: „Primul rînd de mine, aici, după copaci. Celălalt ar putea fi oriunde dincolo de acest cadru” În consecință, vizualul eliptic, metascrierea (romanele lui Medveșan, meditațiile teoretice) și derivatele conceptuale ale urmelor (acele „zgomote din afara lecturii”) sunt cele care înscriu semnătura stilistică.

Din punctul de vedere al lecturii, stările de șoc ale evenimentelor și cele care eliberează se desfășoară ca o pulsione în doi timpi a unui organ literar, transmițându-se astfel ideea unui mecanism sistolic. Ceea ce se realizează la nivelul construcției, dinspre planul structurii înspre efectul lecturii apare ca o găseliță psihologică, mereu în căutarea emancipării corecte. În fapt, ea poate fi considerată o formă de redobândire a demnității în cadrul distopiei care a durat mai bine de o decadă până la varianta prezentă a romanului.

La nivel arhitectural, mai rămâne de precizat că încadraturile de detaliu se compun aproape exhaustiv, teoriile unui montaj al splendorii prelungindu-se odată cu tușele postmoderniste sau cele de tip filosofic. Descrierile lui Horea Poenar manifestă o afinitate pentru literatura franceză, îndeosebi pentru cea a Noului Roman. Câteva ocurențe le regăsim la scenele dedicate fotografiei cu cinci scaune, valorațiilor de lumină sau comentariilor despre „viclenia timpului”. Elementele-obiect largesc, pe de-o parte, receptarea, diluându-i mereu înțelesul primar. Pe de altă parte însă, acestea articulează atât evenimentele-rană amintite, cât și cele ale personajelor-avator (ca Medveșan, Pereteatcu), obiectivizările definitivând stilul de tip observațional al lui Horea Poenar.

Ștefan VLĂDUȚESCU

Poezie procesată cu spirit critic



Universitar de altitudine și anvergură, profesorul Toma Grigorie are pe deplin reprezentarea a ceea ce înseamnă operă literară și jurnal literar. Ca lectori, suntem asaltați fără milă de scriitori care an de an, ba mai mult de 2-3 ori pe an, aruncă scrierile din albumul lor literar în cărți pe care editurile le tipăresc cu un drag profitabil. Nivelul acelor cărți este cel puțin îndoielnic, ele sufocând criticii ce se apleacă binevoitor asupra lor și anesteziindu-le simțul critic.

Scriitor cu conștiință critică, de altfel el însuși un critic literar sensibil, aplicat și serios, Toma Grigorie își lucrează inspirația și își dezvoltă spontaneitatea în poezii de admirabilă acribie.

Cele 79 de poeme care compun admirabilul volum „Fața de pe nisip” (București, Editura Eikon, 2018), și care vin consonant cu vârsta poetului, se leagă tematic și ca nivel axiologic de poemele din volumul „Cum pot lăsa poezia să-mi spună adio” (București, Tracus Arte, 2014). Da, poezie inspirată, poezie analizată, poezie procesată cu spirit critic, poezie scrisă ca să vibreze lectorul, poezie ca să rămână, poezie care să spună ceva despre condiția umană, despre general uman, iar nu poezie în care unii își pun, minore și nesemnificative supărări de moment, în supraproducția de cărți. În general, acești vărsători de literatură scriu fără discernământ.

Toma Grigorie, ca orice poet autentic, arată că poezia se scrie cu idee poetică. Oricât ar părea de surprinzător, poezia se scrie cu idei poetice, proza se scrie cu idei epice, critica se scrie cu idei critice. Trebuie să ne susținem punctul de vedere, dar nu intrăm acum în amănunte, aducem doar argumente de autoritate. Însuși Eminescu accentuează: „Materialele în care se sensibilizează ideea etern-poetică sunt imaginile” („Opere”, vol. IX, 1980,

p. 453). G. Călinescu arată: „analizând bine sonetul lui Baudelaire” („Correspondențe” – n.n.) (...) constatăm că „presupunerea unei corespondențe metafizice între elementele universului este ideea poetică.”; „...«idei» ...însă mare poet este acela care le «vede»” („Universul poeziei”, București, Editura Minerva, 1971). Pe de altă parte, Nicoale Manolescu precizează că „Fără idee nu există critică” și că unii suferă de „lipsa de idei critice” („Teme - 4”, 1983).

Unitatea, coerența, coeziunea, forța și profunzimea unei cărți de poezie o dă ideea poetică structurantă. Ideea poetică pe care se fundamentează cartea în discuție este că omul este o față configurată pe nisip. Imaginile care susțin edificiul acestei metafore sunt fie aceea a unei fețe desenate intenționat pe nisip, fie aceea a unui chip pe care nisipul în mișcarea lui neobosită îl conturează, îl profilează. Ambele aceste imagini ilustrează trecerea ființei, fragilitatea și perisabilitatea omului. Nisipul a precedat omul și îl va urma negreșit, căci „pentru Foucault/ omul nu există/ este o invenție recentă o față desenată pe nisip/ supusă dispariției” („Fața de pe nisip”, p. 7). În relație cu ideea poetică schițată în acest poem de deschidere sunt principiile de construcție și concatenare, adică principiul reverberației și principiul interogației. Principiul reverberației spune că ideea poetică se reia și se dezvoltă în poeme dedicate; ideea centrală reverberează extensiv în poeme strict conectate. Astfel, de poeme de reverberație sunt „Trec pe lângă fața de pe nisip” (p. 14), „Fața de pe nisip” (p. 51) și „La povești cu fața de pe nisip” (p. 71). Poemul „Trec pe lângă fața de pe nisip” (p. 14) rulează ideea poetică nucleară în spațiul dedublării eului liric: „Trec pe lângă mine față de nisip/ ca pe lângă un străin/ (...) / Mă simt mai străin/ decât străinul lui Camus”. Sunt trecător, dar nu-mi ajunge această strivitoare suferință, creatorul m-a lăsat și neputincios în fața dedublării. Poemul „Fața de pe nisip” (p. 51) duce la un nivel superior dedublarea, o transformă în multiplicare: „Mă simt ca un fir de nisip/ într-o moluscă”. Odată dedublat, reduplicat și iar reduplicat, multiplicat, eul liric ajunge să devină un alt eu, el poate spune: „Stau la povești cu mine însumi/ (...) / Privesc pe fereastră cum trece viața/ pe strada pustie/ Vreau să alerg după ea/ (...) / ea nu are updatată calea de întoarcere/ Ar trebui să fiu trist/ (...) / Mă prefac că mă bucur”.

Pentru a figura multiplicarea de necontrolat a eului și a conștiinței dedublării irepresibile, poemele din volum sunt redactate fără semne de punctuație. Singurele semne de punctuație ce rezistă principiului reverberației sunt acelea care sunt în puterea principiului interogației/ mirării. Acest al doilea principiu de structurare al volumului, acela de interogație/mirare, este unul ce ține de atitudinea poetică. Precizăm că acest principiu este și el pulsativ și versatil. În esență, principiul este latent. El se face totuși vizibil prin 5 interogații directe, apoi printr-o exclamație, de două ori două și o dată trei puncte ce

echivalează cu o interogație indirectă, adică prin totalul celor 8 semne de punctuație.

a) Prima interogație: eul liric și-a „legat viața ca înecatul de pai/ de acest discurs” care este literatura; „omul este ceea ce mănâncă se spune/ scriitorul ceea ce scrie/ Dar dacă ce scriu e plevă în vânt/ pământul îmi va recunoaște/ fața de pe nisip?” („Fața de pe nisip”, p. 7). Să observăm că în acest poem este invocat Foucault.

b) A doua interogație: „Cine m-a închis în această sticlă/ fără știrea conștiinței/ Ea va să fie tirbușonul?” („Ea va să fie tirbușonul”); în acest poem se pleacă de la Wittgenstein.

c) A treia interogație: „Să fie doar o frecție la picior de lemn/ ungerea sufletului cu alifia cuvintelor scrise?” („E doar o frecție”).

d) A patra interogație: „Câtă lumină ai furat din soare/ Îți va ajunge te întrebi/ să închizi cercul nopții?”; în acest poem se pleacă de la Nietzsche.

e) A cincea interogație: „îmi vei putea absolve Doamne/ fața de pe nisip/ de crimă?”

f) Exclamația și primele două puncte: „Când mă voi ascunde în el/ nu-mi veți mai vedea/ decât degetul admonestându-vă:/ Memento mori!” (Un habitue”).

g) Două puncte: „Replica personală: Vorbesc deci exist/ în iadul păcatului” („Vorbesc deci exist”). Este clară analogia cu apoftegma lui Descartes.

h) Trei puncte: „Te ispitește și pe tine secretul tinereții fără bătrânețe/ al vieții fără de moarte/ De vrei izbânda virtuală fii cititor și țesător în fire/ de silabe despicate în opt în patru...” („Țesător în silabe”).

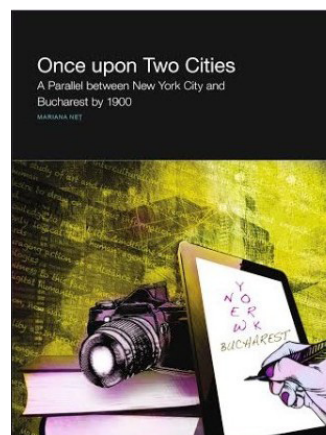
În background, acest volum are în plus, pe lângă filosofii mai sus menționați, și pe Spinoza, pe Kant, pe Cioran. Aceasta indică un suport solid pentru ideatica poetică și pentru articulațiile poeticii lui Toma Grigorie.

Vom spune în final că acest volum demonstrează și el, precum alte câteva anterioare, că Toma Grigorie este un scriitor așezat, inspirat, temeinic, profund, o adevărată conștiință literară.



Daniela IONESCU

Spre o lectură empatică: „Once Upon Two Cities”



O privire istorică și culturală asupra celor două metropole, New York și București nu poate fi decât una profund empatică, prin care cititorul și autorul se întâlnesc într-un punct comun, din care fiecare poate înțelege ceea ce unește sau separă obiectul incursiunii lor imaginare, dar și concrete, prin cele două orașe-simbol și purtătoare ale câte unei embleme unice. Autoarea pleacă de la numitorul comun în această comparație aproape exhaustivă a celor două orașe: drumurile, străzile, statuile, arhitectura urbană: clădirile publice, casele, muzeele, grădinile publice, apoi zgomotele, mirosurile mai tari sau mai slabe, aduse de adierea vântului, vehiculele predilecte, comune vieții citadine, comportamentul orașenilor și codurile de interacțiune socială și, nu în ultimul rând, gastronomia specifică a celor două orașe, tot ceea ce reprezintă elementul deopotrivă citadin și emblematic al unui oraș. În cazul celor două orașe, București și New York, aparent, nu există asemănări, or autoarea, Mariana Neț, dezvăluie cu plăcerea și entuziasmul scriitorului de proze literare, prin definiție impresioniste – literatura de călătorie – latura mai puțin cunoscută a istoriei comune a acestor metropole, altminteri despărțite de o mare distanță și de sisteme economice și socio-culturale, de „istorii” atât de diferite.

Volumul intitulat sugestiv în limba engleză *Once Upon Two Cities* (Povestea celor două orașe) este o minuțioasă și delicată trecere în revistă, într-un mod perfect paralel și simetric, a diverselor momente istorice în care fiecare oraș, New York și București, s-a dezvoltat, a crescut ca oraș, odată cu tot ce presupune creșterea unui sistem întreg, ca omega-ființă, cu o viață și un puls vital proprii: rețea rutieră, economie, comerț,

evenimente socio-culturale, clădiri reprezentative, fie instituționale, fie private – devenite, la rândul lor, elemente iconice ale unei societăți în plină creștere demografică –, sau evenimente de anvergură artistică, plastică, dramatică, muzicală, care marchează în momentul manifestării, o întreagă epocă și cadrul urban respectiv, adăugând valoare și o recunoaștere globală la ceea ce deja există. De fapt, titlul însuși este o invitație indirectă la o călătorie în timp, prin cele două orașe, prin faptul că autoarea înlocuiește o sintagmă narativă în engleză *once upon a time* cu o sintagmă ce cuprinde o referință spațială, dar o sugerează subtil și pe cea temporală. Subtitlul specifică de fapt intervalul acestei incursiuni: o paralelă între cele două orașe, New York și București, până la anii 1900.

Capitolul 1 debutează în mod ilustrativ cu diferențele și asemănările dintre cele două orașe. Autoarea explică justificarea unei asemenea comparații, amintind de vechea fabulă a elefantului și șoricelului, care legitimează exact o asemenea comparație, între un animal minuscul și unul gigant și, prin extrapolare, a unui oraș-metropolă ca New York și a unei capitale aflată la nord de Dunăre și de Balcani, București. Acest prim capitol justifică și abordarea paralelă a descrierii empatice a celor două orașe, într-o auto-reprezentare și conștiință a existenței lor urbane și culturale, deopotrivă.

Capitolul 2 este o primă oglindire pe cât de personală, pe atât de autentică și de obiectivă a orașului-metropolă New York, de la începuturi până în prezent. Interesantă este observația autoarei cu privire la tendința de a deveni și emblema dobândită în final de marele oraș New York, aceea de citadelă metropolitană a Statelor Unite la începuturile secolului al XX-lea. În anul 1913, chiar în pragul Primului Război Mondial, New York figurează ca o metropolă cosmopolitană nu prea primitoare, dacă ne vom conduce după comentariile ghidurilor de călătorie ale vremii (cf. p. 28, Street, 1913). Fiecare capitol este de fapt o incursiune, de-a dreptul fotografică, într-un imaginar muzeu al colecțiilor interioare din fiecare oraș-martor, New York și București, orașe deopotrivă de relevante pentru istoria lor proprie. Capitolul 3 este „replică” în oglindă a capitolului anterior, care înregistrează progresul socio-economic și cultural-artistic al Bucureștilor, la început de secol, așa cum este el ilustrat în volumele literaturii de popularizare, ghiduri și note de călătorie. Toate aceste scrieri conțin aceeași notă empatică, caracteristică a literaturii memorialistice și de călătorie. Este interesant felul cum autoarea stabilește o legătură neașteptată între cele două orașe aparent divergente, New York și București, și anume cea a cosmopolitismului care în cazul Bucureștiului îmbracă haina „locală” a confluenței dintre Orient și Occident, specifică începutului de secol XX, în zona de la nord de Dunăre. După scrierile istoricului Adrian Majuru (2007, 40), citat de autoare,

Bucureștiul era un oraș multiethnic, iar elementele alogene din clasa de mijloc au putut contribui în mod substanțial la urbanizarea și modernizarea orașului, păstrându-i în același timp latura cosmopolită.

Capitolele 4 și 5 trec în revistă statuile celor două orașe-metropolă, dar ceea ce reprezintă o latură strict emoțională privind prezența statuiilor în New York, de exemplu, este aspectul identitar, profund simbolic al celor mai multe dintre grupurile statuare și construcțiile monumentale descrise de autoare, faptul că Statuia Libertății domnește ca simbol unic al orașului și că celebrul zgârie-nor, Flatiron („Fierul de călcat”), la intersecția dintre Broadway, 5th Avenue și Strada 23 a rămas, încă de la construcție (1902), o prezență iconică a începutului de secol, momentul decisiv pentru transformarea artei arhitecturale și a artei în general, un pas către modernitate și urbanism autentic. Pentru un oraș ca Bucureștiul, marcat de balcanism, istorie locală, influențe franceze târzii, fie ele și prin adopție, oarecum îndepărtate și mai puțin autentice, statuile sunt o marcă a evoluției artistice, puncte de orientare istorică, culturală, chiar și politică, a vremii. Să nu uităm că timpurile sunt ale lui I.L. Caragiale, bucureșteanul acid și genial, adevărat pictor al caracterelor schițate în *Momente și schițe* sau în marile sale comedii ale acelor vremuri cunoscute (*D’ale carnavalului*, *O noapte furtunoasă*). Așadar, sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea pătrund diferit sub aspectul modernității în cele două orașe, aflate pe meridiane, pe continente și în culturi și tradiții diferite.

Lectura fiecărui cuplu de capitole-replică (New York City, București) ne introduce în atmosfera și civilizația celor două orașe-metropole, creând mereu impresia unei creșteri proprii – în oglindă. Oglinda este a secolelor, a etapelor istorice, a celor două culturi, fiecare în parte fiind în felul ei – cosmopolitană, heterogenă, aparent pestriță, dar cu atât mai bogată, indescritibil de variată și surprinzătoare. De exemplu, strălucirile opulenței arhitecturale victoriene se deslușesc în multe dintre grupurile statuare ale sfârșitului de secol XIX, început de secol XX, în peisajul new-yorkez, într-o conviețuire zilnică, deci stabilă și aparent eternă cu înălțimile moderne ale zgârie-norilor, locurile consacrate ale marilor companii, cu birouri corporatiste impresionante prin suprafețele și arhitectura de ultim strigăt al secolului XXI. Autoarea rânduiește în planul marilor hoteluri și restaurante, cafenele și braserii cu rezonanțe vădit europene, toată gama de prezențe arhitecturale – artefacte ale măiestriei minții umane – care marchează orașul-metropolă pe care-l admiră și a cărui viață proprie o transmite cititorului: muzee, spiralele catedralei Sf. Patrick, străjuind imensele bulevarde din jur, Fifth Avenue, teatre și impunătoarea clădire a Operei și sălii de concerte, Metropolitan Opera House, grădini-restaurant răsunând de acorduri variate,



iar în centrul metropolei domină tăcut, dar extrem de viu și de prezent, ancorat parcă în plin secolul nostru, Central Park.

În replică, Bucureștiul se desfășoară în timp și spațiu într-un mod diferit și totuși egal, mai exact, paralel și identic, din punctul de vedere al creșterii urbane peste secole. Toate cele 16 capitole ale cărții sunt tot atâtea reflectoare ale vieții urbane în cele două metropole de pe cele două continente. New York City este văzut ca o metropolă în dezvoltarea ei istorică, industrială, economică, comercială, culturală, artistică, de divertisment și în cele din urmă, gastronomică. Bucureștiul este privit la fel, fără să i se știrbească nimic din ceea ce are specific orașul nostru și al Marianeî Neț. După cum mărturisește în final, Bucureștiul îi dăinuie în suflet, cu propriile frumuseți sudice, intens colorate, cu sunetele și parfumurile nedesluite, dar atât de familiare ale străzilor strâmte și tihnite din vechile cartiere bucureștene. În schimb, New York-ul îi oferă mereu același gust pentru frumos, solid, dinamic și somptuos al marelui Manhattan sau al frumoaselor maluri dinspre Liberty Island, de unde Statuia Libertății îndreaptă torța mereu aprinsă a Independenței spre lumea largă. La kilometrul zero, în București domnește *Lupa Capitolina*, darul simbolic al Romei oferit Bucureștiului în anul 1906, în semn de recunoaștere a latinității poporului de la nord de Dunăre.

Două personalități marchează în mod definit cele două orașe, așa cum se desprind ele în volumul de față: Thomas Edison și I.L.Caragiale. Edison inventează cinematograful și primele imagini ale

New York-ului, în vârtejul economic de la începutul secolului XX surprind aspectele caracteristice unei urbanizări profunde: automobile și trăsurile făcându-și loc pe străzile, bulevardele nu demult pietruite sau chiar asfaltate (vorbiți de anii 1900), tramvaie, biciclete, pietoni a căror condiție socială este evidentă, înălțimile primelor clădiri zgârie-nori, mici cafenele, hoteluri, restaurante și grădini exuberante, vădind o atmosferă estivală, tihnită, aparent lipsită de griji, de complexe sau de tristeți existențiale. Cele mai multe dintre filmele-document ale lui Thomas Edison surprind scene care indică schimbarea, realizarea unei societăți moderne. Aceste filme, dedicate orașului New York, sunt mai mult decât un simplu document, căci ele reflectă felul de a exista al metropolei, prin puterea imaginilor pe care le transmit. În film vedem mai mult decât un oraș, vedem și înțelegem o civilizație în formare, într-o creștere continuă. Autoarea remarcă, pe bună dreptate, că putem vedea un oraș prin ceea ce ne lasă drept semne sau urme ale dezvoltării sale: cărți poștale, fotografii, clădiri, biserici, filarmonici, grădini și restaurante, hoteluri, parcuri etc. Dar puterea de evocare a unui film, a unei secvențe în mișcare este mult mai mare, la fel și în cazul evocării orașului București: Caragiale a schițat în teatru și în *Momentele* lui caractere bucureștene, viața socială a urbei noastre, iar comedii cunoscute, *O noapte furtunoasă* și *D'ale Carnavalului* sunt „documentele” noastre care atestă existența unor semne de civilizație și de viață urbană la capătul secolului al XIX-lea: Grădina Union, cafenele (Capșa) și berării (Carul cu bere).

În final, autoarea recunoaște faptul că nu a putut fi obiectivă când a așternut pe hârtie notele și impresiile lăsate de cele două orașe. Cu toate acestea, a surprins foarte subtil identitatea intrinsecă a metropolei new-yorkeze: tumultul perpetuu al marelui spațiu străjuț de zgârie-nori și obiectul-simbol al vitezei, care se schimbă în funcție de miracolele tehnologiei: automobilul. În București, ceasul – marcă a trecerii timpului – reprezintă pentru perioada descrisă – dintre cele două secole trecute (1865-1914) – artefactul menit să trezească parcă în mintea bucureștenilor de-atunci conștiința propriei existențe.

Once Upon Two Cities (Povestea celor două orașe) este mai mult decât o carte-ghid și carte-document despre evoluția în timp a două orașe-metropolă, este și o invitație delicată la reflecție istorică, socială și culturală în paralel, de la un oraș la celălalt.

* Mariana Neț, *Once Upon Two Cities, A Parallel Between New York City and Bucharest by 1900*, Common Ground Publishing, 2016.

Maria ZINTZ

Expoziție Alma Redlinger

Alma Redlinger a fost apreciată chiar de la început ca o pictoriță valoroasă. A studiat arta plastică la Școala particulară a lui M. H. Maxy, în condițiile în care cetățenii români de origine evreiască – la începutul anilor '40 – nu mai aveau voie să studieze în școlile de stat. Artista s-a concentrat pe mișcările de avangardă, cubism, fovism, expresionism, constructivism, modernism, postmodernism, în anul 1946 primind deja premiul *Atanase Simu*. Din 1951 a fost membră a Uniunii Artiștilor Plastici din București. Din anul 1945 a expus la saloanele de pictură și grafică și apoi la expozițiile tematice de stat. După anul 1969 a participat la expoziții de artă decorativă și a executat lucrări de artă monumentală în anii 1959-1961, 1964. Încă din 1976, criticul de artă Octavian Barbosa scria în *Dicționarul artiștilor plastici români*: „Alma Redlinger și-a clădit de la început o carieră avangardistă, prin esența ei. De înaltă valoare, opera artistei probează o coerență excepțională și este un exemplu pentru cei care au ales arta ca destin al vieții. Alma Redlinger face parte din generația de artiști care asigură continuitatea dintre pictura interbelică și pictura contemporană”.

Prin țelul ei lăuntric, de adâncire a experienței cunoașterii, prin poziția ei față de creație, și-a precizat foarte curând locul într-un spațiu cultural complex și nu e nicio exagerare să spunem că Alma Redlinger este una dintre cele mai valoroase pictorițe europene, asimilând creatorlecțiile cubiste, foviste, constructiviste, prelucrând atât cât admitea structura sa puternică, pozitivă în fața vieții, elemente expresioniste, asigurându-și locul ei inconfundabil în zona postmodernismului. A expus mult, pentru că a și creat mult în cei 70 de ani de creație. Expoziția „Dăruire” a fost organizată la Institutul Cultural Român din București în 2018, la un an de la plecarea ei în Eternitate, curator fiind criticul de artă Mihaela Varga care, împreună cu ficele artistei, Maria Simion și Ileana Redlinger, au selectat cu competență lucrările pentru spațiul expozițional de la ICR. Locul pictoriței Alma Redlinger fusese de mult fixat în cultura din România, iar asimilarea curentelor artistice de avangardă i-a deschis drumul spre o măsurată sinteză. Expoziția a fost considerată, pe bună dreptate, un eveniment cultural artistic.

Alma Redlinger a avut o activitate constantă, a creat mult, fără sincope, a avut numeroase expoziții personale, pentru că a dorit să comunice, să aibă o legătură cu cei care i-au prețuit opera, cu privitorii. Iar acestea sunt argumente care mă fac să cred că artista



a avut o structură clasică, chiar dacă atenția sa a fost îndreptată spre avangarda din prima jumătate a secolului al XX-lea. Chiar dacă linia (care are un rol constructiv) are trasee mai curând anguloase în definirea formelor, este călăuzită mereu spre armonie, spre împăcarea contrariilor. Iar însuflețirea inspirației se dezvăluie în oricare tablou semnat de pictoriță. Sunt abordate teme consacrate: portrete în interior, nudul, natura moartă, flori, casa și atelierul artistei, dar în fiecare tablou asistăm la o „sărbătoare” a vieții, celebrată îndeosebi de materia picturală, cu predominanța roșului. Aceasta nu înseamnă că Alma Redlinger nu a problematizat, că nu a fost încercată de întrebări, tensiuni instaurate între artist și motivul său. Sub fastul culorii scapără scânteii ce traduc nu o dată o dramă a imaginarului și este impresionant cum se susțin linia și culoarea, chiar dacă fiecare ar „vrea” să dețină supremația în tablou. Alma Redlinger a știut, a simțit cum să le facă aliate în expresivitatea lucrărilor. Îți vine să spui că este o mare graficiană, și este, dar totodată trebuie să spui că este o mare coloristă, amintindu-ne de fovism.

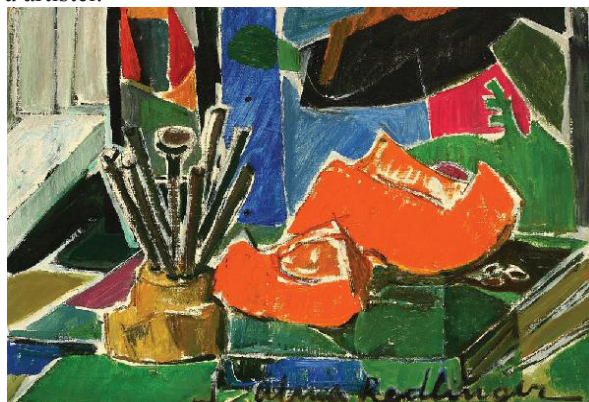
Maria Magdalena Crișan scria în 2006 că „Pictura și desenele Almei Redlinger au la bază sistemul, rigoarea impusă de rațiune. Un desen puternic, cu planuri rupte și linii ferme, construiește compoziția. Gestul este rapid, sigur, capabil să desprindă esența, să descopere ipostaza optimă a fiecărui lucru supus analizei. Este surprinzător cum, de-a lungul anilor, în acest dialog continuu dintre linie și pata de culoare Alma Redlinger a știut să armonizeze privirea rece cu puterea emoțională, a percepției (...)”. Ne atrage vigoarea desenului, dar și dinamica liniei, ce a pornit în căutarea echilibrului, adesea neliniștită, tensionată, încercând să zăgăzuiască prea plinul unor culori intense, ori să ocrotească delicate griuri, ușor irizate.

Deși a abordat cam aceleași teme de-a lungul timpului, iar lucrările se susțin așezate unele lângă altele, ele se și „desprind” și își adâncesc „diferențele



specifice” pentru că pictorița chiar și spre sfârșitul vieții a reușit să evite manierismul, exprimând nuanțe, subtilități ale trăirilor existențiale. Așa cum în existența unui om apar numeroase întâmplări, trăiri, viața fiind un permanent miracol, și dialogul formelor poate fi infinit de nuanțat. Alma Redlinger – o pictoriță diurnă – a fost atentă la gradațiile muzicale ale spectrului luminos tot din dorința de a afla acel echilibru atât de necesar vieții tablourilor. Nu vorbim despre etape cu schimbări majore în creația sa, cu rupturi spectaculoase, considerând că ceea ce deja a dobândit – aceea sinteză a curentelor artistice din Franța primelor decenii ale secolului trecut – a dorit să adâncească, să desăvârșească fără să-și piardă curiozitatea pentru aspectele intime, chiar aparent minore ale vieții, ale momentelor lipsite de ceva spectaculos. Odată dobândită siguranța conferită de liniștea atelierului, a prezenței familiei, a celor apropiați – „modelele” sale –, frumusețea și armonia florilor, obiectele uzuale familiale și-au aflat locul în multe tablouri semnate de Alma Redlinger. Și odată cu echilibrul infiltrat în cristalizările maturizării, s-a instalat limpezimea analitică a privirii cucerite de acuitatea „diurnului”. Natura sa artistică nu a fost înclinată spre problematizare, spre răvășire, ci de năzuința desăvârșirii expresiei în întregul ei, pentru a obține armonia. Dar această privire atentă la cele mai mici schimbări ale relațiilor dintre formele naturale în cadrul unei compoziții, dispuse într-un anumit mod de însăși Alma Redlinger, însemna o pătrunzătoare întoarcere către universul lăuntric care putea atrage atenția asupra unor accente subiective, a unor reflexe și nuanțe ce însoțesc pe parcursul drumului creator profilul său spiritual, stări și momente diferite ale propriei sensibilități, exprimând unicitatea „momentului sufleteș” ce corespunde momentului creator, din care se naște respirația unitară a imaginii. Stările sunt diverse, apar și momente mai tensionate, neliniști – toate reflectate de tablourile sale și totuși, prin voința de depășire, în aspirația spre construcție, spre armonie surprinde o atitudine clasică, fiecare tablou însemnând o

reunire a simțirii, mâinii și gândirii ordonatoare. Voința constructivă se manifestă în contururile vizibile, chiar ferme uneori ale formelor, care nu există în natură, dar observăm totodată și prezența impulsului de mlădiere a grafiei, până la o finețe emoționantă. Și chiar dacă în creația Almei Redlinger sunt numeroase naturile moarte cu obiecte și flori, lucrări ce prezintă aspecte ale atelierului său, există în ele ceva activ, o mișcare subtilă, totul și toate fiind animate, însuflețite de mâna pictoriței. De aceea nici nu intervine plictisul oricâte lucrări am vedea, fiind surprinși și curioși să le urmărim, aproape aceleași și totuși mereu altele prin felul în care relaționează unele cu altele. Aș adăuga existența unei anume atmosfere care e datorată elementelor de limbaj, dar care devine și independentă, contribuind la dialogul formal, ca o „substanță” de natură sufletească. Aș zice că este o realizare integrală în care se regăsesc formă, volum, culoare, linie, lumină, atmosferă, viața complexă a artistei.



Se remarcă așadar o nevoie de certitudine și nu de pitoresc. Se păstrează un foarte prețios accent de confesiune picturală, în sensul cel mai înalt al cuvântului, uneori foarte tainică ce primește statutul autenticei originalități artistice, impregnată însă de o „inteligență plastică”, de care vorbea Lucian Grigorescu, fără să ajungă niciodată cerebrală. Acesta este unul dintre secretele pentru care mă simt atrasă de creația pictoriței Alma Redlinger: echilibrul formal, „inteligența plastică”, una care nu împiedică, ci potențează grația, delicatețea, savoarea datorate, deopotrivă, liniei și culorilor. Ansamblul linear, pe lângă liniile puternice de structură, proaspăt perceput, și culorile puternice, intense, uneori cu contraste calorice așternute pe suprafețe ample, dar stăvilite între contururile ce păzesc expansiunea lor în detrimentul armoniei lămuresc pe ce complexe căi a ajuns artista la surprinzătoarele stilizări.

Citeam undeva ceea ce a scris despre R. Iosif, cu ocazia expoziției retrospective de la Sala Dalles, la împlinirea vârstei de 80 de ani, un tânăr critic de excepție pe atunci, astăzi un mare teoretician și filosof, Andrei Pleșu: „R. Iosif știe să tempereze purismul liniei. Marca artei sale este, de aceea, *ritmul* (...). Celor mai

tinere decât el (dacă poate fi cineva mai tânăr decât Iosif...) pictorul le dă lecția unei *modernități* absolute, eliberată de obsesia inovației cu orice preț, a modelor, a vedetismului”. Și Alma Redlinger a deținut secretul stilului, fără să cadă în deprinderea mortificatoare a imitării de sine. A fost consecventă cu sine, dar nu s-a repetat, totuși, niciodată.

Am notat deja că în creația artistei *naturile moarte* cu obiecte din ambianța casei și a atelierului său au fost numeroase, alăturându-li-se autoportretele, portretele celor apropiați, tema *clownului*, a muzicii. Alma Redlinger se surprinde pe sine cel mai adesea în fața șevaletului, într-o poziție verticală, în acord cu fermitatea caracterului său, concentrată asupra actului artistic, același de-a lungul timpului. Într-un *Autoportret* s-a înfățișat lângă o fereastră, dar într-un cadru al interiorului lipsit de adâncime, ocupând tot spațiul pe verticală, ceea ce-i conferă un aer grav și monumental. Verticalitate și concentrare, un ritm ascendent, o anumită tensiune datorată liniei, necesară creației. Apoi tema reveriei, a siestei, a meditației ce implică personaje feminine, în care și linia devine mai liberă, mai capricioasă uneori, iar culorile intense se abandonează în muzicalitatea nuanțelor. Dacă în *Femeie cu evantai* personajul feminin sofisticat emană grație, putere de seducție, dar în planuri „tăiate” printr-un desen energic, ferm, ce creează un ritm dinamic la care contribuie și coloritul cald, sugerând viața intensă, complexă a personajului, alte tablouri îmi amintesc de poetica întrețesere baudelaireană de „lux, calm și voluptate”. De remarcat încă o dată că pictorița a fost atentă la raporturile formă-cadru, la efectele perspective, mereu diferite, la „metoda ecranelor”, definindu-și o proprie încercare de interpretare a *mimes*-ului din unghiul rațiunii „modernității”. În seriile lucrărilor pe teme *sieste* și a *clownului*, trupurile nu au fost cuprinse în tensiunea tramei liniare și nici nu se decupează din ceea ce le înconjoară. Observăm factorii de relație ai liniei și rezonanțele culorilor, imaginea picturală fiind clădită adeseori pe transparență.

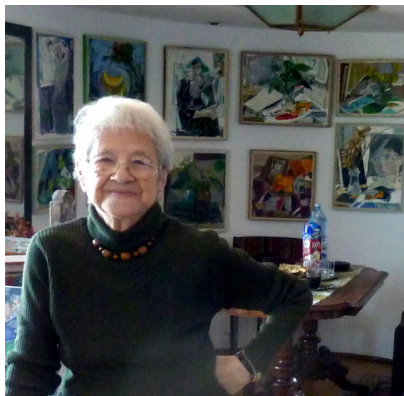


Mihaela Varga s-a referit în cadrul vernisajului expoziției de la I.C.R. la faptul că Alma Redlinger a știut să picteze admirabil sticla cu transparențele ei, observate în naturile moarte care cuprind și numeroase aluzii culturale, mărturii ale valorilor artistice în care credea artista. Obiectele, florile așezate în vase din sticlă apar în planuri simplificate, dar care dinamizează spațiul, oricât ar fi de restrâns.

Și în *naturile statice*, chiar când sunt predominante culori primare, mai ales roșul incandescent, galbenul copt, apar griurile discret colorate, luminoase, ce conferă impresia de spațialitate și contribuie la evidențierea planurilor, sugerând o anumită atmosferă de echilibru, de intimitate. Remarc și de această dată nu numai vigoarea desenului, ci și delicatețea și sensul cuprins în natura moartă cu flori, pictată în cadrul de viață al casei, al atelierului, sugerând existența unui spațiu, oricât ar fi de restrâns ori redat prin planuri rupte sau sugestiv articulate. Oblicele descendente ale unor flori ușor arcuite, dar suficient pentru a transmite impresia de fragilitate, de efemeritate (parcă un regret), sunt în dialog cu griurile rafinate, cu stropii de culoare intensă care până la urmă animă spațiul pictural. Aproape în fiecare natură statică cu flori, artista a așezat sub vasul transparent, o cartedouă, cu referiri culturale, pentru că pe lângă dorința de a crea raporturi formale complexe, de a anima spațiul, ne-a destăinuit din bogăția sa sufletească, ceva despre viața sa spirituală. Ne atrag lucrările sale pentru că ne introduce, prin mijloace artistice subtile, în ambianța unei vieți trăită plenar, frumos, sub semnul profunzimii și al echilibrului.

Adaug ceva spus de Alma Redlinger: „Îi iubesc pe marii anonimi ai secolelor trecute, și pe Rembrandt, Brueghel, Gauguin, impresioniștii, Braque, Picasso, Rouault, Matisse, Moore, și lista e doar la început. Îi iubesc pentru ce au creat, dar și pentru ce m-au lăsat să preiau, să-mi însușesc, determinându-mă în fața hârtiei și a pânzei, în afara școlilor și a curențelor, dar împreună cu ele, ca depozitară a tot ce m-au lăsat să simt, să înțeleg, să exprim. A fost o plăcere nemaipomenită hoinăreala prin muzeele lumii, a fost o bucurie permanentă să pictez, să desenez, să construiesc (...). Muzeul Zambaccian a fost reorganizat și acum sunt expuse și lucrările francezilor din colecția sa. Sunt acolo niște lucrări de Delacroix, Cézanne, Picasso, Matisse și alții care îmi plac foarte mult. Influențele așa cum v-am spus, vin prin asimilare, îmi place, admir ceva, caut în memorie și chiar în albume și probabil se întâmplă ca inspirația să filtreze lucrurile pe care le-am văzut și le-am însușit (în Vasile Petrovici, *De vorbă cu Alma Redlinger*, Editura Corint Educațional, București, p. 65-66)”.

* Expoziție Alma Redlinger (1924-2017) la Institutul Cultural Român, 2018, curator: Mihaela Varga, critic de artă

Alma REDLINGER (1924-2017)

A fost o recunoscută pictoriță, desenatoare și gravoare, cu o operă impresionantă. A urmat Academia liberă de artă Școala Maxy, între anii 1940-1944 și în 1945 Academia de Artă Guguianu, având ca profesor tot pe pictorul M. H. Maxy. Din 1951 a fost membră a Uniunii Artiștilor Plastici din București. Din anul 1945 a expus la saloanele de pictură grafică și apoi la expozițiile tematice de stat. După anul 1969 a participat la expoziții de artă decorativă și a executat lucrări de artă monumentală în anii 1959-1961 și 1964. A participat la numeroase expoziții de grup.

A avut **expoziții personale** în anii:

1961 – Pictură, Galeria de Artă B. Magheru; 1967 – Pictură, Galeria de Artă B. Magheru; 1970 – Pictură, Galeria Simeza; 1975 – Pictură, Galeria Simeza; 1976 – Desene, hol Teatrul Tândărică, Sala Victoria; 1978 – Pictură, Galeria Simeza; 1983 – Pictură și grafică, Galeria Orizont; 1987 – Pictură și grafică, Galeria Orizont; 1991 – Pictură, Galeria Orizont; 1994 – Pictură și grafică, etaj 3-4, Teatrul Național, București; 1998 – Grafică, Galeria Căminul Artei, București; Grafică, Clubul Junimii, Muzeul Literaturii Române, Iași; 2000 – Pictură, Crown Plaza, București; Pictură și grafică, Galeria Frezia, Dej; 2002 – Pictură, Galeria Simeza, București; 2004 – Pictură, Galeria Simeza, București; 2006 – „Atelier”, Pictură și grafică, Veroniki Art, București; 2007 – Cercul Militar Național, Galeria Artelor, București; 2009 – Galeria Ana, București; 2011 – Pictură și grafică mixtă Galeria Sala Dalles, București, curator Adrian Buga; 2011 – Pictură și grafică mixtă, Muzeul de Istorie Suceava; 2014 – „90 de ani de viață, 70 de ani de pictură” la Căminul Artei.

Expoziții în străinătate:

1959-1960 – Expoziție colectivă Bielorusia, Minsk și Atena; 1961 – Grafica militantă, Moscova; 1965 – Internationale Buchkunstausstellung, Leipzig, (în amintirea celor 77.289 de evrei uciși de fasciști); 1971 – A 3-a Bienală Internațională de sport în arta plastică, Madrid; 1973 – A 4-a Bienală Internațională de sport, Madrid; Estampe contemporaine, Biblioteca Națională, Paris; 1977 – Expoziția Internațională de artă plastică românească, Helsinki; 1981 – Internaționala de artă Miro, Barcelona; 1982 – Expoziția de artă

românească, Viena; 1984 – Intregraphik Berlin; 1988 – Grafica contemporană românească, Ecuador CCES; 1991 – Grafica românească, Israel; 1994 – Expoziția de artă românească din China; 2003 – Arta Romena Contemporană, Italia; Judische Kunst, Montabaul, Germania (50 de lucrări Alma Redlinger);

Premii:

1945 – premiul Anastase Simu pentru tineret; 1946 – premiul Ministerului Artelor; 1959 – mențiune la Festivalul mondial al tineretului; 1985 – medalia de aur a „Academiei Italia delle Arti e delle Lavoro”; 1985 – „Oscar d’Italia”; 2004 – Ordinul „Meritul Cultural” în gradul de Comandor; 2006 – Premiul „Marcel Iancu pentru Arte Plastice”; 2011 v Decorația „Nihil Sine Deo” – oferită de Mihai I al României.

Are numeroase lucrări în muzee și colecții particulare din România, Franța, Italia, Israel, Germania, SUA, Japonia, Brazilia, Olanda, Canada, Belgia, Grecia, Anglia.

* * *

1. Mihaela VARGA**Activitate profesională și științifică:**

Între 1975 și 1993, activitatea profesională a desfășurat-o în muzee: între 1975-1979, muzeograf la Muzeul Județean Brașov; între 1979-1992, muzeograf, apoi muzeograf principal la Muzeul Național de Artă al României; 1992-1993, director adjunct la Muzeul Național Cotroceni.

Preocupările de specialitate au vizat colecțiile de artă și fenomenul colecționării, arta populară românească, artă plastică și arta decorativă.

A organizat numeroase expoziții temporare și de bază (*colecția Elisabeta și Moise Weinberg; colecția Garabet Avachian; colecția Barbu Slătineanu*), a susținut conferințe, a pregătit publicații destinate publicului larg (concepția și realizarea revistei „Imaginație Artă”, nr. 1/1988, 2/1988 și 4/1989), a organizat manifestări muzeale (serii muzeale, cicluri de filme documentare, cicluri de filme artistice ș. a.).

Din decembrie 1992 și până în noiembrie 1993 a fost director adjunct la Muzeul Național Cotroceni, răspunzând de secțiile de cercetare, evidența patrimoniului și relații cu publicul, participând în mod direct la organizarea de expoziții (*Colecția Dan Nasta*) și la organizarea sesiunilor de comunicări. Din 1993 și până în prezent lucrează la Editura Maiko, unde se ocupă de producția de carte a editurii. A redactat catalogele expozițiilor retrospective *Lucian Grigorescu* (1994 – curator Thea Luca; MNAR), *Magdalena Rădulescu*, (1995 – curatori Florența Ivaniuc și Cristian Velescu; MNAR), *Constantin Isachie, pictor al mondenității bucureștene* (2014 – curatori Marian Constantin și Mihaela Varga) și mai multe volume de istoria artei românești semnate de critici și istorici de artă ca Petre Oprea, Radu Ionescu, Adrian-Silvan Ionescu, Mircea Deac, Luiza Barcan, Ana Maria Harțuche.

A susținut o rubrică săptămânală consacrată licitațiilor de artă la publicația „Curierul Național Magazin” din 1995 și până la suspendarea publicației în 1997.

Participările la sesiunile de comunicări și studiile publicate în ultimii 15 ani s-au referit la bogatul material oferit de teren, precum și la cercetările pe care le-a efectuat în arhive și în presa timpului pentru a stabili proveniența lucrărilor artistice. În acest sens a scris mai multe studii pentru revista de specialitate referitoare la unele piese de excepție apărute pe piața de artă, însoțite de date noi despre artiștii sau manufacturile în care au fost produse, precum și despre viața artistică și comerțul de artă din România.

A organizat mai multe expoziții retrospective sub egida UNESCO, dedicate artiștilor: Rodica Ciocârdel Teodorescu, Virginia Raduslăvescu Serafim, Dana Schobel-Roman (în colaborare cu Doina Schobel), Radu Drăgoescu (în colaborare cu Doina Schobel și Eugenia Antonescu), Constantin Isachie (în colaborare cu Marian Constantin).

Începând cu anul 2001 a vernisat numeroase expoziții personale ale unor artiști ca: Marilena Murariu, Paul Duda, Vitalie Butescu, Șerbana Drăgoescu, Otilia Borș, Daniela Fumușanu, Mihai Potcoavă, Medi Wechsler-Dinu, Alina Vodă, Ana Mirela Anghel, Mugur Kreiss, Daniela Zbarcea, Angela Szabo (Cluj), Andreea Rus (Bistrița), Mariana Grumăzescu-Voicu (Ploiești), Valentin Rozsnyai (Sighet) și colective (Steaguri medievale – 2013, curator Daniela Frumușeanu; Câmp electric – 2014, curator Daniela Zbarcea ș. a.)

A inițiat și organizat mai multe expoziții străine sub egida UNESCO: *Arhitectura corporală* (2007, Muzeul Național al Satului, cu artiști plastici parizieni; în colaborare cu Eugenia Antonescu), *Picii* – expoziție a artistului fotograf columbian Saul Acosta Rios (Art Jazz Club, 2010), *Între București și Africa* – expoziție a artistului fotograf olandez Jeroen Bruggeman (Muzeul Țăranului Român, 2010).

Unul dintre Meritele Mihaelei Varga este acela de a fi reînființat în 2011 Sesiunea de comunicări „Petre Oprea”, ca un omagiu adus omului de cultură, muzeograf,

istoric și critic de artă Petre Oprea. Din păcate, sesiunile științifice organizate de muzee aproape au dispărut, deși ele stimulau cercetarea, însemnau momente de emulație, dând participanților posibilitatea de a comunica științific și uman. Pentru a pune în valoare bogatul patrimoniu de artă din România, Mihaela Varga a organizat numeroase alte sesiuni și simpozioane sub egida Federației Române a Asociațiilor Cluburilor și Centrelor UNESCO.

Apublicat de asemenea numeroase lucrări de specialitate, dintre care enumerăm:

Principesa Maria, preocupări de amenajări de interior; creatoare de mobilier sculptat și pirogravat, promotoare a artelor decorative, în „Colocviul național de istoria artei decorative, 15-16 octombrie 1998”, Muzeul Național Cotroceni, București, 1999; *WMF la 1900, între istorism și Jugendstil*, în „Pro Arte”, nr. 10/1999; *Sticlăria franceză Art Nouveau în România. Aspecte ale unui fenomen la modă*, în „Studii și comunicări”, vol. 4-5, Museum Arad, Arad, 1999; *Grădinile Reginei Maria de la Balcic*, în „Studii și articole de istorie și istoria artei Muzeul Național Cotroceni”, Ed. Sigma, București, 2001; *Orfevrăria importată acum un veac*, în „Pro Arte”, nr. 12/2001; *Rolul artelor industriale la începutul secolului al XX-lea*, în „Studii și comunicări”, vol. 7, Museum Arad, Arad, 2001-2002; *Orfevrăria importată în perioada 1928-1937*, în „Pro Arte”, nr. 13/2002; *Virginia Raduslăvescu Serafim*, catalog de expoziție, Comisia Națională UNESCO a României, martie 2002; *Rodica Ciocârdel Teodorescu*, catalog de expoziție, Comisia Națională UNESCO a României, mai 2002; *Art Déco în România*, în „Antichități România”, nr. 3/2004; *Istoria fericită a unei colecții moștenite*, în „Antichități România”, nr. 4/2004; *Crâmpeie de Art Déco*, în „Pro Arte”, nr. 14-15/2005; *Stilul neoromânesc în mobilier*, în „Pro Arte”, nr. 17/2007; *Comerțul de artă din România în 1990 – 2000*, în volumul „Paradigmele istoriei. Omagiu Profesorului Gh. Buzatu”, vol. II, coordonator Stela Chepteia, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009; *Medi Wechsler Dinu și alte doamne ale generației sale*, în catalogul „Medi Wechsler Dinu”, coordonator Luiza Barcan, Editura Ars Docendi, Universitatea din București, 2010; *Theodor Pallady. Originea socială: aristocrat. Profesia: pictor*, în volumul „Gheorghe Buzatu. In Memoriam”, coordonatori: Marusia Cîrstea, Sorin Liviu Damian, Lucian Dindirică, Editura Cetatea de scaun, Craiova, 2014.

André Breton

Nadja



Andrei VORNICU**Zăpada roșie de altădată**

Când eram copil, în prag de Crăciun
porcii erau tăiați în spatele blocului
Am stat în mai multe blocuri, dar peste tot
povestea era aceeași
Dintr-o dată, un urlat prelung îmi sfredelea timpanele
și răsună și răsună și răsună
în varii modulații, în varii intensități și înălțimi
Minute în șir
minute ca niște ore
foarte lungi
Și îmi apăsam urechile cu palmele
până îmi albeau încheieturile
Degeaba
fiindcă urletele alea răsunau și persistau orișicum
la acel moment deja ninsese,
ieșisem la săniuș și la bulgărit,
și zăpada se depusese și în spatele blocului
Când urlatul înceta știam că zăpada va fi roșie și se va
întinde
centimetru cu centimetru
în jurul naturii moarte cu râț
Flacăra mașinăriei de pârlit marca pe asfalt
conturul porcului ucis,
peste care săream vara în șotron
sau cu o minge
sau în momente imprecise,
În care nu știam dacă memoria mea
developează o amintire
sau o voalează în mod premeditat

Pe-atunci Moș Crăciun își făcea apariția neîntârziat
chiar în reprize
o dată lăsa bradul undeva în casă
altădată venea cu niște dulciuri
apoi câte-o jucărie

În dimineața de Crăciun, generozitatea lui era maximă,
Mergeam la colindat și mă umpleam de
bani și fericire de sezon
iar afară ninge o zăpadă care menține toate aceste
momente înghețate
În tine,
în acea zonă nedefinită care, de fapt, arde mereu
Eram la vârsta la care mă simțeam nemuritor fiindcă
într-un fel foarte personal, eram nemuritor
Doar urlatul ăla care se repeta în fiecare an
împroșca idila mea cu sânge și-o pârla cu flăcări
și-un alt porc ajungea în farfuria de Crăciun,
avea și asta părțile sale neplăcute, dar
conștiința nu opunea prea multe rezistențe
era prea fragedă,
Ființele nu mureau, ci sufereau o transformare
și era mult mai bine-așa.

Acum asomează porcii cu metode sofisticate
un scurt guiț și gata
Bătrânii din casa de vizavi de blocul meu își cumpără
porcul în ajun
plătesc oameni să-i ia ultimul guițat
Acum nu mai aud minute de urlete, ci doar secunde,
dar și cu timpul sunt în alte relații
a devenit bunul meu cel mai de preț
Când trag cu ochiul pe geam văd doar o rană în zona
gâtului
și-o dâră de sânge care se răsfiră pe dala de piatră
Nu mai sunt zăpezi de înroșit
s-au retras în jurul iernii ca un cerc în jurul pietrei care
le-a produs

Contururile din asfalt s-au resorbit în el

Pe mine mă bate gândul să devin vegetarian, ca tata
să anulez orice legătură între mine și sângele care se
răsfiră-n ploaie
aș anula și această amintire din copilărie
Și aș privi poate înainte,
într-o iarnă potențială în care
zăpada va reîncepe să recreeze realitatea noastră,
Iar în loc de porci vor apărea ființe care se vor întinde
singure
pe jos,
oamenii se vor strânge-n jurul lor, flămânzi, cu ochi ca
niște lasere
iar ființele vor deschide pe tot trupul ochi de lumină
și-i vor lăsa pe toți cei avizi să bea din ei
până când zăpada din jurul lor
își va redobândi
albul pur.

Moromeții 2

Cel mai premiat film românesc de la gala UNITER din martie a.c. a fost, oarecum de așteptat, *Moromeții II* al lui Stere Gulea. E de remarcat, în primul rând, jocul excelent al actorilor: Horațiu Mălăele face un rol comparabil cu cel al lui Rebengiuc. Foarte tânărul Iosif Pastina, care-l joacă pe Niculae, e și el extrem de convingător. Cam toată distribuția e remarcabilă. În schimb, viziunea lui Stere Gulea e discutabilă prin încercarea de a atenua conflictele ireconciliabile din roman, deopotrivă în plan familial (Moromete e sentimentalizat și idilizat) și în plan politic. Printr-o suprapunere a datelor *Moromeților 2* cu *Viața ca o pradă*, regizorul îl reinterpretează pe Niculae prin biografia tânărului Preda, ștergându-i sau reducând la câteva date exterioare opțiunile personajului pentru activismul comunist. Niculae nu mai e în primul rând comunist, ci... scriitor. O modalitate de a degonfla și inocenta probabil cel mai important conflict al cărții, cel dintre tatăl reacționar și fiul activist. Mai mult, o scenă finală trimite la represiunea comunistă a manifestării pro-rege din noiembrie 1947 – la care Niculae e pus să asiste în mod artificial. Stere Gulea oferă versiunea schematizat-anticomunistă a *Moromeților*, reducând ceea ce ar fi putut constitui o dezbatere reală cu privire la tentația și motivațiile personale ale socialismului în anii '50 (temă serioasă, complexă, care ar fi meritat să fie chestionată lucid în continuare, altfel decât din perspectiva post-traumatică din anii '90) la o viziune alb-negru, în care Niculae – și, odată cu el, un întreg context – e „cumințit” și lăsat fără replici. (A.G.)

O reabilitare a scriitorului. Mai bine mai târziu decât niciodată

Comunicatul Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor din România prin care „își manifestă îngrijorarea cu privire la tentativele de politizare și de control asupra Justiției” a trecut destul de ușor pe sub ochii publicului larg, fără a face mare valvă, deși are o mare însemnătate. Mai întâi,

să observăm, el e un indiciu viguros că demersurile politicianilor care controlează guvernarea au reușit ceea ce părea aproape imposibil, și anume, să coalezăze mare parte din intelectualii pentru a-și exprima dezacordul față de ceea ce apare tot mai evident ca o revenire la guvernarea de tip dictatorial. Faptul că doar Varujan Vosganian a fost împotriva unui astfel de comunicat demonstrează un grad mare al solidarității.

Multă vreme lumea scriitorilor, ca reprezentantă a intelectualității românești, a fost acuzată în mod explicit de colaboraționism cu puterea politică dictatorială comunistă. Sigur, e vorba aici de o etichetare generică. Una care ignoră sau consideră insuficiente, pe de o parte, cazurile de dizidență, ca acțiune politică explicită, pe de alta, pe cele care mizau pe o formă mai greu sesizabilă de acțiune antisistem, implicită, căci nu îmbrăca haina protestului fățiș, ci măcina fără emfază, precum cariile lemnul, temeliile aderenței față de ideologia oficială la nivelul unor conștiințe individuale și chiar la scară socială. Aceasta din urmă a fost numită rezistență prin cultură. Un astfel de exemplu este și literatura subversivă, ale cărei energii protestatare se păstrau totuși, în ciuda diverselor forme de cenzură, ascunse sub glazura metaforei, parabolei și naivității truate. Nici dizidența fățișă, redusă ca număr de cazuri, nici rezistența prin cultură nu au fost suficiente pentru spălarea deplină a onoarei intelectualului român generic.

După '89 părea că intelectualitatea doritoare de democrație își ia revanșa. S-a implicat politic, și-a înființat instituții media, a devenit majoritară în universitățile de stat și a înființat unele private, s-a exprimat când și unde i-a căzut bine. A dat chiar și Președinte. Atâta doar că a fost, din nou, învinsă de „sistem”, unul pe care nu-l poate descrie nicidecum cu claritate. Opiniile convergeau totuși spre o idee recurentă, transformată treptat în truism: pentru fiecare sistemul e o entitate obscură din care fac parte toți cei care au alte simpatii politice decât ale sale plus ceva inteligență malefică din fosta securitate. E forța care frânează progresul țării, trebuind demascată și nimicită. Firește atunci, intelectualitatea cu atitudine politică a

făcut implozie. Limbile s-au încurcat atât de tare încât niciun edificiu nu mai putea fi construit împreună. Cotonogea mediatică ori de șuetă a ajuns uneori până la limita linșajului. Mai era doar un pas până la a vorbi de noi situații de autoexil răsunător. Cazul Cărtărescu este elocvent. Câștigătorii disputei au fost, desigur, cei aflați de partea puterii care a guvernat cel mai mult din '89 încoace, adică tabăra comuniștilor de ranguri inferioare. Aceștia nu au sesizat lipsa consistenței ideologice a partidelor noastre, al căror scop esențial era accesul la resursele țării pentru a și le însuși privilegiații. Foștii nomenclaturiști de ranguri inferioare au știut să controleze în bună măsură chiar și opoziția, înființând partide noi, care să o mimeze, și chiar să acapareze treptat puterea inclusiv în cadrul partidelor „istorice”. Intelectualii noștri cu carnet de partid, sau doar ajutoare de nădejde ale diversilor lideri politici, amatori de sinecure și privilegii, au găsit mereu câte un motiv ideologic ori câte-un sofism pentru a-și justifica înregimentarea și a trata drept derizorie tema corupției liderilor pe care-i urmau. Și până la a apuca epoca Dragnea nici nu le-a fost foarte greu.

Acum însă situația este mult schimbată. Folosirea ideologiilor politice drept simple pretexte, simplă demagogie, pentru acumularea de voturi, care să permită accesul la mecanismele devalizării, a devenit evidentă pentru o majoritate capabilă de reacție și, sper, de o reformă autentică. Atacul politicianilor asupra insulelor de normalitate din sistemul de justiție, pentru a și-o subordona total și a transforma politicienii care deține puterea în persoane nejustificabile (altfel decât la comandă, ca reglare de conturi), pare să fi trezit intelectualitatea noastră în ansamblu. Pericolul reinstaurării dictaturii este elementul care a declanșat o solidaritate altfel imposibilă a unei mari părți a intelectualilor. Parte semnificativă din cei de dreapta au protestat în feluri diverse. Cei de stânga s-au delimitat de mafia deghizată sub flamura democrației sociale și au înființat DEMOS, partid care dă speranța unei forțe politice autentice, prima care pare să ia ideologia stângistă în serios, adică nu o folosește ca mijloc de obținere a

unor voturi, ci o tratează ca formulare coerentă a scopului ameliorării vieții categoriilor sociale defavorizate, în spirit democratic și umanitar. Au apărut, de asemenea, protestele unor „bresle”, începând cu magistrații și ajungând apoi până la actori.

În acest context, implicarea directă, fie și „într-un târziu”, prin comunicat, a Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor din România, pentru a reacționa împotriva reinstaurării depline a controlului de partid asupra sistemului de justiție, reprezintă nu doar un fapt laudabil, ci indiciul asumării unei funcții sociale mai complexe a intelectualului și, bineînțeles, a scriitorului. Una care presupune exprimarea clară a protestului atunci când observă derapaje ale politicului. Singura care îl poate reabilita. (C.C.)

Literatura iese pe străzile Brașovului

De Zilele Universității „Transilvania”, Facultatea de Litere nu doar că își deschide larg ușile din lemn masiv ale Corpului T, ba chiar o ia la pas pe străzile Centrului Vechi al Brașovului. De șapte ani, profesori și studenți ai Facultății de Litere se angajează într-un maraton literar cu opriri în librăriile partenere proiectului. Consecvența prin care reprezentanții instituției brașovene se angajează în promovarea unei literaturi vii și relevante este o caracteristică a tinerei Facultăți, iar cursurile de Scriere creatoare și, desigur, Colocviile de Literatură Contemporană, sunt edificatoare în acest sens. Anul acesta, de 1 martie, au avut loc două opriri: la Librăria Șt. O. Iosif și la Librăria Humanitas. Au fost „prezenți” publicului brașovean interesat de literatură și de cultură poeți tineri, precum și poeți recunoscuți. În prima parte a programului, moderați de Virgil Borcan, și-au citit poemele Bianca Buta, Mădălina Coman, Dumitru Galupa, Florin Gherman, Denisa Păun, Ioana Zenaida Rotariu și Anastasia Tache. Adrian Lăcătuș, decanul Facultății de Litere, a moderat a doua serie de lecturi publice susținute de Carmen Elisabeth Puchianu, Romulus Bucur, Anca Dumitru și Robert G. Elekes. (S. P.)

Noua Transilvania

În general, regula în câmpul revistelor de cultură pare a fi următoarea: cu cât o revistă e mai acreditată și prezentă în mai multe baze internaționale de date, cu atât e mai ilizibilă. Revista *Transilvania* din Sibiu este însă excepția care confirmă regula. După o transfuzie recentă de sânge proaspăt în redacție (prin aducerea lui Ștefan Baghiu și Vlad Pojoga), revista a scos un număr nou (2/2019) extrem de interesant, cu un grupaj tematic consistent dedicat studiilor literare cantitative și problematicei *world literature*. Din sumar, menționăm studiile lui Emanuel Modoc („Literatura română ca fenomen transnațional”), Mihnea Bălci („Studii cantitative recente în spațiul românesc”), dar și eseul Ștefanei Popa despre figura paternă din romanele lui Karl Ove Knausgaard. Tot înainte! (A.C.)

Cu cenaclul la American Corner

Porni și cenaclul revistei *Vatra* la sfârșitul lunii ianuarie a.c., concretizându-se astfel o dorință mai veche a redactorilor, frăiele acestei tinere, dar atât de necesare, pentru mediul târgu-mureșean, „isprăvi” culturale aflându-se în mâinile iscusite ale lui Călin Crăciun. După principul „mai răuț, că-i mai făinuț”, i.e. „să fim realiști și precauți, ca la început de drum”, s-a decis ca întâlnirile cenaclului să aibă loc în ultima joi a fiecărei luni impare și să fie găzduite într-o anexă a Bibliotecii Județene, cunoscute sub numele de *American Corner*. Și a fost prima întâlnire la data și locul stabilite, cu trei scriitori invitați la lectură: Flavia Adam – poezie, Kocsis Francisko – poezie, Valentin Covaciu – proză, secondăți de trei critici: Călin Crăciun, Senida Poenariu și subsemnata și un public nu prea numeros, dar atent și receptiv, pe care ni l-am dori mai îndrăzneț și dezinhizat.

A doua întâlnire a început cu elementul surpriză – în loc de *American Corner*, ce găzduia alt eveniment, am migrat temporar în sala secției de artă a Bibliotecii Județene, într-un spațiu mai intim, ce-i drept, toți invitații – poeți, critici, iubitori

de literatură fiind grupați în jurul unei mese rotunde... Dar ce importă locul – deși, desigur, pe viitor, sperăm să avem un spațiu consacrat – când se citește literatură de bună calitate. Mai precis, poezie semnată de trei tinere poete: Alexandra Marc, liceană încă, emoționată la prima ei lectură publică, dar promițătoare, Roxana Cotruș – aflată deja la primul volum, scriind o poezie mai degrabă percutantă și cerebrală, și Gabriela Feceoru – o poetă de traumă și transă, din al cărei recital poetic extrem de dramatic și tensionat, un adevărat torent poetic, cei prezenți cu greu s-au putut smulge. A fost, neîndoielnic, momentul de vârf al serii, atât în ceea ce privește partitura lecturală, cât și dezbaterile intense care i-au urmat. Cu toate că a fost seara tinerelor poete, atât de pline de vervă poetică și polemică – mai ales când au intrat în scenă teme feministe –, cenaclul nu vrea să practice *partis-pris*-uri de niciun fel, având porțile larg deschise scriitorilor din varii generații. Iar în cursul celei de-a doua întâlniri, acest binevenit contrapunct a fost oferit de poetul Ion Dumbravă, ajuns deja la o vârstă respectabilă, nu doar biologică, ci și poetică, poezia sa hieratizată, esențializată, înscriindu-se pe orbita modernismului blagian, a fost o veritabilă lecție despre ce înseamnă poetica tăcerii.

Sperăm să ne menținem ritmicitatea, dacă nu cumva să o marcăm lunar și, mai mult decât atât, să descoperim scriitori autohtoni dinamici, conectați la realitățile literare actuale cu șanse reale de a intra în circuitul național și dornici să citească din creațiile lor în cadrul întâlnirilor cenaclului *Vetrei* și să revină, dacă, nu-i așa, vom reuși să creăm o atmosferă incitantă, încât să ni se ducă vestea în urbe. (C.T.)



Constantin ABĂLUȚĂ**Neînsemnătate***Tot Anei Blandiana*

Despre însemnătatea sau neînsemnătatea mea
literară, mult stimată doamnă,
s-a tot discutat, favorabil sau ba,
încă din anii şaizeci, dar asta înseamnă
că s-a epuizat subiectul – de când
am aruncat piatra în poezie
mi-am dat seama că nu sunt un om de rând,
pe stradă oamenii mă salută cu bucurie,
recunoscători că le-am explicat modul de folosinţă
al aerului, aşa că eu voi sta în picioare
primul, sunt sigur în această privinţă,
înconjurat de obiecte de tăcere, mereu, în toate dicţionarele literare!

în lectura lui Lucian PERȚA