

JÓZSEF Attila**Inventaru-i gata**
(Kész a leltár)

În mine-am nădăjduit de la-nceput –
când omul n-are nimic, e de știut
că nu-l costă mult. N-are cum să-i fie
mai scump ca vitei moartea pe vecie.
N-am dat bir cu fugiții chiar de m-am temut –
sunt lăstar din neamul care m-a născut.
Pe toți i-am plătit ce-aceeași măsură,
pe cine-n dar mi-a dat, cu iubitură.
Pe femeia ce s-a jucat cu mine:
am crezut-o sincer, ca să-i fac bine!
Am frecat puntea, am smucit otgonul,
între domni mintoși făcut-am pe prostul.
Am vândut moriști, pâini, cărți și ziare
ori poezii – când ce avea căutare.
Am tras nădejde că voi sfârși în pat,
nu-n glorioase lupte ori spânzurat.
Oricum ar fi, inventarul e-ntocmit.
Am trăit – din asta și-alții au murit.

noiembrie-decembrie 1936

traducere de Kocsis Francisko

Gabriela ADAMEȘTEANU



Viața începe de mai multe ori

De la un moment dat încolo, existența încremenită a bătrânilor se mișcă doar târâtă de imprevizibilul din viața copiilor. M-am gândit la asta după telefonul pe care i l-am dat ieri seară lui Mady ca să mai vorbim despre Corina.

Știu din experiență că rudelor apropiate le cade bine să audă povești în care cel drag, plecat din lumea noastră, este personajul principal. Și tot povestind noi două, ce-mi spune, așa, în trecere, Mady? Că ea și maică-sa, dacă nu se întâmpla nenorocirea, în vară urmau să se mute în America. Așa, se va muta doar ea, și, plângând în timp ce vorbea, Mady mi-a spus că umblă să-și cumpere apartament: ar fi vrut în California, dar Coasta de Est este mai potrivită pentru călătoriile în Europa și Asia, la care o obligă fișa de post a jobului. Mady putea să se mute în America de câțiva ani, de când patronul plecase cu firma acolo, dar n-a vrut s-o lase aici singură pe maică-sa, și ezităările ei au întârziat-o.

Să fiu sinceră, am avut un mic șoc când am aflat că un eveniment atât de important din viața ei, Corina l-a ținut ascuns față de mine! De ce, mă tot întreb de atunci. Poate fiindcă s-a decis greu? Ce sens avea să bată toba când nu se hotărâse încă? Știa că oricâte sfaturi ar fi primit, ar fi făcut doar după capul ei.

Înțeleg cât de greu îi venea Corinei să-și lase aici relațiile, multe și vechi, viața reorganizată după moartea lui Nicu: nu mai avea timp și energie să-și facă altele, acolo. N-o ajuta nici bruma ei de engleză, și n-avea nimic în comun cu românii deja adaptați în noua țară. Iar covidul care cine știe cât mai dura, o izola în plus. O aștepta o viață și mai singuratică decât cea a lui Mihnea Stătescu, care mă sună tot mai des, fericit că și-a convins feciorul să facă Paștele aici.

„Vii și tu cu noi, în Maramureș, în Bucovina!” îmi scrie.

„Ușurel, să ajungem noi sănătoși până-n primăvară!” îi răspund.

*

Am fost supărată pe Corina, deși e ciudat să te mai superi pe cineva căruia i se iartă toate păcatele când părăsește lumea asta. Doar că pentru mine ea continuă să fie vie, mă trezesc cu ea în gând, ce fel de prietene mai eram, dacă nu mi-ai spus că peste câteva luni aveam să ne despărțim?!

Înțeleg de ce n-a dat sfoară în țară, multe persoane, nu doar vârstnice, dar mai ales ele, vampirizează viețile celor din jur, scormonesc după noutăți și le colportează. Cele din jurul tău ar fi umplut lumea, poate i-ar fi făcut rău și lui Mady, dar să taci și față de mine? Îi reproșez Corinei.

Să recunosc însă că, tot gândindu-mă că oricum ar fi plecat, durerea morții ei s-a mai atenuat. Ar fi ajuns și ea altă voce la distanță, pe lângă Delia, Liviu, Mihnea, David, Letiția. Ba chiar legătura dintre noi s-ar fi măcinat și mai mult, fiindcă, spre deosebire de ceilalți, ea avea șanse zero să se mai întoarcă.

Nu doar ea, ci și eu tot aș fi pierdut concertele împreună la Sala Palatului cu vedetele internaționale de pe vremea noastră, care vin să cânte aici pentru ultima oară, mesele cu grupul nostru la un bun restaurant, cu prețuri civilizate, glumele obișnuite și vociferările în contradictoriu prin care răzbătea vocea ei autoritară, cadourile pregătite, din vreme, pentru aniversări, Crăciun, Paște, excursii prin Europa în programe de seniori, schimbul de noutăți medicale. Toate aveau să ia sfârșit, nu doar pentru ea, ci și pentru mine.

*

La urma urmei, nu-i pot reproșa nimic lui Mady, care și-așa, tot întârziind să plece, din cauza maică-sii care nu se hotăra, risca să piardă jobul invidiat de mulți. Și nici Corinei care se decisese greu, numai de dragul fetei ei. Ba o mai și scutise murind, de cheltuiala și eforturile mutării, pe care nu vreau să mi le imaginez.

Dacă aș fi văzut un film cu un astfel de final, i-aș fi zis scenaristului, hai, las-o-ncolo, că e prea pus cu mâna! Fă-l și tu mai plauzibil, mai aproape de realitate! Dar cu realitatea, cine poate să se pună?

Letiția a ieșit din spital, dar nu e într-o formă bună, mi-a spus Petru pe care l-am sunat tot ieri ca să văd ce se mai întâmplă. Era mai puțin vorbăreț ca în alte dăți, mi s-a părut chiar că dădea din colț în colț, o fi fost prin preajmă Letiția care n-a venit la telefon, o să mă sune ea când se va simți mai bine, mi-a spus el, spășit, i-o fi făcut vreo scenă de gelozie, ha-ha!

Delia mă tot pisează să mă întorc la București, că războiul stă să-nceapă, rușii sunt la granița Ucrainei, bla-bla, scornelile lui Gleb și-ale televiziunilor astea, cu minciunile lor.

„Și dac-ar fi război, cu ce m-ar afecta asta pe mine? i-am spus fetei mele. De ce aș fi mai expusă într-o urbe modestă ca asta decât într-un oraș dezordonat și dement ca Bucureștiul?”

Totuși, mă gândesc să mă întorc, poate n-ar strica să-mi fac controlul ăla medical amânat, să nu mă trezesc într-o zi căzută pe capul copiilor.

*

Și să termin cu toate prostiile pe care le înșir aici, povestea castelului ar fi fost utilă doar ca documentare pentru romanul Letiției, dar va mai fi el vreodată scris? Și relația mea cu Letiția va mai fi aceeași ca înainte de boală? Long- covid a avut și Delia, dar una e să-l ai la 30 și alta la 70, sau pe aproape, Letiția niciodată n-a vrut să-mi spună vârsta ei. Din câte bănuiesc, acum are sechele neurologice. Ce mai e-n stare să facă de-acum înainte cu proprietățile pe care mi le tot înșiră? Romanul trebuie să fi apărut fără ea, sau nu va mai apare niciodată. Așa e când lași lucrurile pe ultimul moment.

Iar pe mine nu știu ce m-a găsit să mă dau mare cu povestea castelului, după ce am stat ani lângă el și înăuntru am intrat doar o dată, împinsă de Delia. Mașinile fac coadă să-l viziteze, dar despre ce s-a petrecut înăuntru nu deschide nimeni gura să spună.

Tot ce știu este de la Florentina care a ars gazul la primărie, înainte să-și facă business cu turismul: era „secretara secretarei primarului”, asta e gluma ei. Mai trece și-acum pe la primărie ca să prindă momentul când încep lucrările la canalizare pe partea asta de urbe și să împingă strada noastră, să intre prima. Nu știu dacă și-a făcut destule relații cu noul primar, nu-l văd nici pe asta prea grăbit, iar cel dinainte, Busuioc, a stat în post peste 20 de ani, și nu s-a ocupat decât să taxeze retrocedările, până a ajuns patron de hotel și în consiliul de administrație al Castelului.

Pentru Florentina are sens lupta pentru canalizare, fosa ei septică n-a fost proiectată pentru hoarda de turiști care-i vin și mereu cheamă vidanșorii, o bătaie de cap, plus costurile ei. Dar mie mi-e teamă că nu mai ajung să văd că intră civilizația și pe strada noastră!

*

Poate, la urma urmei, nici nu e rău că n-a mai ajuns Letiția la Castel, m-ar fi enervat dac-o vedeam că strâmbă din nas. Și, după cum o știu, sigur c-ar fi făcut-o! Ar fi zis că e prea nou, și chiar este, dacă îl compari cu ale ei, de pe Loara! Abia a trecut de două sute, îi mai lipsesc vreo cinci-șase sute de ani ca să fie luat în seamă! Ghizii pot în schimb să povestească ce bogat fost prințul care l-a ridicat și să arate blazoanele de familie boierești, domnești, cu care se înrudise. Cei din familia lui stătuseră mai tot timpul pe tron, când nu erau în Valahia, erau în Moldova. S-au ocupat cu intrigi la Istanbul când alții ridicau pe Loara castele.

Oamenii din zonă însă cred că a fost o vrajă sau un blestem legat de Castelul la care s-a lucrat mulți ani și nu se mai termina. S-a cărat marmură și ceramică din Italia, vitralii și mobilier din Franța, șemineuri din Anglia, arhitecți și constructori din Austria, însemne heraldice și masonice de peste tot. Poate prea multa bogăție aduce nenoroc, fiindcă tocmai atunci când s-a terminat construcția, prințul a murit. N-a apucat să se bucure de nimic.

Iar în curtea lui imensă, pe lângă havuzuri, fântâni arteziene, chioșcuri și umbrare, se află și o peșteră naturală de unde, în nopțile de iarnă, oamenii vedeau

cum ies fantome. Prințesa bătrână s-a gândit c-o fi un blestem și-a ctitorit o biserică. Unii susțin că de-atunci n-au mai ieșit fantome, dar firososul de Gleb a spus că s-ar putea face acolo un centru balnear profitabil, trebuie să fie în peșteră un izvor cald sau o sursă de gaze.

*

Nu sunt superstițioasă, dar ceva necurat tot pare să fie cu Castelul ăsta, pe frontispiciul căruia, în latină, prințul scrisese că l-a construit pentru urmașii lui, până în a nu știu care spiță. Dar nici ei n-au avut parte de vederea cu tot șirul de munți și de confortul elegant din interior. A venit războiul, s-a schimbat regimul, urmașii prințului au fost trimiși care în închisori, care în domiciliu forțate, și după naționalizare, castelul a fost dat Securității. Din nou s-a vorbit despre Castelul vrăjit, despre lucrurile groaznice care se petreceau acolo - subsoluri pentru anchete, camere de tortură, oameni care după ce intrau înăuntru, nu mai ieșeau niciodată. Alții spun însă că nu pentru asta era folosit Castelul, ci pentru relaxarea și tratamentul medical al gradelor înalte, care mai vânau niște partizani, mai își îngrijeau sănătatea, lângă pădure, cu ochii la munte.

Pentru Castel, a fost un noroc, fiindcă în anii '90, când au apărut moștenitorii, despre care nimeni nu credea că mai există și a început lupta pentru recuperarea lui, nu era distrus, ca majoritatea proprietăților trecute în mâinile statului, ci chiar bine întreținut.

*

Ultimul moștenitor, în linie directă, care ajunsese în Franța, și-a înaintat, prin intermediul avocatului, actele pentru retrocedare, dar ani de zile nu s-a mai întâmplat nimic. Se tot schimbau legile proprietății, s-a cercetat un act de donație, s-a decis că era făcut sub presiune politică, în anii '48-'50, era gata să se facă retrocedarea, dar s-a schimbat culoarea politică a guvernului și a fost anulat etc. Urmașul îmbătrânea, și la un moment dat, a murit, la fel ca strămoșul lui, înainte să se vadă proprietar al Castelului.

Au apărut urmașii lui, cu un testament în regulă, dar învățaseră lecția așteptării inutile, așa că au acceptat propunerea primarului Busuioc și-au semnat contractul pe drepturi litigioase cu un avocat propus de el. Și s-au mulțumit cu ce-au primit. Dacă or fi fost nemulțumiți mai târziu, n-au mai avut decât să plătească la poartă biletul pentru intrarea în curte, biletul pentru vizitat Castelul, masa la restaurant, și tot așa.

După mai multe astfel de vizite, se cam terminau banii primiți pe moștenire, dacă la atât îi dusesese pe ei mintea și sfaturile ingeniosului primar Busuioc.

*

După vânzarea drepturilor, procesele n-au mai avut amânări, actele au început să curgă și banii să se miște, primarul, prefectul, judecătorii și cine mai era pe acolo, și-au luat, fiecare, partea.

Imediat ce s-a văzut cu titlul de proprietate, avocatul a vândut Castelul. Instituțiile de stat nu s-au repezit să-l cumpere, nu aveau bani să-l restaureze și să-l facă profitabil. Problemele au rămas și la următorii

proprietari, oameni cu mulți bani, dar odată luat Castelul, ce era de făcut cu el? Era prea mare, prea solid ca să fie pus jos, și ce blocuri de locuințe să construiești lângă pădurea plină de urși?

Castelul a trecut prin mai multe mâini, în timp ce vraja rea continua să se exercite. Pe primul proprietar l-a înhățat DNA-ul în timp ce Castelul era în schele, următorul a profitat să-l ia mai ieftin, dar pe urmă s-a bucurat să-l vândă și el. Părea că n-o să se aleagă nimic de visul prințului când primarul urbei, Busuioc, a adus un mic grup de investitori străini, foști redegiști, austrieci, vreo doi ruși, un consiliu de administrație în care a intrat și el, împreună cu soția lui. L-au deschis, cu multă publicitate, așa cum am mai spus, au proiectat în el un centru sportiv, un obiectiv turistic, un restaurant de lux, ateliere artistice de pictură, modelaj, design de modă, *creative-writing*, vânzări de obiecte de artă și lansări de carte. Unele urmează să înceapă, altele deja funcționează, se vorbește că nici pandemia nu l-a împiedicat să devină rentabil.

O singură dată l-am întâlnit pe primarul Busuioc, el și soția lui organizaseră o masă la hotelul Florența, proprietatea lor. E singura clădire cu design modern, ridicată în centrul urbei, geamuri mari, sticlă, metal etc., opt etaje, Spa și sală de agrement. Era ultimul mandat de primar al lui Costi Busuioc, dar și singura dată când ne-a invitat: trebuie să fi aflat apoi de boala și moartea lui Sandi și n-am mai intrat în aria lui de interes.

Dar biografia i-o știam de la Florentina.

*

Pe când se numea Costică Busuioc, făcuse câteva clase la un liceu mecanic și juca fotbal la o echipă de ligă a treia, când un coleg de școală generală i-a vândut pontul cu ce merge să aducă de la ruși: blănuri, căciuli în primul rând, electrocasnice, reșouri pentru frigul din case, fœnuri de păr, ustensile de bucătărie, argint, argintărie și aur de calitate proastă pentru piața neagră. A ajuns mâna-n mâna cu vama și cu milițienii și la începutul lui '90, avea destui bani cât să-și poată face rețeaua de țigări, cu care a rămas până târziu.

Schimbase și direcția, căra marfă din Turcia, blugi, cafea și de toate, și-o desfăcea în buticul lui. Când a închiriat sala pentru jocuri, a candidat pentru primărie din partea FSN, a câștigat-o, dar cu timpul a mirosit, mereu, ce partid vine la guvernare și s-a tot mutat, de la unul la altul.

Când am venit în urbe, erau doar câteva pensiuni modeste, două bodegi cam duhnitoare, un minimarket care desfăcea produsele primarului și etnobotanice, o brutărie care aducea coca înghețată de la Chișinău și o shaormerie. În rest, șiruri de blocuri cenușii, iar în spatele lor, urcau spre munte vile interbelice păraginite, care lăncezeau în procese de restituție până când judecătorii și primarul Busuioc își luau *dreptul*.

Înainte de ultimele alegeri, a adus, în fine, un Profi și un Mega Image în urbe, și-a luat procentul și de la ele și de la cel cu care a asfaltat străzile dinspre Castel. Dar primăria tot a pierdut-o. A prins în schimb Parlamentul și și-a pus pe alte nume afacerile.

Pentru el viața nu s-a oprit niciodată, a trecut de la una la alta. Castelul este doar una din etapele vieții lui, plină de reușite.

*

Am stat puțin la acea petrecere de la hotelul Florența, Sandi era maniac de punctual și așa că am ajuns printre primii.

Nu cunoșteam pe nimeni la masa unde ne-a condus soția primarului care ne aștepta în prag, alături de el. Primarul Busuioc nu era atât de corpolent cum mă așteptam, avea o față comună, dar mereu zâmbitoare, era la costum negru și purta papion. Soția lui purta *la petite robe noir* și avea un lăntșor delicat de aur la gât.

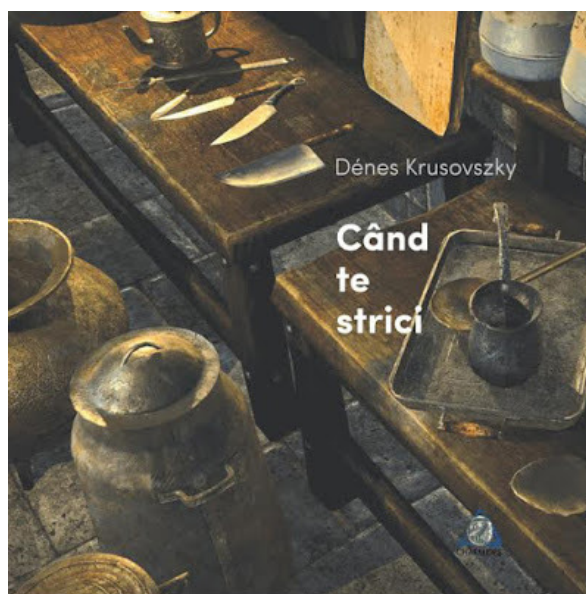
„Ce mă bucur doamna doctor că vă văd! I-am povestit de dumneavoastră soțului meu, și uite cum am ajuns să ne întâlnim! Viața începe de la multe ori, nu-i așa, doamna doctor ?!”

Am recunoscut-o doar după ce m-a abordat ea astfel. Era fosta Flori Trif, acum doamna Florența Busuioc, al cărei nume, doar un pic schimbat, îl primise hotelul, semn al iubirii celui de al doilea soț al ei.

N-aș fi recunoscut-o, părea aproape de vârsta pe care o avusese în restaurantul hotelului Amfiteatru. Dar operațiile plastice care îi întineriseră chipul străin o lăseseră fără zâmbet, cu altă privire.

Totuși era fosta Flori Trif. Învingătoare de fiecare dată când viața reîncepuse. Observam și că în existența ta, câtă e, reîntâlnești oameni și locuri care se rotesc de mai multe ori, la fel ca figurinele din ceasul primărilor medievale.

(Fragment din romanul „Voci la distanță”, în curs de apariție la editura Polirom)



Ana BLANDIANA



**„Nu pot să accept că
m-am născut din neant”**

1. *Stimată doamnă Blandiana*, ați crescut într-o familie alături de un preot ortodox. Ceea ce înseamnă, apriori, că tatăl Dumneavoastră a fost perceput – iar împreună cu el toată familia – nu numai drept purtătorul unei ideologii inacceptabile pentru regim, ci chiar ca dușman al progresului și al Statului comunist. Cum a influențat această situație evoluția Dumneavoastră umană și literară?*

Prima consecință a situației la care vă referiți este că eu n-am putut să vorbesc niciodată despre „paradisul copilăriei” așa cum fac majoritatea oamenilor, pentru simplul motiv că pentru mine amintirile din copilărie nu sunt idilice. Ele sunt formate din geamantanul cu haine de iarnă care stătea pregătit după ușa de intrare, în apartament, pentru cazul că tata va fi „ridicat”, acesta era eufemismul, ceea ce putea să se întâmple în orice moment și fără nici un motiv; din perchezițiile care răscoleau casa și se terminau cu arestarea tatei; din drumurile mamei la poștă ca să trimită la închisoare pachete pentru care stătea ore întregi la coadă pentru a fi controlate; din plânsul în curtea școlii pentru că numai eu din clasa noastră nu primisem cravata roșie... Aș vrea însă să adaug acestui răspuns o observație, poate ciudată: acest început de viață dificil și plin de nedreptăți (care avea să se continue prin faptul că ani de zile nu am putut intra la facultate sau că, după ce am publicat prima poezie, semnată Ana Blandiana, a fost trimisă o circulară tuturor publicațiilor din țară atrăgându-li-se atenția că „sub pseudonimul Ana Blandiana” se ascunde fiica unui dușman al poporului) mi-a mărit sensibilitatea, dar nu mi-a creat resentimente. Tatăl meu a fost un spirit profund creștin, adică un om pentru care iubirea și compasiunea față de ceilalți reprezentau cheia existenței și ne-a transmis, surorii mele și mie, nevoia de a înțelege și incapacitatea de a urî. Am vrut să pun acest accent, ca o mărturisire, pentru a preciza că împotrivirea mea la comunism nu s-a născut revendicativ din frustrările copilăriei, ci din nevoia de a-i înțelege forța manipulatoră și de a proteja gândirea liberă de moștenirea lui.

2. *Încă din anii '60 ai secolului trecut am urmărit destul de intens literatura română și revistele literare. Ca și viața politică din România. Pe de-o parte, m-a uimit*

faptul că regimul a controlat atent mașinile de scris – înregistrate la miliție, iar pe de altă parte, nu-mi venea să cred câte reviste literare apăreau (cineva a numărat peste 60 de reviste săptămânale, bisăptămânale și lunare), ce polemici tensionate și discuții aveau loc și erau publicate în paginile lor, ce literatură de calitate se năștea „în interiorul terorii” și ce creatori literari extraordinari depășeau fără viză frontiera dintre lumi (de exemplu, Dumneavoastră!). Spre comparație: în Slovacia anilor '70 și '80 au existat două reviste literare lunare și una - bilunară. Nici astăzi situația nu este mai favorabilă... Iar culmea-culmilor – ele nici nu lipsesc.

Anii '60-'70, cu precădere decada 1965-1975, au reprezentat ceea ce eu am numit „lumișorul comunismului românesc,” o perioadă de liberalizare uimitoare comparativ cu ceea ce a fost înainte și după ea, de armonizare a speranțelor populare cu tendințele politice ale celor ce ajunseseră la putere. Au fost anii retragerii trupelor sovietice staționate în România după al doilea război mondial; au fost deschise închisorile și eliberate deținuții politici; au fost intensificate legăturile diplomatice, economice, culturale cu lumea occidentală; deși membră a Pactului de la Varșovia, România a refuzat să intre cu trupele acestuia în 1968 în Cehoslovacia. Pe fondul acestei păci interioare și exterioare s-a petrecut o înflorire culturală și artistică, literară în primul rând, dar urmată de toate celelalte arte. Într-un mod aproape miraculos au apărut în arena publică scriitorii, pictorii, cineaștii, regizorii de teatru și de film, compozitorii generației '60, în jurul cărților, spectacolelor, filmelor, concertelor, expozițiilor cărora publicul s-a strâns cum se strâng palmele în jurul flăcării lumânării ca să nu fie stinsă de vânt. Miracolul fusese declanșat de apariția, tot mai accentuată de la zi la zi, a luminii libertății, o libertate având forța vectorială a eliberării, mirându-se încă de ea însăși, entuziasmată de propria sa minune. Este de necrezut ce au putut face și câte opere s-au putut produce în mai puțin de zece ani de proaspătă libertate. Apoi încet-încet porțile politice s-au închis, cenzura s-a întărit, lumina s-a stins. Dar, oricât de reprimată, generația '60 nu a mai putut fi distrusă, numele artiștilor și scriitorilor ei deveniseră prea cunoscute ca să dispară, chiar și atunci când au fost interzise, și au reușit să traverseze întunericul compact al anilor '80 și nu au fost depășiți valoric. Dovadă că forța de izbucnire a eliberării este mai puternică decât siguranța de sine, blazată, a libertății leneșe de acum.

3. *De peste jumătate de secol vă cunosc, dar pentru prima dată ne-am întâlnit puțin numai după 1989. După ce am dat mâna cu dvs., am avut impresia că pur și simplu continuăm o discuție începută cu o zi înainte. După cum știu că majoritatea oamenilor v-au perceput la fel: ca o persoană apropiată și directă. La prima și la cea de a doua vedere faceți impresia unui om care este – sentimental și intelectual – echilibrat, empatic față de împrejurări, dar care arată intransigență când vine vorba despre principiile sale. O persoană în care puteți avea încredere. Nu faceți parte dintre cei care sunt „închiși” în propria „izolare creatoare” și care urmăresc ceea ce se petrece „afară” doar de la o distanță. Sau mă înșel? Ori lucrurile sunt ceva mai complicate?*

Vă mulțumesc pentru empatia și subtilitatea întrebării, la care nu sunt sigură că voi ști să răspund convingător. Adevărul este că cele două aspecte despre care vorbiți au existat întotdeauna în mine, ascunzându-se una de alta pe rând. Pe de o parte n-aș fi putut trăi fără un contact direct, solar, cu oamenii din jur, în care aveam întotdeauna încredere necondiționat, fără să renunț atunci când mă dezamăgeau, fără să încerc să mă apăr și să mă blindez. Pentru că, de fapt, simțeam că acest contact neprecaut, cu toată bucuria și cu toată suferința pe care le conține, este viitoarea materie primă a ceea ce voi scrie. Pe de altă parte n-aș fi putut scrie fără singurătatea necesară scrisului, și atunci soluția a fost că, de-a lungul întregii mele vieți, din când în când dispăream din lume, de fapt nu numai din lume, ci și din familie, plecam de acasă, cum plecau sfinții în pustie, închiriam o cămăruță la munte și scriam. Uneori stăteam două săptămâni, alteori o lună. Când mă opream aveam sentimentul că m-am golit de tot și pentru totdeauna, fără speranța că voi mai fi vreodată în stare să scriu, și mă întorceam în societate, în lume. Apoi după mai multe luni, o jumătate de an, totul se repeta. Dar dincolo de această mecanică a creației, felul meu firesc de a fi era și urmarea ororii pe care o aveam față de poezii care arătau și se purtau ca niște poeți, ca și cum poezia ar fi fost o haină.

4. Toată lumea scrie înainte de numele dumneavoastră – „Poetă”. Ca un titlu academic. Dar d-voastră sunteți și prozatoare, eseistă, ziaristă sau autoarea cărților pentru copii.... Care ipostază, ce „cămașă” vă e croită cel mai bine pe măsură, care vă e cea mai apropiată?

Am început să scriu proză după ce publicasem mai multe cărți de poezie, într-un moment în care – spre sfârșitul anilor '70 – totul se întuneca în jur, și simțeam nevoia să-mi protejiez poezia de realitate, dar în același timp să descriu realitatea, să o pedepsesc. Am scris două volume de povestiri fantastice și un roman care au fost foarte bine primite de critică. În pofida succesului lor, însă, am observat ceea ce observați și Dvs., că toată lumea continua să mă considere doar poetă. Ba, mai mult, la sfârșitul anului, când revistele făceau bilanțul literar, cărțile mele de proză nu erau numărate la proză. La început m-am simțit frustrată și chiar jignită, dar apoi mi-am dat seama că era vorba de ceva mult mai complicat și chiar misterios. Povestirile și romanul scrise de mine aveau toate caracteristicile prozei, epică, personaje, suspense, dar sensul lor nu era al acestora, sensul lor era ca în poezie, încăpățănarea de a exprima inexprimabilul. Și într-un anume fel același lucru se întâmplă și când scriu eseuri. Ceea ce lumea și critica simt, chiar fără să-și dea seama.

5. Relația dvs. față de poezie și scrierea ei se schimbă odată cu vârsta? La noi, dacă oamenii mai în vârstă scriu poeme, gestul este considerat aproape amoral, cică le lipsește prospețimea privirii, spontaneitatea etc.

Nu m-am gândit niciodată la asta. Am continuat să scriu poeme ca un cireș care continuă să facă cireșe până se usucă, fără ca ele să piardă cu timpul savoarea. Mi se pare ciudat ceea ce spuneți pentru că definiția poeziei nu stă în prospețime, ci în nevoia de a scrie ceva ce, de fapt, nu poate fi exprimat, ea este chiar echilibrul mereu instabil

între ceea ce se spune și ceea ce nu poate fi spus. E adevărat că, în paralel, o dată cu înaintarea în timp am simțit tot mai mult nevoia să scriu eseuri, adică să încerc să analizez, în registru logic, ceea ce mă obseda, mă fascina și nu reușeam să exprim într-un tot în metafore.

6. După 1989, literatura română a înregistrat numeroase succese notabile și în străinătate. Cum și încotro se îndreaptă astăzi literatura română de după 1989? De pildă, la noi, relația dintre autor și cititor după 1989 s-a complicat; respectiv, fiecare își căuta drumul spre încrederea reciprocă...

La întrebarea încotro se îndreaptă literatura română se poate răspunde din două puncte de vedere: cel al relațiilor dintre scriitor și cititor, pe care îl menționați și Dvs., și cel al evoluției artistice. Relația dintre scriitor (în mod special, poet) și cititor s-a deteriorat evident față de ce fusese cu 30 de ani înainte, din motive obiective, așa zice. Pe de o parte în condițiile dictaturii prin poezie se respirau ultimele molecule de libertate, iar pe de altă parte poezia și literatura în general, țineau locul multor lucruri interzise (religie, filozofie) care în libertate și-au reluat locul, iar poezia a rămas doar pentru subțirea elită a cititorilor de poezie. În această privință lucrurile sunt asemănătoare în toate fostele țări comuniste și deosebite de situația din Occident unde deceniile societății de consum au creat o oboseală de materialitate care a dus la creșterea exponențială a numărului festivalurilor de poezie, din același sentiment care l-a făcut pe André Malraux să scrie „Secolul 21 va fi religios sau nu va fi deloc”.

În ceea ce privește evoluția artistică, există o mare diferență între proză și poezie: în timp ce proza câștigă în subtilitate ceea ce pierde în forță, poezia și-a schimbat pur și simplu definiția, dacă nu cumva și-a pierdut-o cu totul, post-modernismul a înlocuit versurile cu mici bucățele descriptive și epice cărora le lipsește și anvergura prozei și aura poeziei și al căror singur avantaj este că sunt mai ușor de scris. Ceea ce spun cred că e valabil nu numai pentru literatura română, ceea ce nu înseamnă că nu se nasc și nu există în continuare în toate țările și limbile poeți adevărați care nu se supun nici post-modernismului, nici corectitudinii politice.

7. La care dintre cărțile dvs. vă place cel mai mult să vă întoarceți și de ce? Care au fost cele mai dificile „sarcini” literare sau umane cu care a trebuit să luptați și cum le-ați rezolvat? Cu câțiva ani în urmă, odată cu dispariția scriitorului, eseistului și publicistului Romulus Rusan, soțul d-voastră, am citit una dintre poeziile dvs. și am înțeles că, de fapt, toată viața ați fost corpurile unei singure inimi...

Volumul de versuri „Variațiuni pe o temă dată”, scris la moartea soțului meu, un poem de dragoste despre nedespărțirea prin moarte, care este cea mai metafizică dintre cărțile mele, a fost pentru mine momentul în care am avut eu însămi revelația felului aproape miraculos în care s-a desfășurat pe mai mult de o jumătate de secol legătura dintre noi, de fapt contopirea – ca în mitul androginului – a două părți menite să formeze un întreg. A fost un noroc fără margini al amândurora faptul că ne-am întâlnit foarte tineri (eu aveam mai puțin de 18 ani) și am crescut împreună, am

scris amândoi, am luptat pentru aceleași idei, am construit, visat aceleași proiecte pe care le-am construit împreună. Am scris acest poem ca pe o rugăciune, ca și cum mi-aș fi inventat un medicament, la început nici n-am considerat-o o carte și nici nu m-am gândit să o public, iar când am publicat-o am fost de-a dreptul uimit de succesul ei și în țară și în străinătate. Versiunea spaniolă a apărut în topurile anului trecut nu numai în Spania, ci și în diferite țări ale Americii latine. Cât despre dificultățile diverselor proiecte literare, ele n-au fost niciodată legate de poezia – care se scrie sau nu se scrie aproape singură (încât uneori mi se pare că e aproape un abuz că e semnată cu numele meu) – ci de proză, care se leagă de noțiunea de muncă literară, chiar de efort nu numai intelectual, ci și fizic, dar tocmai de aceea ea mă face să mă simt scriitor profesionist.

8. După 1989, viața dvs., oricum intensă, s-a accelerat și mai abitir: literatura, activitățile sociale, activismul, politica. Despre acești ani și despre aceste activități aș dori să ne spuneti câteva cuvinte.

Am scris o carte „Fals tratat de manipulare”, – una dintre cărțile pe care le-am scris cel mai greu și care mă reprezintă în cea mai mare măsură – unde analizez pe larg felul aproape sinucigaș în care după 1989, timp de mai bine de un deceniu am încetat să fiu în primul rând scriitor și m-am aruncat, fără să știu să înot, ca într-o apă adâncă, în viața publică. Dar suferisem atât de mult înainte de faptul că – solidaritatea nefiind posibilă – nu reușeam să schimb de una singură nimic, încât dacă în libertate, când numai de mine depindea să solidarizez oamenii în jurul ideilor, n-aș fi încercat să schimb răul din jurul meu, ar fi însemnat că sunt vinovată și pentru ce a fost înainte. Din acest sentiment de vinovăție nu pentru ceea ce am făcut, ci pentru ceea ce nu am făcut, au luat naștere și Alianța Civică și Memorialul Victimelor Comunismului. Din punctul de vedere al destinului meu literar a fost ca o moarte provizorie, dar fără organizarea și eforturile societății civile din acei ani România nu ar fi intrat nici în Uniunea Europeană, nici în NATO. Pentru mine însă adevărata victorie – de data asta asupra mea – a fost că am avut puterea să părăsesc vacarmul vieții publice, să mă întorc la masa de scris și să-mi continui destinul literar, pentru că Dumnezeu mă făcuse să scriu cărți, nu apeluri, proteste și slogane.

9. Dialogând despre revoluția „de catifea” și revoluția românească, scriitorul Radu A. Roman a explodat: „Voi ați luptat pentru libertatea de rahat și democrația cu burțile pline și din casele calde, în timp ce noi aici muream de foame și de frig! Noi „n-am avut nevoie” în primul rând de democrație, ci să scăpăm cu viață”. E adevărat că situația a fost așa de crudă și cruntă?

Anii '80, anii celor trei F, cum erau numiți, foamea, frigul, frica, au fost într-adevăr foarte grei, dar accentul pus în citatul pe care l-ați dat nu mi se pare corect. Pentru că frica, adică teroarea, care interzicea revolta, le făcea insuportabile și de nerezolvat pe primele două, iar la originea lor stătea dictatura comunistă. Nevoia de libertate, de adevăr, de dreptate, de legitimitate și de democrație reală sunt, pentru cei reprimați de o dictatură, nevoi la fel de vitale ca hrana.

10. În mai multe rânduri ați vizitat Cehoslovacia, Cehia și Slovacia. Atât în timpul momentelor noastre fatale (1968), cât și în momentele mai favorabile. În anul 2019 ați primit Premiul Ján Smrek pentru poezie. Ce ecouri au această țară, acest popor și cultura lor în dumneavoastră?

Am crescut cu fotografii ale tatei de pe frontul din Slovacia, unde a fost preot militar, fotografii în care apare în uniformă cu grad de căpitan, în grupuri de militari români și locuitori din Munții Tatra printre care priveam fascinată fetele îmbrăcate în costume naționale și cununi de flori legate cu panglici lungi în păr. Al doilea moment de neuitat al amintirilor mele slovace a fost în iulie 1968, când l-am însoțit pe soțul meu, invitat să scrie o carte despre Cehoslovacia „Primăverii de la Praga” și, având la dispoziție o mașină cu care am străbătut țara în lung și lat, am petrecut mai mult de o săptămână în Slovacia, oprindu-ne din sat în sat în căutarea mormântului necunoscut al istoricului ardelean Gheorghe Șincai, mort pe la mijlocul secolului 19 ca receptor al copiilor unui grof ungur din sudul Slovaciei. În felul acesta amintirea descoperirii Slovaciei s-a împletit pentru noi emoționant de un vechi vis al istoriei românești.

Pe aceste nostalgice urme din tinerețe, premiul oferit de PEN clubul slovac a venit ca o surpriză emoționantă, ca și întâlnirea cu poetul Milan Richter, vechi coleg nu doar din organizația mondială a scriitorilor, ci și din Academia Europeană de Poezie.

11. Îmi spun adesea în legătură cu dumneavoastră întrebarea: Un om așa de tânăr ce face cu toți acei ani veniți peste el? Cum v-ați acomodat în această vârstă matură? De ce bătrânețea rămâne mereu tabu? Dacă este îngrozitoare, ce anume este așa de înfricoșător la ea? Dacă vă uitați înainte, ce vedeți acolo?

O să vă dau un răspuns care bănuiesc că va părea superficial. Nu m-am acomodat pentru că pur și simplu nu am ajuns încă să cred, nu mi-a intrat încă în cap că am anii pe care îi am. În așa măsură imaginea mea despre o asemenea vârstă nu se potrivește nici cu ceea ce simt, nici cu ceea ce văd în oglindă, încât situația mi se pare mai mult comică decât dramatică și dacă sunt întrebată brusc ce vârstă am scad repede anul nașterii din anul în curs ca să răspund corect. Timpul care nu mi-a ajuns niciodată, în care am încercat întotdeauna să îngrădădesc mai mult decât putea să cuprindă l-am simțit întotdeauna ca pe o realitate paralelă care este mult mai prezentă în versurile mele, ca un mister, decât în viața mea, ca o nenorocire.. Cât despre ce o să fie la capătul drumului, știu un singur lucru, că el nu se termină și îi aștept cu emoție continuarea. Sunt la fel de convinsă și de curioasă ce va fi după moarte cum sunt – și am fost toată viața – curioasă de ce a fost înainte de naștere. Dante Alighieri a dezechilibrat prin savanta lui arhitectură postumă acest scrânciob existențial. Visez uneori să mobilez, asemenea lui, spațiul gol de dinainte de naștere, pentru că nu pot să accept că m-am născut din neant.

* Interviu realizat de Milan Resutik, pentru revista *Fraktal* din Bratislava.

MARKÓ Béla


Fantezie
 (Képzelőerő)

Puterea poezilor e fantezia.
 Să-ți imaginezi de ce rîd în zori
 pescărușii când trec hohotind
 pe deasupra casei noastre.
 În văzduhul ce se luminează se poate
 distinge clar cum se strîng rotindu-se
 în cercuri, plutind alături în tăcere,
 apoi se împrăstie dintr-odată gălăgioși.
 Trebuie să cunoști, în asemenea clipe,
 istorioara pe care și-o spun acolo sus;
 și nu numai întîmplarea, trebuie să știi
 și cuvintele care învelesc imaginile
 colorate, precum cojile tari sîmînța.
 Nu există o putere mai mare decît
 să te ridici în imaginație acolo sus,
 să se amesteci neobservat printre ei,
 apoi să închizi rîzînd fereastra mansardei
 și să mai dormi o vreme, deoarece avem
 nevoie de amintirea acestui zbor de pescăruș,
 ca să ne trezim și noi mai încrezători.
 Numai astfel putem locui cuvînt cu cuvînt
 propozițiile. Numai așa ne putem asuma
 riscul ca la un moment dat cuvintele
 să ajungă la o asemenea încărcătură,
 orice sens imaginat de dimineată să devină
 atît de vizibil, încît să nu-l mai putem
 nicicum trata indiferenți, să nu ne pese,
 și nu ne vom mai putea duce înainte
 pe drumul început pentru că tocmai atunci
 am început să explicăm, de exemplu,
 că: ura izvorăște de acolo de unde.
 Propoziția neașteptată nu se încheie,
 pentru că începe, brusc, să ne frămînte
 pronumele demonstrativ înlocuitor al
 adverbului care răspunde la întrebarea de unde:
 de acolo. Dacă suntem într-adevăr poeți,
 trebuie să uităm o vreme de pescăruși,
 pentru că trebuie să avem în fața ochilor locul
 de unde izvorăște ura, adică există undeva
 un început, un izvor de netăgăduit real,
 un firicel transparent, într-atît de mic,
 încît nu are cum să ne sperie, pe bune,

abia curgînd, o ură micuță, părănd cu totul
 inofensivă. Urătică. Apoi, și dintr-o parte,
 și din alta, se mai varsă diverse pârâiașe,
 până inundă totul, imposibil de zăgăzuit,
 ca un râu revărsat, și-atunci deja încercăm
 zadarnic s-o dăm uitării. Nu se mai poate.
 Trebuia s-o observăm deja acolo, la izvorul
 acela total transparent, când cineva a spus
 în șoaptă doar atît, că nu-mi plac acești
 împutuți etc. Dacă ai putere imaginativă,
 deja și simți potop de duhoare, putoarea
 insuportabilă a unui popor, a unei națiuni,
 a unui oraș, a unei case, pentru că puterea
 fanteziei, mai devreme, mai târziu, te distruge.
 E greu să fii poet când sus rîd pescărușii
 și ne simțim vizați. Iar ceva mai târziu
 imaginația strecoară asta în cuvîntul poezie.

Măști
 (Maszkok)

Cine crede că literatura e literatură e idiot
 Hervay Gizella¹, Prefață

Da, așa e, într-adevăr, *literatura nu e literatură*.
 Trebuie să lovești, să tai cu ea, să bați un cui
 în perete sau să-l împuști, în sfîrșit, pe dictator.
 Cuvîntul nu-i niciodată cuvînt, trecutul nu-i trecut,
 viitorul nu-i viitor. Însă întrebarea e dacă toate
 acestea au vreo logică. Ori lumea asta e precum
 o ceapă, măști suprapuse strat peste strat,
 iar la capăt, după ultima, nu există o față?
 Înțeleg, și nu numai că înțeleg, dar am trăit,
 adică e evident că am și apucat, indubitabil,
 epoca aceea. A meritat? Nu știu nici acum.
 Pentru cine literatura n-a fost literatură?
 Pentru tine? Pentru mine? Oare am obținut
 astfel ceva? Dar mult mai important de-atât
 e, desigur, că poezia nu-i poezie, nici n-a fost
 niciodată, și nici libertatea nu-i libertate, dar
 dictatorul e dictator? Căci dacă e, atunci
 undeva e o fisură. Minciuna e într-adevăr
 minciună? Dacă da, atunci trebuie să schimbăm
 această judecată sumară și se va fragmenta
 tot ceea ce am crezut până acum întreg. Adică,
 în logica asta, răul e rău, dar binele nu-i bine.
 Scopul e răul, binele-i doar unealta răului.
 Ultima oară ne-am întîlnit în 1978, la Budapesta.
 În decurs de o săptămână ne-am întîlnit de două
 ori pe stradă. Tocmai ieșeau de la metrou,
 eu intram. Tu în urcai, eu coboram. Ne-am oprit
 pentru o clipă. Am schimbat câteva cuvinte. Apoi
 am continuat urcarea, coborîrea. Nici asta n-a fost
 ceea ce părea. Nici urcare, nici coborîre. Ce colosală
 singurătate să te intersectezi de două ori cu cineva
 în furnicarul unei metropole. A doua oară în fața
 unei librării, cred. Ei bine, atunci nici singurătatea
 nu-i singurătate? Dragostea nu e
 dragoste? Ura nu-i ură?
 Sau totuși? Viața nu-i viață, zadarnică-i orice
 încercare? Totul e altminteri?

Lacrima nu-i lacrimă? Nici umbra pe față
 umbră? Smocuri însozite de iarbă între șanțuri
 întunecate? Ar trebui să găsim o poezie care e
 doar poezie. Dar mă tem că așa ceva nu există.
 Alegerea nu-i alegere. Orice, oricum ai alege,
 devine altceva. O singură dată a fost totul adevărat.
 La sfârșit. Pentru că s-a împlinit ceea ce ai vrut.
 Nu o nouă fereastră spre exterior. Nu o ușă nouă
 spre interior. Nici urcare. Nici coborâre.
 Moartea e numai moarte.

[†] Hervay Gizella (1934-1982) remarcabilă poetă maghiară,
 a fost soția lui Szilágyi Domokos. S-a sinucis la Budapesta.

Nu mă văd (Nem látom magamat)

Femei în veșminte negre,
 bărbați în veșminte negre.
 Fiecare tace.
 În negru și mama, și tata.
 Doar cămășile sunt albe.
 Și bunica are veșminte negre,
 culcată la mijloc.
 Mama mamei.
 Dacă mă uit îndărăt,
 după șaizeci de ani,
 nu știu ce culoare au
 hainele pe care le port.
 Îi văd doar pe ei, nu și pe mine.
 Mi-e sete, îi spun
 mamei cu voce tare.
 Dă fuga afară, mi-aduce apă
 într-o ulcică roșie.
 Văd ulcica roșie.
 Luminează și acum.
 Beau.

Faust personal (Saját Faust)

Timp de câteva minute, câteva ore sau câteva
 zile. Cât ești mulțumit. Să lărgești fisura
 aceea. Ca să te poți strecura prin ea dincolo.
 Ca să poți trece într-o altă dorință. Într-un
 alt ținut. Într-o altă așteptare. În astfel de
 momente, totul încetinește, e lucrul de care
 ar trebui să profiți. Nu-i sigur că-ți va reuși.
 Poate nici nu trebuie. Mulțumirea nu durează
 mult. Din când în când, lampa avertizoare
 pâlpâie, apoi nici nu se mai stinge. Trebuie
 să te bucuri cu adevărat pentru revenire. Acolo
 de unde am pornit. Știu că asta e numai
 satisfacția lui Sisif. Când sus, pentru o clipă,
 se oprește piatra. Sau așa ceva. Da, așa e, asta
 mi-e viața. Viața noastră. Viața. Să descoperi
 iar și iar ceea ce deja cunoști. De parcă nu
 l-ai fi cunoscut niciodată. Să te pregătești
 pentru el ca prima oară. Nu trebuie să dai
 ocol pământului. Ajunge să iubești pe cineva.
 Pe bune. Ieși, apoi te întorci din nou.

De aceea revine aceeași clipă, poate diferă
 totuși. Mefistofel, iscoditorul lui Faust, nu
 va înțelege asta niciodată. Când spun că
 te iubesc, mă gândesc, de fapt, că
 te voi iubi. Pentru că numai atunci
 ne cunoaștem cu adevărat, dacă nu.

Supraviețuitoare (Túlélők)

Au revenit ciorile, sunt aici. Mărturisesc
 că mă bucură. N-aș fi crezut că degeaba
 le-au alungat din preajma cartierului în
 construcție, au prins din nou putere
 și poate sunt mai multe decât înainte.
 Dimineața, pe la șapte, ajung deasupra
 casei noastre ca un nor negru, croncănitor.
 Aparent, zboară în dezordine, fiecare
 cum vrea, și totuși, în clipele acestea sunt
 puse în mișcare de o voință comună unică,
 nici nu se așază, nici nu se risipesc, de parcă
 cineva ar scruta cu ochii miilor de ciori
 ce se află acolo jos, pe pământ, și ar fixa
 cu maximă acuratețe situația de moment.
 Peste o jumătate de oră dispar cu totul.
 Mai târziu revin în grupuri mai mici
 sau solitare. Uneori, în ogradă zac coji
 de nuci sparte. Deși nu există niciun nuc
 prin preajmă. Se pare că locul acesta li-e
 potrivit. Și acesta. Însă vântul rostogolește
 uneori și câte-o nucă întreagă. O ridicăm,
 o ștergem, o spargem, o mâncăm. Nuca
 ciorilor. Ori a unui nuc necunoscut.
 Sau a lui Dumnezeu. Ori a diavolului.
 A noastră. Asta deja e doar o chestiune
 de interpretare. Ca să devină mesaj.
 Umblăm și noi brambura pe calea devenirii
 omenesti, și ciorile supraviețuitoare. Un nor
 întunecat încearcă să-mi spună ceva,
 la sfârșit strigă la mine. Dar nu-l înțeleg.

Dorință hibernală (Téli kívánság)

Pe neașteptate, până dimineață s-a așternut
 zăpada, deși am crezut că iarna va trece fără ea.
 Totul strălucește la fel de intens
 ca lumina verii care orbește trup și suflet.
 Ar fi bine să stăm din nou afară pe verandă
 în timp ce soarele clătește
 stăruitor paharele pe masă
 și munții și văile din preajmă.
 Am urmărit mierlele pe crengi, ca și anul trecut.
 Umblă câte două, rar se întâmplă să vezi
 o mierlă singuratică; uneori ne acoperă
 pentru o vreme un fel de umbră.
 Ar fi bine să urmărim
 din nou mierlele legate între ele
 printr-un fir lung, elastic, nevăzut.
 Știu că nu vor fi aceleași.
 Dar noi le-am privi la fel.

Pe drum
(*Útközben*)

Totul depinde de încetineală.
Da, n-am greșit, vorbesc despre
încetineală și nu despre iuțeală.
Nu-i voie să te grăbești. Este important,
evident, ritmul constant, să nu te oprești
nici măcar o clipă, dar poți să ajungi
la țintă numai dacă schimbarea e aproape
insesizabilă. În chipul acesta se poate asuma
și trecutul, care nu va dispărea la urmă.
Deodată, o țigla nouă pe acoperiș.
Mai deschisă la culoare, însă oricum
se va bruna cu timpul. Sau o celulă. Un rid.
O creangă ruptă. Câte-o nouă cicatrice, dar
numai rând pe rând. Esențialul e să nu existe
prea multă lăcomie. Să nu vină brusc. Doar
câte una. Doar ici-colo. Doar puține.
Nu trebuie tulburat calmul superficial
al celui ce-și amintește. Ești asemănător,
dar nu același. Însă nu-și dau seama.
Te-aș putea ține minte în felul acesta.
Dispare o amintire. Ori se răcește un cuvânt.
Dacă te văd continuu, n-ai cum să fii
un străin. A trăi este egal cu a te schimba
cu încetineală sigură de la o zi la alta.
Cu cine ai fost împreună, te va recunoaște
și după ce nu vei mai fi tu însuși.
Dar trebuie să ai grijă să-l iubească
pe cel ce ai fost. Și când va veni vremea,
să moară numai cel ce ai devenit între timp.

Ploaie de decembrie
(*Decemberi eső*)

Acest decembrie e de nerecunoscut.
Plouă de azi-dimineață peste zăpada-nghețată
și, dacă nu se oprește, va și învinge, poate.
Suntem de-un sânge... am putea cita și noi
acum din *Cartea junglei*. Omătul e bătut
de ploaie. Oglinda e presată de imaginea răsfântă
și mă tem că va crăpa. Și totuși, nu. E de parcă
peste-o amintire străveche ar așeza un sens nou.
Apoi se desprind. Se tolesc, se îngheață reciproc,
încrâncenați. Fulgul de zăpadă în zbor și stropul
greu de ploaie, transparent, abia se pot asemăna.
Ca un bărbat îmbătrânind și o femeie iar și iar
împlinită? Nici măcar în această măsură.
Mai devreme sau mai târziu, zăpada se topește.
Sau îngheață apa. Dar în același timp?
Aș mai avea atât de multe de spus.
În jurul meu totu-i poezie. Ar trebui, în sfârșit,
să-i pun capăt. Însă toate cuvintele mele sunt
refolosibile. Mi-e teamă că le veți folosi
pentru a spune cu ele exact contrariul.
Ură în loc de iubire. Distanțare în loc de
atingere. Nu-mi pot asuma decât clipa în care
stropul de ploaie se izbește de gheață.
Iar și iar. Bărbat și femeie. Femeie și bărbat.

Un abur ridicându-se pentru câteva momente
acolo unde se întâlnesc viața și moartea.
Asta cere o mică poveste.
Căci nu au sens în sine nici literele,
nici cuvintele. Doar propozițiile ce se împletesc
fericite și-apoi se despart găfâind.

Ars vivendi

Nu-i adevărat că arta e ca viața.
Că pornește de undeva, piano de cele
mai multe ori, cu unul-două instrumente,
apoi intră rând pe rând toate celelalte
și-ajung la apogeu într-un acord grandios,
iar spre final amuțesc din nou, unul câte unul,
că numai câteva rămân alături de noi
până în clipa ultimului acord. Așa e opera
muzicală. Dar nu și viața. Așa cum
și pictura are, în fond, legătură
cu creația, deși cred tot mai mult
că nu-i același lucru. Deoarece când
pornești încet cu pensula de la stânga la dreapta,
deja știi până unde vei ajunge. Vezi
marginea pânzei și aerul de dincolo de ea,
pe care nu-l poate mângăli niciun fel de
vopsea. Poți să tragi de timp, să ștergi,
să corectezi, dar distanța nu se schimbă.
Iar asta, repet, nu-i, cu certitudine, viață.
Nici sonetul nu-i. Deși multă vreme am crezut
că fiecare sonet e o viață. Mai precis, naștere,
împlinire, moarte în paisprezece rânduri.
Numai că acum deja știu care-i diferența.
Știu cu atât mai bine cu cât mi-e mai drămuț
timpul. Asta în sensul că nu mai am
de numărat în decenii, ci numai în ani,
în cazul cel mai bun putând să mai sper
la vreo zece-cincisprezece ani. Și de-altfel,
cu iubirea nu seamănă nici opera muzicală,
nici tabloul sau sonetul, deși au, evident,
oarece legătură cu dorința spuzită care
se reaprinde iar și iar. Cele paisprezece rânduri
date dinainte sunt cel mult ca dragostea nerepetată.
Ce-i cu adevărat important nu vorbește despre orgasmul
viorilor, trompetelor, tobelor și talgerelor.
Și nici despre moleșala ce-i urmează.
Pentru că dragostea nu se sfârșește după cele
paisprezece rânduri. Și nici viața nu se sfârșește
astfel. Poate nu va avea decât două rânduri.
Sau zece. Sau poate și mai multe. Aș spune
dacă nu m-aș teme să nu par sentimental,
că opera e în orice clipă încheiată. Deși
despre asta e vorba. Nu se întrerupe nicicând.
Nu se îndreaptă spre moarte. Nu are direcție.
Și un singur picior de vers valorează cât
paisprezece iambi pentametrici ori hexametri.
Oriunde se sfârșește, dragostea oricum
e împlinită. Și ce am scris până aici nu depinde
de câte rânduri se vor mai fi aflând în urmă.

traducere de Kocsis Francisko

SZÁNTÓ T. Gábor



Romancier, scenarist, poet, eseist și editor maghiar, Szántó s-a născut la 10 iulie 1966 la Budapesta, unde și-a urmat studiile și a obținut licența în drept la Universitatea Eötvös Loránt (1990). În presa literară a debutat cu poezii, dar editorial a debutat cu volumul de proză *Mószér* (1997), care cuprinde două microromane, *Mószér* și *Eu?*, au urmat *Keleti pályaudvar, végállomás* (Gara de Est, cap de linie, 2002), *Lágermikulás* (Moș Nicolae în lagăr, povestiri, 2004), *A szabadulás ize* (Gustul eliberării, 2010), *Édeshármás* (Terțet dulce, 2012), *Kafka macskái* (Pisicile lui Kafka, 2014), *1945 és más történetek* (1945 și alte întâmplări, 2017), *Európa szimfónia* (Simfonia Europa, 2019). A fost tradus în germană, rusă, turcă și cehă.

Autoamăgire

Dimineța, când s-a trezit, Kata a simțit o ușoară amețeală, dublată de o sfâșietoare durere de cap și greață, însă a fost săgetată tăios și inechivoc de sentimentul confuz încă în toiul nopții: e o străină în propria viață. E străină în patul acesta dublu, gol deja în jumătatea cealaltă la ora trezirii, dimineța era întâmpinată invariabil de pantalonii nădușiți de pijama și de tricoul aruncat alături de ea; străină în dormitor și străină în locuința pustie, unde s-ar întoarce, dacă ar fi după ea, numai ca să doarmă, degeaba s-a străduit în primele luni ale căsătoriei lor să transforme în cămin, ca prin vrajă, cele două camere goale, cu ecou de pustiu; a fost o străină și până acum, chiar de când camionul i-a adus lucrurile personale de acasă, din locuința părinților din strada Mecset, și cele câteva mobile fine, alese cu grijă feminină, între care a trăit din adolescență și care, datorită intuiției tatălui ei, mutate la cunoscuți împreună cu celelalte valori pe care le aveau, în schimbul altor servicii, au scăpat din asediu în timpul cât ei s-au aflat în ghetou.

Când a ieșit la baie, simțea că-i vine să spargă oglinda când s-a privit în ea înainte de a se spăla pe dinți. Pielea îi era palidă, alb-gălbuie. Părul încălțit, ochii încercânați și umflați, toată fața istovită. Aseară încă s-a văzut frumoasă.

A aprins focul sub rămășița de cafea, și-a prăjit pâine. Micul dejun e cea mai importantă masă, îi răsună și-acum în urechi îndemnul mamei. A uns cu unt, și înainte de prăjire, felia uscată de pâine, a mușcat din ea, dar n-o putea înghiți, o întorcea în gură de pe o parte pe alta. Nu putea mânca, voia doar cafea. Gustul amărui s-a răspândit în gură, înghițiturile calde i-au domolit senzația de greață. Cum stătea chircită la masa

de bucătărie, cu genunchii ridicați și îmbrățișați cu amândouă mâinile, înlăuntrul ei se rotea leneșă formularea care exprima concis starea ei: autoamăgire.

Autoamăgire e bucătăria impecabil de curată, soba pe gaz, fără urme de mâncare arsă, chiuveta frecată în care nu se îngământădeau niciodată vase nespălate, pentru că nu lăsa nespălată nici măcar o linguriță; autoamăgire ordinea strictă a sticlețelor cu condimente pe raftul de pe perete, setul de masă de douăsprezece persoane în servanță, din care n-a trebuit până acum să scoată mai mult de patru farfurii de supă și patru de friptură (și acelea o singură dată: la prima, și totodată ultima, vizită a părinților ei), masa curățată de firimituri, cu vaza în care stătea de luni de zile același buchet trist de flori uscate; autoamăgire și fața de masă de bun-gust, ulcica proprie din care își bea în copilărie laptele cu cacao, cuțitul de argint de mici dimensiuni cu mâner cizelat și lingurița pe care le folosea și când mânca singură – cum se întâmpla tot mai frecvent în ultimele luni –, deoarece Katiei îi plăcea să facă totul cum se cuvine, deși nu prea știa să gătească.

Și-a dat seama dintr-odată ce a simțit și până acum, că toate acestea sunt simulacre, autoamăgire.

Când s-a ridicat, și-a simțit trupul ca de plumb. A deschis robinetul și a spălat mașinal ulcica, apoi strângând rebegită halatul la piept, a intrat în camera de zi. S-a uitat împrejur ca într-un peisaj străin. Nu de parcă n-ar fi mobilat chiar ea locuința, după gustul propriu, în ciuda lui Gyuri, care a cedat pas cu pas; înainte de mutarea ei, ducea o viață de puritan, n-a întins nici măcar covoarele, a pus doar o rogojină înaintea patului din camera mare, pe care a găsit-o sub rafturile din cămară. În locuință se mai aflau o masă de scris, o masă ovală de sufragerie, cu patru scaune îmbrăcate în catifea roasă, patul dublu din dormitor, un dulap masiv și aproape gol. Pe acesta l-a umplut Kata cu hainele ei și a așezat tot aici, în dormitor, și micul secreteer biedermeier, pe care l-a primit cadou în patruzeci și trei, cu ocazia bacalaureatului, și care putea susține și mașina de scris, așezată pe placa rabatabilă. Aici a pretins un loc și masa ei de toaletă, împreună cu micul taburet.

Și camera de zi a devenit confortabilă tot din zestrea ei. Au bătut în cuie pe pereți carpete cu tonuri roșcate de Bukhara, atârând pe ele mici obiecte de decor. În mijlocul camerei a ajuns un covor persan mare, uzat, în colț, lângă fereastră, o veche oglindă germană de înălțimea unui stat de om, într-o ramă sculptată de lemn (pe care Benedek o întorcea de fiecare dată când se așeza la masa de scris, nu suporta să se vadă când, întâmplător, își întorcea privirea spre ea), iar în celălalt colț Kata a amenajat o adevărată grădină, cum remarcă uneori, cu o ușoară ironie, soțul ei. Au ajuns aici un palmier ce se ridica spre tavan și un ficus, ba chiar și plante agățătoare cărora a trebuit să le facă loc pe lângă și pe deasupra tocului ferestrei. Iluminatul natural precar era suplinit de un candelabru de bronz ornate cu cocoși galici, iar cele două aplici care erau din același set cu candelabru și-au găsit loc deasupra canapelei. În locul sobei șubrede de tablă, tatăl Katiei a făcut rost de o sobă argintie cu suprafață mată, cu arzător pântecos care, dacă o încăreau seara, ținea jarul până dimineța și încălzea și încăperea alăturată, prin hornul construit în peretele dintre cele două camere. Kata a acceptat și asta, dar a redus la tăcere remarcile mofturoase privitoare la mobilier și a respins alte propuneri. Deși mobilierul a devenit cam eclectic, era totuși mulțumită.

Benedek a constatat cam nepăsător eforturile soției sale pentru înfrumusețarea locuinței și se bucura stânjenit de

confort. Niciodată mai înainte n-a locuit într-un mediu atât de intim.

— Când milioane de oameni trăiesc în mizerie, un comunist nu poate trăi într-un palat, a spus odată pe neașteptate.

Începând din momentul acela, Kata n-a mai continuat înfrumusețarea căminului lor, dar s-a străduit să-l facă și pe el să respecte ceea ce a realizat până atunci. Se considera comunistă, dar, în opoziție cu Benedek, nu considera că traiul confortabil e ireconciliabil cu angajamentul luat. Suporta cu greu remarcile exagerate legate de pasiunea de colecționari de obiecte de artă a părinților ei și-i era rușine în fața soțului. Benedek a adus frecvent în discuție, cu reproș, locuința din strada Mecset, umplută până la refuz cu mobilier antic, picturi și obiecte decorative care, pentru el, nu semnificau dorința păstrării valorilor, gustul fin, ci dorința individualistă de a poseda.

— Nu poți scăpa de deprinderile proaste, indiferent care îți sunt convingerile, clătina din cap.

În copilărie, Kara îl adora pe tatăl ei și-i iubea mama, însă în anul următor războiului părea că un curent i-a măturat modul de a gândi. În câteva luni, devorând câteva cărți și trecând prin câteva băi de mulțime înflăcărată, a devenit comunistă la douăzeci de ani. Credea că a înțeles lumea, tot ceea ce li s-a întâmplat în atmosfera tot mai sufocantă a anilor anteriori și se părea că descoperă unicul antidot al celor petrecute tocmai în ceea ce a început să creadă cu convingere. Simțea că a devenit matură, egală cu ceilalți, că se poate desprinde de mediul în care a trăit până atunci; că poate înțelege caracterul mărginit, individualist al acestei vieți vinovată de orbite și că poate acționa, împreună cu alții, ca lucrurile acestea să nu rămână așa în continuare. Era conștientă că persecuțiile n-au avut numai victime, ci și responsabili care au susținut și au fost beneficiarii regimului nedrept. A luptat din greu să împace convingerile cu iubirea pentru părinți, mai cu seamă după ce soțul ei a confruntat-o frecvent cu contradicțiile dintre modul de gândire și modul de viață. Se ciondăneau des, din nimic, dar Kata suporta cu greu acest reproș. Se măcina îndeajuns și fără asta, prinsă între familia ei și Gyuri.

S-a prăbușit fără vlagă lângă masă. Aruncând o privire prin cameră, a simțit zadarnică și ridicolă toată străduința ei de a întemeia o viață în care amândoi să se simtă acasă. A găsit că e lipsită de sens toată zbaterea ei din ultimul an și jumătate, pe care a canalizat-o spre obținerea unui fel de armonie și-i era rușine pentru cele întâmplate în noaptea trecută. Era scuturată de frig dacă și-o aminte. Era înșelată și trădată, dar cel mai mult o durea, totuși, că nu se putea învinui decât pe ea însăși pentru cele întâmplate. Gyuri nu s-a comportat niciodată altfel, nu dădea nici măcar un semn firav că l-ar interesa ceea ce a creat în jurul lui; cuibul prietenos și cald pe care și-l dorește orice om normal. Se pare că pe Gyuri toate acestea îl lasă rece, ba chiar le respinge. Nu le merită.

I s-a făcut rușine. Oare are, totuși, dreptate Gyuri? Să existe în ea trufie burgheză, dispreț față de toți cei cărora nu li s-a dată această receptivitate, pentru că n-au avut niciodată parte de aceste bunuri?

Degetele ei se jucau inconștient cu franjurile feței de masă de chelim. Se simțea de parcă s-ar fi rătăcit printre propriile sentimente și abia acum s-a trezit la realitate. Privind împrejur, vede că totul e aparență. La fel ca zilele banale de până acum ale căsătoriei lor, îndărățul cărora simțea o

neconținută frustrare, și dorința de a corespunde așteptărilor, de a dovedi că este în stare să ducă o viață independentă; că e matură; că le va dovedi tatei și mamei, care continuă să se uite la ea ca la un copil, că nu gândește altfel decât ei, că nu-i irațională, ci ei sunt incapabili de a-și depăși propriile limite: interesele materiale egoiste și indiferența. Nu cred în posibilitatea schimbării profunde a societății, recunosc cel mult responsabilitatea omului pentru mediul restrâns, pentru familie, prieteni, parteneri.

S-a resemnat că trebuie, uneori, să accepte în tăcere reproșuri pentru „imaturitatea ideologică”. În ochii ei, Gyuri era într-adevăr întruparea fermității principiilor și a trăinicieii, însă nu putea înțelege nicicum de ce trebuie să se închidă în casă, să se izoleze aproape total de ceilalți. Ar fi putut număra pe degetele celor două mâini câți musafiri au avut în ultimul an și jumătate. Benedek făcea mereu mofturi dacă voia să-și invite, din când în când, câte un cunoscut.

— Toți sunt intelectuali. Toți sunt de origine burgheză.

Își invita pe furis până și prietenele vechi, când soțul ei era la lucru, numai ca să le poată arăta casa mobilată. Surprinderea lor îi oferea o oarecare satisfacție în frustrarea că soțul ei nu-i apreciază deloc efortul.

La ziar, între începători domnea invidia: concurența pentru definitivarea pe post era mare. Cu colegii n-a reușit să dezvolte relații mai strânse, însă cu colegii de an de la catedra de filologie a institutului organizau programe atractive. Îl ademenea pe Gyuri în excursii, la seri de dezbateri, dar el, de regulă, respingea invitația sau, în ultimul moment, invocând una-alta, se eschiva de obligații supărătoare pentru el. Kata se ducea singură, pe când alții apăreau cu partenerii lor.

— Nu cumva ai complexe față de ei? I-a întrebat o dată iritată pe soțul ei, când a respins o invitație la film.

— Știi ce-i asta? Trufie intelectuală. Nici nu vă dați seama, i-a replicat Benedek. Revoluția nu se câștigă acolo, la Institut, în sala de curs, a devenit ironic mai târziu, când discutau aprins despre rolul noii intelectualități. Kata a vorbit însuflețită despre spiritul care, impregnând învățământul și întreaga societate, creează un nou mod de gândire și o morală nouă.

— Până atunci doar puterea asigură puterea populară. Dar convingerea nu se poate compara cu loialitatea care se bazează pe frica de pedeapsă, explica îmbujorată, iar Benedek îi răspundea din camera cealaltă.

Kata s-a simțit jignită, pentru că a observat tocmai pe fața soțului trufia disprețuitoare. Ce știi despre toate acestea tu, care înveți viața din cărți? a citit în privirea lui. Știa că disputa lor nu se desfășoară între semeni de același rang. Chiar dacă nu are pregătire teoretică, Gyuri luptă în primele rânduri. Kata simțea că în aceste dispute, cel puțin în sens moral, rămâne mai prejos.

Benedek nu putea să-i vorbească despre munca sa, de aceea și formula pătimaș. Simțea că lucrurile pe care le spune sunt realitate palpabilă, pe când cele rostite de femeie sunt idei în care credea și el însuși profund cu câțiva ani în urmă, însă sunt tot mai îndepărtate, tot mai neverosimile, chiar dacă, teoretic, le-au devenit și lor mai apropiate. Lupta de clasă trebuie s-o ducă metru cu metru, a explicat bărbatul, nu au timp să fundamenteze și să justifice totul și teoretic. Sarcina lor este să fie cu ochii în patru și să-și apere posturile.

— Nu spun că nu-i important ceea ce învățați. Dar realitatea e alta. Reacționarii se infiltrează peste tot și distrug. Mai ales între intelectuali. Chiar și între colegii tăi de an.

Kata își amintea bine această discuție. Și cât de surprinsă a fost de ultimele cuvinte ale soțului ei. Și-a dat seama și Benedek că a spus poate prea mult, dar a vrut să pluseze și, judecând după chipul palid al soției sale, părea că i-a și reușit.

A înțeles că munca desfășurată de Gyuri are caracter confidențial și nu poate afla aproape nimic despre ea. La început chiar o impresiona acest aer de mister romantic, însă Benedek a devenit, cu timpul, tot mai tăcut, mai suspicios și mai neîncredător. Nu admitea pe nimeni în preajma lor, ba mai mult, voia ca femeia să-i dea socoteală despre tot ce face: cu cine și despre ce a vorbit, mai cu seamă dacă a venit vorba despre politică. Katiei i se păreau extrem de supărătoare aceste interogatorii și i-a spus fără ocolișuri.

— E și în interesul tău să eviți orice fel de neplăceri, a domolit-o Benedek. Sunt vremuri periculoase.

Pe Kata o deranja cel mai mult faptul că a pierdut, rând pe rând, legătura cu prietenele vechi. Invocând tot felul de scuze, amânau mereu întâlnirile stabilite anterior. Una dintre fostele colege de la Gimmaziul Fasor a invocat de mai multe ori sarcina, de parcă asta ar face imposibilă întâlnirea la o cafea. Nu și-a dat nici măcar osteneala de a găsi o scuză mai credibilă. O altă prietenă din copilărie și soțul ei, care conduceau un anticariat, au întreat-o direct cu ce se ocupă, de fapt, soțul ei și de ce nu se poate face cunoștință cu el. După răspunsul evaziv, n-au mai dorit s-o vadă. Altele credeau că se rușinează cu ele în fața soțului. Nu le putea convinge nicicum că greșesc, nici vorbă să le trateze de sus pe vreuna dintre ele. Nu era în stare să le spună că nu poate invita pe nimeni pentru că Gyuri nu suportă să aibă vizitatori, nu caută să aibă relații nici cu propriii colegi, nici la locul de muncă, nici în afara lui, iar prieteni și cunoscuți nu are deloc. A crescut la orfelinat, Kata considera că asta ar fi explicația felului taciturn de a fi. Nu numai despre munca lui, nici despre trecutul său nu vorbea.

Învățând din experiențele supărătoare, chiulind o oră de la institut, i-a invitat la micul dejun pe o verișoară de-a doua cu soțul ei francez, cărora a vrut să le arate locuința. Știa că Gyuri n-ar fi făcut decât să strâmbe din nas dacă l-ar ruga să se întâlnească cu ei. Când seara, naivă, i-a relatat cele întâmplate, puțin a lipsit ca Benedek să n-o ia la palme. Spumega de furie. În timp ce se certau, s-a apropiat de ea, a apucat-o de brațe și a scuturat-o:

— Ești normală? Aduci aici, fără știrea mea, un străin? Pe reprezentantul unei puteri dușmănoase?

Încrăenită, Kata asculta dezlănțuirea și a izbucnit în plâns la gestul său brutal.

— Ai înnebunit? Prin Julcsi, mi-e rudă și el, nu-i „reprezentantul unei puteri dușmănoase”? Și-n plus, și Pierre e comunist. Au fost maquisarzi în timpul războiului. Partizani care au luptat împotriva naziștilor!

Plânsul l-a clătinat puțin pe infuriatul Benedek.

— Nu pot să primesc în casa mea străini fără să fi anunțat în prealabil, îi explică roșu la față ca un ardei.

— Dar asta e și casa mea, sau nu? strigă Kata. Sunt musafirii mei, eu îi primesc, intenționat la ore la care să nu te deranjeze, să nu trebuiască să te întâlnești cu ei. Pentru că tu îi urăști pe oameni. Iar eu nu vreau să-mi trăiesc viața așa. Am nevoie și de alții, a izbucnit din nou în plâns, Benedek fiind

surprins de asprimea cuvintelor ei.

Kata i-a văzut șovăirea, dar bărbatul și-a recăpătat, peste câteva clipe, stăpânirea de sine și vorbea calm.

— Sper să nu avem necazuri din cauza asta. Trebuie să știu cu cine te întâlnești, mai mult chiar, și despre ce vorbești cu ei. În interesul amândurora. Încearcă să înțelegi asta, s-a apropiat de femeie, care i-a respins gestul delicat. A fost prima oară că i-a respins cu hotărâre apropierea. Simțea că se sufocă în aerul rarefiat din preajma lor. Că nu-i în stare să trăiască după normele pe care soțul ei, din mania persecuției, vrea să le impună.

Masându-și tâmpile, încerca să scape de durerea sfâșietoare de cap. Stătea chircită în aceeași poziție ca mai înainte pe scaunul din bucătărie și încerca să-și acopere labele reci cu poala capotului, când în mintea ei s-a formulat clar: nu vrea să trăiască așa. Trebuie să-i pună capăt acestei autoamăgiri. Nu conta că-l iubește pe Gyuri, cu toate greșelile lui; când se gândea că așa vor trece anii care vin, se simțea gătită de mâna rece a disperării. Degeaba intuia atașamentul profund disimulat al bărbatului ori neputința de a și-l exprima, lucru nemărturisit poate nici lui însuși, ea dorea mai mult decât: sentimente mai frecvent manifestate, siguranță. Mai multă libertate și încredere; romantism și diversitate care să rupă șirul zilelor nespuse de monotone, cenușii. Ceea ce s-a întâmplat cu o seară înainte, acum i se părea o zbatere disperată din partea amândurora. Gyuri nu se simte bine în propria piele, de aceea devine o povară și viața ei alături de el. O durea că simte astfel, dar ceva s-a năruit în ea; acum doar scotocește în ruine.

S-a ridicat răscolită, deși credea că în lumina celor petrecute aseară vede extrem de tăios viața lor de până acum și poate, totodată, să decidă mai ușor ce trebuie să facă, dar n-a reușit să depășească stadiul de autoflagelare, gândul că toate acestea trebuia să le fi observat mai din timp și să încerce să facă ceva ca lucrurile să nu degenereze până aici. Sau știa toate acestea, dar spera că... Ce naiba spera, de fapt?

Se simțea înșelată, victima celei mai amarnice păcăleli. S-a înșelat pe ea însăși, de luni de zile deja, zi de zi.

S-a dus la baie ca o lunatică. Nici dușul fierbinte n-a reușit s-o dezmorțească. Își freca trupul cu mișcări încete, nehotărâte. Degeaba era cald de la aburi, degeaba era fierbinte cazanul pentru încălzirea apei, a fost scuturată de frig când prosopul de flotir i-a atins trupul. În timp ce se îmbrăca, deja știa că a întârziat, că nu va mai ajunge la prima oră de curs, dar n-o interesa. Nu era preocupată acum nici de ce să îmbrace. Se pieptăna furioasă, trecea nervoasă peria prin părul încălțit în timpul nopții. Simțea că-i face bine aportul de sânge din capilare și durerea furnicătoare, avea senzația că o trezește din buimăceală. Brusc, s-a simțit din nou zăpăcită. Nu brutalitatea de azi-noapte a răvășit-o, ci faptul că a trebuit să le trăiască pe toate acestea cu Gyuri.

În timp ce se necăjea cu închiderea broaștelor, geanta i s-a răsturnat. Și asta e din cauza lui, s-a gândit. La ce naiba trebuiesc trei încuietori la o ușă?

Aici și-o fi pierdut legătura de chei. A găsit-o unul dintre vecini și a lipit un bilețel pe ușă, ca s-o caute la el când se întorc acasă.

(fragment din romanul *Gara de Est*,
cap de linie, în curs de apariție)

traducere și prezentare de Kocsis Francisko

Dorin TUDORAN



Osiile

Pentru un *gaucho* sud-american (echivalentul cowboy-ului american) din zona pampasului, stepa care se întinde pe teritorii ale Argentinei, Braziliei și Uruguaiului, căruța – fie ea cea cu două, fie ea cea cu patru roate – este un membru de familie.

Milonga, formă poetică și muzicală pe care Jorge Luis Borges o considera mai potrivită ca brand de țară pentru Argentina decât tangoul, este casa ideală pentru solitudine ca stil de viață pampean, cu inserturile ei de tristețe și resemnare.

Un uriaș al culturii argentinienne, Atahualpa Yupanqui, avea să scrie muzica pentru un poem *gaucho* din anii '30 al unui uriaș al culturii uruguaiene, Ramildo Risso. Așa se naștea o *milonga pampeana* ce avea să cunoască celebritatea în varii interpretări – *Los ejes de mi carreta* (Osiile căruței mele).

Alberto Cortez, María Lavalle, Facundo Cabral, Guadalupe Pineda, Chavela Vargas, Vicente Fernández, Jose Larralde, Jorge Cafrune, Omar Rinaudo, Lucho Gatica, extraordinarul chitarist Juanjo Dominguez, primul care a reușit tremolo simultan cu trei degete, sau marocanul Gerard Edery, strălucit interpret de muzică sefardă, și mulți alții au oferit variantele lor pentru *Osiile* lui Yupanqui și Risso.

Într-o adaptare prozaică, poemul lui Risso, de o simplitate pe care le ating doar capodoperele, ar putea să sune cam așa:

Pentru că nu ung osiile căruței mele, spun despre mine că sunt leneș. De ce le-aș unge, dacă-mi place cum sună scârțâitul lor?

E mare plictiseală să bați tot timpul același drum. Drumul e mult prea lung și fără nimic care să mă amuze.

Nu am nevoie de tăcere. Nu am la ce să mă gândesc. Am avut, cândva. Acum, nu mă mai gândesc la nimic.

Nu voi unge niciodată osiile căruței mele.

Nu e nevoie să fii un *gaucho pampean* pentru ca la un moment dat să nu mai găsești niciun motiv pentru a unge osiile al căror scârțâit este singurul sunet care te mai leagă de viață.

Căruța care continuă să meargă, scârțâind, în virtutea inerției, ești chiar tu.

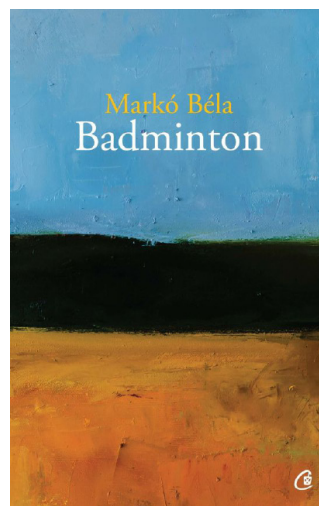
Porque no engraso los ejes
Me llaman abandona'o
Si a mi me gusta que suenen
¿Pa qué los quiero engrasar?

Es demasia'o aburrido
Seguir y seguir la huella
Demasia'o largo el camino
Sin nada que me entretenga

No necesito silencio
Yo no tengo en qué pensar
Tenía, pero hace tiempo
Ahura ya no pienso más

Los ejes de mi carreta
Nunca los voy a engrasar.

(Preluat, cu acordul autorului, de pe <https://www.tudoran.net>)



AI. CISTELECAN

Revelația simplității și efectele ei



Mai sînt poeți cu temperament clasic pînă și-n zilele noastre devenite nu doar post-moderniste, ci și post-umaniste. Un asemenea temperament îi duce, încetul cu încetul, la asumarea reflexivității ca existență și la transformarea contemplației în acțiune. E un mod de a intra într-o vîrstă apolinică definitivă, unde toate tulburările au un cifru de seninătate. Markó Béla n-a participat, ca poet, la multe sindrofii dionisiace, dar nici nu s-a dat înapoi de la vertijul activist. Două bune decenii a fost printre protagoniștii vieții noastre politice, încercîndu-se de demnități și răspunderi și ducînd bătălii interminabile. Pe bună dreptate, poezia lui a devenit, în compensație, contemplativă și reflexivă. E și modalitatea vizionară care se potrivește cel mai bine cu temperanța lui și cu nostalgia echilibrului – deopotrivă lăuntric și social. Clasicitatea ca mod de a fi va fi fost poate anterioară clasicității ca mod de a scrie și-i poate cauza ei eficiență. Dar la clasicitatea din urmă poetul a ajuns doar după ce a avut revelația simplității, a poeziei de acces direct. E drept că nu i-au lipsit nici exercițiile de clasicizare, urmate cu fervoare preț de (măcar) două volume de sonete (traduse în românește) – *Erotica grădinii* (Editura Curtea Veche, 2010, în traducerea lui Paul Drumaru) și *Lauda monotoniei* (aceeași editură și același traducător, 2012). Dar nu de o condiție apolinică deprinsă la școală e vorba, ci de una structurală. Markó nu se eschivează de la o problematică plină de dileme și tensiuni – ba dimpotrivă! –, dar febra acestora e acordată la o rațiune de înțelept întrale lumii. Nici vorbă de o retragere în teme confortabile și senine de la sine; din contră, acestea sînt din registrul neliniștilor și frustrărilor (de toate felurile, inclusiv cele ale minoritarului) iar poemele fac didascalie punîndu-le în perspectivă parabolică. Poet de parabole e, în principal, Markó, fie că e vorba de resemantizarea simbolică a măruntelor cotidiene, fie că e vorba de atitudini tranșante în domeniul moral și politic. Fondul de seninătate nu afectează exigența supremă pe care el o impune poeziei ("Poezia veritabilă – zice într-o notă care prefătează *Timp canibal* – Editura Komp-Press, Cluj, 1997 – nu suportă

decît adevărul") și nici nu vulnerabilizează condiția și misiunea poeziei: "poezia e tot ce poate fi mai autentic între lucrările omului: o întîlnire!". Astfel de "întîlniri" au fost facilitate în ultimii ani de Kocsis Francisko, cel care a tradus atît *Badminton* (Curtea Veche, 2016), cît și *Iartă-ne, Ginsberg* (Curtea Veche, 2020) și recenta *O propoziție despre libertate* (Curtea Veche, 2022). Kocsis nu e doar traducătorul favorit al lui Markó, ci chiar traducătorul lui de har. Cu atît mai mult cu cît știe și el prea bine argoul străvechi transilvănean, din care apar destule fantasmе în *O propoziție...*, resturi dintr-un cod concret al nostalgiei.

Nostalgiile lui Markó se ridică în bună parte pe o scară anamnetică, atunci cînd memoria se deschide spre zodia copilăriei, dar ele sînt de regulă tensionate și încărcate dramatic. Memoria, foarte activă, nu poate scoate – n-are de unde – mirifice și paradisiace, căci ea relevă mai degrabă un timp de traume decît unul de reverii. Chiar și cîntările de plai – Ardealul e descîntat, obligatoriu, de toată lumea – îmbină imnicele cu angoasele, într-o rezoluție mai curînd exasperată decît euforică: "Ținutul transilvan mi-e țară/ și locuiesc printre vampiri,/ prind viață-n fiecare noapte,/ prin geam pîndesc închipuirii" etc. (*Cîntec transilvan*, din *Iartă-ne, Ginsberg*). Cu atît mai accentuate dramatic sînt nostalgiile care deplîng pierderea inocenței și idealității, demisia din misiune: "Da, și cei mai buni ai generației mele/ abia-abia dacă se mai uită la cerul înstelat,/ nu scriu poezii furibunde,/ nu conspiră împotriva dictatorului,/ realizează la televizor emisiuni culinare,/ manevrează cu evidentă plăcere cratițele, tigăile,/ taie cu mișcări fulgerătoare ceapa/ și le subjugă cu cîte-o delicată aparte/ pe tinerele actrițe invitate la emisiune/ sau pe bătrînii cîntăreți de rock...// Dacă ar vrea, cei mai buni din generație mea/ ar înțelege ce spun,/ dar nu vor, au și așa destule necazuri/ de dimineața pînă seara, de seara pînă dimineața" etc. (*Iartă-ne, Ginsberg*). Sînt nostalgii militante cele ale lui Markó, derivate în nacazanii sceptice.

Nostalgiile se împletesc cu decepțiile, îndeosebi în partea politică a poeziei – Markó e un poet politic asumat –, în subtextul căreia se desfășoară o partitură biografică cît sugerată, cît evidentă. Secționată în șapte părți, delimitate de linii tematice, "propoziția" lui Markó are tranșanță, nu se lasă doar copleșită de scepticism și consolată cu mersul fatal al lumii. Biografemele devin puncte de lansare a parabolilor, dar fac și prestație directă: "cine știe/ cînd se va mai ivi o astfel de ocazie în care cineva/ foarte îmbujorat de emoție să spună: "Tată, eu voi învăța de-acum cu plăcere limba/ română". Și apoi, brusc, nu. Pentru multă vreme, nu./ Atît a însemnat revoluția. O propoziție./ V-ați bătut joc de această propoziție. Ați nimic/ această propoziție" etc. (*O propoziție despre libertate*). Drame și conflicte sugerate, dar și subliniate, pe fondul unei atitudini de intensă umanitate și compasiune: "și ar trebui să punem iarăși și întrebarea/ dacă e-ngăduit să punem capăt măcelăririi/ nevinovaților prin măcelărirea altor nevinovați,/ și dacă da, care este procentul acceptabil dintre/ viețile sacrificate în modul acesta, respectiv cele/ salvate astfel, unu la zece, zece la douăzeci,/ o sută la cinci sute ori poate mii la milioane,/ au avut, vor avea

toate acestea/ vreun fel de suport matematic?” etc. (*Împunsături de ac*). Decepțiile politice sînt însă doar altoite pe trunchiul decepției metafizice, iremediabile, chiar dacă tratată mai libertin: ”Păcat că Mesia a venit deja./ N-ar fi trebuit să credem că s-a născut./ Acesta a fost Mîntuitorul?/ Doar de-aftă a fost în stare?/ Să se zbată pe cruce în tot felul/ de secreții, urină?/ Doar să țopăie în noroiul puturos/ ca pe-un caraghios picior de cocostîrc?/ Dumnezeu pe-un picior de pasăre pe pămînt?” etc. (*Misteriu*). Dumnezeu lui Markó amăgește lumea cu miracole, dar îi trage clapa regulat: ”ne-ai mințit, Doamne, și atunci, pentru că/ dimineța ne-ai ademenit sub cerul liber/ și ne-ai scăldat toată ziua în potopul de lumină” (*idem*). Pe cît apare - și apare destul de frecvent - tema credinței, ea se rezolvă nu într-o dramă a credinței, ci într-una a necredinței care nu poate renunța la credință: ”Mîna mi-o clătesc în tine, Doamne,/ mirajul poate fi real ca osul,/ știu că nu ești, însă te pipăi/ și te vreau ca Toma necredinciosul” (*După Emaus*). Ca și Dumnezeu, nici poezia nu poate face nimic în fața ororii: ”Într-adevăr, poeți sunt demni de milă în preajma/ războiului. Numără pe degete bubuituri,/ iambi, trohei, anapești, dactili, orori/ melodioase.” etc. (*Trecerea graniței*). Dar fără ea lumea cade în neant: ”O strofă luminată./ Dacă poetul nu se află acolo, poezia va fi goală./ iar noaptea se va umple de potopitoare beznă” (*Acceleratul de noapte*). Împotriva acestei bezne scrie Markó, dialogînd cu un mînunchi privilegiat de poeți, cărora le dă, peste vremi, replici.

Activismul umanitar al lui Markó se încadrează însă într-o viziune a carcerii existențiale: ”Stîlp vid de sprijin al raiului,/ duhoare de găinaț,/ borcane de compot în cămară./ Sus, un dop de lumină,/ Dumnezeu îl scoate și-l umple ochi/ cu beznă deplină./ Și ce va fi pe urmă?/ Pipăi de jur împrejur pereții,/ dar nicăieri nu există exterior.” (*Înăuntru*). Ori de cîte ori survine o temă existențială care trage la patetism, Markó pare a o compromite tăvălind-o într-un peisaj decrepit, cum se întîmplă (și) cu această parabolă a protestului, la reprimarea căruia ”trebuie să intervii ca împotrivirea/ să se scurgă spre străzile laterale,/ pînă orașul o absoarbe în întregime,/ precum tamponul de vată sîngele,/ precum pantalonii groși de stofă/ urina scăpată fără voie” (*Dispersare*). Dar aceste ”reprimări” compromițătoare ale temei sînt chiar cele care-i evidențiază ”eroismul”. Imaginația lui Markó - nu excesiv convocată - pare a lucra coborîtor, gata oricînd să declaseze idealitatea unor atitudini și să le strivească în irelevanță și derizoriu. De fapt însă și la Markó realitatea nu se lasă niciodată compromisă. Nici la el, cum zicea Bousoño, realitatea ”nu rage”, ci ”nechează”, dezvoltîndu-și de fiecare dată demnitatea simbolică. Procedura de a pune în valoare portanța simbolică a derizoriilor cotidiene seamănă cu cea a lui Ion Pop, și el un poet decis să nu lase realitatea fără un cifru. Și la Markó cele mai neînsemnate scene sau incidente domestice vorbesc în limba parabolilor existențiale. Clasic autentic, Markó readuce poezia în condiție de învățătură, investindu-și experiența într-un *vademecum* moral, social și politic și ridicînd stratul cotidian la transparență parabolică.

Alex GOLDIȘ

Și literatură, și manifest



Unul dintre cele mai remarcabile romane din ultima perioadă a apărut anul acesta la Editura Fractală și e semnat de Sașa Zare. *Rădăcini** are peste 400 de pagini (scris mic) și se citește cu interes de la un capăt până la altul datorită acuității extraordinare a scrisului autoarei, o acuitate greu de precizat dacă vrei să ocolești cu orice preț recuzita de termeni clasici precum „talent”, „profunzime”, „vizionarism”.

Scrisă sub forma autoficțiunii (în sensul francez al termenului, de amestec indecibil între fapt biografic brut și invenție propriu-zisă), cartea se organizează în jurul confesiunii Sașei Vlas, o tânără *queer* din Republica Moldova aflată la studii la Cluj. Tânăra se află într-o permanentă elucidare de sine, fie că e vorba de reluarea unor episoade din copilărie sau din adolescență, de relația traumatizantă cu Alice sau de căutarea identității prin scris. Toate acestea sunt drapate într-un discurs cu mize terapeutice, uneori inserate la propriu în roman prin transcrierea discuțiilor tinerei cu psihoterapeuta Camelia. La nivel strict evenimential, cartea nu cuprinde evenimente ieșite din comun. În schimb, sub raportul investigațiilor identitare, confesiunea Sașei e atât de expresivă, încât ea reușește să ținutiască cititorul într-un *rollercoaster emoțional* care îl lasă stors de energie. De aici și disclaimerul de pe prima pagină a cărții, „Această carte are, pe alocuri, conținut care te poate afecta emoțional”.

Un centru de extraordinară intensitate a cărții e dat de relațiile familiale. Greu de găsit în romanele ultimilor ani - și poate în întreaga literatură română - o mai complexă analiză a raportului mamă-fică, poate cu excepția romanului Martei Petreu *Acasă, pe câmpia Armaghedonului*. Sveta e personajul-urias (fizic și spiritual) la care Sașa se întoarce în momentele de impas („acasă, pentru boțul de carne însemna în brațele Svetei”), dar și originea majorității traumelor tinerei, ilustrând prototipul mamei care își strivește emoțional progenitura. Probabil cea mai simptomatică, din

zecile de scene care surprind în registru tragic-comic tensiunea și paradoxurile cotidiene ale acestei relații, este cea în care Sașa îi mărturisește mamei că își dorește clătite la micul dejun, iar mama își transformă grija și generozitatea față de fiică într-un mecanism de tortură, servindu-i apoi o lună întreagă același fel. Aceeași mamă rămâne insensibilă la abuzurile (uneori sexuale) ale fiicei sau refuză să-i recunoască sau să-i respecte orice formă de intimitate: „Am avut mereu senzația că viața mea, corpul meu, educația și reușitele mele erau terenurile de joacă ale mamei, nu-mi aparțineau. Poate n-aveam cuvintele să o spun, dar de mică mi-a stăruit în burtă, în plexul solar o emoție stingheră, o contorsiune, o jenă. Prietenele mele care au avut mame reci și distante m-au invidiat, dar invidia a fost reciprocă. Felul în care mama îmi azvârlea corpul și viața, dintr-o parte în alta, ca pe o minge de tenis, după niște reguli știute doar de ea, poate fi văzut drept iubire, de invidiat, admirat. Și probabil chiar este, că sunt multe feluri de iubire pe lume, nu doar cea corectă și echilibrată, în care părintele se balansează perfect, ca un jongler, între dependența și autonomia copilului, care se schimbă între ele de o mie de ori de-a lungul anilor. Iubirea despre care am învățat la terapie că ar fi trebuit s-o primesc și am întors-o apoi ca pe o armă împotriva neputinței mamei”. Paginile despre tată, mai puține, nu sunt nici ele lipsite de intensitate. În probabil cel mai bun fragment al cărții, dispariția lui prematură e resimțită de proaspăta adolescentă nu ca o traumă, ci ca o formă de rușine: „Rușine că mă vedeau în starea aceea, că îmi vedeau familia în starea aceea, căzută, plânsă, în genunchi, de parcă familia noastră se prăbușise într-o clipă de pe o linie dreaptă care putea merge doar înainte, de parcă eșuase la viață”.

Favorizată de atmosfera din mediul familial încă din copilărie, rușinea de a fi altfel vertebrază, de altfel, întregul parcurs biografic al personajului principal, care se simte *misplaced* aproape în orice context: în propriul corp, în relațiile erotice, în cercul de prieteni, în climatul literar unde încearcă să se afirme, în România. *Dezrădăcinare* urmărește lipsit de ostentție detaliile zilnice ale acestor multiple dislocări care fac ca mărturisirea să ia aspectul unui discurs despre abuz. Nu e vorba însă de confesiuni despre marile traume, despre „acel eveniment singular, foarte grav”, ci, mărturisește naratoarea, despre „o înșiruire de evenimente mai mărunte – deși mie nu mi se par deloc mărunte – care influențează și marchează treptat diferite fragmente din noi”. Sunt greu de retrasat verigile devenirii acest eu fragmentat și romanul nici nu-și propune stabilirea unor cauzalități stricte. În schimb, el colecționează scene cotidiene ale acestei inadaptări, identificându-le simptomele în detalii și dinamici sociale unde ele ar fi putut trece nevăzute, de la interacțiunile umane lipsite (ai zice) de orice nuanță de putere până la instrumentarea limbii: „Îmi era atât de rușine să vorbesc în limba care mă crescuse, de parcă era indecent. Sau poate, dacă aș fi vorbit moldovenește, ar fi picat pe podea, ca un costum, personalitatea mea adultă”.

Cartea nu e însă doar un discurs despre traumă, ci și despre raporturile vizibile sau invizibile de hegemonie

care fac ca cei puternici și/sau majoritari să dețină și să-și reproducă eficient controlul asupra celorlalți. Limba română poziționează accentul basarabean într-un raport de inferioritate, literatura (așa zis bună, înaltă) e vegheată de totul felul de „gatekeepers” care îi exclud pe cei imposibil de metabolizat imediat – în fine, societatea heterosexuală este prea puțin dispusă să înțeleagă sau să integreze identitățile non-binare. În special din acest din urmă punct de vedere, cartea ia un aspect militant.

Fără a lua forma unui manifest ca atare, romanul e, probabil, cel mai important manifest *queer* din literatura română în măsura în care problematizează deopotrivă ecuații intelectuale (de reprezentare socială a identității *queer*) și chestiuni materiale, de inserție a corporalității *queer* în economia erotică generală. În centrul romanului, poate chiar mai pregnantă în ordinea ficțiunii decât relația cu mama, stă, de altfel, relația cu Alice, iubita Sașei, care o părăsește însă în favoarea unui bărbat (Răzvan). Anunțată în prima parte a cărții, această relație acaparează cea de a doua parte, devenind centrul de greutate al poveștii. E imposibil de redat într-o simplă cronică filmul complex și dens al acestei relații, descompuse de naratoare în cele mai mici detalii: dorința acaparantă a Sașei, dualitatea lui Alice, care o tachinează dar o respinge în același timp, disputa mocnită dintre Sașa și Răzvan (prima îi dăruiește flori iubitei disputate pentru a se insinua discret în relația celor doi) compun un *thriller* erotic neegalat în literatura ultimilor ani. La capătul lui se întrevăd concluzii amare nu doar cu privire la singurătatea de cursă lungă a celor neîncadrabili/care își asumă riscul de a nu se încadra în economia erotică majoritară, ci și cu privire la internalizarea acestor prejudecăți. Scenele de sexualitate și de expunere a corpului, nu puține în economia narațiunii, reprezintă forme de sfidare a sublimării sexualității la care sunt predispuse persoanele care nu au dreptul de a și-o manifesta liber: „Rușinea sexului queer, rușinea penetrării cu degete, cu dildo-uri, rușinea sexului oral între două femei (...), rușinea oricărui schimb sexual în afara și independent de un penis de bărbat cis în unele cazuri, rușinea celor mai multe penisuri în alte cazuri (cel puțin mai multe decât în familia tradițională), rușinea asta e alt element care mă face să trimit sexul într-un limbaj al magiei, vrăjii, uniunii spirituale mai presus de toate, al purității și strălucirii diafane a iubirii”.

Nu știu dacă *Dezrădăcinare* va naște vreodată consens în lumea intelectuală românească (care luptă constant cu fantoma *politically correctness*-ului într-o societate în care abuzul și discriminarea reprezintă probleme reale) și nici dacă e de dorit așa ceva, însă doar cei blocați ei înșiși într-o ideologie pe care o acuză la alții vor putea nega valoarea de scriitură și chiar existențială a acestei cărți. Romanul Sașei Zare e cel mai bun exemplu că se poate face și literatură, și manifest în același timp, fără ca vreunul din cei doi termeni să iasă desfigurată din această ecuație.

*Sașa Zare, *Rădăcini*, Editura Fractalia, București, 2022, 420 p.

Andreea POP

Compartimentarea traumei



Din ploaia de debuturi apărute recent la OMG Publishing vine și cel al Cristinei Alexandrescu, care scrie un volum în care mizează pe expunere și intimitate în traseul lui razant (vorbind de-o plachetă subțire, de 51 de pagini) prin teritoriile anxioase pe care le explorează (a se remarca, apropo de traseu, coperta și, în general, componenta vizuală a cărții – textele sunt însoțite de ilustrații ale Irinei Moroșan –, cu un aer contemporan, care amintește puțin de volumul Cătălinei Stanislav, ca ținută generală). Din start, odată cu primele texte, devine clar că în *Cât mai departe de tot ce cunosc* avem de-a face cu o poezie a fragilității, una care abordează aspecte ce țin de corporalitate, cu anxietățile la vedere și traume personale mai mult sau mai puțin „deconspirate” (grație unei biografii personale destul de difuze, punctată fără prea mult caz, mai mult insinuată), pe care încearcă să le filtreze din prisma unui *newly discovered romance*, în cele mai multe cazuri.

Printr-o astfel de strategie a decantării interiorizate la vedere, care prizează momente din introspecțiile zilnice, decupajul stărilor actuale, de regulă după câteva *flashback*-uri din trecut – toate cu o componentă *broken*, în jurul căreia Cristina Alexandrescu își gândește politica de clarificare existențială, pentru că asta îmi pare obiectivul textelor ei, un soi de re poziționare lucidă, prin confruntarea tuturor zonelor problematice –, poemele ei ajung să traseze tot mai clar un perimetru al vulnerabilității trasat cu multă atenție. Nu știu dacă „jovial”, sau „funny”, cum scrie Alex Ciorogar pe coperta a IV-a, dar cu multă siguranță a emisie, asta da, și cu o cerebralitate evidentă în tot locul. Indiferent că vorbește despre corp (*ceva de care mama să fie mândră*), blocaje și neputințe personale (*ceva ce se vede mai bine-n mesaje*), sau proiecții ale dragostei (*vorbește-mi despre putere fără să vorbești despre putere*), vulnerabilitatea de care vorbeam mai sus nu e egală aici cu un discurs al lamentărilor, ori al notațiilor de tip brocart, delicate. Există, adică, o delicatețe a versurilor ei, dar mai degrabă cred că definitoriu pentru poezia asta e un autocontrol exersat permanent; funcționează aici un registru calculat al frazei, prin care Cristina Alexandrescu jonglează cu un material poetic altfel, sigur, ofertant în „producții” vocale, pentru că-i extrem de angoasant.

Tot de controlul ăsta al frazei ține, până la urmă, și felul în care își gândește toată odiseea convulsivă pe care o pune la bătaie în 3 secvențe – „GHOSTSEEN”, „A BRIEF INQUIRY

INTO ONLINE RELATIONSHIPS”, „I AM EASY TO FIND”. Textele mai ample ca emisie, cu care se lansează în primul ciclu, alternează, în al doilea, cu mici *glimpse*-uri cu acțiune scurtă („instapoems” le numește Andrei Dósa pe Goodreads): „Să luăm cina pe facebook, ce mișto./ Din profil, vom părea fericiți.”, *faking things for a living* vs. „Există viață după machiaj./ Acolo vom fi/ Judecați după cearcăne.”, *not sorry for my kindness*. Nu că n-ar reuși să surprindă (în unele din ele, e drept, nu peste tot) „deliciile” autosondării și prin astfel de strategeme cu rază directă, dar mult mai limpede e tot procesul de analiză & introspecție în câteva texte în care poemele au loc să se desfășoare în voie, unde discursul prinde, cu inflexiuni nrativizate, toată esența căutării. E cazul poemului titular, *cât mai departe de tot ce cunosc*, care închide volumul, și care reunește cam toate liniile tematice ale volumului ăstuia – de la avatarele biografiei disfuncționale, la traumele care se nasc de aici și la modul în care – și prin iubire, dar nu doar așa – ele pot fi stăpânite cât de cât: „Uite, nu a zis nimeni că e ușor să iubești o femeie/ Obișnuită cu violența./ Vin dintr-un loc în care fetele sunt vândute/ și măritate/ Tranzacțional./ Și nu zic că asta e povestea mea, zic doar că dacă/ azi refuz să merg la casa în care locuia bunica./ e pentru că mă gândesc automat la datoriile/ părinților de când eram mică și la babele/ care-mi strigau prin gard că ai mei mă vor/ vinde ca să scape de datorii./ Nu zice nimeni că trebuie să-ți iubești părinții./ cred doar că trebuie să găsești un motiv pentru/ care să le mulțumești. Un lucru bun a făcut și/ tata cu biletele de adio scrise și lăsate prin casă –/ când ajungi mare, trebuie să dai tot să nu ajungi/ ca el, iar dacă asta înseamnă că nu ai voie să-ți/ dorești să mori, atunci nu ai voie să-ți dorești/ să mori nici dacă îți dorești să-ți dorești să mori./ Nu a zis nimeni că e ușor să fii puternic, dar sunt/ câteva lucruri power pe care trebuie să le știi/ despre mine. De exemplu, faptul că n-am pierdut/ nicio luptă din clasa I, când m-a trimis mama să/ iau pâine și m-am bătut cu un băiat mai mare/ decât mine, care încerca să-mi fure singurii bani/ Și am câștigat./ Nu zice nimeni că e ușor, dar eu încă țin minte/ Monedă ușoară dodecagonală de 5000, strânsă/ între degete și zgârietura pe care mi-am făcut-o/ lovindu-l în dinți.” Și continuarea: „Uite, dacă o femeie crescută din violență cere să/ o iei în brațe, nu trebuie să pui întrebări, e nevoie/ de brațe puternice care să țină piesele împreună./ Știi că iau des hanoracul tău greu pe mine pentru/ că mă acoperă aproape în întregime/ Și dacă-mi place ceva în ultima vreme, e să nu/ fiu văzută./ E mai ușor să-mi imaginez că m-ai băgat în haină/ și că m-ai dus/ Cât mai departe de tot ce cunosc./ Dar cât mai aproape de mine.” Vulnerabilă + puternică în același timp, cu o voce care pare că se detașează de tot, chiar și când își confesează cele mai intime traume – aici cred că e specificitatea poeziei Cristinei Alexandrescu, iar texte precum cel tocmai citat o dovedesc din plin, unde chiar și în ciuda dispunerii nrativizate, poeta nu pierde din percutanța cu care poemele ei „atacă” materialul din fața lor.

Mereu, impresia e că vorbește de la distanță despre niște lucruri care o ating; e interesantă capacitatea asta de a părea că se distanțează, în timp ce atinge niște puncte sensibile și o salvează, oricum, de gesturi prea emfatice. Rezultă de aici o poezie fresh & foarte clară în tot demersul ei, care prinde foarte bine vulnerabilitățile ce vin din radiografiile personale, și, în general, niște trăiri destul de reprezentative pentru generația ei – în mod special, toată confuzia milenială și încercarea de compartimentare a traumei. În orice caz, una care vorbește pe-o limbă destul de *user friendly* despre tot procesul ăsta și cu o voce prietenoasă, dincolo de toate barierele de control pe care și le pune.

* Cristina Alexandrescu, *Cât mai departe de tot ce cunosc*, Editura OMG Publishing, Alba Iulia, 2022

Andrei GORZO

Concurs de popularitate:
Teambuilding și *Mirciulică*

Lansat în cinematografele românești la sfârșitul lui 2019, filmul *5Gang: Un altfel de Crăciun*, în regia lui Matei Dima, a vândut 345.000 de bilete. Chiar și venit la nu mult timp după alte două filme românești, *Moromeții 2* și *Oh, Ramona!*, care reușiseră scoruri mari (200-250.000 de bilete vândute), scorul lui *5Gang* era neobișnuit: pentru ceva comparabil trebuia să mergi înapoi hăt departe, înainte de *Garcea și oltenii*, înainte de *Filantropica*, până în anii '90. Astea fiind zise, era clar că popularitatea filmului printre adolescenți era un produs derivat al popularității formației 5Gang și a liderului ei, Șelly; la vremea aceea am constatat-o fără să mă facă prea curios să cercetez mai departe, mai ales că regia filmului se limita la aplicarea unor scheme standardizate, menite să anime – sau, mai exact, să dea iluzia că animă – ceva care mi s-a părut a fi sută la sută de plastic.

La nici trei luni mai târziu, Matei Dima (cunoscut și ca Bromanian) revenea, de astă dată ca actor și co-producător, cu *Miami Bici*. Din cauza lockdown-ului din martie 2020, filmul n-a stat mai mult de patru săptămâni în multiplexuri, dar pandemia nu l-a împiedicat să înregistreze 550.000 de intrări în săli (un cinefil de pe Letterboxd opina că, din contră, pandemia s-ar putea să fi fost pedeapsa trimisă unei civilizații ajunse într-un punct în care ceva ca *Miami Bici* face profit) – asta însemnând, după cum avea să calculeze Ștefan Dobroiu, cel mai mare număr de bilete vândute în România pentru un film românesc de la *Paradisul în direct* (Cornel Diaconu, 1994) încoace.

În fine, între timp, Dima/Bromanian s-a mai întors o dată – ca actor, co-producător și co-regizor – cu *Teambuilding*. Alex Coteț figurează pe generic ca scenarist, cum figura și pe genericul lui *Miami Bici* (care era regizat de Jesús del Cerro). Cosmin Nedelcu (alias Micutz), care se strofoca precum un hamster pe roată să mai anime atmosfera lui *5Gang: Un altfel de Crăciun*, este și el aici actor principal, co-regizor și co-producător. În momentul în care cronicăresc eu lucrurile

astea, *Teambuilding* se află pe ecrane de patru săptămâni și se apropie de 700.000 de bilete vândute. Mai are până să depășească *A doua cădere a Constantinopolului* (1.320.000 de intrări la cinema contabilizate în 1994), dar momentan se duce vijelios în direcția aia. Dacă cinefilul de pe Letterboxd are dreptate în legătură cu pandemia și cu *Miami Bici*, e clar că civilizația noastră n-a învățat nimic între timp.

Miami Bici – o comedie despre doi băieți români săraci (Dima și Codin Maticiu), plecați la Miami după căpătuială – era mega-*trashy* și pe deplin conștient de ce era: în parte miștocăreală pe seama românilor fugiți de sărăcia de la ei din țară și în parte celebrare a românismului lor, prezentat ca triumfător – odată ajunși la Miami, protagoniștii inițiau frumusețile în bikini în plăcerile mujdeiului, băteau mafioți cubanezi bodybuildați aplicându-le „perversa de pe Târgu Ocna” etc. Filmul avea în ADN urme clare de *Nea Mărin miliardar* și de mămăligă-westernuri cu ardeleni cucerind Vestul Sălbatic – la fel ca Ilarion Ciobanu pe Mircea Diaconu, Matei Dima îl alinta la un moment dat pe Codin Maticiu cu amenințarea că-i trage (la Dima, „fute”) două „palme” (la Ilarion, „pălmi”). Sigur, vorbim de un *Nea Mărin* și de niște *Ardeleni* trecuți prin comediiile americane contemporane cu adolescenți. În tradiția acestora, comedia lui Dima-Coteț-Maticiu era una a băiețelii agresiv-regresive – personajul lui Dima învăța engleza pornind de la „My pen is blue” și una dintre principalele resurse comice era traducerea *mot-à-mot* a înjurăturilor românești în engleză („He is fucking your dead relatives” ș.a.m.d.). Estetica – în măsura în care se poate spune că exista una – era aceea a *lifestyle-porn*-ului de videoclip (cu băieții trăind în *slow-mo* gangstereasca *vida loca*, căzând în piscine la trecerea unor frumuseți cubano-americane etc.), cu incursiuni în zona de porno-porno, însă menținut *soft-soft* (gangsterița șefă se dovedea a fi o dominatoare sado-maso) și cu un număr de chicoteli la perspectiva că, în urma unor accidente, încurcături sau confuzii, băieții noștri s-ar putea „greși” gay. Bref, un film nu pe gustul oricui, dar, în orice caz, mai puțin standardizat și plasticos decât *5Gang: Un altfel de Crăciun*, care era destinat vizionării în familie (acolo nu se pomenea de *your dead relatives*). Altminteri tot un film prost – după majoritatea covârșitoare a standardelor



pe care și le-a dezvoltat critica de film de-a lungul greu încercatei ei istorii –, dar și unul care, ca atitudine, se caracteriza printr-o anumită amiabilitate – mai puțin în tratarea personajelor feminine lăsate acasă, care era neplăcută în crasa ei lipsă de considerație. Cât despre cosânzeana cubano-americană de care se îndrăgostea personajul lui Dima, era redusă la a face ochi mari, mai mari, tot mai mari, în fața mușchiului și a *my penis blue*-urilor celor doi clovni – *Miami Bici* aparține unui culturi în care a fi *funny* e o prerogativă a băieților.

Teambuilding e o comedie cinematografică mai lucrată – mai multe personaje, mai multă structură, o mai mare elaborare a glumelor. Personajul jucat de Dima e de data asta un corporatist *loser* din București: muncește prea mult, îl persecută șeful, l-a părăsit prietena, unul dintre primele lucruri pe care îl vedem făcându-le este să caute pe Google sfaturi privind tratarea disfuncției erectile – bref, Dima, cu meșteșugul lui comercial care nu se dă înapoi de la *ready-made*-uri și rețete (a spune că nu se dă înapoi e un eufemism), stabilește imediat că avem de-a face cu un *underdog*, cu un simpatizabil. (Doar pe Șelly din *5Gang: Un altfel de Crăciun* n-a reușit să-l transforme pe ecran într-un *underdog* simpatic pe care să-l putem compătimi pentru ceea ce i se întâmplă; rețetele regizorului Dima s-au lovit acolo de un material prea rezistent – sau poate că rezistența o fi fost la mine, care nu știu de unde să-l apuc pe Șelly ca fenomen și mă simt prea bătrân ca să fac eforturi de a remedia asta.) În fine, aflat în fruntea unui departament format tot din *loser*-i ca el, personajul lui Dima trebuie să învingă echipele altor trei sucursale ale corporației (Craiova, Iași și Cluj) într-o serie de probe (de la karaoke la paintball) din cadrul unui *teambuilding*. Dacă nu, atunci șeful (Șerban Pavlu) și cu scorpia lui de încredere (Sorina Ștefănescu) îl vor da afară cu departamentul lui cu tot.

Multe dintre efectele comice sunt produse pe bază de joacă – uneori mai agilă, alteori mai bătută în cap – cu stereotipurile regionale. În ceea ce privește departamentul de la Iași, Dima și colaboratorii lui au decis să fie format exclusiv din fete frumoase și au avut prudența de a nu broda suplimentar pe tema lui. Craiovenii vorbesc cu „vere” și pe toată durata *teambuilding*-ului sunt monstruos de beți – bălesc și cad din picioare. (Ni se spune că pe durata celorlalte trei sute șaiszeci și ceva de zile din an sunt niște contabile-*nerds* fără vieți personale.) La cealaltă extremă a scării evoluției stau clujenii – radioși, grațioși, aparent impecabili în tot ce fac, atât de conformi cu stereotipul clujeanului ca reprezentant al unei civilizații superioare încât în cele din urmă se dovedesc a fi (atenție, spoiler!) falși clujeni, impostori din toată țara care se dau drept clujeni pentru a se bucura de prestigiul automat al acestora. La jumătatea drumului între groh-grohu echipei Craiova, care pare *challenged* în mod insurmontabil de accesarea poziției bipede, și radianța fals-celeastă a echipei Cluj, echipa București își adjudecă un fel de normalitate (definită ca mediocritate inimoasă, ca *loser*-eală nu lipsită de personalitate sau de talent) care merită să câștige (din motive morale, nu de competență).

Într-o secvență mai incisivă, cu reală bătaie satirică, competiția degenerază în păruială generală cu pumni și picioare, din cauză că reprezentanții celor trei filiale s-au apucat să-și spună unii altora cu cât sunt plătiți și tot felul de inegalități au ieșit astfel la iveală (provincia, chiar și aia acceptată de bucureșteni drept superioară civilizațional Bucureștiului, e plătită mai prost). Mai tipică pentru umorul filmului e secvența în care personajul lui Dima face o prezentare pentru colegii săi de departament și, crezând că le oferă o reprezentare schematică a piramidei corporației, le desenează pe *flipchart* un mare penis. Corporația pentru care lucrează cu toții se numește PLM și bineînțeles că are un departament de A. I., care are o mașină, totul pentru ca pe portiera acesteia să putem citi inscripția-strigătură „A. I. de PLM”. (E tipic pentru subtilitatea realizatorilor că țin să filmeze portiera de aproape – nu au încredere în capacitatea publicului de a citi inscripția într-un plan general.) Ca și *Miami Bici*, *Teambuilding* e regresiv până la Dumnezeu: celebrează o formă de rămânere la adolescență – la bărbați, desigur – o cultură de băieți obsedați nu atât de sex, cât de primele întreprinderi ale posibilității de a face sex, dar obsedați mai ales de propriile dimensiuni. Poate cel mai contemporan aspect al băiețelii lor este că tinde să se manifeste nu prin concursuri de cine-o are mai mare, ci prin concursuri de cine-o are mai mică – ca în această secvență cu Cosmin Nedelcu și Șerban Pavlu, care, deși amuzantă, a căzut la montaj. E o băiețeală anti-virilă (deși nu mai puțin problematică din punct de vedere al spațiului pe care li-l lasă femeilor). Atunci când personajul lui Dima își găsește în sfârșit o iubită (și se vindecă de disfuncția lui erectilă), e vorba despre o dominatoare căreia îi place să-l penetreze cu *dildo*-uri de diferite dimensiuni.

Apropo de Șerban Pavlu, *Teambuilding* îi confirmă profesionalismul. Într-un film ca ăsta, un actor ca Pavlu ar fi putut foarte ușor, cum se zice, să-și „telefoneze” prestația, sau să semnaleze că e acolo numai pentru bani. Dar el e acolo cu totul: intră în arenă cu toți *funnymen*-ii ăia superversați (printre care și câteva *funnywomen* absolut redutabile) și dă din coate ca să smulgă publicului un număr de hohote de râs despre care nimeni să nu poată spune că nu sunt ale lui – prada lui. Implicarea lui mi-a făcut plăcere.

De asemenea, mi-a făcut plăcere să constat că, în limitele sale – care sunt acelea de manifestare a unui culturi a băiețelii –, *Teambuilding* permite câtorva actrițe să prospere pe ecran. Sorina Ștefănescu e o splendidă vrăjitoare corporatistă. Anca Munteanu e și ea excelentă pe post de „ciudată” a departamentului – trumpisto-vadimisto-dacopată, dar fundamental de treabă. Anca Dinicu este ceva mai puțin bine servită în rolul unei colege pe care băieții au integrat-o atât de bine în gașca lor încât, spre exasperarea ei, au devenit complet incapabili s-o perceapă ca femeie (formula lor de adresare către ea este „Coaie”). Dar e servită măcar cu un moment memorabil – atunci când, în timp ce i se face cunilingus, își surprinde partenerul scriind cu limba „Forza Steaua”. *Boys will be boys* – da, e genul ăla de film.

Teambuilding are un număr de replici citabile („Eu am rată la casă. La mașină. La câine”, spune cineva din Cluj). Și, cu toate că în ansamblu e primitiv și/sau cras-comercial, are câteva incursiuni în zone de post-ironie și de atât-de-uncool-încât-e-cool – mă gândesc la părțile cu Cosmin „Micutzu” Nedelcu (pe al cărui personaj îl cheamă Horia Brenciu, motiv pentru care o viață întreagă s-a simțit blestemat, umilit etc.) și la *cameo*-ul adevăratului Brenciu. (În general, Micutzu proiectează o *persona* mai *hip* decât filmul din jurul lui.) Regret faptul că e un film atât de puțin preocupat de finețurile construcției audiovizuale a povestirii cinematografice, încât răscolește complet secvența partidei de *paintball* – nu se înțelege nimic din desfășurarea în spațiu a celor două echipe, din eventualele lor strategii, etc.; e un dezastru. Dar, oricât aș regreta un lucru sau altul, nu regret cele două ore petrecute la această comedie.

Dacă în momentul de față se poate vorbi de vreun alt film românesc care să-l concureze cât de cât pe *Teambuilding* la *box-office*, acela este *Mirciulică*: după trei săptămâni de difuzare, a acumulat deja 214.000 de spectatori. *Mirciulică* e regizat de Cristian Ilișuan, dar este în primul rând debutul cinematografic al comedianțului Mircea Popa (alias Mircea Bravo), ale cărui scheciuri sunt fenomenal de populare online. Personajul lui din film e un tânăr din Gherla care visează să devină procuror (Popa însuși a făcut studii de drept la Cluj), dar, cum n-a reușit să-și ia examenul la magistratură, se lasă angajat pe pilele maică-sii (Elena Ivanca) la o firmă de salubritate din orașul natal. *Mirciulică* e un candid – un tinerel cu siluetă gracilă de adolescent și aparat de îndreptat dinții, cuminte, bun la învățătură, dominat de maică-sa, ghinionist, neîndemânatic și la fel de incompetent sexual ca personajul lui Bromania din *Teambuilding*. (Deși tehnica lui actoricească e amatoristică, Popa e stăpân pe acest personaj.)

Mai artizanal decât *Teambuilding*, și mult mai puțin agresiv în demersurile sale de cucerire a publicului (trupa lui Bromania pune artileria grea pe noi și nu ne slăbește două ore), *Mirciulică* e, în mod mai vizibil, un film însăilat din scheciuri dintre care o parte ar putea fi de sine stătătoare. Un set de scheciuri se organizează în jurul unui unchi de-al protagonistului (Adrian Cucu), care bineînțeles că e opusul lui în ceea ce privește succesul sexual, iar un alt set o are în centru pe bunica lui de la țară (Lenuța Moldovan), personaj cu care Popa a avut mari succese online. Alături de regizorul Ilișuan (totodată co-scenarist), Popa încearcă să integreze aceste scheciuri într-un fir narativ, dar, în pofida eforturilor lor, multe glume din *Mirciulică* trăiesc sau mor, decolează sau se duc la fund fiecare pe cont propriu.

Firul narativ central e asigurat de ciocnirea dintre inocentul *Mirciulică* și corupția abjectă a șefului său de la firma de salubritate (Cătălin Herlo), care se ambiționează să devină și parlamentar. În esență, Herlo îl joacă aici pe Dorel Vișan în ipostaza lui de senator al melcilor. (Îl joacă bine.) Deși pretinde că firma lui transportă gunoaiile la groapa ecologică din Cluj, în realitate se debarasează de ele în Gherla, dându-le foc și poluând orașul. În rest, e scârbos



în toate felurile în care ne-am aștepta să fie – vânează câprioare, trage chiolhanuri obscene cu procurori corupți etc. Detaliile satirice nu sunt nici pe departe proaspete și, dacă satira nu e cu totul fără dinți, asta se datorează faptului că realizatorii n-au ficționalizat numele orașului – rămâne Gherla și e vorbit de rău în fel și chip („Dacă rămâi în Gherla, îți distrugi viața”, se spune nu o dată pe parcursul filmului). Salvarea protagonistului – care, docil cum e, e în pericol să se scufunde în corupția provincială – e o tânără idealistă (Ioana-Maria Repciuc) care, prin micul local pe care și l-a deschis, se luptă donquijotește să-i învețe pe gherleni cu gustul cafelei sofisticate. Mama lui *Mirciulică* se referă la ea ca la o „cafetieră”, disprețuind-o suplimentar pentru că e vegetariană. *Mirciulică* are așadar – spre deosebire de *Teambuilding* – o viziune politică: baroni provinciali cu cefe groase *versus* tineri frumoși și liberi. Este unul dintre motivele pentru care unii spectatori par să-l prefere: raportul dintre glumă de dragul glumei și simț al responsabilității sociale e mai în favoarea acestuia din urmă. Un alt motiv poate fi tocmai relativa lui lipsă de atac (climaxul – cu bunica intervenind în stil *deus ex machina* ca să-l salveze pe *Mirciulică* din ghearele mafioților – e o fâsăială totală): unii spectatori o pot găsi odihnitoare și cumva curată – în raport cu agresivitatea lui *Teambuilding*, care poate fi respingătoare. (De înjurat se înjură și în *Mirciulică*, dar mai puțin.) Și sigur că aceste contraste pot fi formulate în termeni regionali – *Teambuilding* ca film sudist, cu *Mirciulică* pe post de alternativă ardelenască. În ceea ce mă privește, le-aș fi dorit pe amândouă mai ofertante la nivelul construcției cadrului și al altor aspecte de felul ăsta, care contează în critica de cinema (ca obiect audiovizual, *Teambuilding* e lipsit de orice distincție, iar *Mirciulică* e încă și mai inert), dar asta nu mă împiedică să mă bucur – moderat – de succesul popular al amândurora.

(Preluat, cu acordul autorului, de pe www.andreigorzo.wordpress.com)

Magda CÂRNECI

Poezie și ecologie spirituală

lui Basarab Nicolescu

Se pare¹ că poeții, artiștii în general, rămân niște creaturi umane ciudate care nu pot fi clasificate cu ușurință și catalogate după criteriile obișnuite. Chiar dacă nu înțelegem de ce, nu *mai* înțelegem de ce, locul lor rămâne unul aparte. Chiar și la acest început de mileniu și de ciclu istoric, în care credem că am înțeles aproape totul despre mașinăria politico-economico-socială în care existăm, preeminența artiștilor se dovedește ciudat de tenace, în ciuda enormei presiuni exercitate asupra fiecărui individ creativ de către civilizația tehnologică-industrială care propune continuu pe piață o producție artistică din ce în ce mai diversificată, mai abundentă și mai masificată.

De unde vine această ciudățenie, cu corolarul ei, cultul constant și uneori exagerat al artiștilor – mai ales al celor ce țin într-un fel sau altul de vizual, cineștii, oamenii de teatru, fotografii, plasticienii, și mai puțin al poezilor? Probabil de la faptul că această categorie umană reprezintă, într-un fel mai puțin metaforic decât credem, celulele sensibile, emoționale și spirituale ale vastului corp biologic și social al omenirii. O omenire din ce în ce mai unificată, aproape nivelată în zilele noastre la un numitor comun destul de scăzut al posibilei sale funcționări globale, planetare; o omenire supusă unor tensiuni, contradicții și presiuni aflate la o intensitate și la o scară fără precedent; o omenire obligată să caute o nouă sinteză civilizațională și culturală, care să vizeze o nouă armonie universală, fie ea doar imaginară, doar asimptotică. Împrăștiati, dispersați peste tot în lume, artiștii de toate felurile secretă și țeș împreună, prin interacțiunile lor din ce în ce mai intense, un soi de rețea capilară și totodată nervoasă prin intermediul căreia umanitatea se hrănește din punct de vedere emoțional, își imaginează alte lumi, încearcă să întrevadă o posibilă evoluție a psihismului colectiv, visează la celelalte dimensiuni potențiale ale omului. Poeții, artiștii, constituie un soi de organ vizionar al existenței terestre, prin intermediul căruia viața – această peliculă fină, fragilă și subțire, dar atât de inteligentă care acoperă pământul – experimentează noi modalități, aparent improbabile, de împlinire, de evoluție.

Dar ce simt poeții, artiștii? Ce visează ei? Această categorie de indivizi uneori introvertiți, alteleori extravaganți și fanști, reunește de fapt elementele independente și novatoare ale umanului, așadar o mică minoritate „ocultă” a tuturor domeniilor așa-numit creative. După cum spunea Caragiale într-o formulare memorabilă, ei „simt enorm și văd monstruos” dedesubtul suprafeței deja cunoscute, măsurate, etichetate, numite, a lucrurilor și a proceselor, un ceva care este încă invizibil,

anumite posibilități neașteptate, anumite dezvoltări nebănuite, germenii unei evoluții posibile, mugurii unei libertăți care nu a fost încă revelată. Altfel spus, ei au acces la una sau mai multe dimensiuni ale realului rămase încă în afara percepției noastre conformiste, banalizate de utilizarea colectivă și de consumul de masă; una sau mai multe valențe încă vibratorii ale lucrurilor și ale universului, eliberate de tirania mentală generalizată la care se supune, ca la o sclavie inconștientă sau asumată, marea majoritate a oamenilor.

Să spunem că artiștii de toate felurile, poeții, sunt cei care captează – prin sensibilitatea lor nativă sau educată și prin tehnicile lor artistice – anumite stări, anumite experiențe legate de existența noastră comună pe pământ. Ei ar fi instrumentele vii și delicate necesare captării diferitelor grade de conștiință diurnă sau nocturnă, stărilor dintre veghe și vis, corelațiilor inedite dintre simțuri și realitate, pentru atingerea unui anumit „vizionarism” natural și chiar pentru izbucnirile spontane ale supra-conștiinței.

Ei ar fi cei capabili să întrevadă, să simtă, să presimtă de pildă, că culorile sunt stări de spirit ale întregului univers, și nu doar lungimi de undă ale luminii, că sunetele, acordurile sonore, muzicile de toate felurile se folosesc de raporturi numerice și vibratorii care reflectă armonia sau dizarmonia interacțiunii planetare, că gesturile dansurilor rituale reiterează și recrează, la infima noastră scară umană, dansul legilor complexe care guvernează sistemele solare și fazele creației, că desenul, pictura sau sculptura nu doar imită, ci completează natura și contribuie, în mod analogic, la actualizarea conștiinței universale, luând exemplul inteligenței vii și divine care constituie universul.

Artiștii, poeții sunt cei care percep într-o manieră psihică, intuitivă, că realitatea care ne înconjoară nu este decât una dintre multiplele realități potențiale care, în sus sau în jos, înainte sau înapoi, în toate direcțiile, există în planuri suprapuse și câteodată intersectate – potențialități care apar ca niște alternative multiple din care existența noastră nu actualizează decât una. Ei sunt cei care, senzorial sau afectiv, simt mai mult decât ceilalți oameni momentele în care aceste existențe virtuale – precum nenumăratele frecvențe invizibile care depășesc organele noastre de simț – ajung să interfereze cu existența noastră actuală, cuprinsă de obicei între niște limite foarte strâmte.

În urma acestor contacte neașteptate, surprinzătoare, între niveluri încă puțin cunoscute ale realității și stări de conștiință încă puțin acceptate, pot apărea anumite fenomene aparent bizare – coincidențe surprinzătoare la granița dintre gânduri și evenimente, dintre simboluri abstracte și obiecte concrete, premoniții spectaculare, viziuni fulgurante din viitor sau trecut, perceperea unor personalități multiple și contradictorii care trăiesc laolaltă în propria noastră persoană, amintiri ale unor locuri și timpuri necunoscute etc. Și chiar, câteodată, pentru câteva clipe, stări de conștiință dilatată, planetară sau cosmică, a căror natură pare misterioasă și

de neînțeles (deci inacceptabilă) deocamdată : stări rare dar nu mai puțin reale din această pricină, și pe care ne-am obișnuit să le numim manifestări ale numinosului, ale divinului, ale „sacruului”.

Pe scurt, în termenii unei viziuni transgresive a lucrurilor, poezii, artiștii ar reprezenta acei indivizi sensibili în mod natural la mai multe niveluri ale percepției în fața mai multor niveluri de realitate din care sunt compuse ființa noastră și universul.

De fapt, această formă mai puțin comună de percepție se găsește înscrisă în natura umană profundă. Ni se întâmplă tuturor, din când în când, să experimentăm fulgurant asemenea stări, pentru că ele sunt pur și simplu naturale. Aceste erupții reprezintă poate scurtele manifestări timide ale unei vaste conștiințe universale care circulă prin noi și ne integrează, și care așteaptă încă să fie pe deplin dezvoltată și conștient asumată. Doar că noi nu dăm atenție acestui fel de manifestări, ori nu avem curajul să o facem, nefiind încă pregătiți pentru a le asuma, și ne încapățănăm să trăim într-o manieră care le face cel mai adesea imposibile, într-o manieră deviată, deformată, artificială. În consecință, ne privăm – inconștient sau nu – de aceste posibilități fabuloase înscrise în creierul și în celulele noastre nervoase, și constituind, ca să spun așa, un „drept înăscut” al condiției noastre umane totale. Căci omul rămâne încă o făptură incompletă, pe cale de dezvoltare biologică, psihică și spirituală.

Poezii, artiștii, aparțin acestei categorii aparte de persoane foarte sensibile care își îndreaptă atenția și ființa înspre acea mare „revelație în curs” a unui univers mult mai extraordinar decât ni-l închipuim, a unei realități miraculoase, ascunse încă între pliurile, între structurile aparent banale și opace ale lumii comune pe care o împărțim împreună. În cadrul acestei „întâlniri de gradul trei”, între ființa noastră individuală limitată, fricoasă și leneșă, pe de o parte, și, pe de altă parte, posibilitățile sale supraindividuale nelimitate, artiștii, poezii, sunt cei care tatonează, care explorează intersecțiile subtile, nodurile discrete dintre planurile de realitate și de percepție, acolo unde se joacă șansele evoluției noastre, ale destinului viitor al speciei noastre. În acest sens, poezii, artiștii, vizionarii, reprezintă nu niște indivizi anormali, ci din contră indivizii cu adevărat normali ai viitorului, ai unei umanități în curs de transformare.

(Sau poate că artiștii, poezii, sunt cei care își amintesc încă, printr-un proces de anamneză fulgurantă, ceea ce noi toți, ca specie, știam odinioară, la început, într-un început mitic și poate non-uman, dar am uitat de foarte multă vreme : acel ceva – un dar, o posibilitate, un drept – care supraviețuiește în mod tenace și indestructibil în noi, ceva asemănător unui fel de cod genetic de natură cosmică sau divină căruia i-a venit timpul, din nou, să fie reactivat.)

Dar de ce arta ar fi un mijloc privilegiat de a aspira și de a încerca o formulă mai împlinită, evolutivă, a ființei omenești? De ce acest cult laic al experienței

estetice, declanșat la începutul modernității, deviat apoi, spre sfârșitul secolului XX, înspre un anumit abuz comercial și populist care i-au desfigurat rolul și sensul? Pentru ce motive creația și consumarea artei au ajuns să înlocuiască, într-o bună măsură, experiența religioasă de altădată? Pur și simplu pentru că experiența estetică are puncte comune cu experiența religioasă, căci ea permite un acces spontan și intuitiv la mai multe nivele ale naturii umane, indicând drumul transcenderii, al auto-depășirii. Experiența estetică își are rădăcinile în senzorial, se hrănește din emoțional, trece prin rațiune și aspiră spre depășirea mentalului. Ea este cea care traversează biologicul, psihicul și raționalul deschizându-se înspre spiritual. Ea satisface în același timp mai multe disponibilități ale constituției noastre umane, la mai multe paliere și etaje, și astfel le reunește și le reconciliază. Experiența estetică unifică într-o manieră aparent simplă, directă, funcționarea ființei noastre fragmentare și incomplete, armonizând-o cu ea însăși, cu ceilalți oameni și cu restul universului. Experiența estetică oferă așadar cadrul unei trăiri imediate și concrete a unei totalizări posibile a persoanei noastre în conexiunile sale sensibile cu acel mare Tot căruia îi aparținem. Pregătind astfel calea către o evoluție interioară dincolo de starea actuală a ființei noastre.

Este și motivul pentru care experiența poetică, artistică, este experiența „trans” prin excelență, fiindcă ea este „în, între, prin, deasupra și dincolo”² de funcțiile și compartimentele ființei noastre în existența ei încarnată, terestră. Experiența estetică autentică este o formă de transgresiune imediată, fulgurantă a limitărilor care ne constituie și ne blochează calea către noi înșine. Pentru a ne asuma și accepta totul din noi înșine și pentru a ne pregăti pentru mai mult decât noi înșine cu blândețe, în armonie cu restul creației. Ne amintim celebra aserțiune a lui Heidegger, „poetic trăiește omul cu adevărat în această lume”: în sensul acesta, din punct de vedere psihologic, a crea și a consuma artă poate fi considerat, pe bună dreptate, ca un drum inițiativ – o cale de integrare interioară, de realizare personală și transpersonală. A crea și a contempla arta – arta adevărată, fructul unei experiențe existențiale autentice – poate căpăta astfel o dimensiune psihică regeneratoare, recuperatoare, în ceea ce privește integralitatea persoanei umane, și, prin aceasta, o dimensiune etică mai largă decât o deschidere spirituală. Este rolul poezilor, al artiștilor, să se lanseze în explorarea acestui gen de transgresiune regeneratoare a capacităților noastre necunoscute și a potențialităților noastre infinite. Este rolul lor de a fi „catalizatori de emoții” complexe, exploratori ai psihologiei noastre abisale, incitatori ai depășirii sinelui limitat. Domeniul artei provoacă, încurajează și facilitează creativitatea tuturor, iar nu numai a artiștilor, și din această cauză arta poate fi considerată drept o formă personalizată de ecologie spirituală.

Mai mult decât atât, în teritoriul tolerant și diversificat al experienței estetice, nu numai diferitele forme de cunoaștere ale ființei noastre individuale pot să-

și găsească o formă de convivialitate care ne îmbogățește, dar și unele forme ale cunoașterii pe care diferite tradiții culturale le-au elaborat de-a lungul timpului pentru ființa colectivă a omenirii pot să-și găsească sinteza aici. În virtutea acestui „trans”, prin natura sa deschisă vizibilului și invizibilului, realului și imaginarului, palpabilului și ficționalului, gândirea poetică/artistică poate funcționa precum un dizolvant între formule opuse de înțelegere a realității, între lumi culturale divergente. Gândirea estetică se poate comporta ca un dizolvant benign între două epoci culturale diferite. În același timp, și grație aceleiași capacități unificatoare, care circulă liber între niveluri de experiență și de cunoaștere diferite, ea poate funcționa și ca un coagulant, ca liant, între universuri imaginare contradictorii.

Este exact ceea ce se petrece, într-o oarecare măsură, în prezent. Vechiul imaginar care ne domina – axat pe valorile puternice, „tari” ale Occidentului – este pe cale de a-și dizolva miturile uzate, prejudecățile obosite, în acidul digestiv al unei imaginații estetice lărgită brusc la scară globală și îmbogățită de aluviunile altor mari tradiții culturale din restul planetei. Pe bancul de probă al imaginarului creativ poetic/ artistic, pot fi forjate – la început doar ca simple, gratuite ficțiuni și elucubrații artistice – miturile și valorile vitale ale unui nou și tânăr imaginar colectiv. Acceptate progresiv de către marea majoritate a umanității interconectate, aceste noi „tipare emoționale” își vor demonstra retroactiv funcționalitatea lor psihică, utilitatea lor socială, necesitatea lor spirituală, prea puțin evidente la început.

Astăzi experimentăm în imaginația estetică, testăm în ficțiune ceea ce mâine va deveni o dimensiune obiectivată a spiritului nostru, un bun colectiv larg acceptat. Și, așa cum observa C.G. Jung, când trebuie să cedăm micul nostru „eu”, limitat dar cunoscut, în fața unui Sine lărgit însă necunoscut, sau când trebuie să înlocuim cadre mentale depășite, însă larg acceptate, cu forme mentale mai eficace dar inedite, putem trăi angoasa teribilă – totuși iluzorie – a sfârșitului eului nostru și al lumii noastre. De aceea lumile, realitățile palpate în ficțional pot părea aleatorii și monstruoase, chiar apocaliptice, pe când ele nu sunt decât imagini, sisteme de simboluri ale adevărilor psihice și spirituale pe cale de apariție, aflate într-o mișcare și într-o schimbare perpetuă.

În orice caz, este destul de evident faptul că asistăm astăzi la o nouă expansiune a conștiinței noastre actuale, prin intermediul eforturilor duse pe mai multe fronturi exploratorii, printre care științele microcosmosului și macrocosmosului, psihologiile alternative, redescoperirea marilor tradiții spirituale non-europene și repunerea lor în legătură cu o veche tradiție primordială, neuroștiințele, transdisciplinaritatea și alte încercări de sinteză între știință, religie, artă, psihologie, educație reprezintă câteva exemple posibile și simptomatice. O lărgire de conștiință pe care poezii și artiștii ar trebui să o mărturisească cu tenacitate și

curaj prin chiar viețile lor, prin luările lor de poziție și prin operele lor, dacă vor să-și păstreze rolul esențial de celule emoționale și vizionare în metabolismul general al umanității.

Trăim într-o perioadă de răspântie în care mai multe revoluții au avut și au loc : revoluția tehnico-științifică, revoluția socială, revoluția ecologică, revoluția spirituală, într-un cuvânt o mare *revoluție civilizațională*, dacă putem spune așa. Amestecarea raselor, a culturilor și a popoarelor a dat probabil lovitura de grație, cutremurul de proporții necesar depășirii marilor bariere naturale, a transgresării numeroaselor îngrădiri mentale artificiale, a trecerii anumitor praguri cantitative și calitative ale umanului. Ne aflăm la sfârșitul unei epoci dominate de puternica legitimitate raționalistă, de logica lineară și pragmatică a mentalului pur și dur, care refuză cu îndârjire alte modalități complementare de abordare a naturii, a omului, a societății și a cosmicului. Gândirea strict rațională, utilizând operații binare, opozitive, ale cărei valențe previzionale, totalizante și holistice sunt drastic limitate, începe să-și piardă locul de cinste, încet și poate irevocabil, în beneficiul unei gândiri hrănite și de alte dimensiuni ale umanului, printre care psihicul ocupă primul loc.

Pentru această „a treia materie”, cum numea filozoful Stefan Lupașcu psihicul, materie de legătură între corp și spirit, între vizibil și invizibil, între microcosmos și macrocosmos, punte între actualizarea și potențializarea nivelurilor realității și ale percepției realității, între biologic și noologic, pentru această „a treia materie” a psihismului, care ar trebui să încheie o nouă alianță cu raționalitatea precedentă în vederea unei supra-psiho-raționalități, poezii, artiștii, reprezintă probabil cobaii, pionierii, sau poate martorii și premergătorii.

Asumându-se drept „dezlimitatori de conștiință”, cum spunea scriitorul francez Charles Duits, în interiorul unei ecologii spirituale înțeleasă acum la scară planetară, poezii, artiștii, nu vor face decât să-și respecte „responsabilitatea vizionară”, așa cum le-a fost ea dată dintotdeauna, de la înființarea lumii.

¹ O primă versiune scurtă a acestui text a fost prezentată la congresul „Science et Conscience”, Université de Strasbourg, mai 2004 ; o a doua versiune mai lungă a fost publicată în volumul colectiv *La Transdisciplinarité, un Chemin vers la Paix* », sous la coordination de Richard Welter, Paris, les Editions Jouvence, 2014 ; textul actual reprezintă o a treia versiune, tradusă în română și actualizată.

² Vezi definiția lui Basarab Nicolescu din *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Polirom, 2007.

Mircea MARTIN

Roland Barthes și dogmatismul său neutral

„O gândire a indistinctului”

Perspectiva din care Barthes prezintă Neutrul este una cu totul specială și personală, aproape idiosincronică. Așa cum recunoaște el însuși, la originea preocupării sale pentru neutru se află „o dorință”, „un afect îndârjit” (p. 33), „o fantasmă”, „o enigmă” (p.48). Atât Neutrul însuși, cât și modul de a-l prezenta presupun „neorganizare” și „non-concluzie” (p.44). Neutrul este gândit ca evitare a paradigmaticului, altfel spus, a opoziției (fonologică ori semantică) generatoare de sens în tradiția saussuriană. Paradigma este „resortul sensului”, iar Neutrul „contrariază binarismul implacabil al paradigmei prin recursul la un al treilea termen – *tertium*-ul” (p.38). Pe scurt, „acest câmp polimorf de eschivă a paradigmei, a conflictului = Neutrul” (*ibid.*). În ce constă, mai precis, acest câmp polimorf? În evitarea amenințărilor, somațiilor lumii de a „alege”, de a produce sens, de a intra în conflict, de a „asuma responsabilități”. (*ibid.*).

Ceea ce surprinde aici nu este interferența între etic și epistemologic, ci punerea pe același plan a somațiilor lumii și a „producerii sensului”. Epistemologicul și eticul comunică, desigur, dar, în concepția barthesiană, condiționarea etică a epistemologicului conduce la „desprinderea de sens” (p.47). Înțelegem că ajungerea la sens, atingerea sensului prin distincție paradigmatică presupune dogmatism și aroganță și că Neutrul barthesian înseamnă tocmai evitarea unei asemenea poziții; dar, de aici până la degrevarea de sens, scutirea de sens, dispensarea de sens distanța este mare. Căci una este să eviți sau să refuzi dogmatismul, să-ți propui să „dejoci” puterea intelectuală ca „paradă”, ca siguranță arogantă de sine, și altceva, cu totul altceva, este să dejoci, să eviți, să te dispensezi de sens. „Scutirea de sens” este o formulă problematică; ea revine, totuși, ca un leitmotiv în reflecțiile barthesiene despre Neutru.

Sucesiunea aleatorie a temelor cursului, disparitatea „figurilor”, impredictibilitatea lor și mai ales evitarea programatică a unei concluzii parțiale sau finale probează preocuparea tenace a autorului de a proceda astfel încât „sensul să nu prindă contur”. („que sens ne prene pas”) (p.36). Orice „plan”, orice „grupare tematică, orice ordine prestabilită a expunerii ar risca să consolideze sensul pe care Neutrul, în concepția lui Barthes, „voia să-l dizolve” (p.47). Mai mult decât atât, imaginația barthesiană a Neutrului merge până la începuturi, până la „indiferențierea originară”, situându-și obiectul într-un timp al lui „nu încă”, al lui „înainte de sens” (p.108).

Apoi discuția este ridicată la „o scară macro-ideologică”, la un nivel geocultural. Occidentul, în viziunea lui, este considerat un spațiu al „voinței de a-și impune adevărul propriu” (p.305). Actul interpretativ temperează doar temporar aroganța limbajului occidental, căci orice nouă interpretare înseamnă finalmente o „nouă subjugare”, o „nouă

dominare”. Nu există o altă soluție împotriva aroganței decât „suspendarea interpretării, a sensului, adică – adaugă oral Barthes – Neutrul” (p.270).

Neutrul, așa cum îl înțelege Roland Barthes, presupune retragere, dar nu și dispariție; este și o prezență, nu doar o absență, o prezență discretă, o mișcare dinspre afară înspre înăuntru, o interiorizare; este vorba, de fapt, despre un interval reflexiv, despre o distanțare față de somațiile situației publice, ca și față de tentațiile conceptualizării, ale aroganței conceptuale. Autorul ar putea prelua în contul său formula lui Rousseau, care mărturisea (într-un anumit moment al biografiei sale), că „îi place să se circumscrie”. „Frumoasă expresie” (p.179-242), comentează Barthes, cu o empatie din care nu lipsește o dorință sau o fantasmă a confortului promis de retragere și de izolare. (Să observăm în treacăt și că aprecierea de ordin estetic are aici o componentă etică.) Neutrul pentru Barthes, reprezintă, printre altele, și un mod dorit de a se circumscrie – nu în chip narcisistic, autocontemplativ, dar ca o posibilitate de a-și trăi libertatea interioară ferit de presiunile imediatului.

Roland Barthes ridică Neutrul său ca pe o pavăză în fața militantismului politic, dar și ca pe o sfidare la adresa *doxei*, a simțului comun, a opiniei majoritare. Replica lui „neutră” este eschiva, deriva, alunecarea, fuga („a aluneca, a deriva, a fugi”) (p.103) – soluții de negândit și de nesușținut atât pentru omul politic, cât și pentru omul *doxei*. Cum știm, în ciuda convingerilor sale marxiste, Barthes nu a crezut în eficiența militantismului politic, nici în îndreptățirea gesturilor revoluționare. Ceea ce nu a însemnat dezangajare politică, ci spirit critic, un spirit critic care a refuzat să fie unidirecționat. E simptomatică remarcă pe care o face în trecere cu privire la doctrina sartriană a angajării pe care „intelectualii o manevrează cam brutal de vreo douăzeci de ani”. (p.226)

Refuzul dogmatismului, al aroganței, oroarea de terorismul intelectual îl fac pe Barthes rezervat nu doar față de orice afirmare tranșantă, față de o asertivitate accentuată, dar și față de articularea ca atare a unui sens. Aserțiunea însăși i se pare o „constrângere”, caracterul afirmativ al unui discurs trebuie „nuanțat”, adică „retras” înspre „negație, îndoială, interogație, suspensie” (p.97). Barthes se luptă, de fapt, cu limba însăși, care nu este deloc neutră, cum pare, se luptă cu asertivitatea inerentă, naturală a limbii, cu „aroganța ei”. (p.281).

„Eu nu fabric conceptul de *Neutru*, eu etalez *Neutruri*.” (p. 45) ne spune autorul, atrăgând atenția asupra caracterului plural al obiectului său. Conceptul e refuzat pentru că „reduce diversitatea și devenirea care e sensibilul, aisthesis-ul”. La întrebarea pe care autorul și-o pune singur: „cum să vorbim noi, ceilalți, intelectualii?”, răspunsul pe care îl dă este dublu: „Prin metafore. A substitui metafora conceptului: a scrie” (p.273). Iar, în altă parte, ține să precizeze că „Neutrul nu abolește afectul, ci doar îl conduce, îi reglează manifestările”. (p.339). Prin urmare, scriitura și metafora, scriitura metaforică reprezintă modul prin care Neutrul său integrează sensibilitatea și afectivitatea.

Neavând cum să evite scriitura, autorul declară că îi acceptă caracterul fundamental asertiv cu resemnare, cu stoicism, în chip tragic: „să spui, să scrii și să taci cu privire la

rana afirmației” (p.100). Cuvinte asertive, chiar tari, radicale, câtuși de puțin neutrale. Neutrul ar urma să oblojească, să vindece această „rană” sau să prevină producerea ei.

Unul dintre punctele nodale ale discursului barthesian despre Neutru este „opoziția dintre distincție și indistinție”, considerată a fi ultima (sau prima) paradigmă, căci ne trimite la „indistinția originară, adică a materiei-Dumnezeu”. Această opoziție este „cel mai greu de gândit în măsura în care se distruge în clipa în care se afirmă” (p.109). Aici situează Barthes „miza Neutrului”. Întrebarea care se ridică este însă următoarea: cum se soldează această opoziție, care e direcția gândirii ei – înspre ieșirea din indistinție sau spre rămânerea în indistinție? Iată răspunsul autorului: „...din acest motiv – Neutrul este dificil, provocator, scandalos: pentru că implică o gândire a indistinctului” (*ibidem*).

Răspuns doar indicativ, nu tranșant, răspuns încă o dată eschivat, dejucat. Succesiunea de fragmente din care este compus cursul său este menită să mențină tema centrală „în stare de variație continuă și nu s-o articuleze în vederea unui sens final” (p. 44). Avem de a face cu o decizie, o decizie inițială, în legătură cu care autorul se întreabă el însuși dacă se datorează unei inaptitudini de a construi un curs, unei lipse de apetit, de gust pentru așa ceva sau unor motive strict personale.

Cu toate rezervele pe care le anunță autorul, o operație de definire are loc, totuși, de-a lungul cursului; ea este, evident, departe de orice „dogmatism definițional” (p.100), de orice aroganță asertivă. De la o secvență la alta, apar noi referințe, noi exemple, noi interpretări, dar această mișcare acumulativă, îmbogățitoare, detaliată chiar uneori, constă în observații, precizări, accente care sunt aproape tot atâtea retrageri, rezerve, ezitări și, mai ales, devieri. Afirmațiile nu se transformă în contrariul lor, pozitivitatea nu este înlocuită de negativitate, dar caracterul lor afirmativ este atenuat, diminuat, resorbit, parcă, în sine. Figura reprezentativă pentru concepția despre Neutru specific barthesiană este *concavitatea* (în opoziție, desigur, cu paradigmaticul și dogmaticul *convexității*).

În definirea Neutrului, Barthes adoptă perspectiva lingvistică saussuriană conform căreia unde există paradigmă, adică opoziție, există și sens: sensul rezidă, prin urmare, în conflict. Întrebarea este însă cât de generalizabilă este ipoteza dependenței sensului de opoziție și conflict: nu se poate, oare, evita conflictul decât prin „dejucarea”, prin „eschivarea” sensului? Orice poziție neutră presupune, de sigur, evitarea conflictelor, dar autorul nostru împinge neutralitatea până la „scutirea de sens”. Chiar dacă nu dăm acestui gest o semnificație etică, rămânând în plan logic și epistemologic, a asuma un sens nu înseamnă a „întra în conflict”, ci doar a marca o diferență. Sub amenințarea paradigmei, Barthes echivalează diferențierea cu opoziția conflictuală, opoziție în care nevoind să intre, amână sensul, îngreunează accesul la sens sau invocă o stare de „înainte de sens”.

Și, totuși, în ciuda „scutirilor de sens”, a rezervelor mentale și a manevrelor retorice având în centrul lor *litota*, în ciuda unei abțineri programatice, în ciuda repetatelor declarații antidogmatice, un anumit *dogmatism* nu lipsește din teoria barthesiană a Neutrului: acest dogmatism este, în mod paradoxal, prezent chiar în cumului de trăsături neutrale,

în însăși *eschiva obstinată* a autorului, manifestată în toate etapele și ipostazele discursului său. Considerând însă acest discurs în ansamblul său, ne dăm seama că aserțiunile mereu retractile ale autorului, dejucând gestul numirii și al atribuirii de sens, instituie, în fapt – deși indirect și implicit – o entitate dogmatică: Neutrul său.

Cum poate fi însă acuzat de dogmatism un autor care face aproape totul spre a-l evita, începând prin declarații de abhorare a lui și terminând prin gesturi delicate și derivative? În primul rând, nu e vorba aici despre o acuzație, ci despre o constatare neutră, în prelungirea poziției lui Barthes însuși. Nu încapă nici măcar reproș în identificarea unui dogmatism involuntar și inconștient în cazul autorului nostru; poate, cel mult, mirare și o anume contrarietate în fața unei contradicții discrete, dar persistente.

Desigur, spre deosebire de dogmatismul comun, așa-zicând „clasic”, dogmatismul barthesian este departe de a se revendica de la un adevăr ultim, de la vreun fundamentalism. Nu este un dogmatism impersonal, doctrinar, monolitic, ci unul precaut, reținut, chiar evaziv; deloc masiv, dar cumulativ, unduos, dar tenace, flexibil și coagulant, versatil și persistent în același timp, începând chiar cu ideea conform căreia doar opoziția și paradigma produc sens.

Îmi dau seama că o asemenea calificare a poziției și a concepției lui Roland Barthes are de ce să surprindă. Cum poate fi ea atribuită unui text în care gestul fondator este *eschiva* („Întreg Neutrul este *eschivă* de la aserțiune” (p.98) și unui autor cu o minte atât de vie, cu o fire atât de sensibilă și atentă la nuanțele și la „gingășiile” vieții?

Într-adevăr, Roland Barthes nu este închisat, ci deschis, nu e arogant, ci modest, susține schimbarea, fluiditatea, evită fixitatea, rigiditatea, este înclinat spre minimalism, nu spre maximalism, cum sunt, de obicei, dogmaticii. Și, argument decisiv, cultivă mai degrabă incertitudinea, decât certitudinea. Iar diferențierea între *barthesian* și *dogmatic* ar putea continua, chiar dacă nu sub semnul opoziției binare pe care autorul, cum știm, o evită și chiar o detestă.

Asertivitatea ca aroganță

O evită însă cu adevărat? Încearcă s-o evite printr-un gest neașteptat, ce poate fi considerat un artificiu retoric, dar care reflectă sau trădează o convingere profundă. Din motive care țin de morala proprie, de sensibilitatea proprie, de „nevroza” proprie, autorul execută un salt dogmatic – nu putem evita să-l numim astfel – de la aserțiune la aroganță și de la simpla afirmație (sau negație) la dogmatism. El sare peste trepte și etape intermediare, tasează și echivalează termeni aflați la mare distanță logică și etică. Pentru el, asertivitatea este *deja* aroganță, afirmația însăși este *deja* dogmatism.

Înțelegem că la mijloc este o atitudine preventivă, preventivă chiar, o soluție de a evita dogmatismul încă de la început, din fașă, cum se zice, dar acest antidogmatism anticipator, prevenitor devine el însuși un fel de dogmatism prin caracterul său reductiv și repetitiv. Altfel spus, ceea ce, din punct de vedere etic, este, neîndoielnic, o virtute, riscă să fie considerat, din unghi epistemologic, un viciu. Este ciudat cum, atât de atent la intensități și la gradualități, Barthes trece atât de rapid de la nuanță la aroganță. Între dogmatism și

aroganță, pe de o parte, și o afirmație clară și susținută, pe de altă parte, mai există destule alte posibilități și versiuni asertive. Aroganța și dogmatismul nu dețin monopolul clarității și asumării, al asertivității.

Impresia mea este că preocuparea expresă, insistentă, obstinată a lui Roland Barthes s-a îndreptat mai cu seamă (așa-zicând) „în jos”, spre intensități și nuanțe de *până la* afirmație sau negație, anterioare asertivității propriu-zise, chiar anterioare articulării unui sens – și mai puțin „în sus”, înspre termeni, sensuri și mai ales grade ale unei asertivități plenare. Criticul întinde antenele sale fine, sensibile, susceptibile, apte să capteze rumorile intimului, nuanțele subreptice ale delicateții. Dincolo de nuanțe și de neutrituri, nu mai există însă, în reprezentarea sa, decât dogmatisme și aroganțe, deși atât scriiturile, cât și discursurile pot fi și decente, ne-autoritare, ne-îndârjite: asertive fără dogmatism, fără aroganță – și, în același timp, fără a rămâne neapărat neutre.

Iar dacă ne întoarcem la problema opozițiilor binare, evitate, refuzate, cum știm, de Roland Barthes, ce exemplificare a lor mai clară decât chiar propria opoziție între nuanță și... dogmatism? (Nemaivorbind despre irelevanța ei în condițiile acestei mari distanțe între termeni...) Teama de dogmatism îl determină pe autor să fie reticent până și față de articularea sensurilor. În viziunea lui, atât sensurile, cât și nuanțele rămân, așa-zicând, în pronunțare, adică în suspensie. Dar dogmatismul – un dogmatism, e adevărat, timid – este, totuși, prezent în chiar implicitul eschivei neutrale, în indistincția nuanței, în obstinția cu care indistincția e menținută.

O contradicție se perpetuează de-a lungul cursului despre Neutru, o contradicție între *explicit* și *implicit*, între declarațiile și convingerile antidogmatice ale lui Barthes și ceea ce discursul său transmite dincoace de intenția sa. Avem, oare, de a face cu un caz de „orbire” a unui autor reputat tocmai prin luciditatea sa critică și autocritică? Chiar de la început, profesorul leagă abținerea sa de la actul definițional de „refuzul de a dogmatiza”, convins fiind de faptul că „expunerea non-dogmaticului n-ar putea fi ea însăși dogmatică” (p.44).

De la început, „neorganizarea”, „non-concluzia”, Neutru însuși sunt concepute ca soluții antidogmatice. Nu este, însă, refuzul de a conchide o măsură excesivă de protecție în fața dogmatismului? Ne abținem să conchidem spre a nu fi dogmatici? Tot sub semnul întrebării am putea așeza chiar propoziția citată mai sus, care, pentru Barthes, sună asigurător: „...expunerea non-dogmaticului n-ar putea fi ea însăși dogmatică”?

De altfel, câteva pagini mai departe, în argumentul cursului, întâlnim o veritabilă instaurare dogmatică, în ciuda caracterului ei fantasmatic, halucinatoriu chiar: „Pe scurt: doresc Neutru, deci postulez Neutru” – afirmă Barthes, explicându-se astfel: „Cine dorește postulează (halucinează)”. Instaurarea se face sub semnul dorinței, al fantasmei, dar și al enigmei: „Descrierea topică, exhaustivă, finală a acestei dorințe de Neutru nu-mi aparține: este enigma mea, adică ceea ce numai ceilalți pot vedea din mine”(p.48).

Afirmație puternic personală și impactantă prin simultaneitatea asumării și a retragerii. Barthes postulează,

așadar, Neutru și se retrage apoi într-un punct mort din care lasă pe seama celorlalți interpretarea descrierii sale. Altfel spus, admite posibilitatea propriei „orbiri”, adică a unui implicit pe care nu-l controlează, dar de existența căruia este conștient. Numindu-l „enigmă” și asumând-o ca atare, el lasă deschisă întrebarea dacă nu poate sau *nu vrea* s-o dezlege... Nu era tot el cel ce evoca, într-o pagină faimoasă din tinerețe, „o mască ce se arată pe sine cu degetul”?

„Un habitacul în derivă”

Să ne oprim o clipă asupra relației între *semnificat* și *semnificant* în prezentarea pe care autorul o face Neutruului. Paradoxul aici este spectaculos pentru că e dublu. *Eschiva* este, cum am văzut, soluția caracteristică Neutruului barthesian, Neutru pe care autorul îl prezintă nu altfel decât... eschivându-se, deși declară că a pus dorință și chiar pasiune în expunerea sa; evocarea *indirectului* – altă componentă „esențială” („esențialul se află în indirect”, p.133) a Neutruului – este, la rândul ei, indirectă. Factorul evocator se înscrie în aceeași ordine intelectuală cu ceea ce evocă, maniera se suprapune cu obiectul. Nu numai subiectul își alege și își formatează obiectul, dar și obiectul își contaminează subiectul. Între Barthes și Neutru său funcționează un raport de o elocventă intimitate (amintind-o, la distanță istorică, pe aceea dintre Baudelaire și *abisul* său).

Dar, dacă schimbăm perspectiva și raportăm descrierea barthesiană a Neutruului la rezultatul ei, la conținutul Neutruului și la implicațiile acestuia, atunci discrepanța între semnificant și semnificat devine evidentă. Caracterul non-asertiv al descrierii nu împiedică înfriparea unui Neutru care „prinde sens” finalmente, contrar intențiilor autorului, într-un obiect mental și sensibil, abstract și concret în același timp, la distanță de opinia comună, de militantismul politic, dar și de scepticismul filosofilor, acesta din urmă fiind considerat „întruchiparea rea a Neutruului” (p.105).

De regulă, dogmatismul se manifestă prin fixism, prin rezistența la schimbare și, în consecință, printr-o raportare distorsionată la realitate. Rezistența lui Barthes, afectivă și cognitivă, nu este una la schimbare, ci, dimpotrivă, la stabilitate – ceea ce nu exclude însă raporturi tensionate cu realitatea materială și socială. Afirmatia conform căreia realul este „moiré” – aparent modestă și chiar ezitantă prin fragilitatea și evanescența imaginii caracterizante (moarul) – reprezintă, totuși, o generalizare abuzivă și, inevitabil, dogmatică. Fulguranța, fluctuația, ambiguitatea constituie, fără îndoială, aspecte ce nu pot fi ignorate ale realului, ale raporturilor umane, dar acestea nu sunt – nu au cum să fie – singurele existente sau posibile. Realitatea nu este „moirée” în întregul ei, lumea e făcută din alunecări, din fluctuații, din ezitări și din efervescențe, dar și din decizii, din contururi clare și chiar din stabilități, fie ele provizorii.

Neutru (curs și discurs) nu este singurul loc în care autorul se arată refractar la ideea de continuitate și de stabilitate, idee care ar îngădi – așa ne lasă să înțelegem – gândirea liberă. Oroarea de locul comun și de adeziunea gregară se află, desigur, la originea unei asemenea poziționări, veritabilă reacție alergică, manifestată deja în volumul autobiografic din 1975 (*Roland Barthes par Roland Barthes*,

Seuil, 1975). Gândirea liberă nu este însă condiționată de discontinuitate și, la urma urmelor, scriitura însăși – indiferent cum ar redefini-o autorul nostru și oricât de „descentrate” ar fi aserțiunile sale – nu este „scris pe apă”, spre a relua formula lui Keats. Dimpotrivă, ea confirmă o continuitate, o continuitate performativă.

Refuzând fixarea într-un loc anume – geografic, social sau intelectual – Roland Barthes adoptă doctrina *atopiei*, „a habitaculului în derivă” (*R.B./R.B.*, p.53) Ceea ce implică o *de-teritorializare* radicală: nu o schimbare de locuri, nu o înlocuire, ci o *des-locuire*. În cadrul aceleiași secvențe auto-analitice, autorul ne propune o distincție cât se poate de personală (cum altfel?) între *atopie* și *utopie*, soldată cu „superioritatea atopiei”, căci „utopia e reactivă, tactică, literară, ea purcede din sens și îl face să avanseze” (*ibid.*). Or, cum știm, Barthes nu se împacă prea bine cu dezvoltarea și aprofundarea sensului, cu constrângerea lui, scrie reprobativ despre „belciugul sensului” (și „visează la o lume care să fie scutită de sens (cum ești scutit de serviciul militar)” (*Ibid.*, p. 90)

Ideea „derivei”, ca atâtea alte idei barthesiene, nu e lipsită de paradox: derivă de la ce, de unde, în raport cu ce? Desprindere de gândirea endoxală, de sloganurile politice, dar și *desprindere de sine*, căci ce altceva este „dispersarea” decât desprindere de sine? Doctrina barthesiană a atopiei ne lasă, totuși, cu întrebări fără răspuns: cunoaștem țărmlul de care se îndepărtează „habitaculul” său, dar ne e greu să ne imaginăm unde și cum (și *dacă!*) se sfârșesc deriva și dispersarea. Deriva, plutirea fără țință și fără sens apare ca o metaforă simbolică a libertății în viziunea lui Roland Barthes, o libertate ce decurge din neangajare. Dincolo de faptul că plutirea are loc între țărmluri, deci nu e nețărmurită, ce fel de libertate poate fi aceea câștigată prin dezangajare de sine și dispensare de sens?

În concepția lui Roland Barthes, mobilitatea, schimbarea nu par să satisfacă o dorință sau o preocupare de adaptare la social, la conviețuire; o probă convingătoare o găsim în *Cum să trăim împreună* (2002), unde conviețuirea este redusă la un proiect „ideoritmnic” și la spații izolate sau claustrale. Și mai trebuie adăugat faptul că reținerea, ezitarea, refuzul de a alege nu vin din dificultatea alegerii, din dramatismul ei. Barthes prezintă Neutrul prin raportare la sine, la „dorința” sa și la „afectul (său) îndârjit”, fără a ne face martorii unei confruntări cu situații greu decidabile. Neutrul său „nu abolește afectul, ci doar îl conduce, îi reglează manifestările” (p.339), astfel încât să evite opoziția, conflictul, paradigma. Intervalul reflexiv pe care și-l ia el nu este folosit în vederea adaptării la o anumită situație de viață sau la alta, ci, constant, repetitiv, la „dejucarea”, de fiecare dată, a paradigmei, respectiv a sensului. Miza principală a autorului neutral pare a fi eschiva, nu adevarea.

Leitmotivul schimbării continue, al „plutirii în derivă”, al „dispersării” se constituie ca o componentă a unei luări de poziție pe care aș numi-o – sfidând oximoronul – *dogmatism lejer*; dogmatism din care nu lipsește o notă de frivolitate – recunoscută, de altfel, uneori, de autorul însuși – autor ce se complăce, se cultivă pe sine în ipostaza de „dispersare”, de „alunecare” și „derivă”, de autodegrevare de „responsabilități” și chiar de „scutire de sens”.

„Fascismul” limbii

Pe lângă acest dogmatism paradoxal – lejer, „slab”, retracil și litotic – mai există, la ultimul Barthes, și un altul, manifestat în mod surprinzător: direct, explicit și chiar radical. Pentru acest partizan al Neutrului, limba însăși nu este, cum am văzut, neutră, ea este constrângătoare în sensul că impune celui care o practică nu doar restricții, ci și direcții. Într-un cuvânt, ea este, spune Barthes, „pur și simplu fascistă”. Această calificare, lansată chiar în lecția inaugurală de la Collège de France, nu e singulară, profesorul revenind, nu o dată, de-a lungul cursului dedicat Neutrului, asupra „consecințelor naturii asertive a limbii”, cu legi care „impun un mod de a fi” (p.94). De aici, până la aserțiunea, cu o puternică încărcătură politică și morală de „fascism”, distanța este însă uriașă. Avem a face cu o *suprainterpretare*, exprimată printr-o asertivitate accentuată, am putea spune chiar ușor deviantă. De obicei, suprainterpretarea nu conduce la nuanțe, cel mai frecvent sfârșește în radicalism sau dogmatism: poziție, fără îndoială, ciudată la un promotor al Neutrului.

Nu e singura dată când Roland Barthes dă curs liber unui act suprainterpretativ, cu aceleași rezultate spectaculos-hiperbolice. În volumul *Roland Barthes par Roland Barthes*, descoperim în trecere următoarea formulare: „...sunt liberal ca să nu fiu asasin” (p.121). Fraza încheie un pasaj de analiză subtilă a „enigmei corporale” individuale care produce reacții idiosincratice ireductibile, ireconciliabile. Chiar dacă nu citim literal aserțiunea barthesiană, remarcăm același salt abrupt, aceeași ambalare expresivă în căutare de efecte. Fără să ignorăm unda de autoironie-ironie prezentă aici, ca în atâtea alte propoziții barthesiene, nu putem să nu ne punem întrebarea dacă este nevoie să fii neapărat liberal spre a nu ucide pe cineva care nu-ți împărtășește opiniile? Blândețea, mila, compasiunea, comprehensiunea, civilitatea ar fi îndeajuns, iar aceste calități pot aparține și unui conservator, unui socialist sau unui om comun nutriend convingeri comune, endoxale...În acest caz, ca și în altele, autorul nostru forțează nota căutând formula șocantă – nu cumva și arogantă prin exclusivismul ei?

Formulările de acest tip, gesturile postulatorii, proiecțiile fantasmale spectaculoase etc. sunt, probabil, reacții compensatoare la neutralul de fond, la evitarea programatică a deciziei, la eschivarea alegerii. În ciuda caracterului lor excesiv, acestor formule nu le lipsește subtilitatea imaginativă: în enormitatea aserțiunilor se insinuează o subtilă autoironie. Subtilitatea rămâne o componentă inalienabilă a discursului barthesian chiar și în versiuni ale sale pe care – conform cu propriile-i criterii – le-am putea caracteriza drept dogmatice și arogante. Și în astfel de cazuri Roland Barthes – cum îi place să spună vorbind despre Neutrul său – introduce „subtilitatea în paradigmă” (*Neutrul*, p. 335)

„Fascismul limbii” este însă doar expresia directă, netă, a unui dogmatism barthesian; acesta este prezent în chip indirect, oblic sau implicit în însăși ideea – constant presupusă și frecvent susținută – referitoare la „constrângerea asertivă” a limbii, la nevoia de a lupta cu aroganța ei naturală. Este vorba aici nu doar despre o ipoteză personală printre altele, ci despre o idee directoare, recurentă și în alte scrieri ale

autorului, despre o reacție ale cărei dimensiuni și consecințe se văd mai bine din afară – cum presimte și prevede autorul însuși atunci când evocă „enigma” alegerii și instalării sale în Neutru.

Simptomatic în sensul aceluiași dogmatism mi se pare faptul că autorul, în loc să-și dramatizeze intuiția și opțiunea, și le extinde chiar dincolo de problematica Neutruului. Astfel, el vorbește despre „o forță de isterie – sau de halucinație afirmativă” (p.98) care ar exista în limbă; afirmația (adică actul lingvistic afirmativ) în sine îi apare ca o probă de autosuficiență și chiar ca un abuz, prin urmare, ea trebuie să fie evitată, eschivată, dejucată, cum am văzut.

Dincolo de suprainterpretare, prezentă o dată în plus, putem identifica aici și o reacție împotriva locurilor comune, a formulelor gata făcute, a forței ascunse a limbii de a dirija gândirea pe căi dinainte trasate, de a induce chiar și idei. Această reacție față de „aroganța” limbii îl face pe Roland Barthes să imagineze un *topos* special, izolat, ferit de atingeri și interferențe, un fel de *limbaj privatizant*. Ca o primă formă de nesupunere la „legea” limbii, la convențiile acesteia, la inerția sa, el se lansează în invenții verbale, forjează termeni noi sau derivă sensuri general acceptate spre conotații personale.

Unii dintre acești termeni au făcut carieră, alții au rămas în depozitul idiomatic barthesian: „acritic”, „biografem”, „gustem”, „erotem”, „logem”, „explozem”, „tactem”, bathmologie”, „hyphologie”, etc.

Invenția verbală este doar forma evidentă, materială, a acestui limbaj singularizant, privatizant, o formă, din nou, paradoxală, căci sfidează „aroganța” limbii prin gestul – nelipsit, nici el, de o anumită aroganță – de a crea cuvinte noi. Proiectul lingvistic barthesian este însă mai profund, el nu presupune o disociere netă, o ruptură de limbajul public. Autorul nu se dispensează – nici n-ar avea cum – de limba comună, de „cuvintele tribului”; se dispensează, în schimb, de sensurile acestora, pe care nu le formulează, nu le asumă, ci le suspendă: stare de suspensie, de așteptare în intervalul căreia ni se sugerează accepția privată, personală, valabilă doar în acel context și, uneori, chiar în acel moment.

În cartea sa de autoanaliză retroactivă, avem parte de o anticipare și de o recunoaștere surprinzătoare a acestei inițiative singularizante. Vorbind despre antiteză ca „formă exasperată a binarismului”, ca „spectacol al sensului”, autorul admite că a apelat el însuși la ea: „...împrumut violența discursului curent în profitul propriei mele violențe, a sensului-pentru-mine.” (*Roland Barthes par Roland Barthes*, p.142) Dincolo de sfidarea oricăror așteptări referitoare la obiectivitate și chiar raționalitate, *sensul-pentru-mine* este proiecția ideală și radicală a unei accepții unice înlăuntrul unui limbaj de unică folosință: versiune provocatoare a *utopismului* barthesian.

Desigur, în practica lui discursivă, Barthes nu putea împinge lucrurile atât de departe, deși nemulțumirea sa față de accepțiile comune, endoxale rămâne vie și constantă, ca și rezistența la „legea” limbii. Nu întâmplător, el invocă în sprijin *literatura* tocmai pentru posibilitatea ei de a se abate de la norme, de la discursul public și de a pătrunde în viața privată, de a-și fixa atenția asupra individului și a registrului individual de semnificare și de comunicare.

Modul barthesian de raportare la convenționalismul inevitabil al limbii ilustrează o convingere pe care cu greu am putea-o califica altfel decât dogmatică. În pofida aerului său libertar, ostilitatea față de „legea” limbii și constrângerile ei implică o anume îngustime, o fixație reductivă. Cu toate că presiunile sociale – inclusiv cele de ordin lingvistic – există și se manifestă, registrele personale, nuanțele, inflexiunile personale există și se manifestă în limba vorbită, la rândul lor, în ciuda a ceea ce crede Barthes. Apăsătoare, nivelatoare e tocmai limba de lemn sau de fier a activistului politic (fascist sau bolșevic). Limba omului simplu chiar atunci când este plată, nu e subordonată unei „gramatici” ideologice. Limbajul comun abundă în expresii comune, în aproximații și ambiguități, termeni simpli, banali, triviali pot primi uneori accepții controversabile, dar comunicarea socială se realizează, totuși. Limba se autoreglează mereu, uzajul face legea prin răsfrângerile vorbirii asupra ei; prin urmare, „legea limbii” nu este imuabilă, ci în schimbare lentă, dar continuă. Există, funcționează o obiectivitate socială a limbii pe care Barthes nu o ia în considerare decât ca presiune constrângătoare, limitativă, dar care face posibilă comunicarea socială și condiționează, în ultimă instanță, existența socială însăși.

Un dogmatism „en creux”

Revăzând această descriere în ansamblul ei, ne dăm seama că, deși eschivează, de regulă, orice afirmație tranșantă, acest maestru al paradoxului care este Roland Barthes ne face, de-a lungul cursului său, martorii unei expuneri din care dogmatismul nu este, totuși, absent: un dogmatism aparte, cu totul neobișnuit, manifestat cel mai adesea cu precauție, cu aprehensiune, cu reticență, un dogmatism concav, precum Neutruul însuși, un dogmatism *en creux*: „*Eu descriu mai degrabă lipsuri, fantasme, imposibilități (aporii) a căror singură pozitivitate este tensiunea (intensitatea) pe care încerc să mi-o fac (mie însumi) recognoscibilă*” (p.61).

Dogmatismul atipic barthesian ne conduce la o extindere neașteptată a modului de a înțelege și recunoaște dogmatismul. E adevărat, dogmatismul cu care suntem obișnuiți, dogmatismul regulat, este unul „tare”, autoritar și rigid. Dogmaticul nu se îndoiește de adevărul său, voinde să-l impună și altora, efortul său este unul instaurator sau restaurator, oricum stabilizator. Există însă, cum se vede, și un dogmatism „slab”, binevoitor, calm, deloc agresiv, dar stăruitor, consecvent cu sine în ciuda fragilității, mizând pe „diferențe lejere”, nu răspicate, pe trăsături evanescente, nu pe sensuri clare. Prin urmare, dogmatismul poate să însemne nu doar afirmație tranșantă, netă, angajantă, eventual îndârjită, ci și retragere, alunecare, fugă; nu este numai „luare de responsabilități”, ci și refuz de „a lua responsabilități”. Dogmatismul poate fi identificat și în privat, nu doar în excesiv; în lacunar, nu neapărat în debordant; în lipsă și în elipsă, nu numai în plin, într-un gol al neasumării, pe care Barthes îl apără prin eschive repetate și prin atrofierea sensurilor. Menținerea tenace în indistincție este însă, la rândul ei, dogmatism. Pe de altă parte, a dori, a râvni, a recomanda mereu „alunecarea”, „deriva” nu este mai puțin

o fixație, după cum refuzul de a „cristaliza” reprezintă, în ultimă instanță, tot un fel de „cristalizare”.

Să ne oprim o clipă asupra *aporeticului* și, implicit, asupra (in)operativității acestuia. Răspunzând întrebării (și obiecției discrete) a unui auditor al cursului, Roland Barthes răstoarnă, în stilul său caracteristic, perspectiva și substituie – de fapt, identifică – Neutru cu Aporia. Și lansează, retoric, această interogație care deconspiră un proiect teoretic nelipsit de puternice infuzii afective: „... cum să recunoști lumea ca un țesut de aporii, cum să trăiești până la moarte traversând (în mod dureros și delicios) aporiile, fără a le spinteca printr-o lovitură de forță logică, dogmatică?” Autorul își asumă, cum se vede, o „reprezentare a lumii ca aporetică”, și o practică specială „care operează un catharsis al aporiei, fără să o desfacă, adică fără aroganță” (*Ibid.*, pp.134-135).

Ne confruntăm aici cu aceeași escaladare a pragurilor, a gradelor care duc la echivalarea (fără rest!) a *logicului* însuși cu *dogmaticul* și cu aroganța. Promotoare a eschivei și a derivei în ultima parte a creației sale, gândirea barthesiană se angajează simultan într-un proces de ardere a etapelor logice, de exacerbare imaginară ce se încheie cu fulminații teoretice precum „fascismul limbii”, „terorismul întrebării” (al oricărei întrebări) sau cu instalarea – mai degrabă „delicioasă” decât „dureroasă” – în aporetic. Aporeticul (punerea în „dificultate logică fără ieșire”) a lucrurilor apare astfel ca reacție salvatoare în fața dogmatismului. Dar menținerea în aporetic, cultivarea lui („lucruri despre care vorbește indirect și cu încăpățănare”) nu presupun, oare, un alt tip de dogmatism?

Departă de a se suspecta de o asemenea limitare, Barthes trăiește aporiile „ca pe o creație” și „derivarea” lor ca pe o apropiere de „celălalt”. (*Ibid.*) Aserțiune paradoxală mai cu seamă în comparație cu denunțarea asertivității inerente (și excesive) a limbii – în care n-a văzut o sursă de împropiatare, de inovare, de creativitate, cu toate că el însuși a profitat din plin ca autor de potențialul ei de inducție și de sugestie.

În aproape tot ce spune și scrie ultimul Barthes, se manifestă o rezervă constantă, o decizie blândă, rareori ofensivă, o pledoarie discretă, cel mult insinuantă. În paginile despre Neutru, dar și dincolo de ele, un mod obstinat de a gândi și de a fi ni se oferă, fără a voi să ni se impună cu orice preț, dar nu mai puțin pregnant în marginalitatea sa voită, în retracilitatea sa asumată, în fugitivitatea sa iterativă.

Încă o dată, autorul deplânge „lipsa de timiditate, de trac” (p.268) a erei moderne, descurajează „franchețea” și recomandă „delicatețea” (p.82), se afundă în atopie și în aporetic, se refugiază chiar în tăcere (nu însă într-o tăcere „recuperată ca semn” (*ibid.*)), dar fantasma Neutruului care rezultă ni se impune cu/în toată stranietatea ei. Stranietate ce derivă din „fuga”, din „alunecarea” autorului, din grija lui permanentă de a evita atât negația, cât și afirmația, din voința de a se situa într-un limb protejat de somații exterioare, într-un spațiu privilegiat pe care și-l amenajează și-l delimitează singur și care îi permite să decidă să ... nu decidă, să aleagă să... nu aleagă.

Și, totuși, cum am văzut, Neutruului barthesian și concepției de ansamblu a autorului nu le lipsește opțiunea, orientarea, direcția; nu este cătuși de puțin vorba aici despre indiferență, despre impasibilitate sau insensibilitate. Nu e vorba nici despre comoditate, deși o dorință de confort se

asociază dorinței sale de Neutru. Neutruul barthesian este dirijat împotriva partizanatului politic, dar și, mai cu seamă, împotriva *doxei*, a gândirii comune, conformiste. Mai mult, n-ar fi exagerată aserțiunea că modul de a gândi al autorului sfidează nu numai normele sociolingvistice, dar și, uneori, *evidențele* înseși. Tendința sa marcantă este să deconstruiască identitățile și sensurile. Deslușim în neutruul barthesian o inițiativă destabilizatoare rareori eschivată sau dejucată. Gest sincron și – într-un fel personal și ponderat – afin, convergent, dacă nu similar, cu acela al congenerilor săi Foucault, Derrida, Deleuze, dar și cu al „deconstructorilor” americani, inspirați de „French theory”.

„Instituționalizarea subiectivității”

Dificultatea de a admite că o poziție neutrală precum cea a lui Roland Barthes poate fi calificată drept dogmatică își are originea în abținerea, rezerva, deriva, eschiva în raport cu paradigma și, mai mult, chiar cu sensurile clare și distincte. Dincolo de propriile declarații ale autorului, o subiectivitate implicită și permanent asumată, care se transformă frecvent – cu o modestie bine jucată, dar și cu lejeritate – în *subiectivism*, produce un text din cuprinsul căruia ideea de dogmă pare cu desăvârșire exclusă.

La prima vedere, relația între *dogmatism* și *subiectivism* este una de incompatibilitate. Subiectivismul erodează și destramă orice dogmă, îi restrânge grav pretenția de valabilitate și aria de acțiune. Dogma depășește individul, este impersonală, se constituie și se susține pe deasupra opțiunilor și implicațiilor personale, este o organizare sistematică, bazată pe o credință neștrămutată, inflexibilă, impermeabilă.

Dar și subiectivismul poate fi, la rândul lui, sistematic, recurent, persistent, deși nu inflexibil și opac. Este chiar cazul subiectivismului barthesian care are, de altfel, o lungă istorie în cariera autorului. Să ne oprim doar la exegeza sa racineană din 1960, obiect al unei confruntări acerbe în critica franceză din următorii ani. Barthes are curajul teoretic de a-și asuma, în încheierea cărții sale, o concepție despre literatură care contestă intențiile și pretențiile de obiectivitate ale unei critici devenite – prin chiar opoziția sa de principiu – tradițională.

El denunță „alibiul scientist” și reticența interpretativă, de sorginte pozitivistă, a predecesorilor săi, trecând cu dezinvoltură peste operele unor Du Bos, M. Raymond, G. Poulet etc., cătuși de puțin deficienți ca interpreți și departe de a face din erudiție „masca vie a unor obsesii”. Teza lui este că obiectivitatea în critică este imposibilă în măsura în care creația literară însăși o respinge.

Câmpul literar este divizat în reprezentarea lui Roland Barthes: pe de-o parte, literatura ca *instituție*, cu tehnici, grupuri și mentalități colective, de care se ocupă istoria literară, pe de altă parte, literatura înțeleasă ca o *creație* individuală, domeniu exclusiv al criticii literare. Literatura ni se înfățișează, așadar, ca manifestare a istoriei și, simultan, ca opoziție la istorie, dar nu în afara istoriei. Istoria literară este obiectivă prin istoricitate, critica e istorică prin subiectivitate.

Semnificativ este însă faptul că Barthes așază această dublă istoricitate sub semnul subiectivității, nu al

obiectivității. Statutul special și paradoxal al literaturii constă, spune el, în „instituționalizarea subiectivității”. Critica literară nu se poate sustrage acestui „fatal pariu” și „cel mai prudent dintre critici se prezintă el însuși ca o ființă pe deplin subiectivă, pe deplin istorică”. (*Despre Racine*, în românește de Virgil Tănase, ELU, 1969, pp.205-206) De altfel, câțiva ani mai târziu, Barthes nu ezită să afirme în trecere că „istoric și subiectiv este același lucru”. (*Essais critiques*, Seuil, 1964, p.254)

În consecință, criticul trebuie să-și asume această condiție de subiectivitate inevitabilă, să-și recunoască „neputința de a spune adevărul”, alt adevăr decât acela subiectiv: „... cunoașterea eului profund (al scriitorului) este iluzorie: nu există decât diferite feluri de a vorbi”. Iar acest „fel de a vorbi” trebuie anunțat, asumat: „Prima regulă obiectivă este aici anunțarea sistemului de lectură, fiind de la sine înțeles faptul că unul neutru nu există.” (*Despre Racine*, pp.205-206)

Abordarea declarat „sistematică” a unei opere – ca primă și singură „regulă obiectivă” – limitează, oare, caracterul subiectiv al exegezei critice? Câtă vreme pot exista și se pot aplica mai multe moduri („sisteme”) de lectură psihanalitică (sau existențială sau fenomenologică) – și nu doar unul singur – regimul de subiectivitate al criticii este mai degrabă fortificat.

Să observăm că, respingând postulate ale criticii tradiționale și denunțând chiar caracterul lor postulativ, Roland Barthes nu ezită să postuleze la rândul lui. O face, în acest moment al evoluției sale, în chip cât se poate de asertiv, chiar ofensiv, insistând asupra nevoii de a „alege”, de fapt asupra inevitabilității alegerii și a imposibilității unei atitudini neutrale.

„Terorismul” întrebării

În ceea ce am putea numi a doua parte a activității sale, Barthes nu mai practică și nu mai recomandă alegerea clară, etica Neutritivului său este una a „non-alegerii sau a alegerii pe lângă”. Care este diferența între non-alegere și „alegere pe lângă”? Putem deduce din multitudinea cazurilor particulare pe care le descoperă și le prezintă autorul cu o aplicație cât se poate de participativă, nicidecum neutră. „Alegerea pe lângă” ar fi o non-alegere calificată, exprimată printr-un gest, printr-o scenă, printr-o replică derutantă sau deviantă, prin sfidarea unei așteptări fondate pe principiul consecuției logice; dar și prin uitare voită sau tăcere obstinată. Răspunsul „pe lângă” reprezintă o soluție de refuz prin eschivă al militantismului politic, o replică dată unor „săcăitori adepți ai angajării” (*Neutritivul*, p. 202). Este poziția unui Neutritiv ce pare pe deplin asumat, interiorizat de Roland Barthes.

Refuzul său personalizat este însă dublu: cealaltă față a lui se declară și se manifestă fără eschivă și vizează Puterea ce se află în spatele presiunii inchișitoriale a unei birocrății statale, ca și în aroganța crescândă a unui jurnalism practicat, la rândul lui, „ca putere”. Exasperarea față de somația unei alegeri de tip *da sau nu* este descrisă de Barthes în termeni de un puternic și concret dramatism: „Orice întrebare face din mine un șobolan la ananghie: examen, poliție, alegeri afective, alegeri de doctrină etc.” (*Ibid.*, p.197)

Exasperarea autorului trece însă dincolo de social într-o neliniște pe care am numi-o metafizică, dacă n-ar izvorî dintr-o angoasă existențială. Convingerea sa adâncă este aceea că „în orice întrebare se află implicată o putere” și că „există mereu un terorism al întrebării”: cu cât mai precisă întrebarea, cu atât mai terorizantă (*Ibid.*, p.195). Lansat pe această pistă, autorul riscă ipoteza că întrebarea ar fi „cea mai rea dintre toate violențele”. Și, invocându-l pe Freud, susține că „orice întrebare este (...) căutare a sexualității celui alt: care este sexualitatea dumneavoastră = voyeurism, obligație de exhibare.” (*Ibid.*, p.197)

Suntem, o dată în plus, martorii aceleiași generalizări anticipativ-preventive, ca și în cazul referințelor barthesiene la constrângerea asertivă a limbii. De la întrebări insidios-indiscrete până la potențialul „terorist” al „oricărei întrebări” distanța este însă una, din nou, imensă. Curiozitatea, fie și excesivă, a actului interogativ are un spectru mult mai larg, greu reducibil la voyeurismul sexual. Reactivitatea punctuală a autorului are profunde motivații și conotații subiective. Ca și, de altfel, frustrarea resimțită – din motive opuse – înainte cu câțiva ani, în timpul vizitei în China, când Barthes este izbit în mod neplăcut de aspectul a-sexuat al chinezilor. „Or ce să cunoști la un popor dacă nu-i cunoști sexul?”, notează el în *Carnetele* sale. De această dată, ceea ce îl contrariază este „refularea gigantescă a sexualității”, cum observă exegeta sa, Tiphaine Samoyault (*Roland Barthes*, Editions du Seuil, 2015, p.507).

Sexualitatea este prezentă indirect și direct în scrisul barthesian, nu este nici ascunsă, nici escamotată. Mai mult, autorul stabilește el însuși o „corespondență” între o „sexualitate fericită” și „fericirea continuă, efuzivă, jubilatorie a scriiturii”, conchizând astfel: „în ceea ce scrie, fiecare își apără sexualitatea” (*RB/RB*, p.159). Am putea chiar spune că afirmațiile și implicațiile în acest plan îi pun la grea încercare putoarea printr-o aplecare spre perversitate pe care o și recunoaște nu o dată. Dar sexualitatea barthesiană se afirmă în afara naturalului, a anatomiei și fiziologiei, a opoziției paradigmatică masculin-feminin, a antitezei activ-pasiv, „care domnesc peste întreaga Doxă” (*Ibid.*, p.136)

Dogmatismul subiectivist

Precum în alte numeroase secvențe din cuprinsul *Neutritivului* său, Roland Barthes apelează la gândirea orientală care, în acești ani, exercită asupra lui o influență modelatoare. De această dată, regulile *zen*, „ale anti-pertinenței”, sunt opuse normelor de claritate și adecvare ale unei „conversații corecte”, ale dialogului în genere. Acestea din urmă sunt considerate forme ale conformismului social, rostul răspunsurilor „pe lângă” – având în centrul lor exemplele *zen* – fiind tocmai acela de a le submina prin ironie, prin elipsă, prin obscuritate, prin incongruență, într-un cuvânt, prin *absurd*. Barthes nu folosește acest ultim cuvânt, deși inadecvarea flagrantă și provocatoare a reacțiilor de acest fel îl reclamă. El însuși recunoaște caracterul asocial al răspunsurilor „pe lângă” și, în cazul unora dintre ele, chiar caracterul lor „țicnit” (*Neutritivul*, p.199).

Mă întreb însă dacă non-pertinența, incongruența voluntară, sfidarea logicii, „țicneala” pot fi incluse în „regiunea

Neutrului”, cum crede autorul. În realitate, suntem aici în plină *alegere*, nu în non-alegere, nici în alegere „pe lângă”. Nu ne situăm „în afara binomului adevărat-fals” (*Ibid.*) când sfidăm principiul consecuției logice și decidem să rezistăm „unor obișnuințe logice, raționale, obișnuințelor înveterate de pertinență” (*Ibid.*, p. 211). Suntem, de fapt, în plină alegere subiectivă, într-un fel de voluntarism ad-hoc, discret, irenic, mascat și pigmentat uneori de spirit ludic. Ne lovim de același tic de gândire pentru care logica – echivalată pe loc cu doxa – este insuportabil de constrângătoare, pentru care, cum am văzut, întrebarea, orice întrebare, este terorizantă, pentru care așteptarea unei replici adecvate într-o conversație riscă să fie considerată „aroganță” (*ibid.*, p. 199).

Să ne imaginăm ce debușeu generos pentru subiectivism îl reprezintă divagările, derivatele, elipsele, „impredictibilul enigmatic” (*ibid.*, p. 198) și alte răspunsuri „pe lângă” evocate de autor, să ne amintim de faptul că, în reprezentarea lui, perceperea sensului depindea de „înclinarea privirii subiectului” (*ibid.*, p. 108); să nu uităm nici de „sensul pentru mine”, ca expresie a „propriei violențe” reactive. (Roland Barthes par Roland Barthes, p. 142).

Ne amintim și de ideea de „diminuare a acuității și responsabilității” propriei scriituri (*Ibid.*, p. 104) ca reacție la certitudinea inherentă limbajului, la siguranța inerțială pe care acesta o induce. Întrebarea inevitabilă în ocurență este însă următoarea: înțelege Roland Barthes să-și diminueze – odată cu responsabilitatea – și subiectivitatea, să restrângă expresia propriei subiectivități? Mă tem că răspunsul este unul negativ: în compunerea gestului său diminuator, atenuator nu intră nicio preocupare de obiectivitate, nicio intenție de obiectivare, ci doar propria dorință, propria fantasmă, propriul imaginar.

De altfel, într-o secvență a cursului său, întâlnim o mărturisire surprinzătoare, provocatoare chiar, prin ceea ce sunt tentat să numesc o perversitate a sincerității. El nu se sfiește să redefinească responsabilitatea în următorii termeni: „Problema dureroasă nu este aici responsabilitatea socială, ideologică, morală etc.; este responsabilitatea pe care trebuie s-o ai față de propriul tău imaginar: lucru de care depinde acel ceva vital numit odinioară fericire”. (*Neutrul*, p. 193) Subiectivismul barthesian ni se înfățișează aici într-o variantă a lui pură, adică necomplicată, neatenuată de autoironie: un *egocentrism* invocând imaginarul ca pe un refugiu în care s-ar putea bucura de „complezența cititorului” (*R.B./R.B.*, p. 110).

În cuprinsul aceleiași cărți de autoanaliză, dăm peste o altă mărturisire: „Când citesc, acomodez: nu numai cristalinul ochilor, dar și pe acela al intelectului meu, spre a capta nivelul bun de semnificare (cel care îmi convine). O lingvistică fină n-ar mai trebui să se ocupe de „mesaje” (la dracu, mesaje!), ci de aceste acomodări care procedează, desigur, prin niveluri și prin praguri: fiecare își curbează spiritul, ca și ochiul, pentru a sesiza în masa textului *acea inteligibilitate anume* de care are nevoie spre a cunoaște, a se bucura etc. (*RB/RB*, p. 137)

Disprețuind, așadar, platitudinea simplificatoare a mesajelor, autorul vizează o inteligibilitate fină, accesibilă numai printr-un efort de acomodare. „Nivelul de semnificare” superior este însă „cel care îmi convine”. *Convenabilul* condiționează, prin urmare, inteligibilitatea și, finalmente, cunoașterea. Subiectivitatea este, din nou, cum se vede, la post. De fapt, nu subiectivitatea, ci subiectivismul.

Acest subiectivism se instaurează de la început și în mod explicit în tratamentul barthesian al Neutrului, fără a fi cătuși de puțin absent, cum am văzut, nici în alte cărți ale autorului. Să ne întoarcem o clipă la „instituționalizarea subiectivității”: trecând peste deosebirea între literatură și critica literară în ce privește gradul de subiectivitate, actul *instituționalizării* este în sine un act dogmatic. O subiectivitate inherentă n-ar trebui să descurajeze orice efort de obiectivare: al scriitorului și, cu atât mai mult, al criticului. Pe de altă parte, limbajul nu este neutru și nici inocent, ceea ce nu-l împiedică să atingă o transparență inteligibilă și utilizabilă, adică interpretabilă în chip responsabil.

Înțelegem că Barthes suspendă sensul ca reacție la simplificările comode ale bunului-simț „poujadist” sau la pretențiile și prezumțiile mediatice, dar sensul există și în afara sau în ciuda acestora fără să implice autosuficiență, aroganță sau dogmatism. În opoziție cu aceste amenințări omogenizante, reductive, Barthes își afirmă preferințele, hipersensibilitățile, susceptibilitățile, uneori chiar capriciile, își etalează neasemănarea, își impune, în chip amiabil dar irezistibil, subiectivismul, ca pe un mod al libertății interioare.

Libertate care este o libertate *de alegere* și se manifestă ca atare, contrazicând strategia neutrală și retorica ei. Să dejoci în chip programatic, „cu ardoare”, paradigma nu înseamnă în sine o alegere? Să o eviți prin „fentă” sau „derivă” nu presupune o decizie personală? Dar sfidarea consecventă a „conformităților sociale”, a așteptărilor comune? Spre a nu mai vorbi despre „legiferarea” propriei dorințe sau despre complacerea – „delicioasă”, nu „dureroasă” – în idiosincrat...

Prin acestea și prin numeroase alte caracteristici ale sale, voalate sau ostentative, subiectivismul barthesian se lasă definit ca un dogmatism. Un dogmatism al subiectivității, un *dogmatism subiectivist*. Roland Barthes opune dogmatismului plat, așa-zicând „natural”, al doxei, înscris în tipare bine stabilite și cunoscute, propriul său dogmatism sofisticat, sfidând evidențele, lucrurile care se înțeleg de la sine, ordinea așa-zicând „burgheză”. În cuprinsul aceleiași cărți despre sine, autorul sugerează un nume pentru acest mod de a gândi, „preferențialismul”, și îi găsește chiar o justificare morală: „... în fața *bucăților* de lume, nu am dreptul decât la preferință” (*RB/RB*, p. 161).

„Un moar de individuație”

Contrastul între indirect și direct, între implicit și explicit, între reticență mentală și pregnanță expresivă, între inflexiuni și derapaje este, în discursul barthesian, atât de mare uneori încât putem bănui la mijloc și o *ironie obiectivă*, (obiectivă, nu intențională). Scintilațiile moarului nu sunt, oare, în sine ironice? Ironie este și în gestul însuși de a propune – în cadrul unui curs, deci în condiții de asertivitate normală, spre a nu zice obligatorie – „scânțieri, nu definiții”. Refuzând postura magistrală, Barthes declară că își concepe cursul ca pe „un moar de individuație”. Oricât de modestă (sau i-modestă!) ar fi o asemenea redefinire și reasumare a unui curs, gestul acesta inaugural nu este mai puțin unul autoritar. „Scânțieri, nu definiții”: modestie ironică a profesorului sau ironie a situației pedagogice ca atare? Căci

iată-l pe profesor recunoscând că discursul „poate să nu spună ce e Neutrul” (p.105) Iar în altă parte, definirea însăși este refuzată principial : „... nu spun ce este [Neutrul], căci aş dovedi dogmatism definițional” (p.100). Refuzul definiției din cauza dogmatismului presupus a-i fi constitutiv este involuntar dogmatic și involuntar ironic în același timp.

Să proiectezi propriile fantasmе asupra temelor și domeniilor pe care le abordezi constituie un act de curaj intelectual pe măsura riscurilor asumate. Să legi cursul, învățământul în general de o proiecție fantasmatică înseamnă o de-teritorializare a Catedrei, înseamnă, pe de o parte, un act de maxim angajament, dar și, pe de altă parte, de limitare anunțată a responsabilității. A pretinde că predai o „fantasmă” este un gest de sfidare a tiparelor instituționale bine cunoscute și general acceptate, un gest a cărui semnificație morală se înscrie – nu știu dacă la mijloc – între modestie și aroganță. Caracterul apodictic al acestui punct de vedere ne sugerează trimiterea la un dogmatism...fantasmatic.

Dogmatismul barthesian este, de cele mai multe ori, inaparent – de aici surpriza firească pe care o poate provoca interpretarea mea astfel direcționată; este greu de identificat și de recunoscut ca atare: nu numai pentru că se plasează de bunăvoie sub suzeranitatea paradoxală a Neutrului – cu eschivele, ezitățile, amânările lui –, dar și pentru că se afirmă ca subiectivism nonșalant și se exercită cu mijloacele total inedite, surprinzătoare, ale fineții și delicateții. Delicatețe, finețe, gingășie, definite tocmai prin „refuzul nonviolent al reducăiei”, prin „eschiva generalității”, prin „fuga elegantă și discretă din calea dogmatismului” (p.86). Într-adevăr, Barthes refuză reducăia, eschivează generalitatea, fuge, cu eleganță și discreție, de dogmatism, dar opune acestui dogmatism comun, al generalizărilor abuzive și al judecăților definitive, al apartenenței la un corp doctrinar, la o dogmă, propriul său dogmatism, un *dogmatism fără dogmă*, ciudat, „gingaș”, „pufos”, nu colțuros.

Ce se întâmplă? Fără un program anume și chiar fără a fi pe deplin conștient de consecințele tenacității sale de a preîntâmpina, dejuca, evita orice alegere fermă, orice decizie radicală, orice „credință”, Roland Barthes se repliază într-un spațiu de reziliență interior, se „circumscrie”, precum Rousseau, deși nu în modul patetic al acestuia. Acolo, în acea „regiune intimă” (termenul îi aparține lui Gide), se coagulează și se fortifică, se aprofundează convingeri pe care autorul nu se mai abține să le adopte, să le nutrească, dar pe care – interiorizate, chiar corporalizate fiind – nu le mai comunică, așa cum procedează cu opiniile privitoare la Neutru. Acesta este stratul ultim al dogmatismului barthesian în compunerea căruia intră, pe lângă implicit, și *presupusul*, presupus care trimite – dincoace de explicit și implicit – la convingeri și conexiuni nemărturisite și neîndoielnice al căror rol orientativ ar putea fi cu greu contestat.

O precizare se impune: în general vorbind și în mod deosebit în cazul lui Barthes, *presupusul* nu trebuie confundat cu *prezumtivul*. Presupusul barthesian nu presupune superioritate, nu este dominator, aservitor, apropiator, arogant. Supozițiile sale sunt tăcute, resorbite în sine, într-atât de interiorizate, de „naturalizate”, încât scapă vigilenței autocritice a autorului și chiar anti-naturalismului său funciar.

Negație și denegație

S-ar zice că nu poți fi simultan antidogmatic și dogmatic, adoptând – cu bună-credință – ambele atitudini. Cum ar putea fi cineva dogmatic și delicat în același timp? Și totuși... Am mai spus-o, nu este vorba despre dogmatismul masiv, monolitic, încrâncenat cu care suntem obișnuiți, ci despre unul atipic și chiar straniu prin dezinvoltură, lejeritate și eleganță: o atitudine timidă și intimidantă în același timp, modestă și discreționară totodată: intimidantă, dacă nu altfel, cel puțin prin extravaganță, discreționară prin subiectivism impenitent. Un dogmatism sesizabil mai rar la nivelul unei propoziții sau alteia, dar recognoscibil ca atare în ansamblul articulațiilor sale. Dogmatism, încă o dată, atipic prin caracterul său adeseori insinuant, subversiv, chiar enigmatic în perseverența și consistența lui idiosincronică, pe alocuri chiar umorală.

Este, poate, momentul să ne întrebăm dacă nu, cumva, „enigma” pe care o anunță Roland Barthes când atacă problematica Neutrului, ar putea fi chiar propriul dogmatism, versiunea personală, discretă, nerecunoscută ca atare, a unui dogmatism insistent negat și, de fapt, *denegat*. Faptul însuși de a descoperi dogmatismul aproape în orice loc și în orice moment, de a-l inventa chiar la nevoie, de a se mobiliza împotriva lui în chip prevenitor, obsesiv, probează o interiorizare involuntară a obiectului refuzat, un mod inconștient al autorului de a adopta – oricât de parțial și de ponderat – o conduită pe care o detestă.

Cu luciditatea-i autoscopică exersată constant și ilustrată strălucit în cartea din 1975, Roland Barthes presimte, probabil, riscul acestei contradicții autosubversive, dar nu îl numește, învâluindu-l într-o aură enigmatică. Act denegator la originea căruia se află chiar angoasa mărturisită de autor nu o dată: somațiile venite din afară, dinspre social, dinspre endoxal, dogmatismul pe care-l execră Barthes nefiind decât ipostaza intelectuală a acestei agresiuni oricând posibile.

Antidogmatismul împins mult dincolo – de fapt, *dincoace* – de „inconclusiv”, în nonasertivitate și chiar în asemantism uneori, sfârșește într-un nou și paradoxal dogmatism, un dogmatism negat și denegat în același timp, stăruitor în subtilitatea sa, în implicitul său : implicit în cuprinsul căruia denegația și ironia coexistă fără contradicție.

Ultimul Barthes

Pentru ultimul Barthes, Neutrul este departe de a fi o temă neutră, cum părea să fie la începuturile carierei sale, în anii '50-'60, când „situarea” lui a atins dimensiuni militante și când denunța, printre altele, falsa neutralitate a criticii tradiționale, cerând asumarea fermă a unei „poziții”. În monumentală sa biografie critică dedicată autorului, Tiphaine Samoyault atrage atenția asupra câtorva note fragmentare neincluse în volumul său de bilanț autobiografic din 1975. Într-una dintre ele, autorul face o mărturisire tulburătoare: „*Neutru. Scutirea de sens*, această temă atât de îndepărtată și persistentă în mine (fără îndoială încă din copilărie, când revendicam un fel de drept la *neutru*), are ea – din punct de vedere nevrotic – aceeași pondere ca *refuzul conflictului* (...)” (Roland Barthes, p.582). Așadar, Barthes sugerează el

însuși relația organică, biografică, „nevrotică” între „scutirea de sens” și „refuzul conflictului”, așezând-o sub semnul unui Neutru presimțit, aproximat, râvnit din copilărie.

O adoptare conștientă a unei atitudini neutrale nu se realizează însă decât treptat, pe măsura dezafectării politice a autorului. Procesul de construcție a Neutrlui barthesian începe, probabil, în timpul vizitei în Japonia, cu revelația budismului *zen* și a *haiku*-ului și se articulează în timp, de la autoanaliza din 1975 la ciclul de cursuri ținute la College de France. Mi se pare simptomatic faptul că, revăzându-și opera – și, implicit, existența – în faza pregătitoare a acelei hermeneutici a sinelui, Roland Barthes împinge opțiunea sa pentru Neutru departe în trecut, făcând din ea o fantasmă juvenilă. Interpretez acest gest ca pe o încercare de a descoperi sau de a-și reda coerența, o nouă coerență.

Este greu să nu vedem în teoria barthesiană a Neutrlui (indistincție, eschivă, scutire de sens) un ecou indirect, mediat, filtrat al unui mod propriu de a se raporta la ceilalți și la sine, al unui sentiment specific al vieții întrezărit încă din copilărie, dar conștientizat și adoptat abia spre sfârșitul carierei. În modul său propriu de a se raporta la Neutru, el pune ceva din propria-i experiență de viață, din temperamentul său, din sensibilitatea sa, din angoasele sale; sunt implicate aici aversiunea sa crescândă față de un comportament uman de tipul „a voi să posezi”, ca și agasarea personală tot mai acută, resimțită la insistențele jurnalistice de a-i afla poziția față de vreun *ism* la modă sau față de o situație politică punctuală. Neutruul său este unul *puternic conotat autobiografic*. Asumarea deplină a *neutrității* în scrierile sale face diferența între *primul* și *ultimul* Barthes, între ceea ce a vrut să arate că este și ceea ce, finalmente, s-a hotărât – ori s-a resemnat – să fie.

Un subiectivism nedisimulat, spontan adeseori, asumat uneori chiar cu anume ostentație alimentează și impregnează întreaga operă a lui Roland Barthes. În ultima parte a activității sale intelectuale, ostentația subiectivistă este însă mai mult *defensivă* decât *ofensivă*. Văd în această schimbare simptomul unei anumite vulnerabilități sociale. Dincoace de spectacolul libertății interioare, de jocurile scilipitoare ale imaginarului, se află, presupun, ceea ce autorul însuși presupune – sau speră în mod tacit că se va întâmpla – și anume ca însăși asumarea subiectivismului să-l apere, să-l protejeze, să-l scutească de întrebări și de intruziuni neavenite, de presiuni și represiuni neașteptate. Aporiile, derivatele, răspunsurile „pe lângă”, „imprevizibilul enigmatic” etc. reprezintă soluții personale – existențiale, nu numai teoretice – de a evita confruntarea, dar și compromisul: de a rămâne el însuși. Nota specifică, inconfundabilă a etapei barthesiene neutrale este dată de un amestec spontan – alternând cu o combinație savantă – între afirmație și abținere, între corporal și formal, între natură și conștiință. Autorul se dezice tacit și, mai rar, explicit de ceea ce nu-i seamănă și ezită îndelung între *a-și aparține* și *a fi*, cel mai adesea înclinând spre termenul dintâi.

Dorința sa de Neutru se vădește a fi, până la urmă, reversul a ceea ce aș numi *angoasa insectarului*, angoasa de a fi clasat și fixat, atașat unei direcții sau alteia, unei categorii sau alteia. Mai mult decât să câștige o luptă sau o întâietate, Roland Barthes vrea să-și păstreze libertatea de gândire și de

acțiune. Își compune un fel de armură din propria-i slăbiciune, se retrage – fără să abdice – înainte de a fi agresat.

Punând la contribuție fișierele rămase după moartea autorului, Tiphaine Samoyault ne dezvăluie un Roland Barthes nesigur și nemulțumit de sine după alegerea dificilă (cu un singur vot în plus) la College de France, mahnit apoi și de ecurile – nu tocmai unanim pozitive printre studenți – ale cursurilor sale. Deși aflat în plină glorie, el se simte insuficient protejat de cărțile sale, de prestația sa publică.

Dar și fără revelațiile acestor note intime, înseși scrierile publicate de Barthes în ultima parte a vieții sale, mărturisesc – în ciuda succesului instituțional, mediatic și monden al autorului – o rezervă, o suspiciune, o rețineră în raport cu *societatea*, văzută ca o sursă de provocări, de capcane și de amenințări. De aici, un comportament precaut, atent să evite opozițiile și chiar pozițiile nete, asumate ca atare.

Autobiografia sa intelectuală conține o mărturie tulburătoare, aproape tragică, în acest sens, deși e făcută în trecut: „Legătura cu lumea este astfel cucerită întotdeauna pornind de la o teamă” (*RB/RB*, p.159). Este vorba despre legătura *lui* cu lumea, despre susceptibilitatea lui extremă la atitudinea celorlalți față de scrisul său sau de persoana sa. Barthes se teme de ridicol, de platitudine, de repetiție, dar, dincolo de această angoasă profesională, se lasă bănuțată angoasa socială, teama de somația politico-ideologică, de violența fundamentalistă. Sensul însuși este resimțit ca o amenințare, de aici efortul barthesian constant de decalibrare a sensului, de atenuare a lui, de eschivare și suspendare. Din această perspectivă, poate că nu este întâmplătoare așezarea cărții sale de autocomentariu din 1975 sub pavăza literaturii, a imaginarului, nu sub egida referențialității și a tranzitivității autobiografice. „Tot ce se spune aici trebuie considerat ca spus de un personaj de roman” – este exerga protectoare a autorului. Așadar, autoficțiune, „roman”, nu autocritică, nici confesiune.

Adevărul este că ultimul Barthes vrea tot mai mult să fie scriitor, nu teoretician. Stilul său este tot mai „înflorit” de metafore, s-ar părea că însăși libertatea de a se contrazice și-o ia ca pe o licență poetică. La cursuri, gesticulația lui este, cum am văzut, a unui artist exhibându-și fantezmele și mai puțin a unui profesor respectând o temă dată și o programă de instruire.

„Neutru sunt eu”

Autoportretul lui Barthes se face „din fărâme” pe cât de convergente pe atât de divergente: o unitate a persoanei auctoriale este la fel de greu de reconstituit ca și aceea a persoanei empirice, sociale. Dar, dacă le considerăm împreună și nu separat, am putea descoperi – în ciuda rezistenței teoretice a lui Barthes la ideea de *unitate* și de *continuitate* – o unitate internă și o continuitate internă, o trecere, o comunicare discretă între biografie și operă, între comportamentul propriu și ideologia proprie. Autorul nu pare să conștientizeze decât regimul fantasmatic al acestei relații intime, dar ceea ce se petrece este un *telescopaj* – difuz și profund în același timp – rareori întâlnit la alți autori și încă mai rar la alți critici.

Să ne amintim de modul empatic în care Roland Barthes evocă abstenența „patetică” a lui Rousseau, pe aceea „pyrrhoniană” a lui Montaigne, dar și, mai ales, de predilecția sa pentru Gide și Proust, simptomatică, indicativă în sensul unei proiecții de sine în ceilalți. Să ne gândim la trecerea de la/dinspre propriile temeri, dorințe, obsesii, pulsuni la/spre tema larg acoperitoare a Neutruului, menită să le răspundă – să le satisfacă sau să le atenueze – dar și mascându-le (din putoare) în același timp.

„Numai scriitura poate recupera subiectivitatea extremă pentru că, în scriitură, se produce un acord între indirectul expresiei și adevărul subiectului – acord imposibil în planul vorbirii, (așadar al cursului), care este mereu, orice am face, directă și, în același timp, teatrală” (*Comment vivre ensemble*, Editions du Seuil, 2002, p.178). În spatele acestei definiții a scriiturii, intuim o confesiune a autorului, o recunoaștere indirectă: „adevărul subiectului” este captat și transmis prin *indirectul* scriiturii, nu prin directetea „teatrală” a vorbirii. Citatul nu se referă la cursul despre Neutru, ci la cel dedicat „discursului îndrăgostit”, dar descrie același proces prin care o „subiectivitate extremă” ajunge la o expresie „acceptabilă”, acceptabilul, în concepția barthesiană, fiind o „figură a dorinței” (*RB/RB*, p.122).

De altfel, întreaga problematică a Neutruului se desfășoară sub semnul unei *dorințe* manifestate cu intensități diferite (dorință, fantasmă, visare), *wishful thinking* care „deplasează liniile” și alterează sensurile – din perspectivă comună, endoxală. „Dorința de Neutru” este, de fapt, pentru Barthes, *nevoie de Neutru*, nevoie translatată din social în existențial și de acolo în conceptual. Ca reacție la „îngheșuirea” (coincage) socială – evitarea poziționării, ca replică la somația de „angajare” – refuzul de „a lua responsabilități”. Dar implicațiile merg mai departe și mai adânc: din câmpul social și politic în câmpul semantic, de la biografie la teorie, de la eschiva comportamentală la eschiva sensului, de la degrevarea de responsabilități la degrevarea de sens, de la atopia persoanei, la atopia sensului.

Iar ceea ce este mai spectaculos – și mai rar – în concepția și practica Neutruului barthesian este mișcarea dublă: nu numai dinspre contexte (biografice, sociale) către texte, ci și invers. Asistăm, de fapt, la un du-te vino; pe de o parte, la o precauție existențială împinsă până la scutirea de sens, pe de altă parte, la suspendarea judecății ca urmare a suspendării sensului.

...Momentele confesive nu lipsesc din discursul neutral al lui Roland Barthes, dar, în finalul acestuia, autorul lasă impresia că se despovărează de ceea ce a considerat a fi prea precis, prea personal, „prea anecdotic” spre a fi destăinuit și se instituie ca subiect al unei mărturisiri directe, explicite, asertive. Între ceea ce prezintă și ceea ce crede, simte și resimte el însuși, pare să fie o rezonanță deplină.

Barthes se oprește asupra „mitului comunicării”, mit al vieții moderne, al vieții „relaționale”, mit care constă în „învadarea lumii” prin tot felul de chestionare și de anchete urmărind nu atât opinia în sine a celui chestionat, cât obligarea acestuia la „identificare publică”, la a se lăsa „fișat”, sub amenințarea oprobiului în caz de refuz, de eschivă sau de amânare a răspunsului. „Nu știu” nu este socotit un răspuns acceptabil, tolerabil într-o societate și într-o epocă în care „cu

cât informația crește cu atât cunoașterea dă înapoi”, în care „nimic nu se mai află la adăpost de informație și în același timp nimic nu mai e la îndemâna reflecției” (*Neutru*, p.345). Planul cunoașterii se interferează, odată în plus, cu acela al eticii, un raport de necesitate se stabilește între „nu știu” și „refuz să judec”.

Ne dăm seama că, de-a lungul întregii sale cărți dedicate Neutruului, Roland Barthes resimte societatea în ansamblul ei ca fiind ostilă și chiar amenințătoare și că, nevoind să înfrunte această ostilitate, o evită, îi absoarbe șocurile printr-o strategie proprie, inspirată în chip esențial de arta și de filosofia Orientului îndepărtat. Autorul pune la contribuție o bibliografie bogată și diversă (chiar dacă nu întotdeauna la prima mână) pe care, deși declară că „nu o interpretează”, o selectează astfel încât să participe la o imagine a Neutruului în care el însuși să se recunoască, pe care s-o poată asuma.

Discursul său despre Neutru devine în anumite momente un discurs despre sine, o „alunecare” (termen predilect) se produce între subiectul ca Neutru și Roland Barthes însuși ca subiect, o suprapunere impregnăntă are loc între angoasa personală și tema centrală a cărții sale. În astfel de momente, numai putoarea și delicatețea îl împiedică pe autor să exclame flaubertian: „Neutru sunt eu!”.

Nevoia de neutru

Neutruul barthesian nu este, prin urmare, doar o ipoteză teoretică, produs al unei imaginații speculative, al unei gândiri impersonale, ci o soluție existențială, o teorie trăită, o convingere somatizată. Și dogmatismul său este unul trăit, angoasat, suportat, nu numai gândit. Am legat acest dogmatism atipic de aderența la sine, de proiecția de sine a autorului. Dar sinele barthesian nu se vrea și nici nu este unitar, consistent, stabil, ci, așa cum am văzut, dispersat, fluctuant, evocând „plutirea” ca pe un privilegiu mult râvnit: nimic mai opus, prin urmare, rigidității dogmatice.

Iată-l pe Barthes vorbind despre sine la persoana a treia, ca despre „un personaj de roman” (cum cere să-i fie citită cartea de autoanaliză): „...el lasă, părăsește cuvântul, propoziția, ideea de îndată ce acestea *prind contur* și trec în stare de solid, de *stereotip*...” (*RB/RB*, p.63) De sigur, e greu să etichetezi drept dogmatic un autor care face elogiul fluidității și se luptă cu elocvența inerentă limbii, dar iată cum, în plin refuz al coagulării – a sensului și a eului – dăm peste echivalența „solid-stereotip”, încă o versiune a unei exacerbări dogmatice deja cunoscute. De ce conturarea sensului unui cuvânt, al unei propoziții sau al unei fraze, de ce „solidificarea” unei idei, adică asumarea ei deplină, ar însemna stereotipie ? Nu, cumva, repetarea obstinată, aproape obsesivă, a aceleiași scheme de gândire, constând în „arderea” grăbită a etapelor logice, poate fi considerată ea însăși stereotipie ? Stereotipie, schematism, dogmatism. Pentru Barthes, sensul înseamnă „opозиție”, „conflict”, „agresiune”, de aici evitarea până și a „efectelor de sens”, de aici deviza lui „heterologică”: „să împiedicăm sensul să prindă contur” (*Ibid.*, p.151).

Deși cultivă instinctiv și programatic schimbarea, deriva și eschiva, respingând fixarea ca pe o indemnitate, autorul rămâne constant, recunoscibil în tot ce scrie, punându-

ne astfel în fața unei contradicții imanente, nerezolvate și neasumate, a încă unui paradox: cel al (in)fidelității față de sine. Cu privirile ațintite asupra dogmatismului normal, tipic, impersonal și agresiv, el nu se suspectează de dogmatism, dar presimte, totuși, că anumite accente, insistențe, repetiții în economia discursului său riscă să probeze o „solidificare” a propriilor convingeri, solidificare ce ar putea contrazice doctrina „atopiei”, a „dispersării” și a „derivei”. Semnalează, cum am văzut, acest clivaj interior ca pe o „enigmă”, dar nu o problematizează, considerându-se depășit sau scutit de o asemenea sarcină – pe care o încredințează celorlalți, probabil comentatorilor ulteriori.

Cheia acestui paradox o aflăm în modul specific barthesian de raportare la societate și la limbaj. Problema este complexă, am mai abordat-o în trecere, o putem rezuma, la finele acestei încercări, spunând că, pentru Roland Barthes, atât lumea socială, cât și limba sunt *alienante*: cea dintâi este ostilă, amenințătoare, cea de a doua e trădătoare prin asertivitate excesivă. Mai mult, atât lumea, cât și limba i se par excedate de sens, de sensuri, miza lui (de semiolog, să nu uităm!) nu pare a fi descoperirea, „vânătoarea” de sensuri, producerea lor, ci „păzirea”, „îmblânzirea” lor: un fel de *ecologie sui generis*. El retrage, estompează, eschivează sensurile spre a nu ajunge la o consistență socială; detestă, cum am văzut, mesajele, suspendă sensurile, le menține într-o zonă pre-socială, a-socială, în stadiul de „nu încă” și – prin instabilitatea, prin fugitivitatea lor – în stadiul de „nu mai” (*Neutrul*, p.83). Într-un eseu din 1984, dă curs liber fanteziei sau dorinței sale utopice, evocând un sens „de nepătruns, de nenumit”, care ar fi, totuși, prezent „în depărtare, ca un miraj”, în „zumzetul limbii” (*Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.95).

Teoria Neutrului este concepută și trăită de Barthes ca un remediu pentru „rănilor” (*Neutrul*, p.239) provocate de limbaj, ca și de agresiunile sociale. Dar viața pentru care acest Neutru pare că vrea să ne pregătească, viața „trăită împreună”, este mai complicată decât o închipuie viziunea sa. Aplicabilitatea teoriei la cotidian este extrem de limitată, spre a nu zice problematică. Dacă vorbim despre conviețuire, atunci nu avem cum să renunțăm la *continuitate* în genere și la *continuitatea asumată a sensului* în special, altfel spus la o *inteligibilitate împărtășită*, dincolo de scintilații evazive, fugitive și, pe cât posibil, fără încrâncenări. Scrierile moarului, plutirea în derivă, dispersarea sunt imagini puternic sugestive, pline de rafinament contemplativ, dar cel mult tangente la exigențele conviețuirii. Pentru Barthes, conviețuirea are însă un înțeles aparte, non-social, în măsura în care societatea – așa cum și-o reprezintă el – este dominată de conformismul și de simplismul doxei, de aroganța științei și de stereotipiile militantismului politic.

Roland Barthes este autorul unei concepții despre lume care vizează moduri de viață privată, care pune în valoare individul și individuația, apelând, cum am văzut, la un limbaj privatizant, cu sensurile în fluctuație continuă. În ciuda acestei fluctuații, refuzul obsesiv al doxei, al gândirii majoritare are o certă componentă dogmatică: nu orice majoritate este obligatoriu de tip „poujadist”, iar respingerea necondiționată a majorităților poate contraria nu numai democrația „burgheză”, ci democrația pur și simplu. Este,

fără îndoială, meritul lui Barthes acela de a anticipa pericolul masificării și asaltul populismelor, dar echivalarea tacită a bunului simț cu simțul comun rămâne profund discutabilă. Tocmai pentru că bunul simț este departe de a fi (fost) împărtășit – ieri, ca și astăzi – cu magnificență carteziană, s-ar fi cuvenit – și se cuvine – cultivat, nu discreditat.

Între litotă și hiperbolă

Teoria barthesiană a Neutrului, ca și aceea a sensului (pe care se bazează), sunt teorii puternic personalizate, nutrite fiind de experiențe proprii și răsfrângându-se asupra textelor proprii, în ciuda precauției – tot teoretice – pe care și-o ia autorul, precizând că el „nu explicitează niciodată (nu definește niciodată)” și că relevanța sa conceptuală ar trebui căutată în „incizii, în paranteze, în *oblicitate*”, în „vocea off a subiectului” (*RB/RB*, p.77). Ce înseamnă „vocea off”? Este ea o voce neasumată plenar de către subiect, vorbește ea fără voia acestuia sau ceea ce spune n-ar trebui înregistrat? Nici una, nici alta. Înseamnă că subiectul se recunoaște pe sine și cere să fie recunoscut nu în spusele sale directe, frontale, explicate, ci în acelea indirecte, formulate în trecere, în implicitul lor, în „vibrația lor doctrinală” (*ibid.*, p.78). Prin urmare, teoria barthesiană de acum, din ultimii ani, nu este una desprinsă de texte, separată de ele, ci îm-pânzită, scufundată în cuprinsul lor, voind, parcă, să treacă neobservată, „homocromizându-se” (*Neutrul*, p.311) – cu termenul lui Barthes însuși referitor la adaptarea neutrală.

Cu toate acestea, declarațiile, aserțiunile asumate – oricât de indirecte și de oblice – nu lipsesc din ultimele scrieri ale lui Roland Barthes, inclusiv și îndeosebi cele referitoare la „scutirea de sens”. Ele se și constituie ca un fel de nucleu teoretic iradiant al acestor texte, contribuind la miza lor prioritară de a spune mereu „altceva” (*ibid.*, p. 77). Majoritatea exegeților barthesieni au mers în direcția deschisă de autocomentariile – unele chiar confesive – ale autorului. S-au remarcat mai puțin diferențele – spre a nu zice discrepanțele – între indicațiile – oricât de indirecte, de oblice sau de parentetice – și textele propriu-zise, între declarații și aplicații, între teoria și practica autorului, între ceea ce acesta spune că face și ceea ce face dincolo de ceea ce spune: între „scutirea de sens” preconizată și configurarea sensului în scrisul său, între scintilațiile anunțate și definițiile finalmente date, între răspunsurile „pe lângă” recomandate și cele directe și asumate ca atare.

Autorul declară că se dispensează de orice plan al cursului spre a nu risca să consolideze astfel sensurile, spre a putea să se dispenseze de ele, adică să le atenueze și chiar să le suspende și, odată cu ele, „să suspende interpretările”. Cât de aproape de adevărul relațiilor interpersonale și sociale, de practica profesorală propriu-zisă a lui Roland Barthes sunt însă aceste sugestii și declarații? Cursul publicat mai degrabă le infirmă decât le confirmă. Prelegerile sale nu sunt rostite dintr-o poziție de superioritate și de siguranță impersonală, sunt, dimpotrivă, asumat subiective, impregnate de preferințe, dorințe și fantasme proprii – și astfel surprinzătoare, neobișnuite –, dar nici pe departe atât de volatile, de aeriene, de fantasmatic pe cât pretinde el însuși că ar fi; pun în joc fantezia autorului, dar și o bibliografie aferentă,

atent comentată, conțin destule definiții și chiar repetiții, nu numai scânteieri, se înscriu, cu alte cuvinte, într-o relativă acceptabilitate pedagogică și instituțională.

Se pot eschiva permanent sensurile, le eschivează Barthes cu adevărat, de-a lungul ultimelor sale scrieri? Citind respectivele texte, nu avem impresia că ar suferi de insuficiență semantică, nu întâlnim în cuprinsul lor sensuri în stare larvară sau agonică, discursul înaintea și construiește sensuri în ciuda dorinței, fantasmei, nevrozei autorului, acestea din urmă găsind mai cu seamă ecou în teoria sa. Deși declară contrariul, Barthes *definește* la rândul lui, ținuta adeseori aforistică a fragmentelor sale constituind în sine o probă. Scriitura sa nu poate evita permanent asertivitatea, „expansiunea infinită a sensurilor”, fluiditatea lor rămân o utopie mai mult sau mai puțin (des)angajantă.

„Scutirea de sens” însăși, ca și „suspendarea”, „amânarea” lui, sunt formule provocatoare, puternice, *pline de sens*, contrazicând implicit atenuarea semantică pe care o denumesc. Suntem, de fapt, în plin paradox, variantă barthesiană a unui bine cunoscut în istoria logicii drept „paradoxul cretanului”, individul care, spunând că minte, spune adevărul.

Un clivaj intern se lasă descoperit în opera târzie a lui Roland Barthes și cu deosebire în cursul său despre Neutru: avem, pe de-o parte, rezervă, discreție, estompare, iar, pe de altă parte, exacerbare, augmentare, debordare. Nu este vorba aici doar despre contrastul extrem între *litotă* și *hiperbolă*, între, de pildă, abținerea neutrală și „fascismul limbii”, ci și despre diferența între teamă, precauție, angoasă și paroxismul reacției prevenitoare care merge până la „rana” afirmației, a scriiturii și la „terorismul (oricărei) întrebări”. Specific barthesian este însă absorbirea acestui clivaj în simultaneitate, o simultaneitate numai aparent contradictorie, căci, nu o dată, un termen trece în celălalt – în același timp și *prin același act*. „Scutirea de sens” este, de fapt, plină de sens, diminuarea însăși este exaltantă, *litota* atinge uneori dimensiuni hiperbolizante, ceea ce începe prin a fi *hipo* sfârșește prin a deveni *hiper*, *minimum*-ul este maximalizat. Nimic mai ilustrativ în acest sens decât tematizarea barthesiană, infinit rafinată, a *delicateții*.

Despre susceptibilitate și tandrețe

În ultimele sale scrieri și cu deosebire în *Neutru*, Barthes se dovedește a fi un veritabil maestru – deși îi repugnă o astfel de postură – un maestru al delicateții și al delicateții extreme care e gingășia. Dincolo de faptul că delicatețea și finețea impregnează aproape fiecare pagină a acestor texte, există în cuprinsul lor secvențe care sondează profunzimi ale psihicului și senzitivității ale corpului greu de articulat, de verbalizat, de numit. Poate că starea cea mai caracteristică pe care o exprimă aceste ultime texte, stare ce se răsfrânge asupra autorului lor – la rândul său răsfrânt asupra-le într-un joc de oglinzi dezvăluitor și învăluitor în același timp – este *susceptibilitatea*: o îmbinare unică de reticentă și reactivitate, de vulnerabilitate și disponibilitate, o stare fluctuantă având la un capăt nevroza și la celălalt capăt enigma. Înțeleg susceptibilitatea ca pe un sinonim al delicateții mai apropiat de *latența* pe care o presupune „scutirea de sens”, mai

apropiat de „frisonul sensului” pe care Barthes încearcă să-l deslușească în „zumzetul limbii” (*Le bruissement de la langue*, p. 96). Căci, în cazul său, cred că putem vorbi despre o dublă susceptibilitate: a *eului* și a *sensului*.

Susceptibilitatea, ca și delicatețea, funcționează, la Barthes, în cadrul *intim* pe care l-am evocat în mai multe rânduri, în spațiul în care el însuși se izolează și se restrânge, adică se „circumscrie”. Înăluntru acestui spațiu privat, subiectivismul lui nu mai are nevoie de adaptare (socială) și atenția sa față de celălalt se poate manifesta nestingherit. Faptul că subiectivismul barthesian nu e unul narcisic se verifică din plin în acest cadru restrâns. Aici, susceptibilitatea subiectului merge până la a se suspecta de efecte intimidante pe care însăși prezența sa le-ar putea avea asupra altcuiva prin chiar materialitatea corpului propriu sau prin specificitatea gusturilor sale: „Aici începe intimidarea corpului, care îl obligă pe celălalt să mă suporte în mod liberal, să rămână tăcut și curtenitor în fața plăcerilor sau a refuzurilor pe care nu le împărtășește” (*RB/RB*, p.121). Nu sunt deloc rare, la Barthes, asemenea momente în care imaginația autorului se mobilizează spre a viza o *intranzițivitate* a sensului și a sufletului ale căror ape se lasă întrezărite aruncând irizări misterioase precum soarele și camaieul.

Spre finalul *Discursului îndrăgostit*, Roland Barthes se oprește asupra *tandreții* pe care o disociază de plăcerea sexuală („dimpotrivă, tandrețea nu e decât o metonimie infinită, insațiabilă”), dar o leagă – surprinzător – de gelozie, în măsura în care provoacă neliniștea subiectului de a nu fi unicul ei beneficiar. Fraza concludivă (sic), deloc ironică, sună astfel: „Acolo unde ești tandră/tandru, tu îți mărturisești pluralul”. Nu mă satisface interpretarea mult prea topică, de această dată, a autorului, care reduce referința la un sentiment de frustrare. Sunt înclinat să de-contextualizez această frază și să-i dau o interpretare mai largă, în ciuda inconfortului declarat și a rezervei lui Barthes față de orice tendință generalizată. Aleg să valorizez pozitiv în respectiva frază – în care implicația erotică este intensă, ca în atâtea alte numeroase secvențe barthesiene – relația între tandrețe și pluralitate. Îmi place să văd în această ofertă plurală o inflexiune simultană a sensului și a sexului, o reflexivitate a plăcerii, o moralitate încorporată, învisceralizată.

Nu, Roland Barthes nu este dogmatic, nu e loc pentru dogmatism în spațiul său exiguu, net circumscriș, privat și privilegiat. Există însă un dogmatism barthesian, iar acesta se manifestă la întâlnirea – nedorită - la confruntarea – eschivată – cu lumea din afară, acolo unde „alunecarea”, „plutirea”, „dispersarea” se lovesc de țărnul tare și ostil al socialului. Un dogmatism a-tipic, ex-centric, ex-orbitant – dogmatism paradoxal prin asertivitate scăzută, atenuată, delicată - un dogmatism ce nu poate fi recuperat de niciun grup, de nicio ideologie, de nicio putere.

* Citatele din volumul despre *Neutru* al lui Roland Barthes sunt extrase din versiunea românească semnată de Alexandru Matei (*Neutru*, editura Univers, 2017).

KIRÁLY László
Întoarcere acasă
(Hazatérés)

Poezia aceasta o scriu în bucătăria de vară
iarna
În fața ușii ciubărul de apă a înghețat până la fund
Încă-i negru totul
dar mașina de cusut amintește cu țacănitul ei de zăpezi
pufoase
Afară se mătură toate frunzele lumii
și-n astfel de momente visez câmpii colosale acoperite
de frunze ruginii
Asta e poezie
O simt
N-o pot explica
Aștept să-mi vină acasă femeia
Nu cred în pierire dacă pașii cuiva ajung până la ușa
mea
Intră pe ușă
își atârnă paltonul în cui
Are o mireasmă nouă
are parfum de pace
și legănarea trupului ei scrie poezii minunate
de la poartă până la ușa casei
Intră pe ușă
își atârnă paltonul în cui
degetele ei se uită lung la degetele mele
Bună seara îi spun
Ai venit acasă
E din nou iarnă cântecul acesta încălzește
în palme bulgări înghețați
Intră pe ușă își atârnă paltonul în cui
Trăiesc

Poezie de dragoste
(Szerelmes vers)

în apă
în fibra pomilor
în pământ
în iarba culcată renunțător (ca o capitulare)
în scoicile zornăitoare

cuprinse de pacea de după viață
în roua evaporată a dimineții care moare
numai pentru a putea urca la cer
și în vântul siderator când
serile ne îmbrățișează până la os
și în căldura plăcută
în împăcare
în strâmtorare
destindere
tristețe
cum te asaltează cu păsările mitice ale somnului
și vin zorii care risipesc crisparea
peste tot unde e viu chiar și un singur gest
în toate clipele până când undeva
mai trăiește un cântec
în apă
în esența pomilor
în pământ
și-n orice mi se poate întâmpla

Memoria morților
(A halottak emlékezete)

am visat că au venit după mine în patruzeci și patru
doi bărbați masivi
unul cu gușă groasă
nu și-au scos mâinile din buzunarele care stârneau
bănuieli
au rostit un fel de poruncă în cine știe ce limbă
se mirau că sunt neliniștit
ce să fac cu el s-a uitat cel cu gușă la mine
să-l trântesc de pereți
dar nu s-a atins totuși de mine
mă privea numai cu ochi bulbucăți
mă privea atât de intens că au început să-i crească ochii
se umflau întruna și erau ca smârcul
și erau și ca piftia
și s-au scurs din găvanele strâmte
și ochii au acoperit totul
Wilhelm a deschis ușa
și ochiul a acoperit și scara de lemn a mansardei distruse
s-a scurs în crăpături
afară pe drum
nimeni n-a băgat de seamă vedeam numai eu
asta e numai ca să nu poți dispărea
din fața ochilor noștri a spus Wilhelm
după aceea m-au târât după ei căzuse o zăpadă pufoasă
mare
dacă nu mă înșeală memoria
a fost cea mai mare ninsoare a vieții mele
pentru că vorbea despre pace în bezna tulburătoare
mi-am ridicat privirea am văzut că și asta cade din cer
ca toate celelalte și fulgii sunt negri
atâta doar că pălesc până ajung jos între noi
mașina gonea cu noi de-a lungul orașului enigmatic
Wilhelm blestema timpul mizerabil
și-a aprins o țigară îi tremura mâna
am văzut

că se temea sau avea muștrări de conștiință
m-au depus într-o curte
aripa porții de fier a tunat în spatele meu
au asmuțit asupra mea toți câinii polițiști ai lumii
mă trăgeau mă smuceau dar dinții nu le ajungeau la mine
Wilhelm a văzut îngrozit că sunt calm
deși mă temeam de ei
și mă temeam și de moarte
aș fi luat-o la fugă urlând
dar câinii mă țineau din toate părțile
și nici nu mă puteam mișca
ultima oară am văzut ochiul lui Wilhelm
smârcul piftia
și a acoperit totul cea mai mare ninsoare a vieții mele
visele poezilor sunt terifiante și neliniștitoare
visele poezilor au valoarea aurului
ca niște mari sălbăticiuni negre trec
prin viața poezilor nopțile
și fiecare război ține toată viața poetului
pentru că ei îndură venirea războaielor
chiar din vremea când încă-i pace
și numai ei știu că nu suferă cele mai mari pierderi
pentru îndelungată vreme
pentru că a lor e memoria fiecărui mort
și bocetul femeilor
și nestăpânirii mânji rătăciți
și când toată lumea plânge
poezii nu pot să plângă
doar visează din nou de un milion de ori totul
până la perfecțiune
visele poezilor au valoarea aurului

Case pe cele două laturi ale străzii
(*Házak au út két oldalán*)

în casa aceasta locuiește bunătatea
singură

în casa aceasta locuiește omenia
singură

în casa aceasta locuiește bucuria
singură

în casa aceasta locuiesc cei răi
am fost deja și pe-aici

în casa aceasta locuiesc eu
singur
fereastra se deschide spre grădinile oamenilor

Îndurare
(*Irgalom*)

Ninge
Mă simt din nou curat
Trăiesc cu femeia mea melancolică
într-o șubredă bucătărie de vară

din univers

Ninge
și azi voi putea evita probabil
rânjetul fățarnic al lucrurilor
Sper
deși știu
că Timpul însuși minte
fără să clipească

Dar astăzi ninge cu calm pufos
și nimic nu i se poate opune
albului tămăduitor
Istoria-i o căscată groapă de var
dar acum abia se mai zărește
și de undeva vine-n valuri
fără sfârșit
cântecul ce-l preamărește pe Înger

Ninge
Mă simt din nou curat
În astfel de momente cred
că se poate pogori îndurarea
orfana

Falduri
de zăpadă caldă acoperă totul
colindele de crăciun
îl așteaptă pe Cristos

Cântec de mercenar
(*Zsoldos-ének*)

Și a venit inamicul
și ne-a ocupat orașul
și ne-a alungat din orașul nostru
dar s-a comportat omenește

Pe noi ne mursecau dinții gerului în munți
dar de-acasă soseau scrisori liniștitoare
care spuneau
că soldații inamicului sunt omenoși
construiesc case în locul celor dărâmate
ne cultivă grădinile
îi învață pe copiii noștri să se joace
și nici c-un deget nu se ating de femeile noastre

Și mai spuneau
că soția generalului nostru
a devenit iubita generalului lor

Pe noi ne sfârtecau dinții gerului în munți
dar eram fericiți
că dragii noștri trăiesc nevătămați

Și-atunci generalul nostru a ținut o cuvântare
despre faptul că toate acestea sunt minciuni
Acasă bătrânii sunt jupuiți de vii

se calcă-n picioare onoarea celor de acasă
pe copiii noștri îi duc în ținuturi necunoscute
iar femeile noastre trăiesc în cumplită înjosire

Și-atunci noi ne-am aprins de mânia
ca lupii turbați
și noaptea am năvălit în oraș
nimicind inamicul până la ultimul om
și am pătruns în orașul dușmanilor
și am siluit toate femeile
le-am necinstit pe fecioare
și am dărâmat casele
și am dat de toți pereții cu pruncii lor

Posteritate
(*Utókor*)

ce o să spună posteritatea
despre faptul că-n după-amiaza aceasta
împins de un miraculos imbold
m-am uitat afară prin fereastră
pe stradă ca prin minune
nu se afla nimeni
și nu eram geniu
și nu mă frământa
niciun gând scăpăător
ce o să spună despre asta
posteritatea ingrată
se va găsi vreo pană care
să facă această însemnare despre mine
ce o să presimtă din asta
fiii viitori speranțele de astăzi
dar încă n-a venit iarna
așa că nu pășesc gânditor
cu capul plecat
care încă n-a căzut:
în zăpada de noiembrie
o câte clipe sfinte în zadar
care risipesc cu mâini de Cresus
peste lumea gri cuvintele
mele poleite de suferință
simt minutele trec împotriva mea
peste puțină vreme nimeni nu se va mai gândi
nimeni nu-și va mai aminti această după-amiază
în care nu m-am plimbat: de zăpadă

Noiembrie
(*November*)

E greu fără poezii.
De parcă vid ar străluci
în locul Soarelui și-a Lunii.
Și mari epidemii
ar mătura Pământul.
De virusurile lor
ne salvează cuvântul.
Limba interpretează – atât.
Îndărătul rândurilor

niciun semn de contaminare.
Cauza oricărei febre
s-a prefăcut în amintire.
E greu fără poezii.
De chin, omul înghite
amare, anestezice teorii.
Dar bănuiala
nu se risipește-așa ușor:
apatici privim prin geamul
institutului de cercetare
a bolilor cancerigene.
E greu fără poezii,
așteptând leacul mortal
al nevăzutelor raze.

Imn la moartea lui Jack Kerouac
(*Himnusz Jack Kerouac halálára*)

Mai curând
învinșii.
Mai curând
cei ascunși în junglă.
Mai curând
cei cu limba smulsă.
Cei cu privirea
încețoșată.
Cei alungați
în solitudine.
Cei condamnați
la singurătate.
Gânditorii
în ciuda tuturor.
Deci
învinșii.
Mai curând
învinșii.
Pentru că nu am nevoie
de o astfel de victorie.

Plimbările lui Szilágyi Domokos
(*Szilágyi Domokos sétái*)

Câinii din Ciurila încep a lătra,
și trece-ncet și noaptea asta.
Am așteptat atâtea și-am primit doar palavrele
și tura-vura, toată noaptea, flecăreală.
Nervii ni-s zgândăriți de mirosuri grele:
vreo descompunere, nici de iarnă, nici de vară.
Vom trăi dacă, mărinimoși, ne-or îngădui
iancu țuicarul și sara culcată pe șira spinării.
Însă celui plecat îi dispar și patriile
și-i cântă cocoșul și a patra oară, nătâng...
Câinii din Ciurila urlă fioros.
Ai o mie de suflute, o mie se frâng.

LÖVÉTEI LÁZÁR László



Neguri

lui Király László la 70 de ani

călăreți prin dese neguri
tot vin în aceste locuri
de ani mulți tot vin nu lasă
drumul care-i duce-acasă

țara-i azi o rece tină
ce copitele-o frământă
și totuși vin alte șiruri
călăreți prin dese neguri

Lőrinc Dénes Dani Feri
poiata piere-n ceața serii
nu se vede-n neguri coarta
nu-și găsesc strămoșii poarta

e ceață tină dar târâș
cu ochi umflați și chiorâș
ei vin tot mai multe șiruri
călăreți prin dese neguri

sunt tot aici și cei muriți
murmur până-s viu să știți
cine-i viu aibă răbdare
să-l ducă murgul călare

ceață-i tină dar e bine
spun în clipa de pornire
și de sub deasa-nnegurare
îmi pleacă umbra călare

„Ubi bene, ibi patria”

Luetieni în patria lui Shakespeare

„Dacă scapi după momentul fericit*
care ne schimbă soarta în bine,
gândește-te și la prețul plătit
în zile ne-fericite, în fine,
c-au fost necazuri multe și la noi,
a curs degeaba un Olt de cerneală
până ne-am mutat, pribegi nebuni și goi,

într-o patrie mai bună, normală,
unde nu-i tină, sânge, cer de plumb,
doar vin și grâu și pace, Canaan,
nici n-ajung cuvintele cu aplomb! –
o, cu-atâta «fericire»-i necaz noian! –
dar fugind de sub luminosul cer,
ne-om odihni și noi undeva, sper...”

* W, Shakespeare, *Sonetul XXII*.

„eglogă”

„Naturam durca expellas tamen usque recurret”
„Firea îndărăt se-ntoarce, de-ai goni-o chiar cu parii”*
(Horațiu)

ajută-mă o Daphnis
să găsesc fânul
în claia de foc

*Versul 24 din *Epistola a X-a, Lui Aristius Fuscus*, trad. de Petre Stati.

Ce va fi cu tine?

Nu te speria, fiule,
ceea ce scriu nu-i poezie,
ție n-o să-ți scriu niciodată o poezie,
vezi, ai un tată atât de capsoman,
respectă așa-numita „tradiție” familială,
acest „leagăn de aur” de poveste cu gust de colivie de fier,
ție tatăl tău n-o să-ți scrie poezii,
pentru că nici lui nu i-au scris la vârsta de cincizeci și șase de zile,
de cântat evident că i-au cântat,
ei na, sigur că nu din zeul Goethe,
cum ar zice nenea Király Laci,
ci vreun cântecel oarecare,
sigur că și cântecul e poezie, ba mai mult,
întregit cu un comentariu
e de-a dreptul „marea literatură”:
„N-am avut nici o para și mi-era rușine! –
de pildă, a fredonat bunicul tău cu o viață de om mai înainte,
„N-ai avut că ai băut-o” –
a contract bunica de pe canapea
croșetând vreo dantelă;

îți spun, nu-i poezie ceea ce scriu,
ție n-o să-ți scriu poezie niciodată,
și nici această non-poezie nu ți-o scriu ție,
acum nu ești tu tema,
ci două cărți noi
despre războaie ucigătoare
și despre iubiri și mai ucigătoare*,
tu te afli aici numai pentru că
în vremea din urmă orice îmi amintește de tine,
iar despre tine doar o întrebare,
și mă scoate din sărite

că nici la această unică întrebare nu pot răspunde,
 vezi, ai un tată atât de încuiat la cap,
 își atribuie o importanță fățarnic de mare,
 se frământă ce se va întâmpla
 cu tine *fără el*,
 n-are habar cum e să trăiești fără tată,
 mai în urmă cu ceva l-a întrebat în chestiune pe bunicul
 tău,
 noroc că bunicul tău avea mai multă minte decât tatăl
 tău
 și nu i-a răspuns la întrebare,
 se aflau tocmai la fragmentul acela care zice că
 „*Chiar și când eu n-oi mai fi*,
La cuibul tău tu să revii”,
 pentru că melodia asta a lui Alpár Géza era preferata
 bunicului tău,
 plâneau în hohote, beți, în mijlocul satului
 în timp ce le șiroia ploaia de vară pe spinare,
 deci bunicul tău n-a răspuns la întrebare,
 e adevărat
 că în urmă cu o generație
 l-a avertizat pe tatăl tău
 să nu bea din apa fântâni
 lui Tamás György de sub cimitir,
 pentru că se prelinge în ea osânda morților,
 așa cum și tu te „prelingi”, copile,
 în această non-poezie,
 deși acum tema nu tu ești,
 ci două cărți noi
 despre războaie ucigătoare
 și despre iubiri și mai ucigătoare,
 vezi, ai un tată atât de încuiat la cap,
 nu scrie marginalii la cărți,
 note despre ce citește din ele,
 mai bine le pune pe raft deasupra capului tău,
 ca după ce ai citit
 prima,
 a doua,
 a treia,
 a patra
 și a cincea carte a biblicului Moise,
 să citești, eventual, și cartea lui Mózes al nostru,
 pentru tatăl tău încă nouă,
 pentru tine veche deja,
 și după ce vei fi citit deja
 prima
 și a doua carte a biblicilor regi,
 citești poate și cartea lui Király al nostru,
 pentru mine încă nouă,
 pentru tine deja veche atunci,
 dacă te va interesa, desigur,
 pronumele personal „noi”,
 căci cine știe care paralelă a Pământului
 ți-a desemnat-o atotputernicul Mercator
 drept locuință permanentă...

 Sunt ceasurile 5 din zori,
 peste o jumătate de zi tatăl tău ar trebui să fie deștept,
 mult mai deștept
 decât în această non-poezie.

Somn ușor,
 vise frumoase,
 fiule.

*Király László: *A Kővadászok Klubja* (Clubul vânătorilor de piatră), Editura Erdélyi Kiadó, Cluj-Napoca, 2011; Mózes Attila: *Foglaló* (Ocupant), Editura Erdélyi Kiadó, Cluj-Napoca, 2011.

Moise = Mózes; Király = Rege

Egloga a patra

Vis

„*Idem amor exitium pecori pecorsique magistro*”
 Virgiliu

„Câte întâmplări triste cunoaște muza pastorală
 despre ciobani ajunși în gura lupilor, despre câini
 șchiopi,
 despre miei căzuți în prăpăstii-adânci și despre-altele!
 Și câte povești triste s-au scris despre marile iubiri!
 aproape numai asta tratează vechea liră clasică –
 și pentru că-i *umană*, e rezistentă ca nucul,
 ici-colo, poezii mai scriu și astăzi despre asta.
 Chiar zilele trecute am auzit o nouă temă:
 culegeam fragi de pădure pe coastă, și ce dă Domnul! –
 nespuse de trist, păstorul calcă-alene-n urma turmei:
 «Ai citit, desigur, divinul poem al lui Theokritos –
 mi-a spus –, în care Ciclop o cheamă pe Galathea...
 Deci sunt, încet, două mii cinci sute de ani de când omul
 suferă din pricina inimii și încă n-a găsit
 ir pe rană: a trecut pe la mine amicul Berți –
 era foarte abătut, pentru că l-a lăsat nevasta:
 ofta din adânc, s-a prăbușit pe un butuc de fag
 și-și vărsa necazul

(îl citez cuvânt cu cuvânt,
 las' să se sature țăpul cu creasta-cocoșului):
 «Alaltăieri au trecut două săptămâni de când patul
 mi-e gol! Nu mai e cine să ducă juninca la taur...
 Deși mi-a tot spus că se plictisește-n sălașul meu!
 Și-a dus cu ea și copilul, undeva spre răsărit...
 Acum doar liniștea casei goale îmi urlă-n urechi...
 O, boul de mine, de ce nu m-am făcut sihastru?
 După niște zile, trebuia s-o dau afară-n șuturi,
 dar eu am acceptat, mărinimos, ca să comande:
 o înțepa cerga și-a vrut să-și cumpere Kașmir-Gold;
 m-a trimis spre *ținuturi calde* cu plantele de leac;
 uneori, micu-i pumn îmi bătea spinarea pân' la sânge;
 și câte-am înghițit că Fordul are douăzeci de ani...
 O, boul de mine, de ce n-am pus mâna pe curea?
 Nu ascund nici că uneori m-a cam scos din răbdări
 și-am trimis-o de câteva ori în p... calului!
 Și câți mânji a trebuit să jupoi din pricina ei:
 aproape jumătate din avutul meu s-a dus pe chiloți
 de-o palmă... Doamne, grâmez de cârpe și sticle de
 parfum...
 Din orice catrafuse putea să-și facă-un imperiu...
 De-ar fi fost măcar suplă, dar e-atât de urâtă că
 un cal mai de soi n-ar primi zahărul din palma ei...

Și totuși, vai, mai degrabă-i cresc aripi bălțatei juninci,
și mai curând cresc afini pe pătata lună plină
ori vin sec ar ieși din fermentarea ploilor
acide decât mi-aș putea șterge din minte chipul ei!
Păcat că vecina noastră, tușa Rebi, a vrăjit-o:
farmecul ținea din zori de zi și până la întunecare,
cu mare greu puteam și noaptea să-i pun zăbala!
Dar *și așa*, treizeci de luni am fost stăpânul fericit...
Povestea *s-a sfârșit!* – cred că trebuie să-mi las iapa
pentru o vreme, apoi poate să-nceapă iar totul
de la-nceput»...

Și-atunci s-a luat și a plecat în munți.
Nu știi dacă mai e-n viață...
Regret, eu de-atunci nu l-am văzut»...

* Idem amor...: Vergilius *Egloga a treia*, r. 101.

Egloga a șaptea

„Jeruzsálem szörnyen ki van
fogatva a helyéből...”
„Groaznic e-ntors
Ierusalimul pe dos...”
Virág Benedek

„Így volt s így lesz...”/„Așa a fost și va fi...”
(inscripție pe obeliscul din Lueta, ridicat în
memoria celor căzuți în războiul mondial)

Obeliscul

Deci te-ai întors, Laci, fiu risipitor? tocmai la timp! –
S-a uscat în coroană ramul veșnic verde de cimișir...

Poetul

Am auzit că-i iar însângerat Homorodul-Mic...
Iar noaptea am avut un coșmar...
Ei bine, ce-i pe-acasă?
De ce nu-mi lăsați în pace restrânsele cercuri?

Obeliscul

Nu se-ntâmplă nimic, eram doar curios ce mai faci:
poate-ți pot reaminti că Anteus, una-alta...

Poetul

Blabla... tu mai crezi în mitul acesta al vechilor greci?

Obeliscul

Trebuie să-ți spun: *eu* n-am crezut nicicând că omul
poate
să-și schimbe destinul, mai ales dacă e *numai* om:
pildă-i numele celor o sută cincizeci de soldați-eroi –
cu flăcăul de-aici s-a jucat bunicul tău, copil,
când la mirifica Volhinia deja-l aștepta
iadul, a și luptat cu oastea lui Brusilov la Luț...
Iar cel de-aici îl așteaptă pe înger la Isonzo, pe mal...

Poetul

Bieții de ei, nu mai știau să ucidă metodic?

Obeliscul

Văd că ai grijă să nu se strecoare-n pc greșeli.
Uite, bătrâne, crede-mă, nu vreau să te plictisesc:
poți sta și-n apă sfințită, tot nu ești pe veci curat.

Poetul

Cuvinte mari și traistă goală!
Sau naiba mai știe!

Obeliscul

Îl caracterizezi pe om ca Tacit! Dar lasă:
știu eu bine că peste treizeci nimic nu mai e sfânt...
Mai scrii? Mai au și-n epoca asta cuvintele ecou?

Poetul

Glumești, nu-i așa? Dacă mai scriu... bineînțeles că
scriu:
e-mail și sms. Ba mai mult: m-au deprins cu blogul:
voi fi mai vocal decât orice megastar înzorzonat...

Obeliscul

Te lauzi cu astea ca Pál Antal cu muchea securii!

Poetul

De ce te frământă? Poate pentru asta am fost creat.

Obeliscul

Tot ce văd e că te-nchizi una-două în gogoasă...

Poetul

Ai răbdare pân' la capăt.

Asta-i doar simulare...

Egloga a opta

„Aus den Gärten komm' ich zu euch, ihr Söhne des
Berges!”
„Din grădini vă ies vouă-nainte, ginți ale munților”*
Hölderlin

Poetul

De ce-ți ascuți brișca, cumnate? de ce te pregătești?
Paștele s-a de mult chiar și-aici, în vârful munților!
Mai bine taie mielul în octombrie, de ziua
Aureliei, și nu va mirosi carnea a seu...

Păstorul

...de mâine, berbecului nu i se va mai răsuci
cornul, iar păstrăvul va înota în zerul galben...
De mult nu te-am văzut pe-aici! Pe unde ți-ai frecat
dosul?
Căci ultima oară nu aveai acest iz pădureț.

Poetul

Plin de înțelepciune, am colindat lumea de jos.
Am și-avut câteva „Augsburguri”, ca și vechii unguri.
Cred că se cuvine de-acum să mă retrag definitiv

și acest munte-i mai bun decât orice bibliotecă...
Dar ia spune-mi, ce fel de pasăre umblă pe sub brad?

Păstorul

Acolo-i forfecuța, iar dincolo șuierătoarea...

Poetul

Ura! rămân la tine și voi cânta despre munte!

Păstorul

Multe imnuri de slavă-au răsunat despre-acest pământ
și văd că și tu dai buzna să le sporești naiv rândul.
E bună credința neabătută – dar să nu dea greș:
atât de deși sunt noii lăstari că nu mai văd pădurea...

Poetul

Ce-mi pasă!

Doar ceva mai bun decât a fost poate veni:
de parcă-ntre sârme ghimpate-aș fi trăit pân-acum:
în orice colțișor mi-au ocrotit *soarta* cea bună!
Aici, la tine, cel puțin, nimeni nu-mi vrea mântuirea...

Păstorul

N-ai tu, frățioare, un spital complet în capul tău?
Să turb de știu la ce-i bună melancolia de poet...
Vă plictisiți zi și noapte; acesta vi-e stigmatul...

Poetul

Presimțeam că va trebui să-ți exlic lucrurile.
Ascultă-mă deci! Îți voi spune-acum o parabolă:
„În anul acela am fost destul de nefericit...”

Păstorul

În anul acela 1 aprilie a fost marți...

Poetul

„...Sedeam la tejgheaua barului și necurmat mă
gândeam:
«Trebuie să aflu de la primul om ce-i esențial»”...

Păstorul

Ce-i esențial?!

acum, de pildă, amurgul roșcat...
Du-te-acasă, cumetre, decide ce vrei cu-adevărat...

* Primul vers al poeziei *Stejarii*, trad. de Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu

Către actorul B. ZS.

„O maior tandem parcas, insane, minori”
„Pe un nebun mai mare ca tine, poți să-l cruți”!*
Horațiu

Spune-i, Muză, lui Zs. că-mi amintesc aproape zilnic
de superba-i seară Ady, pentru că numai frumosul
mai are ceva sens în aste vremuri șarlatane...
Și dacă te întreabă cum îmi merge, tu să-i spui
că – sincer vorbind – mi-e scârbă deja de toate astea:
„vântul geros” suflă de parcă aș visa despre cai!

Și mai spune-i să nu tragă sfori cu „Timon din Atena”
și c-ar fi bine să-l ocolească și pe „Juvenal” –
n-aș vrea să-și amărască înainte de vreme viața,
ca-n „frigul din secuime” acest urs morocănos.
Fă cumva, Muză, să-i transmiți toate așa cum ți-am spus:
las’ să zâmbească la aceste rânduri epistolare –
căci El mi-e frate și-mi fac uneori griji din pricina lui.

* Versul 326 din *Satira a III-a*, trad. de Al. Hodoș și Th. Mănescu.

BALLA Zsófia



Familia noastră (Családunk)

Familia noastră – cincizeci de oameni – a murit,
nu mă bântuie sentimentul de rudenie,
străinii-s cei ce mă acceptă,
chiar și cei ce-mi spală rufele.
S-a-ntors câinele plesnit peste bot,
nici eu nu înțeleg de ce mă aflu aici,
pentru că se așteaptă să le confirm existența,
dar în intenția mea scapără doar vidul pur.
Nu-i aparțin nimănui!
Numai hârtia mă exasperează ucigător
prin dorința ei de a semăna cu creierul meu.
Dar după stingerea lămpii totdeauna mi-e cumplit de
frică,
deoarece pe întuneric nu se vede
că am părul roșcat.
Și simt că lumea-i fioroasă.
Iar eu lașă.

Ar trebui să pornesc (El kéne indulni)

Numai așa, pur și simplu,
pe la prânz
ar trebui să pornesc într-o plimbare
să dau ocol unei păduri,
până ciclama își sorabe
udătura.
Am și pornit cândva,
am și văzut o pădure,
dar de-atunci încă
n-am ajuns înapoi.

În tren*(Vonatban)*

Cum poate fi un om atât de singur încât capul
pe propriul umăr să și-l încline
când îl prinde somnul?

A cere iertare*(Bocsánatkérés)*

C-un fâlfâit leneș
plutește muzica spre mine.
De parc-ar fi pornit din tine,
se strâng grămadă flaute de argint.

Aroma cafelei se rostogolește ca un gong
și la o fereastră
pe care am reușit numai s-o sparg,
s-o deschid niciodată,
inima mea imploră liniște,
dar ea însăși e cea zgometoasă.

Rugă pentru căldură*(Imádság melegért)*

Azi e sărbătoare
și la prăvălie
cu un zâmbet blând
pentru căldură stăteam la rând
nu știau la prăvălie
de ce surâd când stau la rând

pentru că mă bucuram
că în marea prăvălie
stăteam atât de mulți la rând
dar pe Pământ câți vor fi
în câte mii de prăvălii
stau oameni mulți acum la rând

Orașul meu*(Városom)*

Acesta-i orașul veritabil
cel ce mijește dincolo de perdele
cerul calcă pe pulberi galbene
picură o ploaie cu dichis
spre ce înălțimi se-avântă biserica
bătută în dantelării
o casă îngustă veche înaltă
oameni de demult căruțe cunoscute
cunoscuți îmi par norii pe turla
de parcă i-aș fi văzut deja
în Europa
unde va

Adâncul apelor*(Vizek mélye)*

Te iubesc mult și te compătimesc simultan,
când chipu-ți cercetător spre mine se-nclină,
precum cine privește în lac și nu vede apa,

ci chipul reflectat îl îndrăgește foarte.

Precum pe cel ce privește-n lac și doar presimte
adâncul apelor și frison de gheață-i trece prin șiră,
și te compățimesc că am crescut împrejuru-ți.

Și iarăși
te înec.

Europa*(Európa)*

Indienilor nu le stă bine fracul
și nu se pricep la primăverile furtunoase
în maiestate nu găsesc nici o scofală
de nervi transpiră în palme –

Adevărurile noastre luminoase reci
ne trag într-o dumnezeire fără om
în relațiile noastre sofisticate
se codesc să intre mici calde melodii
Oamenii mari recunosc că-i cuprinde
uneori dorul după o astfel de melodie
culmea valorilor noastre: că știm asta
și totuși ne domolim dorința
că ne zvârcolim frumos în ghearele
minții pe care o avem
și dacă din patul ei noaptea se scoală
ne leagă fedeleș cu propriile prohibiții
În limba noastră iubirea e un cuvânt
și pentru toate avem puține cuvinte
ne potopesc gusturi arome
și chiar și când abia ne încălescseșc părul
ne dăm silința să le punem nume
la toate dar prețul preciziei e încorsetarea –
ghiocelul a lins un strop de miere
și mica-i limbă galbenă trece pe buze
Ne vorbesc dar nu se bălbăie

ne înțeleg și ne dau deoparte
Pentru o clipă în Europa se face liniște
Vin din nou pașii se apropie
aud micul sâsâit al aburilor
se pregătesc fierbătoarele de cafea

Desen în cărbune cu Villon*(Szénrajz Villonnal)*

În ochi i se clatină vaiete brune,
pe obraji îi scriu pete roșii,
nasu-i nițel cărn, poate
așteaptă vreun semn de la cineva.
Pe bărbie-i crește repede barba
și-mi julește pielea, și zău că
ar trebui s-aprind lumânarea
ca să-l pot săruta.
Dar nici nu mă-ntreba gâtul
neted cum arată; cred
că are pieptul pârșos, dar mai departe,
pe dumnezeul meu, încă nu știu cum e.

Când
(*Amikor*)

Când mă ocolește lucrul și somnul
când bunul prieten trece întorcându-și capul
când la vederea ta încep să mă sufoc de rău
când te caut în paltoane precum al tău
când vorbesc singură și sunt mută
cu tine și dă peste maluri și sonoritatea acută
a muzicii și-mi inundă gura și capul
mă scutură friguri și teama-i ca satrapul
când dinții gura mi-o mușcă.
Când mă omori.
Fă-o ca din pușcă.

În glorie
(*Dicsben*)

Într-un strop de miere
îți picur realitatea ce piere

uciderea te eternizează

te drapez în zdrențele
iubirii mele

Gorgona
(*Gorgó*)

Eu spun că sunt nevinovată
doar că muritorii nu știu: degeaba
îi privesc față
către față.
Mor numai dacă
mă privesc
și ei în față
De frică.

Precum trăiesc
(*Ahogyan élek*)

Iată intenția mea:
să v-arunc în creștet toată furia acestui gen,
dar pârjolul e și împotriva noastră,
și împotriva mea însămi.
Dar iar și iarăși mă căiesc,
nu vreau să fiu altcineva
(mi-e teamă)
decât mi-aș dori să fiu.

Felul în care trăiesc mi-e patria.

Cineva
(*Valaki*)

Cineva și-aprinde țigara în camera mea
fuoare de fum ies pe ușă, pe fereastră
Cineva citește în camera mea
foșnește hârtia Cineva stă pe patul meu

se uită la fotografii îndelung se pierde-n oglindă
își întinde mâinile pătate în lumină
aprinde lampa stă ghemuit în fața perdelei
Cineva ascultă muzică la mine-acasă
umbra face-o răsucire

E Cineva la mine Aș reveni
cu plăcere-acasă.

Numind...
(*Megnevezvén...*)

...chinul usturător care mă consumă aici,
Deasupra și sub aripă,
Se frânge răsuflarea
Strânsă în doage,
Sufocare ca o limbă de foc. Fierbe
Inima ca un mai, semnul de carte, flamura
Vasalilor, unealtă de bătut pasul pe loc.
Din ce-i făcut chinul, și cum se absoarbe
În oase, gingii, carne –?
Scapăr și-mi cad penele cu miile.

Sorbitura
(*A szippantás*)

Ascult toată muzica,
Citesc toate cărțile,
Nu alung pe nimeni,
Pe motiv că aș fi așteptat pe-altcineva.
Îmi însemn bine totul,
Ca să am ce-mi aminti
În eternitate.

Mașinăria
(*A masina*)

Mașinăria aceasta bine unsă
se poate scoate din casă. Pe scări
în jos nu-i tocmai ușor. Dar apoi
începe strada. Pufăie de-a lungul ei,
până la stație alternează cele două
articulații inferioare cu resorturi, acolo
se oprește. O rezemi de-un copac.
Și dacă vine autobuzul, o aburci
pe cele câteva scări, alături de câteva
sute de oameni. Nu trebuie s-o sprijini,
căci așa, înghesuită între trupuri, stă
și singură, brațul superior cu arc
îl poți lăsa destins. Deschide un geam
și vă puteți duce astfel până la ultima
stație. Niciodată nu-i prea târziu
să ajungi la clădirea joasă de la
capătul străzii; portarul
duce două degete
la șapcă, așa a fost învățat, să fie
respectuos față de mașinăria ta. Iar ea
e pusă la muncă. Nu se plânge. Doar te blestemă.
Să n-o mai duci nicăieri altădată.

JÁSZ Attila


Copci de lumină
(Fénykapcsok)

(Gaál József: *Labirintul memoriei/ Az emlékezés útvesztője*, 1992)

În câte capete să-mi păstrez amintirile? Și-n care?
 Și pe care s-o îndrăgesc mai mult? Pe care s-o păstrez?
 Unde să scotocesc după ele și unde să le găsec?
 De ce trebuie să rătăcesc neconținut pe potecile viitoarelor
 amintiri? Și de ce trebuie să mă pierd mereu în trecut?
 De ce nu pot hoinări fără piedici doar în prezent?
 E posibil să mă fi rătăcit de mult deja undeva,
 cândva, dar încă n-am putut uita?

Adaos de lumină
(Fényadalékok)
(gri-temporal)
(időszürke)

Doar ușa mai reprezintă un obstacol real atunci când liftul se oprește brusc la câte un etaj. Se deschide sau nu se deschide. Dacă vrea Dumnezeu să urce. Sau s-a plictisit. Ori a renunțat. Sau numai se distrează. Doar ușa înseamnă un obstacol real. În clipa aceea. Înainte de a se deschide. Ce sau cine s-ar putea afla îndărătul ei. Și la ce etaj ne aflăm de fapt? Dar ușa reprezintă obstacolul cu-adevărat real. Prin felul în care s-a închis. Nu se știe dacă mai există vreun etaj. Sau pornește îndărăt. Numărătoarea. Și de ce folosesc tocmai aceste cuvinte. În momentul dat.

(gri-ruginiu)
(rozsdaszürke)

Marea spală picioarele mesei de scris.
 Barca pescărească veche-i legănată de ape.
 Parâma stă încolăcită pe țărmul nisipos.
 Beton, fier, fărâme, pietre, rugină.
 Timpu-i stăpânul vieții. Omul dispăre,
 oricât pare de straniu. Beton, fier, pietre, rugină.

Refracție
(Fénytörődés)
(evul cavalerilor)
(lovagkor)

Încet, mi se strâng în suflet armatele beznei.
 Aștept cu nerăbdare să se ciocnească în fine.
 Să se elibereze cetatea, să năvălească marea
 oștire a luminii. Cu îngeri hippy. Peste tot.

(agonie)
(agónia)

Semnul cel mai sigur al sensibilității, când hrănești cu zahăr cristal musca în agonie între geamurile murdare de urmele verii. Scurtându-i și ușurându-i agonia înnebunitor de lentă. Sau cel puțin așa crezi.

(înviere)
(feltámadás)

Luna sângerează beznă. Nu-s toți vii, doar cei care au fost deja morți. A supraviețuit lucrurilor care pe alții i-au ucis. Te dumirește luna plină.

Dâră de lumină

Despre orice se poate scrie poezie, numai că. Chiar și despre cerul de deasupra de Kaposcs, cum se mulează frizând kitschul la muzica scenei amplasate între copaci. Despre copiii care, în ciuda orei târzii, dansează-n extaz pe muzica ce se revarsă nestăvilită. Pe ei îi mai întrec numai câinii care, în ciuda volumului fonic, stau netulburați cu boturile întinse pe picioarele stăpânilor. Se poate scrie poezie despre orice. Despre întunericul liniștitor al copacilor pe vârful muntelui, despre dâră de lumină de-un albastru imposibil de pe firmament, despre întâlnirile inopinate, gesturile neîndemânate în oglinda retrovizoare ca să atingem pe întuneric chipul care conduce lângă noi. Pe banda de refugiu al a autostrăzii așteaptă răbdătoare o căprioară tânără. Nu fuge.

Dictionar de lumină – poeme de jurnal
(Fényszótár – naplóversek)
(jurnal, scriere)
(napló, írás)

De la o vreme, nu mai scriu jurnal. Nici poezii, dacă se poate. Nu fac nimic, deci trăiesc. Dacă se poate. Știu, sunt bizar. Mă străduiesc să fiu atent la esență, dacă se poate.

Nimic nu-i lipsit de speranță. O terasă nocturnă după un drum lung. Ciorchinii de struguri necopți. Smochine furate la marginea drumului. Stradă gălăgioasă, dimineată agitată. Două cafele.

Bănuiesc de multă vreme că sunt pom. Cu scoarță tare, dar între inelele anilor se rotește seva iubirii. Cu cât mai bătrân, cu-atât mai falnic, cu atât mai mândru.

Dacă se poate, rămân cu tine. Descojește-mi scoarța și îmbrățișează-mă. Strâns. Te rog, în rochia în care te-am cunoscut. Tocmai la timp. Într-o fotografie.

Beau marea dintr-o ceașcă intens albastră. Îi spun cafea. Pe când sosești, mă gătesc. Precum dealurile limbii de pământ din față. Pietre și copaci și stânci și.

Greierii iubesc pinii, așa cum și eu. Sau mai bine rămân o egretă pitică în apa mică, nămolosă, sărată. Caut ceva. Ca întotdeauna. Dacă se poate.

(în minte, scriere)
(*fejben, írás*)

În delta râului, migălos îndrept în minte iarba de mare. Mă scufund, o mângâi, încerc, dar apa face valuri, mă leagănă, de-aceea degetul mi-l taie.

Plutesc în continuare în apă roșie, totu-i tulbure, simt că recad în somn. Mă trezesc în zori la piața de pește, sortez scoici la o tarabă și le cânt,

ca să se închidă frumos, să nu se deschidă. În minte întotdeauna stau pe terasă, sorb cafea sau mănânc sepie prăjită cu usturoi și pătrunjel. Pe picioare

mă furnică amintirea înțepăturilor de țânțar. În minte mă culc în miezul unui sămbure de piersică pe care n-am cumpărat-o la piață. Mănânc pulpa fructului, sparg sămburul.

Înăuntru nu doarme nimeni. În minte, stau la soare ca o șopârlă, dacă m-am plictisit, fug în sus și-n jos pe perete. Mă impregnez în peisaj. Totul se decide în minte.

(vis, vedere)
(*álom, látás*)

Peisaj verde și ruginiu. Sosesec deci din direcția râului. Apoi nu mai rămâne decât setea. Secetă. Cascade atât de reale n-am văzut decât în vis.

În mijlocul insulei stă o mănăstire. Și-n ea o bibliotecă. Nici n-am nevoie de-altceva. Se găsesc și fabulele lui Esop într-o ediție din 1487. Pe malul lacului visez o luncă de măslini.

În vis totul e altfel, desigur, vegetația e de un verde țipător în timp ce apune Soarele. Sunt clopotarul bisericii medievale din orașelul învecinat. Surd, din păcate, dar treaba

mi-o fac fără greșală. În timpul liber, puțin, ce-i drept, colorez copacii. Iau de model verdele apei din râu. Până visez, eolienele lucrează în locul meu.

(greșală, învățătură)
(*hiba, tanulás*)

Suntem capabili, putem să-nvățăm din propriile greșeli? Retorică întrebare. Răspunsul – precum poarta de fier

izbită de vânt. Mă cutremur la fiecare mișcare. În timp ce

aruncă pe furiș câteva frunze în fața ușii la intrare.
Vântul ne-nvață uitarea, căci suflarea mătură din noi
problemele. Astfel, cu mai puține greșeli, ne putem trăi

zilele scâldați în mai multă lumină. Doar trebuie s-așteptăm
cu răbdare, precum cochiliile negre ce se deschid fierte
în vin alb. Cea mai frumoasă greșală va fi perlă.

(nor, privire)
(felhő, nézés)

Azi-noapte am băut restul de vin, să nu fiu obligat să-l arunc
sau să-l iau cu mine, am închis obloanele. Am așteptat zorii. Și-n copilărie
pândeam la fel sosirea luminii. Așa mi-ar plăcea să-ncep

fiecare dimineață înaintea unui drum lung. Dând cu piciorul
oricărei rutine. Să privesc îndelung norii-n oglinda retrovizoare.
Să nu văd mașinile zdrobite de goană pe marginea drumului. Încet.

Lumină răcită
(Kigúlt fény)

(vis, dicționar)
(álom, szótár)

cu dragă inimă aș fi două pisici. Una neagră și încă una
neagră. Aș sta leneș tolănită alături de mine, pe mine însămi
împingându-mă de pe pernă. Pe terasă. Lângă masă. Zgârii

și torc. Îmi accept locul. Pe care nu-l am. Îmi convine orice.
În zori, deschid ușa terasei, ca să poată intra în voie țânțarii.
Să-și sfârșească zborul în pânzele pregătite de păianjen.

Am visat un urs, ne-am luat la trântă, apoi mi-a mâncat din palmă.

(ploaie, estetică)
(eső, esztétika)

Muzica-i o rugă cu efecte imprevizibile. Poate ploua toată ziua,
ca priveliștea, munții aflați în plină perspectivă să fie mai frumoși.
Totul are o cauză, chiar și atunci când nu. Știm. Pe mal, mă duc

pe drumul mai lung, pentru că-i mai frumos, și-n ploaie. Nici nu
știu unde sunt. În fața mea, munți învăluiți în ceață, trei lebede înoată
spre mine. Pe când iese soarele, teama de oboseală și frig va fi

doar amintire. Există doar clipa, scânteieri pe apa râului.

Insulă aridă
(Kopár sziget)

(pornire, iepuri)
(indulás, nyulak)

Luna se arată deja de la amiază. Dorm cu ochii deschiși.
Mă dezvelesc, las' să mă piște țânțarii. Sper că dacă au supt
destul din sângele meu, mă lasă să dorm. În întuneric,

doi iepuri negri ghemuiți pe marginea drumului, de parcă
ar aștepta autobuzul. În mașina ce trece-n goană pe lângă ei,
patru iepuri somnoroși, cu ochi roșii. Impresionant, în zori, pomii

stau până la brâu în ceață. În oglinda retrovizoare, răsare soarele. Fast început.

Pomi pe terasă
(*Fák a terarszon*)

(insulă, geamandură)
(*sziget, bója*)

Acostez pe-o insulă nocturnă, ostenit, o numesc pat și mă-ndepărtez de mine cu mișcări lente, dar pot să-mi ating și-așa nasul de al tău, fereastra-i deschisă, deja e răcoare, ne încălzim reciproc din interior.

În astfel de momente ne posedă teama că va veni o vreme când va fi altfel, timpul va deveni spațiu și-n mintea noastră vor învinge teoriile în locul experienței. Lăsăm geamanduri, ca să știm, când va fi necesar.

(ploaie, timp)
(*eső, idő*)

pe-olanul acoperișului, o pasăre se purecă-n ploaie. E fericită. Pentru că nu știe ce-i nefericirea. Precum smocurile de iarbă ale lui Dürer demn răsfirate peste tot, dar asta-i mândria pictorului

că le poate picta și pe ele. Dar firele de iarbă au deja viață autonomă și așteaptă ca vreo găză, buburuză, să zicem, se-așeze la odihnă pe ele, pentru că arată bine și vizual. Nu le va mai călca nicicând copită de cor-

nută. Numai eu mă simt de parcă o cireadă întreagă ar fi trecut peste mine. Și-mi doresc grozav de mult să treacă și îndărăt, pentru că n-ar putea fi decât mai bine. Ciulesc urechea, ascult. În grădină, cineva citește poeme

în italiană. În septembrie. Trebuie să fiu precaut. Totu-i verde încă, viguros. Dar dacă ești atent, deja cade câte-o frunză. Deși nu se vede-n arbori, doar pe masa din grădină. E de parcă aș înțelege italiana, deși nu. Iubesc

numai poeziile. Așa cum toamna mi-e anotimpul preferat. Probabil din pricina luminii, totu-i ori un pic mai tăios, ori mai bont. Îmi ascut atenția, momente când mă însuflețește până și aurora încă noroasă, ploioasă.

(vis, vis)
(*álom, álom*)

Am visat că nu visez. Și de-atunci am rămas captiv în acest vis al meu. Și nu mă mai pot trezi, dar nici visa. Totul e în regulă. Exceptând faptul că mă privesc ca pe o cățea neagră.

Jurnal de lumină
(*Fénynapló*)

Până-n zori, în vis am străbătut cu iubirea minunate și necunoscute țărături de mare. Ulterior, îmi pare italian. Țărutul de mare. Eternă iubirea. Îmi plac țărăturile părăsite.

(pe jos)
(*le*)

Căzut în genunchi, în numele cerului săruți pământul.

(grădină)
(*kert*)

Umbra pomilor se cațără curând pe casă, sunt singur.

(noapte)
(*éj*)

Și ultimul pom e înghițit de noapte, zadarnic te uiți.

(iarbă)
(*fű*)

Să tunzi iarba la lumina lunii, iată ce-i libertatea.

HALMOSI Sándor



Capăt de rând (Sorvezető)

Dacă s-ar desprimăvăra totuși, șurele ar fi tot acolo. Între șuri, în linie dreaptă, o mare, prelungită îmbrățișare. Deasupra, duium de mulțimi de grad zero, dedesubt, continuum. Afundată până la brâu, răzbați prin ele, dar te descopăr în punctul generator. Verși lacrimi, o plângi când ieșim din ea. Râzi când deșir țesătura lor.

Atât de puternică (Olyan erős)

Auzi, simți? Atât de puternică, de răsunătoare și atât de inevitabilă e prezența noastră, prezența providenței, și-i atât de aproape când te strânge-n brațe că nici n-o simți, crezi că nu-i nimeni pe-aproape, ești singur, că te-a părăsit Domnul, dacă o fi existând, și-i aici numai el, diavolul laș, surâzând răutăcios, deși aici totul e o desime de îngeri și din așchii de lumină e totul, iar primul vid, primul spațiu fără atmosferă dintre un atom și celălalt e la ani-lumină, dincolo de marea curbă, în frasinul putred cu viermi, mâncat de multă vreme de nimicnicii și celelalte materii negre, în primul om, în fața primului om, în mâna înmiresmată a femeii cu fructul aromat, care-i cuvântul, cuvântul tău, pe care nu îndrăznești să-l rostești.

Atâția pomi fructiferi (Annyi gyümölcsfát)

Dacă am planta atâția pomi fructiferi câte neglijențe am comis și câți puieti ar încăpea în mașină. Lângă fiecare ar trebui și un desen de copil. Și o sculptură ambientală. Până la coacerea fructelor, privațiune verbală. Ce ai îndrăzni să rotești mai întâi? Și ai mai repeta cu dragă inimă josnicia care a condus la această idilă?

Ești cine sunt (Vagy, aki vagyok)

Mă gândesc la ce faci în clipa asta. La cum poți îndura cu șalele frânte grămada asta de nimic. Că tot ce te mână piere mai repede decât răstimpul dintre două sughițuri, și totu-i năpădit de duhoare.

Prin totul înțeleg că nici noi, nici voi, nici ei. Tu, care ai suflat suflet în mine, în tine. Care ai spus că dragostea nu cere, dar există. Ești cine sunt. Liniște trasă în țepă.

O moleculă (Egy molekula)

Cuvintele au nu numai putere, ci și istorie și arbore genealogic. După multe mii de ani de abuz, violență, întemeieri de familie, în sfârșit, sosesc. La tine. La mine. Pe masă, suluri de poezie. În cameră, mireasma dulceagă, fierbinte a tutunului de pipă și a existenței. În poezie, un loc mereu gol. O pată proaspătă pe creație. Cu o cicatrice.

M-ai văzut plângând.
Te-am văzut suflând cât e ziua de lungă
praful de pe suflute.

Al 10-lea element (A 10. elem)

Întotdeauna pe drum, între două cești de-ngrijorări și liniște. Lumea e cum e, iar oamenii din ea sunt mai curând niște ministranți decât sfinți. Astăzi și fetele contribuie la cutia milei. Cine știe stihuirea e tăcut cu-nsuflețirea. Cine nu știe să dea palme trebuie să îndure palme.

Justie (Justie)

Dacă i-ar da voie, pe sine însăși s-ar lăsa acolo. Dacă i-ai da voie, piatra s-ar face plastilină pe turtita șiră a spinării. Șezi pe banca îndrăgostiților, singur. Împrejur, borne conice și nisipul, cioplitorii mascați, vânjoși, siguri de ei. Știi că numai munca și dragostea te pot salva. Știi că numai munca și dragostea o vor salva. Pe cine a bătut cu îngrijorări, viața va bate și cu răbdare îngerească. Iar pentru cine mai are de lucru, o sută de ani sunt o clipită, o oră plictisitoare o sută de carantine. Va sosi în zori. Îți va bate în geam și-ți va lăsa pe pervaz ghimbirul pe care l-a adus de foarte departe. Păru-i revarsă mireasmă de lămâiță, râsu-i stoarce sevă.

Dacă numesc (Ha kimondom)

Dacă o numesc, dacă doar mă gândesc la ea, se estompează radiația de fundal. Există însă și din aceia care o aud. Sensibili, mediumurile trăiesc, iubesc în această pulsație. Pe ei, pe văzători, nu-i iubește nimeni.

Pe ei, pe văzători, nu-i vede nimeni.
În pulsația discotecii, omul nu aude
nici ce are în fața nasului.
Îmi trimiți sms din capela Salvator,
cu un gif *Maestrul și Margareta*.
Răsună în noapte.
Trimit un like de liniște.
Până dimineața ne scufundăm.
Toată lumea.
Și cei ce se plimbă acolo sus,
pe poteca aceea, și ei doi.

Așchii de lumină (*Napszálkák*)

În prima zi, totul încă era strălucitor, vizibil.
Și astfel au văzut prima așchie din ochiul lui,
care era de lemn, și au scos-o. Și au văzut că lucrul
acesta e bun, și a fost seară și apoi dimineață, ziua a
doua.

Peisajul a început să putrezească, numai grinzile groase,
impregnate, nu. Peste toate s-a întins o umbră palidă,
vioara scârțâia încet. Și au văzut a doua așchie
în ochiul lui, care era, după părerea lor, de metal,
și au scos-o. Și au văzut că lucrul acesta e bun, și a fost
seară și apoi dimineață, ziua a treia.

Vântul șuiera metalic și respirația era deja mai
grea când i-au scos și a treia așchie, care susținea
nervurile plantelor, tendoanele și coșul plămânilor
tuturor ființelor simțitoare, iar asta a durut. Ei n-au făcut
decât să rădă, dar au considerat că lucrul acesta e bun
și a fost seară și apoi dimineață, ziua a patra.

Și a început peisajul să se însereze, cădea o ploaie tristă
când i-au scos din ochi cea de-a patra așchie,
sau lucrul acela mărunț și strălucitor pe care îl credeau
așchie. Și au considerat că e o rămășiță, și a fost
seară și apoi dimineață, ziua a cincea.

Un freamăt rece a gonit peste câmpuri, dar n-a căutat
pe nimeni dintre cei căzuți, gropile comune tăceau
sub enorma povară, dar cea de cincea mână n-a tremurat
să scoată ceva ce ei au socotit a fi a cincea așchie.
Și au considerat că așa e bun lucrul acesta și a fost
seară și apoi dimineață, ziua a șasea.

Când au căutat în zadar ultima așchie, n-au găsit-o
nici cu lupa. Au văzut-o în amurg, licărea cald,
și-atunci au avut bănuiala că și celelalte i-au semănat
foarte mult. Dar au scos-o totuși cum scrie
la carte. Pentru că se împlinește scrisul.
Se împlinește tot ce-i scris. Și cu conștiința neclintită
a desăvârșirii și cu bucuria muncii bine făcute,
s-au culcat pe spate și au hotărât că în ziua a șaptea
se vor odihni și vor sărbători. Și s-a făcut seară.

Purgatoriu (*Purgatorium*)

Nu-i mai simt apropierea, dar trupul încă îi
poartă semnele. Dacă trec pe lângă ceva,
îl ating involuntar, îl mângâi. Îmi amintesc
suprafețele și șanțurile de sub aceste suprafețe.

Că am fost capabil de a prelua vibrațiile oamenilor
și să simt și din celălalt capăt al pământului
dacă se divide celula. Eu am născocit iubirea,
totul vibra sub mâna mea. Pulsam împreună,
respiram împreună cu lucrurile și cu oamenii
strânși între lucruri. Unul după altul, lucrurile
s-au separat, se rotesc în jurul miezului.
E o liniște de iad.

Clemență (*Kegyelem*)

Și te cuprinde-n brațe
Și te-nconjoară în față și-n spate
Și-ți dezmiardă sufletul
Cu promisiuni care de care mai frumoase
Și te face să crezi că totul e slujire
Și ușoară înfiorare
Te îmbrățișează cu frumusețile lumii
Te deposează de frumusețile lumii
De obiectele dragi
Care te leagă de oameni dragi
Cu superb satin șterge de pe pământ
Mucii și saliva pe care aluneci uneori
Dezvăluie adâncurile minunate ale limbii
În care trebuie să taci
Te-mbrățișează delicat
În fața acuzatorilor tăi
Cu propria-ți delicatețe
Îți șoptește-n urechi și te sărută
Cu pecetluitorul sărut deprins de la tine
Fără greș fură de la tine tantra
Cere autograf pentru eternitate
Șterge lacrimile de pe chipul tău
Chinuit
Te bate cu palma pe spate

Și din nou te-aruncă în mâinile diavolului
În locul său.

Pentru tine.

Schimbare de epocă (*Korszakváltás*)

Epoca simbolismului a apus.
Lucrurile și noțiunile s-au îmbibat
cu referințele lor de până acum
și au devenit entități autonome. Obiecte
de meditație și nemijlocită manifestare.
Ceea ce poate îndura și golirea de semnificație
și să poarte în sine liniștea. Nici sinele
narativ nu mai folosește majuscule,
iar uimirea nu-i o experiență lipsită
de consecințe. Omul a încheiat o nouă
alianță cu obiectele și noțiunile, este gata
să le rostească fără dichisuri și trucuri,
după legile și ponderea lor specifică.
Dacă prezența zgârie, își asumă răspunderea
pentru ele. Dacă găuresc hârtia, se rupe
odată cu ea. Fiecare e identic cu sine însuși.
Ușa accesului în pivniță e proptită la perete.
Nucul și masa sunt learcă de rouă.
E sărbătoare.

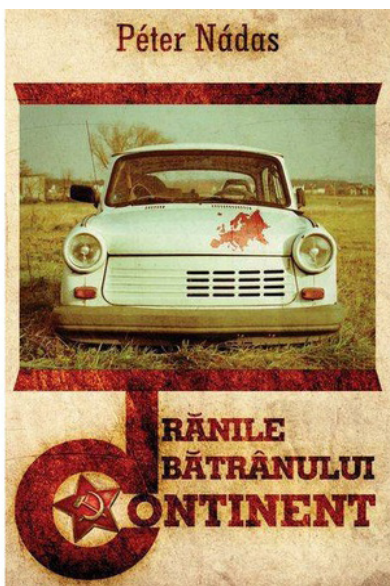
traduceri de **Kocsis Francisko**

Argument

Revista „Vatra” a promovat cu consecvență de-a lungul timpului dialogul cu alte culturi, în contextul provocărilor globalizării și al relației dintre tradiție și modernitate, într-o epocă a glisărilor epistemice, în care se relevă autoritatea unor concepte definitorii precum „sincronie”, „adaptabilitate”, „identitate”, „alteritate”, „pluralism”, concepte prin lentilele cărora pot fi descifrate particularități culturale diverse, de la reacții de adaptare și de comprehensiune, la sincronizarea, necesară, cu „ambianța” unui timp, loc și stil. Cultura reprezintă, astfel, o cale de acces către sensurile tutelare ale umanului, un vehicul de sens și de valoare estetică dintr-o limbă în alta, legitimând o șansă posibilă de sincronizare cu universalitatea, într-o lume a globalizării și sincronismului accelerat, relevantă fiind totodată necesitatea de a plasa în centrul dezbaterilor actuale fenomenul dialogului multicultural, revelator vector al progresului cultural. Așa se explică deschidere tot mai largă a revistei „Vatra” și a rubricilor sale către dialogul intercultural și către expresia culturală maghiară, prin traduceri sau interviuri, prin rubrici noi sau vechi dedicate creațiilor literare ale autorilor de origine maghiară (*Gesta hungarorum*, *Ce scriu ungurii*, *Vecinătăți* etc.). Dincolo de foarte cunoscutele similitudini, analogii sau corespondențe între operele unor scriitori (Eminescu-Madách, Ady-Goga, Șt. O. Iosif-Arany János, Jókai-Sadoveanu etc.), interferențele româno-maghiare s-au materializat în câteva cărți semnificative ale unor critici literari români despre literatura maghiară: Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (1930), Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România. 1920-1980* (1981), Avram P. Todor, *Confluente literare româno-maghiare. Eseuri* (1983), Gavril Scridon, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989* (1996), Mircea Popa, *Apropieri literare și culturale româno-maghiare* (1998), Tereza Periș Chereji, *Interferențe teatrale româno-maghiare* (2000), Valentin Trifescu, *Legături culturale româno-maghiare. Studii și material* (2022). În același timp, relevantă este și aderența unor intelectuali români la ideologia transilvanismului, cu particularitățile sale pregnante (istoria, preferința pentru rigoare și spiritualitate etică, realismul, toleranța față de ceilalți etc.). Transilvania este, cu adevărat, o zonă de convergență culturală, în care cele două literaturi, română și maghiară, au coexistat în sfera unor contaminări reciproce, prin confluente benefice plasate în orizontul multiculturalității.

Dosarul tematic *Ungurii citiți de români* este, pentru noi, un exercițiu de interpretare a literaturii maghiare contemporane, într-un spațiu în care interferențele culturale româno-maghiare, cu toate ezitățile și discontinuitățile lor, au presupus un efort de cunoaștere reciprocă și de dialog fecund ca forme de structurare a unei expresii identitare situate sub tutela peisajului transilvan, a specificului local cu valențele sale estetice și etice. Revista „Vatra” continuă, prin acest dosar tematic, o tradiție a comunicării și dialogului, a înțelegerii și interpretării literaturii maghiare. Le mulțumim cu recunoștință tuturor colaboratorilor noștri la acest număr.

Revista Vatra



I. Introducere

Julian BOLDEA

Receptarea literaturii maghiare de către critica literară românească

În perioada interbelică, s-a manifestat în rândul intelectualilor români ardeleni un interes constant pentru studierea literaturii maghiare și a relațiilor culturale și literare româno-maghiare. În cadrul acestei generații de intelectuali, proeminentă este personalitatea lui Ion Chinezu, critic literar important, autorul primei sinteze de referință despre literatura maghiară din Transilvania, *Aspecte din literatura maghiară din Transilvania (1919-1929)*, publicată la Cluj, în 1930, carte care, datorită valorii sale documentare și exegetice, s-a bucurat de un ecou important în presa de limbă maghiară, fiind considerată cea mai semnificativă și sistematică analiză a literaturii maghiare ardelenine din primul deceniu de după Unirea din 1918¹. Nicolae Balotă consideră chiar că la performanța exegetică a lui Chinezu nu au ajuns nici unii dintre criticii literari maghiari ai epocii². Cartea lui Ion Chinezu este o abordare sistematică și riguroasă a literaturii maghiare a deceniului dintre 1919 și 1929, încadrată în climatul cultural al epocii și constant raportată la literatura română. În această carte, literatura maghiară transilvană este studiată pe genuri, surprinzându-se unele diferențieri relevante între generații, curente și orientări estetice. Ion Chinezu reliefează transformările și evoluția literaturii maghiare din Transilvania, în condițiile unui nou context social-politic, semnificativ fiind faptul că, în aceeași perioadă, profesorul universitar György Kristóf a publicat, în 1929, volumul de studii *Zece ani de literatură maghiară în România*³. După anul 1919 cultura și literatura maghiară din Transilvania capătă consistență, mai ales prin scriitorii grupați în jurul revistei clujene *Erdélyi Helikon*, publicație care a imprimat unitate literaturii maghiare ardelenine, prin tematică, specific local sau regional, dar și prin depășirea antinomiilor tradiționalism/ modernism. Ion Chinezu este, de fapt, cel care a analizat procesul de deprovincializare a literaturii maghiare din Transilvania prin centrarea periferiei în plan cultural și literar, în condițiile în care, în mod paradoxal, „maghiarii au căpătat statutul de minoritari”⁴. Ion Chinezu consideră că literatura maghiară din Transilvania și-a configurat un specific regional, definind statutul și condițiile sale de dezvoltare: „În aceste decenii așadar (...) nu se poate vorbi despre o literatură maghiară ardeleană în înțelesul de azi al cuvântului, despre o literatură definită printr-un conținut local, prin tendința afirmării unui caracter specific regional sau măcar prin criteriul exterior al unei grupări mai de seamă. (...) Noua viață de stat aduce și pentru maghiarime o mulțime de probleme noi, impune o strângere a rândurilor, o revizuire radicală a ideilor, determină căutarea unei atitudini potrivite stărilor schimbate. Abia acum Ardealul începe să fie descoperit, în înțelesul viu al cuvântului, pentru literatură”⁵.

Regionalismul a reprezentat modalitatea prin care literatura maghiară din Transilvania și-a configurat identitatea,

raportându-se la istoria și la geografia localistă transilvană, concentrându-se pe valori proprii și distanțându-se de diverse modele canonice centraliste, în măsura în care transilvanismul a însemnat dezvoltarea unor modalități de comunicare între români și maghiari mai ales prin intermediul revistelor de cultură. Promotori importanți ai transilvanismului au fost unii intelectuali maghiari, care au militat pentru o apropiere reală între românii și maghiarii ardeleni, istoricul și criticul literar Béla Pomogáts considerând că „scriitorii de la revista *Erdélyi Helikon* – departe de a considera un compromis politic apropierea culturală a etniilor din Ardeal – au crezut sincer în forța ideii transilvaniste, în numele căreia era posibilă reconcilierea națională și cooperarea literară [...]. Reprezentanții grupării literare din jurul revistei *Erdélyi Helikon* și-au asumat acest nobil rol, urmărind ca în numele «ideii ardelenesti» să înfăptuiască solidaritatea dintre literaturile maghiară, săsească și română”⁶.

Pe de altă parte, în perioada interbelică, unii intelectuali români au avut anumite rezerve în ceea ce privește promovarea transilvanismului cultural, iar la sfârșitul anilor '30, în contextul ascensiunii unor grupări de dreapta cu caracter xenofob, transilvanismul nu a mai fost susținut de către intelectualii români, disponibilitatea pentru dialog intercultural și pentru cunoaștere reciprocă rămânând dezechilibrată⁷. Reluarea legăturilor culturale româno-maghiare, „reconstruirea podurilor” (Béla Pomogáts) a fost realizată abia în perioada 1945-1948, când cooperarea culturală și literară dintre maghiari și români a cunoscut o perioadă de consolidare și de nuanțare teoretică⁸. În sfera studiilor culturale interbelice, criticul literar Al. Dima a ezitat să folosească termenul de regionalism cultural sau literar, lansând și teoretizând conceptul alternativ de „localism creator”, concept din sfera geografiei literare care se fundamenta pe arhitectura unei literaturi inspirate de sfera unui loc, a unui timp, a unui stil și a unei ambianțe specifice, individualizate, cu identitate precisă. Criticul și istoricul literar Gheorghe Manolache nuanțează aceste idei, într-o abordare hermeneutică ce se bazează pe o „perspectivă plurală, mozaică, fragmentară”, decisă de anumite particularități locale⁹. Teza „localismului creator” se bazează pe un regionalism ce excludea orice țară a provincialismului: „Formula «localismului creator» – trebuie să acceptăm dintru început – nu corespunde exact și nu se acoperă noțional cu expresia de o mai frecventă circulație a «regionalismului cultural». «Localismul» teoretizează și militează pe baza realității geografico-sociale imediate, vii și concrete a «locului», pe când «regionalismul» se construiește pe existența mai generală, mai vagă și deci mai puțin reală a «regiunii». Termenul «regionalism» și-a creat apoi, o faimă atât de tristă prin imixtiunea în cuprinsul său a unor elemente de politică centrifugă, încât depărtarea lui din sferele culturii chiar, ar fi de dorit”¹⁰.

Localismul creator teoretizat de Al. Dima, poate fi perceput ca alternativă conceptuală la literatura regionalistă transilvană, dar și la literatura Centrului, fără să fie prin aceasta diminuate posibilitățile dialogului și ale confluențelor literare româno-maghiare, criticul considerând că istoria joacă rolul unui vector al apropierii și comuniunii, în măsura în care localismul creator a existat de mult timp în spațiul cultural românesc. În această privință, se poate considera

că viziunea lui Al. Dima este una anticentralistă, situată în antiteză cu centralitatea culturală politică, prin atitudinea specificului regional, eliberat de orice tutelă nivelatoare. De altfel, Gheorghe Manolache consideră că „transparent» sau (*ne-*), *provincia literară* rămâne o structură secundară și dependentă – tocmai prin tensiunea care se menține între ea și *centru* [București!] – de modalitatea de operare a «gândirii tari». Chiar dacă nu se anihilează reciproc, *provincia și centrul literar*, nu se contopesc totuși, spre a realiza *sinteza culturală*!”¹¹.

Pe de altă parte, relațiile culturale și literare româno-maghiare au cunoscut în timp un traseu al comunicării integrator, cu perioade de flux și de reflux, prin intermediul unor edituri (Kriterion de pildă), prin reviste de cultură, prin traduceri de excelent nivel, prin recenzii de cărți și reviste care au reflectat un efort de cunoaștere reciprocă și de dialog fecund. În privința intelectualilor români care cunosc limba maghiară și care sunt interesați de literatura maghiară și de legăturile culturale dintre cele două etnii din Transilvania, numărul acestora s-a diminuat, în perioada postbelică publicându-se cu toate acestea volume importante, al căror număr s-a diminuat totuși mult după 1990. Intelectuali români precum Ion Chinezu, Avram P. Todor, Gavril Scridon, Nicolae Balotă sau Mircea Popa s-au preocupat temeinic de legăturile literare și culturale româno-maghiare, domeniu aflat însă în acest moment într-un anumit declin. Studiarea legăturilor literare și culturale româno-maghiare a fost ilustrată, în ultimii ani de contribuțiile științifice de dată recentă ale unor cercetătoare tinere (Enikő Olcar, Enikő Pál, Imola Katalin Nagy), Valentin Trifescu constatând că avem de a face cu un proces de sărăcire a culturii românești, deoarece „necunoașterea celuilalt înseamnă, în același timp, și necunoașterea propriei noastre identități.”¹² Perioada comunistă a fost, cum se știe, o epocă în care posibilitățile de dialog între cele două culturi și literaturi s-au materializat în cărți de interviuri care ilustrau fenomenul bilingvismului¹³, sau în volume ce și-au propus în mod explicit o reconstruire a podurilor între cele două culturi.

Transilvanismul poate fi perceput ca o atitudine la care au aderat și o serie de intelectuali români transilvăneni, Ion Chinezu fiind foarte atent la fenomenul regionalismului transilvan și la conceptul de identitate culturală. Într-un articol de aspect programatic, *Bilanț ardelean*, criticul a conturat particularitățile românilor din Transilvania față de cei din alte provincii, considerând că modul de comunicare cu alteritatea este trăsătura distinctivă fundamentală. În viziunea lui Ion Chinezu, individualitățile se raportează mereu la valorile colective, care au o relevanță etnică și etică în același timp: „În nicio altă parte a țării nu se gândește și nu se vorbește atât de plural ca aici. «Noi și el» sau «noi și ei» este o categorie de gândire pentru cetățeanul ardelean [...]. Ne gândim la acele basoreliefuri primitive în care figurile abia se detașează de fond./ În ordine culturală această etapă spirituală se traduce prin uneori foarte îndelungi sincope de susceptibilitate pentru creația individuală, prin accentuarea laturii sociale a culturii ca finalitate etică, prin înglobarea așa dar a oricărei manifestări personale în economia totului”¹⁴. Ion Chinezu subliniază faptul că românii transilvăneni, formați în spiritul idealurilor iluministe și latiniste, au asimilat

o conduită morală și culturală specifică, excluzând elitismul, asumându-și un set de valori particulare: „Ardealul a adus pe planul țării întregi această tară a trecutului: spiritul rigid, pluralist, cu netăgăduite virtuți de masă, dar lipsit de supleț, incapabil de multe ori de a se articula individual”¹⁵. Pentru Ion Chinezu relevanță este tradiția constructivă, activistă a românilor ardeleni percepută ca implicare și afirmarea a spiritului național, criticul propunându-și, prin revista *Gând Românesc*, „să mobilizeze toate energiile bune ale acestei părți de țară”. Cunoscând aproape la fel de bine româna, maghiara și germana, Ion Chinezu a fost primul intelectual român care a dedicat o istorie literaturii maghiarilor din Transilvania, interpretând particularitățile transilvanismului și considerând că geografia și istoria Transilvaniei sunt toposuri dominante¹⁶ ale unei literaturi caracterizate de „melancolice evocări istorice, din dibuirea unor fire subterane ce ar uni, prin veacuri, pe deasupra deosebirilor de rasă, cele trei neamuri de pe acest pământ”¹⁷.

Ion Chinezu a fost preocupat de relieful cultural pluriethnic al Transilvaniei, dincolo de interesul său pentru literatura maghiară din Ardeal, semnificativ fiind activitatea de traducător, din proza lui Domokos Sipos, Miklós Kisbán (Miklós Bánffy) sau Áron Tamási, cum remarcă Nicolae Balotă¹⁸. În acest fel, Ion Chinezu subliniază că specificul transilvan este pentru scriitorii români o modalitate adecvată de raportare la alteritate și de definire identitară, prin importanța atribuită „punctului de vedere geografic în literatura noastră, în cea epică mai ales, pentru scoaterea din anonimat, din nedeterminat a peisajului nostru social”, căci „Ardealul cu vestigiile numeroase de viață eteroclită invită cu deosebire la o asemenea cercetare, fiindcă aici vecinătățile culturale în care suntem încadrați ne obligă la o permanentă verificare a situației în care ne găsim, la o constantă dibuire a rădăcinilor noastre cu ramificații adânci și vaste în conștiința populară dar insuficient documentate în literatură”¹⁹. Pentru Ion Chinezu, transilvanismul semnifică valorizarea estetică a peisajului local, dar și apartenența la o comunitate de valori, trecut, idealuri, criticul sancționând unele teze sau sintagme transilvaniste exagerate („națiune ardeleană”, „cosmos ardelean”, „limbă ardeleană”)²⁰. Desigur, mentorul revistei „Gând Românesc” nu ezită să sublinieze importanța identității națiunilor ce constituie peisajul cultural transilvan, identitate ce reiese din raportarea constantă la spațiul transilvan, la particularitățile geografice și etnice ale acestei regiuni, valorificarea specificului local asociindu-se unor însușiri estetice și etice proeminente.

Susținând ideea geografiei literare, prin valorizarea estetică a unui peisaj „geografic și social”, Ion Chinezu subliniază semnificația reprezentării realităților „profunde ale pământului și sufletului colectiv”²¹, considerând că *genius loci* și un fel de „ereditate” culturală reprezintă factori determinanți ai valorii operelor literare din acest spațiu cultural. De pildă, referindu-se la destinul tragic al lui Pavel Dan, criticul expune câteva notații extrem de sugestive despre spiritul transilvanismului: „M-am întrebat adeseori de unde vine calitatea principală a scrisului tău: realismul crud al observației împletit cu subtile fire de poezie tristă. De la o mamă, țărancă cu dulce rost de povestitoare născută, de la un tată despre care știm că a fost o minune de minte tăioasă

și dreaptă? Desigur de la amândoi și desigur încă și din acel suflăt al Câmpiei care e trist și monoton, dar luminat de mari frumuseți interioare și nesfârșit de duos sub aparențele-i aspre și sure. Ai meritul de a fi adus în dar, literaturii românești, acest suflăt al Câmpiei ardelenice și de a-i fi lărgit astfel orizontul, adăugându-i o priveliște, necunoscută până acum în înțelesurile adânci²². Modul în care s-a raportat Ion Chinezu la transilvanism conține, așa cum s-a observat deja, apropieri, atașamente și distanțări, nelipsite de substrat politic și ideologic, într-un amalgam uneori inexplicabil.

Deloc întâmplător, Ion Chinezu consideră că „nu este scriitor mai de seamă în Ardeal care să nu se fi rostit despre acest transilvanism, socotit de unii drept axa literaturii de aici”²³, conceptul declanșând dezbateri, teoretizări și luări de poziție unele radicale, altele moderate, cu precizarea că, pentru unii intelectuali (Kuncz Aladár, de exemplu), între regionalismul transilvan și spiritul european există numeroase corelații, punți, legături, transilvanismul conciliind, în fond, identități și ideologii disparate, în numele unei identități comune, mai largi. Ion Chinezu observă, în 1929, existența unui „transilvanism generator de artă, un suflăt specific al acestei regiuni, o gândire ardeleană capabilă să se cristalizeze într-o formă literară proprie”²⁴, transilvanismul fiind derivat din particularitățile „mediului geografic”, din „cercetarea istoriei”, cu multiple „influențe reciproce rezultate din acest contact și care încetul cu încetul au creat o mentalitate specifică în care românii, sașii și ungurii își găsesc unele note comune”, criticul relevând, de asemenea, „rolul istoric de mediator al Ardealului între două lumi, între Apus și Răsărit”²⁵. Dacă pentru G. Călinescu spiritul transilvan se distinge prin „critica constructivă, gravitate, elementaritate, sentiment al jalei, dar și al ritualității, al ceremonialului, al plenitudinii naturiste, (...) ceremonialul evenimentelor cardinale, tentația cosmicului și a misterului”, trăsăturile esențiale ce caracterizează literatura ardeleană sunt, scrie Ion Chinezu, „un adânc sentiment al naturii, un amestec interesant de conservativism și modernism, un spirit de eclectism nivelator și un pronunțat caracter etic”²⁶.

Un alt intelectual român preocupat de literatura maghiară din Transilvania a fost Gavril Scridon. Cartea sa *Istoria literaturii maghiare din România* este mai degrabă, cum observă Irina Petraș, o „panoramă de personalități, destine, opere”, contextul fiind descris în capitole cu caracter introductiv (*Perspectivă istorică, Începuturile vieții literare*), după care este prezentată evoluția literaturii maghiare (*Dezvoltarea vieții literare, Literatura maghiară din România după 1944*). Gavril Scridon surprinde în cartea sa grupări literare, publicații, edituri, manifeste ideologice și atitudini, operele scriitorilor fiind analizate în funcție de genuri literare, profesorul clujean fiind, de altfel, un cititor atent, înzestrat cu finețe analitică, al literaturii maghiare din România. Gavril Scridon consideră că transilvanismul este o doctrină moral-politică și literară complexă, anunțată de transilvanismul incipient al unor texte de Kós Károly de dinainte de 1918 și de revista *Új Erdély* (*Ardealul nou*), editată de Szentimrei Jenő în același an: „Transilvanismul reprezintă o doctrină cu evident substrat politic, care subliniază autonomia culturii ardelenice pe baza existenței unei conștiințe, a unui suflăt ardelenesc specific. Doctrina transilvăneană, în laturile ei

progresiste sau confuze s-a constituit pe două coordonate: de spațiu geografic și de timp. Coordonatele geografice ale doctrinei sunt oferite de peisajul Transilvaniei, fără egal ca frumusețe, peisajul acesta trebuie iubit și cultivat și pentru faptul că el reprezintă pământul natal. Peisajul ardelean a fost leagănul, de-a lungul veacurilor, al vieții sociale și a produs o spiritualitate cu totul specifică, o mentalitate proprie. Ardealul reprezintă și un punct de convergență a culturilor apuseană și răsăriteană... un loc de fuziune spirituală între trăsăturile etnoistorice specifice locului și spiritului european”²⁷.

Sintetizând particularitățile ideologiei transilvanismului, cu unele confuzii între etic și estetic, Gavril Scridon observă spiritul unei literaturi marcate de cultivarea tradiției locale și de un sentiment al atașamentului față de spațiul natal, față de *genius loci*, de istorie și de un eticism de sursă umanistă ca formă de convergență a culturilor, criticul remarcând și unele aspecte indeterminate, contradictorii ale conceptului de „suflăt ardelean” sau de „conștiință transilvană”, chiar dacă ideologia transilvanismului, redând specificul peisajului transilvan și aromele indelebile ale istoriei, a valorificat deopotrivă resursele tradiției și ale noutății spiritului modern. Perspectiva istorică, sumară, acordă atenție limitată rolului climatului social-istoric asupra evoluției literaturii, criteriul estetic fiind și el parcimonios exprimat. Lecturile, cantitatea de informație, bogăția datelor biobibliografice, caracterul sistematic al documentării sunt elemente relevante ale studierii vieții și operei a aproximativ 125 de scriitori maghiari. Atenție la detalii biografice, criticul rezumă comparații și vecinătăți, voința de obiectivitate fiind exprimată programatic: „Neutralitatea mea a fost, astfel, aproape absolută și, tocmai de aceea, rămâne, în chip paradoxal, subiectivă; procesul critic și de evaluare istorico-literară nu scutește pe nimeni de un anumit subiectivism”.

Un alt critic literar și eseist român preocupat de literatura maghiară din Ardeal este Nicolae Balotă, care definește transilvanismul promovat de Kós Károly ca „idee-forță”, reprezentată de „atașamentul la valorile tradițiilor transilvane și în preconizarea bunei înțelegeri între fiii de diferite limbi ai marelui ținut”, precizând că „transilvanismul lui Kós Károly nu este un provincialism, un izolaționism insular, dogmatizat pe vagi temeuri romantic-nostalgice”²⁸. Nicolae Balotă remarcă, însă, și relativitatea unei comuniuni culturale, căci, „pentru toți ideea Transilvaniei este aceea a unui spațiu al întâlnirii dintre naționalități, limbi, confesiuni”²⁸. Criticul remarcă la scriitorii maghiari deschiderea către universal și critica spiritului provincial, a închiderii într-un localism îngust, autosuficient. Caracteristicile scriitorului transilvan pe care Balotă le enumeră sunt eticismul, simțul duratei, credința în adevăr, didacticismul, profetismul și sensul edificării, spiritul constructiv. Temele literaturii ardelenice sunt, în opinia criticului, satul ca temelie a existenței, nostalgia, sentimentul dezrădăcinării provocat de ruperea de lumea satului, credința, taina etc. Interferențele culturale și literare dintre literatura română și cea maghiară sunt relevate de Nicolae Balotă în introducerea cărții sale *Scriitori maghiari din România*: „Scriitori români și maghiari trăim în același spațiu cu determinări istorice și culturale comune. Desigur, literele române, pe de-o parte, și cele maghiare, pe de altă parte, își au, cum bine știm, propriile tradiții; factori diverși au operat în evoluția lor. Specificitățile nu pot fi ignorate. Dar

atunci când se creează o comunitate de destin istoric, cum există între literaturile de diferite limbi din țara noastră, nici-o diferențiere existentă nu trebuie să împiedice comunicarea între ele. Iar la temeiul oricărei comunicări este cunoașterea”. Apropierile nu exclud interferențele, dialogul intercultural benefic. O altă carte relevantă este cea a lui Avram P. Todor, *Confluente literare româno-maghiare*, în care autorul se referă la o „literatură transilvană, care, printre altele, va deschide ochii asupra literaturilor altor națiuni ardeleni și în special va da o mare atenție literaturii române, înregistrând reacțiunea acesteia la noul fenomen literar maghiar ardelen, traducând poezie și proză românească, vehiculând informații din câmpul literaturii române generale și ardeleni și stabilind relații cu factori literari românești”³⁰.

Problema transilvanismului este analizată și de criticul și istoricul literar Mircea Popa, care se referă la specificul scrisului din acest spațiu cultural, în capitolul *Povestirea transilvană: un mod de a exprima sensibilitatea timpului* din volumul *Tectonica genurilor literare*, unde este afirmată ideea relevanței contribuției Transilvaniei la viața literară românească: „Existența istorică a Transilvaniei, desfășurată multă vreme în condiții politice deosebite de a provinciilor transcarpatice, a fost, de la început angajată în direcția conservării ființei naționale și a emancipării sociale și politice, lucrare care i-a absorbit pentru moment întreaga capacitate creatoare și a subordonat-o unor țeluri imediate, luptătoare. O asemenea realitate istorică n-a rămas fără repercusiuni în plan psihologic și sufleteș. S-a vorbit de un anumit specific al literaturii transilvănene, de anumite constante de ordin structural, care o diferențiază și o singularizează în contextul general al spiritualității românești”³¹. Mircea Popa se referă și el la particularitățile spiritului ardelen (profetism, ardență, statură moral-educativă a scrisului, sentiment de compasiune, dreptate și demnitate): „Cea dintâi în această ordine de idei a fost numită cu termenul general profetism sau militantism. Literatura transilvăneană a fost calificată ca o literatură eroică, angajată, venind dintr-o direcție luptătoare, mobilizatoare. Ea își refuză astfel din capul locului plăcerea jocului și a gratuitului, urmărind un țel pozitiv, o tendință, un ideal. În acest caz, i-a fost repede atribuită, deoarece ea urmărea în același timp să educe, să înarmeze masele poporului cu acele virtuți morale și cetățenești, care să-l facă pe individ să reziste în fața asupririi, să-l ducă la biruință. Eticismul scriitorului transilvănean, sentimentul de compasiune față de cei mici și nedreptățiți, a fost în general lesne de observat de toți criticii care s-au ocupat de operele celor ieșiți din mediul spiritual al acestei provincii, remarcându-se totodată umanismul generos, asociat cu sentimentul demnității și al dreptății”³².

În sfera receptării literaturii maghiare din România în perioada contemporană aș plasa unele numere tematice ale revistei „Vatra” (*Ce sau cum scriu maghiarii din România, Avangarda în literatura maghiară din România* sau prezentul număr tematic, *Ungurii citiți de români*). De asemenea, relevante sunt unele rubrici specifice ale revistei „Vatra” (*Vecinătăți, Ce scriu ungurii, Gesta hungarorum*), dar și o serie de teze de doctorat propuse la Școala Doctorală de Litere din Târgu Mureș. Amintesc aici o teză pe care am coordonat-o chiar eu, *Interferențe narative româno-maghiare în prima jumătate a secolului XX*, autoarea fiind Nagy Imola

Katalin, cadru didactic la Universitatea Sapiientia, care a publicat teza de doctorat în anul 2015, sub titlul *Interferențe culturale româno-maghiare*.

În concluzie, aș remarca faptul că interferențele culturale și literare româno-maghiare au constituit, în ciuda unor ezitări și discontinuități, un efort de cunoaștere reciprocă și de dialog fecund ca modalități de reprezentare a unei expresii identitare situate sub auspiciile peisajului cultural transilvan, valorificarea specificului local relevând particularități estetice și etice de indiscutabilă importanță.

Note

¹ Béla Pomogáts, *Reconstruirea podurilor (maghiarii și românii). Studii și articole*, traducere și note de Anamaria Pop, prefată de Gabriel Andreescu, Editura Pont fix-Editura Pont, Sfântu Gheorghe-Budapesta, 2002, p. 46; Imola Katalin Nagy, *Interferențe culturale româno-maghiare*, Editura Scientia, Cluj-Napoca, 2015, p. 11.

² Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România (1920-1980)*, Editura Kriterion, București, 1981, p. 444.

³ Béla Pomogáts, *Op.cit.*, pp. 39-40.

⁴ Nicolae Balotă, *Op.cit.*, pp. 447-448.

⁵ Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardelenă (1919-1929)*, Editura Revistei „Societatea de Măine”, Cluj, 1930, p. 6.

⁶ Béla Pomogáts, *Op. cit.* p. 49.

⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁹ Gheorghe Manolache, *Resurecția localismului creator. O experiență spirituală în Mitteleuropa provinciilor literare*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2006, p. 53.

¹⁰ Al. Dima, *Localismul creator - definirea și justificarea lui*, în *Activitatea Grupării Intelectuale «Thesis» pe anul 1933-1935*, Editura „Cartea Românească”, Sibiu, 1935, p. 1.

¹¹ Gheorghe Manolache, *Op.cit.*, p. 15.

¹² Valentin Trifescu, *Glose pe marginea cărții Influența limbii maghiare asupra limbii române. Perioada veche*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2014, 560 p., în *Terra Sebus. Acta Musei Sabesiensis*, VII, Sebeș, 2015, p. 733.

¹³ György Beke, *Fără interpret. Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile literare româno-maghiare*, Editura Kriterion, București, 1972.

¹⁴ Ion Chinezu, *Bilanț ardelen*, în revista *Darul Vremii*, I, 1, Cluj, 1930, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

¹⁶ Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară...*, p. 16.

¹⁷ Idem, *Două romane săsești*, în revista „Gând Românesc”, I, 2, Cluj, 1933, p. 92.

¹⁸ Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari...*, p. 445.

¹⁹ Ion Chinezu, Victor Papilian, *În credința celor șapte sfeșnice*, în revista „Gând Românesc”, I, 7, Cluj, 1933, p. 410.

²⁰ Ion Chinezu, *Zece ani de viață săsească...*, p. 365.

²¹ Idem, Gib. I. Mihăiescu, *Rusoaica*, în revista „Gând Românesc”, I, 6, Cluj, 1933, pp. 273-274.

²² Ion Chinezu, *Lui Pavel Dan*, în revista „Gând Românesc”, V, 5-7, Cluj, 1937, p. 347.

²³ Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardelenă*, Editura Revistei Societatea de mâine, Cluj, 1930, p. 16.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ *Ibidem*, p. 14-15.

²⁶ *Ibidem*, p. 19.

²⁷ Gavril Scridon, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989*, Promedia Plus, Cluj-Napoca, 1996, p. 22.

²⁸ Nicolae Balotă, *Op. cit.*, 1981, p. 29.

²⁹ *Ibidem*, p. 525.

³⁰ Avram P. Todor, *Confluente literare româno-maghiare*, Îngrijirea ediției, note și prefață de Dávid Gyula, Editura Kriterion, București, 1983, p. 260.

³¹ Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, Cartea Românească, București, 1980, pp. 214-215.

³² *Ibidem*, pp. 214-215.

Referințe critice

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România. 1920-1980*, Editura Kriterion, București, 1981.

Breazu, Ion, *Studii de literatură română și comparată*, Cluj, Editura Dacia, 1973.

Chinez, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, Editura Revistei Societatea de mâine, Cluj, 1930

Chinez, Ion, *Aspects of Hungarian Literature (1919-1929)*, edited, with introductory

study by Ion Vlad, Centrul de Studii Transilvane, Fundația Culturală Română, Cluj, 1997.

Fanache, V., *Gând românesc și epoca sa literară*. Studiu și bibliografie, Editura Enciclopedică Română, București, 1973

Malița, Liviu, *Eu, scriitorul. Condiția omului de litere din Ardeal între cele două războaie mondiale*, Editura Fundația Culturală Română, București, 1997.

Nagy Imola Katalin, *Interferențe culturale româno-maghiare*, Editura Scientia, Cluj-Napoca, 2015.

Periș Chereji, Tereza, *Interferențe teatrale româno-maghiare*, postfață de Dimitrie Poptâmaș, Biblioteca Județeană Mureș, Târgu-Mureș, 2000.

Popa, Mircea, *Apropieri literare și culturale româno-maghiare*, Editura Dacia, Cluj, 1998.

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj, 1996.

Todor, Avram P., *Confluente literare româno-maghiare. Eseuri*, Îngrijirea ediției, note și prefață de Dávid Gyula, Editura Kriterion, București, 1983.

Trifescu, Valentin, *Legături culturale româno-maghiare. Studii și material*, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2022

Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă. Transilvania*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.



II. Vatra-Dialog

cu
MARKÓ Béla



„Trebuie să avem propria noastră viață, totdeauna am militat pentru așa ceva, dar trebuie să și învățăm de la ceilalți. Românii de la maghiari, maghiarii de la români.”

— Stimate domnule Markó Béla, aș dori să vă întreb, pentru început, ce a însemnat pentru dvs. copilăria? În ce mod au lăsat anii copilăriei „urme” în imaginarul, în memoria sau în creația dvs. literară? Care sunt cele mai relevante amintiri ale copilăriei dvs.?

— Am fost copil cam de mult, în anii cincizeci și la începutul anilor șaizeci, într-un regim când lumea adulților a fost umbră de temeri. Părinții mei au încercat să mă protejeze tot timpul de această lume, cu excepția discursului dublu care a caracterizat viața tuturor. Generația mea a învățat că la școală trebuie să vorbești altfel decât acasă, iar această duplicitate ne-a marcat pe termen lung. Cred că de aceea suntem atât de sensibili și astăzi la acel discurs mincinos prin care unii politicieni vor să câștige simpatia opiniei publice. În toamna anului 1956 am avut numai cinci ani, dar îmi amintesc și astăzi cum tatăl meu în fiecare seară a dat radioul cât se poate de încet și asculta cu urechile lipite pe aparat știrile despre revoluția din Ungaria. La fel, nu pot uita că în preajma Crăciunului am avut perdelele trase toată ziua ca nu cumva cineva să observe bradul, fiindcă tatăl meu care era inginer agronom ar fi putut avea probleme că noi sărbătorim în 24 decembrie cu pom de crăciun și nu în 30 decembrie cu „pom de iarnă” și „Moș Gerilă” ca orice fidel al regimului. Mă sperie și astăzi încercările de îngrădire a libertății de gândire. Aceste lucruri nu se uită, cei de vârsta mea simt de la o poștă mirosul dictaturii, să mă exprim așa. Totuși, în pofida regimului, am fost un copil norocos. Am crescut în Târgu Secuiesc, un orașel unde a contat mult dacă cineva a avut vreun talent, în desen, în muzică, în sport, în literatură, în orice. Recunosc, am avut note foarte

bune, dar au fost și mai importante preocupările mele în afara orelor. De mic copil scrisesem niște poezioare, dar în aceeași măsură m-a interesat fizica, chimia sau matematica. Până astăzi succesele mele cele mai mari se leagă de diferite experimente, încă în clasa a cincea am construit un mic electromotor din piese improvizate sau am umplut niște baloane cu hidrogen obținut din zinc și acid clorhidric, câștigând admirația copiilor din strada noastră. De altfel, la vremea respectivă încă eram convins că literatura este produsul imaginației și propria noastră biografie nu ne oferă subiecte pentru proză sau poezie. Ulterior mi-am dat seama de greșeala mea. Trebuie numai să scotocim între amintiri și vom vedea că în istoria familiei noastre se regăsește tot ce este necesar pentru o literatură autentică. Fericire și suferință, revoltă și compromis, fidelitate și infidelitate, împlinire și dezamăgire. Bunicul meu din partea tatălui a fost un bătrân țaran secui în copilăria mea, nimic mai mult, dar încetul cu încetul i-am cunoscut biografia și cu surprindere am aflat că a fost prizonier în Rusia în primul război mondial, iar în anii douăzeci a stat opt ani în America, cu o întrerupere de câteva luni după patru ani. A muncit la o oțelărie din Detroit pentru a câștiga ceva bani. A trimis banii acasă, iar bunica mea a reconstruit casa și a cumpărat pământ. Mai târziu comunismul i-a obligat să intre în colectiv, împreună cu pământul luat din acei dolari. Aș putea continua cu povestea celorlalți membri ai familiei mele. Da, astăzi știu deja, copilăria este o nesecată sursă de inspirație.

— *Cum s-a răsfărat experiența studiilor universitare asupra biografiei dvs. intelectuale și, în general, asupra scrisului dvs.?*

— Universitatea a însemnat mult mai mult în viața mea, nu numai diploma de maghiară-franceză în sine. Am decis abia în clasa a unsprezecea că voi da admitere la filologie. Mai înainte voiam să mă fac inginer electrician. Orice specialitate am avea, cred că este nevoie de universitate pentru a ne însuși capacitatea de a face ordine între informațiile pe care le deținem. Avem nevoie de o scară a valorilor, de ierarhii, de cronologii și de fel de fel de sisteme pe care ulterior le vom contesta sau chiar le vom bulversa. Ca filolog pentru mine a contat eventual mai mult în anii studenției cenaclul literar decât cursurile și seminarele. A existat un cenaclu literar maghiar la Cluj care s-a întrunit în fiecare vineri seara în sediul de acolo al Uniunii Scriitorilor, la etaj, peste Librăria Universității, mi se pare că tot acolo se află și astăzi Filiala. Au participat mai ales studenți, câteodată nouăzeci sau o sută de persoane. Timp de doi ani eu am fost președintele aceluia cenaclu. Am învățat enorm de mult în acei ani. Mi-am însușit abilități de organizare și de conducere. La fel, am învățat, împreună cu colegii mei din conducere, cum să dejucăm cenzura. Tot acolo mi-am dat seama cât de importantă este critica sinceră, pertinentă, de multe ori nemiloasă. Nu i-am menajat nici pe prietenii cei mai apropiați dacă au adus ceva mai slăbuț. Am demolat minuțios textele subrede, poezie sau proză, am fost necruțători, dar așa este critica. Așa ar trebui să fie. În ceea ce mă privește am fost prezent și pe paginile maghiare ale Echinoxului. La un moment dat am inițiat editarea unei antologii a tinerilor poeți

maghiari, a apărut la Editura Dacia cu titlul „Varázslataink” (*Vrăjile noastre*), care era și titlul uneia dintre poeziile mele incluse în volum, dar cenzura a scos în ultimul moment textul, când nu se mai putea schimba coperta fiindcă era deja tipărită. Am avut și astfel de experiențe. Oricum, o generație tânără trebuie să caute posibilitatea schimbului de idei, inclusiv în condițiile cele mai vitrege. Aceste întruniri sunt foarte importante, am învățat și eu o dată pentru totdeauna că literatura nu înseamnă numai texte, ci și instituții, deci tot ce considerăm „viață literară”.

— *Ce semnificație are lectura pentru dvs.? Citiți mult? Cum citiți și ce anume? Citiți literatura românească de azi? Cum o resimțiți? Aveți afinități cu ea?*

— Totdeauna am citit mult, dar astăzi ceva mai puțin ca altădată. Cândva citeam repede, fără oprire, fără întoarcere, cu o sete de nepotolit. Astăzi citesc altfel, mai încet, mă și opresc deseori, iau notițe. Citesc multă poezie, multe eseuri, mai puțină proză. În ultima vreme istoria, mai ales memoriile au o importanță din ce în ce mai mare pentru mine. Mă obsedează ideea că dacă vom cunoaște mai bine trecutul, vom înțelege mai ușor prezentul și viitorul. Eventual nu vom comite aceleași greșeli ca înaintașii noștri. Bineînțeles, citesc și literatură românească, dar nu destul. Revistele de literatură, de exemplu, diferă de cele maghiare, fiindcă publică mult mai multe cronici și încearcă să aibă în fiecare moment pulsul vieții literare. La fel, sunt diferențe interesante, chiar incitante între poezia și proza scrise în limba română sau maghiară. Trăim în aceeași parte a Europei, mulți scriitori maghiari în aceeași țară sau același oraș ca și scriitorii români, dar totuși, scriem altfel. Realitatea contemporană ne leagă, iar moștenirea culturală ne deosebește. Poezia românească parcă este înrudită cu cea franceză, poezia maghiară cu cea germană. Iar romanul românesc este mult mai nemilos, mult mai sumbru câteodată, în timp ce romancierii maghiari sunt mai sentimentali, mai permisivi în descrierea societății contemporane. Summa summarum, nici nu știm ce bogăție ne oferă Transilvania, inclusiv în literatură, prin conviețuirea diferitelor culturi. Sunt convins că dacă citim cu atenție literatura scrisă în cealaltă limbă, vom deveni mai empatici.

— *Cum, când și de ce ați început să scrieți literatură? Ați avut mentori? Ați avut cărți și autori favoriți? De ce, când, cum scrieți? Care e relația dintre poezie și simțuri, dintre lirism și senzorialitate, dintre trăire și idee poetică?*

— Abia aveam câțiva ani când mama mea mi-a citit deja din marii poeți maghiari ai secolului nouăsprezece, Arany János și Petőfi Sándor. Am avut șansa deci deja în familie să încep cu cei mai buni, i-am descoperit și nu i-am mai pierdut, de atunci scriu poezie. O altă șansă mi s-a oferit în școală fiindcă profesorii mei de literatură m-au urmărit și m-au ajutat tot timpul. Mi-au recomandat cărți, mi-au corectat textele. Am avut aceeași experiență mai târziu ca student. Scriitorii deja consacrați încercau să-i promoveze pe cei tineri, să le netezească calea. Ulterior cred că dictatura ne impune să fim solidari între noi, în timp ce în democrație avem impresia falsă că talentul se evidențiază oricum. Da,

susținerea noilor generații era preocuparea permanentă a vieții literare de atunci. Eu nu am avut un mentor, mai bine zis, am avut mai mulți. Cred că nu am fire de învățăcel, de ucenic, nu am avut și nu am idoli. Dar aş putea, totuși, să mulțumesc multora că m-au susținut. Numai că din păcate majoritatea lor nu mai sunt între noi, ca de exemplu Kányádi Sándor, Lászlóffy Aladár, Székely János sau Sütő András. De ce scriu? La această întrebare aş fi răspuns cândva că pot transmite ceva din mine celor din jur, deci pot învinge moartea. Dar nu mai sunt atât de patetic. Cred că poezia pur și simplu ne dă posibilitatea unei abordări diferite. Un fel de hapax legomenon. O altă intrare în aceeași clădire care astfel ne oferă o priveliște surprinzătoare. Prin poezie vom cunoaște dintr-un alt unghi ideile și sentimentele noastre. Avem cu toții acea experiență stranie când intrăm într-un oraș sau o stradă din altă direcție decât cea obișnuită și dintr-odată se schimbă totul. Rostul poeziei este acesta și atât. Să găsești cealaltă intrare, cealaltă abordare și să descoperi noutatea într-o lume arhicunoscută.

— *Cum vi se pare receptarea poeziei dvs.? V-a înțeles critica esența, substanța poemelor?*

— În ultima vreme destul de rar, dar în tinerețe am scris și eu critică regulat. Câțiva scriitori mai în vârstă s-au și supărat pe mine, fiindcă pe lângă aprecieri i-am și criticat pe ici-colo. La urma urmei nici mie nu mi-a plăcut niciodată, firește, dacă am fost criticat, dar ulterior de fiecare dată mi-am dat seama că am învățat din acele critici. Nu recunoaștem ușor, dar știm cu toții foarte bine când are dreptate cronicarul. În general poeziile mele sunt receptate foarte bine, am multe cronici aici și în Ungaria când îmi apare o carte. Tot așa, în cazul cărților traduse în limba română cronicile au fost pertinente, nu am avut sentimentul că nu sunt înțeles. Am și nemulțumiri câteodată, firește, atunci când simt că sunt privit ca o curiozitate sau chiar ciudățenie, un fost politician care scrie niște versuri bunicile. Eu prima dată am fost poet și mai târziu m-am implicat în politică. Oricum, politica este trecătoare, iar poezia bună ar trebui să dăinuie. Pe de altă parte, inclusiv experiența politică poate să fie o sursă de inspirație. Sunt conștient că totul depinde de capacitatea noastră de a formula adevăruri eterne cu ajutorul poeziei, dar nu aş putea accepta ideea unei literaturi pure, fără orice conexiune cu cotidianul. Poezii ar putea să anunțe și ei pe firmă ca unii croitori cândva: lucrăm cu materialul clientului.

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

— Am și eu tabieturile mele, recunosc. Scriu de exemplu numai acasă, mai ales poezie sau eseuri. Au fost perioade când mă apucam de scris seara și dacă nu trebuia să mă scol foarte devreme, continuam noaptea până-n zori. Astăzi scriu mai degrabă după masă, eventual dimineața. Am anumite deprinderi, dar mă și feresc de ele. Rutina poate să fie periculoasă, îți poate sugera că de împrejurări depinde succesul, nu de tine. Totuși, contează și ambianța. De acum câțiva ani am scris mai multe volume de haiku. Trei versuri, șaptesprezece silabe, oriunde poți lucra pe un astfel de text, îl

poți ține minte fără hârtie sau calculator. Pentru un haiku îmi trebuia cel mult o oră, cât făceam cu avionul între București și Târgu-Mureș sau Cluj. De altfel, pentru orice text mai lung ca un haiku am nevoie de hârtie și pix. Unele obiceiuri chiar rămân. Am avut mașină de scris încă din anii studenției, iar astăzi folosesc tot timpul calculatorul, dar poeziile le scriu cu pixul și când sunt gata, le introduc în calculator, eventual mai modificând câte ceva. Ceea ce înseamnă probabil că în adâncul sufletului meu sunt un conservator, nu am încredere în lumea virtuală. Dar mai progrez și eu, eseurile mi le scriu deja direct cu calculatorul. Nu cred că trebuie să așteptăm inspirația ca să ne apucăm de ceva. În general nu cred în magia scrisului. Cred în talent și în muncă. Multă muncă. Mai nou am un caietel cu idei din care ar putea să iasă vreo poezie. Mai deschid din când în când acest caietel, îmi recitesc notițele și dacă am impresia că voi putea să dezvolt o anumită temă, mă apuc să scriu textul propriu-zis. Mi-am păstrat un singur tabiet de la început: căutarea. Caut și astăzi forma de exprimare cea mai potrivită.

— *Timpul este substanța inefabilă din care suntem alcătuiți, cum spunea Borges. Există, în opinia dvs., un timp al creației, privilegiat, compensatoriu, „îmblânzit”, idealizant, spre deosebire de cel „fizic”? În ce raporturi sunteți cu timpul, ca scriitor, dar și ca om, din perspectiva existenței cotidiene?*

— Literatura pentru mine este o oportunitate de a călători în timp, înainte și înapoi. Când scriem, aplicăm de fapt aporia lui Zenon că Ahile nu o va ajunge în urmă pe broasca țestoasă dacă aceasta a plecat mai devreme. Scrisul este o încercare de a fugi de moartea care ne urmărește. Seamănă cu visul, fiindcă și atunci când visăm, în somn, învingem timpul. Nu știu dacă există o explicație științifică la paradoxul că în vis într-un timp foarte scurt, probabil în câteva secunde ni se întâmplă lucruri care în realitate ar necesita eventual ore sau zile întregi. Călătorim, ne rătăcim în orașe necunoscute, așteptăm trenul, dar nu vine, iar când vine totuși, îi pierdem din fața ochilor pe cei dragi și degeaba încercăm să-i regăsim. Câteodată păstrăm aceste vise în memoria noastră tot atât de vii, parcă ele ni s-ar fi întâmplat în viața reală. Ca și pasiunea pentru haiku, am scris o vreme mai multe volume de sonete. Sonetul este, tot așa, comprimarea timpului, fiindcă o viață întreagă trebuie să încapă în patrusprezece versuri. Mai mult, aceste patrusprezece versuri înseamnă eternitatea. Nu cred în veșnicie, dar sunt convins că prin creațiile noastre ne prelungim viața, iar cei cărora le transmitem aceste creații, la rândul lor își vor prelungi și ei propriul destin. Dacă în câteva secunde de somn încape un vis lung, câte și câte vise sau visuri pot încapa într-o viață întreagă.

— *S-a spus că poezia e rezultatul unei combinații rodnice între memorie și imaginație, între livresc și senzorialitate, himeric și cotidian. În ce relație sunteți cu propriul scris? Dumneavoastră scrieți poemele, sau ele vă scriu pe dumneavoastră? Vă simțiți locuită de o forță neștiută, în momente favorabile, de inspirație? Sau considerați că versurile sunt confecționate cu trudă, tehnica lirică, meșteșug?*

— Așa cum am spus, pentru mine inclusiv un poem este o călătorie. Povestea unei căutări. Istoria unei confruntări. Întrebarea este dacă vom reuși să învingem forma, sau invers, forma ne va învinge pe noi. Vom reuși oare să nu dispărem în spatele sintagmelor? Da, scrisul este un fel de explorare. Descoperirea necunoscutului, a tuturor năzuințelor, patimilor, sentimentelor care se ascundeau în noi și până acum, numai că nu le-am observat. Exploratorul trebuie să se întoarcă nevătămat pentru a ne da știre despre tot ce a văzut. Ceea ce presupune stăpânirea impecabilă a limbii. Eu nici nu am încercat să scriu poezie decât în limba mea maternă. Publicistică sau mici eseuri am mai scris și în română.

— *Cum percepeți tema interferențelor culturale româno-maghiare, dacă ne gândim, de pildă, la ideea scriitorilor din jurul revistei „Erdélyi Helikon” de a crea legături, punți și alte forme de solidaritate între literaturile maghiară, română și săsească din Ardeal?*

— Scriitorii maghiari dintre cele două războaie, Kós Károly și alții au elaborat o ideologie extraordinară: transilvanismul. Conform acestei ideologii avem cu toții aici în Ardeal propria noastră istorie, propriile tradiții, dar totuși, există și o spiritualitate comună care provine din interacțiunea diferitelor culturi, o conviețuire câteodată rodnică, altădată conflictuală. Acești scriitori au tradus mult din literatura română, au încercat să stimuleze cunoașterea reciprocă în timp ce în mod firesc au militat pentru păstrarea propriei identități naționale. Dar aș putea să aduc exemple grăitoare și în cazul scriitorilor români ardeleni. După cum știu, prima carte a lui Liviu Rebreanu a apărut în limba maghiară. Transilvanismul, în opinia mea, într-o formă mai mult sau mai puțin latentă există și astăzi. La începutul anilor șaptezeci, când am fost student la Cluj, în pofida politicii ceaușiste de deznaționalizare și asimilare, ne-am înțeles bine cu colegii români. Venind dintr-o lume destul de izolată, pe mine m-a ajutat foarte mult contactul permanent cu studenții români și sași de la Filologie. De unii dintre ei mă leagă un fel de prietenie și astăzi, cu toate că ne întâlnim mai rar. Mă gândesc de exemplu la Al. Cistelean care mi-a fost coleg de an, sau la Adrian Popescu care era în ultimul an când am început eu. Atunci și acolo mi-am format o oarecare empatie transilvană. Probabil nu este întâmplător că mai târziu am tradus mai ales din autori români de origine ardelenască, Lucian Blaga, Radu Stanca sau Ștefan Augustin Doinaș. Nemții din păcate au plecat din România, au rămas foarte puțini. Ultima mare generație de sași și șvabi a fost tocmai aceea care a debutat la începutul anilor șaptezeci, Herta Müller, Richard Wagner, Werner Söllner și alții. Deci au existat și există legături între literaturile noastre, dar parcă trăim totuși în lumi paralele. Împreună în aceeași localitate, eventual în același bloc, dar nu ne cunoaștem destul de bine. Trebuie să avem propria noastră viață, totdeauna am militat pentru așa ceva, dar trebuie să și învățăm de la ceilalți. Români de la maghiari, maghiarii de la români.

— *Cum vi se pare lectura operelor scriitorilor maghiari din România efectuată de critica literară românească de ieri și de azi?*

— Înainte de 1989 s-a tradus mult, mai ales din română în maghiară, dar și invers. Numai că aceste proiecte s-au subordonat unor interese de ordin ideologic. Ca și recepția lor critică, de altfel. În schimb, astăzi se traduce mai puțin, din păcate, cu toate că văd un interes sincer pentru tot ce s-a tradus din cealaltă limbă. Apariția recentă a unor traduceri ca *Trilogia transilvană* a lui Bánffy Miklós, tradusă de regretatul Marius Tabacu, a avut un ecou neașteptat de mare. Din cronicile apărute a reieșit că nu ne cunoaștem suficient. Acest roman de exemplu a fost scris încă în perioada interbelică și relatează despre sfârșitul secolului nouăsprezece, începutul secolului douăzeci în Ardeal. Ar fi nevoie de proiecte cuprinzătoare și de cât mulți bani pentru a finanța traduceri reciproce. Sunt și astăzi edituri care mai publică traduceri, noi înșine la Filiala Târgu-Mureș a Uniunii Scriitorilor împreună cu colegii din București avem un astfel de proiect, dar nu este destul. Arta sau literatura ne apropie, politica nu neapărat.

— *Ați avut o activitate politică și civică importantă. Cum vedeți această perioadă a biografiei dvs. acum? Ce credeți despre implicarea intelectualilor în politică?*

— La vremea respectivă am declarat de multe ori că cele două meniri, de politician și de scriitor, nu sunt compatibile. Ulterior trebuie să recunosc că pur și simplu am căutat o scuză, fiindcă timp de cel puțin un deceniu am tăcut ca scriitor. Da, politica te absoarbe de tot. Literatura la fel. Este adevărat că nu poți fi numai opt ore pe zi politician. Sau câte opt ore poet. Dar literatura poate și trebuie să reflecteze totul. Tot ce gândim, tot ce facem. Nu regret de loc că am făcut politică. Îmi dau seama că astfel mi s-a schimbat inclusiv percepția despre statutul de intelectual. În anii nouăzeci, după primele decepții, majoritatea scriitorilor care se implicaseră în politică, s-au și retras. Eu am fost o excepție, dar nu afirm că activitatea de creație ar trebui schimbată cu cariera politică. Totuși, deteriorarea discursului politic, lipsa de viziune în politica de astăzi se datorează în mare măsură retragerii intelectualilor din dezbaterile publice. Politica nu este o simplă meserie, ne privește pe noi toți și degeaba am încerca să fugim de o anumită răspundere civică față de treburile obștei. Pentru mine arta politicii nu diferă de arta poeziei. Când am fost politician am încercat să promovez aceleași valori: empatie, apropiere, cunoaștere.

— *Care sunt proiectele dvs. de viitor?*

— Anul acesta mi-a apărut o carte de eseuri la Editura Kalligram din Budapesta. Titlul ar suna cam așa românește: În așteptarea dictatorului. Îmi iese zilele acestea un nou volum de poezii în limba română la Curtea Veche din București, în traducerea lui Kocsis Francisko, cu titlul: *O propoziție despre libertate*. Iar în curând voi preda tot la Editura Kalligram din Budapesta o carte de versuri care apare la începutul anului viitor. Apropo de treburile obștei: nu știu câte poeme voi mai scrie, dar în mod cert am o datorie, în primul rând față de mine însumi: memorii.

— *Vă mulțumesc foarte mult!*

Interviu realizat de Iulian BOLDEA

III. Interpretări

Cornel UNGUREANU

Franyo Zoltan – un nume pentru Budapesta, Viena și Timișoara

Biografia lui Franyo e tipică pentru scriitorul format în Imperiul Austro-Ungar. Născut la Marghița, în Banatul iugoslav, el se află la intersecțiile unor importante culturi ale imperiului. Mama, Ludmila Mueller, îl familiarizează cu alte limbi și literaturi decât cea maghiară. Școala elementară și-o face la Ineu, gimnaziul la Arad și Timișoara, liceul militar la Sopron, bacalaureatul și-l dă la Seghedin (1904). Între 1904 și 1907 se află la Budapesta, cursant al Academiei Ludovica. Aici își intersectează drumurile cu Miroslav Krleža și Liviu Rebreanu. Oroarea față de haina militară K.u.K., vizibilă la Krleža, poate și la Rebreanu, primește accente noi la Franyó Zoltán. În 1907 devine sublocotenent, în 1910 demisionează din armată ca să devină membru al P.S.D. – membru al unei Internaționale socialiste.

O carieră de jurnalist se deschide în fața tânărului ambițios, și calitatea de jurnalist va fi prima dintre calitățile ce se cer subliniate. Volumul *Bătălia condeului* adună pamflete, articole evocând activitatea ziaristului: primul dintre ele este *Don Quijote de la Geszt*, o remarcabilă analiză a operei, a figurii de politician, a liderului Stefan Tisza:

„Ștefan Tisza nu a avut nicicând o experiență democratică. S-a născut drept fiu al unui senior feudal extraordinar de bogat și a crescut în mijlocul unei împărății de mai multe mii de hectare, unde, în fiecare clipă a vieții sale, i-a fost dat să vadă cum puținii privilegiați domnesc cu o putere discreționară asupra maselor... (ori, aceste impresii din copilărie au o influență decisivă pentru întreaga viață). Mai târziu, Ștefan Tisza a devenit el însuși stăpînul imenselor averi ale familiei; fiecare fibră a trupului său, fiecare dintre nervii săi se tăbăcește în dominația asupra mulțimii de slugi din împărăția sa – și în aceleași condiții i se formează concepția despre lume – convingerile politice. Căci în clipa cînd din moșia de la Geszt a pășit pe haturile unei moșii mai mari, care e Ungaria n-a avut el oare prilejul să constate că stările din țară arată la fel cu cele de pe imensa lui moșie?”

Tânărul jurnalist al Imperiului folosește citate din Freud, Nietzsche și Marx, dar și din articolele socialiștilor vienezi. E greu să fii în opoziție – în deceniul al doilea al veacului Franyó Zoltán a fost în opoziție – și să rămâi mereu în opoziție. A fost pe front și a scris reportaje de front, a scris texte antihabsburgice în care își asumă explicabile riscuri. Volumul său de reportaje *Bruder Feind - Frate dușman*, apărut în 1916 este (declară Franyó Zoltán) singura carte înscrisă în paradigma *anti-* în tot Imperiul austro-ungar. Va face rapid trei ediții. Jurnalul

de front al lui Franyó Zoltán are bune pagini în spiritul literaturii umanitariste ce va deveni populară mai târziu prin cărțile lui Remarque, Henri Barbusse, Aron Cotruș ș.a. De altfel, relația de prietenie cu Aron Cotruș poate deriva și din similitudinile biografice.

Destule dintre paginile lui Franyó Zoltán sunt încă vii și unele portrete „imperiale” ar putea fi citate. Unul este portretul contelui Trautmannsdorf:

„O viață care începuse ca un subiect de operetă de Lehar și s-a încheiat în așa fel, încît prin tragismul ei banal să se poată identifica pînă-n pinzele albe cu ei pe care îi compătimise, desigur îi disprețuise și care – tîrîndu-și invidioși trupurile ostenite pe drumurile Galiției – n-au avut parte decît, cel mult, de praful stîrmit în urma Mercedesului său răposat întru Domnul.”

Dar nu sunt decît schițe, fiindcă autorul e răpit de alte evenimente. În 1918 va deveni membru în Consiliul Revoluționar Militar de la Budapesta, redactor șef (și proprietar?) al ziarului *Vörös Lobogó (Drapelul roșu)*. Din 21 martie 1919 conduce Secția pentru literatură universală a Comisariatului pentru cultură. E în preajma lui Georg Lukács, fiind unul dintre colaboratorii filozofului. Ce articole va fi scris, în acei ani, Franyó Zoltán? O conferință ținută de Franyó Zoltán la 29 martie 1919, la teatru *Medgyaszay* din Budapesta ni-l arată plin de proiecte avangardiste. Cuvîntează tânărul lider:

„De cînd Kassak Lajos a rostit pentru prima dată, tot în acest loc, o cuvîntare de propagandă, consacrată forței revoluționare a noii arte, sanchiloții literaturii – care se agită sub masca criticii principale – se folosesc de pumnii pentru a-și încastra canoanele estetice în furtuna fierbinte a splendid-amețitoare renașteri artistice – și o fac cu un subiectivism nedemn atît de artiștii entuziaști și puri în credință, de la revista *Ma*, cît și de revoluția socială mondială. În concertul strident al atacurilor, leitmotivul repetat mereu era acuzația că noii artiști – și în primul rînd poeții – grupați în jurul revistei *Ma*, vor să impună drept artă revoluționară o jonglerie capricioasă... (...) De aproape un deceniu și jumătate eu urmăresc zi de zi... evoluția – pe alocuri chiar revoluția liricii de peste hotare: de aceea consider că este de datoria mea, aici, în locul acesta, față de publicul unei lumi noi, să fac o profesiune de credință: revoluția artistică a revistei *Ma* nu este o simplă goană după originalitate, izolată și fortuită, ci o revoluție – nu a formei, ci a concepției despre lume – desfășurată conform legității revoluțiilor sociale, în corelație organică – fie chiar și inconștientă – cu renașterea artistică a popoarelor din răsărit și din apus!”

Sunt numai sugestiile lui Georg Lukács, conducător al resortului cultură-propagandă din Republica Sfaturilor, ale lui Kassak Lajos, sau sunt părerile tânărului scriitor, a jurnalistului de stînga, ale poetului nonconformist? Un amplu capitol din istoria personală a lui Franyó Zoltán e legat de Ady Endre. Cât de aproape a fost de marele poet?

Putem bănui că Franyó Zoltán optează pentru profesiunea de traducător fiindcă identitatea de literat putea fi sustrasă relelor bănuiei? În orice caz, vom observa că perioadele sale de traducător și cele de animator alternează.

Un eseu consacrat lui Eminescu încearcă să recompună devenirea sa culturală. Publicistica militantă, pe urmă anii de război „l-au îndepărtat de Eminescu”. Reîntâlnirea cu Eminescu are loc la Viena, spațiu mirabil prin întâmplările neasemuite.

La Viena se vor întâmpla toate minunile posibile. În fiecare moment prielnic amintirilor, Franyó Zoltán se reîntoarce sau se retrage la Viena pentru a ne face familiarii unor personaje ilustre. Acolo e Paradisul său, acolo s-au desfășurat întâmplările demne de ținut minte. L-a întâlnit sau nu pe Franz Joseph, a fost sfătuitorul – în tipografie – a ucenicului său Franz Jonas? În război – povestește în pagini de memorialistică dedicate centenarului Rilke – e numit la arhivele de război supraveghetor al unui grup de autori foarte importanți, depuși aici pentru a fi sustrași frontului: înaltele oficialități vieneze iubesc artiștii. Franyó Zoltán e așezat la Viena, între marii scriitori ai vremii. Îl putem crede? Cei mai mari scriitori ai momentului sunt „subordonații” lui. E, pentru ei, un model. „Cînd a aflat (Rilke, n.n.) că Franz Theodor Csokor, Anton Wildgans, Arnold Schoenberg și cu mine locuim în vechiul Moedling... și-a exprimat dorința să vină și el acolo” sau:

„Într-o zi Hugo von Hoffmannsthal a invitat pe cîțiva dintre noi la o gustare în grădina sa din Radaun...”

Dar cine nu apare în Viena lui Franyó Zoltán, cine nu-i dorește compania? Cine nu pofteste să fie alături de frumosul locotenent Franyó Zoltán?

Nici istoriile de la Republica Sfaturilor nu se bucură de nuanțări și de foarte multe documente anexate. Am citat cuvântarea de la teatrul Medgyaszay, mai putem descoperi declarații care ni-l arată în preajma lui Lukács, proprietar și director al ziarului Voros Lobogo. „Abia cînd căderea Republicii Sfaturilor Ungare m-a obligat să ajung în emigrație la Viena și cînd, student al Universității de acolo, am intrat în relații cu studenții de la facultatea de filozofie (printre care și Lucian Blaga) mi s-a trezit din nou interesul pentru poezia română și, în primul rînd, pentru Eminescu. (...) La semicentenarul României June, în 1921, am ajuns și eu să țin o conferință despre el în limba germană pentru publicul internațional al clubului cultural universitar, ilustrîndu-mi textul cu cîteva traduceri ale mele în limba germană”.

Să considerăm anii 20 ai lui Franyó Zoltán legați de vocația specială a himerei – de acel **délibáb** care caracterizează spiritul maghiar?

„Maghiarizarea a reprezentat un mare triumf pentru spiritul național. Ea a intensificat acea trăsătură pe care ungurii o numesc *délibáb*, adică preferința pentru iluzie. Voi folosi termenul maghiar pentru a denumi propensiunea spre îndeplinirea dorințelor numită de Ferenczi «gîndire magică». Tendința de a vedea lumea printr-un filtru roz i-a făcut pe maghiari să-și exagereze măreția și să ignore nefericirea popoarelor subjugate. *Délibáb* i-a determinat pe unii politologi... să celebreze prezentul de parcă utopia ar fi devenit realitate” (William M. Johnston, *Cultul iluziei la maghiari, în Spiritul Vienei. O istorie intelectuală și socială 1848-1918*).

Cultul iluziei l-a caracterizat și pe poetul, traducătorul, artistul Franyó Zoltán.

Colaborator la cunoscuta revistă **Tűz**, Franyó Zoltán va publica acolo, în numărul din 2 oct. 1922 sonetul *Trecut-au anii* „la a cărui prelucrare m-a ajutat Lucian Blaga” (9)

Câte himere se nasc din vocația de poet-tălmăcitor a lui Franyó Zoltán?

Întors în România, se implică, mai întâi, în viața jurnalistică, a presei, a literaturii. E un excelent jurnalist și fiindcă un ziar bun nu se face fără un proiect polemic, o revistă serioasă nu poate să iasă în lume fără să se diferențieze energic de altele, **Géniusz** începe (primul număr, cel din martie 1924) cu un articol inaugural intitulat chiar **Himera ardeleană – Erdély Délibáb**:

„Da, desigur, – e timpul ca noi, cei care trăim pe meridianele Ardealului să ne cerem socoteală nouă înșine. Cu ce drept îl punem pe cititor la stîlpul infamiei, numai pentru singurul fapt că nu vrea să știe de literatura (maghiară, n.n.) din Ardeal? Cu ce drept îi scuișăm în față acuzația de indiferență și de ignoranță, cînd el – cu o silă amară – își întoarce privirea văzînd cărțile ardelenesti, și cu gesturi nu prea politicoase refuză să completeze chestionarele cei i se oferă aproape zilnic? Este oare într-adevăr vinovat, oare cine trebuie să fie țapul ispășitor?”

Erdély Helikon a decretat critica vinovată de dezinteresul cititorului, Franyó Zoltán protestează:

„Noi, cei care nu ne lăsăm înțărcați în strunga viziunii provinciale, privim cu compătimire la acest joc de societate și citind fiecare coloană ne spunem în final cîte un semn de întrebare: în fond unde este literatura ardeleană, cea pentru care ești stigmatizat, dacă n-o citești și nu o sprijini, dacă o neglijezi blasfemie se cheamă? Unde este? Unde crește acel răsad chiar dacă este plîpînd? Care este acel for care garantează valoarea literară a unei cărți?”

Iată, trebuie să spunem lucrurilor pe nume: Ardealul nu are momentan nici un for critic – nici legitim nici ilegitim – ale cărui sentințe să fie acceptate și respectate măcar de o parte infimă a cititorilor. Dar n-are nici literatură, n-are ceva specific, individual, transilvănean, dacă sub denumirea de «literatură» înțelegem ceva important și profund, și nu totalitatea scrierilor publicate. Ardealul are doar scriitori care sunt talentați sau lipsiți de har, dar care nu sunt uniți nici prin simplul fapt că sunt contemporani și nici prin acel fluid sugestiv care radiază din sufletul poporului... Și fiindcă Ardealul n-are o literatură specifică, n-are nici scriitor, nici profet, nici apostol care prin litera tipărită să devină un bun al milioanei, al tuturor, deci n-are nici public. Cititorul își întoarce spatele și devine surd la litanii rimate sau neritmuate despre problemele care au depășit de mult limitele geografice ale literaturii – ca barierele ce despart simbolismul de abstracționism sau activismul de neoclasicism – fiindcă acestea sunt străine preocupărilor lui.

Literatura ardeleană: o ficțiune, o minciună frumoasă, o oglindă înșelătoare, care reflectă ceea ce nu există – este o Fata Morgana într-o pustă fără soare”.

Conform principiului bulgărelui de zăpadă, amintirile se adună. Iar Franyó Zoltán are amintiri despre toți. Despre Arghezi:

„Înțîia vizită i-am făcut-o lui Arghezi în toamna anului 1927. Sosisem în România abia de trei ani, venind din emigrația vieneză unde îi întâlneam adesea pe studenții români din capitala austriacă... Ei mi-au vorbit pentru prima oară despre poetul Tudor Arghezi. Venind la București, l-am căutat înții și-nții pe prietenul meu Liviu Rebreanu, dimpreună cu care, elev al Academiei Ludovika din Budapesta, mă pregătisem, cu douăzeci de ani în urmă, pentru cariera de ofițer activ... După Rebreanu, l-am vizitat pe Arghezi. M-a primit cu degajare, cu căldură, fără pic de poză...”

Cine sunt totuși, prietenii, fiindcă Franyó Zoltán a avut, în mod real, vocația prieteniei? În încheierea volumului *Bătălia condeiului* există o înșiruirea de nume care trebuie transcrisă: „... din ceasurile de singurătate, salut celor ce nu mai sunt trupuri aieva, când se desprind din decenii mult apuse: Ady, Osvát, Karinthy, Rebreanu, Juhász, Rilke, Emőd Tamás, Nagy Lajos, Révész Béla, Somlyó Zoltán, Léda, Bölöni György, Tóth Árpád, Csinszka, Gaál Gábor, Cocteau, Paul Valéry – și încă multor altor umbre de neuitat, căci fiecare ți-a dăruit câte ceva venit să-ți înfrumusețeze și să-ți îmbogățească viața, altminteri cîtuși de puțin îmbelșugată în bunuri pămîntești.” Ar fi o galerie de portrete pe care o evocă și timișoreanul Anavi Adam. Și timișoreanul Méliusz József și cărțile orașului. *Orașul pierdut în ceață*, romanul lui Méliusz József, este, așa cum va declara autorul lui în numeroase rânduri, o *sociografie lirică*, în care elementul autobiografic este folosit copios. Este o autobiografie ușor modelată după proiectul politic al autorului ei, luptător pe baricadele stângii o viață de om. Cine citește *romanul romanului*, anexat tuturor edițiilor, va afla din ce motive și sub ce impulsuri și-a scris cartea, cine l-a influențat și cum. Scris deci între 1938 și 1940 romanul traversează diverse epoci literare. „Sociografie lirică” a Timișoarei, *Orașul pierdut în ceață* vrea să certifice că, solidar cu intelectualii de stînga ai orașului, de la Franyó Zoltán /Reiter/Liebhart la Stoia-Udrea.



Esterházy Péter - 2010

Adrian LĂCĂTUȘ

Noua apocalipsă a lui László Krasznahorkai

Mai mult decât alți maeștri contemporani ai prozei maghiare, precum Péter Nádas sau Péter Esterhazy, László Krasznahorkai dă o șansă în plus literaturii maghiare și în general literaturilor (est și central) europene scrise în limbile mici de a se integra într-un filon puternic, deși întunecat, al imaginației planetare. Krasznahorkai duce mai departe și, în același timp, aduce mai aproape de noi, inclusiv geografic și politic, viziunile, obsesiile și stilul unui linii de prozatori ce îi include pe Kafka, Beckett și Sebald. Adesea ei refăce chiar materialitatea și decorurile lumii lor, uneori în moduri mai înfricoșătoare, pentru că le aduce într-o proximitate realită și cu efect de recunosibilitate.

Întoarcerea acasă a baronului Wenckheim, romanul lui din 2016 (publicat la noi de Pandora M în colecția Anansi Contemporan în traducerea excepțională a lui Ildikó Gábos-Foarță) e un tur de forță de peste 500 de pagini simfonice care reiau marile teme și motive ale prozei sale de la *Satantango* încoace, trecând prin *Melancolia rezistenței* și prin *Război și război* (ultimele două menționate așteptându-și încă traducerea în română). Este și cel mai „romănesc” dintre ele, pentru că de data asta micul oraș de provincie în care își imaginează de obicei Krasznahorkai personajele și întâmplările și căruia îi construiește atmosfera grea, este plasat chiar la granița cu România, peste care trec punți de plastic purtate de vânt, țigări de contrabandă, marfă în general, motorină și benzină, pentru ca aici economia Ungariei este într-o criză devenită stare de fapt. Orașul mai are un Mic Cartier Valah, dar și un Mare Cartier Valah, o biserică ortodoxă cu preotul și cimitirul aferente iar unul dintre personajele secundare, mic rege al păcănelor locale, pentru că posedă automatele de jocuri din locale, este poreclit de oameni Contra, după numele lui Cosmin Contra, jucător și, pentru o vreme, selecționar al naționalei de fotbal a României. Desigur, acestea sunt doar câteva elemente de coloratură a vieții din apropierea frontierei dar, dincolo de ele, provincia ungurească a lui Krasznahorkai seamănă foarte bine cu cea românească, mai ales din Banat sau Ardeal, e o lume familiară într-un mod neliniștitor, pentru că e Kafka în cartierul tău sau Malone ori alt personaj din nuvelele lui Beckett zăcând într-o clădire părăsită de lângă calea ferată de la capătul străzii. E un oraș banal care are toate instituțiile și formele vieții sociale inutile, inefficiente, inerțiale și ruinate pe care le (re)cunoaștem: primărie (administrație publică), poliție, presă locală (dublă – de opoziție și de guvernământ), spital, bibliotecă orașenească, liceu, orfelinat, agenție de turism, gară și depou, vreo două hoteluri, benzinărie, baruri și cârciumi cu păcănele, cămin de bătrâni, persoane fără adăpost,

abator, o bandă de motocicliști neo-naști, un cor de femei, un magazin chinezesc.

În fiecare dintre acestea există câte un personaj sau două care împing romanul înainte cu monologurile lor abundente, exprimate în câte o singură frază de două, trei, patru, cinci pagini și așezate alternativ și consecutiv, cumulând și ordonând temporal narațiunea. Krasznahorkai renunță la naratorul unic, la iluzia individualității și a destinului, înlocuindu-l cu acest caleidoscop al singurărilor reflexive. (Există totuși două momente mistice în care un narator „obiectiv” se inserează și observă cum un convoi misterios de mașini de lux, în care se află un și mai misterios personaj, un fel de divinitate-demon-dandy al acestei lumi („rău, bolnav și omnipotent”, p. 204), traversează orașul, o dată la dus și a doua oară la întors, paralizându-l sau înghețându-l cinematic mai bine zis, oprind nu doar mișcarea și logoreea oamenilor, dar și stropii de ploaie în aer, sugerând o perturbare cosmică, o manifestare dintr-o altă dimensiune.

În ciuda titlului său explicit și transparent, romanul are doi protagoniști, sau are și un protagonist secundar, pe lângă baronul Béla Wenckheim, un nou și abulic cavaler al tristei figuri. Celălalt este un Profesor, un om de știință genial, cu recunoaștere mondială în biologie al cărui proiect ideal ajunge să fie oprirea gândirii sau reducerea ei la un minim de două ore pe zi: „de ce să-i mai pese de faptul că, după cum declarase revista *Nature*, era unul dintre cei trei specialiști în domeniu, cei mai importanți din lume, mă cac pe ei, a concluzionat în stilul său libertin, caracteristic, mă cac, mă cac, a repetat furios, mă cac pe toate, niciodată, nici măcar n-o să mă mai uit la vreun mușchi, de ce as face-o, de dragul lui *Nature* sau pentru ca în acest loc nenorocit, în cloaca asta de oraș, niște dobitoci aroganți fără creier să-și ridice pălăria în fața mea sau pur și simplu numai de dragul mușchilor, dar pe mușchi nu-i interesează absolut deloc dacă eu îi studiez sau nu, ori ce știu sau ce cred despre ei, mușchii doar există și atât, la fel ca mine, și asta-i suficient, deci așa a început...” (p. 82) Așa începe un fel de asceză agnostică prin care personajul renunță progresiv la cunoștințe, la viața socială, la ziare, radio, televizor, internet, telefon, cărți, casă și se mută într-o colibă pe care și-o improvizează din bucăți de tablă și plăci de polistiren (Hungarocel) într-o pădurice de la marginea orașului. Așa îl găsim de fapt în debutul romanului, asediat și hărțuit de o pretinsă fiică nerecunoscută (un fel de activistă frumoasă de 20 de ani) și de întreaga presă din oraș. Tot el va fi autorul, atunci când monologul său revine, peste câteva capitole, unui eseu romanesc foarte dens, oral oarecum (pentru că uneori vorbește cu un câine maidanez aciat pe lângă el și botează Bestiută), despre imposibilitatea epistemologică a cunoașterii și despre forma religioasă a minții umane, de nedepășit, indiferent de ideile și afilierea ideologice sau filosofice ale indivizilor.

De altfel, Krasznahorkai nu doar că nu se dezmințe aici ca „maestrul maghiar contemporan al

apocalipsei”, cum l-a numit Susan Sontag încă de la apariția *Melancoliei rezistenței*, dar regizează o apoteoză a misticismului secular fantast, ironic și angoasant în același timp, construind sentimentului lipsei de sens a vieții și fricii de (non)existență un eșafodaj grav, tragicomic, dar contemplativ. Protagonistul eponim, baronul Wenckheim, este un aristocrat sărac și inocent, foarte lung și subțire, abstras și, dacă ar fi avut vreo substanță, i-am fi putut zice introvertit, rățăcit de tânăr în Argentina unde devine dependent de jocurile de noroc și victimă a diversilor interlopi, închis și apoi „extras” și repatriat la bătrânețe de familia lui europeană pentru a fi salvat și a avea parte de un sfârșit demn. Demnitatea este însă o iluzie prea îndepărtată aici. Orașul natal în care se întoarce pentru a-și revedea iubirea din adolescență (unica din viața lui, și aceea improbabilă și incertă) vrea să-l exploateze, din interese materiale și din reflex mesianic, așa cum se exprimă la un moment dat primarul: „pentru că el va decide în toate, vă rog să rețineți asta, de-acum încolo el nu poate fi îngrădit de nimeni și nimic pentru că, și asta probabil că sună ciudat pentru dumneavoastră, obișnuiți cu așa-zisa «democrație», dar vă rog să luați la cunoștință că de azi înainte el e stăpânul aici, așa că, și-a coborât vocea, ștergându-și chelia cu palma, nu contează ce credeți sau ce scribăliți dumneavoastră, căci în măsura în care nu scrieți adevărul, adică ceea ce ați auzit aici, atunci nu garantez nici pentru dumneavoastră, nici pentru ziarul dumneavoastră, pentru că aici, slavă Domnului, nu mai e «democrație», de-acum înainte aici, a descris cu mâna un arc de cerc larg, arătând în jur și trecându-si din nou palma peste chelia-i transpirată, aici e o moșie al cărei stăpân, după lungi decenii, în sfârșit s-a întors acasă.” (p. 262) Salvarea și reîntoarcerea lui sunt însă niște catastrofe pe un scenariu pe cât de comic, uneori, pe atât de mitic-sacrificial în structura lui finală: „se simțea ca unul căruia, deși i se împlinise visul, nici în vis nu s-ar fi gândit că acest vis va fi un coșmar” (p. 257) După sacrificiul acestui inocent (care la un moment dat, în viața lui din Buenos Aires, se plimbuse într-o noapte pe terasamentul pustiu al căii ferate cu un oarecare Jose Maria Bergolio, despre care aflase recent că devenise papă) semnele sfârșitului lumii încep să se aglomereze iar haosul se instalează progresiv în oraș: crime, distrugeri (ale statuilor și ale garniturilor de ulei ale tuturor vehiculelor), invazii (de broaște râioase și de cisterne cu motorină), frică. Totul culminând cu explozia finală și apocalipsa locală. *Non omnis moriar*; Krasznahorkai nu își distruge toate personajele sau lucrurile, pe cele salvate le expediază ironic și meta într-o listă pusă la sfârșit și intitulată „*Materiale utilizate, dispărute*: Domnul Profesor, Bestiută, Georg Cantor, palton de lână maro cu guler negru de catifea, fiica domnului Profesor, fularul în carouri, Marika, Szolnoki Dante si 713 EUR împreună cu un portofel din piele de vițel, Lenyó, Tântălău, Laci împreună cu schimbul său de noapte, idealpur.hu.” (p. 551) Există o speranță în universul lui, chiar dacă ea e în afara acestuia și despre ea nu se pot scrie fraze, nu se poate spune nimic.

Călin CRĂCIUN

Despre *Orbecăitorul* lui Káli István

Romanul *Orbecăitorul**, al lui Káli István, poate fi citit în mai multe chei, ceea ce îi și dă gradul de complexitate și, ținând cont de micile sau marile revelații pe care le determină, îl înnobilează estetic. Din punct de vedere formal, autorul recurge la soluția îmbinării povestirii cronologice a vieții personajului, realizată de un narator omniscient, și a examenului de conștiință al lui Berți, din noaptea dinaintea sinuciderii. În acest cadru se dezvoltă o structură narativă foarte complexă, în măsură să stârneasce glose într-o mulțime de direcții.

Una dintre cheile importante este cea a urmăririi unui destin individual. Personajul principal, Kormos Albert, alias Berți, un tânăr etnic maghiar din Transilvania tumultuosului secol XX, își începe evoluția ca tânăr ambițios, un pic idealist, cu speranța de a ajunge un mic burghez prin muncă destoinică, învățând tainele croitoriei până mai sus de granițele meșteșugului, la nivelul artei. Visează deci la un viitor strălucit de maestru croitor, ceea ce implică, desigur, trecerea merituoasă prin treptele intermediare ale ascensiunii în breaslă. Talentul, inteligența, seriozitatea și tenacitatea nu-i lipsesc, prin urmare, are toate atuurile pentru a-și împlini visul, cu atât mai mult cu cât e educat în cultul familiei, ceea ce-i accentuează responsabilitatea și însuflețirea. El este opusul parvenitului cu care ne-a obișnuit realismul interesat de ilustrarea burgheziei. Istoria are însă și alte planuri cu el. Jocuri politice dincolo de voința și de înțelegerea lui îl trimit în luptă, în situații limită din care îl salvează doar norocul și omenia altora. În plan profesional, ajunge ceea ce și-a propus, și anume croitor de succes, ba chiar liderul tuturor croitorilor târgumureșeni, însă tocmai în contextul instaurării comunismului. Iar un ins cu statutul său nu poate rămâne în afara sferei de interes a noii puteri și a securității. Pe de o parte, puterea politică îl vrea ca aliat pentru a organiza cooperativa de profil. Excelența lui profesională îl recomandă pentru postul de șef al cooperativei, dar și faptul că racolarea lui în nomenclatura locală ar reprezenta un bun mijloc de persuasiune pentru determinarea celorlalți croitori să accepte asocierea. Pe de altă parte, securitatea e interesată de persoana sa pentru a-l transforma în colaborator și a-l spolia de moștenirea primită de la un excentric confrate evreu emigrat în America, unde a ajuns vestit, dar s-care s-a întors în țară fugind de condamnarea pentru o crimă pasională, unde face o pasiune năucitoare pentru Berți și se sinucide când acesta îi refuză categoric avansurile. Berți este deci reținut, intimidat și șantajat prin mijloacele specifice securității, astfel că ajunge organizator și șef al cooperativei, acceptă să cedeze statului aproape toată moștenirea și treptat constată cum i se destramă grupul de prieteni și i se năruie cam toate visurile tinereții. Succesul profesional nu-i asigură decât parțial bunăstarea visată în



tinerețe, o înșeală repetat și tot mai lipsit de scrupule pe Magduș, soția pe care cândva o diviniza, i se alterează stima de sine când își constată ezitățile, tentațiile și lășitatea, trăiește sentimentul eșecului ca tată etc. Peste toate acestea, insomnia cronicizată și alterarea vederii, care pare a-i da lovitura fatală când îl face să greșească un croi, îl duc în pragul depresiei și se spânzură. Faptul că a reușit să cumpere o casă, vindecarea fetei lui dragi în urma unei operații pe cord, bunele direcții morale și profesionale ale fiului ajuns student, dragostea sinceră ce i-o poartă Magduș, care se eliberează treptat de gelozie, sunt motive de optimism ce par să nu mai conteze, să fie înfrânte de morbul depresiei. Înainte să-i dispară conștiința, vrea să-și continue viața, să-l salveze cineva, dar nu are cine și singur nu poate, căci și-a făcut perfect lațul.

Așa cum indică titlul, Berți orbecăie prin viață. Destinul său tragic e, desigur, pretext de meditație cu ramificații comparative dincoace de realitatea romanului. În parte, textul e alcătuit de examenul de conștiință pe care și-l face insomniacul în noaptea dinaintea sinuciderii, cuprinzând secvențe autobiografice și filosofarde. Esența gândirii lui e concentrată în biletul de adio: „Ce a fost frumos și bun a trecut. Fără frumusețe și bine nu se poate trăi.” Personajul a cunoscut frumusețe și bine, la fel ca urât și rău, dar mai mereu fără să le poată distinge. De pildă, face rău crezând că e bine când își bate fiul, croiește, dintr-o stofă scumpă, un pardesiu pe care îl credea perfect, dar apoi îi constată, pe stradă, urâtenia ș.a.m.d. O precizare cum e cea referitoare la concluziile necropsiei, „Pe creierul mic al decedatului au descoperit un ganglion limfatic de mărimea unui ou de găină. Care apăsa centrul văzului și somnului și care, dacă ar fi fost descoperit, se putea îndepărta fără riscuri pe cale chirurgicală.”, demonstrează deplin că destinul personajului a fost de a trăi un șir lung de iluzii, convertind percepții ale căror mecanisme reale de producere nu le cunoaște în repere etice și estetice.

Biografia individuală și socială realizată de naratorul care se semnează în final „Autorul” este cea mai amplă componentă a romanului. Cheia socială conduce, de departe, la cea mai complexă paletă de interpretare.

S-a observat deja că e vorba de o frescă a Târgu Mureșului din primele decenii de după Al Doilea Război Mondial. Aș adăuga doar că de una incompletă, devreme ce în intervalul acțiunii romanului, anii '30-'60 ai secolului trecut, componenta românească era între 26,7-28,3%, dar e aici reprezentată prin personaje episodice și privite din perspectiva cercului maghiaro-evreu al lui Berți, cerc marcat de drama și complexele generate de tratatul de la Trianon și apoi de reconfigurările din timpul și de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, de agresivitatea Securității mereu predispuse la a-i considera aprioric pe maghiari și pe bună parte din evrei dușmani sau trădători, astfel că a făcut tot ce-a putut pentru a sparge grupurile de prieteni, pentru a împânzi colectivele de muncă cu informatori și a construi, prin violență, amenințare și șantaj sistematice, un climat al fricii și al suspiciunii. În plus, comunitatea romă nu e deloc reprezentată, făcându-se la ea doar o trimitere. Chiar dacă era pe atunci, din ceea ce e consemnat statistic cel puțin, infimă, își merită locul într-o frescă integrală. Fie și parțială și perspectivată, trecută deci prin filtrul subiectiv al părții din componența etnică pe atunci majoritară, fresca lui Káli István e totuși, luată în ansamblu, revelatoare. Ea are în primul rând meritul de a evidenția deopotrivă vectorii ideatici convergenți și divergenți ai societății multietnice. Sunt reprezentate atitudinile esențiale față de trecerea la administrația românească, precum și cele față de comunism. Există, desigur, reprezentanți fâțiși ai iredentismului maghiar, dar aflați în minoritate, atitudinea dominantă fiind cea a acceptării cursului istoriei și a rezistenței culturale în fața vicisitudinilor. O chestiune care ținea strict de interesul legitim al unei minorități de a-și susține dreptul la existență și la conservarea identității culturale și lingvistice a fost tratată de reprezentanții statului ca pericol național sau ca dovadă a iminenței trădării, astfel că au recurs la toate mijloacele, mai ales la cele perfide și inumane pentru anihilarea acestor impulsuri. Romanul relevă injustețea suspiciunilor și practicilor represive ale Securității față de reprezentanții minorității maghiare, la fel ca față de toți cei care erau percepuți ca ostili instaurării regimului. Maghiari, evrei și români bănuți că ar fi dușmani ai regimului sunt deopotrivă urmăriți, arestați și persecutați. Insistând asupra modului în care a reacționat comunitatea maghiară la astfel de comportament al autorităților românești, romanul lui Káli István evidențiază și cum au fost subminate șansele concilierii. În locul unei mâini întinse pentru protejarea identității culturale și a sensibilităților inerente trecerii brutale de la un stat la altul și de la o ideologie de guvernare la alta, maghiarii s-au văzut tratați cu suspiciune, hărțuiți, supuși șantajului și amenințării cu aculturația. În atare condiții, speranțele lor s-au legat de protecția oferită diplomatic de statul maghiar, dar se simt abandonati și de János Kádár. Ecoul revoluției din 1956 răzbate până aici, dar partidul și Securitatea sunt cât se poate de vigilente și de eficiente. În acest sens, se remarcă referirile la grupul Faliboga și la felul în care a fost gestionată reacția anticomunistă, fiind scoase în relief mecanismele manipulării și reflectarea momentului în

cadrul comunității orașului. Totuși, dincolo de temeri, a căror justificare e tot mai evidentă pe măsura înaintării în acțiunea povestită mai ales cronologic, tronează speranța în omenie și în faptul că păstrarea distanței față de radicalismul iredentist scutește de persecuții și abuzuri. În cercul de prieteni și de cunoștințe al lui Berți e o singură voce iredentistă și șovină, primită cu oprobriu când i se adresează unui român aproape complet maghiarizat că va trebui să plece de acolo întrucât Transilvania va reveni Ungariei. De partea cealaltă, politica statală românească e tot mai puțin dispusă la concesi, mai naționalistă și mai eficientă în efortul de impunere a controlului asupra minorității maghiare și de slăbire a ei. Evreii maghiari emigrează, tot mai mulți copii unguri trec la școală la secția română, construirea combinatului și a noilor edificii anunță transformarea radicală a orașului în timp ce reorganizările teritoriale amenință coerența fostului Ținut Secuiesc.

Fondul *Orbecăitorului* este așadar unul dramatic până la limita tragicului. Cheii individuale și sociale îi sunt suprapuse și altele, cum sunt cea ideologică și psihologică. Structura de rezistență a romanului e constituită tocmai de urmărirea procesului adaptării personajului și a lumii lui la cursul istoriei, căutând, dincolo de multele momente de slăbiciune și de lașitate, să-și păstreze resursele de omenie atât în condițiile agresiunilor dure, cât și, mai ales, a celor subtile. Principiul ce răzbate la suprafață e cel al operării artei cu emoțiile pentru revelarea unor adevăruri despre indivizi și societate. La finalul lecturii, domină impresia că este împlinit.

* Káli István, *Orbecăitorul*, traducere din maghiară și note de Kocsis Francisko, Curtea Veche, 2021.

** Al. Cistelecan – *Marea frescă târgumureșeană*, în „Vatra”, nr. 1-2/2022, pp. 21-22.

Rodica ILIE

Călătoria ca pre-text și țesătură

Un călător perpetuu, scriitorul este în permanentă căutare a locuirii în cadrul unei limbi pe care și-o apropiază și o reface, o recrează. Pentru Péter Esterházy romanul este mereu inventare de lume, este mereu o aventură de natură *extractivă*, cum ar spune Gheorghe Crăciun, la nivelul limbajului. Poezia prozei are la acești doi mari romancieri ai secolului trecut natura unei explorări *dincolo* de experiența cu lumea sau la marginea lumii și a memoriei, căci propriile lor preocupări sunt mai degrabă călătoria explorativă prin literatură și dincolo de ea, prin limbaj și dincolo de acesta, în căutarea unei stări a adevărului.

Autenticitatea prozei lui Esterházy nu stă doar în specificitatea unui discurs romanesc, precum cel care își propune explicit traversarea pe firul Dunării a unor experiențe culturale, livrești, culinare, etc., ci mai cu seamă

redescoperirea sinelui, recompunerea lui din fragmente. Căci ce este *Privirea contesei Hahn-Hahn – coborând pe Dunăre*, dacă nu un roman-puzzle, dacă nu o scriitură rizomatică, a reconstituirii aluvionare a unui spațiu, a unui timp și a reconstruirii subiectului central-european?

Ironizând moda scrisului la comandă, Esterházy practică în desenul romanesc tocmai dialogul alert dintre Comanditar și Călător, acesta ia rolul de narator-personaj al traseului geo-scriptural și reface pentru comanditar firul călătoriei pe Dunăre, cu accente care alternează mai multe modalități de expresie prozastică. De la scriitura memorialistică de călătorie la cea de atmosferă, care are rolul de a recupera fantasmatica existență a unei lumi dezarticulare pe malurile dunărene, de la un *Bildungsroman* intricat – în care călătoria este nu numai a copilului care parcurge spații, dar care traversează și vârstele formării alături de Roberto, unchiului inițiator, personaj misterios și excentric, aventurierul și revoltatul – la notația eseistică, romanul lui Esterházy conține o exemplară țesătură metaliterară: scriitura de călătorie și de sine, ca o călătorie formatoare, în care personajului/ totodată autorului îi sunt probate toate abilitățile de a supraviețui con-textelor, textelor/ operelor, localizărilor și relocărilor. Existența prin călătorie reprezintă pentru romancier nu doar modul de ființare narativă a locatarilor romanului său, ci mai cu seamă modul de angajare a romancierului în lumea ideilor, în mentalitățile pe care le parcurge și pentru care extrage esențele cele mai tari. Deși romanul are aparent o formulă permisiv aventurieră, voluntar rătăcitoare, dictată de imperativul teleologic, a pleca și a sosi la capătul călătoriei, nu este doar rescrierea epopeică a unei telemahiade moderne, în care subiectul se construiește pe sine, se formează și se conformează călătoriei, ci totodată pretextul călătoriei este chiar viața, lumea, societatea la trecerea prin teroarea istoriei, la granița istoriei regimurilor comuniste și dincolo de granițele culturale și lingvistice. *Privirea contesei Hahn-Hahn – coborând pe Dunăre* devine din acest unghi o privire scrutător-sarcastică, ironic-acidă, asupra transformărilor societății, mutațiilor în sensibilitate, oscilațiilor gustului/gusturilor, toate prilejuri de reflecție și de notații eseistice visceral prinse de țesătura romanească.

Dacă Pessoa descrie Lisabona ca pentru străini, practicând notația factuală care stă alături de o descripție liric-eseistică ce vine să întărească *evadarea* în spațiul cunoscut, prestabilit ca hartă, ca geografie culturală restrânsă, precum Kafka cu Praga în romanele sale, Esterházy, în schimb, face din hartă și din geografia cuprinsă de aceasta prilej de *evadare prin*, de aventură de dragul aventurii și al regăsirii în ea, tocmai în ce are aceasta liminar, traversarea fluviului devine analogia traversării destinului individual și supraindividual, experiența subiectivă devine una transsubiectivă, asumată, în comunitatea/ comensualitatea restrânsă, în intimitatea erotică sau în cea exaltat revoluționară. Alter-egoul romanesc al lui Péter Esterházy asumă etapele inițierii în sensul metabolizării tuturor experiențelor, rimbaldian, testând toate formele de a-ți face *sufletul monstruos*, prin licori și plăceri culinare, erotice, intelectuale, filosofico-

științifice, literare. Astfel romanul se configurează ca metadiscurs care sublimează expresii și moduri de scriitură care parcurg oralitatea mimată/minată, *kynico-cinică* (precum ar spune Peter Sloterdijk), veselă și usturătoare, adusă la cea mai savantă formă de argumentare, la intersectările cu marile opere, de la Heine la Wittgenstein, de la Lawrence Sterne la Jean Bart, de la Elias Canetti la Claudio Magris, surse folosite sau ironic specificate la bibliografia de final ca *(ne)utilizate*. Astfel, putem spune că pentru Péter Esterházy este suficient pre-textul, pentru ca de acolo scriitorul să genereze un hipertext, un roman metatextual, care stă sub semnul suspiciunii, al relativizării/ al reinventării marilor opere, al reasezării lor ironice, dar recreatoare. Căci tot ce pare a fi canonul unui spațiu de gândire și de reflecție central-european, mai exact danubian, este resemantizat, reinterpretat, reasezat cu ironie și detașare comică, din atitudinea sfidătoare pe care istoria a dat-o, a imprimat-o celor care au rămas la marginile imperiului ca cei care sunt în permanenta căutare a centrului. Putem spune că *telosul* Călătorului este nu doar simbolic, el este motivat și istoric, antropologic, sociologic: nostalgia după forța centralității, iar atingerea acestui ideal stă în descoperirea, ca străfulgerată de adevărul unei priviri, a Prințesei. Idealul, *phantasma*, frumusețea acestei iluzii se descompune, se destramă odată cu finalul călătoriei. Ilustrativă este scena uciderii soarelui (p. 261), semnificând intensitatea dureroasă a descoperirii, a revelării adevărului care echivalează cu spulberarea idealului, cu recunoașterea adevărului istoriei prin *confundarea cu* istoria.

Exercițiu de memorie și de reamintire, putem spune că romanul lui Esterházy practică antrenamentul anamnetic tocmai pentru a se opune relaxat, dezinvolt instituționalizării memoriei, reglementărilor clișeizante ale gestionarilor/ funcționarilor memoriei. Literatura sa poate avea rolul transferului pe care, paradoxal, ficționalul îl face în factual, chiar periclitând seriozitatea acestuia, dar redescoperind istoria și autenticitatea subiectului în istorie, prin experiențe mărunte, rezervate doar celor care știu să le recunoască drept *exemplare*, de la simple (de)gustări frugale, la copioase oște livrești și nu numai pe care le oferă (pre)textul călătoriei danubiene. Reprezentările istoriei nu sunt oculte de Esterházy, dar narațiunea nu se fandosește și nu se supune modelului tradițional romanesc, dimpotrivă. Îl transferă într-un discurs critic, resemantizat, focalizat atât pe *celălalt*, cât și pe *sine*, un discurs îndrăgostit de sine și de literatură, autoreflexiv și reflexiv pentru conștiința poetică și istorică a scriitorului – reflector al subiectului danubian, al Dunării ca subiect și obiect al cunoașterii și al posesiei. Căci ce este călătoria dacă nu uitare de sine, fugă, evadare și regăsire, o relație înțetă cu celălalt și cu sine, o relație intimă a pierderii de sine și a recuperării prin alteritate, asemenea fenomenologiei erosului? În microistoriile povestite de Esterházy, Dunărea și subiectul danubian, se reconfigurează, se recompun chiar dacă semnele orașelor sunt distincte, chiar dacă vocea călătorului restituie fragmentar imagini oculte, arareori iluminate de coerențe și echivalențe, de regulă parcursul este accidentat/ periclitat de tot felul de peripeții, de intruziuni

ale politicului, de catastrofe naturale sau de cataclisme istorice. Povara Călătorului nu este doar a recuperării coerenței geografiei Dunării, ci mai ales a recuperării coerenței individului în istoria reală, naturală și socială, umană și spirituală. Ceea ce reprezintă facilitatea spațiului care indică o anume progresivitate, o anume linearitate este doar aparența, iluzia cartografiată de precursori, de fapt fluviul își conține aluviunile, misterele, insulele de beatitudine sau de existență ternă, mângâioasă, angoasantă. Pe toate și le asumă călătorul-narator (Închiriatul), pe toate le păstrează ca experiențe cognitive și creatoare, nu la modul turistic de consumare a experienței, de care se detașează ferm, explicit. Din contră, condiția Călătorului stă în aceea că el este dator să facă experiența atât existențial, cât și documentar, e dator să informeze stadiul călătoriei, să elaboreze rapoarte, să comunice imperativ prin telegrame, prin anexe să înregistreze oscilațiile, stările, sentimentele cu febrilitatea și cu spaima supravegherii continue (din partea Comanditarului, în care se ascunde metafora supraveghetorului), starea de alertă fiind una care amendează și imprimă scrisului directete, dar și seducția fugitivului, spaima de necuprindere, de nefinalizare, spaima că proiectul nu poate fi încheiat, iar forma romanului conține acest tumult, aceste variații (meteo) logice, metafictionale. Salvarea este tocmai paradoxul Europei *caminabile* (cum ar spune Georges Steiner), a continentului posibil de cuprins, dar imposibil de prins într-o unică formulă romanescă, a Europeanității ca valoare definibilă și nedefinibilă, poate a definirii identitare plurale, etnice și cosmopolite, specifice și transculturale totodată. Din această perspectivă, romanul *Privirea contesei Hahn-Hahn – coborând pe Dunăre* reprezintă neputința de a fi un roman oarecare, el conține toate formele de roman, în rescriere. În plus, el conține mai multe identități rănite, pe care le exhibă și le ocultează simultan sub trama (sau analogia) erotico-inițiativă.

Péter Esterházy reușește prin romanul său o introducere substanțială, existențială, în sensul de onto poetică la o nouă *antropologie a mobilității* pe care Marc Augé o teoretizează la distanță de nici două decenii, intuiția romancierului fiind vizionară, schimbarea de paradigmă a călătoriei și a lui *homo viator* determinând mutații radicale după anii '90. Tot astfel cum tensiunea călătoriei o face să existe doar dacă ea devine infinită (cf. sintagmei la infinitiv a lui Magris, *L'infinito viaggiare*), doar dacă ea nu se termină niciodată, aidoma pentru romancierul maghiar: „călătoria începe dincolo de cunoaștere, mai pe șleau a ști și a nu ști în același timp, ignorând și folosind experiențe despre mlaștinile tăcute unde plutesc pașnic salamandre cu pete sau cu creastă, despre bogatele brațe moarte, despre linia curentului apei care poate fi deviată de stâncile ivite din albie, copaci prăbușiți, insule, zăgazuri” (p. 121-122).

Într-o TELEGRAMĂ DE RĂSPUNS, personajul călător precizează afirmând credo-ul romancierului: „Scopul călătoriilor mele de explorare este următorul: cercetând urmele fericirii care mai există, măsoar lipsa acesteia. Dacă vrei să știi cât e de mare întuneric din jur, trebuie să privești

scrutător spre luminile care pâlpâie în depărtare. Călător.” (p.162). Dubla semnătură subînțeleasă, dar limpede întrezărită, ne face să concluzionăm că Péter Esterházy nu scrie doar un roman, ci practică o scriitură autoscopică atât de actuală, în care punctează cu amărăciune: „iertare – într-adevăr, s-ar putea pune întrebarea în ce direcție a curs Dunărea în ultimii patru de ani...” (p. 240). Măsurând firul Dunării, *homo viator* constată ... „dacă avea o zi foarte bună (...), că Dunărea este eternă și că el este Dunărea aceea” (p. 121). Alteori barometrul sufletului indică alte stări, iar romanul diaristic notează: „viața e ca Dunărea: când albastră, când cenușie, când brună, când crește, când scade, întâlnirea remorcherelor, interzisă” (p. 71). Dunărea e pretext, e memorie, destin, oglindă a sufletului, tot ea devine amanta, forma, romanul. Ea impune călătoria, ea direcționează, acaparează, inervează și enervează scriitura. Este peisaj și probă, frontieră și univers.

Din aceeași motivație fenomenologică a lui Esterházy, validitatea călătoriei constă în caracterul ei formator, modelizator, asumat experiențial/ existențial: „Călătoria e pentru mine o autocunoaștere, nu caut noul și necunoscutul, ci vechiul și cunoscutul, să recunosc, în sfârșit ceea ce mă recunoaște” (p. 99). Paradoxul scriitorului autentic se găsește tocmai în tradiția reinterpretată, în relecturarea și reinterpretarea modelelor. De aceea cuvintele de la începutul romanului călătoriei reverberează, căci Esterházy construiește interogativ, aluvionar, revenind permanent la invalidarea certitudinilor, la dorința de recompunere/ descoperire a sinelui și a propriei scriituri: „Dunărea nu există, treaba asta-i mai limpede decât lumina zilei. Dunărea nu este ceva, nu e apa, nici moleculele apei, nici segmentele periculoase ale albiei, Dunărea este *totul*, Dunărea este forma. Forma nu e o haină sub care se ascunde ceva mai important decât ea, ceva mai serios. Ce înseamnă că forma unei cărți e ca Dunărea? (...) Romanul ar fi identic cu propria moarte? – Nu susțin că romanul e mort numai și numai atunci când și Dumnezeu e mort. Nu susțin că dacă Dumnezeu e mort, e mort și romanul. Nu susțin că dacă romanul e mort, e mort și Dumnezeu. Dar la întrebarea dacă e mort etc., am un răspuns cât se poate de ferm și de concret: NU ȘTIU»” (p. 28). Iată așadar că poetica romanescă a lui Esterházy, deși problematizantă, ezitantă, autoironică, reinventează eposul romanesc și ne restituie mereu nostalgia după formă, după coerența pe care o dă aceasta, după frumusețea spectaculară a lumii și a dicțiunii care se lansează mereu în plonjonul spre recunoașterea fericirii, chiar dincolo de a ajunge în *apropierea* sau în posesia ei: „Cum voi fi în stare s-o conștientizez? Cum se poate ajunge în apropiere: Există vreo metodă? Aparent sunt întrebări generale. Întrebările iubirii? – Cât privește moartea, am să mai revin»” (p. 29). Notațiile autoreflexive sunt de la sine grăitoare. Un roman al crizei literaturii? Al sfârșitului istoriei? Un roman al literaturii romanescului, potențat de călătoria ca experiență de cunoaștere și relectură, ca experiență de scriitură exuberant condusă de un maestru, acesta este romanul lui Esterházy.

Referințe:

Esterházy, Péter – *Privirea contesei Hahn-Hahn – coborând pe Dunăre*, Paralele 45, Pitești, 2009, trad. din maghiară de Anamaria Pop.

Augé, Marc – *Per una antropologia della mobilità*, Jaca Book, Milano, 2010 (trad. dal francese di Guandalina Carbonelli)

Magris, Claudio – *L'infinito viaggiare*, Oscar Montadori, 2005, 2010, ristampa, Milano.

Pessoa, Fernando – *Lisbonne*, éditions Anatolia, pour la traduction française, (traduit de l'anglais par Béatrice Vienne, 1995).

Ricoeur, Paul – *Memoria, istoria, uitarea*, Amarcord, Timișoara, 200, trad. Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik

Sloterdijk, Peter – *Critica rațiunii cinice*, vol I, II, Editura Polirom, Iași, 2003.

Steiner, Georges – *Una certa idee di Europa*, Garzanti, 2006.

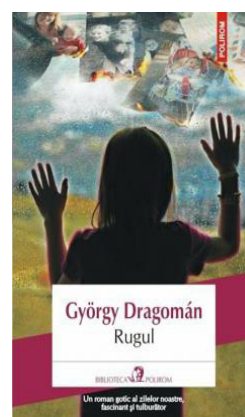
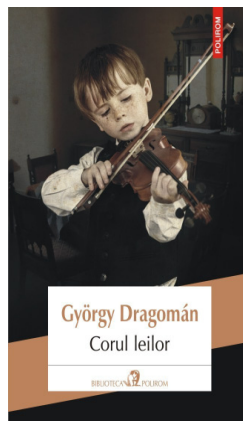
Cristina TIMAR

Simfonia dulce-amară a lumii

György Dragomán e unul din cei mai cunoscuți și apreciați scriitori contemporani maghiari. Născut la Tg. Mureș în 1973, emigrat în Ungaria în 1988, având așadar experiența ambelor regimuri comuniste, cel românesc, până la 15 ani, și cel maghiar, până la căderea lui, tematizează din perspective diferite această experiență care i-a marcat copilăria și adolescența în cele două romane care i-au adus notorietatea: *Regele alb*, apărut în 2005, la trei ani de la romanul de debut (*Cartea desfacerii*, care încă nu s-a tradus) și *Rugul*, publicat în 2014. Volumul de proză scurtă *Corul leilor**, în excelenta traducere a doamnei Ildikó Gábos-Foartă, care e și traducătoarea romanelor lui Dragomán, a fost publicat în limba maghiară în 2015, dar geneza lui se întinde pe o perioadă îndelungată, aproximativ 13 ani, potrivit mărturisirilor autorului. Toate cele 30 de proze care alcătuiesc volumul sunt instantanee ale unor episoade în aparență banale, cele mai multe fiind create pornind de la tematizarea relațiilor interfamiliale, funcționale sau mai puțin funcționale, și surprind, în general, aspecte ale universului domestic, al casei părinților sau bunicilor, al tabieturilor, ticurilor, tiparelor lor mentale, cu anxietățile, prejudecățile, obsesiile sau eșecurile lor, toate acestea fiind atent devalate de naratori subiectivi, copii sau adolescenți, fete sau băieți, cu o precizie vizuală de invidiat.

Această extraordinară acuitate vizuală, pe care o și atribuie naratorilor povestirilor, i se trage, potrivit confesiunii din interviul acordat Florinei Pârjol pentru *Observator cultural* (<https://www.observatorcultural.ro/articol/oamenii-sint-surprinsi-desi-scriu-carti-atit-de-dureroase-si-de-dure-zimbesc-si-sint-atit-de-fericit/>) din anii premergători emigrării, acei ani de așteptare încordată, din perioada 1986-1988, când familia Dragomán pândează zi de zi cutia poștală, în speranța că vor primi vizele de emigrare din partea statului român: „Era o așteptare

continuă, un lung rămas-bun, și atunci m-am hotărât să iau tot orașul cu mine. În sensul că am dezvoltat un soi de autoexaminare: în fiecare seară, înainte să dorm, încercam să-mi amintesc tot ce văzusem în ziua aceea. Mici detalii, nu conta ce anume. Era, într-un fel, un joc de-a amintirile pe care l-am jucat timp de peste doi ani. Și așa mi-am dezvoltat un tip de memorie foarte senzorială, foarte vizuală. Și mi-am dat seama, când am început să scriu, că, într-un fel, asta m-a făcut scriitor. Fiindcă la 13 ani, nu te uiți la un pahar cu apă pus pe masă, vrând să-l păstrezi în memorie. La vârsta asta, nu contează astfel de lucruri. Dar pentru mine toate aceste mici detalii erau foarte importante. Știam că sunt singurul care și-a propus să ia orașul cu el, și n-am zis la nimeni, era un fel de taină. Și așa am învățat să văd, de fapt. Cred că trebuie să vezi când scrii. Eu, când scriu, întotdeauna mă uit la un perete alb și încep să văd ceva acolo. Iar ceea ce văd devine o imagine foarte plastică.” Iată un foarte autentic crez artistic, care privilegiază vizualul în producerea textului, ceea ce și imprimă o poeticitate aparte stilului său.



Dar nu doar vizualul e important la Dragomán, în acest volum de proză scurtă, ci și auditivul. Tema muzicală acompaniază fiecare proză, chiar și pe acelea, puține, care nu ating explicit această temă, dar au un ritm interior imprimat fie de fenomene ale naturii (de exemplu o ploaie torențială, ca în *Sistemul și dușmanii lui*), fie de tropotul dement al copitelor în bucata intitulată *Derby*, din proza *Fotoliul cu urechi*.

Ultima proză menționată, aflată spre finalul volumului, e cea mai puternică și mai în spiritul volumului. Din triada cu totul specială nepot-Bunic-Bunică (scrise reverențios, cu majusculă, în tot volumul, la fel ca perechea Mamă-Tată), se nasc o serie de povești pline de grație, atât vizuală, cât și auditivă, poate cele mai luminoase din volum. Perspectiva fiind cea a nepotului, un copil de câțiva anișori, cele cinci povești care alcătuiesc *Fotoliul cu urechi* glisează firesc într-un suprarealism absolut fermecător. Apa care se revărsă de la robinetul din baie din *Aproape tot ce trebuie să știi despre pești*, pe care Bunic și nepot nu mai reușesc să-l oprească, umple încăperea iar cei doi încep o călătorie acvatică fantastică, sperând că vor plonja direct în Dunăre iar scaunul, devenit ambarcațiune, îi va duce „până la mare”.

În ultima bucată, *Medicament*, vechiul fotoliu cu urechi devine coșul unui balon cu aer, confecționat din damascurile bunicii. Zborul de la fereastra modestului apartament (căci recunoaștem mereu în fundal orașelul transilvan de provincie și apartamentul tipic comunist al copilăriei autorului) îi duce deasupra Africii, la vrăciul care, din vârful unui baobab, le dă leacul pentru bolile bunicii. Inocenței copilului îi răspunde, într-un acordaj perfect, inocența Bunicului. Nici că se putea cuplu mai simetric și mai armonios. Reîntoarcerea la candoarea copilăriei e posibilă pentru Bunicul imobilizat în fotoliul rulant tocmai din pricina infirmității, transformată în avantaj. În bucata *Derby*, nepotul, încălecat în poala bătrânului, participă la o cursă de cai, care reface cursa în care bunicul s-a accidentat iar bucuria extatică a trecerii liniei de sosire produce minunea și, pentru câteva minute, în ropotele cailor, copilul e sigur că Bunicul se va ridica și vor „dansa împreună dansul bucuriei”. (p.215) A doua bucată nu mai marșează pe extazul dionisiac, ci pe melancolia obiectelor vechi, încărcate de istorie. Gramofonul din camera Bunicului e elementul de decor emblematic al acestor proze, ce stă mărturie a unei *belle époque* doar aparent apuse. Bunicul o menține încă vie prin refuzul aparatelor electrice și audierea la nesfârșit a singurului disc, cu un singur cântec imprimat.

Doar pentru a alunga tristețea nepotului, numit afon de către o educatoare nepricepută, el pretinde că urăște muzica, chiar și gramofonul de care Bunic și nepot sunt atât de mândri și, în hohote de râs, începe să bată darabana pe podea, producând o reacție în lanț. Vibrațiile sonore reduc la viață un adevărat bazar de obiecte vechi ascunse prin sertarele comodei de mahon, peste zgomotul lor suprapunându-se mârâitul leilor-mânere și al Bunicului, respectiv nepotului. Vocile lor se unesc într-un „cântec străvechi”, revărsându-se în cercuri concentrice asupra scării, cartierului, orașului, lumii, vindecând rana sufletească a nepotului. O astfel de complicitate nu e posibilă decât în universurile unde vechimea obiectelor, relicve ale trecutului, împrumută ceva din firea proprietarilor și din aspirațiile proprietarilor – în cazul de față, dorul libertății.

Tema clasicului concert de Anul Nou din Viena e recurentă. O regăsim și în *Vals* – unde o Tanti Ilonka ascultă cu sfîințenie, la un televizor vechi, cu lampă, acoperit în restul anului cu o husă, celebrul concert, fără de care începerea noului an e de neconceput. Dacă în *Vals* tehnologia depășită creează o situație de-a dreptul hilară, tânăra vecină fiind nevoită să stea în poziții caraghioase, cu o șurubelniță în mână, pentru a vedea ceva printre „puricii” de ecran și a auzi printre pârâiturile capriciosului TV frânturi din concert, în *Fracul cel vechi*, Bunica își exasperează soțul și nepotul, dând la maximum volumul videocasetofonului. Planul Bunicului, de a-și îmbrăca nepotul în vechiul său frac reușește, iar cuplul Bunică-nepot alunecă grațios, în ritmul *Dunării Albastre*, pe uzatul covor persan, în timp ce Bunicul, din scaunul său cu roțile, sustrage telecomanda printr-o invenție ingenioasă, oprind muzica. Totuși, ca într-o transă, bunica nu mai observă ce se petrece în jur și continuă dansul, retrăindu-și bucuriile tinereții și nostalgiile de cetățean mittel-european.

Există un supramelos care vine de undeva de foarte departe, dintr-o istorie îndepărtată, iar copilul e receptacolul perfect al acestei melancolii melodioase, care reverberează puternic în conștiința sa, dar și a celorlalte personaje, după cum vom vedea. Prozatorul nu se limitează la explorarea magiei sunetelor de a reînvia frânturi din trecut ci, ca un autentic meloman, se lasă sedus de forța insidioasă a muzicii de a da unicitate oricărei ființe, așa încât vom întâlni tot felul de cupluri muzică-om: copilul violonist traumatizat de tată pentru a face performanță (*Arcușul de fier*), adolescenta cu trac de scenă, depășit cu brio în momentul în care își descoperă vocea venind din profunzimea ființei, pe piesa jazz *Cry me a river*, rockerul disperat că nu va ajunge la concertul trupei preferate, capabil de cele mai mari sacrificii de fan înrăit (*Hevimetal*), copiii care se inițiază în rock, lipindu-și urechea de ușa vecinului bărbos, mare iubitor de AC/DC (*Electricianul bărbos*), tânărul aflat în călătorie de doliu, fascinat de extazul muzicii flamenco, interpretată de un cuplu de vârstnici într-o piață din Madrid (*Puerta del Sol*). Dar muzica apare și ca fundal pe care se desfășoară mici drame umane, căci nu lipsesc diversele tipologii umane: alcoolicul, workaholic-ul, cleptomanul, homeless-ul, inadaplatul, priviți însă cu atâta blândețe și umanitate, dar și cu o doză de umor, încât nu poți să nu fii de acord cu autorul: viața fiecăruia dintre noi e o partitură pe care o interpretăm cât putem de bine pe fundalul mai larg al muzicii lumii și noi toți contribuim la acest imens cor, care se derulează de milenii, fără întrerupere, într-o polifonie magistrală.

Muzica e terapie, e vindecare? E chiar mai mult decât atât, căci ea alcătuiește o uriașă pânză sonoră pe care se proiectează umanitatea. Contrar părerii generale, György Dragomán are intuiția precedentei muzicii. „La început a fost muzica” pare a se afirma prin toate cele 30 de proze, ea e mai veche decât cuvântul, iar *Corul leilor* e doar un LP care a captat ceva din sonoritatea ei de o năucitoare bogăție. Dacă n-ar fi fost un scriitor atât de bun, Dragomán ar fi trebuit să fie un muzician genial.

*György Dragomán, *Corul leilor*, traducere din limba maghiară de Ildikó Gábor-Foarță, Editura Polirom, București, 2020, p.292



Melinda CRĂCIUN

În absența regelui alb

Literatura maghiară contemporană se poate lăuda cu destul de multe nume cunoscute în peisajul românesc, cum ar fi Bartis Attila, Kertész Imre, Böszörményi Gyula, Esterházy Péter, Fodor Sándor, Jókai Anna, Krasznahorkai László, G. Szabó Judit, Lázár Ervin, Müller Péter, Rácz Zsuzsa, Szabó Magda, Závada Pál, Ádám Bodor și mai sunt, cu siguranță și alții, pe care i-am scăpat fără să vreau. Alături de aceștia se numără și Dragomán György, scriitor născut la Tg. Mureș, dar stabilit în Ungaria, prezent, însă, destul de des în viața literară românească, fie prin participarea la diferite manifestări culturale, fie prin interviuri sau, de ce nu, prin cărțile sale traduse destul de prompt și în limba română de Editura Polirom.

Publicat în 2005 la Budapesta, la editura Magvető Könyvkiadó și tradus exemplar în 2008 de Ildikó Gábos-Foarță, al doilea volum al scriitorului, *Regele alb* (Polirom, 2017), cunoaște foarte repede celebritatea, fiind tradus în peste 30 de țări (printre care Germania, Franța, Italia, Olanda, Israel, Finlanda, Suedia, Norvegia, Danemarca, Polonia, Grecia, Slovenia, Bulgaria, Slovacia, Croația, Serbia, Spania sau SUA) și apreciat unanim pentru forța textului sau firescul rostirii unui adevăr istoric filtrat prin ochi de copil. Un cronicar de la „New York Times” spune că *Regele alb* este povestea unui „Huck Finn al Războiului Rece, bătând străzile dintre blocurile de beton”, scrisă într-o limbă „sclipitoare și plină de acrobații, cu propoziții-serpentină”, în timp ce „The Washington Post” apreciază simplitatea limbajului și efectele suprarrealiste. (dragoman.gy July 21, 2008 Cum mi-am petrecut începutul lumii «*Regele Alb* in Cotidianul»2014-08-13T16:51:23+02:00 Uncategorized). În Suedia, Svenska Dagbladet, spune că „Dragomán surprinde, cu o acuitate fantastică, violența și abuzurile sistemului politic, așa cum se reflectă ele în universul copiilor”, Dagens Nyheter afirmă că e „un roman fascinant și plin de forță”, iar Helsingborg Dagbladet numește romanul drept „o carte care-l face pe cititor să simtă pe propria piele ce însemna societatea în timpul lui Ceaușescu; o carte strălucită, aș spune, dacă epitetul nu mi s-ar părea nepotrivit în acest context.” (<https://www.icr.ro/pagini/recenzii-entuziaste-pentru-regele-alb>)

La noi, cartea a beneficiat de aceeași receptare pozitivă, Simona Sora considerând că „*Regele alb* e un excelent roman «nocturn» central-european, fragmentar și discontinuu, în care, totuși, totul – realitate și halucinație, cruzime și duioșie, metafizic și obscen – se leagă cu necesitate.” (dragoman.gy October 21, 2008 *În numele Tatălui* (Regele Alb in DeilmaVeche) 2014-08-13T15:28:29+02:00 Uncategorized), un text „fără concesii la absurdismul tentant”, cum îl fixa, scurt, Radu Cossașu în „Dilemateca”, „un roman de deformare, de contorsionare, de pulverizare a unui personaj care, totuși, rezistă.” (<https://dilemateca.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/la-razboi-599613.html>). În Ungaria, romanul *Regele alb* a fost distins cu premiile Tibor Déry, Sándor Márai și Jan Michalski și, în Marea Britanie, s-a realizat un film inspirat din carte, *The white king*, în regia lui Alex Helfrecht și Jörg Tittel, avându-l în rolul lui Dzsátá pe Lorenzo Allchurch.

Filmul se depărtează profund de atmosfera creată de cele 18 povestiri, dar Dragomán György e printre puținii autori est-europeni cu o carte care a atras atenția cinematografului engleze.

E oarecum firesc acest aspect, dacă ne gândim la imaginile vii, clare și bine conturate pe care le construiește textul său. Mărturisește, într-un interviu, că în vremea adolescenței, beneficiind la bunici de aparatură necesară, urmărește în fiecare zi două filme, fără a ști despre ce fel de pelicule este vorba, iar după plecarea în Ungaria, ține cronică de film o perioadă destul de lungă de timp, astfel, era imposibil ca scriitura sa să nu fi suferit o influență în acest sens.

„M-am uitat în jos, pământul absorbise toată berea, se mai vedeau doar niște pete negre printre smocurile verzi de iarbă, pe locul unde stătuserăm iarba era culcată la pământ, rămăseseră acolo și cele două capace aurii de bere, m-am aplecat, le-am ridicat pe amândouă, le-am strâns în palmă și am pornit și eu după bunicul.” (*Perspectivă*, p. 249) Cu această frază se încheie una dintre povestirile sinteză din volum, ce cuprinde toate direcțiile tematice ale romanului, dar este și o mostră de măiestrie a rostirii și, în același timp, o modalitate aparte de a surprinde și prezenta cei trei F, specifici comunismului, cu accent pe frică și frig, foamea, prezentă în multe alte povestiri, aici apărând doar metaforic. Frica de dubă, de securitate, de profesorul de sport, de bunicul, de mama sunt toate atinse în această povestire, asemenea unor corzi de harpă, ce produc ecouri interne în mod diferit, în funcție de cât de puternic sunt ciupite, dar care sunt externalizate imediat, în funcție de resortul momentului. *Regele alb* nu este o carte a universului interior, Dzsátá e rar singur și orientarea sa e înspre lume, nu spre interior. Emma, din *Rugul*, va beneficia de luxul interiorizării, Dzsátá e nevoit să țină pasul cu tot ce se întâmplă în jurul lui, în lumea ce-l înconjoară, în cazul de față, momentul de răătărire al bunicului, la care observăm o fărâma de deznădejde, de sinceritate, de dor, de afectivitate, într-un cuvânt, fața umană de tată, bunic și, implicit, de membru al unei societăți ce nu-l reprezintă, dar îl ține captiv și de unde nu se poate elibera. Astfel, bunicul devine expresia omului obișnuit din societatea comunistă, care nu își permite luxul de a lăsa garda jos în nici o situație, frica pe care o trăiește copilul nefiind decât o oglindire firească a Fricii pe care adulții o resimt la alte cote și cu alte implicații.

Frigul e subtil sugerat aici, copilul pleacă în echipament de sport să îi ducă berea, și ea, rece ca gheața, profesorului și sfârșește prin a-și însoți, oarecum forțat bunicul într-un vârf de deal, deasupra orașului, (în locul unde acesta a fost dus de tatăl său și, la rândul lui, l-a dus și el pe tatăl lui Dzsátá, într-un soi de ritual de inițiere), apoi stă așezat pe jos, sub nuc, pe haina bunicului și îl asistă la cum bea berea, caută să facă exerciții de yoga să scape de frig, dar nu reușește, conștient că, orice ar face, nu are cum grăbi momentul și nici șanse de a se încălzi n-o are. Frigul exterior este o transpunere a atmosferei reci, formale, ce s-a instituit în familie după deportarea tatălui, iar copilul percepe toată această situație cu firescul cu care copiii, în general acceptă răul din jur, crezând că e vina lor, dar tremură și așteaptă ameliorarea, așa cum, întreaga societate o face după instaurarea regimului comunist.

Foamea, aici, ține de nevoia de atenție, și nu e, neapărat legat de copil, cât, mai degrabă, de bunicul său. Aspectul dezordonat pe care îl observă băiatul la bunicul său, „...bunicul avea cămașa prost încheiată, gulerul îi atârna strâmb și nici cravată nu avea la gât...” (p. 242) trimite spre dezordinea din viață, din societate, din familie, din tot ceea ce-l înconjoară pe Dzsátá și, din care el nu prea înțelege multe, dar acceptă lucrurile așa cum sunt sau, uneori, se răzvrătește și caută să restabilească ordinea pe care o consideră el a fi cea „bună”. E un moment de criză a bunicului din care copilul nu știe foarte clar cum va ieși, dar la care asistă, căutând să empatizeze și să se elibereze în același timp, să-l prelungească, dar să-l și oprească, descoperind că nu numai lui îi e dor de tatăl său, ci și bunicului, care îi cere fotografia pe care știe că o are ascunsă în buzunar, și de care nu se desparte niciodată. Apare în prim plan tema familiei, dar familia pe fundalul istoriei momentului capătă alte conotații. Știm, din acest text, că bunicul, tatăl și Dzsátá au același prenume, dar nu știm care este acesta. Depersonalizarea este și ea subtil surprinsă aici, bunicul și tatăl se individualizează prin acțiunile lor și modul în care acestea se oglindesc în societate sau în familie, iar copilul are o poreclă (ea fusese a autorului însuși, în copilărie, vine de la „Săgeată”, prescurtat Dzsátá, după cum mărturisește într-un interviu). *Perspectivă* este despre singurătatea care îți deschide o întreagă lume, cum este întreaga carte, de fapt, indiferent care dintre personaje se află sub lupă. *Regele alb* este romanul unei absențe. Absența tatălui, a soțului, a fiului, a sentimentului de siguranță, a bunicului în viața nepotului, a afectivității, a regelui de pe tabla de șah, a zâmbetului sincer, a firescului ș.a.m.d. E, însă, o carte care emană o extraordinară forță. Dzsátá nu pare niciodată neajutorat, este un băiat foarte curajos și extrem de creativ, în care Dragomán a adunat toată curiozitatea și ingenuitatea specifice vârstei, care nu au dispărut nici în condițiile vitrege aduse de situațiile trăite, ci, dimpotrivă, parcă s-au potențat, culminând în ultimul text, *Funeraliile*, cu o deschidere firească, optimistă, spre fantastic. Nu știm dacă tatăl, într-adevăr a fost prezent la înmormântare, dar știm că băiatul capătă o putere supraumană în final, „și am știut atunci că oricât de repede ar merge, eu tot o s-o ajung din urmă, da, o s-o ajung, și, ridicând ranga deasupra capului, am luat-o la goană după ea, tot mai repede și mai repede și mai repede.” (p. 270)

Acest final deschis restabilește, oarecum și o ordine a lumii în care binele și răul se inversează și se folosesc reciproc, se recalibrează, iar cel slab, ca în basme, devine puternic și răzbună întreaga nedreptate ce i s-a făcut, fără să cadă în patetic și fără să stârnească milă. Puterea discursului constă în aglomerarea de acțiuni care nu dau timp introspecției, fiind prezentate cu umor și ironie, într-o fluentă constantă, care urmărește, de fapt, fluxul gândirii unui copil, care, la fel ca și băiatul din *Iepurii nu mor*, de Savatie Baștovoii sau *Visul copilului ce pășește pe zăpadă fără să lase urme* de Gabriel Chifu, asistă, pe fundalul unui regim totalitar, la drama familiei, din interior sau din afară, „de sus”. „Micile” întâmplări construiesc universul unei mari absențe, în fiecare text, alta. Le unește, însă, fundalul, regimul absurd ce modifică obișnuitul fiecărei zile și îl transformă într-o perpetuă căutare a ceea ce lipsește.

Senida POENARIU

Despre dragoste și alți monștri

În 2018, Sándor Márai (1900–1989) era cel mai tradus autor maghiar în Franța¹, cu 27 de cărți, urmat de câștigătorul premiului Nobel, Imre Kertész, cu 11 titluri, în timp ce polonezul Witold Gombrowicz, de exemplu, apare cu 17 cărți. În România, la editura Curtea Veche, au apărut *Lumânările ard până la capăt*, *Moștenirea Eszterei*, *Turneu la Bolzano*, toate traduse de Anamaria Pop, *Divorț în cetatea Buda*, în traducerea lui Marius Tabacu, și *Eliberare*, tradusă de Kocsis Francisko. Cu un mare succes în lumea occidentală, multe dintre romanele sale fiind pe lista de bestselleruri, Márai este adesea alăturat scriitorilor precum Robert Musil, Stefan Zweig, Joseph Roth și chiar Ortega y Gasset². În spațiul românesc, cu excepția unei teze de doctorat³, nu a atras atenția criticilor literari.

Născut la Kassa (Imperiul Austro-Ungar, astăzi Košice, Slovacia), Sándor Márai, un produs al diversității etnice și culturale tipice Europei Centrale⁴, a fost un scriitor prolific, publicând în jur de cincizeci de titluri, și, de asemenea, este primul traducător al lui Kafka în limba maghiară. Declarându-se împotriva nazismului, precum și a comunismului, după ce petrece câțiva ani prin Germania și Franța, părăsește definitiv Ungaria în 1948, stabilindu-se, în cele din urmă, în Statele Unite ale Americii. Acesta interzice publicarea cărților sale în Ungaria atât timp cât la conducerea statului se află regimul comunist.

Aflat deja la a treia ediție în limba română, romanul *Lumânările ard până la capăt*⁵ a fost publicat în anul 1942, la Budapesta, și a fost redescoperit în Europa abia după anii '90 și ecranizat, dramatizat și pus în scenă în 2006.

Narat la persoana a treia, registrul epic confecționat fragmentar din momente cheie ale vieții personajului masculin principal, un nobil taciturn, ajuns la senectute și prezentat inițial impersonal, prin gradul militar pe care îl poartă, acela de General, ia în cele din urmă formă monologală. Acțiunea se desfășoară pe o axă temporală de peste 75 de ani, de la sfârșitul secolului al IX-lea până aproape de mijlocul secolului al XX-lea, în fostul Imperiu Austro-Ungar, dar apar și câteva secvențe relevante pentru configurarea semnificațiilor romanului în Franța și în Orient.

Strategia expozitivă condusă excelent, de-a dreptul hipnotizantă a scriitorului, urmează îndeaproape perspectiva din ce în ce mai personală și subiectivă a personajului. Se profilează o focalizare progresivă de la macro la micro, respectiv de la istoria colectivă la cea individuală. Evoluția poveștii unei vieți care încheie o linie nobiliară este dublată, într-un carusel al determinărilor, de schimbările sociale din Viena, schimbări pe care Hermann Broch le numea „apocalipsa veselă”, un simptom al prăbușirii unui imperiu și, odată cu acesta, al unui model existențial. Este vorba aici despre aceeași preocuparea scriitorilor, pictorilor, istoricilor și chiar psihanaliștilor vienezi de a reprezenta natura individu(alu)lui într-o societate în degringoladă, surprinsă de Carl Schorske în studiul său *Viena fin-de-siècle*.

Cu o accentuală dimensiune psihologică ce nu doar reconfigurează trecutul și percepțiile, respectiv concepțiile personajului, ci surprinde chiar în act momentele revelatoare ale conștiinței acestuia, Sándor Márai prezintă faptele într-o manieră care stimulează și apetitul detectivistic al cititorului. Personajul dorește răzbunare și aflarea adevărului, cititorului i se oferă progresiv informațiile, este lăsat să ghicească și chiar să spere că intuițiile lui sunt corecte. Ceea ce reușește Márai în mod exemplar este să le confirme ca imediat să le dinamiteze.

Romanul se deschide în jurul anului 1940 cu Generalul Henrik, în vârstă de 75 de ani, care își mobilizează oamenii de casă în vederea pregătirii unei cine pentru un oaspete mult așteptat. Este vorba despre o așteptare de 41 de ani, întârziatul fiind prietenul și colegul din copilărie al acestuia, Konrád, un tânăr dintr-o familie modestă, fără posibilități financiare prea mari, pe care-l întâlnește la vârsta de 12 ani în cadrul Academiei Militare din Viena.

Sensibil și bolnăvicios din fire, fiu al unei contese din Franța și al unui ofițer de gardă maghiar, apropiat ai casei regale, Henrik supraviețuiește prin legăturile pe care le formează cu două persoane, doica Nini și prietenul Konrád. Prin inserțiile în trecut, atât prin intervențiile naratorului, cât și prin rememorare și expunerea subiectivă, și anume perspectiva lui Henrik, este prezentată esența prieteniei pure dintre cei doi băieți, apoi bărbați: „Împărțeau totul, fără ca raportul dintre ei să poată fi definit. Nu erau frați, nici amanți. Știau, în chip nelămurit, că pe lume există și astfel de legături. Există un soi de fraternitate mai profundă decât legătura dintre doi gemeni în pânțele mamei. Viața le îngemănase zilele și nopțile; știau totul despre trupul și visele celuilalt” (p. 14). Este prezentată o dragoste care depășește prin natura ei atașamentele filiale, precum și pe cele romantice, în care domnișoarele și doamnele sunt prezentate ca având preocupări, comportamente ori idei „cam exagerate, specifice femeilor”, iar prezența lor este fie rezultatul unor pasiuni trecătoare, fie, ca în cazul soției lui Henrik, Krisztina, „o piesă perfectă și rară” de colecție.

Cu oarecare dezamăgire, dar previzibil, aflăm că banii și rolul social au erodat și dezechilibrat marea prietenie, soția și cel mai bun prieten devin amanți, ba chiar se angajează într-un soi de complot ucigaș care eșuează, iar Henrik are acum ocazia de a se răzbuna și de a afla adevărul chiar din gura trădătorului. Într-un mod simplist se confirmă butada francezilor „cherchez la femme”. Departamentul însă de a fi vorba doar despre un triumf amoros. Sau despre bani și statut. Henrik are timp 41 de ani să-și rafineze perspectiva asupra unor evenimente pe care, inițial, singur le numește vulgare. Iar Márai ne poartă cu grație prin meandrele sinidisisului personajului Henrik în timp ce reconstruiește, ca pe un puzzle, *povestea*. Atât că, trebuie spus din capul locului, nu povestea este aici importantă, adică deznodământul ei, cât procesul. Finalul este, de altfel, suspendat.

Cum chestionarea naturii relațiilor inter-umane și a dragostei dintre două (sau chiar trei, în acest caz) persoane constituie una dintre preocupările de bază ale lui Márai, vom porni chiar de la această dimensiune.

Deloc întâmplător, într-un mediu al contrastelor, multietnic și multicultural al Imperiului Austro-Ungar,

diferența este cea care se află atât la baza dragostei, cât și a urii. Personajele lui Márai se împart în două categorii, cele considerate *normale* și cele *diferite*. Ofițerul de gardă și fiul său Henrik sunt exponenții *normalității*, în timp ce contesa (soția ofițerului, mama lui Henrik), Konrád și Krisztina sunt prezentați ca fiind *diferiți*. Nini este incalificabilă, așa cum și relația ei cu Henrik nu poate fi exprimată prin convențiile clasice. De altfel, până la finalul romanului, se dovedește că aceasta este și cea mai semnificativă conexiune pe care o are Generalul Henrik cu o altă ființă.

Ambiguitatea categoriilor normal/ anormal rămâne constantă pe parcursul întregului roman. Mai mult decât atât, normalitatea și diferența se articulează și se configurează contextual, geografic, socio-cultural, precum și etnic. Nu este foarte clar precizată ce implică *diferența* care îi definește pe cei trei, însă liantul și tot odată revelatorul naturii distincte este muzica. Contesa franțuzoaică, străină și inadapată sălbăticiei în care-și urmează soțul ungar, transformă castelul din pădure într-un centru de societate, o Viena în miniatură. Aceasta declară că își va îmblânzi prin muzică soțul, după rețeta lui Orfeu, însă, deși se iubeau, incompatibilitatea dintre cei doi se acutizează iar căsătoria se reduce la un „contract de mariaj”.

Tatăl și fiul asistă impasibili, „politicoși și răbdători”, la un miniconcert la patru mâini dintre contesă și Konrád și remarcă descătușarea, pasiunea și rebeliunea care răzbea prin trupurile încordate ale celor doi pianiști, iar în cele din urmă, „Politicoasa asistentă înțelesese că muzica putea fi periculoasă. Dar pe cei doi pianiști nu îi mai interesa acest pericol. *Fantezia poloneză* era doar un pretext pentru dezlănțuirea acelor forțe datorită cărora se clatină și explodează totul, tot ce este tănuț cu atâta grijă de către ordinea stabilită de oameni” (p.42). După ce destăinuie mai degrabă jenant că este rudă cu Chopin, Konrád este etichetat din scurt de ofițerul de gardă drept *diferit* și, pe cale de consecință, incapabil de a fi un „militar adevărat”. Pedepsit sau nu de soartă pentru relația de rubedenie cu Chopin, „evaluarea” pe care o oferă tatăl despre Konrád, neacceptată inițial de Henrik, se va dovedi corectă. Pe Krisztina, fiica unui profesor de muzică, cu posibilități financiare extrem de limitate, o întâlnește prin intermediul lui Konrád. Ca o bună soție recunoscătoare, scăpată din sărăcie și înnoibilă, Krisztina îi oferă soțului controlul total asupra intimității ei, jurnalul tinerei femei în care deborda de sinceritate fiind oricând la îndemână lui. Se dovedește că Henrik nu-și cunoaște nevasta, cum, de altfel, nu-și cunoștea nici prietenul sau mama. Ceea ce el interpretează drept dragoste se dovedește a fi doar recunoștință exagerată. Iar la baza prieteniei dintre el și Konrád, dar și a atașamentelor față de soție nu se afla dragostea dezinteresată, așa cum credea, ci dorința de a deține și controla cealaltă persoană. La bătrânețe ajunge la concluzia că fidelitatea pe care le-o revendica în tinerețe celor doi nu era altceva decât o formă supremă de egoism. Descoperă mult prea târziu „diferența” Krisztinei, o ființă „sălbatică”, cu un „spirit neîmblânzit” de convenții.

Avem, așadar, pe de-o parte niște idealști, personalități ale ordinii, disciplinei, rigorii și convențiilor reprezentate *de și prin* cei doi militari de carieră, tatăl și fiul,

și, pe de altă parte, niște romantici cu fire artistică, viscerali și senzoriali, reprezentați de Konrád, Krisztina și mama lui Henrik.

Distincția pe care o face Schorske⁶ între idealul uman al liberalismului tradițional vienez și „omul nou” exprimă excelent „diferența” pe care o conturează Mărai în acest roman. Atitudinea scriitorului maghiar față de trecutul monarhic este nostalgică, poate chiar idealizantă, deși nu ignoră nici problemele sociale care, în cele din urmă, se vor acutiza și vor duce la colapsul imperiului, precum lipsa de vitalitate sau încrederea artificială a populației în „singurul care putea să mențină ordinea, împăratul (...) funcționar public cu mânecețe dintr-o stofă fină, lucioasă, și *grand seigneur*, bădăran și domnitor” (p. 47). Apoi, docilitatea sufletului și supunerea apar ca cerințe necesare pentru menținerea ordinii. În orice caz, Viena, în perioada sa de glorie, cea a tinereții lui Henrik și Konrád, apare ca un personaj în sine: „Viena era veselă. În tavernele îmbăcsite și cu tavanul boltit din centrul orașului se servea cea mai bună bere din lume, iar la ora prânzului, când sunau clopotele, se simțea peste tot aroma gulașului din carne de vită, străzile și sufletele fiind inundate cu atâta farmec și amabilitate, de parcă pacea lumii ar fi fost eternă” (p. 47).

Având în minte dihotomia propusă de Schorske, putem spune că avem două modele existențiale: unul tradițional care are în centru omul rațional ce domină natura (și propria natură/ propriul corp) prin intermediul rațiunii și științei, sigur pe sine, responsabil, represiv din punct de vedere moral, care crede în lege și își subsumează drepturile individuale binelui colectiv, și, pe de altă parte, omul „psihologic”, mai bogat spiritual, dar și mai periculos, om al tenebelor, instinctelor și al sentimentelor. Deloc întâmplător, în roman, muzica reflectă această dihotomie. Ținând cont și de observațiile lui Schorske legate de vals ca simbolul atmosferei vesele a Vienei, ca apoi să devină un simbol al dezintegrării culturale, nu este surprinzător că „de unde venea Henrik, muzica avea darul să confere vieții mai multă veselie și o atmosferă festivă, făcând ochii femeilor să strălucescă, iar vanitatea bărbaților să arunce scântei; iată motivul pentru care răsuna muzica în oraș, în locurile în care fiul ofițerului de gardă își petrecea nopțile. Dar muzica pe care o iubea Konrád nu oferea un refugiu pentru uitare, fiindcă trezea pasiunea, sentimentul de culpabilitate, voia ca viața din inimile și conștiințele oamenilor să fie cât mai reală: «O asemenea muzică este înfricoșătoare», își zise fiul ofițerului de gardă, și începu să fluiera răzvrătit un vals vienez” (pp. 44-45).

Dacă ofițerul de gardă vânează, adică ucide animale din cauză că „nu reușea să distrugă lumea în care existau lucruri și persoane *diferite* de el (s.m. S.P.)” (p. 16), Henrik, pe finalul vieții, ajunge la concluzia că sentimentele sale față de mamă, de Konrád și de Krisztina au fost stimulate de „același dor nestins, aceeași speranță a căutării (...) pentru că întotdeauna iubim persoana care-i «diferită»”. Chiar dacă întâlnirea dintre două persoane de același *fel* este poate cel mai mare dar al vieții (și o enigmă), natura se împotrivesc acestei armonii pentru că, susține Henrik, viața ia naștere chiar din tensiunea dintre doi oameni diferiți (p. 141).

Vânătoarea, prin potențialul simbolic inerent,

joacă un rol foarte important în *Lumânările ard până la capăt*. Remarcabile sunt pasajele despre natura extrem de violentă a naturii umane care ucide natural, ca orice alt animal, impulsul fiind, în esență, conform autorului, în afara moralității și exprimă aceeași dorință de bază de a fi mai puternic decât Celălalt, precum și cele despre potențialul ritualic și senzual al actului uciderii. Apoi, merită menționate și glosările pe tema „sălbăticiirii”/ „animalizării” care iau forma vechii discuții despre *natură versus cultură* (Konrád „fuge” la tropice; regăsim în discursul acestuia despre tropice și băștinași, dar mai ales despre efectele pe care natura în forma ei neîmblânzită le are asupra celor *civilizați*, descrieri asemănătoare cu cele ale lui Levi-Strauss din *Tropice triste*). Ne putem gândi și la mitul gemenilor sau la povestea veterotestamentară a celor doi frați Cain și Abel.

Chiar dacă suspectează că cel mai bun prieten a dorit să-lucidă în cadrul unei vânători, Henrik îl invită pe Konrád, așa cum erau obișnuți, la cina în trei, alături de soția sa. A doua zi prietenul dispare, Henrik îl caută acasă la acesta unde numai fusese până atunci și descoperă „diferența”, casa unui „artist”, un refugiu. Din senin apare și Krisztina care părea familiarizată cu locuința și care concluzionează că prietenul lor a fost un laș. Henrik suspectează aventura, se mută din castel și nu mai interacționează cu Krisztina timp de opt ani, până la moartea acesteia.

Vizita lui Konrád din prezent îi oferă lui Henrik șansa de a reconstitui până la cel mai mic detaliu ultima cină, cei doi conversează politicos, iar după ce își povestesc în detaliu anii în care au trăi separat, Henrik îi adresează oaspetelui două întrebări în vederea aflării adevărului. Dorește să știe dacă Krisztina era conștientă de planul uciderii și în ce a constatat lașitatea pe care i-a reproșat-o amanta/ soția. Konrád nu îi răspunde și nu este interesat nici de perspectiva subiectivă din jurnalul pierdut și regăsit al Krisztinei, pe care Henrik nu l-a citit, așteptând să-și aibă „răzbunarea”. „Răzbunarea” este chiar prezența lui Konrád la castel, care confirmă nu doar prietenia dintre cei doi, ci și faptul că ei „i-au supraviețuit” Krisztinei, care a decis să răspundă jignirii și abandonului din partea lor prin propria ei moarte. Ei au supraviețuit războaielor și tropicelor motivați, pare-se, de necesitatea unei ultime confruntări. În final, prin a doua întrebare, Henrik concluzionează, iar Konrád aprobă, aceasta după ce ard jurnalul Krisztinei, fără a afla și perspectiva ei asupra chestiunii, că amândoi au trădat-o, unul în diferență și celălalt în asemănare, unul prea vanitos, altul prea laș, și că adevăratul sens al vieții lor, al amândurora, a fost chiar atracția „pentru o femeie moartă”, „pasiunea care într-o zi ne copleșește inima, sufletul și trupul, apoi arde mereu până la moarte” (p. 171).

Într-o lume care „arde” (trimiterea este la cel de-al Doilea Război Mondial), Henrik rămâne izolat de prezent în castelul lui devenit atât cavou, cât și refugiu – și care încapsulează o epocă apusă prin elementele de mobilier, portrete, atmosferă etc. –, și se încapățânează să considere că lumea lui/ lor încă supraviețuiește pe motiv că a jurat pe ea, în timp ce Konrád, deși trăiește în societate, în apropierea Londrei, afirmă că lumea pentru care merita să mori și să trăiești, patria lui, a dispărut. Cei doi se despart elegant, declarând că de acum nu mai au mult de trăit.

Așa cum am afirmat deja, romanul nu excelează prin acțiune sau senzațional, cât prin problematizările pe care le propune. Iar modul în care este reprezentat progresul gândirii lui Henrik, cu obsesiile și contradicțiile sale, probează un scriitor de o finețe psihologică rară care, chiar și prin metode și tehnici ce țin de dimensiunea procesuală a operei literare, întărește teza romanului conform căreia niciodată nu reușim să-i cunoaștem cu adevărat pe cei pe care îi iubim. Pe de altă parte, tot adevărată se dovedește a fi și celebra expresie a lui Jean-Paul Sartre, *l'enfer, c'est les autres*. Sau cea a latinilor, *homo homini lupus est*, ceea ce este și mai trist când intențiile sunt bune, însă rezultatele/realitatea este dezastruoasă.

¹ <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/un-deceniu-de-traduceri-din-romana-in-franceza-624047.html>, Nicolas Trifon, *Un deceniu de traduceri din română în franceză*, Dilema Veche nr. 734

² István Gombocz, „My homeland was Poland, Vienna, (...) Galicia”: *Introducing Sándor Márai and His Novel „Embers”*, în *Modern Austrian Literature*, 2007, vol. I, No. 1, (2007), pp. 41-57.

³ Pupp Réka, *Retorica textului în operele prozatorului maghiar Sándor Márai: Márai Sándor, magyar prozairó szövegeinek retorikája* (2011), coordonatori teză Murvai, Olga și Győző, Zsigmond, Universitatea din București

⁴ István Gombocz, op. cit.

⁵ Cartea Românească, București, 2021. Prima traducere apare în anul 2011.

⁶ Carl Schorske, *Vienna, Fin de siècle. Politics and Culture*, Vintage Books, N.Y., 1981.

Gabriela FECEORU

Liniște, pace, perversiuni, heppiend: tineri poeți maghiari din Transilvania Un foarte scurt spoiler

Revizitarea antologiei *Liniște, pace, perversiuni, heppiend: tineri poeți maghiari din Transilvania** este motivată de invitația lui Călin Crăciun la numărul revistei Vatra cu tema: *Cum citeșc românii cărțile scrise de maghiari*. Prefătează antologia János Szántai, îngrijește ediția Ștefan Baghiu și traduce Andrei Dósa, un trio de literați în custodia cărora acest proiect nu putea fi decât minunat.

Trebuie spus că nu sunt naționalistă și nu m-am identificat niciodată ca fiind de o naționalitate sau alta, e numai o informație în C.I., dar asta în cazul meu vine pe fondul dezrădăcinării, pe fondul unui acasă universal. M-am simțit mereu apropiată de literatura maghiară, mi-am cumpărat cărți de poezie maghiară din anticariate și cărți de poezie contemporană maghiară, mi-am cumpărat cărți în limba maghiară și am împrumutat dicționare pentru a învăța limba (n-am reușit). Am vizitat Budapesta și am scris cartea *vorbesc din nou pozitiv și din nou pozitiv*, o carte de „poeme budapestane”. De ce mă simt apropiată de cărțile scrise de maghiari? Pentru că și eu am o

lungă istorie de invizibilitate și marginalizare într-o țară care m-a identificat ca fiind româncă, dar poate că inima mea are altă politică. De curând mi s-a publicat în revista maghiară de la Oradea, *Újvárad*, un fragment din romanul la care lucrez (*Pianul alb - A fehér zongora*), invitația și traducerea au venit din partea lui Henriette Kemenes, în fragment ilustrez primii mei ani la Târgu Mureș și felul în care am perceput relația dintre români și maghiari.

În antologia tradusă de Andrei Dósa citești 140 de pagini de poezie (care-ți taie respirația) scrisă de 9 poeți maghiari contemporani: Ferenc André, Botond Fischer, Mária Magdolna Gondos, Gothár Tamás, Benji Horváth, Ágnes Kali, Árpád Kulcsár, Zsolt Serestély, László Edgár Varga, cu siguranță nu aleși întâmplător, cu toții au absolvit studii universitare la Cluj sau Budapesta și sunt angrenați în lumea culturală participând activ la evenimente culturale și colaborând cu reviste de cultură. Titlul antologiei este dat, parțial, de un vers al lui Benji Horváth (n. 1988, Târgu Mureș) „liniște, pace, perversiuni, heppiend” (p. 81). Ca formă și număr de versuri putem încadra poemele că ar fi scrise cam așa: catrene, distihuri, tertine, catrene, cvintet, septine, poeme aluvionare. Temele sunt variate: iubire neîmplinită, dependențe, probleme de familie.

Ferenc André (n. 1992, Miercurea Ciuc) scrie despre lipsa iubirii de sine, decadentă, singurătate, rușine, neîncredere, zădărnici, tăcere și istovire, scrie despre ce ar fi putut să fie o relație și poezia sa se află în strânsă legătură cu natura și elementele ei cheie. Este un poet care reușește să atingă profunzimi și distanțe în poeme aluvionare la fel ca în catrenele sale, forma nu-i afectează modul în care conturează sensurile poetice, biografice, formulate la persoana a-II-a singular, timpul perfect compus marchează o dinamică a acțiunilor ceva mai greoaie, pentru că totul s-a întâmplat deja.

Botond Fischer (n. 1982, Carei, județul Satu Mare) ne introduce în lumea taților greu de înfrânt, dar vulnerabili și nu-ndeamnă în versurile sale la tăticie, ba mai degrabă la burlăcie. Scrie catrene cu



topica inversată, produce inversiuni care te duc cu gândul la Eminescu „mă ridic din patu-mi” (*Fîtuici paterne*, p.37) și pentru că dinamizează acțiunea cu indicativul prezent contemporaneizează acest stil de scriere. Unele versuri îți rămân în memorie și răsună la infinit, la fel ca „îți bați joc de zilele mele mirosind a cărți,” (*Bilocație obositoare*, p. 41).

Măria Magdolna Gondos (n. 1989, Miercurea Ciuc) captează imagini despre singurătate, cancer, acțiuni triviale, trecerea ireversibilă a timpului, lipsa de sens, anarhism, și violență. Alege să exprime acțiuni trecute în poeme aluvionare, în versuri albe, filosofice: „Mama nu mi-a spus niciodată că ceea ce-mi părea frumos,/ fardul de ochi negru curs/ se întinde la fel sub duș,/ n-are neapărat legătură cu lacrimile.” (*La zece*, p. 53)

Despre Gothár Tamás, Benji Horváth, Ágnes Kali, Árpád Kulcsár, Zsolt Serestély, László Edgár Varga, vă las pe voi să descoperiți mai multe, aici am oferit numai un foarte scurt spoiler, dar n-aș vrea să mă duc înspre tărâmul povestirii lecturii.

**Liniște, pace, perversiuni, heppiend: tineri poeți maghiari din Transilvania*, ediție îngrijită de Ștefan Baghiu, Traducere de Andrei Dósa, Casa de editură Max Blecher, 2016.

Mihaela VANCEA

Despre zestrea culturală în care ne scăldăm

Nu este puțin lucru ca o carte să te țină prins bine de ea de la primul rând până la ultimul. *Multă forță și un dram de gingășie** pune în lumină, într-un mod direct și autentic, câteva subiecte tari, dar prea puțin exploatate în literatura română. Romanul ar părea, la o primă vedere, unul fragmentar, datorită fluxului de conștiință care-i ghidează curgerea, însă cele două planuri ale relatării protagonistului Dósa sunt clar delimitate: prezentul aparține unui adult așezat la casa lui, în calitate de tată și bărbat căsătorit, iar trecutul este al tânărului în formare, cu angoasele și experiențele implicite.

Încă din titlu și de la primele pagini, volumul lucrează în siajul unor dihotomii precum maturitate-infantilitate, forță fizică-capacitate emoțională, conflictul interetnic româno-maghiar, individ-societate și altele. Toate acestea se intercalează la nivelul mai multor planuri unde, de departe, cel mai vast este cel al emoțiilor. Astfel, pentru descrierea procesului biologic de formare a inimii de „adult”, din inima foarte mică a fătului, s-a scris un paragraf, iar pentru a explica procesul de maturizare emoțională, Andrei Dósa a scris un roman. Radiografiile încheșate

ale sufletului sunt expuse treptat, căci mai întâi e *forța* și ulterior vine expunerea vulnerabilității. Ordinea manifestării acestora nu ține de alegerea individului, ci sunt rezultat al normelor sociale. Contextul unei adolescențe trăite în Brașov, într-un climat xenofob, a generat pentru tânărul maghiar din Transilvania un cumul de emoții alimentat de grupul de prieteni, care este mai mult decât băiețeală: „Dar noi eram secuii veniți pe lume în anul 1984, rareori îi lăsam celui alt o porțiță de scăpare în replicile noastre pline de ironii dure, ne băteam pe spate aplicând forță și un dram de gingășie. Și ne iubeam cu multă sinceritate etilică”. Totodată, Dósa evocă cu acuratețe atmosfera anilor 2000. Personajele se perindă prin internet cafeturi unde încearcă să pună pe discuri floppy imagini cu femei goale și să-și găsească id-uri cât mai *cool* pentru *yahoo messenger*. Accesăm un timp în care calculatoarele aveau Pentium 3, muzica se asculta în Winamp, pe mp3 sau era pusă pe DVD-uri.

O bună parte din viața protagonistului este ghidată și influențată de prietenul Atti, personajul pivot al volumului, din unghiul căruia se relevă și câteva nuanțe ale raporturilor dintre maghiari și români: „Pentru Atti exista o distincție clară între țiganii români și cei maghiari. Pe cei maghiari îi admira (...) pe țiganii români îi ura, zicea că s-au îndepărtat de origini, că trăiesc din gunoaie și cerșit, pe când țiganii maghiari aveau o anumită demnitate și erau mai civilizați”. Mai mult decât atât, în spectrul acestui subiect, autorul atinge și un alt subiect fierbinte în România de astăzi și dezbătut cu fervoare de psihologi și psihoterapeuți – trauma transgenerațională și colectivă. În fond, Atti e purtătorul unei zestre grele, acumulate de-a lungul a trei generații de secui, care s-au simțit nedreptățiți de procesul de românizare și l-au resimțit precum „un furt teritorial”. Drept rezultat,



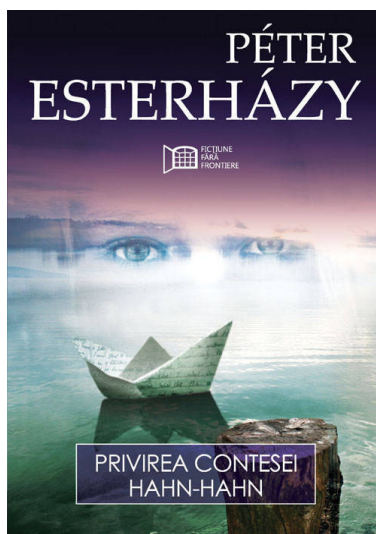
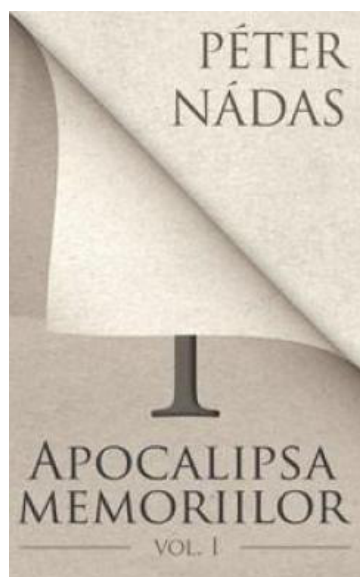
prietenia cu el este delimitată de gașca de prieteni români, în special pentru că naratorul autodiegetic are o cu totul altă viziune asupra acestei dinamici: „Eu nu-i vedeam deloc pe români în felul ăsta, nu aveam niciun fel de ranchiună față de ei, pentru că familia mea reușise să facă o distincție clară între stat și oamenii care-l reprezentau și care acționau în numele său”. Fără îndoială, aceasta este una dintre frazele grele, marcante, ale cărții de față, care separă sfera politicului de spectrul uman. Din nefericire, starea conflictuală interetnică mocnește încă, la modul cât se poate de real. Pentru a face o paralelă, amintesc, de pildă, gestul de revoltă al lui Atti, care urcă la un moment dat pe Piatra Craiului cu un casetofon. Ajuns aici, el pune imnul secuilor pe care-l cântă cu toată puterea. Episodul acesta îmi aduce aminte de satul Rimetea, aflat la aproximativ o oră distanță de Cluj-Napoca. Satul este unul turistic și vizitat de pasionații de drumeție care urcă adesea până la Piatra Secuiului. Constant, borna plasată pe culmea montană este vopsită când în culorile steagului românesc, când în cele ale Ungariei. Odată ajunși sus, drumeții nu știu niciodată care vor fi culorile bornei, însă cu adevărat spectaculoasă este, de fapt, priveliștea din spatele ei.

Dincolo de acest fenomen, punctat foarte bine în roman, protagonistul se luptă la rândul lui cu depășirea unui set de convingeri adânc sedimentate de cei din jur. În prima parte a volumului, cititorii vor descoperi un băiat timid, confuz, influențabil și foarte furios: „În acei ani, n-am simțit indignare decât atunci când nu primeam dragoste sau când prietenii făceau mișto de mine că sunt un visător.” Nevoia de a corespunde unor norme sociale în ceea ce privește masculinitatea și imperativul „Fi bărbat!” îl aduce în ipostaza unui ciudat care urmărește femeile pe stradă: „Zâmbetul ei părea să conțină o doză de demență,

amestecată cu o moliciune intimidantă. De dragul ei, aș fi fost în stare să-mi reiau prostul obicei de a urmări fete pe stradă”. Volumul propune un anti-erou, dar lectorul merge cu el și ajunge să-l simpatizeze tocmai pentru că îi poate accesa vulnerabilitățile și fragilitatea. Greutățile adolescentine și anii studenției vin cu nevoia de apartenență, de a fi acceptat și ascultat, iar de cele mai multe ori aceste nevoi nu sunt îndeplinite. Descoperim în romanul lui Andrei Dósa formule ale patriarhatului care, iată, au ecouri și asupra băieților în formare care resimt presiunea de a avea performanțe sexuale, trupul bine definit, de a fi puternici și de a nu-și arăta vulnerabilitatea față de ceilalți. Expunerea emoțiilor este percepută drept un semn de slăbiciune. Nu degeaba naratorul face tot posibilul să-i ascundă lui Atti faptul că merge la psiholog.

Dincolo de actualitatea și noutatea subiectelor abordate, volumul cucerește și prin scriitura minuțioasă. Frazele sunt foarte bine lucrate, echilibrate, chiar încărcate o doză de lirism. *Multă forță și un dram de gingășie* este un volum despre conștientizarea apei culturale în care ne scăldăm, despre prietenie și despre renunțarea la convingeri împrumutate de la alții. Câștigul pe care-l aduce lucrul cu propriile emoții și maturizarea este acela de a seta protagonistului o direcție proprie, libertatea de alegere și asumare a propriilor interese (aici, vădit intelectuale). Căsătorit și cu un copil, naratorul Dósa trăiește procesul dureros al desprinderii de un mediu toxic, iar desprinderea implică lăsarea în urmă a unor persoane, chiar și când atunci acestea sunt marcante pentru o anumită perioadă a vieții sale.

* Andrei Dósa, *Multă forță și un dram de gingășie*, Polirom, București, 2021



PARALELA 45



ADY Endre

**Pe ogorul maghiar**
(*A magyar ugaron*)

Gonesc prin ținut înțelenit:
Pe-ogorul vechi, bălării, mohor.
Acest câmp sălbăticit îl știu,
E maghiarul Ogor.

M-aplec până la humusul sfânt:
Solul virgin e ros de ceva.
Hei, bălării urcate la cer,
Mai sunt flori pe-unde va?

Sălbatic mă-mpresoară vrejuri
Până privesc lutul somnoros,
Mireasma veștedelor flori
Mă-mbată drăgăstos.

E liniște. M-adorm, mă-ngroapă
Buruieni, bălării, mohor,
Și trece-un vânt chicotitor
Peste-ntinsul Ogor.

Mi-e groază de viață
(*Rettegek az élettől*)

În van mă-nrobesc lebede divine
Pe Ape mari, ferice,
Gâgăitul găștelor treze-l aud,
Nimic nu-i durabil
Ca să rămână.

Mi-aud dinainte plânsul sugrumat,
Chiar atunci când râd,
Croncănitul corbilor din suflet
E întrerupt de
Vrăbii șugubețe.

De doruri mă tem. Împlinirea vine
Și mă desfide.
Nu vreau nici liniște, căci un sălbatic
Armăsar gonește-n urma mea: Febra.
Vai, mi-e groază de viață.

Să nu mă vedeți
(*Ne lássatok meg*)

Nu-mi dați pe umeri mantie-aurită,
Nu vreau coroana cu diamante,
Luați și fesuri cu veseli clopoței
Și pelerine tărcate, jenante.

Sunt regele unei țări cenușii,
Tronul nevăzut doar mie-mi lucește.
Până nu mă vedeți, nu mă-nzorzonați,
Nu mă rubricați, exist regește.

Car roșu pe mare
(*Vörös szekér a tengeren*)

Marea, acest turmentat livid,
A băut lavă de-argint.
Țărmu-i zguduit. Trist luminând,
Febril așteptăm ceva, arzând.
Malul i se frânge,
Palmieri, cactuși înde se prind,
Iasomia plânge.

Și iată, brusc, în magic potop
De umbre violet,
Depart, unde Cerul cade-n val,
Cu aripi roșii, apare-un car
Imens pe apa vie.
Aripile roșii crunt se zbat.
A stat. Stă. Să-și revie.

De unde-i? Ce-aduce? Vine-aici?
Vine el: noul domn?
Ce roșu-i al vârtejului toi,
E para, focul zorilor noi,
Ori sânge-i, sânge iar?
Așteptăm. Stă, în neguri mov stă
Marele, roșul car.

Ruda Morții
(*A Halál rokona*)

Eu cu Moartea crudă-s înrudit,
Mie-mi place-amorul trecător,
Îmi place să-l sărut pe cel
Ce-i pieritor.

Mie-mi plac rozele bolnave,
Femeile de jind ofilite,
Zilele triste de toamnă,
Însorite.

Îmi plac chemările orelor
Triste, oculte, nălucite,
Sosia jucăușă-a Morții
Etern sfinte.

Îmi plac cei ce pleacă în lume,
Cei ce plâng și cei ce se trezesc

Și-n zori ogoarele brumate
Cum strălucesc.

Îmi place plânsul sec, împăcat,
Resemnarea învinșilor, gravi,
Azilul pentru înțelepți,
Poeți, bolnavi.

Îmi place cel ce s-a înșelat,
Invalidul oprit în poartă,
Cel ce nu crede, cel abătut:
Lumea toată.

Eu cu Moartea crudă-s înrudit,
Mie-mi place-amorul trecător,
Îmi place să-l sărut pe cel
Ce-i pieritor.

În Sălajul bătrân cu hârtoape
(*Hepehupás, vén Szilágyban*)

În Sălajul cu hârtoape,
La umbra prunilor, șapte,
Veacuri duhu-mi a dormit.
Ca jaleș a ațipit,
Crizantemă s-a trezit
În Sălajul cu hârtoape.

În Sălajul cu hârtoape,
La umbra prunilor, șapte,
O mie de-ani de-ar mai fi stat,
De timp magic ar fi dat.
O, vai mie, s-a deșteptat
În Sălajul cu hârtoape.

Eu nu-s maghiar?
(*Én nem vagyok magyar?*)

Strămoșescul Răsărit l-a visat
Așa cum sunt eu:
Viteaz, mândrit, trufaș nesăbuit,
Neclintit, dar care-i doborât
De o idee.
Așa l-a visat vechiul Răsărit:
Îndrăzneț și nou,
Nobil, matur veșnic copil,
Suflet solar, însetat, melancolic,
Viteaz frământat,
Geniul îndurerat, încercat
Al unui zeu nefericit, real,
Fiul soarelui, maghiar.
(Cum, pentru somnolenți și murdari,
Pentru corciți și înzorzonați,
Pentru leșinați, guri spurcate,
Pentru maghiarizanți, fanteziști,
Pentru maghiarii ce se trag din șvabi,
Eu nu sunt maghiar?)

Femei pe mal
(*Asszonyok a parton*)

Cu basmale și flori stăteau
Pe mal o mie de femei
Care plâneau, făceau semne,
Eu pe vapor jubilam.

Amurg venea și-n ceața deasă
Stăteau pe mal mii de femei.
Dar încă vedeam batista,
Vedeam și florile cum cad.

Seară venea, cădea bezna
Ca trecutul, răzbunarea,
Stăteau pe mal mii de femei,
Iar eu pe vapor plângeam.

Când n-am mai zărit nici una,
Nici basmale și nici flori,
Totul suna ca-n poveste:
„O mie de femei pe mal”.

Bani și carnaval
(*Pénz és karnevál*)

Trăiesc și privesc, privesc
La al vieții Carnaval
Și cu câțiva cerșetori
Astfel ne rugăm și noi:

„Oh, al vieții Carnaval,
Veselie fără frâu,
Ceasuri fericite, iuți,
Cedarea fecioarelor,
Bete-mperecheri, fierbinți,
Muze dragi, Frumusețe,
Oh, tu, dumnezeu slăvit,
Potent, perfid, rău: Banule,
Ah, miluiește-ne, Amin”.

Fericita dezonoare a lui Avesalon
(*Absolon boldog szégyene*)

Părul meu creț
Părul lucios, părul șaten
Flutură-n vânt.
Căci gonesc călare
Pe murgul armăsar,
Eu, tânărul zeu,
Stăpânul puterii
De-a ucide pramatii.
Fornăind, vai, fuge zvâcnind
Armărasul de sub mine.
Părul lucios, părul șaten,
Pe brațe de nea se-nfășoară.

Sună goarna. Undeva, ceata
Mea bătută fuge.
Ce dezonoare.

S-a stins mândra,
Splendid începută,
Magica luptă.
(Oh, boare serală,
Vesel răsfață
Trupul înfiorat
Al luptătorului
Dezonorat
Căzut în brațele Ledei.)

Casă mică, țărănească
(*Kis, falusi ház*)

Cu pereți albi, grinzi bălaie,
Mută, tristă, casa de la țară;
Având taine, nu jucăm, nu-i așa,
Comedii de seară?

Șoptind calm, ca la spovedanii,
În lacrimi ne vedem atunci;
De-aruncăm priviri în noapte,
Umbre fug spre noi din lunci.

Și ce multe-avem de povestit
În orele de noapte albă;
Pst, gemând curge-omătul topit
Prin burlanul de tablă.

Răs și plâns
(*Kacagás és sírás*)

E greu să râzi, plânsu-i mai facil:
Când pufnesc în răs nestăvilat,
Lacrimile-nghețate
Se trag spre inimă tiptil.

Cu lacrimi de-apă jelesc unii,
Ale mele deja-s uscate;
Răs sălbatic, tulburat:
De lacrimi bune, stranii.

Râsul răsună terifiant,
Ca amintirea unui eres,
De parcă i-aș răspunde
Unui blestem vechi, dezolant.

Cei ce mă vor petrece
(*Akik majd elkísérnek*)

Ieri, în vechiul nostru cimitir,
M-am așezat lângă un mormânt
Și m-am gândit în liniște
La cei ce sânt.

Eu pe jumătate-s deja mort,
Prins de paingii morții-n plasă,
Ca arătos și demn să ajung
La groapă.

Dar cei ce-or trăi mai departe?
De bieții naivi ce se-alege?
De cei ce mă petrec la groapă
După lege?

Nici urmaș, nici fericit strămoș...
(*Sem utódja, sem bolgod őse...*)

Nici urmaș, nici fericit strămoș,
Nici rudă, nici cunoscutul moș
Eu nu-i sunt nimănui,
Eu nu-i sunt nimănui.

Ca orice om, sunt: măreție,
Cap-compas, taină, străinie,
Malefic licăr vag,
Malefic licăr vag.

Dar, vai, așa nu pot rămânea,
Să mă arăt pe deplin aș vrea,
Ca văzând să vadă,
Ca văzând să vadă.

De aceea-i totul: chin, doinit:
Căci mi-ar plăcea să fiu iubit,
Să țin de cineva,
Să țin de cineva.

Drum de care în noapte
(*Kocsi-út az éjszakában*)

Astăzi luna-i doar un ciot,
Noaptea e mută și pustie,
Ziua asta ce tristă mi-e,
Astăzi luna-i doar un ciot.

Întregul s-a făcut fărâme,
Vălvătaia-i doar pâlpare,
E-n țândări ce a fost iubire,
Întregul s-a făcut fărâme.

Gonesc c-un car hodorogit,
În auz nu-i muget de turmă,
Vaier parcă-mi zboară-n urmă,
Gonesc c-un car hodorogit.

Nu mă mai joc
(*Nem játszom tovább*)

Mijesc, dar nu mă joc de-a prinselea,
Deși-mi vin cuvinte frumoase.
Dar nu mă mai joc, nu-mi mai pasă
Că-i „sus”, „pst”, „e voie”, „nu-i voie”,
Nu-mi mai pasă, nu-mi mai pasă.

Nu mai vreau ce-am vrut înainte,
Azi nu-l mai vreau pe cel ce vrea,
De resentimentari nu-mi pasă,
Azi sfântă mi-este nepăsarea,
Nu-mi mai pasă, nu-mi mai pasă.

Doar pentru mine mă zeific
Doar pentru mine mă omor,
Iar de rest nici nu-mi mai pasă,
De bani, de glorie, de dor,
Nu-mi mai pasă, nu-mi mai pasă.

Cain l-a ucis pe Abel
(*Kain megölte Ábel*)

Doamne-al meu, Iehova,
Știam că omorul nu-i permis,
Dar Cain iar l-a ucis pe-Abel:
Pe mine m-am ucis.

Nu mă pot ascunde,
Nu mi-am spălat brațul năclăit,
N-am făcut păcat când am ucis,
Nici acum n-am greșit.

De nimeni nelegați,
Nu ne-ai dat putere îndeajuns,
Doamne, ca noi doi să fim unul
În fața ta ajuns.

Și a-nviat Cain,
De sute de ori mai pătimit,
Cu sine l-a ucis și pe-Abel,
Copilul tău iubit.

Pe-acest pământ nimeni
Nu poate să-l acuze pe ucis,
Nici tu, Doamne, sus la tine-n Cer,
Căci omorul nu-i permis.

Pe mine m-am ucis,
Căci în doi eram nepotriviti:
Primește-ne cu drag, Iehova,
Doi în unul, uniți.

Dorința de bine
(*Jóság siró vágya*)

Calde brațe de m-ar încălzi,
Și-aș primi scump sărut, răsplătă,
Șoptind cuvinte dragi îndată:
Să fiu bun ce bine-ar fi.

Niciodată-n râvnă n-aș slăbi,
N-aș cere și n-aș lua nimic,
Aș iubi statornic mare, mic:
Să fiu bun ce bine-ar fi.

Să n-alung nici vise, orice-ar fi,
Iar altuia să-i dau credință,
Să plâng cu cel în neputință:
Să fiu bun ce bine-ar fi.

Calde brațe de m-ar încălzi,
Și-aș primi scump sărut, răsplătă,
Șoptind cuvinte dragi îndată:
Să fiu bun ce bine-ar fi.

Și nu-s nicicum
(*És sehogyse vagyok*)

„... Și-așa cum sunt, nu sunt, de fapt, nicicum
Și mă doare că nu dor îndeajuns
Cântecele mele, cântatele,
Aceste chinuri, înduratele.

Să-ncepi din nou o viață captivă,
Să-ntrupezi iar larva temerară,
Să jubilezi când trupul freamătă,
Deși nu-i tânăr, de sânge zvâcnind,
Dar prezent la greva sângelui sleit,
Și să te gândești la numărul de ani,
Treizeci și cinci și-apoi treizeci și șase,
Și să te-ndoiești de fetișcana
Care nu-i rea, totuși, sărmana de ea,
Și-n toate și-n tot mai multe
Să zărești Nimicul orbitor:
Poate bătrânețea, poate Moartea.
Veniți deci, veniți, nopți promise,
Veniți deci, batjocuri colosale,
Rușini, chinuri și fete de-altădată.

Păcat că uneori trăim prea mult
Și-așa cum sunt, nu sunt, de fapt, nicicum”.

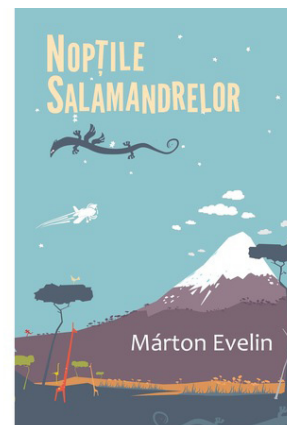
Muzica toamnei
(*Az ősz muzsikája*)

Liniștea și larma-s laolaltă
Și-acum, Toamna-n noi doar sa schimbat.
Muzica-i nobilă și străveche
Află și azi un suflet curat.

Culori și lacrimi, melancolii
Și melodii-s tot de-altădată,
Povești de-adormit știe-a șopti,
Dar și răni vechi să redeschidă.

Superbi cei ce-ndrăznesc azi a trăi
Cu câte un zâmbet delicat:
Scump copil, de viață purtător,
Orice lacrimă-i un mort înviat.

traducere de Kocsis Francisko



Imre József BALÁZS

Bilingvism în literatura maghiară din România

Pentru un timp îndelungat*, prezența simultană a unui autor în câmpul literar român și maghiar, publicarea de texte literare în ambele limbi, a fost rară în contextul din România. Cu toate acestea, în perioada postmilenială, mai mulți autori – Péter Demény, Andor Horváth, Tamás Mihók, Nóra Ugron etc. – au scris și au publicat texte și volume în ambele limbi. Prezentarea va examina contextele, motivele și posibilitățile unei prezențe literare multilingve, concentrându-se asupra posibilelor diferențe poetice sau strategice, a procedeelelor de adaptare și a practicilor de traducere culturală în textele autorilor bilingvi.

În ultimii ani, inițiative precum seria de succes *Literatures as World Literature* a editurii Bloomsbury au făcut pași importanți în direcția regândirii paradigmei naționale de interpretare literară. Metodologia studiului literaturii mondiale examinează urmele literaturilor naționale în privința impactului, rețelelor și interferențelor. David Damrosch susține chiar că ceea ce devine important în această abordare este modul în care operele individuale sunt, de asemenea, transformate în structuri reflexive, care construiesc și facilitează potențialitatea interacțiunilor. Fenomenul adaptării care are loc în cazul oricărei traduceri, inclusiv traducerile culturale, devine tocmai din acest motiv esențial în paradigma studiilor de literatură mondială.

În prezentarea mea voi vorbi despre autori minoritari, cu o posibilă dublă afiliere prin bilingvismul operelor lor, scrise în maghiară și română. Doresc să punctez din start faptul că acest tip de bilingvism pare un fenomen relativ nou în câmpul cultural românesc. Deși bilingvismul sau multilingvismul cotidian, efectiv a fost prezent într-un mod evident în zona transilvăneană și bănățeană, au fost puțini scriitori majori care să scrie opere literare în două limbi. Cazul lui Liviu Rebreanu, care a publicat unele texte la debutul său literar în maghiară, sau cazul timișoreanului Robert Reiter, poet avangardist maghiar, publicist și apoi poet german, au fost mai degrabă excepții.

Cum se explică atunci că după 2010, mai mulți autori maghiari din România, relevanți și vizibili în această cultură, încearcă aventura sau chiar certitudinea unui bilingvism literar? Voi încerca să răspund la această întrebare prin câteva observații contextualizante și terminologice, apoi voi identifica strategiile, tehnicile, scopurile individuale urmărite de acești autori, toate dintre acestea oferind posibile modele pentru opțiuni de acest tip. Consider că multe dintre volumele scrise în românește de autorii respectivi au potențialul să devină, sau chiar au devenit deja puncte de referință atât în cultura română, cât și cea maghiară, regională.

În cadrul clasic al modelelor de literatură regională sau minoritară, bilingvismul a fost o opțiune puțin probabilă, datorită faptului că paradigma dominantă în țările Europei de Est din secolul 20 a fost totuși ideea statului național și culturii naționale.

Datorită fenomenului literaturii exilului din perioada Războiului Rece, iar mai apoi al mobilității culturale din postcomunism, metodologiile centrate pe ideea culturii naționale localizate și omogene devine totuși din ce în ce mai problematică. Fenomenul mondializării literare a devenit mai pronunțat și în literatura contemporană maghiară și română: în acest context, vocea autorilor care nu-și concep identitatea culturală în paradigmele literaturilor naționale a devenit mai audibilă. În acest sens, relevanța literaturii exilului sau al diasporei ca model a crescut față de perioada precedentă.

În general, este vorba un model al afilierilor multiple, ceea ce înseamnă crearea de rețele în condiții democratice, pe baza unor opțiuni voluntare. Privind înapoi dinspre acest model, chiar și la opere literare publicate și interpretate în paradigme exclusiv naționale, putem descoperi ulterior strategii de „worlding”, și putem regândi și modelele, paradigmele regionalității.

Cred că bilingvismul autorilor despre care voi vorbi astăzi ține de acest nou cadru interpretativ, al mondializării culturilor noastre. Într-un asemenea context, comunicarea interculturală devine mult mai dezinhbită față de cea din cadrul paradigmei naționale. Din perspectiva autorului minoritar, mai putem adăuga și aspectul care scoate aceste strategii din structurile dominației, accentuând caracterul transcultural față de cel transnațional. Astfel, multilingvismul sau ambilingvismul devine un act de o reală comunicare neierarhizată. Energia creativă care se află în spatele acestora poate fi identificată în deschiderea către adaptare și traducere culturală și, prin înscrierea lor în spațiile lăsate libere de discursurile dominante.

Într-un articol, Zoltán Németh vorbește despre fenomenul de „sensibilitate biculturală”, care pare a fi adaptabil la investigația mea. Acest lucru este legat de idealul unui fel de integrare policulturală, care, dacă se presupune că culturile au un statut egal, poate însemna o afiliere multiplă autentică, voluntară, în sensul simultaneității și al interacțiunii. În acest context, în cultură pot apărea spații intermediare, liminale, discursuri nearticulate anterior. Este important de remarcat că asemenea tehnici care pot fi observate în astfel de cazuri nu funcționează exclusiv în contextul relațiilor etnice sau naționale, ci se aplică, de asemenea, în mod analog, și altor moduri de producție textuală care distrug relațiile de dominație.

De fapt, schimbarea de cod lingvistic poate fi înțeleasă și ca o strategie de pluralizare a posibilităților estetice în raport cu materialitatea limbajului. În același timp, ea poate juca și un rol de punere în scenă a localității: deși acest aspect este poate mai justificat în cazul schimbării limbii în cadrul unui singur text, reprezentarea intermediarilor culturale poate avea și ea un aspect local în sine: conectarea la mai multe domenii culturale în același timp dobândește o semnificație suplimentară a localului, în cazul mediilor multilingve.

Strategiile de code-switching implică, de asemenea, posibilitatea adaptării, a reflecției asupra diversității tradițiilor literare. În fiecare dintre exemplele mele de mai jos, putem detecta urme ale acestei conștientizări, ale acestei reflecții.

În ordine cronologică, voi discuta în continuare

operele scrise de doi autori bilingvi (sau ambilingvi) care sunt prezenți atât în cultura maghiară, cât și în cea română prin cărțile lor. Nu voi intra în interpretarea detaliată a fiecărei lucrări în parte, mai degrabă voi explora posibilele motive și contexte ale opțiunilor lingvistice și voi plasa cărțile implicate în schimbarea de cod lingvistic în cadrul mai general al operei fiecărui autor în parte. În această fază a cercetării fenomenului transcultural maghiaro-românesc, consider de o importanță majoră conturarea unui corpus reprezentativ de texte, și descrierea empirică a unui fenomen care s-a accentuat relativ recent în acest câmp literar.

În 2013, Péter Demény (n. 1972) a publicat prima sa carte în limba română, *Ghidul ipocrișilor*, la o editură reprezentativă din București, Cartea Românească. După nouă volume anterioare în limba maghiară, autorul a intrat în câmpul literar de limbă română, iar volumul a fost urmat de altele - este relevant prin urmare să ne întrebăm care au fost motivele care au stat la baza schimbării codului lingvistic în raport cu opera anterioară. Fără îndoială că, în calitate de traducător literar sau de publicist care publica și în limba română, Demény era deja parte a procesului de transfer cultural maghiar-român la momentul publicării cărții.

În interpretarea mea, în cazul acestui volum, Demény a intrat într-un dialog dinamizant cu o tradiție culturală românească - tradiție care nu există în această complexitate în cultura maghiară: textele lui Ion Luca Caragiale, care sunt deopotrivă critici față de națiunea proprie (în cultură maghiară, acest aspect apare de exemplu la Endre Ady, dar într-un alt registru) și comice (această din urmă caracteristică este poate cea mai apropiată de textele lui Lajos Parti Nagy în cultura maghiară). Un alt precedent al volumului, indicat inclusiv în titlu, este *Ghidul nesimțitului* (2006) al lui Radu Paraschivescu, din care Demény adaptează forma și structura. Totuși, este de remarcat faptul că în această carte nu se face referire la nicio identitate „intermediară”: Demény intră în dialog direct cu autori ai culturii românești și ai literaturii mondiale - Shakespeare, Heinrich Böll, Goethe, Apollinaire, Thornton Wilder, Caragiale, printre alții, se numără printre referințele culturale din volum.

Demény reflectează asupra spațiilor culturale intermediare într-un mod mult mai explicit în următoarea sa carte, *Pălăvrăgeala vagabonzilor*, scrisă împreună cu Doru Pop. În această carte, cei doi autori își asumă identitatea culturală a vagabonzilor și a călătorilor. Conceptul de vagabond intelectual lansat de către Doru Pop este un element de deconstrucție, însemnând aici puterea de a ieși din tine însuși, din tradiții și locații tocmai pentru a deveni mai conștient față de identitatea proprie. Este prețul plătit pentru a putea fi onest și critic cu tine însuși. În cartea lui D.P. și P.D., autori cu monograme simetrice, acest concept este legitimat de gestul repetat de a începe reflexia critică cu identificarea unor atitudini considerate pozitive în cultura „celuilalt”. Autocritica firească și benefică din „pălăvrăgelele” cărții urmează de cele mai multe ori după efectuarea gestului amintit.

De asemenea, trebuie remarcat aici că în trei din patru cazuri numele lui Demény apare ca „Péter Demény” pe pagina de titlu a cărților sale publicate în limba română

(iar în *Pălăvrăgeala vagabonzilor* apare în ambele forme), făcând astfel posibilă, într-un fel, o distincție vizuală a identității autorului în domeniul cultural maghiar și românesc.

În volumul său de poeme în limba română din 2018 (*Valurile libelulei*), Demény intră în dialog cu poemele de dragoste ale tradiției poetice românești - mai ales cu variantele sale clasice, Mihai Eminescu sau Tudor Arghezi, dialog care poate fi văzut și sub forma unor evocări concrete.

Deși nu are legătură strictă cu subiectul, merită menționat faptul că traducerea în limba română a romanului scris inițial în maghiară, *Splendidul mistreț* a reprezentat o etapă importantă în receptarea operei lui Demény în spațiul cultural românesc. Cartea a fost publicată în limba maghiară în 2017 și tradusă în limba română de Kocsis Francisko în 2020, fiind bine primită de cititorii români, atât în reviste, cât și în sfera online. Cartea a fost perceput în câmpul cultural românesc ca un fel de vers în proză, cu mai puține accente pe referințele culturale maghiare.

În lumina celor de mai sus, prezența lui Péter Demény în mediul cultural românesc din ultimul deceniu a fost constantă - o prezență care validează și rolurile suplimentare de mediator-traducător-antologator-editor-publicist care îl leagă pe Demény de culturile din România.

Mihók Tamás (n. 1991) este unul dintre autorii care, în ciuda limbii materne maghiare, s-a socializat în primul rând în spațiul literar românesc - a studiat în limba română la nivel școlar, universitar și doctoral, iar din 2013 publică volume de poezie în limba română. În cazul său, 2017 este anul în care a început să publice volume în limba maghiară, mai întâi *Cuticulum vitae* și apoi *Rizómazaj* (2021), arătând clar că există în câmpul literar din România direcția interferențelor culturale româno-maghiare care se produc din direcția culturii române înspre cultura maghiară. Volumele lui Mihók sunt într-o mare măsură autoadaptări/autotraduceri, autorul publicând inițial aceste materiale poetice în volume de limbă română, iar apoi în limba maghiară în propria sa traducere-adaptare. Până în prezent, a publicat în total patru cărți de poezii în limba română, dintre care două au fost adaptate ulterior în maghiară. Este interesant de remarcat totodată că Mihók a folosit în mod constant numele+prenumele, adică „Mihók Tamás” în cărțile sale de poezie în limba română, spre deosebire de alți autori maghiari bilingvi ca Péter Demény, Andor Horváth sau Nóra Ugron. Deși pentru Mihók este firesc ca el să fie prezent în mediul cultural românesc și să activeze în cadrul unor instituții literare românești, varianta maghiară a numelui indică și o stranie conștient asumată. Față de el, autori ca Demény sau Horváth, au nevoie de un efort în plus pentru a-și integra textele în mediul românesc, așa cum indică numele, deoarece distanțarea lor conștientă față de limba maghiară are sens pentru ei doar dacă textele lor au un impact și asupra cititorilor români.

Totuși, tranzacțiile culturale au loc într-un mod imprevizibil în opera lui Mihók, fiind legate într-o mare măsură de proiectele sale de traducere. În cadrul mai multor lansări ale volumului *Rizómazaj*, Mihók a spus că, deși prima versiune a cărții a fost publicată în limba română în 2020, sub titlul *Biocharia*, aceasta a fost în multe privințe inspirată de tendințele ecopoetice ale poeziei maghiare

contemporane, pe care Mihók a tradus-o și cu care s-a familiarizat prin intermediul dosarului tematic de ecopoezie a revistei online Versum din Budapesta.

Rizómazaj nu poate fi privită ca o traducere a versiunii românești care s-ar strădui să fie exactă – versiunea maghiară a cărții se caracterizează printr-o structură a volumului parțial rearanjată și o reducere a efectelor vizuale. Astfel, noțiunea de adaptare, care poate fi înțeleasă și ca traducere culturală, indică o relație mai exactă între edițiile românești și maghiare și, bineînțeles, ar fi necesară o analiză mai detaliată pentru a cartografia diferențele.

Autorii studiați se caracterizează prin prezența lor paralelă în două domenii literare - maghiară și română. Cu toate acestea, există caracteristici individuale în ceea ce privește motivațiile și experiențele anterioare ale acestora atunci când pătrund în spațiul ambilingv.

În introducerea lucrării mele, am trecut în revistă cadrele istorice și contextuale mai generale față de care pot fi interpretate aceste practici auctoriale din prezent. Am încercat să argumentez că acest fenomen care s-a accentuat în ultimul deceniu poate fi văzut în raport cu mediul democratic contemporan și cu fenomenele de mondializare culturală. Vizibilitatea fenomenului provine atât din prestigiul literar și poziția instituțională a autorilor studiați, cât și din faptul că aceștia au optat pentru o prezență literară bilingvă aproape în același timp cu alți autori maghiari.

De asemenea, este important de remarcat divergența față de tipologiile internaționale în cazul lor: aici, schimbarea codului lingvistic nu este legată de migrație, ci de proiecte creative și de forme și mesaje adaptate la cultura țintă. În contextul românesc, cărțile lor sunt considerate în prezent exemple mai degrabă atipice, dar în același timp poartă urma unor gesturi și reflexii care au potențialul de a deveni modele. Într-o oarecare măsură, caracterul contemporan, în unele cazuri metamodernist și transcultural al acestor demersuri este conectată la aceleași schimbări de paradigmă. Depășirea unor faze culturale anterioare implică o asumare explicită a unor noi poziții, a unor noi viziuni despre rolul artei în societatea contemporană, la o scară din ce în ce mai planetară.

* Referat prezentat la simpozionul *Interferențe literare româno-maghiare*, ediția a V-a, Târgu Mureș, 19 noiembrie 2022.



Dorin ȘTEFĂNESCU

Așezarea în context

Reluând o teză de doctorat în antropologie-istorie susținută în urmă cu aproape trei decenii la Sorbona, *In corpore* de Marius Lazurca (Litera, 2022) pune în discuție o problemă care a traversat mediile culturale de-a lungul timpului, aflându-și răspunsuri în funcție de contexte ideologice și istorice specifice. Deși tratează și hermeneuticele seculare ale corporalității (în antropologia stoică, de pildă), cartea are o miză clar formulată încă de la început: corpul reprezintă punctul privilegiat de acces către zorii nașterii creștinismului. Vom structura interpretarea noastră *en deux volets*: în primul rând, ne va reține atenția metoda de cercetare aleasă; în al doilea rând, ne vom opri asupra problemelor ridicate de antropologia paulină.

Fiind vorba de o metodă care ia în calcul înțelegerea și interpretarea creștinismului din perspectiva corporalității, apare evident faptul că inteligibilitatea este dată aici de chiar cogniția pe care o face posibilă fenomenul însuși, „altfel spus, înțelegem creștinismul grație instrumentelor cognitive pe care creștinismul însuși le-a furnizat”. Un cerc hermeneutic în permanentă mișcare, de dislocare și de reasezare a straturilor de semnificații, de la convingerea că omul *are* un corp la credința că *este* un trup. Circularitate prin care fenomenul avut în vedere își deschide propriul orizont cognitiv, luminând cunoașterea dinspre ceea ce el are de arătat și de spus. Iar ce are de arătat și de spus cunoașterii poate fi interpretat, ceea ce s-a și făcut în diferite epoci istorice, obiectivul urmărit fiind de a „desluși rolurile interpretărilor dedicate corporalității în chiar geneza acestor fenomene”, definind astfel programul unei hermeneutici textuale și contextuale. Cât despre istoricitatea demersului, ea se realizează prin „punerea în context” („un corp ale cărui semnificații vor fi în principal efectul unei așezări în context”), în vederea detectării unor spații de contact, înțelese în diacronie, între componentele ideologice, religioase și sociale ale fenomenului antropologic. Trebuie însă precizat că nu contextul face textul, „textul își face singur contextul, inversul aproape niciodată”, potrivit lui C. Noica.¹ Contextul e fără îndoială lămuritor, dar nu hotărâtor. El nu explică textul decât parțial, periferic, rareori genetic. Nu e vorba, prin urmare, de contextul pre-existent, ci de cel post-existent textului (*post scriptum*), generat de textul însuși, la fel cum contextul pre-existent al unui lac nu e determinant în privința undelor concentrice propagate prin aruncarea unei pietre în apă.

Pornind de la aceste date preliminare, antropologia istorică a corpului își precizează nu doar metoda, ci și obiectul. De ce „corpul este un subiect dificil pentru hermeneutică”? Tocmai pentru că el nu este un obiect, ca atare nu se pretează unei gândiri obiectivante. Confruntat cu acest paradox, demersul hermeneutic nu rămâne fără obiect, dar ceea ce el încearcă să interpreteze trebuie abordat ca un corp viu, nu ca unul deja-cunoscut, pre-dat unei cunoașteri „anatomice”. Fără să fie articulat într-o structură propriu-zis textuală („corpul nu va fi niciodată întru totul limbaj”, remarcă Xavier Lacroix), corpul viu își generează propriul text simbolic, se scrie pe măsură ce își definește statutul înconfundabil în relație cu lumea, cu alte corpuri, cu sfera creațiilor culturale. „Pentru științele umaniste

singurul corp accesibil este acesta, corpul care se zice, se dezvăluie prin medierea discursului, a practicilor sociale, a imaginarului colectiv, a sistemelor simbolice”. Corpul nu e niciodată doar individual, privat, „pentru antropologie, subiectul corporalității devine pertinent numai în măsura în care lectura semnificațiilor corpului individual conduce la înțelegerea gesturilor și comportamentelor sociale”. Ceea ce vrea să spună, pentru filosofie, că „propriul corpului meu este de a nu exista singur, de a nu putea exista de unul singur” (Gabriel Marcel, *L'Être incarné*).² El face parte din discursul marelui corp al lumii, pe care îl reprezintă *in parvo*, ca *imago mundi*, iar dacă vorbește în nume propriu (corpul meu, dar în sens existențial, ca *hoc corpus*, nu ca *illud*³, nici în sensul unei *philautia*, amorul propriu care duce la zeificarea corpului⁴), o face cu toate hotarele deschise, bucurându-se de privilegiul seității sau, dimpotrivă, acuzând agresiunea exteriorului, după caz. În orice situație, corpul este cel mai fin senzor care înregistrează traumatic cataclisme mundane, având natura unei soluții de contrast sau a unui revelator al celor mai imperceptibile mutații de ordin contextual.

Miza investigației, repetăm, e tocmai aceasta: surprinderea (și cuprinderea în înțelegere) a semnificațiilor acestor mutații corporalizate, somatizate, așa cum se mărturisesc ele în texte și contexte diferite. Ceea ce ne pune în fața problemei sensului: ce sens are corpul expus unor interpretări rivale, pus mereu în situația de a-și devoala un nou complex semnificativ, în funcție de schimbarea paradigmelor interpretative? Explorarea acestor abordări arată, cum nu se poate mai evident, faptul că sensul nu e niciodată static, nu e dat odată pentru totdeauna. Dacă el definește un fenomen viu, precum corpul în discuție, are la rândul lui natura viului, a dinamicii ființei. Și atunci, ce interpretăm de fapt, sensul unui fenomen care se descoperă comprehensiunii, ca și cum ar ieși din ascundere, sau sensul care apare în cursul interpretării, fenomenalizându-se în cutare și cutare act manifestant? M. Lazurca optează pentru a doua variantă, considerând că „sensul nu «zace» «în interiorul» unei structuri, iar sarcina hermeneuticii nu constă în a aduce «la suprafață» ceea ce se găsește «înăuntru»”. Ceea ce înseamnă că interpretarea face sensul, dă sens unor fenomene care, *ab initio*, sunt nesemnificante? Nicidecum, căci nu există fenomene sau evenimente fără sens, ceea ce apare dând sens apariției ca atare. E adevărat că tradiția hermetică, potrivit lui Umberto Eco, a alimentat „orice atitudine pentru care un text nu-i altceva decât lanțul reacțiilor pe care le produce”, adică rezultatul unui orizont de receptare și de interpretare, în care se consideră că „un text e doar un picnic la care autorul aduce cuvintele, iar cititorii sensul”.⁵ Textul este interpretabil tocmai în virtutea ambiguității sale semnificative, înzestrat *in nuce* cu sensuri care solicită înțelegerea. Departate de a avea sensul, înțelegerea poartă spre el. De aceea, nu se urmărește a aduce la suprafață ceva ascuns, ci a face comprehensibil ceea ce nu se dă la prima vedere, a oferi semnificației un cadru de manifestare prin care implicitul devine explicit. Aspect care presupune, cum cu îndreptățire spune autorul, o altă formă a cercului hermeneutic: „Obiectul hermeneuticii și procedeul interpretării sunt polii unui dublu determinism: obiectul devine sens în conformitate cu premisele hermeneuticii, dar, la rândul său, hermeneutica se fondează pe o relație *a priori* cu obiectul său”. În cazul de față, corpul nu are sens decât în travaliul interpretativ, cu

precizarea că întrebarea *ce și cum interpretăm?* este corelativă alteia: *ce și cum înțelegem?* pentru a putea interpreta.

Antropologia istorică a corpului, adaptată datelor concrete ale contextelor, și-a stabilit metoda: „premisele hermeneuticii filosofice de tradiție fenomenologică și sugestiile unui demers istoric actual”. O metodă aplicată mai întâi unor hermeneutici seculare ale corporalității, precum antropologia stoică și exigențele morale ce decurg de aici – cadru în care s-ar fi putut plasa și mări miza prin luarea în considerare a unor posibile reverberații târzii ale asomatismului (chiar antisomatismului) platonician, știindu-se că, pentru Platon, „trupul unui om curge și se irosește”⁶ –, dar și unor hermeneutici religioase ale corpului, precum în instructivul capitol despre esenism, fenomen de contact între iudaism și creștinism, cu propunerea ascezei ca rezultat al presiunii sacrului, sau în capitolul final, dedicat montanismului rigorist al lui Tertulian. Ne interesează însă cu precădere hermeneutica și fenomenologia corpului în antropologia paulină, textul supus analizei, veritabil *locus hermeneuticus* central al cărții, fiind prima *Epistolă către Corinteni*. Situându-se la punctul de intersecție a două tradiții culturale și viziuni antropologice – iudaismul și elenismul –, apostolul Pavel acordă o importanță esențială funcțiilor religioase ale corpului. Analiza propusă de exeget nu este una teologică („riscul unui astfel de demers ar fi să alunecăm către o analiză pe un singur nivel”), ci antropologică, luând în considerare „întreaga complexitate a unui fenomen cultural”. Cum se vede, de fiecare dată când situația o permite, contextul este cel care primează, de pildă, în cazul dat, un *conflict al interpretărilor* între două tipuri de discurs antropologic, cel al apostolului Pavel și cel al lui Apollo, predicatorul rafinat, deschis filosofiei grecești, care se adresează elitelor intelectuale (legăturile posibile cu Philon nefiind excluse), al cărui portret succint îl regăsim în *Fapte* 18, 24-25.

Problema care stă în centrul acestei dezbateri este unitatea creștinilor corinteni, periclitată de un potențial conflictual în interiorul bisericii (prin extensie, riscul oricărei unități dogmatice de a fi parazitată de retorici dizidente, posibil schismatice, chiar dacă nu neapărat eretice). Exemplar este faptul că, întru apărarea unității, Pavel invocă tocmai trupul hristic: „Căci precum trupul unul este, și are mădulare multe, iar toate mădularele trupului, multe fiind, sunt un trup, așa și Hristos, pentru că într-un Duh ne-am botezat noi toți, ca să fim un singur trup” (*1 Cor.* 12, 12-13; cf. *Gal.* 3, 28). Întemeiată în adevărul de credință, diversitatea nu aduce atingere unității, iar pledoaria în favoarea acestei *concordia discors* („ca să nu fie dezbinare în trup”, *1 Cor.* 12, 25) își află suportul în lucrarea Duhului Sfânt („într-un Duh ne-a botezat”, „toți la un Duh ne-am adăpat” (*1 Cor.* 12, 13). Considerând acest loc un reper fundamental al demersului exegetic, M. Lazurca apreciază că, în controversa dintre Apostolul Pavel și Apollo, avem de a face cu „două discursuri antropologice incompatibile”, „două viziuni rivale asupra omului și asupra lumii” (și nu, cum exagerat susține o cercetătoare engleză, „o înverșunată competiție ideologică”), ceea ce ne duce cu gândul la alt imposibil *locus communis*, cel al confruntării dintre Sf. Grigorie Palama și Varlaam din Calabria. Dihotomia aceasta este și una între o viziune esoterică și una exoterică, Pavel nefiind însă de fapt susținătorul celei de a doua, ci, negându-le pe ambele, el promovează un necesar și urgent

consensus harmonicus. Dar nu între o viziune și alta, ci între părțile aceleiași tot, care nu se pot regăsi decât într-Unul.⁷ Nu există decât o singură învățătură, așa cum nu există decât un singur trup al lui Hristos, și chiar dacă ea se propovăduiește pe mai multe voci, toate spun în esență același lucru.⁸ Dar această învățătură, deși un scandal pentru rațiune, trebuie prezentată în simplitatea ei absolută, căci se adresează omului simplu, copilului din fiecare: „Și eu, fraților, n-am putut să vă vorbesc ca unor oameni duhovnicești, ci ca unora trupești, ca unor prunci în Hristos” (1 Cor. 3, 1). Ce însemnătate are, în acest context, diferența între duhovnicesc și trupesc? Să fie oare o manifestare a Revelației în două forme de comunicare kerygmatică?

În textul citat, trupescul este asociat prunciei, faptul că Apostolul se adresează corintenilor ca unor prunci însemnând că ei se află încă într-o condiție trupestă a înțelegerii, deci inferioară celei duhovnicești. Nefiind înaintați pe calea desăvârșirii, ci abia la începutul ei, nu au, prin urmare, nevoie de învățatura finală, ca și cum etapele până acolo ar trebui arse fără întârziere. Nevoia lor, deocamdată, este „laptele” pruncului, hrana lichidă, ușor digerabilă, a unei predicatii premergătoare hranei solide a adevărului „tare”: „Cu lapte v-am hrănit, nu cu bucate, căci încă nu puteți mânca și încă nici acum nu puteți. Fiindcă sunteți tot trupești” (1 Cor. 3, 2-3).⁹ A nu putea „mânca” adevărul înseamnă a nu fi pregătit să-l primești ca tot în toate, a nu fi încă deschis să-l asumi ca întreg, în unitotalitatea lui, și aceasta inclusiv în sens euharistic. Trupesc nu înseamnă aici nerodnic, ci necopt, în condiția de neofit, încă începător, deschis doar exteriorului (sedus de „învățătura de afară”, va spune Grigorie Palama), limitat la înțelepciunea acestui veac („înțelepți după trup”, 1 Cor. 1, 26), supus duhului lumii și firii omenești („nu sunteți, oare, trupești și nu după firea omenească umblați?”, 1 Cor. 3, 3). Mai mult, trupescul desemnează dezbinarea însăși, căci chiar dacă unul sădește și celălalt udă, „Dumnezeu a făcut să crească”, toți fiind în același Trup, „împreună-lucrători cu Dumnezeu” (1 Cor. 3, 6; 9). Spre deosebire de omul duhovnicesc, omul firesc este omul trupesc, ceea ce implică și o diferență majoră în privința înțelegerii, una firească (de fapt neînțelegătoare, prin „cugetul trupesc”, potrivit expresiei lui Maxim Mărturisitorul) și alta suprafirească, duhovnicească (adânc înțelegătoare a înțelepciunii de taină a lui Dumnezeu). În acest complex de înțelesuri, tot ce este doar trupesc – al sângelui și al trupului (cf. Ioan 1, 12-13) – este dezavuat nu doar ca inferior și incomplet, ci pur și simplu exclus din natura adevărului hristic. Trupescul (corporalul ca matrice *anti-týpos*) trebuie să dispară pentru ca Trupul, în toată măreția lui, să apară.

Detalii în plus aduce sensul „desăvârșirii”, discipolii lui Apollo considerând că înțelepciunea mundană îi face desăvârșiți, oameni duhovnicești (cf. 1 Cor. 2, 6; 15). O comparație cu un text philonian oferă binevenite lămuriri în această privință. Pentru Philon, în termeni alegorici, desăvârșirea este ultimul stadiu pe calea îndumnezeirii: „cel ce iubește plăcerea merge pe pânțele, cel ce este desăvârșit spală și curăță tot pânțele, iar cel ce urmează calea îndumnezeirii spală doar măruntaiele dinlăuntrul pântecului” (*Legum Allegoriae*, III, 159).¹⁰ Începătorul (*ho archomenos*) este exclusiv trupesc, subjugat simțurilor; cel care înaintează pe cale (*ho prokopton*) are parte deja de adevăr, dar nu într-

totul; iar cel desăvârșit (*ho teleios*) participă la tot, în puritatea absolută. O desăvârșire fără trup, în dauna și în pofida trupului, ca o contemplare fără templul care o adăpostește (cf. Rom. 12, 1; 2 Cor. 7, 1)? Pentru gânditorul evreu acesta este cadrul în care funcționează încă – prin deschiderea culturii elenistice spre filosofia greacă – celebrul binom platonician *soma – sema*. Nu e cazul lui Pavel, care consideră omul ca o unitate a trupului (*soma, sarx*), sufletului (*psychè*) și duhului sau spiritului (*pneuma*). Totuși, în raport cu Philon, apreciază M. Lazurca, el apelează la o terminologie fondată pe aceeași logică a creșterii spirituale: „prunci întru Hristos” (*nepiois en Christo*, 1 Cor. 3, 1), „omul firesc” sau sufletesc (*psychikos anthropos*, 1 Cor. 2, 14) și „omul duhovnicesc”, desăvârșit (*ho pneumatikos*, 1 Cor. 2, 15). Dar, la o privire mai atentă, nu este tocmai aceeași logică, întrucât, pe de o parte, am văzut că omul firesc este cel trupesc, închis înțelegerii duhovnicești („omul firesc nu primește cele ale Duhului lui Dumnezeu”, 1 Cor. 2, 14), iar, pe de altă parte, starea de pruncie nu este echivalentă condiției limitative trupestă, ci începutului creșterii și înaintării, o predispoziție a îmbunătățirii, căci laptele cu care e hrănit novicele nu e dat trupului, ci sămânței Duhului, pentru ca desăvârșirea astfel începută să se realizeze întru Duh.¹¹ Spre deosebire de Philon, pentru care trupul este răul absolut („căci Dumnezeu știe că acest înveliș de piele al nostru, care este trupul [...] e rău, viclean și uneltitor împotriva sufletului și că e doar un stârv, mort în veci. [...] nu este altceva decât un cadavru”, *Legum Allegoriae*, III, 69¹²), Pavel nu-l consideră rău decât în măsura în care omul dorește să rămână în limitele lui, în *corpul* învățaturii lumești; altfel – vom vedea – ca *trup* înduhovnicit, el este mântuibil, hărăzit învierii.

Sunt câteva nuanțări cu repercusiuni notabile asupra sensului acordat ascezei. Pentru gânditorii precum Philon sau Plotin, „punerea între paranteze a corpului prin exercițiul ascetic este condiția *sine qua non* a libertății filosofice: ruptura dintre corp și dobândirea înțelepciunii rezumă, deci, într-un mod destul de satisfăcător, conținutul «vieții filosofice»”. În creștinism însă, trupul nu este suspendat, ci restaurat în Trupul lui Hristos. În acest orizont de înțelegere, trupul este „pentru Domnul, și Domnul este pentru trup. Iar Dumnezeu, Care a înviat pe Domnul, ne va învia și pe noi prin puterea Sa. (...) Sau nu știți că trupul vostru este templu al Duhului Sfânt care este în voi, pe care-L aveți de la Dumnezeu și că voi nu sunteți ai voștri?” (1 Cor. 6, 13-14; 19). Se reiterează aici raportul între individual și comunitar, dar nu neapărat între privat și public, ținând cont că Apostolul le propune membrilor „lumii bune” corintene abandonul total al identității lor publice, aspectul comunitar făcând sens în trupul ecleziastic. Pentru orientarea gnostico-filosofică, de extracție iudeo-elenistică (probabil philoniană), „corpul este un punct de reper, dar în sens negativ: este obstacolul, închisoarea, mormântul”. Corpul este *altul*, alteritatea care alterează, și de aici antisomatismul ascetic sau asomatismul gnostic. Pentru creștinii care rezonează la ideile expuse de Pavel, corpul – ca *morphè anthropou* – nu mai este răul ce trebuie eliminat, ci, formă *substanțială*, se cuvine supus, ținut sub control, carantinat; astfel purificat, el poate fi trup înduhovnicit (cf. Ioil 3, 1; Fapte 2, 17), adică subiect al învierii.¹³ În același orizont se încadrează, complementar, raportul între nemurire și înviere, dar nu e locul aici pentru a dezvolta acest aspect. O altă temă, la fel de importantă, a antropologiei creștine este cea care leagă Întruparea de

Înviere, stabilind „un raport direct între trupul lui Iisus și corpul credincioșilor săi: prin corpul lor, credincioșii sunt destinați aceleiași învieri ca Domnul”. Din păcate, aceste teme fundamentale, adevărate repere axiale, abordate în treacăt, sunt prea repede abandonate. Chiar și fără să fi putut beneficia de distincția fenomenologică operată de Michel Henry între corp (*corps*) și trup (*chair*) – *Incarnation. Une philosophie de la chair* apărând abia în 2000, deci după redactarea tezei de doctorat –, aspectele menționate ar fi lărgit și adâncit esențial tabloul. S-ar putea obiecta că nu sunt teme de interes antropologic, ci teologic, dar obiectul acestei hermeneutici antropologice face parte dintr-un orizont teologic, face *corp comun* cu un substrat care nu poate fi eludat. Pe text și în context biblic, nu se poate face antropologie fără teologie, și o spune autorul însuși în două rânduri, cu referire mai întâi la lucrarea Apostolului Pavel („ceea ce face el este o muncă de edificare teologică”), apoi la caracterul interdisciplinar al cercetării („definiția corporalității nu poate fi considerată izolat, pentru că ea este punctul de întâlnire al teologiei, antropologiei, ecleziologiei și moralei”).

În raport cu textul analizat, așezarea în context reprezintă o constantă metodologică, revelatoare a unei intercondiționări necesare, deosebit de fertile: „Există un context de care textul epistolei depinde în mod semnificativ”, un „decor” de care exegetul ține seama în mod programatic, punând în evidență „raporturile care există între sensurile textului și informațiile contextuale obținute”. Un cadru general – cultural, sociologic și istoric – de operare hermeneutică, pus mereu pe ecranul luminos al cercetării. Astfel profilată și încercuită exegetic, problema corpului devine – pe nesimțite, am spune – taina trupului, corpul fragil fiind ridicat „la o nesperată demnitate prin Întruparea Fiului lui Dumnezeu”. Faptul că Dumnezeu și-a ales pe cele bune și slabe ale lumii, pe cele ce nu sunt, ca să-i rușineze pe înțelepți și să le nimicească pe cele tari, care sunt, „ca niciun trup să nu se laude înaintea lui Dumnezeu” (*I Cor.* 1, 27-29) – acest fapt nu mai este o problemă, nicio monstrație conform înțelepciunii omenești neaducând un spor de cunoaștere. Devine însă evident că are loc o mutație esențială în modul în care spiritul omenesc înțelege – de acum încolo – să se raporteze la corp. În chiar *corpus*-ul epistolei pauline (și nu doar acolo, evident) se face astfel trecerea „de la corpul păgân la trupul creștin”, implicând totodată subsumarea celui dintâi față de cel din urmă, sensul corpului creștin (= trupul) excedând exigențele istorice ale cetății, în favoarea celor transitorice, de ordin eshatologic și soteriologic. Ipoteza de lucru e foarte ofertantă, putând fi extinsă cu folos și în zona altor contextualizări, la fel de fecunde. Cartea lui M. Lazurca tratează exemplar multe dintre aceste aspecte, caracterul pregnant documentar nelăsând loc speculației gratuite, impulsul meditativ împletindu-se cu o necesară aplecare asupra *faptului* real, rodul rar, dar și cel mai de preț, al antropologiei hermeneutice.

Note:

¹ *Carte de înțelepciune*, Humanitas, București, 2019, p. 23.

² În Gabriel Marcel, *Essai de philosophie concrète*, Gallimard, Paris, 1967, p. 34.

³ *Ibidem*, p. 33.

⁴ E vorba de „grija de trup”, de iubirea trupească de sine” de care vorbește Sf. Maxim Mărturisitorul cu referire la omul fără măsură care „a socotit zidirea văzută drept Dumnezeu, îndumnezeind-o datorită faptului că e de trebuință pentru susținerea trupului; iar trupul propriu,

legat din fire de zidirea luată drept Dumnezeu, l-a iubit cu toată puterea. Și așa, prin grija exclusivă de trup, a slujit cu toată sârguința zidirii în loc de Ziditor” (*Răspunsuri către Talasie*, Prolog, în *Filocalia* 3, Humanitas, București, 1999, pp. 31-32). Cf. *Rom.* 1, 25.

⁵ Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanța, 1996, p. 59.

⁶ Platon, *Phaidon*, 87 d.

⁷ François de Sales vorbește de *unidivers*, adică „unic și divers, unic cu diversitate și divers cu unitate” (*Traité de l'amour de Dieu*, Tome premier, II, 2, Saint Michel, Paris, 1813, p. 94), iar Pascal de „diversitatea care ne duce întotdeauna la unicul nostru necesar”, căci „multitudinea care nu se reduce la unitate este confuzie” (*Pensées*, fr. 253, 516, édition de Michel Le Guern, Gallimard, Paris, 1989, t. I, p. 187, t. II, p. 117).

⁸ „Cuvintele sunt diferite, căile sunt multe, dar prin ele este semnatul un singur, este căutat un singur” (Sf. Bernard de Clairvaux, *Despre considerare*, V, 13, 27, Polirom, Iași, 2018, p. 299). „Căci așa cum Cuvântul unic nu se împarte în mai multe cuvinte, nici cuvintele multe nu sunt diferite în Cuvântul unic” (Hugues de Saint-Victor, „Despre cuvântul lui Dumnezeu”, I, 3, în *Meditații spirituale*, Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 51).

⁹ Pasaj pus în oglindă și recontextualizat de Sf. Augustin, cu referire la raportul între înțelegerea ca vedere nepieritoare a adevărului etern și credința ca *praeparatio* a aceleia: „înțelegerea se află în vederea eternă, în timp ce în veacul acesta credința este cea care îi hrănește, ca într-un leagăn pe prunci cu lapte” (*De doctrina christiana*, II, 40, Humanitas, București, 2002, p. 133).

¹⁰ Philon din Alexandria, *Comentariu alegoric al Legilor Sfinte după Lucrarea de Șase Zile*, Paideia, București, 2002, p. 117.

¹¹ De menționat că, în același sens, cistercianul Garnier de Rochefort – în Prologul la *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, PL 112, 849 A-B – echivalează laptele cu sensul istoric, dintre cele patru sensuri ale Scripturii situat ierarhic pe treapta cea mai de jos. Pe lângă desemnarea unei hrane „începătoare”, laptele este aici un simbol al dorinței încă trupestă, așa cum constată Sf. Bernard de Clairvaux, care, comentând *Cântarea Cântărilor*, 5, 1, spune că suflul desprins de corp „amestecă vinul iubirii divine cu dulceața unei legături naturale care îl îndeamnă să-și dorească din nou corpul, dar în starea sa slăvită. Vinul sfintei iubiri pe care l-a băut îl încălzește deja, dar nu încă până la desfătarea completă, căci deocamdată această ardore este moderată de amestecul cu laptele” (*De diligendo Deo*, XI, 32, în Bernard de Clairvaux, *L'Amour de Dieu. La Grâce et le libre arbitre*, SC 393, Cerf, Paris, 1993, pp. 140-142).

¹² Philon din Alexandria, *op. cit.*, p. 97.

¹³ Nu „corpul de povară” (*in corpore gravi*), ci trupul adevărat (*in corpore vero*), „cel de slavă, fără de patimi, viu și nemuritor” (Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia*, III, 7, Polirom, Iași, 2008, pp. 431, 435).

Leo BUTNARU

Ceva despre receptarea lui Proust și arhitectură în literatură

Într-o recenzie din „România literară” (nr. 43, 2022) la antologia „Proust-Monde (Quand les écrivains étrangers lisent Proust)” se spune că „Osip Mandelștam era un mare admirator al scriitorului francez și că, plecând de la Proust, își stimula memoria și făcea întoarceri în timp”.

Nimic mai neadevărat – și despre admirat, și despre stimulat. Este umflat/ exagerat/ reinterpretat cu un entuziasm nemotivat un simplu episod dintr-un articol oarecare al lui Osip Mandelștam, „Evantaiul ducelui”, publicat în ziarul „Киевский пролетарий” („Proletarul kievean”, 25.01.1929), în care poetul, referindu-se la unele opuri de pseudocritică literară, le compară cu modul de a fi, de a se comporta al unei eroine din opera lui Proust, ducesa infatuată, arogantă.

Mandelștam începe articolul astfel: „Marcel Proust povestește cum asculta muzică o ducesă. Ducea era foarte mândră de situația ei, că ar avea, chipurile, un sânge de o albăstrime de neimaginat, de Bourbon, de Brabant sau de ceva și mai înalt. Oarecum întâmplător, ea nimeri la o soarea (în rusește – *paym*; în engleză *Routh*) la o mai modestă rudă, vicontesă scăpătată, ce avea oarecare cusur în herb. Cu toate astea, concertul a fost destul de reușit. Doamnele ascultau Chopin, clătinându-și în ritmul muzicii coafurile și evantaiile. În fața ducesei apărură dilema: să bată cu evantaiul în tactul muzicii, cum o făceau vecinele sale, sau nu, pentru ca nu cumva să pară o apreciere prea evidentă din partea ei pentru muzicanți. În fine, ființa albastră ieși excelent din situație: își puse în mișcare flecuștețul din carapace de țestoasă, însă mânuindu-l nu în ritmul muzicii interpretate, ci alandala – într-o independență.

Din păcate, în anumite cazuri, critica noastră amintește de respectiva ducă: e arogantă, afișat grijulie ca și cum”.

În întreaga operă a lui Osip Mandelștam, destul de vastă, aceasta e unica referință la Proust și nicidecum nu lasă loc pentru hiperbolizări de genul că „era un mare admirator al scriitorului francez și că, plecând de la Proust, își stimula memoria și făcea întoarceri în timp”.

Dar de unde, din ce să fi pornit chestia cu *stimularea memoriei și întoarcerile în timp*? Posibil, cineva dintre francezi, care au oarecare contribuție la împlinirea antologiei „Proust – Lumea”, ar fi citit eseu lui A.D. Mihailov „Русская судьба Марселя Пруста” (*Destinul rusec al lui Marcel Proust*), publicat în volumul de exegeză „Marcel Proust în literatura rusă”, apărut în 2000 la Moscova (ed. Rudomino). E la pagina 255, cu următoarea concluzie a lui Mihailov: „Astfel, chipul din proza proustiană devine pivotul articolului lui Mandelștam care, de altfel, a repovestit, cu mici inexactități, o scenă din volumul *În partea dinspre Swann*. Fără îndoială, episodul a fost reprodus din memorie, însă aceasta era memoria nu despre o carte franțuzească, citită cândva, ci despre o carte citită nu prea demult, în grabă, – dar rusească. Era una din primele traduceri din Proust la noi”. Deci, A. D. Mihailov trimite spre o memorie cu inexactități și nu spre motivul de a constata că, în baza operei proustiene, Mandelștam, prin autosugestie și exerciții de psihologie conștient asumate, „își stimula memoria și făcea întoarceri în timp”.

Necunoscând (încă) antologia „Proust-Monde (Quand les écrivains étrangers lisent Proust)”, nu pot ști de la cine porni exagerarea, de la francez sau de la român, astfel că mă rezum la o simplă și cuminte constatare: să încercăm a nu exagera, chiar și când e vorba de genii.

Bineînțeles, creația lui Marcel Proust este inspirator-tentantă, oarecum „acaparantă” prin vecinătăți literare, stimulând imaginația altor prozatori, dar și a diversilor exegeți, avizi de interpretări, comparații, care, cu voie sau fără de voie, schițează posibile linii de similitudini, analogii. Astfel că, în timp, chiar la distanțe istorico-literare considerabile, s-au căutat (posibil și... inventat) legături între, să zicem, vectorii ideatici din eseu lui Proust *En mémoire des églises assassinées* (În memoria bisericilor asasinate, 1921) și eseurile lui Mandelștam „Francois Villon” și „Discurs despre Dante”, în aceste texte profilându-se, dominant, imagini arhitecturale celebre. Cineva chiar spunea că Proust și-ar fi construit fascinantă narațiune „În căutarea timpului pierdut” analog cu edificarea unei catedrale (să zicem, studiul lui Fraisse Luc, *L'oeuvre cathedrale – Proust*

et l'architecture medievale, Ed. Classiques Garnier, 2014). Iar în cazul lui Mandelștam referințele la marii meșteri-arhitecți apar chiar din cele mai timpurii creații ale sale. Unul din exegeții inventivi scrie că o atare coincidență în interesele de creație ale acestor autori ar fi fost sugerată de noua concepție de receptare a timpului, unul din promotorii căreia era filosoful francez Henri Bergson. Parcă s-ar derula diverse modalități de „întrupare” a timpului prin limbajul metaforic și simbolic al arhitecturii. La lectură, dar mai ales când a fost să traduc unele din poemele lui Osip Mandelștam (...fastuos-arhitectonice sau despre arhitectură), bineînțeles că am trăit sentimente vibrante, speciale, înălțătoare. Mă refer, înainte de toate, la poemele cu un „explicit” mesaj arhitectonic, de o ideeție a omagierii geniului uman, care a trecut prin înălțări și căderi, de la Turnul Babel la edificiile glorioase în succesiune, care sunt întruparea/materializarea, expresia ideii, spiritului *in actus*, izvoditor, plămuitor, formator, opus urgisirilor, forțelor oarbe ale naturii sau vulgului uman și cărora poetul rus le-a configurat sugestiv-metaforic. De menționat (parcă premonitoriu) că arhitectura e prezentă chiar în prima carte a lui Mandelștam cu un titlu predestinat edificării: „Камень” (*Piatra*, 1913). Versurile inspirate de arhitectură, în special de câteva celebre catedrale europene, constituie nucleul volumului. Tocmai aici akmeismul este exprimat ca formulă: *Dar cu cât mai atent, Notre-Dame-cetate, / Îți studiam coastele, osatura monstuoasă, – / Tot mai des gândeam: din greime-fără-bunătațe / Și eu, cândva, voi crea frumusețe evlavioasă*.

Subtil-exegetic cumpănind, reținem că noțiunea *Kamen'* (piatră) poate fi interpretată (în joc de consonanțe prin rocadele literelor) drept anagrama cuvântului AKME, ce stătea la fundamentul (...pietros; al unei frumuseți în piatră, dacă ne gândim la tematica sculptural-arhitecturală preferată de Mandelștam) curentului literar *akmeismul*, anunțat, în 1912, în cadrul „Atelierului poezilor”, avându-i de protagoniști pe N. Gumiliv, S. Gorodețki, A. Ahmatova, O. Mandelștam, M. Zenkevici și V. Narbut. („Akme” – în elină, însemna apogeul unei dezvoltări, înflorire, dar de asemenea – nota bene! – și ascuțișul unei pietre, cremene, înrudită, etimologic, cu noțiunea indo-europeană „akmen” – „piatră”). Și iarăși atenți la surprizele palimpsestului, asociațiile nu se opresc aici (în antichitatea-anticamera indo-europeană...), ci revin în poezia rusă din secolul XIX, anume la celebra poezia a lui Fiodor Tiutcev „Probleme”, despre o piatră care, „rostogolită din munte, se culcă în defileu, ca de la sine sau doborâtă de o mână cugetătoare”. În eseu-manifest „Dimineața akmeismului” Osip Mandelștam va explica asociația în cauză astfel: „Iar piatra lui Tiutcev... e cuvânt. În neașteptată cădere, rostogolire glasul materiei sună ca o vorbire articulată. La acest apel se poate răspunde doar prin arhitectură. Akmeiștii ridică evlavios tainica piatră tiutceviană și o pun la temelie edificiului lor”. Aceasta fără să rămână doar teze de manifest (de altfel, în acea perioadă mai nimeni nu respecta manifestele, pe care le proclamau cu fast, surle și trâmbițe fie futuriștii sau ego-futuriștii, constructiviștii sau expresioniștii etc.), Mandelștam, în „Piatra”, răspundea și simbolismului cult al muzicii, „cea mai efemeră dintre arte”, prin monumentalitatea arhitecturală a marilor catedrale înveșnicite în cuvânt. Era o confirmare indubitabilă a victoriei organizatului, structuratului asupra haosului, a patosului afirmării bune și temeinice măsurii, ca secțiune de aur, și a înfrânării materiei ce domină informul, lipsa de măsură, drept

consecință a predominării Logosului, a cuvântului *încugetat*, asupra confuziilor mistice:

Dar ce cumpănea meșterul tău generos,/ Când, sublim la gând, cu sufletul înalt,/ Rândui apside și exedre – nimic de prisos –/ Cu ele indicând apus și răsărit înflăcărat? (Ay-Sofia);

Dar tainicul plan se trădează din exterior,/ Aici are grijă a mlădiilor arcade putere,/ Ca marea greutate să nu doboare fala pereților,/ Și e fără izbândă a bolșii rebelă, oarbă vrere (Notre-Dame);

...frumusețea nu-i moftul unui semizeu,/ Ci rapace măsurătoare din ochi de simplu tâmplar:// Nouă ni-i plăcută a celor patru stihii dominare,/ Dar pe a cincea o izvodimol, liberul făurar:/ Au nu ar însemna a spațiului sfidătoare negare/ Astă neprihănită navă avântată spre zenitul stelar? (Amiralitatea). Din alt unghi de observație și apreciere, constatăm că poeziei lui Osip Mandelștam nu-i sunt străine formele „limpezi” ale clasicismului, concomitent ea fiind disponibilă „a se amorsa” cu încărcătura, trotul avangardei, înarmându-se cu mijloacele, procedeele, stilistica novatoare care reformulau imaginile tradiționale, ce „explodează” cu o semantică surprinzătoare – proaspătă, originală. Iar cititorul privind retro-providențial, din viitor, va remarca și disocia semnificații din interstițiile neoclasicismului – avangardismului. Pentru că, sub aspect formal, de clasică „arhitectură” logică, noima, rostul textului și subtextului mandelștamian sunt la fel de imprevizibile, ca și eventuala, potențiala cheie de decodificare. Iar *imprevizibilitatea* ar fi un sinonim mai... brut pentru *libertate*. Inclusiv pentru libertatea de a presupune, a fantaza, a interpreta, încât să se poată ajunge, precum menționam, la căutarea similitudinilor literar-ideatice dintre unele opere ale lui Proust și Mandelștam inspirate de arhitectură. Iar Guillaume Perrier, prin eseuul său *Architecture médiévale et art de la mémoire dans À la recherche du temps perdu* parcă ne-ar retrimite la ideile anunțate la începutul acestui discurs – despre posibila stimulare a memorii și retrospective interpretative istorico-literare.



Alex CISTELECAN

Linii de fugă în filozofia marxistă a României comuniste

Cum am putea sintetiza¹ evoluția filozofiei marxiste din România comunistă, atât în versiunea sa marxist-leninistă oficială, ortodoxă, cât și în tendințele sale revizioniste? Voi schița mai jos patru linii de evoluție.

Mai întâi, în ceea ce privește raportul filozofiei marxiste cu celelalte componente ale culturii locale, povestea de mai sus pare să confirme evoluțiile similare, i.e. procesele de dezideologizare și demarxizare înregistrate și analizate în alte domenii ale culturii României comuniste – de la științele sociale și politice² la teoria și istoria literară³, la câmpul filozofiei⁴ înseși –, singurul său element surpriză (dacă este și atât cât este) fiind că această evoluție se înregistrează chiar și în nucleul ideologic de doctrină declarat marxistă al acestei perioade. Cât privește direcțiile de fugă din corsetul strict al Diamat-ului și Histomat-ului anilor 1950, și ele confirmă direcțiile deja prefigurate de Adriana Stan în spațiul literar: tot așa cum, în acesta din urmă, exigențele realismului socialist și ale criticii sociologizante vor fi dezamorsate și escamotate fie într-o direcție abstractă, tehnică, de inspirație structuralistă (în teoria literară), fie într-o direcție neo-impresionistă și neo-romantică de reafirmare a unicității vocii artistice și intuiției critice (în critica literară), la fel și câmpul filozofiei marxiste va fi evacuat, începând cu anii 70, pe de o parte în direcția profesionalizării și tehnificării discursului filozofic în epistemologie, logică, filozofia limbajului și a științei (calea Flonta), iar pe de altă parte, în direcția neoromantică a umanismului spiritualist, cu rădăcini în Heidegger, existențialism și gândirea interbelică (calea Liiceanu⁵). Rămâne, desigur, de discutat și lămurit – presupunând că merită discutat și poate fi lămurit acest unghi moralizant – dacă această evoluție s-a realizat grație rezistenței și luptei pentru autonomie morală și profesională a autorilor activi în câmpul filozofic local al acelor ani, sau dacă ea a fost îngăduită, poate chiar înlesnită de către autoritățile politice, după turnura naționalistă a regimului Ceaușescu, dintr-o serie de motive posibile – pentru a se disocia de un materialism dialectic și istoric văzute tot mai mult drept imixtiuni sovietice; pentru a permite acea autonomie de concepție și metodă intelectualității științifice și umanist-literare, care să o coopteze și stimuleze în revoluția tehnico-științifică pe cea dintâi, și să o facă inofensivă, autocentrată, pe cea din urmă; și nu în ultimul rând, pentru a descuraja o abordare materialistă, socio-istorică, a totalității sociale qua contradicție în mișcare, în lumina căreia societatea multilateral dezvoltată de-acasă risca să pară cu totul altceva decât se pretindea a fi⁶.

Ce s-ar putea spune, apoi, despre traiectoriile de ansamblu ale celor două materialisme? În ce privește, mai întâi, semnificația materialismului dialectic de tip sovietic, verdictele celor care s-au aplecat mai îndelung asupra lui sunt cât se poate de divergente: pe de o parte, Bochenski⁷ consideră că materialismul dialectic, în configurația și codificarea sa sovietică, este cel mult o platformă a simțului comun, cu prezumția sa a obiectivității lumii materiale și a adecvării cunoașterii la legile sale, dar care își pierde orice credibilitate și valoare de îndată ce este ridicată la rangul de paradigmă și metodă obligatorii pentru toate științele naturale și istorice deopotrivă. De partea cealaltă, Helena Sheehan⁸ sau Loren Graham⁹ arată că, cel puțin în

unele perioade și în unele din configurațiile sale, materialismul dialectic sovietic a oferit o bază de concepte, metode și axiome solidă și fertilă pentru investigațiile din câmpul epistemologiei, filozofiei și sociologiei științei și chiar și al științelor particulare. Această divergență în aprecieri are, fără doar și poate, parțial legătură cu divergența simpatilor politice ale autorilor lor; dar ea ține totodată și de ambiguitatea constitutivă a materialismului dialectic, pe care o identificăm deja în tratamentul ambiguu al raportului dintre filozofie și știință la Engels: materialismul dialectic ca punct de pornire și de inspirație al tuturor științelor, sau ca punct de sosire și de agregare finală a progreselor acestora? Faptul că, în evoluția sa din România comunistă, materialismul dialectic alunecă de la prima la a doua accepție, și din tartore sau călăuză a științelor sfârșește ca simplă pălărie formulaică, umbrelă terminologică goală sub care se strâng culegerile de investigații și descoperiri științifice, ține și de elasticitatea unei legături de la bun început elastice, metaforice, pe care se baza paradigma materialismului dialectic, și anume legătura dintre dialectica istorică din societate și legile de mișcare ale lumii naturale. Cu cât metafora e mai literalizată și mai strânsă, cu atât materialismul dialectic devine un *Weltanschauung* dens, saturat de presupuziții antropomorfizante și inaplicabil sau inhibant în diversitatea cercetării științifice concrete. Cu cât metafora e mai laxă iar „dialectica naturii” înseamnă, de fapt, doar procesele universale de dezvoltare, cristalizare, evoluție sau schimbare, cu atât Diamat-ul este mai primitiv pentru științe, dar și mai irrelevant, reducându-se la o simplă bază de bun simț – mai mult sau mai puțin prima certitudine carteziană post-cogito, că lumea reală există și, cu puțină atenție, putem ocoli încercările geniului rău (mistificarea burgheză) de a ne-o oculta.

Dacă, așadar, limita materialismului dialectic este trasată de limitele istorice și de posibilitate ale relației dintre filozofie și științe, pentru materialismul istoric din România comunistă principala provocare și limită constitutivă a provenit – firesc, probabil – din relația sa cu istoria și societatea contemporane lui, sau mai exact din conformarea sa obligatorie la versiunea oficială privitoare la acestea. Cu alte cuvinte, principala sa provocare – indepasibilă, fără doar și poate, din interiorul acestei paradigme – a fost aceea de a argumenta și justifica existența unei societăți în care principiile dinamice ale materialismului istoric (structura de clasă, contradicția în mișcare) au fost depășite, în favoarea unei societăți armonioase, administrate rațional și total de sus în jos. Or, în aceste condiții radical schimbate, materialismul istoric, ca filozofie și sociologie istorică a societății moderne, devine practic inoperant și inaplicabil. Acolo unde din totalitatea socială istorică și prezentă nu mai rămân decât pretențiile de gestiune rațională, științifică a nevoilor colective și de oferire a cadrului optim de manifestare a libertății individuale, odată evacuate toate contradicțiile și reziduurile de preistorie și necesitate oarbă¹⁰, materialismul istoric, atât cât nu e deja despachetat și demontat în disciplinele componente (filozofie a omului, sociologie, economie politică), supraviețuiește doar ca socialism științific – neutralizându-se așadar, ironic, în și ca propria sa aplicare managerială. Așa se face că singurele realizări notabile de materialism istoric în ultima perioadă a României comuniste se fac cumva doar ocolind spațiul materialismului istoric oficial și prescripțiile sale, de către un Henri Stahl, dar într-o direcție arhaizantă, ocolind prezentul impus, sau de Pavel Câmpăanu, în samizdatul *Societatea sincretică* și trilogia despre stalinism publicate în Occident ca o critică explicită a regimului.

În fine, ce s-ar putea spune despre raportul dintre aceste două direcții de evacuare și dizolvare a filozofiei marxiste, prin scientism, respectiv umanism, din anii '70-'80, și direcțiile de articulare a unui revizionism autohton din anii '60, sistematizate de Adela Hîncu în trei strategii de „relectură” a marxismului: prin separarea științei de filozofie și a ambelor de ideologie și politică; prin afirmarea caracterului „deschis”, mereu actualizabil și completabil, al marxismului; și prin reîntoarcerea la antropologia umanistă a scrierilor de tinerețe ale lui Marx¹¹. Cel puțin la acest nivel de generalitate și abstracție al formulărilor, evoluțiile par să se înscrie destul de firesc una în continuarea celeilalte, ultima decadă comunistă simplificând doar și „reducând la esență” opțiunile filozofice articulate în a doua jumătate a anilor '60. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că trebuie să extragem o logică necesară din traseul acestei devenirii locale, și să decretăm că destinul oricărui revizionism marxist este de a cădea pradă propriei instabilități și de a aluneca astfel, mai devreme sau mai târziu, în afara marxismului – teză care ar trebui testată și, foarte probabil, infirmată de multe din celelalte exemple faimoase de revizionism marxist, de la Korsh la Marcuse și Althusser, de la Gramsci și Pannekoek la Kosik, Schaff sau Markovic. Că la noi această filozofie structuralmente deschisă, mereu în evoluție și actualizare – căci „nu cunoaștem decât o știință, istoria” – a devenit ceva închis, închistat și finalmente abandonat ține nu atât de necesitățile și natura ei interne, ci de particularitățile formațiunii sociale și etapei istorice în care s-a manifestat.

¹ Textul reprezintă o versiune abreviată a concluziilor unei cercetări mai lungi, publicate integral în revista *Transilvania*, în două părți (nr. 11-12/2021 și 6-7/2022).

² Vezi teza de doctorat a Adelei Hîncu, *Accounting for the „Social” in State Socialist Romania, 1960s–1980s: Contexts and Genealogies*, CEU, Budapesta, 2019.

³ Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2017.

⁴ Vezi Mircea Flonta, *Drumul meu spre filozofie*, în special pp. 79-143; dar și Christian Ferencz-Flatz, „Filozofia Institutului de filozofie”, *Observator cultural*, no. 983/2019.

⁵ Cale pe care Gabriel Liiceanu o trasa și anunța deja la finele anilor 60 – vezi, de pildă, textul „Filozofia, o știință?” din *Contemporanul* nr. 4/ 26.01.1968.

⁶ Memoriile lui Mircea Flonta, de pildă, par să susțină ambele aceste explicații alternative: după ce descrie turnura neașteptată din a doua jumătate a anilor 60, care a eliberat presiunea ideologică și lăsat liberă calea profesionalizării și demarxizării în filozofie, el își descrie propria sa cale spre epistemologie ca o devenire presărată cu multiple amenințări și avertismente voalate sau implicite – chit că acestea nu s-au concretizat în mai nimic concret (demiteri, retrogradări, interdicții de publicare, refuzuri la stagii în străinătate etc.).

⁷ Bochenski, *Soviet Russian Dialectical Materialism*.

⁸ Sheehan, *Marxism and the Philosophy of Science*.

⁹ Graham, *Science, Philosophy, and Human Behavior in the Soviet Union*.

¹⁰ Probabil că într-o astfel de societate, dacă ar exista sau ar fi existat realmente, într-adevăr din marxism n-ar mai trebui să rămână decât ceea ce a rămas și la noi – un agregator al teoriilor științifice întemeiat pe o bază minimală de raționalitate și obiectivitate, plus o filozofie a regăsirii și afirmării esenței umane, pentru că, în fond, filozofic și omenesc vorbind, altceva mai bun nici nu ar mai fi de făcut. Atâta doar că această societate n-a prea existat. Ceea ce nu e neapărat vina filozofiei care a fost silită să o conjure, justifice și să se plieze apoi pe nevoile și specificul acestei inexistențe. O filozofie oficială socialistă într-o formațiune socială care prezintă mai curând trăsături capitaliste, feudale, autoritare și naționaliste este, fără doar și poate, ceva potențialmente ridicol, dar nu mai mult decât configurația și pretențiile acelei societăți.

¹¹ Cf. Adela Hîncu, *Accounting for the „Social”*, pp. 86 sqq.

Maria ZINTZ

Expoziție personală de sculptură mică și iluminat ambiental, Ovi Pascu la Galeriile „Reperaj” din Cetatea Oradea

Ovidiu Pascu lucrează de o vreme cu materiale ale sculpturii, dar cu ani în urmă era prezent în expoziții și în presa scrisă cu desene și caricaturi cu text, optând apoi și pentru caricatura fără cuvinte, în ideea că o caricatură nu are nevoie de adaos pentru a impune o atitudine. Esențializând într-o singură formă vizuală ceea ce poate fi rostit în numeroase cuvinte, ea poate mai elocventă decât multe alte mijloace vizuale ori auditive.



În ultima expoziție, Ovi Pascu prezintă sculptură mică și piese de iluminat ambiental. Sunt piese asamblate din fragmente de foste piese utilitare, bucăți de lemn asupra cărora a intervenit, pietre cu forme sugestive în contextul figural, cu valențe simbolice semnificative. Sensul expresiv este de altfel sugerat de multe ori de însăși structura și forma pieselor aflate de el întâmplător. Dar de fiecare dată este importantă și intervenția artistului, care assemblează lucrările determinat de ceea ce-i sugerează fiecare împreună cu altele, rezultând un anume ritm și expresivitate, precum și, bineînțeles, de ceea ce-l frământă și dorește să comunice.



Lucrările ne duc cu gândul la Duchamp, care a privit cu ironie producția artistică, implementând umorul, și a inventat readymade-ul, prezentând în 1913 o roată de bicicletă ca operă de artă, ajungând și la arta abstractă. Și Ovi Pascu pune accent pe invenție, dar recurge la un mod propriu de a construi din obiecte găsite piese ce au semnificație, devenite motive simbolice. Una dintre lucrări se numește chiar *Homage à Duchamp* (2020), în care vedem un fragment al unei roți de bicicletă care exprimă mișcarea în desfășurarea ei. De altfel, trăsătura principală a lucrărilor expuse este dinamismul, prin poziționări gândite, unele, în





echilibru instabil, ca forme în căutarea stabilității, prin prezența generoasă a curbilor și poziționarea oblică a unor piese componente ale unor lucrări, axele principale fiind verticalele, oblicele și diagonalele într-un limbaj articulat.

Mi-a atras atenția o sculptură (metal, lemn) ce reprezintă sugestiv o dansatoare făcând o piruetă, văzută din spate. A reușit să sugereze feminitatea, grația, mișcarea, atât de ușor. În *Ciclistul*, vedem fața unui om (din lemn) concentrată datorită vitezei și ghidonului



bicicletei, dar lucrarea sugerează mișcarea. Percepția sensului este multiplă, pentru că mie îmi amintește și de un sfârșit de coridă, sau de alternanța zi-noapte, prin raportul de umbră și lumină. Pentru că este prezentă ideea de echilibru, cu conotații mai profund filosofice, ca nevoia de stabilitate a omului, a societății, a universului, acum mai mult ca oricând, unele lucrări se numesc simplu: *Echilibru*.

Apar și teme ce au în vedere cosmosul, omul în raport cu universul, omul, parte din univers, binele și răul, pericolul agresiunii, a violenței. *Planeta roșie* (lemn și alamă) ne poate duce cu gândul la planeta roșie înainte de a fi „înghițită” de un pericol immanent; *Drum spre cer* (lemn) ne sugerează urcușul, cu obstacole, cu coborâșuri, o scară spre cer care, din păcate, poate fi și coborâtă pe nesimțite; *Haiku* (lemn) ne trimite la „Țara Soarelui răsare” – cele 11 nituri (bucăți de cupru, reprezentând cele 11 silabe ale unui haiku), înălțându-se spre cer, spre lumină; *Pomul cunoașterii* (lemn, cupru), impresionează prin simplitatea sugerării unei coroane, crengile, într-o ascensiune spre cer, fiecare amănunt având valoare simbolică.



La fel procedează cu lămpile (readymade) asamblate pentru a exprima ascensiunea, mișcarea expresivă, pe care ai dori să le ai în intimitatea căminului. Așa îl știu pe Ovi Pascu: mereu aproape de artă și artiști, el însuși un artist.

Eugenia SARVARI

Festivalul Național de Teatru 2022. Crâmpeie

Festivalului Național de Teatru de la București s-a desfășurat între 5-13 noiembrie și s-a aflat sub semnul *Granițelor fragile. Istoriilor fluide*. Cei trei selecționeri, Mihaela Michailov, curator principal, Oana Cristea Grigorescu și Călin Ciobotari, curatori au ales pentru această ediție nu doar spectacole ale teatrelor de stat, ci și producții ale facultăților de teatru, ori producții independente, dar și spectacole dinafara țării. Argumentul curatorilor festivalului pentru aceste opțiuni a fost urmărirea de „abordări și tendințe estetice relevante în teatrul românesc de azi”.

Manifestarea s-a deschis cu omagierea lui Ion Caramitru, cel care a creat UNITER-ul, a schimbat fața Teatrului Național din București – al cărui director a fost timp de șaisprezece ani –, și nu în ultimul rând, Ministru al Culturii, plecat la Domnul în urmă cu un an. Așa, foaierul Tapiseriei al sălii care-i poartă acum numele a găzduit expoziția de fotografie a lui Florin Ghioca, *Caramitru – dincolo de scenă*, în care au fost expuse imagini surprinse în turnee, în repetiții, la evenimente și festivități, în culisele Naționalului bucureștean, momente inedite realizate pe parcursul ultimilor șapte ani. Ion Caramitru este prins de aparatul foto fie în biroul său, fie felicitându-și colegii, ori revenind din pauza spectacolului *Shylock*, cu pași largi și hotărâți spre scenă, cu o figură concentrată, adunând pe chipu-i toată frământarea personajului shakespearian. Cu același prilej, a fost lansat și volumul lui George Banu, *Ion Caramitru... la plecare*.



Din seria de spectacole ale primei zile am ales producția Teatrului „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, *Dragoste și alte crime* de Stefan Arsemijević, Srdjan Koljević și Bojan Vuletić în regia lui Theodor-Cristian Popescu. Spectacolul are la bază scenariul filmului pe același titlu al lui Stefan Arsemijević. Povestea, destul de dificil de desprins din contextul extrem de alambicat, în care planurile filmate de aproape și

proiectate pe ecranul din fundal (o modă care a invadat cu totul reprezentarea teatrală și care, oare, chiar aduce un serviciu spectacolului de teatru sau, dimpotrivă, îi îngreunează, mesajul?) are parte de o interpretare în care se distinge pedalarea apăsată pe distanțarea brechtiană (și asta, pentru a privi cu un ochi mai atent, neafectat, neaburit de sensibilitatea interioară, ci, dimpotrivă, cu claritatea bisturului intelectului, necoborât în căldura inimii). Totul se petrece într-un decor încărcat/sufocat de obiecte. Povestea simplă, de cartier, cu drame, ratări și neputințe, vorbește despre existența marginală a unei femei, amanta unui mafiot, care încearcă să-și croiască drum spre lumină. Din distribuția foarte numeroasă (douăzeci și șapte de actori) se evidențiază Pálffy Tibor (mafiotul Milutin), cu chipul lui de efigie și jocul nuanțat și Gaizágó Zsuzsa (cântăreața atinsă de senilitate) pe care privind-o, nu se poate să nu-ți amintești de Doamna Abracadabrantă a lui Caragiale, care le cerea actorilor ca atunci „când ies pe scenă să fie niște posedați; să aibă un demon în ei, prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea”. Iar ea, tocmai asta are, „demonul” acela, care, trecând peste „înghețul” brechtian, electrizează sala.

Un spectacol interesant a fost cel venit din Polonia, *Zăpada* după Orhan Pamuk în regia lui Bartosz Szydlowski, în care s-a putut observa același melanj / amestec de imagini proiectate, filmate în timp real și joc actoricesc (foarte bun). Este povestea poetului turc Ka, revenit din Germania în orașul Kars și care se trezește aruncat în iureșul de probleme cu care Turcia contemporană se confruntă, zguduită de mișcări sociale. În micul orașel din nord-estul Anatoliei se declanșase o adevărată epidemie de sinucideri printre tinerele musulmane, obligate să renunțe la broboada islamică. Ka primește însărcinarea, din partea unui tabloid german, să ancheteze cazul. O ninsoare apocaliptică – curgând pe ecranul din fundal – se abate peste așezare, acoperind totul și întrerupând legăturile cu lumea. În acest timp, într-o cafenea are loc asasinarea directorului unui seminar pedagogic, ucis cu sânge rece de un islamist (scenă filmată). Decorul, realizat pe două planuri, cel al acțiunii principale (de pe scenă) și acela al celor secundare, imaginează o cameră cu pereți transparenți în care se poate vedea cum o familie obișnuită urmărește fascinat telenovelele sau jurnalele de știri, înspăimântătoare, manipulator-paralizante. Un culoar la fel de străveziu este parcurs de alte personaje, un fel de supraveghetori ai acțiunilor nu doar din scenă, ci și din camera cu vedere; pereții nu au doar urechi, ci și ochi vigilenți. La teatrul din urbe, într-o savuroasă scenă de teatru în teatru, este imaginată o parodie a reclamelor de la TV, prilej pentru actori să se dezlănțuie într-o sarabandă de acțiuni peste măsură de comice (dar fără depășirea măsurii, într-un perfect dozaj de efecte în care scenele dramatice alternează cu comicul de cea mai bună calitate). Rămâne impresionantă secvența în care Ka este pedepsit de gruparea islamistă. Durerea

provocată de loviturile de bici dă ocazia actorului să demonstreze arta sa de extraordinar contorsionist – zvârcolirea trupului este resimțită de privitor până în măruntaie. Explicațiile-note de la final despre viețile și morțile personajelor sunt semnul încheierii *filmului documentar* despre o societate prinsă în vârtoarea unor evenimente de un dramatism sângeros.

Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe a fost invitat cu spectacolul *Lacrimile amare ale Petrei von Kant* de R.W. Fassbinder în regia lui Radu Nica. Suferința creatoarei de modă Petra von Kant, părăsită de iubita ei, tânăra și nepăsătoare Karin Timm este ilustrată prin mișcare. Cuvintele sunt rostite de pe o înregistrare audio. Zbaterea interioară a personajelor se constituie într-un intens dialog al corpurilor. Totul se petrece într-un spațiu stilizat, aproape gol, cu un perete translucid format din uși batante, care în momentul de maximă criză al Petrei, se vor roti într-un vârtej al pasiunii rănite. În viziunea lui Radu Nica, *lacrimile amare* puteau să aparțină, la fel de justificat și Marlenei, iubita din umbră a Petrei, o prezentă (mult mai) pregnantă în spectacol.

De la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău a venit *Capcana* după *Fuga* lui Mihail Bulgakov în regia lui Petru Hadârcă. Într-un decor reprezentând când interiorul unei mănăstiri, când o gară, când o garnizoană – schimbările se produc în penumbră în timp ce în primul plan are loc o defilare a refugiaților – se desfășoară istoria tristă / dramatică / tragică a lui Bulgakov însuși, rămas captiv în Rusia Sovietică, după ce familia lui plecase în Occident. Stalin, prin telefonul din miez de noapte – o capcană, de fapt –, îi propune pe un ton mioros-amenințător să nu mai pretindă plecarea din Rusia. În schimb, va deveni dramaturgul MHAT-ului. Lucru niciodată întâmplat. Teatrul din Chișinău a propus o lectură proaspătă, nouă a textelor bulgakoviene (*Fuga* ca ecou al *Zilelor Turbinilor*) având în fundal situația amenințătoare a puterii rusești, din care nu a dispărut „matricea de gândire imperialistă”. Și atunci, și acum „puterea imperială pe care o apără generalii cu orice preț” nu ține cont „de pierderile de vieți omenești”, susține Petru Hadârcă în caietul-program.

Tatăl de Florian Zeller de la Teatrul „Bulandra” a fost un recital actoricesc al fabulosului actor **Victor Rebengiuc**. Un spectacol în care interpreții nu au avut nevoie nici de lăvăliere (o altă modă tot mai prezentă în spectacole, distorsionând și slăbind, de fapt, vocile actorilor), nici de proiecții și filmări cu camere sofisticate, care în numele „adevărului” sunt în stare să ne înfățișeze, în detaliu, mișcarea prin care actorul își înghite saliva. În spectacol asistăm la fărâmițarea capacității de judecată a Tatălui-André, căruia mintea îi joacă feste dintre cele mai bizare: fiica Anne, plecată la cumpărături, este „înlocuită” de o altă femeie, care se întoarce de la magazinul din colț și care, în cele din urmă se dovedește a fi viitoarea asistentă din spital. Totul se întâmplă, de fapt, în capul lui André, în meandrele pe care gândirea lui le face. Cum poți să descrii naturațea

lui Victor Rebengiuc în ilustrarea intrării / pătrunderii / afundării din ce în ce mai adânc în pâcla vâscoasă a uitării, decât prin remarcabila știință a asimilării / construcției / însușirii unui rol dureros de omenesc? Replicile sunt rostite într-o succesiune alertă, se produc confuzii ce stârnesc râsul, râs care îngheață pe buze în următoarea clipă înlocuit de lacrimile atotstăpânitoare. Toți actorii distribuției – Constantin Dogioiu (Pierre), Maria Veronica Vârlan (Laura), Oana Tudor (Femeia), Cătălin Babliuc (Bărbatul), Ana Ioana Macaria (Anne) – își exprimă (în caietul-program, impecabil realizat de Ștefan Theodorescu) șansa și bucuria de a-l acompania pe Victor Rebengiuc. Și acest lucru se vede cu asupra de măsură de-a lungul întregii reprezentații. Rămâne impresionant modul în care Ana Ioana Macaria – Anne își privește părintele, felul în care ea rostește „tată” cu o căldură și o delicatețe ieșite din comun, sau gestul ocrotitor prin care îi scoate papucii și-l ajută să-și întindă picioarele în patul de spital, purtându-se cu el ca și cu un copil plâpând. Totul se petrece în decorul splendid creat de Carmencita Brojboiu, care sugerează accentuata degradare a *mansardei* părăginite. Turnanta pe care e construit și mișcarea ei de rotație face ca personajul să se piardă în labirintul de odăi (de conexiuni neuronale defecte) și să pătrundă tot mai adânc în uitarea-moarte. „Niciodată nu mi-am dorit ca *Tatăl* să fie doar o poveste. Am vrut să fie mai mult de-atât, am vrut să fie o experiență, și anume ce ar însemna să pierzi totul, inclusiv propriile repere”, spunea autorul. Cuvintele lui și-au găsit împlinirea în gândul regizorului Cristi Juncu, care a creat această bijuterie lucrată în filigran.

Este doar o frântură din ceea ce am văzut în această ultimă ediție, a XXXII-a, la Festivalul Național de Teatru, într-un București din ce în ce mai pierdut la „porțile Orientului”, cu frunze învârtite de vântul toamnei, cu trotuare neîngrijite, pline de gropi, cu mirosuri dintre cele mai puțin plăcute. Dincolo de toate, însă, rămâne bucuria de a urmări un spectacol de teatru așa cum se cuvine. Pe viu.

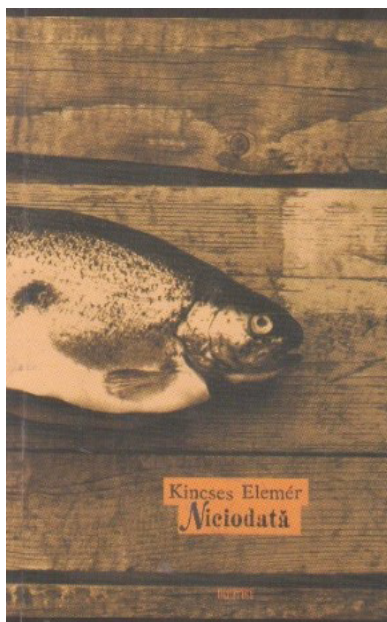


Să se știe

În revista „România literară”, nr. 44 din 2022, un critic literar, Constantin Trandafir, a publicat un amplu articol despre romanul *Arhanghelii* de Ion Agârbiceanu. Peste greșelile gramaticale din acest articol am trecut cumva, dar recunosc că nu mi-am putut opri o tresărire când am citit frazele următoare: „Ca roman social, *Arhanghelii* prezintă ascensiunea și declinul unei comunități rătăcite în goana după aur. Scoasă din matcă, ea va rămâne pentru totdeauna dezorientată. Când e vorba de mâncare și băutură, cantitățile sunt pantagruelice. Îmbogățiții peste noapte simt nevoia de a produce uimire; această dorință îl captivează cel mai mult pe Rodean [...]. Tipologic vorbind, el se deosebește de oamenii epocii manieriste, căci uimirea pe care o produce nu rezultă din iscusința minții, ci din grandomania unui parvenit. După aproape două sute de pagini, când Rodean este deja conturat, autorul întrerupe narațiunea cu o analepsă, în care povestește viața directorului de dinainte de a veni în Văleni. E ca un fel de prolog extins intercalat în chiar miezul acțiunii. Romanul include și pagini scrise într-un registru comic, amintind de vechea literatură goliardică”. Frazele acestea (și altele încă) s-ar fi cuvenit ca domnul Constantin Trandafir să le pună între ghilimele. Nu-i aparțin, au fost scrise de mine în 1997, într-un studiu tot despre romanul lui Agârbiceanu. Studiul l-am publicat în volumul *Pagini de critică și de istorie literară* și a fost reluat, cu semnătură, în *Dicționar analitic de opere literare românești*. De la un critic literar cu o recunoaștere profesională cum este a domnului Trandafir, mă așteptam la mai mult respect pentru paternitatea ideilor. (Gheorghe Perian)

Bac-fest is back

După doi ani de absență, „Bac-fest”, festivalul de literatură organizat de Biblioteca Județeană „Costache Sturdza” din Bacău, se întoarce. Cele trei zile ale festivalului (18-21 septembrie) au fost, ca în edițiile trecute, prilejuri de a sărbători poezia – cu recitaluri, lansări de carte și premii. Anul acesta, premiile Bac-fest, din juriul căruia au făcut parte Florina Pîrjol, Bianca Burța-Cernat, Bogdan Crețu, Radu Vancu și Alex Goldiș, au mers către Mariana Codruț (premiul Opera omnia), Simona Popescu pentru „Cartea plantelor și animalelor” (Nemira – volumul de poezie al anului), Alexandra Pâzgu, „dă tot ce ai” (Tracus Arte – cartea de debut în poezie). În tradiția lansată anii trecuți, „Bac-fest” premiază și un volum de comentarii de poezie, în condițiile în care critica de poezie e tot mai ocolită și devine un gen tot mai dificil. Anul acesta premiul a mers către încercarea lui Cosmin Ciotloș de a rediscuta poezia optzecistă, în „Cenaclul de Luni. Viața și opera” (Pandora M). În ediția Bac-fest 2022 Bacovia însuși a fost răsfățat prin două cărți proaspăt apărute și lansate la festival: una a specialistului Constantin Călin (*Iarăși Bacovia!...*), cealaltă, o docu-ficțiune (*Jorgu, Humanitas*) semnată de chiar Adrian Jicu, creierul festivalului. (A.G.)



Concursul „Alexandru Mușina” de debut în poezie, ediția a IX a

Pe 10 noiembrie 2022 a fost anunțat manuscrisul câștigător din acest an al concursului „Alexandru Mușina” pentru debut. Ca și în edițiile trecute, juriul a fost format din Al. Cistelean, Romulus Bucur, Ruxandra Cesereanu, Caius Dobrescu, Adrian Lăcătuș și Radu Vancu. Premiul în valoare de 500 de euro și publicarea volumului în colecția AM a Editurii Tracus Arte a ajuns la Diana Rusu. (S.P.)

Premiile ALGCR pentru anul editorial 2021

Tema colocviului anual al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România a fost, de această dată, *Traducere și transfer* și a avut loc între 17-18 noiembrie 2022, în cadrul Universității Transilvania din Brașov, mai precis la Centrul Multicultural al Universității. Așa cum deja suntem obișnuiți, colocviul s-a încheiat cu decernarea premiilor pentru anul 2021, după cum urmează:

Premiul pentru Literatură Comparată

Mircea Mihăieș, *Finnegans Wake*, 628. *Romanul întinericului*, Polirom, 2021

Premiul pentru Teorie Culturală și Literară

Bogdan Popa, *De-centering queer theory. Communist sexuality in the flow during and after the Cold War*, Manchester University Press, 2021

Premiul pentru Perspective Teoretice și Comparatiste asupra Literaturii Române

Călin Teuțișan, *Scenarii ale criticii*, Editura Școala Ardeleană, 2021

Premiul Special pentru Coordonare de Volum

Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, Andrei Terian (eds.), *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, Peter Lang, 2021

Premiul pentru Debut

Călina Părau, *Discursul incomplet: Uitare și rest*, Editura Tracus Arte, 2021 (S.P.)