

avantext

■ **CONSTANTIN
M. POPA**
**colocviul
Naum**

Am pătruns în bătrânul Hotel Păduche 15 alături de tinerii poeți porniți pe urmele drumețului incendiar îi admir pentru că știu mai multe decât fac încurcă noimele etajele pașii răstoarnă masa de scris adoră zidurile coșcovite adulmecă ziua de mâine cu aceeași intensitate cu care sorb miresmele automatului de cafea și apropierea frumoaselor colege.

De-a lungul coridorului câteva camere buimace se fugăresc goale amintindu-și brusc de vremurile când trăiau într-o casă de distracții & plăceri intrarea prin strada Apolodor.

MIȘCAREA IDEILOR.
Centenar Gellu Naum.

*Dosar coordonat
de Petrișor Militaru*

Semnează:

- Simona Popescu
- Ioana Repciuc
- Isabel Vintilă
- Cătălin Davidescu
- Maria Dinu
- Silviu Gongonea
- Viorel Pîrligras

premiul **Strega 2015**
Nicola Lagioia - ferocitatea

**Ion Buzera –
poze de familie**

**Petrișor Militaru –
welcome into
Dali's brain!**

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Colocviul Naum* ● 1

Nicolae MARINESCU: *Spre Europa Făgăduinței* ● 2

MIȘCAREA IDEILOR.

Centenar Gellu Naum

Simona POPESCU: „Ce minime să poți crede că totul are sens!” ● 3

Cătălin DAVIDESCU: *Câteva mărturii despre tatăl și bunicul lui Apolodor* ● 4

Silviu GONGONEA: *Postumitatea lui Gellu Naum. Scurt bilanț al receptării* ● 5

Isabel VINTILĂ: *Gellu Naum, poetul mag sau poetul călător* ● 6

Ioana REPCIUC: *Ghidul inițiativ al lui Gellu Naum* ● 8

Maria DINU: *Gellu Naum în Caie-tele Avangardei* ● 9

Viorel PIRLIGRAS: *Stângăciile și talentele unui erou de autor – un pin-guin, Apolodor* ● 10

CRONICA LITERARĂ

Ion BUZERA: *Poze de familie* ● 11

LECTURI

Alexandru IONAȘCU: *Iubirea sa-fică ca experiență românească* ● 12

Anca ȘEBAN: *Dealul Turcesii și alte ficțiuni cu iz patriarhal* ● 12

Mihai GHIȚULESCU: *Despre fa-cultatea de drept, acum 111 ani* ● 13

Petrișor MILITARU: *Pentru o on-tologie a imaginarii* ● 13

ARTE

Viorel FORTAN: *Trifaniada* ● 14

Magda BUCE RĂDUȚ: *Galeria Arta – grafică și pictură* ● 14

Geo FABIAN: *Clavirul în prim-plan* ● 15

Luiza MITU: *Companionii mișcării DaDa* ● 15

SERPENTINE

Mihaela ALBU: *Orașe sub teroarea istoriei (II)* ● 16

Cristina GELEP: *Leapșa între poe-zia și joacă* ● 16

Traian D. LAZĂR: *Correspondența Vintilă Horia – Basarab Nicolescu (II)* ● 17

BELETRISTICĂ

Eleanor MIRCEA: *Visul lui Antim (II)* ● 18

UNIVERSALIA

Nicola LAGIOIA: *Ferocitatea.* Traducere și prezentare de Marin Budică ● 19

AVANGARDE

Petrișor MILITARU: *Welcome into Dali's Brain!* ● 20

■ NICOLAE MARINESCU

spre Europa Făgăduinței



Luna aceasta *Mozaicul* pășește într-al XVIII-lea an al existenței sale. Am realizat acest fapt când deja finalizam sumarul numărului, mai degrabă surprins decât bucuros. Fiindcă a fost și este foarte greu să asigurăm apariția unei reviste de cultură „particulare”, cum îi plăcea să spună lui Adrian Marino, în accepțiunea sa *independentă*. Dar este și tonic să știi că participi la ceva cu adevărat important. Și ireversibil. Fiindcă indiferent ce va fi, *Mozaicul* aparține de acum istoriei presei culturale românești și asta ne îmbărbătează să mergem mai departe.

Dincolo de emoția momentului, apare nevoia de a ne poziționa contextual, pentru că publicația noastră și-a asumat de la început militantismul. Ea reușe, deloc întâmplător, nu numai ca titlatură, ci și doctrinar, *Mozaicul* lui Constantin Lecca, apărut în octombrie 1838 la Craiova. Născut în vara lui 1807 într-o familie burgheză din Brașov ce practica negustoria, strămoșii tatălui pribegind din Țara Românească pe la 1730, el s-a bucurat de o bună educație. Mai întâi la școala românească din Șcheii Brașovului, apoi la colegiul săsesc din orașul de sub poalele Tâmpiei și, poate, la Blaj, pentru a-l regăsi în 1827 la Buda, studiind „măiestria zugrăvelii, adică pictura”, după cum mărturisea cărturarul Zaharia Carcalechi, format în preajma marilor iluminiști transilvani și care îl va coopta în rândul tinerilor români colaboratori ai revistei *Biblioteca Românească*, apărută aici din 1821. Să-l amintim între aceștia numai pe Ioan Trifu, tatăl lui Titu Maiorescu, și vom înțelege climatul care a format generația pașoptistă, „omul de la 1848 [care] avusese timp să se dezmeticească și să înțeleagă ce-i cu el”, scoțând societatea românească din noaptea Evului Mediu și făurind România modernă, cum scria istoricul Adrian Niculescu.

Fără a fi om de baricadă, ca Nicolae Bălcescu sau Ion Eliade Rădulescu, Constantin Lecca, mai discret, face parte dintre acei „200-300 de oameni vizionari curajoși” care au constituit elita națională, „minoritatea activă”, „avangarda și locomotiva societății” care au produs „Prima intrare a României în Europa pașoptistă” (Adrian Niculescu). Venit la Școala Centrală din Craiova ca profesor de calligrafie și desen, unde va fi coleg cu Ioan Trifu și profesor lui Titu Maiorescu, el se va exprima în concordanță cu „spiritul timpului” și ca istoric preocupat de marile personalități ale istoriei naționale, dar și ca traducător din literatura europeană, de la Shakespeare la Hoffman, ori ca întreprinzător (tipograf și editor din 1837) sau pictor portretist și întemeietor al picturii istorice românești. Astfel încât întemeierea *Mozaicului* în 1838, prima publicație cul-

turală din Oltenia, reprezintă, fără echivoc, un proiect românesc de integrare culturală europeană, sincron cu altele, mai cunoscute, din cele trei provincii românești, exprimând o vocație națională și pregătind cultural marile transformări de la 1848, 1859, 1864, 1877 și 1881, „vârful cel mai înalt atins vreodată” de integrare europeană românească.

Este de înțeles de ce, în contextul Revoluției din Decembrie 1989, la 160 de ani de la apariția *Mozaicului* marelui nostru înaintaș, un grup de intelectuali craioveni, cei mai mulți profesori, reluam în serie nouă, sub patronajul spiritual al lui Adrian Marino, programul paneuropean pașoptist. În zilele de 1-2 octombrie 1998, în Sala Mare a Consiliului Județean Dolj a fost lansat primul număr al *Mozaicului*, serie nouă, cu un „dosar” dedicat lui Constantin Lecca, în care semnav evocări intelectuale craioveni de vârste și formații diferite, aderând la programul explicit al revistei: Rodica Fîrescu – lector universitar, Toma Rădulescu – istoric, Dania Moisa – profesoară, Irina Cucu – studentă, Al. Fîrescu – publicist, secretar literar TNC, Camelia Ispas – profesoară, Doru Pătru – profesor, Cristiana Lungu – studentă, Mircea Moisa – profesor-critic literar, Aurelia Florescu – istoric-cercetător, Ion Militaru – filosof-cercetător, Marian Barbu – profesor-critic și istoric literar, Constantin M. Popa – profesor-critic și istoric literar, mulți rămânându-i colaboratori.

În deschiderea acestui prim colocviu *Mozaicul*, în care a fost pusă în discuție tema *MASS-MEDIA ȘI CULTURA. Promovarea valorilor*, în prezența prefectului Marian Jean Marinescu, a președintelui Consiliului Județean Dolj, Ion Voiculescu, a vice-primarului Craiovei, Octavian Podeanu, ai reprezentanților unor prestigioase publicații culturale din țară: *România literară*, 22, *Tribuna*, ai mass-media și ai conducătorilor tuturor instituțiilor de cultură din Craiova, afirmam fără echivoc convingerile noastre: *Reparația Mozaicului dorește să semnaleze că este timpul să ne însușim ideea europeană potrivit căreia actul de cultură nu este o favoare pe care puterea, indiferent care este ea, o face oamenilor, ci o obligație pe care comunitatea, societatea o are față de membrii ei. [...] În lumea de astăzi, dominată de calculatoare și de roboți, nu se poate ajunge la bunăstare fără cultură. Iar colocviul nostru își propune să dezbate acest lucru, să găsească acele soluții pentru ca nivelul cultural al poporului nostru să fie cât mai ridicat și, pe această bază, să putem construi o viață mai bună, cum, sigur, ne dorim cu toții. (Colocviile Mozaicul, MASS-MEDIA ȘI CULTURA. Promovarea valorilor. Craiova, Aius, 1999). Chiar dacă efectele au fost limitate, convingerea rămâne aceeași.*

Caracterul angajat al publicației era arătat explicit prin editorialul semnat de Adrian Marino, *Descoperirea Europei*, apărut pe prima pagină, și printr-un alt articol al său, „ideologic”, *Pentru neopașoptism*, din pagina a doua. Înt-un mic articol programatic din prima pagină, *Din nou la drum*, spuneam: *Reluarea într-o serie nouă a Mozaicului, nu reprezintă numai gestul de recunoaștere al unui merit istoric, ci, mai ales convingerea că prezentul are similitudini cu perioada prepașoptistă, reprezentată și de această publicație, iar conceptul de „neopașoptism”, lansat și susținut de Adrian Marino, se constituie într-o chemare energică adresată adevăratei intelectualități române de astăzi la angajare responsabilă în efortul de reconstruire a României moderne.*

(Continuare în pag. 16)



Mozaicul

Revista de cultură editată de
Aius Printed

Apare sub egida Uniunii
Scriitorilor din România

DIRECTOR
Nicolae Marinescu

REDACTOR-ȘEF
Constantin M. Popa

SECRETAR GENERAL
DE REDACȚIE
Petrișor Militaru

REDACTORI
Maria Dinu
Mihai Ghițulescu
Daniela Micu

REDACTORI ASOCIAȚI
Gheorghe Fabian
Silviu Gongonea
Luiza Mitu
Ioana Repciuc
Mihaela Velea

COLEGIUL DE REDACȚIE
Marin Budică
Gabriel Coșoveanu
Horia Dulvac
Lucian Irimescu
Sorina Sorescu

COORDONARE DTP
Mihaela Chiriță

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

Partener al OEP (Observatoire
Européen du Plurilingvisme)

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 500 ex.

ADRESA REVISTEI:

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

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



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

www.revista-mozaicul.ro

Concursul Național de Poezie „Constantin Nisipeanu”

Concursul Național de Poezie „Constantin Nisipeanu” este organizat de Editura Aius și se adresează celor care nu au publicat până acum un volum de versuri. Manuscrisele vor fi trimise pe adresa Editurii Aius în trei exemplare semnate cu un motto. Fiecare manuscris va fi însoțit de un plic închis ce va purta același motto, iar în plic se vor găsi numele și prenumele concurentului, data de naștere, adresa, numărul de telefon și premiile obținute la alte concursuri literare (dacă este cazul).

Manuscrisele vor fi trimise, până la data de 1 decembrie 2015, pe adresa: Editura Aius, str. Pașcani nr. 9, Craiova, Județul Dolj, 200151. Rezultatul concursului se va afișa pe data de 15 ianuarie 2016 pe siteul editurii: www.aius.ro

Din juriul Concursului Național de Poezie „Constantin Nisipeanu” fac parte Nicolae Marinescu – directorul Editurii Aius, Constantin M. Popa – redactor-șef al revistei „Mozaicul” și Petrișor Militaru – redactor de carte al Editurii Aius.

Simona Popescu: „ce minune să poți crede că totul are sens!”

intervi realizat de Petrișor Militaru

Petrișor Militaru: În ce măsură cunoașterea îndeaproape a lui Gellu Naum a influențat modul în care ați perceput și ați practicat poezia?

Simona Popescu: Ca să răspund, iar trebuie să mă întorc în trecut, spre sfârșitul studiilor mele, în 1987, pe vremea când m-am apucat de scris teza de licență având ca subiect, pînă la urmă, suprarealismul lui Gellu Naum. Adevărul e că pe mine, ca poetă, mă entuziasma atunci ceea ce începea să se numească postmodernism. Mi se părea că, dacă priza la real (ăla adevărat, din anii comunismului!), dacă asumarea subiectivității, dacă autenticitatea în literatură (opusă mașinutei de produs metafore inutile), dacă interesul pentru etică, pentru adevăr, dacă ludicul cel creator de viață (opus monotonei litanei, concoctate de „poetii deveniți profesori de canto sau de plîns ai umanității”, cum spunea Gellu Naum la radio prin 1967 – interviu pe care l-am ascultat abia în 2012), dacă revizitarea marelui magazin de jucării magice (să precizez aici că Nabokov numea capodoperele jucării) care era cultura dintotdeauna, dacă ceea ce se opunea la tot ceea ce era diminuant și umilitor trebuiau să poarte un nume, *postmodernism*, atunci asta era ceea ce căutam. Avangarda, despre care nu ni se vorbea la cursuri (nu înțeleg de ce), mi se părea un fel de postmodernism al altor timpuri. De aceea m-am gândit că, dacă tot trebuie să fac o lucrare de licență, dacă nu pot vorbi (încă) despre postmodernismul românesc (era prea devreme), ar fi cazul să mă apropiez de această zonă a experimentului și atitudinii în cultură reprezentată de avangardă. Așa am ajuns la suprarealism. Și m-a emoționat înțelegerea cu un Breton sau cu un Artaud, cu un Raymond Roussel, cu băieții de la Le Grand Jeu – *Phères simplistes*, cum își spuneau și care erau patru liceeni, cum patru eram eu și prietenii mei Andrei Bodiu, Caius Dobrescu și Marius Oprea, cu care începusem să scriu poezii în liceu (autointitulați noi, mult mai puțin inspirat, „Grupul de la Brașov”). Aveam să scriu despre „ai mei”, „postmoderni” din altă vreme! Și a fost înțelegerea cu poezia lui Gellu Naum, deconcertantă, și apoi, după un an, a fost înțelegerea chiar cu Gellu Naum, desigur cu Lygia Naum, pe care aveam să-i tot vizitez timp de 15 ani. Aveam să înțeleg cu adevărat suprarealismul legat, el – nu doar postmodernismul! –, de priza la real (ăla adevărat, amplu, dintotdeauna!), de asumarea subiectivității, de autenticitate (dincolo de capcana metaforic/nonmetaforic), de interesul pentru etică, pentru adevăr, de ludicul cel creator de viață, de seriozitatea aceea care stă la baza oricărei vieți asumate, de revizitarea marelui cabinet de curiozități magice, de entuziasmul pentru ceea ce se opunea la tot ceea ce era diminuant și umilitor. Prezența lui Gellu Naum (cu tot ce însemna asta) avea să adauge lu-

minozitatea misterioasă a suprarealismului scintilației ademenitoare a postmodernismului pe care-l percepeam, în acei ani '80, ca pe o mare promisiune.

Cunoscându-l pe Gellu Naum, aveam privilegiul să văd în acțiune poezia ca mod de viață. Adică vedeam lupta lui zilnică pentru puritate (de care depinde destulul tău), vedeam un comportament anume în desfășurare, o anumită raportare la oameni și lucruri, vedeam cum disponibilitatea atrage ca un magnet mici miracole cotidiene, vedeam cum o anume credință poetică declanșează coincidențe, sincronicități, fapte poetice, vedeam ce înseamnă rezistența la „plictiseli” (numite așa din pudoare, ele fiind mari amarăciuni), la efecte venite din zona Revanșei, vedeam forța nemulțumirii de sine și încercările de re-echilibrare, vedeam această speranță zilnică îndreptată spre adevăr, frumusețe și bucurie (care vor primi într-un poem numele de *Efthia*), vedeam de ce e important să îți cont de faptul că totul contează, vedeam ce înseamnă ca detaliile vieții obișnuite să te umple de entuziasm, vedeam chiar în cea mai monotona, tristă, amărită realitate strălucirea entuziasmului care înflăcăra iluzia (certitudinea?) că totul are sens! Ce minune să poți crede că totul are sens!

Poezia mea nu seamănă ca față/suprafață cu poezia suprarealistă a lui Gellu Naum. Ne leagă însă – și asta aveam să descopăr repede (de aceea am și rămas în preajma lui, de aceea m-a și ținut în preajma lui, poate) – fire invizibile. Ca să dau un singur exemplu acum, am o slăbiciune moștenită de la Gellu Naum pentru practicanții poeziei (care nu scriu neapărat versuri), îi recunosc dintr-o mie! Știu ce e asta. E ceea ce se opune cel mai puternic zonei degradate(n)te, cu toate degradeurile sale. Poezia ca practică e ceva atât de nefiresc de firesc... Și mai e ceea ce forță poetică a lumii pe care o vezi cu ochiul liber din când în când. Sint fapte, nu vorbe! Uneori te privești în mod direct.

P.M.: De multe ori Gellu Naum spune că suprarealismul este exact inversul a ceea ce se înțelege, de regulă, prin suprarealism. Din această perspectivă am putea spune că oglinda este, prin excelență, un obiect suprarealist? Sau este doar o stare de readucere aminte a ceea ce suntem în profunzime, ca în



poemul Oglinda oarbă?

S.P.: Nu prea știu ce se mai înțelege, de regulă, prin „suprarealism”... Se vehiculează niște clișee – de fapt, inițial niște lucruri minunate care, prin repetare, s-au golit de conținut. Ca atunci cînd, repetînd un cuvînt, el devine vid pînă la absurd. La polul opus acestui mod de întrebuintare al suprarealismului calibrat de alții, didactic sau „poetic” în cu totul alt sens decît cel pe care-l atribuia suprarealității aceluiasi cuvînt, ar putea fi entuziasmul de început. Altfel, Gellu Naum însuși vorbește despre rămineri în urmă ale onora, trădări ale altora, părăsiri motivate sau aiurea. Se înțelege uneori prin



Lygia și Gellu Naum

suprarealism ceva legat de zona absurdului, a iraționalului, a asociațiilor aleatorii de cuvinte, cînd, de fapt, e vorba despre o luptă cu tot absurdul aparente rațiuni (rigide și diminuate și aptere și... absurde!), cu tot iraționalul rațiunilor disciplinare, împotriva cuvintelor fără conținut (suprarealiștii avînd o obsesie a exactității termenilor – o exactitate amplă, dacă pot spune așa), împotriva dictatului, fie și a dicteului – dicteul automat fiind doar o formă de a ieși din stereotip, nu generator de pachete de semnificații fără noimă). Și-apoi, autorul *Ahanorului* depășise demult suprarealismul cel de pe „vremea ochiului”, a „stupefiantului numit imagine” (cum spunea Aragon). Referitor la oglinda oarbă, ea e poate opusul oglinzii lui Stendhal, cea purtată de-a lungul unui drum, și opusul celei sfărîmate despre care vorbește într-o poezie T.S. Eliot. Mai apropiată, așa zice, de oglinda lui Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass*).

P.M.: Gîndindu-ne la faptul că suprarealiștii au metoda lor „bazată pe simțuri”, cum spuneți undeva, l-am putea considera și pe William Blake ca fiind suprarealist, în felul lui, prin îndemnul de a purifica „ușile percepției”? Dar pe Jim Morrison („Break on through to the other side”)?

S.P.: Da, așa zice că există un simț de tip suprarealist prin care e percepută amplă, de fapt, realitate de zi cu zi, de noapte cu noapte. Un simț poetic, care se aseamănă uneori cu panica, alături cu exuberanța sau cu amîndouă la un loc... „Presimțiri”, așa le numea Gellu Naum. Vorba lui, „există un timp psihedelic”, dincolo de spa-



centenar Gellu Naum

Dosar coordonat de Petrișor Militaru

din cînd în cînd și tu la ei, sint prietenii magice, închise într-un fel de mărgăci a timpului. Am nimerit peste blogul ei absolut întimplător, cred că era foarte la început, și am dat peste o fotografie cu Gellu Naum într-o barcă și mă pomenea și pe mine, parcă îmi spunea chiar Simona, ceea ce mi-a plăcut. Facea pe vremea aia niște mărgăcele nostime. De pildă, îmi amintesc un colier în care fiecare biluță era pictată cu cite un semn din poemul *Nigredo* al lui Gellu Naum. Nu exista nici o fotografie cu ea. Se păstra misterul. Am scris despre Lola, la un moment dat, apoi am dat de niște prieteni de-ai ei, la care mi-a lăsat un cadou (un carnețel cu o pisică, o cartolină cu pisici și o sferă mică, un fel de ciucure roșu, rotund, ca o mărgea moale, care se termină cu un clopoțel minuscul și care poate fi purtat la gît – eu îl țin lîngă birou, ca pe o amuletă). Cadoul mi-a venit după vreo doi ani, cînd am ajuns – absolut întimplător și de data asta – la prietenii ce erau locuiește acum la Comana, satul în care stăteau toată vara Lygia și Gellu Naum. O altă prietenă de-a Lolei, Sandy, mi-a spus odată că atunci cînd a apărut *Clava* stătea de vorbă cu Lola pe o terasă de pe strada Pitar Moș. Și vorbeau ele despre mine și despre Gellu Naum și... taman atunci am trecut eu, m-a văzut Sandy și i-a făcut semn și Lolei. Acum că m-ați întregat de Lola, m-am dus din nou pe blogul ei (n-am mai vizitat nici un blog de ani de zile, după ce un an am făcut numai asta!). Cite s-au adunat! Ca mărgele! Și am văzut și cum arată Lola/Grațela. Un elf!

P.M.: Este jurnalul lucunar un mod creativ de „retragere în adînc”? Țineți și în prezent un jurnal lucunar?

S.P.: Pentru mine, am mai spus, poezia (a mea sau a celor pe care-i prețuiesc) este un jurnal lucunar. Fragmentele din cărți se leagă unul de celălalt. Nu-mi place ideea de jurnal-jurnal. Adică te duci acasă, stai la masă, și scrii despre ce-a fost în ziua aia, faci rezumatul, o dare de seamă, scrii cu cine te-ai întîlnit, faci un fel de birfă în fața unui presupus auditoriu, te-apuci să judeci oamenii, le dai numele. Nu-mi place apucăturile resentimentelor. Sau te autovictimizezi continuu. Poate fi

(Continuare în pag. 5)

■ CĂTĂLIN DAVIDESCU

câteva mărturii despre tatăl și bunicul lui Apolodor

Literatura non-ficțională, de genul jurnalului sau a mărturisirilor, a fost produsă/publicată la noi, în perioada post-decembristă, în doze mari, ceea ce a generat o explicabilă sațietate, mai ales datorită faptului că spiritul critic a impus arareori o selecție. Există însă situații când adevăratele personale nu sunt atât de nocive pe cât ar părea, dimpotrivă, livrate cu un scop punctual, ele pot susține construcția ficțională a unui autor.

Gellu Naum face parte dintre acei creatori care au dorit să-și metamorfozeze biografia în operă. Nu știu în ce măsură avem dreptul să-i iscodim existența atât timp cât el nu a vrut să o dezvăluie decât cu multe rezerve. Pe de altă parte, dacă această cercetare nu va fi făcută acum, când încă mai există martori, ea tot va fi făcută mai târziu, privată însă de o serie de mărturii directe. Acesta este motivul pentru care, după mai bine de trei decenii, fac public acest exercițiu de subiectivitate, focalizând povestea, în principal, pe întâlnirile mele cu el, dar și a relațiilor familiare, desigur pasageră, care însă s-au derulat pe parcursul a trei generații.

Gellu Naum este un autor a cărui voce contează și de aceea viața sa deși, în aparență, foarte puțin legată de operă, va stârni inevitabil curiozitatea cercetătorilor. Elemente biografice banale pot genera deschideri noi în înțelegerea creației naumiene. Unul dintre aceste elemente este problema tatălui în opera sa. Importanța temei în destinul său poetic este clar formulată într-un interviu pe care i-l-a acordat Elenei Ștefii în revista *Contrapunct* din mai 1992, unde afirma: "...când spun că sunt poet, mă îndreptățește, în afara textelor mele, să rostesc vorba asta cu semnificație specială pentru mine o anumită programare genetică extrem de puternică, dacă pot să mă exprim așa. Tatăl meu, Andrei Naum, a fost poet și a murit la Mărășești, deși ar fi putut să scape de front după ce fusese grav rănit de trei ori. Ține seama că avea și șase copii și nici un fel de avere. Moartea lui patriotică a fost, pesemne, cel mai frumos poem al său. Poate pentru asta idealismul lui patriotic mi-a fost dintotdeauna străin."

Prima întâmplare în ordine cronologică, dar și a importanței, cred, a fost generată de relația unchiului meu, scriitorul N. Davidescu, cu Andrei Naum, tatăl lui Gellu Naum. Am o singură mărturie a acestei relații, o scrisoare pe care Andrei Naum i-o



Scrisoarea lui Andrei Naum

adreasează, în calitate de prieten lui N. Davidescu. El îi trimite spre publicare o traducere din Lenau, *Cânt de pădure*. Marcați de romantism, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, mai mulți poeți români de la Eminescu la Panait Cerna, își manifestaseră admirația pentru cunoscutul scriitor austriac, născut în Banat. O redau în întregime nu doar ca document, ci pentru că, din conținut, se relevă relația de prietenie dintre cei doi și, mai ales, încrederea de care se bucura N. Davidescu din partea lui Andrei Naum: *Dragă Nicule, Ca să ți-o iau înainte și deci să scap de năzbîtia de scrisoare comercială a ta, îți trimit pe Merlin mîngîiat de-abinelea de mine. Tu zici că vrei să-l pui în fruntea lui însuși. Toată voia de la mine, cu o singură condiție: Să mi-l redai pe Merlin al meu așa cum îl vezi și nicidecum în haine de tipograf. Vor ești două bunuri: voi trece și eu la posteritate ca bun scriitor; se vor evita diminuări de semne ortografice care ar putea să-l facă ridicol pe bietul Merlin. Cu iubire, Andrei Naum, 19/ 9/ 1915.* În continuarea scrisorii, urmează trei pagini de manuscris cu traducerea poemului *Cânt de pădure*. Originalul scrisorii îl-am oferit lui Gellu Naum, în 1982 sau 1983, cred, păstrându-mi câteva fotografii după manuscris.

Proaspăt angajat la Muzeul de Artă din Craiova, în unul din rarele mele drumuri la București, am vrut să-l întâlnesc cu intenția de a afla mărturii directe despre N. Davidescu. Așa îi cunoscușem pe Șerban Cioculescu, N. Carandino, Mihai Celarianu, Adrian Marino, pictorul Gheorghe Ionescu Sin și alții, intenționând, la aceea vreme, să fac o carte cu mărturii directe de la cei care l-au cunoscut pe scriitor. Proiectul l-am abandonat pentru că ceea ce obținusem era destul de puțin interesant. Lumea era temătoare atunci, fiindcă scriitorul murise în pușcărie, condamnat fiind ca „dușman al poporului” și, deși Margareta Feraru reușise să-i publice două impresio-

buit, pesemne, în calitate de rudă a scriitorului, să fiu martor la tot ce avea el să-i reproșeze. Virulența acestor mărturisiri reflectau, în fapt, o veche frustrare a familiei, așa cum aveam să aflui mai târziu, datorită faptului că, deși Andrei Naum îl considera pe N. Davidescu cel mai bun prieten al său, acesta din urmă nu se implicase deloc în publicarea volumului postum al operei sale. După cum povestea Gellu Naum, care și el știa de la mama sa, o asemenea promisiune reciprocă existase între cei doi înaintea plecării pe front. Furia sa nestăpănită a fost alimentată și de cronica pe care N. Davidescu a scris-o la apariția volumului postum din 1921. Criticul remarcă aici calitatea umană și intelectuală a prietenului său, emițând și pertinente judecăți de valoare cu privire la poezie: „Mintea lui (Andrei Naum) era înzestrată cu o rară putere de investigație. Poate că acest lucru i-a fost cel mai mare dușman al său literar” sau, spre final: „Această concepție asupra artei, deservită, și insistam asupra cuvântului deservită, și de, în același timp, bogata lui fantezie, l-a făcut inapert pentru scris.” Adevărul acestor observații era într-un conflict firesc cu proiecția sa afectivă asupra tatălui-erou. Cert este faptul că, absența fizică a părintelui a fost resimțită ca o frustrare pe care și-a sublimat-o adesea în poezie.

Povestea s-ar fi putut încheia aici cu un evident eșec de comunicare dacă, după un timp, intrigat de comportamentul său, nu ar fi decis să îi mai fac o vizită pentru a-i face cadou scrisoarea lui Andrei Naum adresată lui N. Davidescu. Sunându-l din Gara de Nord, la o oră destul de matinală, fără a avea nici o așteptare de această dată, am avut surpriza să mă invite, dacă se poate, de urgență la el. Am ajuns cât am putut de repede și, nedumerit, am asistat la o mărturisire, deloc obișnuită,

cred, firii sale mai curând calm dominatoare care era susținută și de un timbru vocal bine individualizat. Fără a-i apucată să-și spun motivul vizitei, mi-a povestit că în noaptea precedentă îl visase pe tatăl său care îi spusese că urmează să primească un semn de la el. În momentul când am sunat, a știut că eu eram mesagerul părintelui său, motiv pentru care m-a chemat atât de urgent și a rugat-o pe soția sa, Lygia, căreia îi povestise visul, să fie martoră la această întâlnire. Tulburat, la rândul meu de cele auzite, nu mai știu multe din ceea și decât că am plecat de la el seara.

Vizitele următoare, s-au petrecut într-o atmosferă caldă, de totală deschidere din partea lui, iar nici eu nu am mai adus în discuție niciodată numele lui N. Davidescu. Așa am văzut pentru prima dată revista *Umu, Alge*, probabil și altele pe care nu le mai țin minte. Așezat comod în unul dintre cele două fotolii pe care le avea, am răsfotat, cu teamă, *Drumețul incendiar și Libertatea de a dormi pe o frunte*, primele sale volume, ilustrate de Victor Brauner, despre care am aflat că și-a făcut cununia cu Margit Kosch la el acasă. Cred că nu mă înșelă memoria, dar rețin că am văzut atunci și o fotografie ce immortaliza momentul. Îmi aduc bine aminte de povestea corespondenței sale cu Victor Brauner pe care o oferisese inițial, spre achiziție, Academiei Române, care nu s-a arătat deloc interesată de aceasta, motiv ce îl făcea să se gândească să o ducă la Paris și să le-o dăruiască bunilor săi prieteni, Jules Perahim și Marina Vanci. Nu știu dacă acest lucru s-a întâmplat, deoarece poetul era suferător pe Jacqueline Brauner, văduva artistului, care îi interzisese formal să facă publice aceste scrisori. Astăzi, o parte a corespondenței dintre Naum și Brauner, aflată în arhiva bibliotecii Kandinsky din Paris a fost publicată, cea aflată în arhiva lui Gellu Naum probabil aparține fundației care a fost înființată după dispariția sa, dar nu am informații că ar fi fost publicată, în integralitatea sa, până acum. Ar fi interesant și mai ales util să avem un volum cu corespondența românească a artistului, așa cum avem la Constan-

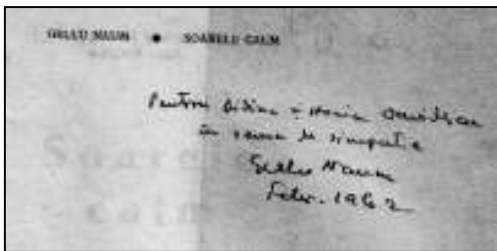


Dedicație familiei Davidescu pe Cartea cu Apolodor (1981)



■ SILVIU GONGONEA

postumitatea lui Gellu Naum. scurt bilanț al receptării



Dedicație familiei Davidescu pe *Soarele gol* (1962)

tin Brâncuși. Apropo de Brâncuși, mi-a povestit că a fost la el împreună cu Brauner. Țin minte că m-a impresionat în perioada aceea, când încă la noi se mai vorbea de specificul național al creației sale, faptul că după o întâlnire cu niște admiratori și colecționari, probabil americani, care au fost primiți cu bucate românești, Brâncuși i-a invitat pe cei doi români să își încheie seara la un bistro select cu șampanie și caviar. Îmi amintesc cum a fost ca un duș rece pentru mine, orbit fiind de propaganda oficială care, atunci, privați de informații, ne livra o imagine diferită asupra artistului. Tot atunci sau poate la o întâlnire ulterioară, probabil că doar pentru a-mi face plăcere și a reuși să lege un dialog, mi-a povestit despre un sculptor român care a lucrat o perioadă cu Brâncuși, plecând ulterior în Argentina în pofida sfaturilor maestrului de a rămâne la Paris. Am aflat ulterior că era vorba de sculptorul George Teodorescu al cărui destin tragic a fost substanțial evocat, acum trei decenii, de istoricul de artă Andrei Paleologu, într-o publicație a Muzeului Județean din Călărași, locul unde au fost adunate cele 14 lucrări care au mai rămas în urma sa.

În timpul uneia dintre aceste vizite, arătându-mi volumul *Vasco da Gama*, ilustrat de Jacques Herold, poetul s-a oferit să-mi dea adresa acestuia, autorizându-mă

că dacă îi scriu, să-i menționez numele. Trăiam vremuri de mare suspiciune de ambele părți ale baricadei ideologice și ar fi fost posibil ca artistul să nu răspundă corespunzător pe care i-o trimeteam. Oricum, pentru a-i scrie lui Herold, am profitat de faptul că părinții mei plecau în Elveția și i-am rugat să expedieze scrisoarea de acolo. Spre marea mea bucurie, Herold, foarte prompt, mi-a răspuns, pe adresa din Elveția, trimițându-mi mai multe dintre cataloagele sale printre care și volumul *Maltraite de peinture*. Un studiu despre el nu am putut să public decât după 1989.

Spre sfârșitul anilor '80, nu mai știu de ce, probabil datorită faptului că vremurile erau tot mai grele, nu l-am mai vizitat, iar după 1990, cuprins de euforia unei noi existențe, am plonjat cu inocență în vârtejul superficial al unui cotidian de natură evenimentială.

Aceste informații și probabil altele asemenea nu vor aduce corecții biografiei scriitorilor menționați poate vor reuși să contureze cu ceva mai multă claritate profilul acestora. În ceea ce mă privește, sunt un cititor de scrisori, mărturie și cred că asemenea mie sunt și alții.

Acest gen biografic, documentar este o formă de apropiere nu atât a operii, cât mai ales a omului dar cum poți descifra pe deplin opera fără să cunoști autorul?

Gellu Naum nu mai este o temă de discuție doar *pour les connaisseurs*, dovadă bibliografia critică tot mai extinsă, pătrunderea în manualele școlare și în mediul academic. La doar 14 ani de la trecerea în neființă, poetul se bucură de o binemeritată popularitate și aceasta grație unor critici literari care au arătat o reală deschidere către reperele avangardiste subestimate decenii la rând în anii comunismului. Iar E. Lovinescu sau G. Călinescu nu se arătasă nici ei mai receptivi în perioada interbelică, lucru explicabil, totuși, prin structura lor intelectuală. Amorțea criticații avea să se risipească începând cu deceniul al optulea, odată cu apariția unor studii și antologii despre avangardă semnate de Ion Pop, Matei Călinescu, Marin Mincu, Adrian Marino sau, mai recent, Nicolae Bărna, Gabriela Duda, Ovidiu Morar, Paul Cernat ș.a. În plus, numeroase colocvii și reuniuni, ce nu sunt o simplă etalare a spiritului organizatoric, mută centrul avangardei acolo unde omul sfințite locale, iar Craiova, prin inițiativa lui Petrișor Militaru, a devenit și ea o casă a avangardelor.

În cazul autorului *Malului abstru*, printr-un gest de exemplar finețe critică, în cele două cărți ale sale, *Salvarea speciei* și

Clava, Simona Popescu nu doar că ne prezintă cel mai profund și analitic capitol despre mișcarea inițiată, în 1924, de către Breton & co, dar face din Gellu Naum un personaj de care îți vine greu să te desparți, de o persistență hipnotică ce aproape îl scoate din registrul real și îl plasează în cel mitic. Este vorba, bineînțeles, de acea aură ce îi însoțește pe toți marii scriitori suprarealiști și Gellu Naum nu face excepție. La un an distanță după *Salvarea speciei*, în 2001, Ion Pop avea să întregască demersul critic despre opera autorului *Zenobiei* prin *Gellu Naum – poezia contra literaturii*. Critic de adâncă intuiție, urmărind toate palierele de creație, de la poezie, proză și până la dramaturgie, Ion Pop avea să traseze direcții de investigație și să ofere chei de lectură greu accesibile chiar și celor mai avizați cititori ai operii naumiene. Bunăoară, identificarea *discursului alchimic și a secretului amănat* despre care vorbește Umberto Eco, în *Limitele interpretării*, poate fi o demonstrație de maxime conștientizare a actului critic cum, de altminteri, este întreg volumul dedicat autorului *Drumetului incendiar* (v. printre altele, analiza la poemul *Oglinda oarbă* din *Culoarul somnului*). La aceste două nume se pot adăuga cele ale lui Vasile Spiridon, cu a sa micromonografie, al Alianei Ologu ce plasează creația lui Gellu Naum sub semnul experimentului poetic, al Isabellei Vințilă care pornește de la arhetipul interiorității sau Petrișor Militaru ce își conduce demersul critic pornind, pe urmele lui Basarab Iacob, de la terțul inclus. Acestea sunt o parte dintre contribuțiile însemnate pe marginea operii lui Gellu Naum și, cu siguranță, inițiativa similare sunt în curs de a se concretiza. Certitudinea care rămâne este legată de felul cum o operă eterogenă ce amintește de monumentalitate constructelor baroce se pretează la infinitele grile de interpretare.

Probabil că poezia naumiână a monopolizat pe drept cuvânt atenția criticii. Este, de altminteri, o piatră de încercare pentru că, pe lângă etape distincte de evoluție, trasează granițe labile cu tradiția pe care, din inerția avangardelor, o parazitază și o redefiniște. Amestecuri de genuri și registre fac din toate volumele un text continuu care pare a se rescrie neîncetat, astfel încât curgerea „somniațioasă” naumiene a devenit marcă înregistrată extrasă din miezul imageriei suprarealiste. Poet cu o înaltă conștiință a scrisului, Gellu Naum a reprezentat sinteza cea mai adâncă a suprarealismului românesc și, probabil, capătă nota distinctă în ultima parte a activității, când verva negatoare și limbajul viziolant sunt înlocuite cu un ton elegiac (greu de anticipat chiar și în cazul său) în care poți recunoaș-

te, totuși, ușor aceeași voce naumiână înconfundabilă: „dar vine o zi când totul se acoperă cu o senină tăcere albastră/ când factorul poștal îi aduce fiecăruia câte un plic cu cenușă/ ziua când ploaia nesfârșită umple liniștile lacurii/ și un potot de fulgere acoperă pământul și cerul/ ziua când vom paște până la bătrânețe/ ziua când se vor stinge toate cuptoarele olarilor/ ziua când gurile noastre vor fi ciocuri de păsări și nu spun și nu fac semne/ iar noi prin văi și prin livezi suntem, cei de demult”.

Proza, cum era firesc, excela în adâncirea matricei suprarealiste. Granițele dintre poezie, proză și manifest sunt șterse pentru că, așa cum bine se știe, avangardii nu admit existența altor genuri literare în afara poeziei. Dacă am spune că *Medium*, spre exemplu, este un manual de practici suprarealiste, nu am greși, cum nu am greși dacă am extinde afirmația asupra tuturor textelor. Dramaturgia lui Gellu Naum ocupă un loc de pionier atât timp cât majoritatea pieselor de teatru apărute în cadrul literaturii române sunt, până în momentul apariției primelor texte naumiene, tributare teatrului mimetic. Poet de profesie, Gellu Naum sfârșește prin a fi un dramaturg care sună în tiparele suprarealiste crizele lumii postmoderne, *Insula* fiind un *topos* intertextual reprezentativ în acest sens.

Cu o biografie spectaculoasă ce se confundă cu însăși mișcarea suprarealistă de la noi, poet cu o viziune holistă, prozator care a știut să teopască în materia epică un program complex și, în fine, dramaturg ce, în opinia lui Ion Cocora, prefigurează tiparele teatrului absurdului, Gellu Naum, în ciuda faptului că suprarealismul nu mai era decât o amintire a atmosferei interbelice eclatante, este cel mai bun exemplu în ceea ce privește disponibilitatea înnoitoare a formulelor suprarealiste. Bucurându-se acum de editarea operii complete prin eforturile aceleiași Simona Popescu, demers recuperator costisitor, dar oportunității, Gellu Naum rămâne, în ciuda unor rățaciri proletcultiste, reperul cel mai vizibil și cel mai durabil al suprarealismului românesc.

„ce minune să poți crede că totul are sens!”

(Urmare din pag. 3)

penibil. Foarte rar se întâmplă să nu mă dezamăgească omul din jurnal (chiar dacă jurnalul devine un interesant document al epocii). Poezia e altceva, e jurnal lacunar opus jurnalului continuu (zilnic!), asiduu, jurnalului *gossip-ops*, jurnalului ca nefirească punere în scenă a aparentului firesc! În loc de expunere, „retragerea în adânc”. Din când în când se produc niște înfilniri – cu niște oameni, idei, obiecte chiar, muzici, imagini care declanșează niște momente intense de entuziasm și, uneori, dacă am ceva de scris la îndemână sau computerul deschis, notez câte ceva pe o hîrtiță, le fixez în niște fișiere, foarte dezordonat, fără o atență punere în frază – jurnal lacunar al momentelor de... elan cristalizator – atenție!, precizez că un suprarealist ca René Crevel vorbea și despre un elan mortal! – afit de prețios în peisajul în cel mai bun caz monoton al zilei. Prin acumulare, se construiește ceva. Un castel de nisip (efemer – dar mie tare-mi plac castelele de nisip, tocmai pentru că acela care le construiește știe că sînt efemere). Un cuib (poate fi luat de vînt). O armătură ca a radiolarului. Armătură mică, de siliciu. O insulă de corali (luată de ape). O deltă, poate! Un teritoriu nou. Sau doar un plaur.

Am citeva jurnale lacunare. Unul se numește *Adun*, altul *Punctum*, altul *Hypomnemata* (cîteva fragmente din el le-am pus ca anexă la teza mea veche de doctorat, publicată lunile trecute), mai e unul mare, *Jetoane*. Mai sînt și altele. Zilele trecute am pierdut o astfel de acumulare de „momente” adunate ani de zile, vreo 200 de pagini. Purta titlul *J! Pur* și simplu a dispărut! Mi se arată că sînt 240 de pagini, dar au devenit invizibile! Nu știu dacă se mai pot recupera. Nici măcar nu mai știu ce conțin! Nu e prima dată cînd mi se întîmplă asta. Dar nu-mi mai pasă așa mult.

P.M.: Cândva ați descoperit, în Paris, *Strada Zenobia*. Ați fost acolo?

S.P.: Alta e povestea cu *Zenobia*. Cînd am ajuns la Paris, la cîteva luni de la moartea lui Gellu Naum, am dat peste o expoziție mare, cu multă reclamă, numită chiar *Moi, Zenobie reine de Palmyre*. Am și acum pliantul cumpărat la expoziție. Asta era începutul unui șir de – să le zicem coincidențe –, desfășurat pe tot parcursul săptămîinii, cît am stat la Paris. Povestesc în *Clava* despre ce e vorba. Dacă vorbim de străzi, e altă poveste. Poate tot atunci, nu sînt sigură, am dat un telefon de pe stradă (încă erau

cabine telefonice care funcționau cu fișe) Lygiei Naum. M-a întrebat unde sînt. Puteam răspunde oricum la întrebare. Că sînt în cartierul X sau lângă o brutărie sau lângă un parc sau mai știu eu ce. Dar am răspuns că sînt pe rue de Voltaire. „Știi că acolo a locuit Gellu, în 1938?” Nu știam. Era și asta o ciudățenie! Adică din tot Parisul ăla cu mii de străzi, taman într-o cabină telefonică de pe rue de Voltaire mă oprisem eu!

P.M.: Ce mesaj credeți că le-ar transmite Gellu Naum celor mai tineri poeți de azi?

S.P.: Să nu fie doar niște... „moderno-simpatici”! Să nu devină nici „profesori de canto sau de plîns ai umanității”. Să fie atenți la starea aceea în care plutești, „pe dedesubt, ca un înoțător subacvatic, de exemplu”. Hai să adaug un colaj din *Calea Șearpelui*:

Să uiți aurul cîinilor, să înțelegi piatra filosofală altfel decît cei cu furnale. Pe măsură ce este mai greu, devine și mai ușor. Nu există nimicuri. [...] cîinii mărăie. Tăcere și milă! Apoi îți ling mâinile. Spală-te cît mai des. Cheia era în iubire, design. Scoate-ți din cap că citești poeme.

Liniștit, liniștit...



centenar Gellu Naum

■ ISABEL VINTILĂ

Gellu Naum, poetul mag sau poetul călător

În Caietele Fundației „Gellu Naum” din 2013, am regăsit un poem inedit publicat de Dan Stanciu despre care acesta afirmă că i l-ar fi dat Gellu Naum „cândva”, fără să-i spună de ce. Acest text scurt sintetizează, ca multe alte scrieri semnate de poetul suprarealist, concepția sa despre viață și poezie. Poetul este un mag, un călător care, pentru a se „vindeca” de viața conștientă, parcurge un lung și complicat drum. El își croiește calea rostind cuvinte aproape incantatorii: „să punem capul pe o scândură și să ne/ nici nu știi ființelor nici nu știi/ ce frumoase erau vrăbiuțele astea/ ați fi miorlăit ca moutel/ pe lângă ele etc./ și acum uite-/ călătoria lui Montaigne Maria Bărbosu/ triumfala trecere prin sală printre damblagii/ și oasele îmi troznesc lângă tine (mă întind) – Spitalul Fundeni, nov. 1985 (rezumat al barbituricelor transcris în iunie 1986)”¹.

Atunci când citești din Gellu Naum, anumite întrebări nu pot fi pur și simplu ocolite: Unde începe textul inițiat și unde se termină poezia? Suprarealistul mai poate fi numit poet sau este un mag, un călător? Răspunsurile le deține tot Gellu Naum, suprarealistul care a pendulat între *aici și dincolo*, reușind să pătrundă tainele poeziei magice. „Înainte de a-mi termina Țigara, mai am timp să spun că poezia, o zonă a clarității haotice, o zonă mereu limitabilă și penetrabilă, este un domeniu de tranziție, nelăsând să treacă decât ce poate trece, separând și unind deopotrivă ce este dincolo și ce este dincoace de ea. Dincolo sau dincoace, poetul devine ori nu devine mag sau vrăjitor, dar încetează a mai fi poet.”

E de la sine înțeles că băgăuile mele privesc poezia magică. [...] Când spun „dincolo” mă gândesc poate la o gigantică feminitate careia nu-i știu numele, un nume pe care din respect nu l-voi rosti, feminitatea care ne înconjoară și ne leagă, cu degetul pe buze. Ea se aseamănă, ca amplasarea și ca putere de a ne descătușa, cu dezastrul fastuos și înșuflețitor al acuplării”².

Cunoașterea absolută, căci aceasta este miza scrierilor lui Gellu Naum, este dobândită de omul modern printr-un cumul de metode și implică de multe ori aplicarea unor modele magice sau alchimice. Mircea Eliade dezvoltă această ipoteză când interpretează simbolul alchimic al Mântuirii Materiei, având la bază

teoria jungiană³. El spune că pentru Jung idealul suprem al ființei umane este *individuația* care implică descoperirea sinelui și controlul asupra acestuia. Firește, acest fapt nu poate fi realizat decât de o serie de inițiați care dobândesc în acest mod accesul la eternitate. Și asta pentru că, așa cum am mai precizat, miza inițierii este viața veșnică despre care Gellu Naum spunea în *Calea Șearpelui* că este „o realitate”⁴. La polul opus se află ceea ce același poet suprarealist numea „subviața bolnavă”, sinonimă cu existența comună, fără nici o finalitate. Inițierea lui Naum implică în primul rând ieșirea din această stare printr-un mod de viață tipic suprarealist. Devenirea în termeni jungieni nu exclude sub nici o formă momentul regresiv, reprezentat de recuperarea originilor. Calea adevăratei desăvârșiri spirituale implică nu doar o ascensiune, ci și o regresie, un excurs în inconștientul uman. Această regresie, despre care vorbește și Corin Braga, „este o formă de întoarcere la sursele libidoului, de reconectare a eului alienat prin sublimări succesive la izvorul energiei psihice”⁵. Evitarea acestei regresii se materializează în arhetipul casei, locul de odihnă al ființei, spațiul închis în care se săvârșesc cele mai tainice ritualuri. În scrierile suprarealiste ale lui Gellu Naum, casa apare ca spațiu al suprarealității în care legătura cu lumea exterioară nu este total întreruptă, ci se întreține prin intermediul unei uși. În poemul *Nimeni n-o știa*⁶, casa este locul în care ființa se refugiază atât din fața realității, cât și din calea acțiunilor regresive ale eului. Casa cu două camere ascunde în ea mai multe materializări ale subconștientului, un bărbat care citește, iubita care îndeamnă la somn, prietenii bătuți sub clopotniță. Ea este o reprezentare a spațiului suprarealității în care ființa se simte în siguranță, protejată. Nu mai că și aici pătrund reziduurile ale subconștientului care afectează liniștea cuplului. Somnul în somn este o ipoteză care apare adesea în poeziile lui Gellu Naum ca și visul în vis. Deși poemul se derulează ca un vis cu toate întâmplările aparent ilogice care îl definesc, totuși este clar următoarea ipoteză: instanța masculină se locuiește pe sine, în timp ce instanța feminină nu face parte din acea casă. „Atunci ea mi-a spus/ vino la subțioara mea și culcă-te/ (m-am dus la subțioara ei și m-am culcat/ dar spaima a venit o dată cu mine/ și s-a culcat alături de mine/ ea nu făcea parte din casa aceea/ dar s-a culcat alături de mine)”⁷.

Individuația propusă de Jung nu este posibilă decât prin echilibrarea conștientului cu inconștientul, prin regăsirea arhetipurilor interioare. Naum îndeamnă mereu la un tip de cunoaștere interioară, posibil prin intermediul poeziei și al suprarealismului. Poetul a fost preocupat, cum este lesne de înțeles, de o alchimie a spiritului, adevărurile aflate în urma demersului său fiind redată în poezie. Esențială ni se pare concepția naumiană despre pre-

simțirea miracolului Lumei, ca rezultat al experiențelor alchimice în plan spiritual. Această stare depășește în importanță actul creației în sens tradițional, dar și actul alchimic ca fenomen pur tehnic: „Poeții, alchimiștii, cei care simt posibilitatea miracolului și pornesc spre el aleg o cale sau alta, indiferent care... Diferența e numai materială... Pentru că poți să fii poet și până la urmă să nu faci decât poezii sau poți să fii alchimist și până la urmă să nu faci decât o mărunță treabă tehnică”⁸.

André Breton susținea la un moment dat faptul că menirea artei este aceea de a „revela legăturile secrete dintre om și Marele Tot”, activitatea inconștientului fiind cea care poate face posibil acest fapt. Astfel, literatura și arta în general devin metode de rezolvare a problemelor vieții, rezultatul fiind eliberarea interioară, propusă și în psihanaliză. Teoreticianul suprarealismului ridicase în discuție problema „suprarealității materiei asupra spiritului”, din nevoia de a depăși bariera care separa idealismul absolut de materialismul dialectic. Astfel, creațiile suprarealiste legate în preamăsură de sfera materialului împiedică „transformarea omului”⁹. *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*¹⁰ propune un nou mit suprarealist, cel al „Marilor Transparenți”, menit să transforme total omul și societatea. Această demers este realizat și de Naum prin codul de legi din *Calea Șearpelui*, lucrare concepută, se pare, în vederea depășirii atât a limitelor exterioare ființei, cât mai ales a celor interioare ei. Libertatea totală a ființei este scopul urmărit de Naum în momentul în care scrie acest text inițiat, libertate care poate duce la trecerea ființei în eternitate. Accesul la nemurire, mărturisște Naum neinițiatilor încă din primele pagini ale scrierii, se face prin moarte, chiar prin sinucidere: „Nu există decât eternitatea din care viața este o formă, un accident/ lubesc acest accident” sau „Mai departe, o teribilă liniște/ Acest lucru îmi este la îndemână, în măsura în care mă eliberez/ Elixirul de viață lungă nu este o utopie/ Viața veșnică este o realitate/ Există, dacă poți să înțelegi prin inverse (nu prin contrarii) posibilitatea de a-mi păstra viața în măsura în care oricine o are pe aceea de a și-o lua”¹¹.

Poezia devine pentru suprarealistul român sinonimă cu mișcarea, cu acțiunea, cu transformarea. În cel mai pur spirit suprarealist, poetul afirmă că poezia are tangențe cu magia, cu ocultismul, distrugând pentru a crea. *Calea Șearpelui* este, prin urmare, un text destinat inițierii ființei care trebuie să devină capabilă să își traseze liniile propriului destin, o ființă care se poate elibera atunci când parcurge acest text de „judecățile sale estetice sau de altă factură și asta pentru că inițierea va avea loc, dincolo de înțelegerea conștientă”. Scrierea la care ne referim nu este, prin urmare, literatură, ci un tratat de alchimie interioară. Și asta pentru că: „Literatura, arta în general lucrează

cam ca mitologia. Doar structura artistului e ceva mai subiectivă, el conține mai multe tristețe decât bucurii sau viceversa. [...] Bagă de seamă că am spus literatură, nu poezie”¹².

Într-o scrisoare trimisă de Gellu Naum, pe 9 decembrie 1948, pictorului Victor Brauner aflat la Paris, scrisoare însoțită de un desen mediuimnic al Lyggiei Naum, în care se vorbește despre o experiență personală, revelatorie, despre miracolul cotidian. Această experiență reprezintă atât contactul cu suprarealitatea, cât și cu marelui adevăr al Lumei: „Eu, iubitul meu Victor, mă aflu în centrul pământului, ce spun, în miezul lui și acest punct e determinat de prezența mea. [...] Nu crede că glumesc sau am înnebunit: sunt singurul bărbat de pe planetă care vede în secunda aceasta, Victor. E un alt spațiu în care mă mișc, e foarte greu dată fiind nouțea completă a lucrului și aici și băieții ignoră ce lucrez. Miracolul a devenit cotidian, Victor, el face parte din gesturile mele”¹³. Prin urmare, *Calea Șearpelui*, această lucrare experimentală și originală, este o poveste despre miracol și nemurire, o istorie a unei deveniri scrisă într-un limbaj ocult pe care doar cei care „bagă de seamă” pot să-l decripteze. Formula de bază în acest tip de inițiere propus de Gellu Naum este eliberarea de propriul conștient, de concret, eliberare care poate duce la descoperirea formulei magice a nemuririi. Doar înlăturând conștientul care „se agită pe problema morții inevitabile atâta timp cât nu ești liber”¹⁴ se poate câștiga nemurirea spiritului. Această viață veșnică a sinelui inițiat poate fi dobândită printr-un proces de reechilibrare, de purificare morală și intelectuală. Un pas important pentru cei care doresc să urmeze „calea șearpelui” este eliberarea de pasiuni, de patimi: „Jocuri de cuvinte: patima, a pătimi. Probabil patima de aici derivă/ Curăță-te de pasiuni, chiar când crezi nobile, chiar când au toate garanțiile acceptării tale./ Poziția e greșită în ele, e maladiă”¹⁵.

Dualismul cosmic este descris în formule clare care duc la reprezentarea Unicului, pentru că dualitatea se află în toate lucrurile: mortalitate și nemurire, conștient și musa, pătimire și pace sufletească. „Orice idee de dublu este exclusă. Unghie și umbră sunt reflecte îndrăgostite ale Unicului”¹⁶, spune Gellu Naum, referindu-se la un anumit stadiu al inițierii, al „marilor operații”, cum apare aceasta în lucrarea menționată. Cu toate acestea, propriul dualism trebuie depășit încă de la început de către neinițiat: „Regăsește-te în momentele de îndoielă. Acceptă partea la care opti rezistență și liniștește-te. [...] Tu ești dublu, dar nu te lăsa chinuit de ideea conștientă de dublu./ Tu ești dublu cum sunt dubli oamenii echivoci./ Ție îți trebuie numai curajul de a opta”¹⁷.

Natura duală împinge ființa să aparțină unor realități contrare: divinul și terestru. Omul liber, eliberat de forța conștientului, se poate raporta la Bine și la Rău (înlocuite deseori cu două con-

cepte magice: favorabilitatea și nefavorabilitatea) și este capabil să se detașeze de influențele exterioare. Cei care sunt buni sau răi în conformitate cu principiile morale, „sterilii, indiferenții sau furioșii” sunt asociați cu „câinii”, forma în care se prezintă neinițiații. Cel care se află în procesul inițierii nu poate însă fi afectat de prezența acestora deoarece intenția lor este dinainte cunoscută („Tu le cunoști jocul și nu te tulbură”): aceea de a perturba sau împiedica procesul devenirii sinelui. Mai importantă chiar decât evitarea câinilor este căutarea favorabilității. În acest sens, suprarealistul inițiat în taina Lumei susținea că în procesul de inițiere interioară este important ca toți oamenii să devină favorabili și că favorabilitatea nu ține nici de ființa umană și nici de dragoste, care ar putea fi foarte ușor confundată cu aceasta: „Confuzia, în cazul favorabilității, spuneam că se datorează faptului că, în condițiile vieții, de câteva mii de ani și din ce în ce mai mult (poate dintotdeauna și în mod constant egal), oamenii cred că este vorba de dragoste pentru că nu sunt, ei înșiși, disponibili pentru dragoste.”¹⁸

Drumul autoeliberării, al inițierii este unul în care forța cuvântului are deosebită importanță, la fel de mare ca verbul creator de la facerea lumii, deoarece el eliberează ceea ce a fost ascuns psihic uman: „Liberarea cere mai puțină înțelegere și mai multe acte”. „Forța gesturilor (actorilor) mele este uriașă. VERBUL faimos de care vorbesc teologii este gest (act)”. Deși cuvântul este foarte important în devenire și prin aceasta și poezia, Gellu Naum nu dă indicații asupra gesturilor rituale pe care se presupune că le face în procesul inițiat, acestea trebuind să fie la rândul lor eliberate de ideea conștientă de ritual, de starea lor mecanică, acordate cu „musa”. Accurii inițiatice nu poate fi îndeplinit decât sub semnul tăcerii. Tăcerea lui Naum este una „activă” pentru că implică rezolvarea într-o altă manieră a crizei limbajului de care suprarealiștii erau conștienți, printr-o metodă diferită de „reciclare” a limbajului original față de cea a dicteului automat. Și mai important este că dincolo de gestul simbolic al poetului-inițiat care nu poate destăinui verbal taina lumii și a propriei interiorități se află poezia, un text care capătă în contextul de față valențele unei scrieri magice. Pe de altă parte, tăcerea naumiană este aceea a unui individ care a cunoscut *teribilul interzis* și pentru care nici o explicație a misterelor presimțite și trăite nu este necesară: „Aș vrea să crezi că nu e vorba aici despre raportul interior-exterior, aș vrea să-ți spun că deși uneori, ca adevănauri, par vehement, continui să consider liniștea drept una din forțele cele mai active... Firește, vorbesc încalcit (și liniștea despre care pomeneam trebuie înțeleasă în sensul în care o înțeleg eu) pentru că ne învărtim în jurul unor lucruri care îmi sunt străine, pentru că ne aflăm încă pe poziții care îmi sunt străine și așa mai departe”¹⁹.

Poate și de aceea, nici în viața de zi cu zi, alături de prieteni, dar



nici în cadrul interviurilor care i-au fost luate de-a lungul timpului, Gellu Naum nu-și explică poeziile și nici experiențele poetice. El vorbește doar despre poezie și despre acest gen de experiențe pe care le consideră esențiale cu luciditatea omului care nu mai are nimic de demonstrat, dar care trebuie să păstreze tăcerea pentru că are încă mult de descoperit. Această atitudine este surprinsă în *Copacul animal*, într-un fragment în care este prezentat un personaj foarte expresiv, un arhetip al bătrânului înțelept, ce ilustrează perfect postura poetului inițiat ajuns la o etapă înaltă a cunoașterii. Singurul cuvânt rostit de bătrânul înțelept nu este izvorât din ceea ce suprarealității numeau negare a tuturor convențiilor și a lumii cangrenate din care făceau parte, ci reprezintă un refuz al inițiatului de a-și împărtăși taina cu oamenii involuți la nivelul cunoașterii propriului sine: „Bătrânul ședea mort pe bălegar/ În groapa lui contemplativ/ el nu spunea nimic scâncea ca un copil într-un sămbure/ venea aceeași barcă doar pasagerii se schimbau/ ei îi dădeau târcoale îl comemorau/ bătrânul ședea mort cu o pălărie pe cap/ câțiva discipoli, cei mai puri cei mai profund murdari/ scormoneau bălegarul cu degetele căutau răme pentru pescuit”¹⁸.

Contrastul dintre interior și exterior este marcat în *Calea Șearpelui*, la fel cum este prezentat în toată lirica naumiană, actual ritualic prelungindu-se în subconștient după eliberarea de starea conștientă. „A fi inițiat” înseamnă la Naum a evolua într-un spațiu al suprarealității care se regăsește, așa cum afirma și Breton în manifestele sale, chiar în prelungirea realității: „Acolo e ca aici, adică în prelungire e ca în prescurtare. Ceea ce e necesar în

afară, cu ceea ce e necesar înăuntru: aceste două realități sunt la fel de existente, dar nu la fel de strălucitoare. Steaua intimă”¹⁹.

În centrul acestei lucrări de alchimie interioară se află simbolul complex al șarpelui Uroboros – semn al inițierii și al împlinirii. Șarpele Uroboros, cel care în aproape toate reprezentările grafice este înfășurat mușcându-și coada, este o altă formă pe care o ia cercul interpretării în alchimie, menit să readucă în prim-plan unitatea fundamentală, infinită și eternă, dintre materie și univers. Axioma reprezentativă pentru acest simbol este, așa cum preciza specialistul în ocultism André Nataf, „Totul este Una”. În exegeza de până acum a lucrării menționate a fost remarcată această ipostază foarte importantă în care șarpele năpărește, momentul în care se leapădă, se eliberează de straturi de piele succesive. „Autoeliberarea e zugrăvită aici în limbajul etapelor străbătute în procesul alchimic, scrie Christian Tănăsescu, Șarpele Uroboros fiind prezent acum ca sigiliu hermetic, cum îl numește Evola, ca lucru unic care are un semn dublu – această descriere paradoxală vorbind de fapt despre identitatea ce se depășește continuu pe ea însăși, rămânând aceeași. În procesul de autoeliberare, sinele leapădă „reziduii”, „zgușuri”, „drojdii”, termeni care sunt folosiți și de alți alchimisti și care se referă la caracterul pământesc al principiilor individuale, la resturile ce rămân din substanțele folosite după arderea sau după trecerea lor la o fază superioară, resturi care trebuie îndepărtate pentru că pot contamina metalele înnoite sau pot trage înapoi opera într-o etapă deja realizată”²⁰. Astfel, transformarea, renașterea inițiatului nu este văzută ca formă de reîncarnare într-o ființă superioară, ci ca eliberare. În ceea ce ne pri-

vește, important este faptul că atingerea unor stadii superioare ale spiritului (fie sub forma eliberării de spațiul real, de convenții și de limitele proprii, fie prin regăsirea unei sfere extraordinare, în care totul este posibil, cea a suprarealului) se realizează numai prin intermediul literaturii. „Pricepi de ce-și schimbă șarpele pielea? Aceasta nu e reîncarnare, acesta e însuși/ Schimbă-ți pielea care au îmbătrânit/ Aceasta e posibil când ești liber, la un înalt grad/ Nu păstra nici un petec din fosta ta piele/ Cu cât o schimbi mai total, cu atât e mai bine, cu atât ești mai liber”²¹.

În registrul unei alchimii proprii, Naum stabilește șapte faze prin care trece ființa până la atingerea stadiului superior, șapte niveluri care trebuie depășite pentru transformarea „câinelui” în „șarpe”. Aceste cercuri suprapuse pot fi comparate cu reprezentările alchimice devenite clasice ale celor șapte sori, șapte planete, șapte faze ale operii alchimice. Imediat ce ieșe din „cutia maladiei conștientului”, acela care ajunge la cel dintâi nivel de inițiere se va confrunta cu impulsuri ale conștientului care pot să-i îngreieze că libertatea dobândită: „Liniește-te, reia-ți cu mai multă dăruire libertatea, zdrobește fără milă fărmecul de conștient care te mai încearcă, revino în centrul lumii, chiar dacă nu pricepi încă bine totul și ai să vezi”²².

La baza piramidei naumiene se află Eckhart, urmat pe o treaptă superioară de Flamel, al treilea nivel fiind cel pe care se află Emerson, iar pe al patrulea, Novalis și Nerval. Cei care ajung pe aceste trepte ale inițierii sunt mereu înconjurați de favorabili care înlesnesc evoluția și de nefavorabili care coboară inițiatul pe trepte inferioare sau îl trag din nou în conștient. În cea de-a cincea sfe-

ră a Lumei este situat chiar Naum alături de soția sa („Ligioara și eu”), întrupând reprezentarea arhetipală a androginului de care vorbeam mai sus. Iubirea este importantă, dar nu sub orice formă, ci în aceea care permite reîntregirea androginului, a conjuncției alchimice dintre bărbat și femeie sub semnul morții. Naum vorbește „cu precizie de iubirea pentru o singură femeie” care este capabilă să rostească „cu voce tare răspunsuri la întrebări” pe care poetul și le pune în gând. Și această comunicare extrasenzorială este posibilă numai între inițiați și se desfășoară, așa cum susține Naum în *Calea Șearpelui*, în cel mai firesc și mai simplu mod cu putință. Rolul iubirii la Naum este diferit de cel al suprarealității pentru că el crede că prin aceasta se pot depăși limitele conștiinței, acest fapt ducând la dinamizarea tuturor lucrurilor, într-un spațiu nelimitat. „Despre acele lucruri comune aici, în Africa, în Peru înainte de Columb Este inadmisibilă ideea unui strămoș comun. Suntem în legătură permanentă, mereu, mereu... [...] E vorba de acele simboluri pe care le-am găsit la oamenii fără ochi, aceleași, e vorba de simbolul comun, de legătura reală dintre Congo, Peru, Lhassa, Paris [...] Iubirea ține de elementul apă. E adâncă, liniștită, când e liberă”²³.

O altă asemănare între desenul naumian și reprezentările ezoterice ale operii alchimice este poziția soarelui aflat în partea de sus a imaginii. Din acesta coboară două raze (care la Naum formează piramida), reprezentând forța masculină și forța feminină, axe între care este suspendat vulturul. În acest punct în care se află suprarealistul, alături de femeia iubită care îl completează și fără de care nu concepe procesul de transformare a propriei ființe, încă se duce o luptă pentru menținerea libertății din afara conștientului. „Mă observ pe mine, spune Naum, destul de liber acum – și greutatea cu care mă eliberez”²⁴.

Fie că este vorba despre o moarte eliberatoare, fie că de fapt se referă la depășirea unor stadii inferioare ale spiritului uman înaintea contopirii cu Marele Spirit, un lucru este clar în viziunea lui Naum: starea naturală a celui care parcurge acest drum inițiat este „liniștea”, nu „entuziasmul” și nici „descurajarea”. Din acest punct de vedere spațiul căinilor este cel al sufocării, iar cel al șerpilor este al liniștii: „Perfecțiunea nu ți-o poți regăsi decât prin liniștea liberă”... „Linia căinilor pe care te găsești, trece de asemenea prin Sade și prin Hegel, prin Diderot și prin Loyola, prin Paracelsus și prin Freud, prin oricine, la orice punct te vei găsi, mai sus sau mai jos, mai trist sau mai vesel/ Îți îngustezi cercul/ Lărgindu-l astfel, te sufoci// Linia șerpilor e un cerc de liniște și în mijloc ești tu liber”.

A șasea sferă este cea a lui Agrippa, nivel superior celui al androginului, iar peste aceasta se situează „CENTRUL LUMEI”. Eliberarea de piele a șarpelui de la coadă spre cap este reprezentată și în desenul denumit *Calea Șearpelui*²⁵, unde transformarea are loc tot în șapte etape. În prima dintre ele spiritul este înăbușit de câine, iar a doua este cea a aruncării pielii, adică a eliminării concretului, conștientului. Al trei-

lea și al patrulea stadiu al inițierii sunt descrise ca fiind cele mai greu de depășit pentru că lupta cu sine este tot mai dificilă, iar menținerea în aceste poziții pare imposibilă. În a cincea etapă, inițiatul se întâlnește cu alte „plinuri”, spre a trece pe nesimțite în cea de-a șasea unde semnele se înmulțesc. Ultimul stadiu este al celui care aspiră la perfecțiune și care se află mereu „pe muchie de cuțit” deoarece trebuie să facă în continuare mari eforturi pentru a-și păstra poziția. Poetul mag, poetul călător nu își încheie niciodată misiunea: „Aceasta este calea vulturului și a șarpelui, cale lunară/ Mult mai strălucitoare decât a leului sau a taurului – căi solare/ Începutul e aici sau acolo/ În orice caz în tine”²⁶.

¹ Naum, Gellu, *să punem capul pe o scândură*, în *Athanor*, Caietele Fundației „Gellu Naum”, nr. 3, 2013, p. 7.

² *Poezie, memorie genezică, scriere automată*, în op. cit. p. 8.

³ Eliade, Mircea, *Făuriri și alchimisti*, București, Humanitas, 1996.

⁴ Naum, Gellu, *Calea Șearpelui*, ediție îngrijită și prefațată de Simona Popescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 22.

⁵ Braga, Corin, *10 Studii de arhetipologie*, Cluj, Editura Dacia, 1999, p. 24.

⁶ Naum, Gellu, *Nimeni n-o știa* în Simona Popescu, *Din când în când îmi vine ...* în *Athanor*, Caietele Fundației „Gellu Naum”, nr. 3, 2013, p. 149.

⁷ Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu, *Despre interior și exterior*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2003, p. 137.

⁸ Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Editions Gallimard, 1985.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Naum, Gellu, *Calea Șearpelui*, ed. cit., p. 21.

¹¹ Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu, ed. cit., p. 24.

¹² Popescu, Simona, *Schimbarea de piele*, prefață la Naum, Gellu, op. cit., p. 11.

¹³ Naum, Gellu, *Calea Șearpelui*, op. cit., 2002, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵ Op. cit., p. 35.

¹⁶ Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu, ed. cit., p. 90.

¹⁷ Op. cit., p. 11.

¹⁸ Naum, Gellu, *Partea cealaltă în Despre identic și felurit* (antologie), Iași, Ed. Polirom, 2004, prefață și notă asupra ediției de Simona Popescu, p. 134.

¹⁹ Naum, Gellu, *Calea Șearpelui*, ed. cit., p. 22.

²⁰ Tănăsescu, Christian, *Calea Șearpelui – calea alchimică a autoeliberării*, în „Observator cultural”, nr. 188, 30 septembrie – 6 octombrie 2003.

²¹ Naum, Gellu, *Calea Șearpelui*, ed. cit., p. 25.

²² Op. cit., p. 27.

²³ Op. cit., p. 28.

²⁴ Op. cit., p. 29.

²⁵ Op. cit., p. XXVIII.

²⁶ Op. cit., p. 49.



Dragoș Pătrașcu – lucrare inspirată de poemele lui Gellu Naum



■ IOANA REPCIUC

ghidul inițiativ al lui Gellu Naum

Calea Șearpelui, manuscrisul „de sertar” al lui Gellu Naum din 1948-1949, când se pare că l-a scris, a fost considerat de cunoșcătorii sistemului poetic naumian drept o cheie de înțelegere a întregii sale experiențe personale. Valoarea subiectivă a textului subliniată de Simona Popescu, editorul manuscrisului, rolul de ghid secret spre desăvârșirea personală, îl împartează de la statutul de document literar cu mize estetice. De aceea poetul l-a ținut ascuns de ochii publicului, închis în circuitul prietenilor săi apropiați, aparent destinat unui alter-ego.

Dar se pare că nu egoismul sau egocentrismul de autor l-a determinat pe Naum să-și refuze publicarea, ci mai degrabă natura intranzitivă a propozițiilor eliptice din „caietul de năbuc”, cum îl numea, siguranța că aproape nimeni nu avea deschiderea și răbdarea de a-l descifra și utiliza așa cum fusese conceput. Atitudinea sceptică față de un posibil cititor împregnează discursul de la un capăt la altul, fiind complementară cu ironizarea eventualelor încercări de interpretare prin prisma unor conotații culturale stereotipe, cum ar fi cele din sfera literaturii, mitologiei, ezoterismului, mistică. Naum își avertizează eventualul lector (chiar de-ar fi el însuși) că nu înțelegerea este calea de pătrundere autentică în text, ci un fel de învățare pe de rost în sensul practicii isihaste a rugăciunii.

Cu tot riscul unei interpretări pe calea renegată a rațiunii, unele sugestii din text lasă deschisă analiza simbolică. „În tot cazul, simbolica pe care o acceptăm fără să vrei, chiar în viața de toate zilele, fii sigur că nu e întâmplătoare”. Una dintre lecturile acestui document straniu poate porni de la situația în spațiu a celui care vorbește: „Vă scriu din altă lume...” sau „A scrie despre moarte. Cunoaștem foarte bine această problemă”. Citirea din perspectiva unui text scris de dincolo și chiar cu scopul integrării în *lumea de dincolo* este plauzibilă și prin prisma comparației cu celebrul text al lui Jung cu care *Calea Șearpelui* a fost asemănat, și anume *Septem Sermones ad Mortuos*.

Caracterul de ghid spiritual al textului naumian este, de asemenea, probat de autor, atunci când el recunoaște contribuția anticilor în configurarea practicilor de inițiere: „Inițierea e necesară nu pentru ea însăși sau pentru a menține o anarhie, ci pentru că omul este incapabil să se elibereze dintr-o dată”. Astfel, *Calea Șearpelui* ar putea fi o descriere a

călătoriei spre lumea de dincolo de „perdea groasă și grea a propriilor tăi ochi”, pe drumul spre „fratele soare” sau dimensiunea în care soarele este unit cu luna, acolo unde spiritul se împărtășește de la „lumina vie, flacăra”.

Retorica adresativă a textului, existența unei persoane a doua singular aproape de la un capăt la altul al textului, îl alătură unui inventar restrâns de texte inițiatice al căror destinat este spiritul plecat recent din lumea viilor. Integrarea *post mortem* este cel mai complex ritual inițiativ al religiilor tradiționale. Având forma unei litanii, acestea dezvăluie gradual experiențele de după deces, folosind nu cuvintele unei filosofii mistice, ci un vocabular practic care ajută spiritul să ajungă la lumină, așa cum spuneau tibetani în *Bardo Thodol – Cartea tibetană a morților*. Lumina primordială, ca finalitate a depășirii intervalului dintre cele două lumi apare în mod clar în titlul exact al *Cărții morților egiptene*: „Carte pentru ieșirea la lumina zilei”. Pentru neofitul lui Naum, „viața veșnică este o realitate”, iar „lumina de dincolo, aceea care îți trebuie”.

În *Cartea mayașă a morților, chilan-ul*, maestrul inițiator (sau preotul *Lama*, la tibetani) era reprezentat de scrib printr-o ureche disproporționată, semn că aceasta era capabilă să audă chemările defunctului și să-l ghideze, să înțeleagă, în plus, tulburările psihologice ale celui dispărut, pe care să le atenueze prin sfaturi potrivite. Paul Arnold, cercetătorul care a descifrat scrierea maya hieroglifică crede că preotul își depășește rolul de simplu intermediar, ci el devine un fel de medic cosmic activ, reținu constant între spiritul mortului și realitățile lumii de dincolo.

Liniștea, atât de frecvent invocată de vocea din *Calea Șearpelui*, este congruentă cu supra-dimensionarea capacității de înțelegere a cuvintelor rostite sau scrise: „Este nevoie să citești cuvintele mele cu liniște, nu cu inteligență” sau „Starea ta naturală este liniștea”. Pe traseul spre „libertatea deplină”, autorul textului naumian avertizează frecvent asupra pericolului stagnării, a pericolelor reprezentate de stările reziduale ale ipostazei umane a mortului-neofit, cum ar fi plictiseala, teama, „un gând urât, o panică” sau „pasiune, entuziasm, deznădejde”, deoarece „cursele conștientului sunt nenumărate”. Este necesară o veritabilă purificare a patimilor, așa cum au aratat marile tradiții funebre arhaice.

Textele funerare arhaice zugrăvesc, de asemenea, o finalitate a procesului de integrare a mortului în lumea de dincolo care ar putea fi descrisă prin ceea ce Jung numea „autodeificare”. Creatorul teoriei structurilor arhetipale ale inconștientului integra acest proces printre cele mai importante „simboluri ale transformării”. Este vorba despre o acțiune magică ce nu se reduce la identificarea simbolică a muritorului cu zeul, ci, la un nivel personal, subiectiv, presupune „creșterea semnificației și a puterii individuale”. În termenii *Căii Șearpelui*, procesul de autodeificare ar explica frecvent subliniată capacitate a neofitului de a avea acces nelimitat

la miracol și la perfecțiune, la un statut de autoritate divină față de universul înconjurător. „Oceanel se va opri în fața mângâierilor tale, muntele îți va face reverențe”.

Instrucțiunile *post mortem* apar și în tradiția arhaică românească. Unele variante ale cântecului funebriu autohton conțin ritualici, paralele cu scenariul ritului din realitate, care explică mortului cum să ajungă în cercul strămoșilor, așa-numita trecere a *vămilor*. În acest scop, de mare ajutor îi vor fi ghizii din regnul animal: vidra și lupul. Mortul trebuie să-și învingă teama și să și-i facă prieteni pe drumul spre eternitate: „Și-ți va mai ieși/ Vidra înaintea/ Ca să te spăimânte./ Să nu te spăimâni/ De soră s-o prinzi/ Că vidra mai știe/ Seama apelor/ Și-a vadurilor/ Și ea mi te-a trece/ Ca să nu te-nec”. Textul lui Naum atrage atenția recurent asupra alegerii partenerilor zoomorfici potriviți: „Pentru asta îți spun să rubești șerpii, dar mai întâi rubește vulturii”. Poetul precizează și ordinea pertinentă a întâlnirii cu diversele categorii de animale: „Apoi au văzut vulturii și, în sfârșit, șerpii”. Pisica reprezintă, de asemenea, pe „Calea Șearpelui”, un auxilium important: „Tu numeași asta zoolatrie și nu înțelegeai nimic. Acum ascultă cu mare atenție pașii pisicilor. Ai ce învăța din ei”.

Desigur, cel mai interesant personaj al bestiariului naumian este *Șearpele*, cum îl numește autorul, inventând un omonim

specific lexicului său subiectiv. Simbolul ofidian apare frecvent în text, atât în mod direct, cât și, probabil, ocultat, îndărătul unor vocabule sacre. El se regăsește mai ales în titlul ales de editorul Simona Popescu pe baza unuia dintre desenele existente în „caietul de năbuc” al poetului, și în sentințele propriu-zise: „Aceasta este calea vulturului și a șearpelui, cale lunară/ Mult mai strălucitoare decât a leului sau a taurului – căi solare”. Cel mai cunoscut mit babilonian în care sunt precizate pozițiile celor două entități și relația dintre ele este legenda lui Etana; aici, vulturul este plasat în partea de sus a unui arbore cosmic, iar șarpele la baza lui. Însă cel mai impunător spirit serpentiform în vechea tradiție sumeriană este *Mushhushshu*, care apare reprezentat la porțile Babilonului, fiind considerat protectorul orașului antic. Numele său înseamnă „șarpe furios”, dar radicalul acestuia este *Mus*, denumirea generică a „șarpelui” în sumeriană. Alți *Mus*-din mitologia babiloniană sunt șerpii încoronati cu atribute protectoare și ctoniene (*Musmahhu*, *Basmu* etc.). Conform vechilor texte mesopotamiene și apoi Midrașului responsabil de vindecare în cultura creștină, este, de asemenea, un *Mus* – un zeu ctonian cu înfățișarea ofidiană caracteristică tuturor divinităților subpământene mesopotamiene și egiptene.

Caracteristicile pozitive ale șarpelui sunt cele care stau la baza simbolisticii ofidiene conturate aici de Naum. Deoarece identitatea benignă a reptilei a fost anihilată de cultura creștină a ultimelor două milenii, apelul la ipostaze ofidiene conotate pozitiv face necesară întoarcerea înaintea erei noastre, în Orientul Apropiat și în lumea greacă. O interesantă perspectivă care alătură contextul funebriu de prezența șarpelui este reprezentarea acestuia pe basoreliefurile tombele grecești timpurii. Cercetătorii au arătat că nu este vorba de elementul de cult al unor zei cu atribute ofidiene, ci de mormintele unor greci obișnuiți care, în moarte, și-au construit o interfață eroică confirmată inclusiv prin prezența unor șerpi protectori. Acest proces de eroizare a morților poate fi asemănat cu cel de autodeificare în înțelegerea lui Jung. Respectiva iconografie, apărută în secolul al V-lea î.Hr. și rămasă populară în lumea greco-romană până în jurul secolului al II-lea, înfățișează de multe ori un erou și o eroină așezați pe un tron, de sub care se târășe un șarpe gigantic. Integrarea în absolut poate fi, astfel, descrisă cu două dintre ideile cele mai clar exprimate de Gellu Naum în *Calea Șearpelui*: „A redeveni tu însuși, șearpele” și „Ce e musa? Acum poți răspunde: musa sunt eu”.



Dragoș Pătrașcu – lucrare inspirată de poemele lui Gellu Naum



centenar
Gellu Naum

■ MARIA DINU

Gellu Naum în Caietele Avangardei

Dintre revistele literare cu numere tematice dedicate centenarului nașterii lui Gellu Naum, prin consistența textelor și originalitatea subiectelor abordate, se remarcă cel mai recent număr al *Caietelor Avangardei*, ce reunește articolele a nouăsprezece specialiști ai suprarealismului și, implicit, ai operii poetului suprarealist.

Primul eseu, *Să recapitulăm...* de Simona Popescu, stă sub semnul experienței suprarealiste personale a autoarei, atât datorită contactului (sau impactului) direct cu personalitatea lui Gellu Naum, cât și a continuității pe cont propriu a acestei experiențe definitorii. Într-un stil confesiv și ludic, discursul Simonei Popescu este o „recapitulare” a câtorva teme fundamentale naumiene – cunoașterea, rătăcirea, puterea intuiției, redescoperirea simțurilor originare etc. –, textul transformându-se într-o călătorie sau plutire dintr-un labirint al semnificațiilor suprarealiste într-unul al vieții cotidiene, pentru a descoperi unitatea și legăturile simple, dar în același timp misterioase, a ceea ce ne înconjoară. Alternând momente esențiale din biografia lui Naum cu viziunea sa asupra realității și poeziei, Valery Oisteanu reconstituie figura enigmatică, de magician a liderului suprarealist, cu o pipă *à la* Magritte și vocea gravă de alchimist. Venit alături de soția sa, Lăgia, în 1983, la New York, poetul creează o impresie puternică nu numai asupra scriitorilor avangardiști stabiliți acolo, ci și asupra lui Valery Oisteanu însuși. Esel său intitulat *Gellu Naum, the Romanian Alchemist* este urmat de proza *Gellupka – Archeology Medium Driven Pohet*, ficțiune care, avându-l ca protagonist pe poet, reconfigurează un univers straniu, magic, imprezvizibil, străbătut de dorințe eliberate, inspirat de proza *Zenobia*. Într-un alt text, *3 iulie 1939*, Dan Stanciu redă o întâmplare aparent lipsită de importanță, de pe vremea când poetul, în vârstă de 23 de ani, se afla la Paris. Întâmplarea – așteptarea la Biblioteca Națională, a unor cărți care întârziu să-i fie aduse și „poemul” generat de acea așteptare – stă sub semnul hazardului și al cifrei trei, responsabile de conexiuni între fapte disparete petrecute în acea perioadă.

Pe lângă aceste incursiuni biografice sau lucrări cu caracter confesiv, ce evidențiază fațetele personalității lui Naum, întâlnim texte exegetice care explorează în profunzime operele scriitorului, particularitățile viziunii sale, propunând, totodată, noi direcții de cercetare. Astfel, Paul Cernat în studiul *Recitindu-l pe Gellu Naum. Câteva probleme ale receptării* subliniază necesitatea examinării, cu un instrument critic complex, a câtorva subiecte insuficient sau deloc analizate de specialiști, ca: debutul tânărului Naum și ethosul generației căreia îi aparține, publicistica sa din anii 1930-1940, discursul realist-socialist, activitatea de traducător, cărțile pentru copii, creația de maturitate de după anii '60, „personajele” acestei opere etc. O parte dintre posibilele subiec-

te semnalate de Paul Cernat le regăsim în paginile *Caietelor Avangardei*, precum studiul lui Ion Pop, *Gellu Naum, de la supra-la sub-realism* unde criticul clujean abordează discurs naumian din volumele realist-socialiste *Poem despre tinerețea noastră* (1960) și *Soarele calm* (1961). Reduse ca expresivitate, cu accente retorice și centrate pe teme agregate de regim, astfel de volume propun o optică negativă asupra trecutului, afirmarea solidarizării cu masele, înfrățirea dintre popoare, dar și sentimentul culpabilității, recunoașterea eșecurilor, „lepădarea” de poezia elitistă scrisă anterior, atitudine constantă și în poezia celorlalți avangardiști recuperați de regim. O altă caracteristică importantă a textelor aservite, constată Ion Pop, vizează limbajul destul de retrograd, similar tocmai celui pe care Naum îl respinsese în anii '40. Totodată, important pentru înțelegerea elanurilor sau obsesiilor revoluționare ale avangardei, generate de contextul creat de Primul Război Mondial, și a devierii ulterioare a avangardiștilor spre ideologia comunistă, este textul lui Ovidiu Morar, *Avangarda și Revoluția*.

Raportându-se în paralel și la scrierile lui Gherasim Luca, Michael Finkenthal asamblează *Mașina poetică a lui Gellu Naum*, mai exact modul în care autorul *Zenobie* nu doar că a trăit suprarealismul, ci l-a și „explicat” la nivel teoretic în *Medium* (1945). Se regăsește în acest volum idei despre relația spațiu-timp influențate de Hegel, căci, asemenea suprarealiștilor, filosoful german explicase dialectica subiect-obiect prin intermediul dorinței. Totuși, ceea ce înțelege Naum prin teorie se dovedește o chestiune problematică, fiindcă Vasile Mihalache observă că, pentru poet, aceasta reprezintă o formă de teoroare. Ea impune reguli, tipare, deloc pe placul avangardiștilor dornici de libertate și de ruperea legăturilor cu tradiția. Paradoxal este, după cum semnaleză autorul, existența în *Medium* a unei teorii descriptive, precursora a teoriilor propriu-zise. Cu un rol similar teoreticianului, mediumul atrage atenția asupra imposibilității unei cunoașteri definitive și urmărește să armonizeze dualismele gândirii, în opoziție cu concepțiile contradictorii promovate de romantism.

În ce privește romanul *Zenobia*, apărut în 1985, când în proza românească se afirmau noi formule narative (textualismul, onirismul), Ștefan Baghieu de părere că Naum se distanțează, în această scriere de senectute, de proza suprarealistă, aspect constatat și de critica de întâmpinare. Intertextualitatea autoreferențială, formulele narative, inserarea unor note curioase, renunțarea la descriere în favoarea obiectelor, conștiința convenției etc. sunt repere care dau indicii despre orientarea scriitorului spre spiritul postmodern și mai puțin spre suprarealism, pe care, de altfel, îl depășise.

Alte interpretări se plasează în zonele abisale ale suprarealismului scriitorului și evidențiază ace-

le concepte-cheie specifice mișcării, dar și credințele oculte la baza viziunii sale. În lucrarea *Gellu Naum și André Breton. Redescoperirea „punctului suprem”*, Petrișor Militaru surprinde importanța „punctului suprem” în cadrul doctrinei teoretizate de Breton, concept esențial în relație cu imaginea suprarealistă ce permite rezolvarea stărilor contradictorii. Însă, dacă pentru Breton conceptul rămâne la stadiul de ideal și finalitate a actului creator suprarealistă, pentru Naum „punctul suprem” devine puntea de legătură dintre interior și exterior, comunicabil și incomunicabil, cotidian și oniric etc., în legătură cu ceea ce grecii numeau *theoria*, respectiv contemplarea în scopul cunoașterii realității. Într-o direcție similară celei trasate de Petrișor Militaru, în *Hermeneutica unei treceri*, Isabel Vintilă identifică, în poezia lui Naum, anumite elemente care facilitează *trecerea prin piele*, adică procesul inițiat prin care poetul, în calitate de ființă visătoare și reflexivă, pătrunde în spațiul suprarealității. Este vorba de prezența unor elemente vegetale, de rolul femeii în aventura cunoașterii, al visului revelator, al apei cu semnificații arhetipale, obiecte ce pregătesc eliberarea de limitele exterioare și interioare. Tot în legătură cu depășirea condițiilor exterioare, corporale limitative, în esel *Gellu Naum: Poésie et Alchimie. Medium* Petre Răileanu subliniază semnificațiile pe care suprarealiștii le conferă alchimiei, înțelese nu atât ca practică exterioară, a transformării materiei, cât de una a metamorfozei interioare, metafizice, cu origini în Egiptul antic, al cărei scop și regăsirea unității pierdute. Considerând suprarealismul o formă de alchimie, cercetătorul redescoperă în substratul oniric din volumul *Medium* o poveste alchimică, cu aluzii la mitul lui Isis și Osiris.

Catherine Hansen vorbește despre o transformare asemănătoare – în aceeași carte a lui Naum, scrisă după întoarcerea de la Paris, din 1939 –, dar prin raportare la semnificațiile cristalinului, ale stării de cristalizare și a altor obiecte, precum oglinzile, care devin un mijloc de obiectivare în urma interacțiunii subiect-obiect și a trezirii dorinței. În termenii lui Naum, mineralogia re prezintă modul de structurare a sinelui, dar, fiindcă presupune o formă nouă cu alt sens, precum este cristalul, cercetătoarea explică acest stadiu datorită conceptului de *zid al lui Leonardo* cu semnificație dublă, adică suprafața sau *locul* ce creează condițiile cristalizării, dar și acel obiect nou rezultat. Acest concept fusese preluat de Breton din *Tratatul de pictură* al lui Leonardo da Vinci în care maestrul renascentist își îndemna ucenicii să privească un zid și să deseneze ceea ce le inspiră crăpăturile sale, sub impactul hazardului și al imaginației. În interpretarea transformării interioare sau a „schimbării de piele” vizate de Naum, Sebastian Reichmann propune un *model experimental onirico-mistic*, ce constă în redescoperirea esen-



ței originare, aflate în afara binei și răului, așa cum o înțelegea și Francisc din Assisi. Experiența este reprezentată de soare, înțeles din aceeași ipostază a sfântului catolic occidental ca astru unit cu luna și sintetă a elementului masculin și feminin.

Nu lipsesc nici eseurile axate pe așa-zisa literatură pentru copii, *Cartea cu Apolodor* fiind mult mai populară decât restul poeziei suprarealiste a lui Naum, cu toate că poemul fusese scris într-o perioadă a concesiilor ideologice, iar autorul ei a refuzat retipărirea lui după 1989. De aceea, Roxana Jeler pledează pentru reconsiderarea acestei cărți pentru copii și tratează comparativ prima ediție din 1959 (tema de propagandă comunistă e aici ură împotriva Americii xenofobe și capitaliste) cu varianta din 1975, dar și în relație cu literatura pentru cei mici din anii '50 și scrierile interbelice, romanele lui Jules Verne, Mark Twain etc. Apoi Balázs Imre József punctează importanța dorințelor în aventura simpatului Apolodor, personaj al cărui nume e sugestiv în acest sens, iar călătoria sa – una a împlinirii dorinței – e declanșată de fraza-stimul: „mi-e dor de frații mei din Labrador.” Totodată, autorul aduce în discuție versiunea maghiară tradusă de Erik Majtényi.

Mai puțin puse în scenă și analizate critic, piesele dramatice suprarealiste evidențiază încă o dată complexitatea creației lui Naum care, deși afirma în interviuri că nu se considera un dramaturg, *ci pohet*, era totuși, pasionat de genul dramatic. Așa cum aflăm din lucrarea lui Ion Cocora – care a îngrijit, alături de Simona Popescu, *Opere III*, unde a inclus printre piesele lui Naum și textul *Nepotul lui Rameau de Diderot*, impresionant de subtilitatea și teatralitatea conferită de traducător –, creațiile sale dramatice au fost regizate în special după 2000. În perioada comunismului, ele fie au trecut neobservate, fie au întâmpinat rezistența oamenilor regimului. Prezentând punerea în scenă a pieselor naumiene la Teatrul Național Român din Cluj-

Napoca, începând cu anul 2002, și contribuțiile regizorilor (Mihai Măniuțiu, Mona Marian, Alexandru Dabija, Ada Milea), Ștefania Pop-Curșeu subliniază că la acest capitol, textele dramatice ale scriitorului abia acum încep să fie explorate și valorificate.

De neignorat sunt și imaginile textului la Gellu Naum, trecute în revistă de Dan Gulea și, bineînțeles, detaliate în relație cu conținutul idealic al scrierilor respective. Cercetătorul semnalează colaborarea lui Brauner, Hérold și Paul Păun, Perahim, Petre Vulcănescu etc. care au ilustrat unele volume ale poetului, influența cinematografului în crearea imaginii poetice, reprezentările grafice și scenice ale pieselor dramatice, dar și propriile ilustrații ale lui Naum însuși. Astfel, Dan Gulea observă diferitele concepții despre imagine ale lui Naum, dependente de momentele creației sale, de a coroborarea acesteia cu textul în *Drumeții incendiari*, la evidențierea relației subiect-obiect sau la crearea unor noi obiecte, la ilustrația goală ca semnificație din volumele proletcultiste.

Așadar, ceea ce ne propun *Caietele Avangardei* este o capturare sau recapitulare – vorba Simonei Popescu care îl parafrazează pe Gellu Naum în *Zenobia* – a liniilor de forță ale viziunii poetului suprarealist. O recapitulare proaspătă și inedită care impulsionează noi lecturi, asemenea privirii suprarealiste mereu în căutarea profunzimii ființei umane.



■ VIOREL PÎRLIGRAS

stângăciile și talentele unui erou de autor – un pinguin, Apolodor

Exponent de bază al supraparalelismului românesc, numele lui Gellu Naum ar fi riscat să treacă totuși neobservat pentru românul de rând, dacă un personaj al său nu ar fi marcat copilăria câtorva generații de cititori. Deși autorul a comis mai multe cărți pentru copii, doar pinguinul Apolodor este cel care a rămas în conștiința publică. Acest Chilly Willy autohton nu avea cum să treacă neobservat, pinguinii au fost dintr-o dată lefele copiilor și puțin importată ca obiceiurile speciei sale îi erau total străine: preocuparea pentru hrana principală – peștii, sau petrecerea timpului în mediul său natural – apă.

Deși Naum n-a dorit să vorbească despre personajul său, ba chiar a refuzat, după 1989, și reeditarea volumelor ce îl aveau ca erou pe Apolodor, putem deduce relativ ușor nu doar geneza și modul de construcție al cărților, ci și motivele ciudatei tăceri a autorului asupra subiectului.

Spionul diversionist

„Cartea cu Apolodor” apărea în 1959, în perioada dură a existenței scriitorului. Probabil că, în afara traducerilor, cărțile pentru copii erau singurele care îi erau acceptate de edituri. Ne putem imagina că n-a făcut-o cu prea mare trageră de inimă. Poate că numele personajului a fost ales aleator sau poate, la mijloc, există o oarece simbolistică, firească la un avangardist – un summum al zeului artelor și ocrotitorul poeziei, cu românescul substantiv fără echivalent în alte limbi – dor. Cât despre atributele personajului – tenor (!) sau că e din Labrador, sunt aproape convins că au venit de la sine, doar din uimito-

rul talent de versificare al autorului (tuturor, mor, mărilor, cor, călător, covor, vapor, pescador, Meteor etc.) Desigur, te-ai fi așteptat să citești apoi despre peri-pețiile și borboațele tenorului la circ (ciudată funcție într-un circ, mai ales la un pinguin, dar să fim îngăduitori, poate că tocmai în asta consta latura extraordinară în galeria extravaganțelor personaje de acolo). Ei bine, nu. Apolodor e mistuit de dorul fraților săi din Labrador și nu se lasă până nu pleacă acolo după primele cinci pagini de lamentări. Modelul demersului este cel al lui Fram, ursul polar, care și el plecase spre Polul Nord. Aproape crezusem că superficialitatea i-a jucat feste lui Naum, căci Labradorul (peninsula Labrador), este adevărat, se află în ținuturile nordice ale Canadei, doar că acolo nu cresc pinguini! Cum ar fi putut Apolodor să fie din Labrador, când pinguinii trăiesc și se înmulțesc la Polul Sud?! Chiar dacă mai târziu autorul o scaldă, afirmând că, de fapt, familia Apolodor, venită acolo doar la plimbare, îl nascuse din întâmplare, lucrarea ar fi



„Carnavalul”, varianta pentru revista „Arici Pogonici”, și, în dreapta, cea pentru volum

putut fi cu certitudine revizuită înainte de a intra la tipar, iar Gellu Naum, cu imaginația sa fertilă, ar fi găsit alte soluții pentru a remedia eroarea. Evident, nu era vorba de o scăpare, iar falsa destinație ascundea în realitate motivul debarcării personajului în Statele Unite. Unde, așa cum au remarcat și naumiștii cu patalama¹, sunt înfierate acțiunile antisociale ale odioșilor imperialiști. Să nu uităm că volumul apărea în 1959,

Gellu Naum, creator de benzi desenate

„A doua carte cu Apolodor” are și ea o poveste interesantă. De la apariția ei, în 1964, până în zilele noastre, mulți s-au întrebat de ce autorul a renunțat la Jules Perahim, graficianul care-i desăvârșise chipul personajului, și a preferat să-și facă singur ilustrațiile. Reluând raționamentul din prima parte a acestui articol, putem deduce că, mulțumiți probabil de cartea cu Apolodor, ideologia i-au permis lui Gellu Naum să publice în revistele de copii. Așa se face că în perioada 1963-64, scriitorul a publicat, pe ultima pagină a revistei Arici Pogonici, noi întâmplări cu celebrul, de acum, pinguin. Cum povestea cuprindea în general doar opt rânduri de text, plata pe aceasta ar fi fost doar simbolică și nu ar fi meritat efortul. În schimb, plata pe caseta desenată era destul de consistentă, așa încât Naum se pune pe desenat, împarte riguros povestea în patru casete, cu textul adiacent situat în josul imaginii (în ultimele numere el apare chiar făcut la mașina de scris), și obține, ce să vezi, o bandă desenată! Altfel, Apolodor pare să fi fost predestinat benzilor desenate, se născuse în 1959, odată cu renumitul personaj francez Asterix și, la o scară mai mică, s-a bucurat de același succes la public.

La apariția în volum, autorul își rescrie textele, făcându-le mai ample, și reface și majoritatea desenelor. Deși nu mai apar sub formă de casete, ele țin totuși de banda desenată și nu de ilustrație de volum pentru că explicația sau poanta textului se regăsește doar în desen. Cu alte cuvinte, una fără alta nu se poate. Ca la benzi desenate!

Tematica poveștilor care pot fi numite fără teamă adevărate stripuri⁴ este, de data asta, ce ar fi fost firesc să fie din primul volum – o serie de isprăvi hazlii, domestice, cu tentă moralizatoare pentru copii. Intervin și colaje, dar acest lucru este o practică firească în exercițiul artistic al avangardiștilor. În plus, cartea are și personaje noi – leul Amadeu și cangurul Ilie –, dar, deși deducem că sunt tot animale de circ, întâmplările n-au nimic de-a face cu instituția respectivă. Un al treilea volum cu întâmplări petrecute în lumea acrobaților și a



Zilele de carnaval
Se alinau cu „Mam Bal”

Dei, alinau acroba toată
Din alife colorate
Și glăbițoase, ori trei,
De la bal ce nu se poate
Să lipsească normal și,
Să nu lipsească normal și
Toate cele necesare.

Și amare, rădăci au mare,
Care săi săi revăzământ?



clovnilor ar fi închis cercul și ar fi legătimat în întregime personajul Apolodor. Dacă există vreun reproș care i s-ar putea imputa autorului ar fi chiar acesta.



N. Noblescu accentuează, prin ilustrațiile din ediția 1988, atmosfera de benzi desenate

¹ Roxana Jeler consideră cu delicatețe cartea ca fiind „cuminte aliniată ideologic” („Despre Cartea cu Apolodor”, Caietele Avangardei, nr. 5/2015).

² Premisa Ioanei Părvulescu – „Dar inventatorul tău, dragă Apolodor, i-a fost greu, mai târziu, să se gândească la anii aceia răi, astfel încât n-a prea vrut să vorbească nici despre tine.” – pare, în acest context, falsă sau un mesaj disimulat sub o așa-zisă explicație pentru copii. („Scrisoarea unui critic literar către un prieten pinguin”, prefață la ediția din 2008 a „Cărții lui Apolodor”, Editura Humanitas)

³ Vezi CD-urile editate de Casa Radio sau spectacolele muzicale ale Adei Milea.

⁴ STRIP s. n. fâșie, bandă (Marele dicționar de neologisme, 2000). În cazul benzilor desenate, desemnează o istorioară în câteva imagini.



Desenele lui Dan Stanciu din ediția 1975 (Editura Ion Creangă) par a fi cele mai apropiate de curentul avangardist



În mod surprinzător, chiar coperta ediției din 1959, ilustrată de J. Perahim, arată că pinguinul urmează, în mod ciudat, calea cea mai lungă din România spre Labrador

stalinismul încă supraviețuia prin regimul Gheorghiu-Dej, iar SUA era dușmanul absolut pentru blocul estic. În ediția următoare a cărții, din 1975, când în epoca Ceaușescu relațiile cu SUA se îmbunătățesc, tonul critic se modifică subtil, iar acțiunile guvernamentale ale bancherilor americani de plasare a unei bombe nucleare în fiecare țară dispar, lăsând loc doar acțiunilor reprobabile ale unor infractori de rând – „tâlhari și ucigași cu leafă” care au o răfuială personală cu Apolodor.

Totodată, călătoria devine mult mai stufoasă, episodul american fiind estompat de alte episoade care se petrec și prin alte colțuri ale lumii.

Devine evident de ce autorul, sincer cu sine însuși, și-a dorit aceste cărți strecurate sub preșul istoriei². Din păcate pentru temerile lui, dar din fericire pentru cititorii vechi și noi, personajul s-a impus în conștiința publică și se bucură de reeditări sau de interpretări teatral-muzicale³.

Să ne înțelegem: nu este vorba de o critică asupra operei sau autorului, ci de o încercare de a explica apariția unui mit literar, un mit recunoscut și, din punctul meu de vedere, greu dacă nu imposibil de anihilat.

■ ION BUZERA

poze de familie



Eo mișcare vizibilă spre lumile mărunte, „domestice”, periferice, dacă se poate cât mai izolate, „îndepărtate”, evanescente, în poezia de azi. Sunt căutate spațiile protejate, „securizate” ale familiei, camerei de lucru sau plăpumiorei. E o retractilitate care vorbește – indirect, dar destul de bine – despre indiferentism și prostie politică, despre refugiu ca utopie, reprezentare de sine ca miopie și despre antisocialitatea rețelelor... sociale. E ceva care traduce o nemulțumire adâncă și precoce. Tragicul s-a retras și el, scârbit, din „marea” poezie contemporană și dormitează în angosto microscopice, de preferință căutate pentru a da bine în pagină. Zvârcolirile pe centime-tru pătrat fac ratingul, atât cât e. Totul a ajuns să fie atât de bine mimat, încât îți vine să crezi că cei mai mulți poeți români au devenit... chinezi. Bine, acolo, la ei sunt atât de mulți, încât, probabil, nimeni nu mai stă să-i numere. În schimb, noi avem marele avantaj istorico-literar de a termina în câteva secunde înșurirea celor care contează.

Un poet care încearcă să reziste în fața tăvălugului penibilității (ce creație extraordinară ar ieși din explorarea dimensiunilor ascunse ale acesteia!), să fie el însuși, fără a „dinamita” vreo convenție sau a ieși prea mult din rând este Robert Șerban: *Puțin sub linie*. Editura Cartea Românească, 2015, 72 p. Ideea e că, fără să vrei, dacă nu ai o conștiință acută a singularității, te contaminezi. Iar rolul tău de poet e să faci față, cât te țin puterile, infecției care s-a impregnat în aer: poate vei răci (vezi versul al treilea din *Ce se poate și ce nu*, p. 23), dar nu vei cădea la pat. Robert Șerban se ține încă bine pe picioare: are un sistem imunitar-poetic bun. El mizează (destul de riscant, căci tehnica s-a cam uzat prin supralicitare) pe acele „nimiruri” sau „mărunțișuri” (p. 5) care ar vrea să spună multe: „de când eu și cei de-o seamă cu mine/ eram niște țânci/ și până acum/ nu s-a schimbat nimic fundamental/ în lumea asta/ și copiii de azi mănăncă mai întâi rahatul din cozonac/ și apoi cozonacul” (*Mică observație*, p. 14). În câteva privințe, Robert Șerban e un Florin Lăzărescu al poeziei, cu mențiunea că la el, inevitabil, „personajele” activate sunt mult mai puțin. Însă priceperea în a jongla cu microrealul e un clar element comun. Plus o anumită plăcere a codificării narative, la poet fiind, evident, vorba despre un fals narativ, de un descriptivism înșelător, cum vom vedea. Robert Șerban se joacă, pe scurt, cu focul: important e că de cele mai multe ori îl stăpânește. (Se simte și efortul subiacent de a scrie mai bine, dublat de ușoară amăreală de a se mulțumi cu destul de puțin; emblematic, din această perspectivă, vag-psihanalitic, mi se pare versul de la p. 60: „nu am nimic important în pod”.) Eul de aici este suficient de inocent pentru

a crea ceva speranță în cititor: „cu cât trăiești mai mult/ cu atât îți dorești mai puțin/ ca o mână care se întinde din toate încheieturile/ dar nu ca să prindă/ să strângă/ să ia/ ci ca să atingă/ atât/ cu vârful degetelor” (*Atingere*, p. 44). Sunt convins că nu îi are în vedere pe rechinii de pe Wall Street: aceia ar zâmbi sardonice ascultând (întrucât nu are rost să ne imaginăm că ar putea ajunge să le citească!) primele două versuri.

Poetul are, în primul rând, o benefică apetență pentru descinderi în lumea infantilă: e destul de aproape de Arghezi în această privință, acela din poeme precum *Cântec de adormit Mitzura*. Astfel de episoade configurează un nivel paradisiac al intimității familiale, iar „mărunțișurile” amintite mai sus capătă o valoare exponențială: „mă uit la televizor/ e o emisiune despre cum să-ți crești copiii/ cât mai corect și mai bine/ despre cum să le vorbești ca să înțeleagă/ cât mai multe și mai repede/ cum să le fii părinte și prieten/ în același timp/ cum să fii sever/ dar sub nicio formă violent/ cum să nu le spui niciodată *nu face asta!* ci să-i iei pe ocolite/ ca să aibă eficiență/ cum să nu te enervezi și să-ți păstrezi calmul/ în orice situație/ cum să fii un exemplu continuu pentru ei/ cum să te pui în locul lor/ atunci când nu mai știi ce să faci/ mă pun în locul copiilor mei/ iau telecomanda/ și mut pe Disney Channel” (*Când nu mai știi ce să faci*, p. 27). A „te pune în locul copiilor” e esențialmente ironic: ce este în afară se dizolvă, pe bună dreptate, tembelismul dispăre ca prin farmec, iar tatăl capătă puteri noi. Și asta pentru că orice revenire acolo e instantanea metaforică, e cea mai fericită transpoziție: poezia copilăriei tinde să substituie lumea celor mari, care – oricum – e cvasi-insuportabilă. În această clasă textuală intră și *Pomul din mijlocul curții* (p. 15), *Fiul meu, fiul tatălui meu* (p. 17), *Bărcoțele de hârtie* (p. 19). Dacă n-ar interveni pornirea „erudită”, intruziunea „înțeleptă” a maturului (ultimele două versuri: „Stilul copilăriei există/ și e o băltă pe care bărcuțele nu plutesc niciodată”, p. 19), acesta din urmă ar avea chiar o maximă puritate vizuală.

E, apoi, priza mai extinsă, asupra lumii din jur, familiei lărgite etc. Să ne oprim o clipă asupra poemului *Poza de familie*: „sunt liniștiți/ bunica are o formă ușoară de Alzheimer/ stă ore în șir cuminte/ pe scaun/ poate să meargă singură până la fereastră/ și până la baie/ adevărat/ se sprinjă-ntr-o botă/ de care nu se desparte nici când doarme/ seara o așază lângă ea pe pat/ o acoperă cu pătura/ iar uneori îi mai și vorbește/ însă foarte în șoaptă/ ce femeie strașnică a fost bunica/ ce harnică a fost/ și ce bătaii teribile a luat de la bărba-su/ nu mai dai/ îi spunea ea ca și când/ i-ar fi dezvăluit singurul secret din viața ei/ nu mai dai/ omule/ că te vede Dumnezeu/ dar bunicul avea întotdeauna aceeași replică/ sunt prea mic ca să mă vadă el pe mine/ de fiecare dată când vin pe la ai mei/ să ne vedem/ să povestim/ să bem un pahar de vin/ mi se pare că bunica/ e tot mai cuminte/ și se face tot mai mică”



(*Poza de familie*, p. 29). E un „fapt de viață”, un decupaj, cum spune și titlul și cum sunt aproape toate, un „grad zero” al percepției imediatului, însă intervine și un mic fior dramatic pe linia „liniștiți...cuminte... a fost... bătaii...cuminte”. Felul în care se oprește „obiectivul” asupra lumii are ceva irepetabil. Aceste „poze” sunt unicate, nu pot fi „reproduce-se”, nici măcar de poet. Și bineînțeles că e foarte bine așa.

Am observat și altă dată că pe Robert Șerban îl prinde formula brevissimă: „cerul e întotdeauna frumos/ fiindcă-i oglinda în care/

oricât am privi/ nu ne vedem niciodată” (*Oglinda*, p. 40). Și aici intervine o complicitate fină beatitudine-deziluție. De fapt, asta e ADN-ul poeziei lui: miracolul incertitudinii. Textele încearcă să obțină, asemeni unui Nokia de ultimă generație, *flash-uri* cât mai reușite, mai detaliate, căci nu se știe când ar mai putea prinde un unghi bun: e vorba de captarea mitocondrii insatisfacției care te poate face, brusc și fără vreun motiv special, fericit, tocmai pentru că ești ușor de *transportat* în starea respectivă. Dar nimic nu e sigur, de aceea se agată de

orice, pariind pe palpabil, pe reacția imediată, pe o mistică de circulație minimă: „mă uit la ecranul mic și luminos la laptopului/ ca la o minune/ mulțumesc Doamne că m-il-ai dat/ căci de la Tine vin toate/ singurătatea asta grotescă/ plină de spaime/ dar și ușita asta de ieșire...” (*Mic și luminos*, p. 56). E și un fel de nepăsare care n-ar vrea să iasă la suprafață, dar care nu este nici obnubilată și, tocmai de aceea, extrem de autentică, după părerea mea.

Teama de sterilitatea creatoare e aproape mai puternică decât cea de moarte și, în orice caz, vehiculată de aceasta din urmă: „atât de rău îmi pare/ că trebuie să mă culc/ seară de seară/ adică să ies de bunăvoie din viață și să mă așez/ fără nicio luptă/ lat/ încât întotdeauna adorm cu ochii plini de lacrimi/ nu visez niciodată/ probabil e felul morții de a se răzbuna/ și de a nu-mi arăta absolut nimic/ când mă trezesc și mă privesc în oglindă/ nu mă recunosc/ am chipul descompus/ iar dacă nu e o zi cu soare/ așa îmi rămâne până noaptea/ când/ oricât m-aș împotrivi/ somnul mă aduce în același loc/ părand că nu vrea să-mi facă/ nici cel mai mic rău” (*Poem împotriva somnului*, p. 43). Eul ca „inutilitate” este, de altminteri, o recurență: *Pare că știu* (p. 32), *Căzut* (p. 48), *Aripi de-o zi* (p. 49), *O musculiță* (p. 50), *Singur* (p. 61). Imposibilitatea vis tematizat mai sus (căci acela, compensativ, din poemul care se numește chiar *Un vis*, p. 45, e mai mult o parodie!) „traduce” conștiința secretă, lucidă, a periculosului vid lăuntric. Acest poet nu numai că nu se stimează în exces cum fac toți mediocrii, cei bunici și o bună parte din cei buni; și precizat că a fi foarte bun e chiar scos din discuție dacă înșiși cu autoflateria!), dar are sângele rece de a se lua așa cum e. În aderența netrucată la ceea ce îi e propriu e aproape imbatibil.

Robert Șerban se află binișor peste linia medie a poeziei române de azi.



Dragoș Pătrașcu - *Poezia e floare la ureche*

iubirea safică ca experiență romanească

Mihail Vakulovski are dreptate afirmând, în scurta recenzie de pe blogul său, că romanul *Păpușile* scoate cel mai bine în evidență formația filosofică a autoarei (deși schelăria filosofică este prezentă și în *Sânge satanic*, fiind un excelent exemplu de proză existențialistă, în descendență douămiistă), în sensul că iubirea și moartea – supratemele romanului – sunt prezentate din perspectiva unor personaje în căutarea autenticității, care își trăiesc viațile într-o continuă autodefinire și în afara convențiilor sociale. Existențialismul – vizând autenticitatea și moartea – este completat, așa cum vom observa în continuare, de câteva subtile trimiteri literare și deconstrucții unor simboluri culturale (în special psihanaliza).

Ce sens mai poate avea dragostea, când știi că este nepuțincoasă în fața unui fenomen inevitabil, definitiv și imprezvizibil precum moartea? În contextul acestei extincții omniprezente și irevocabile și a timpului lor finit, de ce se mai încapățânează oamenii să iubească? Acestea sunt întrebări cu care se confruntă Dora, o adolescentă de optsprezece ani aflată în pragul examenului de bacalaureat, în momentul în care o întâlnește pe non-conformista Luna, aflată sub semnul unei profeții ciudate, care ar putea sau nu să aibă vreo credibilitate. Dar, mai important decât, conlucrează la apropierea între două individualități diferite: „De fapt, felul în care noi două reacționăm la lucrurile enervante din jur era un exemplu foarte bun pentru cât de diferite eram în aparență. Luna tuna și fulgera, jigănea fără să stea pe gânduri, îl rănea cu bună știință pe cel care se



băga aiurea în seamă, și apoi râdea. Eu îmi temperam emoțiile, le adunam în interior, le analizam când aveam timp și mă lăsam afectată de ele pe o perioadă mai lungă de timp.”

Ambele personaje sunt diferite în aparență, deoarece au un istoric familial notabil prin lipsa figurii materne și o relație dificilă cu prezența paternă, ironizată pentru obtuzitate și conformism, deși în grade diferite (tatăl Dorei e incapabil să-i înțeleagă relația cu o fată, în timp ce tatăl Lunei încearcă să păstreze aparențele de politician în preajma alegerilor). Dora va găsi în atitudinea candid-dezinhibată a Lunei o ființă care să o completeze și o iubire capabilă de a-i semnifica existența: „De fapt, până să-mi apară ea în viață, muzica mea fusese mai mult o joacă.” Narațiunea nonlineară - capitolele alternează prezentul de după moartea Lunei cu întâmplări din istoricul relației – surprinde, alături de povestea de dragoste, mentalitatea tinerei generații de după '90: ocupații, așteptări, proiecte, ati-

tudini exclusiv în prezent, dorința delimitării cât mai vizibile de generația părinților din comunism. De altfel, Dora și Luna – reprezentative pentru generația postcomunistă – se remarcă prin capacitate adaptivă și sfidarea convențiilor, motiv pentru care ironizează aparența de relație homosexuală: „... că noi nu suntem lesbiene, ci două gagică îndrăgostite. Că e normal să te îndrăgostești de oricine. Dacă nu ne-am putea îndrăgosti de absolut orice există pe lume, ar însemna că iubirea ar trebui să fie doar pentru proști.” Că nu orientarea sexuală contează în roman, o dovedește Luna înseși când mărturiseste că preferă „toate chestiile frumoase care îi ies în cale”. În această privință, obișnuințele de lectură sunt ironizate – ca în secvența interviului de ocazie –, pansexualitatea celor două protagoniste înscriindu-se într-o logică a expansiunii experiențiale.

Miza existențialistă: natura alegerii („Fiecare alege pe care o faci deschide o nouă lume. ... fiecare posibilitate îmbrățișată și transformată în ceva real deschide o lume specifică, cu anumite caracteristici.”), hazardul morții („Poți muri în timp ce dai locul în transportul în comun, în timp ce urci scările, în timp ce mănânci un măr.”), moartea ca principală forță irațională și trăirea deplină a vieții („Spuneți-le tot ce simțiți, cumpărați-le toate cadourile pe care le păstrați pentru mai târziu. AZI. Acum. În clipa asta.”), credință vs. responsabilitate („Cât de liniștit trebuie să dormi noaptea, gândindu-te că, orice ai face, oricum Dumnezeu ți-a mai păstrat o viață, aia veșnică.”), amintesc de studiul lui Ștefan Bolea, *Existențialismul astăzi*. Hazardul morții disipează o situație

aparent irațională și pretabilă la o lectură din zona fantasticului – personajul Mili, bunica ale cărei presupuse capacități divinatorii îi condiționează Lunei viața. Crezând că va muri la 26 de ani, așa cum bunica Mili îi prevestise în copilărie, Luna trăiește fiecare zi ca și cum ar fi ultima. Pentru ea, a trăi înseamnă apropierea de moarte (*To live means...to approach death gradually*, ar spune Asami, protagonista feminină din *Audivia* lui Takashi Miike). Cât despre aluzii culturale, dorința Dorei de a avea cenușa Lunei amintesc de povestirea cărtăresciana *Zaraza*, iar reîntâlnirea cu mama – Eva – anulează obișnuințele de lectură psihanalitică: „Niciodată n-o căutasem pe Eva în Luna.

N-o iubisem pe Luna fiindcă îmi amintea de Eva, nu Eva fusese marea mea iubire, nu mama fusese obsesia. Mama fusese doar mama.”

În concluzie, romanul *Păpușile* al Cristinei Nemerovschi surprinde absurdul esențial și de neevitat din spatele celor două suprateme, dar, în special, capacitatea iubirii de a da sens morții și de a se constitui într-o experiență existențială imposibil de înlocuit: „Iubirea te ridică pe vârfuri și te obligă să privești dincolo de lumea pe care ai construit-o tu, în care te refugiezi plin de teamă.”

■ Alexandru Ionașcu

Dealul Turcesii și alte ficțiuni cu iz patriarhal

Dealul Turcesii și alte ficțiuni de Dodo Niță, critic de benzi desenate și președintele Asociației Bedefiilor din România, este un volum savuros, plin de umor și ironie, din care nu lipsește reprezentarea vizuală (cartea include și ilustrații de Puiu Manu) menită să întărească pulsul povestirilor. Autorul pare asemenea Șeherazadei din *O mie și una de nopți*, care termină o poveste doar pentru a începe alta. Dodo Niță își ține lectorul cu sufletul la gură, implicat în povestire și-l surprinde prin finalul neașteptat. Totul pare că se petrece chiar sub ochii lui, este autentic și nu poate fi pus sub semnul întrebării, fapt reflectat prin ecurile argotice omniprezente de-a lungul volumului.

Povestirea *Dealul Turcesii*, care dă și titlul volumului, reprezintă o rememorare a unor evenimente din copilăria autorului, împânzite de traiul patriarhal din mediul rural, de superstiții și de credința populară în moroi. Dodo Niță evocă cu umor și naturalitate o vizită făcută bunicii săi împreună cu prietena sa, Adina, în satul Govora-băi. Apar elemente specifice traiului la țară, derulate parcă sub forma unor benzi schitate cu grijă și migală de un artist desăvârșit, ce este ghidat de propria experiență. Se remarcă contrastul fin între Adina, orășeanca ajunsă la țară încălțată cu pantofi cu toc, și simplitatea oamenilor de la țară, preocupați de traiul zilnic și ancorăți într-un univers înmărmurit în timp. Empatia lectorului cu cele evocate este sedimentată încă de la începutul povestirii prin descrierea mersului cu rata, de care puțini sunt străini. La final, autorul este trezit dintr-un vis zbuciumat, datorat încălcării locului și legendelor locale.

Cartea cuprinde 14 povestiri, ce constituie un puzzle de întâmplări ce stau sub semnul trăitului, un trăit metaforizat, satirizat, pendulând într-o manieră ludică între realitate și nonrealitate. Po-



vestirea *Monty și Monticela* aminteste de Asimov, prin legătura stabilită între om și robot, o temă actuală și azi. *Monty* primește cadou de la Sor un android feminin, care, deși îi este deplin supus, îi afectează relația cu Hespina și cu cei din jurul lui, aspect problematizat și în povestirea asimoviană *Eu, robotul*.

Volumul se încheie cu povestirea *La Crima*, o povestire scurtă și plină de mister, care narează decoruri craiovene, mai precis strada *Calea București* cu blocul turn, la parterul căruia se află reședința unui cenaclu literar. Întâmplările narate au forma unui articol de ziar, pe care lectorul îl citește relaxat pe un fotoliu comod alături de cafeaua de duminică.

Grafica volumului îi aparține lui Puiu Manu și vine ca un plus necesar al povestirilor, vitalizând și dinamizând întâmplările narate. Lectura este una vizuală și agreabilă, ce dezvăluie coordonatele unei viziuni extrem de actuale asupra vieții cotidiene.

Dodo Niță provoacă cititorul printr-o colecție de povestiri ludice care surprind prin ineditul întâmplărilor, derulate pe două planuri, cel real și cel fantastic, care se împletesc dând naștere unor benzi scripturale, ce nu vor fi trecute cu vederea.

■ Anca Șerban



Dragoș Pătrașcu – lucrare inspirată de poezia lui Gelu Naum



■ MIHAI GHIȚULESCU

carte cu zimiți

despre facultatea de drept, acum 111 ani

Nicolae I. Titulescu, *Observațiuni asupra reorganizării facultăților de drept*, București, Tipografia Ziarului „Cronica”, 1904, 59 p.

O nor. cititor, trebuie să știi că apariția prezentului număr al *Mozai-cului* a cam întârziat din cauza mea. Iată cum a fost treaba! Am primit o carte cu titlu interesant și referințe foarte bune și mă pregăteam să o citesc, sperând că voi și scrie despre ea aici. Când *deadline*-ul se apropia și onor. secretarul de redacție începuse să bată apropouri, am început să citesc. Am constatat repede că obiectul nu face prea multe parale. Oricum, nu parole cu zimiți! Ce să fac? Noroc! Exact când îmi storceam creierii, am găsit pe fundul unui sac plin de cărți vechi, abia căpătate (mulțumiri onor. profesor Ion Deaconescu), o broșură salvatoare. O văzusem citată de câteva ori, dar nu-mi picase sub ochi niciodată. Se cheamă *Observațiuni asupra reorganizării facultăților de drept* – cu precizarea „articole apărute în ziarul «Cronica» cu data de 9, 10, 11, 13, 14, 15 Iulie 1904” – și e semnată de Nicolae I. Titulescu, pe atunci doar „Laureat al Facultății de Drept din Paris”. Am mai vrut să scriu despre cărți vechi; mereu s-a găsit ceva să mă dea înapoi. Acum sunt pornit, deși între timp mi-au năzărit și alte variante.

Avertizez: există tentația de a face asocieri cu prezentul și de a exclama stupid și steril „cât de actual!”. Așa, și? Ar fi ceva dacă am reuși să explicăm de ce ni se par actuale lucruri spuse cu multă vreme în urmă. Altfel, scoatem sunete degeaba. Scriind ce scriu acum, nu vreau să spun nimic despre prezent. E vorba de pură plăcere de citi/povesti despre trecut. Cred că nu e puțin lucru. Ce-i trece fiecăruia prin minte nu e treaba mea.

În vara lui 1904, viitorul „marele Titulescu” era, de puțină vreme, absolvent de drept în Franța și, peste puțină vreme, avea să-și ia și doctoratul acolo și să revină în țară, ca profesor de drept civil la Iași, apoi la București. Că două facultăți de drept erau în România mică. Cel căruia îi dădea sfaturi era nimeni altul decât de Spiru Haret, fost, actual și viitor ministru liberal al Cultelor și Instrucțiunii Publice, care încerca să dea „o soluțiune mai bună”, „mai conformă direcțiunii noi” (pp. 8-9) (și) în învățământul superior juridic. Nu pare prea importantă discuția despre facultățile de drept, dar este. Pe de o parte, pentru că multe din cele zise pot fi extinse și asupra altor facultăți, pe de alta, pentru că românul s-o fi născut el poet, dar s-a cam făcut jurist, apucându-se de avocatură sau îngroșând mulțimea de slujbași ai statului.

Care era situația? Cam haotică! La drept intra cine voia și ieșea cine putea, dar putea cine voia: „de prin liceu deja, din auzite, studentul de mâine a aflat că dreptul e «un moft», că e suficientă o infimă muncă pentru a

trece cu succes examenile” (p. 10). Așa se face că „cei mai buni studenți licențiați la noi, venind la Paris spre a face doctoratul, întâmpină dificultăți enorme și rar sunt admiși la examen de la prima dată”; „vina întregă cade asupra legiuitorului, care n-a știut să facă din facultățile noastre instituțiuni, unde să fie *silit* candidatul a-și utiliza inteligența”. „Vițiile” identificate de tânărul Titulescu erau și de fond („programul în vigoare e *incomplet și irațional*”, p. 10) și de formă („libertatea deplină, ce domnește în înscrierile la facultăți și în prezentarea examenelor”, p. 11).

În expunerea propunerilor, în general inspirate din modelul francez, începea cu *forma*. Mai întâi, se cerea o procedură clară de înmatriculare, cu stabilirea admișilor în ordinea mediilor de bacalaureat (clasic sau modern, cei de la real fiind excluși). Apoi, înscrierile la cursuri, câte patru pe an, 12 pe întregul ciclul de licență. Fiecare înscriere la curs trebuia să coste 25 de lei. „Iată deci noul principiu: *studiul dreptului încetează de a fi gratuit*”. De altfel aceasta e și logic – se pare: dreptul e conceput peste tot ca o știință rezervată bogăților” (p. 16). Dacă ne gândim că, în fiecare an, înscrierea la examen trebuia să coste 100 de lei, toată facultatea ajungea la 600, „prețul unei bune biciclete, în schimbul unei cariere” (p. 18). Sigur, prevedea și acordarea de *dispense*, dar numai pentru cei care dovedeau atât „paupertatea”, cât și „silința la învățătură”. Era nevoie și de o condiție de „asiduitate la cursuri”, verificată prin apel nomi-

nal, pentru primirea în examen. Pentru consolidarea cunoștințelor, dorea introducerea „conferințelor de drept – corespunzând seminarilor din Germania” (p. 22). Profesorilor, numiți prin concurs, li se impunea condiția de doctorat și „excluderea cumulului” cu avocatura sau magistratura, în schimb fiind remunerați lunar cu sume între 1000 și 2000 de lei (p. 29).

În ceea ce privește fondul, Titulescu constata „lacune regretabile”. Mai întâi, era vorba de ordonarea unor materii (dreptul civil, de exemplu, era predat aiurea), apoi, de lipsa unor materii „fără folos direct practic”, care însă să ofere „educație științifică”. Pe lângă economia politică și dreptul roman, deja studiate, dar adesea „recriminate”, propunea introducerea „istoriei dreptului național” și a „legislației civile comparate”. Apărea și ideea *Teoriei generale a dreptului*: „găsim necesar a a se impune profesorului de anul I să expue într-o introducere generală nu numai câteva noțiuni necesare priceperii... dar încă *toate teoriile dominante cari nu-și găsesc locul în altă parte*” (p. 46). Fără acestea, „am avea numai practicanți, adevărați oameni de drept nici o dată” (p. 34). Despre conținuturi, din motive evidente, nu putem vorbi aici.

Fiecare an de studiu se încheia cu un examen unic (în iunie), susținut în fața unui juriu (format din profesorii anului), individual și „*simultaneu* pentru toate materiile”. Calificativele se dădeau cu bile: albă (foarte bine), roșie-albă, roșie, roșie-neagră, și



neagră (rău). Ca regulă, cu o neagră sau două roșii-negre trebuia să se pice. Restanța ar fi avut loc în septembrie, fiindu-le interzisă absenților nemotivată din iunie (pp. 24-26). Scrupulos, tânărul „laureat” propunea și „interogațiunile” (pe discipline) pentru examene.

Excepție trebuia să facă examenul de la finalul anului III (licență), pentru care se propunea o probă scrisă, după model francez. „Ce s-a întâmplat în Franța? Tezele de licență ajunseseră de o banalitate atât de revoltătoare, plagiaseră în așa măsură uvrașele identice apărute înainte asupra aceleiași chestiuni în cit surimarea lor a fost decretată. *Quid la noi?* N-am văzut ceva mai copilăresc ca practica tezelor de licență în România. [...] Concluzia: pentru nenorocirea tipografulor tezele de licență trebuiesc să dispară [...]. Cu ce le înlocuim? *Cu un examen scris de 6 ore*; iată proba serioasă prin excelență; dacă se vor lua măsuri severe contra fraudei” (pp. 54-55).



■ PETRIȘOR MILITARU

pentru o ontologie a imaginarului

Ionel Bușe, *Gaston Bachelard, une poétique de la lecture*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Cea de-a șaptea carte a filosofului Ionel Bușe, *Gaston Bachelard, o poetică a lecturii*, este împărțită în două secțiuni – *De la poetică la etică și Lecturi, afinități, receptări* –, fiecare dintre ele având, la rândul lor, cinci subdiviziuni ce iau forma unor eseuri filosofice. Așa cum observă Jean Libis în *Prefață*, cartea se structurează în jurul a trei nucleide ideice ce definesc sfera de cercetare a filosofului craiovean. Primul are în centru imagini fundamentale sau arhetipale cum sunt reveriile trezite de fascinația față

de pietrele semiprețioase (*Bachelard și reveriile cristaline*), apele letale (*Apele letale: o perspectivă bachelardiană asupra morții*) sau figura simbolică a făurului (*Lirismul făurului: natură și tehnică în reveriile morții*). Reveriile naturale ale pietrele semiprețioase puse în relație cu logica dinamică a imaginilor materiale ne încântă și ne regenerează existența. Apa, în ciuda puternicele încărcături thanatice și onirice pe care o are, în genere, la nivelul imaginarii literare/ antropologic cuprinde – subliniază în concluzie Ionel Bușe – și un aspect terapeutic, fiindcă ne vîdează de rănilor existențiale pe care le-am acumulat în timp.

Cel de-al doilea nucleu ideatic al cărții ia în considerare mișcarea dialectică generată de intersectarea gândirii tehnico-științifice a omului modern cu sacralitatea originară a omului primitiv, dar, în același timp, și a *visătoru-*



lui sau poetului de pretutindeni. Studiul precum *Poetica sacralului și sensul tehnicii* sau *Către o „tehnico-simbolică”?* ne reamintesc că opera poeticianului francez este caracterizată de o dialectică internă care îi asigură, în

același timp, dinamismul vital: o aspirație ascensională și o nevoie interioară de a se îmbogăți spiritual cu noi reverii, dar și tendința de a căde, constantă și ea și, de cele mai multe ori, dramatică. În acest sens, Jean Libis consideră întreaga filosofie a lui Bachelard din anii '40 „un vast exorcism al melancoliei”.

În al treilea rând, sunt în carte și câteva studii comparative care pun în relație gândirea lui Gaston Bachelard cu trei gânditori români de primă mărime: Mircea Eliade, Lucian Blaga și Vasile Tonoiu. Bachelard și Eliade se întâlnesc aici în sfera hierofaniei vegetale, unde sacral se manifestă prin plante și arbori (în special în intervalul de la începutul primăverii): hierofaniile cosmice sunt rezultatul reveriilor primordiale care, încărcate de sentimentul sacralului, au dat naștere miturilor, iar acestea sunt la originea primelor idei teologice. Poezia și

literatura nu sunt decât urmașele acestor mituri și a reveriei care toare prezențe permanente în viața omului. În ceea ce privește paralela Bachelard-Blaga, ea are loc la nivelul „poeticii” unde cei doi gânditori converg că este necesară o pedagogie a raționalității deschise, capabilă să cuprindă *inefabilul poetic* specific subiectului ce are reveria.

Ceea ce reiese din demersul filosofic al întregii cărți este necesitatea coexistenței celor două tipuri de gândire: cea a lui *homo theoreticus* și cea a lui *homo poeticus*. În timp ce etica este o direcție a gândirii care guvernează devenirea omului, poezia este chiar sursa ontologică a acesteia. Acest lucru este posibil deoarece însăși libertatea și inventivitatea visătorului hrănește și regenerează rigurozitatea și luciditatea omului teoremeilor.

Mihail Trifan, după zeci de ani de foloșire a sculelor specifice unui plastician, continuă să viseze schimbând într-o măsură importantă instrumentalul de lucru, drept pentru care acum zgârmă în țărăniță, cu un băț oarecare, conturul unui soare inexistent, ca și cum ar întoarce viața pe toate fețele, viață aflată pe grătar la fript. Este în cauză cea mai recentă expoziție a artistului plastic deschisă la Galeria „Arta” din Craiova. Având în vedere că o

trifaniada 2015

serie de exponate de pe simeze sunt intitulate de autor „structuri” („Structuri cedru”, „Structură animalieră”, „Structură vegetală”, „Structură cămașă”), mi-am permis ca la ansamblul exponatelor și la fiecare în parte să fac referire cu acest termen.

Expoziția și, în general, creația plastică trifaniană, nu se reduce la un singur sens, la o singură sem-

nificație. Fiecare structură plastică transgresează sensuri și semnificații către o altă și așa mai departe, realizând un lanț de trăiri și experimente estetice acut-umane și *en passant* de la una la celelalte, ca și cum creațiile lui Mihail Trifan s-ar aduna într-o horă existențială, jucată în centrul unui sat arhaic devenit arhetipal. Explozia interferențelor îl face pe artist să

fie sclavul vieții lui, concomitent cu al vieții altora, ca o coexistență încruntată sau crepusculară cu sine însăși. Și de această dată imaginativul lui Mihail Trifan este fără de margini, poate și de aceea observăm imposibilitatea criticilor și comentatorilor operei lui de a-i găsi un raft unde să-i categorisească creațiile – obiecte, fovism, experimente, colaje, artefacte, instalații, picto-obiecte –, niciunul nepotrivindu-i-se. Cunoașterea plastică a structurilor trifaniene ne permite să înțelegem, pe de-o parte, analiza lacrimilor în formatul 3D, fie în registrul dramatic, fie în registrul comic, iar pe de altă parte, faptul că acestea sunt mult mai vechi în creația lui Mihail Trifan decât timpul de când au fost impuse ca modă.

Vectori bulbucați și turbulenții ies din starea plastică latentă, se însinuează în mentalul și sufletul privitorului încremenindu-i unei atenții pe unele materiale de construcție scabroase. Este spovedania răstignirii abuzului tehnologic cotidian. Am văzut în expoziție blocuri litice, indiferent de naturile genezei sau provenienței acestora, că sunt metamorfice sau sedimentare, din albia râurilor sau din carieră, ce ermetizează implozia geoe existențială a inspirației creatorului. Captiv în formele petrografice botezate „Stelă” autorul lasă la vedere privitorului pe lângă cromatică nonfigurativă pictată, șiraguri de mărgelă, ca mătăanii, și chiar mătăanii... Sunt versiuni subcon-

știente ale păsării (sufletului) închise în colivia cu gratii de aur. Ca și casete cu mostre vegetalo-animaliere și paleontologice sau cu cioburi, fragmente de roci și capșoane de sticle de băuturi alcoolice. „Structura animalieră” amintită deja este o compoziție echilibrată plastic, care cuprinde, între altele, etichete și alte tipăriți desprinse de pe sticlele băute în Elveția de Mihail Trifan.

Ca o poezie a formelor Mihail Trifan așează și niște pancarte ale unor foste trăiri existențiale exprimate extraplastic prin efecte cinetice („Mecanică”), sonore („Claviatură”) sau luminoase („Tondo”). Mirobolante demersuri asociative sunt expuse efortul unei pedalări scalare spre cunoașterea necunoscutului cotidian. Ele exprimă tocmai zbučiuțul informației desprinse din estetica formelor de lângă noi. Sunt strigăte ale chintesenței materiale ce țâșnesc și se revarsă din deingolada faptelor ieșite din existență.

■ Viorel Forțan

PS. În expoziția la care mă refer a mai apărut o surpriză, titularul și-a invitat un prieten, plastician de asemenea, Mihai Spacovschi, absolvent al Liceului „Frații Buzești” din Craiova, inginer, acum artist conceptual cu cetățenie elvețiană. Mizând pe translatarea simțurilor repede înapoi, acesta aduce pe simeze patru lucrări ce vor să materializeze poziționarea ideii, concepției, procesului operei ca fiind mai semnificative decât forma finală a creației.



Galeria Arta – grafică și pictură

Această toamnă a însemnat pentru viața culturală a orașului nostru, expoziții de artă în galerii, dar și spații neconvenționale: esplanada Teatrului Național, Parcul Mihai Viteazul, Parcul Romanescu. Galeria ARTA a Uniunii Artiștilor Plastici a adus în fața iubitorilor de artă o expoziție complexă, de valoare și originalitate, cu patru nume: artiști diferiți ca tehnică plastică de realizare a lucrărilor, conținut tematic și ideatic, dar și ca vârstă.

ROBERT FLORICA, tânăr artist remarcat la Saloanele de arta, dar și prin Expozițiile personale de grafică, este organizatorul prezentei expoziții, unde expune doar grafică de cel mai înalt nivel de realizare în pretențioasă și dificilă tehnică a desenului în peniță, la viuri, gravură sau tehnică mixtă. Este o lume creată din alb și negru, din întuneric și lumină, cu accente și conținuturi metafizice sau în maniera suprarealistă. În multe imagini, sensul și mesajul lucrărilor se încifrează în masca sau armura metalică, medievală sau în reperiile cronologice care organizează spațial și temporal conținutul plastic. Temele pornesc de la începutul de lume, trecând prin perioadele antice astro-babiloniene, ale clasicismului antic grec, ajungând până la suprarealismul ceasurilor lui Dali oprite în reperi istorice și cronologice marcate prin imagini uneori descriptive, subliniate prin chiar semnătura autorului: Robert Florica.

IULIAN SEGĂRCEANU, cel



Lucrări de Robert Florica

care afirmă „Stilul meu este actul artistic, creația, iar pictura nu se termină niciodată”. Pictor de referință pentru viața artistică a orașului, are o creație viguroasă, bazată pe tușa sigură, energică. Pelete de culoare trăiesc în contraste și străluciri, creând o stare, o lume voluptuoasă de forme aerate. Temele regăsite pe simeze sunt peisajul și florile, deși artistul nu are nevoie de subiect narativ, care devine pretextul compunerii spațiului plastic. Un loc special în expoziție îl ocupă picturile de factură expresionistă, în care omul, vizibilul devine o mască, o realitate în spatele căreia se ascund adevăratele sentimente, cu bucuriile, spaimele existențialiste și micile trăiri care formează viața. Amintind

pictura unui alt artist craiovean, Sorin Novac, cu păpușile sale dezmembrate, sau oamenii fantomatici ai lui James Ensor și Edvard Munch, Iulian Segărcăeanu intră în peisajul colorat al paietelor - sperietorii care domină întinderile largi, aducând spaime anecdotice, dar și prospețime prin cromatica lor veselă.

IULIA DEFTA, micuța artistă de 5 ani, dotată cu o mare fantazie în compunerea temelor, cu multă inventivitate în realizarea plastică, cu siguranța execuției prin pelete cromatice și linia fermă. Impresionează lucrările realizate în culori de apă: tempera și guașă pe hârtie, dar și în mai picturala tehnică a culorilor acrilice. Dacă în naturi statice și peisaje cu flori, trestie, floarea-soarelui

sau bătrânul copac este mai decorativă și aplică detalii ornamentale, în portrete simplifică linia, ajungând la esență, la imagini generalizatoare, tipice. Considerăm un câștig că asemenea copii talentați să expună în galeriile de artă ale orașului, cu speranța ca și peste ani, să ne încante, la alt nivel, cu expozițiile lor de artă.

MARIA OPRÎȚA DEFTA, o prezentă feminină care aduce liniște, grație, mister și multă frumusețe în tablourile expuse pe simezele Galeriei Arta, dar și prin întreaga activitate de om de artă, prin ideile și părerile regăsite în „Jurnalul de pictor”, în poeziile sau în piesele de teatru pe care le-a publicat. Tablourile artistei sunt un pretext pentru a crea o lume fascinantă, vibrând în cu-

lori strălucitoare, în armonii intense, saturate. „Când pictez, mă transpun atât de mult, încât mă găsesc fără respirație. Speriată, mă întreb de câte secunde nu mai respir... este o liniște, o concentrare atât de profundă, este o clipă de eternitate...” spunea Maria Oprîța Defța, deși întreaga sa operă picturală transmite emoții și trăiri tumultuoase, profunde, uneori apelând chiar la alegorii: „Coroana cu păsări”, „Feminitate”, „Simfonia culorilor”, „Liniște”, „Piatra roșie”, „Suflet de copil”. Iar cel mai sincer mesaj este cel exprimat chiar de artistă, în versurile unei poezii din volumul Geometria destinului: „Tot ce spun este adevărat pentru orice piatră care știe să caute-n stele”.

■ Magda Buce Răduț



Foto: Daniel Guță

clavirul în prim-plan

Filarmonica „Oltenia” ne-a oferit, recent, două seri muzicale, sub genericul „Gala tinerilor concertişti”, în care am reascultat câteva capodopere ale literaturii concertante pentru pian, în tălmăcirea unor tinere soliste din Japonia și China. La pupitru orchestrei simfonice a Filarmonicii s-a aflat nimeni altul decât îndrumătorul lor, profesorul de pian și concertistul israelian Albert Mamriev, unul dintre pianistii de top al momentului pe plan internațional. De la început, vom remarca faptul că Simfonicul craiovean și-a etalat, cu această ocazie, maturitatea experienței muzicale, însușirile remarcabile ale ansamblului, inteligența, sensibilitatea și modalitatea cu care se adaptează pretențiilor textului muzical, evidențiind, totodată, valoarea ridicată a individualității unor soliști din orchestra (oboi, clarinet, alături). Albert Mamriev a avut șansa de a se „apuca” de dirijat, beneficiind într-un fel de cunoștințele sale pianistice, „mănat” fiind de dorința de învăța „din mers” și de a-și exercita gestul dirijorului „plonjând” cu oarecare naivitate și evident curaj într-un domeniu despre care se pare că nu știa mare lucru, dar pe care l-a înțeles din ce în ce mai bine, pe măsura derulării repetițiilor aferente celor două seri de muzică.

În primă seară, programul a cuprins trei lucrări: două aparținând lui Liszt (Concertul nr. 1 în Mi bemol major și Sonata în Si minor pentru pian solo), iar a treia, lui Rahmaninov (Concertul nr. 2 în Do minor). Prima solistă, Kana Ito, din Japonia, deși foarte tânără (născută în 1991), posedă deja un palmares important (burse de studii, premii la concursuri internaționale); atât Concertul, cât și Sonata, au fost cântate de o manieră ce a pus în evidență nu neapărat problemele mari, de conținut, de gândire profundă a muzicii, ci mai mult forța de convingere și sondarea stărilor sufletești. Ea nu caută neapărat „plăcutul” sonor, ea dorește să impresioneze, preferă imaginile vii, suculente, de substanță, cântă la pian cu o pastă sonoră abundentă, adeseori de evidentă grandioare. În fragmentele lente am remarcat, în cântul ei, o eleganță și acuratețe pianistică ce poate să-i aducă în viitor succese tot mai concludente.

Pianista chineză Xiaoxiao Wei, la cei 20 de ani ai săi, ni se prezintă ca un „produs” al școlii ruse (Conservatorul din Moscova), cu importante premii la concursuri naționale și internaționale. „Do minorul” rahmaninovian, o muzică de un romantism exacerbat,

a fost interpretat de către solistă într-o viziune sobră, nesofisticată, fără prea mare „combustie” interioară. Totuși, ea ne-a convins, ne-a încântat, fiind atentă, la fiecare pas, în a ține seama de marile adevăruri ce sălășluiesc într-un text muzical, creând o atmosferă artistică vitalizantă, de o pronunțată încărcătură emoțională. Ea nu ezită să cânte, cu nonșalanță, pianissime abia perceptibile, dar și „suișuri” sonore explozive.

În a doua seară, au evoluat pe podiumul solistic trei pianiste: Guilin Yang (China), Mikomo Oshima și Mari Kiyone (ambele din Japonia). Vom sublinia faptul că pianista chineză deține datele necesare pentru a deveni o mare interpretă: tehnic este bine pusă la punct, cântă cu degajare și, în plus, posedă o charismă ce îi conferă „priza” la public. Abordând o partitură arhicunoscută de melomani – Concertul nr. 1 în Si bemol minor de P.I. Ceaikovski – Guilin Yang s-a apropiat extrem de ușor de esența artei marelui compozitor rus. Impune prin seriozitate și sobrietate, cântă cu dezinvoltură, mimica și gesturile sunt plăcute, sunt „afiate” fără ostentație, melodicitatea este bine pusă în valoare, acordurile sună compact (sonorități de

orgă), tempo-ul este stăpânit cu siguranță.

„Mi bemolul” lisztian cântat, de această dată, de Mihoko Oshima poate fi socotit ca un opus ce pune la grea încercare nu numai pe pianist dar și pe dirijor (orchestra, la rândul ei, „ascultă” de „mâna” purtătorului de baghetă). Ca urmare, este vorbă, în acest caz, de o partitură plină de „capcane”: pianistul este chemat să asimileze un text pretențios și să fie, în același timp, un partener inspirat al dirijorului, ambii fiind solicitați să dea relief țesăturii muzicale (acompaniamentul să nu-l încurce), să mențină un echilibru cât de cât onorabil. Referindu-ne la pianistica afișată de solista Concertului putem spune că ea a izbutit să păstreze ambianța sonoră specifică romantismului: strălucire instrumentală, elan tineresc și o noblețe a frazării de detaliu (cantilena, de o expresivitate emoționantă).

Extraordinar de dificilul Concert nr. 3 în Re minor de S. Rahmaninov a fost încântător interpretat de Mari Kiyone și redat într-o vervă comunicativă de-a dreptul entuziasmantă. Țesătura pianistică plină de hățșuri a fost „elegant” surmontată, oferindu-ne ocazia să constatăm că

dispune de impresionante valențe artistice: o imperturbabilă concentrare în ceea ce privește redarea cât mai „pe înțeles” a textului muzical, evidențierea tonifiantă a „impulsurilor” ritmice, preocuparea de a crea imagini de un colorit sonor „explicit”. Clototul uriaș al muzicii din părțile extreme cedează locul duioșiei, liniștii idilice în mișcarea mediană.

Muzica are consistență, are sens, este frumoasă în înțelesul nobil al cuvântului, iar interpretii celor două seri – soliste, dirijorul, orchestra – ne-au demonstrat că sunt capabili de performanță!

■ Geo Fabian

P.S.

La ora apariției acestui număr al revistei, Filarmonica „Oltenia” a demarat deja cel mai îndrăzneț proiect al său de până acum (probabil, unic): Stagiunea Europa (23 octombrie 2015 – 20 mai 2016), constând dintr-o serie de 28 de săptămâni de evenimente artistice, stagiune realizată cu participarea unor reputați muzicieni (dirijori, soliști, compozitori) aparținând celor 28 de țări membre ale Uniunii Europene. Pentru detalii, cititorii revistei sunt invitați să acceseze: www.europaseason.eu

■ LUIZA MITU

companionii mișcării DaDa

Florin Colonaș, „Dada. Triunghi epistolar”, Editura Raxew Coms SRL, București, 2015, 75 p.

„Dada. Triunghiul epistolar”, semnat de Florin Colonaș, este o scenarizare a corespondenței Tristan Tzara, Marcel Iancu și Francesco Meriano, trei nume care au reprezentat epicentrul mișcării dadaiste. Așa cum mărturisește autorul, la baza cărții a stat volumul „Dada. Corespondență inedită (1916-1920) Meriano-Tzara-Janco”, o ediție de lux, apărută în 99 de exemplare numerotate și tipărită în regie proprie de arhitectul Michael Ilk, cel care a tipărit și ediția anastatică italiană a volumului „Parole in liberta” („Cuvinte în Libertate”) a lui Meriano.

Transpunerea în scenă a

„Triunghiului epistolar” a avut loc pe 29 octombrie 2007, în Sala Teatrului „Metropolis” din București prin bunăvoința realizatoarei tv, Sanda Vișan, cea care îi facilitează accesul lui Florin Colonaș către directorul teatrului, George Ivașcu. „Triunghiul epistolar” este prezentat sub forma unui spectacol-lectură regizat de Cătălina Buzoianu. Cele trei personaje, Tzara, Iancu și Meriano sunt interpretate de actorul Vlad Ivanov. Proiecția vizuală și muzica avangardistă îi aparțin lui Tom Brânduș. Notabil este faptul că, printre spectatori, s-au numărat și Carlo Ernesto Meriano, fiul lui Francesco Meriano, John Vloemans, anticar olandez specialist în avangardă și arhitectul Michael Ilk, iar printre cei care au primit invitația, dar nu au onorat-o, s-a aflat și Christophe Tzara,

fiul lui Tristan Tzara.

Acțiunea epistolară se petrece în Elveția, în camera lui Tristan Tzara, care emană o atmosferă redacțională și în Italia, în camera modestă, dar înțesată de ziare și reviste a lui Meriano. Printre acestea remarcăm și cele două dicționare: italian-român și italian-francez pe care Meriano le folosea în corespondența cu Tzara. Timpul epistolar este cel al anilor ’20. Trecerea de la un personaj la celălalt se face alternativ, prin intermediul luminii și în funcție de text. Cele trei personaje au vârsta cuprinsă între 20 de ani, Tristan Tzara și Francesco Meriano și 21 de ani, Marcel Iancu.

Punctul central al piesei epistolare îl constituie susținerea de către cele trei personaje a unor idealuri de luptă artistică prin care își doresc să sintetizeze „tot ceea

ce a devenit mai captivant în ultimii ani, toate căutările, toate experiențele și, într-o anumită măsură, rezultatele obținute”. (p. 40). Din corespondența celor trei aflăm și crezul Dada, pe care Tzara i-l mărturisește lui Meriano și pe care îl vom reda mai jos pentru cei care nu vor avea ocazia să intre în posesia „Triunghiului epistolar”: „Dada caută să demonstreze și să consolideze o mentalitate modernă, care este foarte adevărată riscă să fie trecătoare. Sunt convins că nu toate cele publicate în revistă vor rămâne ca valori literare. Consider însă, că pentru moment, documentul trăit are o încărcătură intens emoțională. Acesta este rezultatul stării mele de spirit. Așadar, dacă vrei să-mi trimiteți mici poeme ale unor autori care au depășit monocromia științifică



futuristă, momentul sentimental sau perioada romantică împănată de conjuncturi, acestea vor vedea lumina tiparului. Vă sugerez să lăsați la o parte notițele biografice”. (Tzara către Meriano, 6 martie 1919, p. 71).

Scrisorile scenarizate de Florin Colonaș au valoarea unor atestări documentare a ceea ce a însemnat mișcarea artistică Dada în anii 1916-1920.

■ MIHAELA ALBU

orașe sub teroarea istoriei (II)

Medgidia, un oraș care „și-a pierdut veselia”

Pe un fundal de întâmplări determinate de o istorie tragică, unele romane românești de azi își schimbă cititorul prin orașe devenite simbol al unui timp care își va pune amprenta, prin evenimentele petrecute, asupra unor destine individuale ori colective.

Literatura se sprijină astfel pe geografie, locul geografic se convertește în spațiu de referință pentru soarta omului sub vremi în care istoria schimbă mersul firesc al vieții. Orașele devin loc de găzduire povești, loc de înviat oameni și întâmplări, ele sunt totodată pretexte pentru a adăposti imbinarea magică a memoriei cu imaginația celui ce și-a asumat rolul de povestitor (cel care știe și spune spre neuitare!).

Fie mic sau mare de dimensiune și importanță, spațiul urban în care se desfășoară evenimentele majore pe scara istoriei devine centrul simbolic al unui timp. „Dar chiar dacă istoria ne arată că planul dezvoltării instituționale și planul iradierii simbolice pot fi separate, rămâne un fapt că imaginarul este o coordonată importantă – esențială chiar – a oricărui centru urban pe care-l percepem ca un mare oraș.” [v. D. Chioară, în vol. *Orașul și literatura*, București, ed. Art, 2009, p. 14]

Romanul publicat de Cristian Teodorescu în 2009 (ed. Cartea Românească) sugerează încă din titlu (*Medgidia, orașul de apoi*) două subiecte principale – orașul, ca fundal și personaj, și *împul/istoria* care schimbă geografia și oamenii. Construit dintr-o suită de povești, aparent fără legătură, autorul avertizează (într-un fel de Cuvânt înainte) că ele pot fi citite și disparat, în orice ordine dorește cititorul. Desigur, afirmația nu poate fi întru totul adevărată de vreme ce se specifică sub titlul cărții termenul *roman*. Or, un roman are reguli stabilite de economia genului, încălcate, ce-i drept, tot mai mult de romanul modern și postmodern, dar cele de bază, care să-i confere statutul, sunt, totuși, într-o oarecare măsură, respectate.

Medgidia, orașul de apoi poate astfel fi privit pe ansamblu ca

roman, iar secvențele care îl compun ar putea fi considerate drept capitole. Parcurgem, de fapt, o suită de întâmplări în lăntuite, dar nu de un fir narativ, ci de geografie și istorie. Naratorul, ca un presidigitator, scoate din „tolba” sa, pe rând, câte un personaj și o întâmplare semnificativă pentru destinul acestuia, dar și pentru timpul în care trăiește ori chiar pentru structura romanului. Deși ne spusese că pot fi citite la întâmplare, cronologia este în mare parte respectată. Asistăm la evenimentele de mică anvergură, desfășurate într-un spațiu-tip, un oraș de provincie ca multe altele din România, la întâmplări la care locuitorii individualizați participă sau suferă consecințele acestora, creionând o istorie locală. Peste toți și toate intervine asaltul istoriei mari care schimbă orașul, dar mai ales modifică destinul oamenilor.

Așadar, treptat, prin scurte povești ori portrete creionate schematic, se conturează o lume, întruchipată de un oraș peste care vin evenimentele exterioare și, treptat îi alterează nu numai înfățișarea, dar mai ales configurația demografică și atmosfera. La început, într-un timp marcat indirect, dar subînțeles din scurtele evenimente individuale prezentate pe fondul istoriei, cititorul intră în perioada de dinainte de 1940. Încetul cu încetul, derulând alte întâmplări și prezentând alte destine, se succed evenimentele majore ale istoriei noastre – războiul, în ambele direcții, guvernarea Antonescu, venirea la putere a legionarilor, ocupația rusească – dar și altele care, în planul al doilea, au avut totuși un rol important în schimbarea destinului, cum a fost cutremurul din 40 (mai ales la scară națională).

Printre personaje se disting cele care întrupează tipologii ce pot fi întâlnite și în alte zone citadine – cum sunt patronul de restaurant Fănică, chelnerul Ionică, judecătorul, primarul, moșierul (Dom Caludi), farmacistul –, ori specifice unei zone multietnice ca Medgidia (unde trăiesc laolaltă români, turci, tătari, armeni, evrei, aromâni, fiecare cu meseria lui, de cele mai multe ori conform etniei) – cum sunt imamul Hassan, turc, doctorița Lea, evreică, Haikis, angrosistul de grâne, Marcel, bijutierul, doctorul Tefik, „care știuse *Coramul* pe de rost și



pe urmă începuse să-l uite” etc.). Toți trăiesc în bună înțelegere și fiecare își are locul stabilit de meserie.

Treptat, istoria vine și către târgul de provincie, iar evenimentele, ca în toată țara, se succed cu repeziune. Întâmplări ce țin de ficțiunea narativă și sunt aparent disparate – omorarea ciinilor judecătorului, incendierea blănăriei lui Mardare și, în cele din urmă, uciderea profesorului Carani (un legionar moderat) –, la care se adaugă elemente recognoscibile din istoria reală – influența profesorului Nae Ionescu, accidentul lui Mihail Sebastian ș.a. – devin indici majori ai configurării statului legionar.

Astfel, printr-un fir nu foarte vizibil, introducând personaj după personaj, destine după destine, întâmplări (importante sau aparent nesemnificative), naratorul ne conduce prin labirintul anilor 40, ani încărcăți de evenimente cruciale pentru viața oamenilor, pentru viața orașelor, a țării în general. Deseori, *ceasurile istoriei* sunt marcate prin câte o întâmplare cu tâlc ori prin introducerea unui nou personaj, o categorie, de fapt, care indică schimbarea. Fiecare nou fapt istoric, succesivitatea rapidă a evenimentelor – imanența războiului, fuga lui Carol al II-lea, legionarii, dictatura antonesciană, întoarcerea armelor, venirea rușilor în țară – sunt introduse și comentate prin prisma câte unui personaj, afectat în mai mare măsură de situația respectivă.

Și astfel, dintr-un *sumum* de episoade, de destine și întâmplări, Medgidia devine un oraș-punct de referință pentru desfășurarea unei perioade zbuciumate din istoria țării.

spre Europa Făgăduinței

(Urmare din pag. 2)

Consecvența în realizarea programului enunțat de la început își are explicația mai întâi în colaborare constantă, pe o durată de aproape un deceniu, a mentorului asumat, Adrian Marino. În 1993, Constantin M. Popa, redactorul-șef al *Mozaicului* a publicat la Editura Aius, pe care o înființasem în 1991, *Hermeneutica lui Adrian Marino*, prima monografie dedicată marelui cărturar, în 1995 i-a fost reeditat, tot la Aius, *Ole! Espagna*, unul din celebrele sale jurnale subversive de călătorie, iar în 1996, în urma unei strânse și cordiale colaborări, va apărea la Aius *Revenirea în Europa. Antologie de Adrian Marino*. Cartea masivă, de 450 de pagini, cuprinzând texte din publicistica anilor 1990-1995, semnate de personalități publice reprezentând diversele perspective asupra acestei opțiuni strategice cuprinse într-un spectru larg, de la Doina Cornea la, să zicem, Petre Roman, care își propunea, după cum afirma însuși Adrian Marino în Prefață, în stilul său direct și limpede: *popularizarea și apărarea ideii europene în cercuri largi, idee care nu depășește, deocamdată, ca audiență militantă, o sferă destul de restrânsă a clasei intelectuale și unele vârfuri politice*.

Pe de altă parte, colaborarea constantă a lui Adrian Marino la *Mozaicul* cu editoriale timp de mai mulți ani, dar și faptul că în redacția revistei au rămas până azi, alături de tineri și noi colaboratori, membrii fondatori precum Constantin M. Popa, Marin Budică, Gheorghe Fabian, Lucian Irimescu, autorul siglelor Aius și *Mozaicul*, ori mai tinerii Ion Buzera, Gabriel Coșoveanu sau Sorina Sorescu au contribuit la evoluția organică a demersului nostru cultural. Asumarea unor principii liberale ca mod de viață al grupării *Mozaicul*: primatul valorii și al libertății de creație, al diversității și respectului față de celălalt, al solidarității în profesionalism și între generații diferite, au făcut posibilă supraviețuirea în condiții economice precare, fără aservirea în vreun fel față

de Putere. De aici sentimentul inspirat de faptul că, așa cum *Mozaicul* lui Lecca a renăscut peste timp prin întuirea valorilor perene și de evoluție ale spiritualității românești în contextul european, *Mozaicul* își va păstra rostul, dincolo de inevitabilele condiționări materiale, prin ceea ce a sădit în tinerii intelectuali, pe care i-a cultivat în dorința lor de a se exprima ca elită, fiind, cum spunea Adrian Marino, *români și europeni în același timp*.

După 25 de ani de la Revoluția din Decembrie 1989, fiindcă pentru noi Revoluția a existat, ca toate neîmplinirile, frustrările și dezamăgirile pe care viața de fiecare zi ni le produce, *Mozaicul*, intrat în al XVII-lea an de viață și respectându-și înaintașii, se reinventează. Interesul colaboratorilor noștri, indiferent de generația căreia îi aparțin, pentru avangardă sau literatură și valorile culturale ale exilului sau disporei, pentru tinerii creatori ca și pentru cei ignorați de marele public românesc ori de critică sau istoria noastră, literatura actuală deschide o nouă perspectivă și un nou câmp de manifestare culturală și de acțiune socială întemeiate pe conștiința participării fără complexe, cu instrucție, dăruire și talent la schimbul de valori al lumii de astăzi. *Mozaicul* continuă să afirme convingerea că elitele sociale, inclusiv cele culturale, se definesc cu adevărat prin contribuția pe care o aduc la ridicarea comunității din care face parte și din care își extrag substanța identității lor.

Să nu uităm că suntem membrii NATO doar din anul 2004, iar ai Uniunii Europene doar din 2007, că este mult de recuperat pentru a deveni familieri standardelor Europene Occidentale, ea însăși în continuă schimbare. Am parcurs o etapă, dar drumul e lung. Înaintașii pașoptiști rămân încă un model neatinat. Dar libertatea va genera noua elită de care românii au nevoie. *Mozaicul* rămâne alături de cei care lucrează pentru o Românie a valorilor europene: raționaliste, pluraliste, democratice.

leapșa între poezia și joacă

În volumul de debut, *Leapșa*, Gabriela Lazăra dovedește sau apelează la o formulă poetică pe care știe să o stăpânească, personalizând-o la modul suprarrealist: „să-ți cocon copila își așază fața în pahar// să oprească sunetele după oglindă// cu zâmbetul în cărlige,// adormea cu capul pe un ac de albină// care străpunge o păpușă// așezată pe nopțieră// din păpușă ies molii...// și doboară vederea cu cărbune.” (*din păpușă*). Lecția suprarrealismului a fost, astfel, asimilată și depășită.

Familialul nu e familiar, locurile comune creează claustrofobie: „tușică/ nu ai idee cât îmi place casa ta/ câte lucruri își putea să fac după ziduri/ as trage fiecare cerșetor să-mi țină gardul...” (*Moștenirea*). Toposul creează

un cronotop al siringilor, în care din timp și spațiu nu a mai rămas nimic decât *pumnii lui bill*, un personaj fantomatic: „ușa de la intrare nu a mai făcut față/ și-a strâns ochii, nasul și gura/ în pumnii lui bill/ când din tavan au tras seringi/ pe marginea încheieturii/ între stânga și dreapta/ n-a mai rămas/ nimic. (*Apartamentul 22*).

De o senzualitate rafinată – „dimineața se plimbă pe buze” –, poezia Gabrielei Lazăra devine o confruntare cu sine: „păstrez în frigider/ toate locurile/ în care nu am reușit să ajung” (*toate locurile rezervate*) sau iese din sine și evadează prin alte mijloace decât cele obișnuite. Viața economică și depresia devin mijloace de eliberare, chiar dacă pe alocuri stările depresive sunt

însoțite de tentații sinucigașe: „într-o zi/ o să pice toată economia/ pe degetele mele de chirurg-pianist/ biroul meu/ îl vei găsi/ la ultimul etaj pe stânga/ acolo unde liniștea/ scrie în Cartea Mare// viața economică ar trebui înțeleasă/ însă/ eu și depresia mea este de altă părere/ de pe fereastra acestui birou/ o să ne împingem una pe alta afară.” (*să fie dracu chiar atât ne-ngru*). Astfel, poezia Gabrielei Lazăra este dură și îndrăznească, dar de o senzualitate ascunsă sunt învelșul greu al cuvintelor din câmpul semantic al depresiei: „Depresia se hrănește cu pantofi/ se întinde pe burta/ zăbind lacom/ cu mărimea 37 între canini...” (*I must stay*). Această senzualitate extrem de rafinată, chiar decadentă, are o duritate care

taie... în „carnea” poeziei: „uneori te trag spre mine/ și umbrele noastre încep să cucerească fiecare/ colț al camerei/ din liniște/ încercăm să ne cuprindem/ cu toate degetele palmei și obrăjii/ frecăm încheieturile/ pentru că ne gădila carnea vie/ a fiecărei domnișoare care te-a atins/ astăzi seară/ pisicile poartă neglijie.” (*decembrie*)

Ludicul e neobișnuit pentru un poet tânăr cum e Gabriela Lazăra, tonul e jucăuș, dar foarte acid: „Vecina mea are părul ars./ prins în grabă cu stil japonez./ Din tâmpile îi pornesc cerceii/ care se termină în cozi de pește./ Pe gâtul-scară o pisică/ își încolățește coada pe trepte/ arătându-și dinții galbeni.” (*Lorena*) Gluma acaparează și moartea, doar că aceasta din urmă mai



are de așteptat, fiindcă micile plăceri cotidiene se dovedesc mai tentante: „la ora asta/ spaimă joacă soliter/ mai dă un click/ mai schimbă o carte// are mâinile lungi/ când pierde/ le bagă în ecran.” (*Arbitru*)

■ Cristina Gelep

corespondența Vintilă Horia – Basarab Nicolescu (II)

Anul 1960, când romanul său „Dieu est né en exil” a obținut Premiul Goncourt, marchează intrarea lui Vintilă Horia în galeria personalităților culturii europene. În anii următori, în pofida hărțuielilor detractorilor, el a continuat să se afirme la acest nivel, prin opera literară și publicistică. Menținea, în același timp, o legătură strânsă cu exilul românesc din Occident, ale cărui perspective le vedea integrate confun-

ării dintre Est și Vest, specifică războiului rece.

În deceniul al optulea al secolului al XX-lea, îl aflăm implicat, alături de alți intelectuali din elita occidentală (A. Faivre¹, René Alleau², J. Charon³, M. M.

Davy⁴, M. Random⁵, etc.), în acțiunile *Cercului d'Amis de Nouvelle Acropole France*. Animați de ideea necesității unei schimbări radicale în cultura occidentală, membrii Cercului au organizat un congres interdisci-

plinar, în continuare a acestei scrisori⁶.

■ Traian D. Lazăr



Basarab Nicolescu

plin, în ianuarie 1979, la Paris, iar în decembrie 1979, au pus bazele *I. C. O. (Institutul pentru Cultura Occidentală)*.

Vintilă Horia a ocupat în aceste acțiuni un rol de prim ordin. *I. C. O.*, reprezenta pentru el un instrument pentru asigurarea victoriei Vestului în confruntarea cu Estul. Vintilă Horia era adeptul concepției că Istoria o fac elitele, nu masele. Grupul de elită al *I. C. O.* avea menirea de a crea o nouă concepție culturală, antideterministă, deci anticomunistă, asigurând victoria Occidentului reînnoit în confruntarea ideologică cu doctrinele de stânga din Vest și cu Estul, materialist, determinist și comunist.

Străduindu-se să strângă în jurul *I. C. O.* Elita culturală europeană, el a adresat prietenilor, în iulie 1980, o scrisoare în care înfățișea necesitatea înființării *I. C. O.* și obiectivele Institutului solicitându-le adeziunea. Scrisoarea i-a fost trimisă și lui Basarab Nicolescu, pe care Vintilă Horia îl cunoscuse personal de curând și constatase că împărtășea același mod de a privi evoluția culturii occidentale și perspectivele exilului românesc. Reprodu-

¹ Antoine Faivre (n. 1934). Profesor la Universitatea Bordeaux III, conferențiar la Ecole pratique des hautes études, director al *Caietelor hermetismului* și al *Bibliotecii hermetismului*. Membru fondator al *Societății europene de studii a Western Esotericism*-ului, definite ca studii academice interdisciplinare.

² René Alleau (1917-2013). Istoric al științei, consilier științific al *Enciclopediei Universale* și al *Marii Enciclopedii Larousse*. A publicat numeroase lucrări asupra simbolisticii, alchimiei, societăților secrete și științelor oculte. Printre acestea se numără: *Știința simbolurilor* (1976); *Aspecte ale alchimiei tradiționale; Contribuții la studierea principiilor și metodelor simbolisticii*.

³ Jean-Emil Charon (1920-1998). Specialist în fizica nucleară, filozof și scriitor. A condus *Comisariatul pentru Energia Atomică* din Franța. A publicat: *Teoria relativității complexe; Spiritul, acest necunoscut* (1977).

⁴ Marie-Madeleine Davy (1903-1998). Istoric și filozof. Din 1955, cercetător la C. N. R. S. Printre numeroasele sale scrieri se numără: *Eseu asupra simbolismului roman; Omul interior și metamorfozele sale; Un itinerar pentru descoperirea interiorității; Enciclopedia misticii occidentale și orientale* (1977), *Inițiere în simbolistica romană*.

⁵ Michel Random (Stefano Ballowin, 1933-2008). Scriitor, critic de artă, jurnalist, cineast. Pasionat de fizica cuantică. A realizat numeroase filme (*Arta Vizionară*, în 1979) și emisiuni TV. A publicat: *Marele Joc; Artele marțiale sau spiritul lui Budha; Tradițiile și Viața*.

⁶ Scrisoarea se află în arhiva personală Basarab Nicolescu. Originalul, în limba franceză, a fost tradus de prof. Vasile Moga de la Colegiul Național „Ion Luca Caragiale”, Ploiești.

Sublinierile din textul semnat de Horia Vintilă ne aparțin și au rolul de a releva esențialul, evitând parafrazarea lor în introducere.

INSTITUTUL PENTRU CULTURA OCCIDENTALĂ.

„I. C. O.
Institutul pentru Cultura Occidentală
Roma

Președinție: Palazzo Pallavicini
Via XXIV Maggio, 43
Secretariat General și Administrație:
Largo Chigi, 19

Dragă Prietene,

Înființând Institutul pentru Cultura Occidentală, ne propunem ca obiectiv să pregătim un viitor mai bun. Nu că am vrea să schimbăm omul care, în esența lui spirituală, este imuabil, ci mai degrabă pentru că, inspirându-ne în demersul nostru din învățămintele pe care ni le-a lăsat un secol XX aproape încheiat, am vrea să modificăm anumite aspecte ale vieții politice, sociale și culturale. În primul rând am vrea să ameliorăm raportul dintre omul contemporan și creația umană. Într-adevăr, de la 1789 și până în zilele noastre, diferitele revoluții materialiste care s-au succedat în Europa și peste tot în lume au impus societății o imagine deformată și incompletă a acestui raport.

Trebuie să constatăm că de-a lungul ultimilor două secole, utilizând rezultatele obținute de științe și tehnică, doctrinele revoluționare au alimentat la început perspective optimiste, pentru ca apoi să arunce oamenii și societatea în abisul disperării. Angoasa specifică secolului nostru și toate consecințele ei provin de fapt din falimentul tuturor acestor doctrine. Iar ceea ce am vrea noi să analizăm este inclusiv acest proces involutiv.

Cum s-a putut produce această cădere paradoxală?

Succesul tuturor acestor revoluții datează dintr-o perioadă în cursul căreia ele ajunseseră să facă politică sprijinindu-se pe știința contemporană: un succes cel puțin ideologic și teoretic. Căderea a survenit în momentul în care cea de-a doua revoluție, cea din octombrie 1917, a început să aplice popoarelor o politică cu pretenții științifice, numai că acest lucru se întâmpla exact într-o perioadă când știința însăși se delimita de trecutul ei recent. Așa se face că omul-masă, așa cum exista el în modelul determinist al secolului al XIX-lea, a fost zguduit și distrus de redescoperirea persoanei umane și de anti-determinismul secolului al XX-lea, cu alte cuvinte de noua știință.

Pentru acest simplu motiv, din momentul în care s-au afirmat noua fizică, noua biologie și noua astronomie, niciuna dintre tezele formulate de revoluționarii socialiști și comuniști n-a putut rezista analizei. Tot ceea ce, la ora actuală, poate fi considerat de stânga, fiind ori subordonat unor teorii deterministe și reducționiste, ori susținut de pe poziții antispiritualiste și antimetafizice, se articulează cu idei care sunt deja imposibile de apărat. Indiferent că le privim din punct de vedere filosofic, științific sau etic, fără a mai lua în considerare un punct de vedere strict omnesc. Noi considerăm de datoria noastră să reafirmăm că aceste poziții, care la urma urmelor pot fi considerate justificate dacă ne gândim că au fost elaborate în perioada fazei materialiste a științei, sunt astăzi nu numai dezmințite de logică și de rezultatele la care a ajuns filosofia științelor asupra societății, ci sunt în ele însele un instrument al morții! Nu este vorba decât de ideologii și mișcări politice dezvoltate în cadrul epistemologiei secolului al XIX-lea și care, de-a lungul anilor, au devenit argumente și instrumente care duc la distrugerea omului.

Astfel, într-o perioadă impregnată de experiențe și idei în cea mai mare parte anti-deterministe, în mod explicit sau implicit anti-subversive, ni se pare important și urgent să ne punem eforturile culturale în slujba noilor curente ale timpului nostru. Că e vorba de poezie sau fizică, artă sau științe exacte, roman sau psihologie, filosofie sau religie, matematică sau biologie, toate demonstrează eforturile disperate ale omului de a scăpa din capcana pozitivistă a secolului precedent. Există actualmente un „gulag” al culturii, rigid și pietrificat, de care toată lumea se ferește, toți cetățenii fiecărui stat, occidental sau oriental, capitalist sau marxist îl evită ca să poată construi pentru noul secol, în pragul căruia ne aflăm, o lume demnă de creațiile spiritului omnesc.

Datorită culturii și tehnicii sale, occidentul reprezintă astăzi cvasi-totalitatea lumii. Dar vorbim de o lume impregnată încă de occidentalul ultimelor două secole. Ceea ce vrem noi, în schimb, ceea ce suntem noi, în măsura în care ne aflăm aproape de esența lucrurilor și devenim conștienți de proiecția lor în viitor, este un occident al capodoperelor, al marilor descoperiri și al gândirii, un occident care este mereu în căutarea adevărului.

Acesta este motivul pentru care am înființat la Roma acest Institut. Nu pentru a apăra niște valori ale spiritului care n-au cătuși de puțin nevoie să fie apărate, ci mai degrabă pentru a asigura difuzarea acestora în rândul contemporanilor noștri. Despărțirea de trecutul nostru recent, efortul de a ne smulge din apăsarea lui au fost dificile, dar sunt deja un lucru împlinit. Falsele valori sunt în stare de descompunere și se îndreaptă spre propria lor distrugere cu o viteză din ce în ce mai mare. Considerăm că a sosit momentul de a formula ideile noi, de a construi o societate nouă, de a defini o politică nouă.

Ceea ce propunem noi este stabilirea unui acord între nouitate și societate. Așa și-a realizat occidentul întotdeauna creațiile cele mai importante. Fiecare dintre noi, oamenii pregătiți și dispuși să facă noi pași înainte în direcția acestei perspective, poate colabora la această inițiativă. Oameni de litere și savanți, artiști și oameni ai tehnicii, gânditori și politicieni, toți sunt indispensabili pentru a desfășura o acțiune comună, căreia prezenta scrisoare nu-i servește în niciun caz drept schiță de program, ci doar ca invitație la discutarea temelor care aici au fost abia conturate.

Avem nevoie de Dumneavoastră și tocmai de aceea, împreună cu Vicepreședinta noastră, prietesa Pallavicini, cu ceilalți prieteni ai Institutului, vă adresăm acest apel. Sperăm că veți accepta să ne răspundeți rapid dacă sunteți de acord, măcar în principiu, cu acțiunea noastră. De îndată ce vom primi un răspuns, vom organiza o întâlnire la Roma, în saloanele palatului Pallavicini din piața Quirinal, unde își are reședința Institutul nostru, pentru a ne pune de acord în legătură cu modul în care ar urma să ne desfășurăm în continuare activitatea.

Bineînțeles, vom fi foarte fericiți să-i primim pe toți cei care vor binevoi să dea un răspuns apelului nostru.

Cu cordiale salutări, al Dumneavoastră devotat,
Vintilă Horia

Roma, Iulie 1980”



Dragoș Pătrașcu – lucrare inspirată de poemele lui Gellu Naum

visul lui Antim (II)

Soarele urcase deja mult deasupra și răsufla incandescent peste zidurile mănăstirii, când ucenicii veniră împovărați de împletiturile pline cu cireșe negre pe care le aliniară aproape de gura pivniței unde urmau să fie așezate pentru diverse întrebunțări și apoi depozitate.

Cât stăteau trăgându-și răsuflarea și așteptând să apară fratele care se ocupa de pivniță, lui Alexie îi scăpă bucata de pânză ce acoperea coșul. Anghel îi dădu un ghionț, făcându-i cu ochiul, și Alexie înfășură năframa în jurul pumnului, apoi retrase mâna, meșterind un gogoloi cenușiu pe care îl azvârlă fulgerător către Serafim. Acesta prinse rotundul și îl aruncă mai departe lui Eftimie, dar tânărul, mai încet din fire, nu reuși să-l prindă și, ca să nu se facă de răs, lansă mica sferă cu piciorul către nasul fratelui Nectarie. Cîntea de cârpe îl lovi în cap, iar Nectarie o urmări apoi cu piciorul și începu să alege. Ceilalți veniră după el, fugind și îmbrâncindu-se, încercând să tragă un picior gogoloiului. În curând, toți alergau după cârpa cenușie, împărțiți în două tabere, strigând și făcând piruete în jurul coșurilor cu fructe. Damian îi privea din umbra pridvorului, de unde ei nu îl puteau vedea.

Pe când ucenicii se fugăreau mai aprig unii pe alții, punându-și piedici și hohotind năvalnic, Damian pomi agale pe poteca ce ducea către poarta mănăstirii, pe sub pomii deși care își îmbrățișau coroana mult deasupra. Curând Damian se trezi mergând pe drumul de țară ce ocolea dealurile până aproape de pădure. Undeva, în stânga, foarte abruptă, se gicea răpa unde îl găsiseră pe Antim. Călugărul rămase o clipă pe gânduri, apoi se hotărî să coboare pe acea potecă foarte cunoscută de ciobani.

Deși își petrecuse atâția ani prin locurile acestea, lui Damian nu-l era familiară nici văgăuna, și nici drumeagiurile secrete pe care se vor fi perindat localnicii sau jivinele pădurii. De aceea înainta încet, mai ales că i se părea că micul drum se bifurca uneori printre copaci sau tufișuri; dar reuși să se țină de potecă, pe acolo pe unde parcă își amintea că îl aduseseră pe Antim.

Apoi simți cum setea începe să-i ardă limba uscată. Continua să urmărească firul drumului, așteptând mereu ca acesta să se deschidă în văgăuna unde îl găsiseră pe fratele lui de suflet. Mirsurile de mușchi și seve de pădure deveniră foarte vii, împletite cu arome de flori și ciuperce de lemn putred.

Curând, drumul făcu un cot, apoi se lărgi într-adevăr într-o văioagă. Damian se opri cercetând locul, încercând să-și amintească dacă era chiar acolo; i se părea totuși ciudat că nu-l venea în minte nici un detaliu, deși nu trecuse nici măcar o săptămână de la nefericită întâmplare.

Tot căutând cu privirea, descoperi izvorul, aproape ascuns de crengile stufoase. Fericit, se apropie, făcând un căuș din palme și sorbi cu sete din apa transparentă. Câteva frunze uscate licăreau pe fundul micului vad, printre firele de nisip argintiu. Damian rămase un timp pe gânduri. În cele din urmă, se ridică și porni mai departe.

Nu-și dădea seama de când mergea; poteca strâmță ieșise din văioagă, continuând la nesfârșit printr-o pădure cu arbori foarte înalți care nu semănau cu nimic din ce știa el prin partea locului.

Dar cel mai tare îl intrigau mirsurile care izbucneau din trunchiuri și frunze, ce arome pe care nu le putea identifica. Pădurea părea nemîșcată, dar niște ecouri înăbușite ale unor cântări răzbăteau de nu se știe unde, aducând cumva cu psalmii pe care ei îi cântau la vecernie.

După un timp, copacii s-au rărit, desfășându-se într-un drum în toată legea, ce șerpuia printre dealuri verzi și rotunde. Apoi drumul dădu la iveală un șir de case albe sau vopsite în culori vii, făcute din ziduri netede, cum Damian nu văzuse niciunde prin satele Olteniei. Acoperișurile erau și ele din cărămidă roșie, așa cum făcuseră frații călugări câteva frîde și morminte la mănăstire pentru mai-marii locului. Damian privi uimit tot ce i se înfățișa înaintea ochilor, și fu încă și mai mirat să vadă porți înalte de lemn ce se deschideau direct în zidurile caselor, probabil în curți interioare, și obloane vopsite în verde ca iarba sau albastru siniliu. Drumul era acum pietruit și bărbatul mergea prin soarele vesel. Se gândi că, deși umbra deja de multe ceasuri, părea să fie tot la amiază, dar soarele nu îl ardea în creștet, și nici nu simțea oboseala, care, la anii lui ar fi trebuit să-l dea gata.

Însă călugărul era mereu surprins de tot ce vedea. Nu înțelegea de unde găsiseră oamenii aceștia model să își ridice casele astfel, ca niște mici fortărețe lipite unele de altele, însă calde și prietenoase. Cine îi învățase oare să își alcătuiască vopseluri atât de frumoase și să își construiască așezări din zid neted și lemnărie atât de măiestru lucrată? Ce-i drept, meșteri în lemn avuseseră și printre călugări, sau prin satele și târgurile dimprejur, însă oamenii locului își încropeau mici colibe, cel mult așezate pe brăuri din piatră de rău la cei înstăriți. Localnicii, cum îi știa el, nu aveau nici o preocupare pentru vreun lucru traic sau frumos, căci nevoile lor erau altele.

Apoi, Damian descoperi și oamenii, îmbrăcați în strale la fel de surprinzător colorate precum casele, și, mai ciudat, veseli și rumeni, ori cu pielea albă și părul bălai sau roșcat, căzându-le în valuri pe umeri sau adunat în cozi simple ori împletite. În picioare purtau fie niște galoși din ceva ce părea a fi lemn după bocănitul ritmic pe pietrele din pavaj, fie dintr-o împletitură ușoară de fibre care închideau piciorul într-un bot ascuțit, de unde urcau către glezne în crucișări meșteșugite de snururi.

Înceca să-și amintească unde mai întâlnise ceva asemănător. Parcă văzuse case din acestea pe niște desene din Apus, ajunse nu se știe cum printre hrisoavele lor de la mănăstire; însă aveau zugrăvite în cerneluri sumbre ce nu ar fi lăsat pe nimeni să ghidească bogăția de culori pe care o vedea Damian.

Și mai de mirare era că oamenii pe lângă care trecea îi zâmbeau și înclinau ușor capul, spre deosebire de căutătorile dușmănoase ori pline de teamă cu care erau de obicei întâmpinați călugării de către locuitorii din târguri. Damian aruncă o privire fugară la sutana sa prăfuită și plină de scaiete și la picioarele cu piele uscată și îmbătrânită care i se vedea în sandalele vechi și pentru prima oară după mulți ani se gândi la trupul omeneș ce înflorește și se

trece de-a lungul vieții.

Nu-și mai urmă șirul gândurilor, căci ajunse într-o piață largă înconjurată de case, unde oamenii forfoteau peste tot, printre mese de lemn așezate sub umbrele, pline fructe zemoase și parfumate, cu grâmezii albastrii de pește, mirodenii cu miros îmbietor sau flori proaspete de câmp ori culese din grădină, îngreunate de picuri mari de rouă.

În ciuda mulțimii de oameni, Damian nu auzea voci ridicate sau țipete și fu încă o dată surprins de pietrele albe din caldarâm care străluceau curate și egale. Puțin mai încolo, spre capătul pieței, un grup de copii și adolescenți își împleteau mâinile formând un cerc, apoi izbucneau în exclamații care îl strigău unuia dintre ei. Roșii în obraji, gâlgăiau în răsete care îl făcuseră să zămbească.

Apropiindu-se mai mult, observă încă o parte a pieței ce forma un cerc perfect în jurul unei nișe de piatră din care picura sprintenă apa unui izvor. În acel moment, lângă firul apei își făcu apariția un om ciudat, care nu semăna cu niciunul din ceilalți. Purta o cămașă albă și avea părul de culoare incertă, adunat într-o coadă; însă Damian nu mai văzuse nimic altceva în afară de ochii blânzi și tulburători, cu luciri albastre, care îi amintiră dureros de Antim.

Încetul cu încetul, toată mulțimea colorată din piață se adună tăcută în micul scuar, așteptând răbdătoare cu privirile ațintite asupra bărbatului. Acesta însă nu se uita niciunde, și Damian înțelese că era orb. Acesta își ridică brațul, ducând către bărbie un instrument bizar, ce semăna cu un fluier mai mare, făcut dintr-un metal cu reflexe stinse.

Copiii cei zvelți și roșcovani se luară de mâini, formând un cerc în jurul fântâniei. În curând, toată mulțimea stătea direct pe caldarâm, și liniștea care se lăsa îi implu măruntaiele de emoție lui Damian.

Bărbatul își împreună mâinile în dreptul frunții, înclinând ușor capul către oameni, apoi își atinse buzele de ciudatul instrument. Un sunet grav și catifelat se auzi foarte încet, prelingându-se o dată cu firul apei de alături, apoi crescă în intensitate, amplificat de zidurile pieței. Damian tresări, răscolit de un amestec de tristețe și un fel de așteptare. Înghiți un nod greu care îi apăsa gâtul, cu ochii aproape în lacrimi. Melodia se revărsa peste oameni, unindu-i într-un fior invizibil, și bărbatul avu senzația că le aude inimile bătând la unison ca un ecou, după cum se înalță și cobora sunetul. Apoi se trezi respirând rar, iar de la cei de acolo primea în piept o căldură așa cum nu mai simțise niciodată.

Damian se văzu, împreună cu ei, formând un arbore imens, în care pulsau sevele ficăreii crengi, unindu-se în pământ și în cer. O clipă se gândi că ei la mănăstire nu cântaseră niciodată astfel.

A închis ochii și s-a lăsat dus de valurile de sunete fără să-și mai amintească nimic. Căldura care îl invadase îi urca acum în sânge, până în coșul pieptului, și se transformă într-un ghem viu de raze ce străluceau ca soarele. Atunci, mâinile îi picioarele și metal cu reflexe stinse, în întreg corpul îi deveniră ușoare, de parcă ar fi putut pluti. Într-un târziu, muzica vrăjită a cântărețului orb a răsunat tot mai încet, și în cele din urmă, misterios flaut a scos ultimele tânguiuri. În piață nu mai respira nimeni, și mult după ce orbul s-a oprit, oamenii au rămas acolo, nemîșcați.

Lui Damian îi venea să-i îmbrățișeze pe toți și mai ales pe bărbatul cel orb care acum stătea cu fruntea aplecată, parcă în meditație. Atunci, împreunându-și mâinile, ca și cum voia să-i mulțumească orbului, observă că pielea îi era netedă, cu degete lungi, iar brațele îi erau elastice, cu mușchi fini ca ai unui bărbat de vreo treizeci de ani. Și mai bulversat, văzu că în loc de vechea sa haină aproape cenușie de atâta purtat avea o cămașă lungă de în cu firul moale. Năuc de uimire, Damian își privea corpul tânăr și își lipi palmele de obrazul din care i se revărsa o barbă cu fire negre strălucitoare.

■ Eleanor Mircea



Dragoș Pătrașcu – lucrare inspirată de poemele lui Gellu Naum

ferocitatea

(fragment)

Michele îl chemase cu o zi înainte, îi trimisese mesajul prin celular. Alberto îl ignorase. Așa că după prânz îl găsisse în dosul casei.

Se întorcea de la minimarket, fiindcă își luase obiceiul să meargă acolo de două ori pe săptămână. Întotdeauna la aceeași oră. Mai întâi trecea pe la chioșcul de ziare. Doliul îl ținea departe de lucru și acum se afla în august. Toamna ar fi putut să nu mai reia deloc lucrul pe șantiere, sau neexagerat, cât se poate de puțin. Fiecare lucru la locul lui. Două cartoane de bere cu câte trei sticle fiecare. Piept de pui. Salată. Lapte proaspăt. Gesturi obișnuite. Obiceiuri foarte regulate. Să înalțe o fortăreață în care să se izoleze împreună cu ea.

Dădu colțul, îl recunoscu de departe. Michele surădea. (...)

Alberto îl salută. Îl invită să urce în mașină. La urcarea în casă, Michele se oferă să-l ajute cu cumpărăturile.

— Așează-te bine, — îi zise Alberto cinci minute mai târziu, observând cu satisfacție că Michele își schimbase expresia. Un corp care acuză densitatea diversă a ambianței în care intrase, fentând atmosfera de așteptare, mai mult decât pe cea a remușcării. Un loc în care absența surorii sale era doar temporară.

— Bere?

— Mulțumesc.

Alberto merse la bucătărie. Schimbă sticlele din frigider cu cele aduse din supermarket. Cu calm, mult calm, fiindcă oaspetele putea să mai fie încă sub stăpânirea obiectelor care îl înconjurau. Cuiubul matrimonial. Casa lui și a Clarei. Se întoarse purtând o tavă cu sticlele de bere și cu un castron cu pop-corn.

Se așeză în fața lui și, iată, acum stăteau de vorbă.

— De sora mea m-am îndepărtat de puțin timp, — zise băiatul, — acasă nu vorbeam despre ea. E ciudat. Înainte de a mă întoarce la Roma, voiam să aflu ceva. Chiar dacă unele lucruri pot fi explicate doar până la un anumit punct.

— Nu ai venit la funeralii.

Dur, rapid. Prima lovitură.

— Cum?

— Nu ai venit la funeralii. De spre asta n-am să-ți vorbesc.

Alberto ridică sticla în așa fel de parcă ar fi fost ceva prin care îl fixa cu privirea. Bău un strop. Nu îi scăpa strategia băiatului, modul în care pune în față un adevăr ca să ascundă nuanțele pe care aceeași afirmație ar fi putut s-o ia în altă direcție.

Dar Michele nu prinse provocarea.

— Nu cred că ar fi asta, — zise, — este chiar dificultatea de a digera întâmplarea. Cum spuneam, în aceste săptămâni mi s-a întâmplat să ascult puțină lume. De la care am înțeles însă că în ultima vreme sora mea avea un sac de probleme.

— Nu ai venit nici la căsătorie. De data asta, Michele fu cel care sorbi o picătură. — Știi, — răspunse, — în vremea aceea frecventam, mai mult ca orice, clinici psihiatrice.

Alberto avu o tresărire. Felul în care tânărul își pusese picioarele unul peste altul lăsa să se distingă o intenție — care putea dura cât un cerc trasat în apă — dar care aparținea ei. Surădul cu

care, în ultima vreme, Clara se absolvea de ceva care făcea mai puțin gravă rana pe care o descopea cu privirea. O Clara diferită față de fata evocată de ordinea din apartament. O creatură care nu se întorcea de la shopping, ci din mormânt, ca să facă mai prost decât cealaltă.

— Cert este că soția mea avea probleme, altminteri nu s-ar fi sinucis. — Avea probleme, — repetă dând din cap, tăvălindu-se în noroiul unei dureri pe care o cultivase cu multă voluptate și să se facă de neabordat pentru oricine — nimeni dintre noi nu a reușit să înțeleagă cât ar fi fost de grave. Noi, care ne aveam aproape, înțelegeam, — ridică ochii cu răceală.

— Cocaina, — zise Michele.

— Desigur, cocaina. — Alberto întinse că băiatul scosesse la iveală chestiunea cocainei ca s-o atingă oricine, așa că îi zise întâi lui — și chiar faptul că de la un timp frecventa alte persoane, — ținea vocea fermă — dar acesta era efectul, nu cauza. Clara traversa o perioadă complicată. Sora ta era o fată foarte sensibilă. Nu suportă ipocrizia. Nu se proteja.

— Intocmai, — zise Michele, — nu e posibil ca una dintre persoanele pe care le frecventa să-i fi creat probleme? Poate că s-a certat cu vreuna.

Pentru a doua oară Alberto ridică mâna spre băiat. Își închise degetele cu încetineală, ca și când l-ar fi strivit. Nu tu ai fost căsătorit. Nu tu știi care era savoaarea buzelor ei, nu tu ai văzut-o plângând pe terasa Sheraton. Oricât ai fi tu fiul aceluiași tată și ți-ai petrecut copilăria în casa în care a crescut și ea, mie îmi revine rolul principal. A trebuit să cred ce mi spunea. A trebuit s-o aștept treaz noaptea cu suflul la gură, cu teama că s-ar putea să i se întâmple ceva, apoi sperând într-un obstacol banal, fiindcă teama era acum că ar fi fost în compania unui alt bărbat. A trebuit să găsesc forța să-i îmbrățișez umerii și a doua zi, lăsând fiecare lucru subînțeles, instalându-mă într-o poziție din care nici măcar ea n-ar fi putut să mă scoată.

— Nu a fost asta — răspunse Alberto, — nu se certase cu nimeni. Dacă ar fi avut acel tip de probleme așa fi aflat. Cum spuneam, trecea printr-o perioadă dificilă. Era depresiv. Am încercat să-i fiu alături. Îi vorbeam continuu. Între noi nu existau secrete.

Un fulger. O lovitură de bici pentru cel pus la colț. Apoi Michele îi zise.

— Ascultă, Alberto, încearcă să nu mă înțelegi greșit. Ultimul lucru pe care-l vreau este să rezulte ceva neplăcut. Să merg să vorbesc cu bărbatul pe Clara îi frecvent. În mod hotărât făcea afaceri cu ei. Într-adevăr, nu înțeleg cum acesta ar fi un mod de a ajuta-o pe sora mea.

— Atunci ar fi trebuit s-o cunoști un pic mai bine, — Alberto nu se tulbură. La un moment dat vei obosi, gândi privindu-l. Vei dispărea dincolo de ușă. Dezintregat în idiotenia ta. Curiozității tale rupte de forța dragostei dezinteresate. A trebuit s-o duc la altar pe jumătate beată. A trebuit s-o târăsc în spital după ce luase toate acele somnifere, la nici măcar un an de când hotărâse să se căsătorească. Știa prin ce tre-

ceam. Stând cu capul plecat în sala de așteptare a primului ajutor. Să se izbească de obstinată barieră a vanității, a amorului propriu. Iar acesta, firește, nu era decât începutul. Să descopere aventura cu proprietarul sălii de gimnastică. Un bărbat pe care-l avea la mână de multe ori. Jos orgoliul. Capul plecat. Să evite ca mânia să-i fie superioară.

A existat perioada cu directorul de bancă. Apoi cu Renato Costantini. Subsecretarul Bufante. Cum putea să-o suporte? Iată o altă întrebare greșită. Nu trebuia să-și justifice motivul pentru care nu divorța. (...) Mai mult, ce găsite atât de fundamentale să consimtă la acea formă de umilinta ca la un rău necesar?

Apoi, într-o seară, — își aminti Alberto observând reacția băiatului, — Michele ducea brațul de la stânga spre dreapta cu încetinitorul — lucrurile au devenit mai clare.

Era martie. Alberto se întorse se acasă după o zi petrecută pe unul din șantierele din Vittorio. Se auzise cu Clara la telefon. Soția lui i-a spus să nu-o aștepte la cină. Se ducea la cinema cu o prietenă.

— O poveste adevărată, la Odeon.

Acesta fusese răspunsul. El o întrebase, împins de dorința s-o surprindă în eroare. Și-a dat seama numai după ce a terminat de vorbit, când vocea Clarei a revenit din tăcere cu o ușoară nesigurantă ascunsă. Închisă ră discută. Alberto simți imediat ameteala. Strângea între mâini minciuna. O inimă goală palpitană. Până atunci se ținuse la distanță din motive de siguranță. Știa despre trădări, așa cum avem certitudinea că soarele apune în fiecare seară și în orașele în care nu locuim. Nu căutase niciodată să murdărească cunoașterea teoretică printr-o verificare. Așa că, imediat după telefon, trecu peste ezitări și merse fără jenă să recureze ziarul de la coșul de gunoi. Înfometat. Excitat. Un soarece care scotocește printre gunoia. Intinse paginile cu spectacole pe masa de la bucătărie. Stomacul i se strânse. Bucuria atroce de a privi lucrurile cu proprii ochi. Alberto se lăsă să cadă pe scaun. Se întâmpla încă? Nici măcar nu-și făcea griji că ar fi fost verificată. Dar erau momente ca acestea când Clara strălucea în toată splendoarea sa. Costantini. Nu se întâmpla rar ca Alberto să nu cunoască numele amantilor la momentul respectiv. Dar acum era altceva. Pentru prima dată putea să presupună că ea îl trăda chiar în seara în care era convins că se va întâmpla. Se ridică de pe scaun. Merse la baie. Deschise robinetul. I se părea că avea un cap înfipt în cap. Puse gâtul sub jetul de apă rece. Apoi înălță capul și se privi în oglindă. Devastat, îndrăgostit. Strânse din dinți. Atunci se întâmplă. Simți tensiunea prăbușindu-se și la acel punct nu mai știa nici măcar cum trecu prin oglindă. Dintr-o dată, în jurul lui era numai pace, o tăcere minerală. Incredibilă. Din această perspectivă, totul devenea atât de clar. Vedea degetele soției sale care deschidea nasturii cămășii lui Costantini, recunoscându-le ca fiind propriile sale degete. Gura lui era cea care



premiul Strega 2015

Anal acesta prestigios și foarte râvnitul premiu „Strega” a revenit lui Nicola Lagioia, pentru romanul *La ferocitate* (*Ferocitatea*), apărut la editura Einaudi. Lagioia este un „abonat” al premiilor literare, câștigând, înainte de „Strega”, premiile „Viareggio-Repaci”, „Vittorini” și „Volponi”. Din *Ripartando tutto a casa* (Viareggio-Repacci), am prezentat un fragment în „Ramuri”, nr. 3, martie, 2011. Un roman, ca și „La Ferocitate”, dominat ca topos literar de Bari, orașul care absoarbe tot ce e malign în jurul lui. Povestea Clarei (eroina din *Ferocitate*) — despre care nu aflăm dacă s-a sinucis sau o societate aservită în totalitate banului — familie, potențați etc., — a împins-o în mijlocul străzii să fie călcată de un camion. Devenise indezirabilă pentru că știa prea multe, pentru că avea o inocență neacceptată de alții ca formă de viață? Greu de răspuns. Autorul îl lasă pe cititor să aleagă.



il săruta pe bătrân. Și în momentul în care Clara începea să facă dragoste, era el, Alberto, într-un punct atât de profund al trupului său, încât Costantini devenea un simplu vehicul de carne moartă.

Iată de ce n-a părăsit-o niciodată.

A doua naștere a sa. În acea noapte. Alberto încetă să se mai preocupe de așa ceva. Să stea deoparte însemna să privească lumea așa cum i se prezenta. Să recunoască umilinta ca pe o eroare de perspectivă. Furia ca armă a celui ce-și dorește intens înfrângerea totală. Acum se simțea, în cele din urmă, puternic. În acest veșmânt nou, Alberto ar fi putut să strângă în mod conștient mâna lui Costantini și ca inconștient pe a proprietarului sălii de gimnastică. Ar fi reușit chiar să le vorbească. De ce nu? Cu Costantini. Cu directorul de bancă. Să-l bucure expresia stupefiantă a amantilor soției sale. (...)

Sigur, nu era deloc fără durere. Trebuia să știe să sufere pentru o recompensă asemănătoare. Dar era un tip diferit de durere. Un zid de care se izbea cu violență ca să se regăsească în mod magic împreună cu ei, uniți ca nimeni alții.

— Eu pe Clara o cunosc, — răspunse Michele lăsând să-i cadă brațul pe el însuși.

Nu mai atât. Apoi băiatul surăse. Privindu-l încă o dată, cum ar fi făcut ea la câteva săptămâni de la moarte.

— Să zicem însă că tu ai abandonat-o, răspunse Alberto ca să se elibereze de apariție, bucurân-

du-se de privirea rănită a băiatului, — să zicem că tu ai plecat cel mai frumos. Că având scuza presupuselor tale probleme ai pus în evidență mai mult ca alții absența ta. Absent la căsătorie. Absent la funeralii. Unde erai când ea lua somnifere? — îl văzu pe băiat că sta rău, dar râsul răutacios, surăsul zeflemilor al Clarei rămăneau la locul lor. — Eu am dus-o la spital, — tună atunci Alberto — tatăl tău a recunoscut cadavru. Tu erai plecat, în timp ce ea se afunda în depresie. Le-ai lăsat topografiilor Ranieri și De Palo să ducă până la capăt ridicarea unui cadavru pe care tu nici nu l-ai văzut, — lui Michele i se părea că ceva i s-a pus din greșeală sub ochi, scărâni din dinți cât putu de tare, atunci Alberto, speriat, urcă doza, — crezi că eu nu mi-a vorbit niciodată? — minți plin de mânie. — Ea mi-a vorbit. Vorbeam despre toate. Chiar și despre tine. Știi ce-mi zicea? — duse băiatul în culmea indispoziției. (...) Îmi spunea că-i displăcea, că-i părea rău, — șuiera Alberto, — că avea un frate pe care ea l-a ajutat de atâtea ori iar el o recompensa cu o indiferență totală.

Apoi Alberto respiră îndelung, extenuat, bătându-și mâinile peste coapse de mai multe ori. Închise ochii. Îi redeschise. Vraja era ruptă. Părea că prin cameră trecuse un taifun.

Prezentare și traducere:
Marin Budică

■ PETRIȘOR MILITARU

welcome into Dali's brain!



Dali - Salutul către Mephisto

La Castelul Cantacuzino din stațiunea Bușteni a putut fi vizitată, în perioada 22 iulie-11 octombrie 2015, expoziția intitulată „Welcome into my brain” ce cuprinde peste 200 de xilografii, litografii și gravuri pe metal ale lui Salvador Dali ce provin din colecții particulare. Lucrările sunt expuse în cinci camere ale castelului, fiind împărțite în șase cicluri: „Tricornul”, „Divina comedie”, „Bătrânul și marea”, „Gargantua și Pantagruel”, „Faust” (133 reprezentând ilustrații ale literaturii universale) și „Dali Universal Tarot” (78 de gravuri).

Ciclul „Tricornul” (1958) se bazează pe cartea lui Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* ce a inspirat muzica pentru spectacolul de balet omo-

nim al compozitorului Manuel de Falla, în viziunea coregrafică a lui de Léonide Massine. Premiera a avut loc pe 22 iulie 1919 la *Alhambra Theatre* din Londra în interpretarea trupei „Les Ballets Russes de Monte Carlo”, decorurile aparținând lui Pablo Picasso.

Ilustrațiile lui Dali la „Divina Comedie” inițial ar fi fost incluse într-o ediție a celebrei cărți proiectată de guvernul italian pentru omagierea a 700 de ani de la nașterea lui Dante. Dar, până la urmă, ele au fost gravate de Raymond Jacquet și Jean Taricco, apoi editate de Joseph Forêt și Jean Estrade la editura „Les Heures Claires” din Paris, între anii 1960-1963. Sub îndrumarea lui Dali, fiecare din cele 100 de acuarele au fost gravate în lemn și imprimate în culori prin suprapu-

ner, cu câte 30-35 de blocuri de culoare, care practic descompun imaginea, în planuri cromatice.

Litografiile alb-negru din seria *Bătrânul și marea* ilustrează binecunoscutul roman al lui Ernest Hemingway, ediția tipărită în 1000 de exemplare la Manus Presse, Stuttgart, în 1974.

La 12 ani de la moartea lui François Rabelais a apărut o carte intitulată „Les songs drolatiques de Pantagruel” (1565) care cuprinde 120 de planșe pe tema monstruoasă a omului, iar povestea care le însoțea avea în centru pe cei doi uriași: Gargantua și Pantagruel. Inspirat, de astfel, de imagini Dali va prelua, între 1971-1973, în maniera sa binecunoscută 25 dintre aceste reprezentări sub titlul „Visele bizare ale lui Pantagruel”.

În singura lucrare inspirată din opera lui Goethe – *Faust*, intitulată *Salutul către Mephisto*, se pot observa două secvențe ale scenei întâlnirii lui Faust cu legendarul Mefisto. Lucrarea este una discretă cromatic, aparent sumbră. Drama întâlnirii celor doi este amplificată de orizontul îndepărtat din fundal, pe care se profilează Mefisto, și de razele negre scâpărate de figurile întunecate, ce sunt reprezentări succesive ale lui Faust, din prim-plan.

Fiindcă faptul că în timpul seratorilor pe care le petreceau împreună Galeii îi plăcea să ghicească în tarot, Salvador Dali a creat propria versiune a celor 78 de cărți cu margini aurite, îmbinând elemente de pictură și colaj. Marile arcanne au titlul în engleză și spaniolă, litera ebraică corespunzătoare și simbolul astrologic (planeta sau zodia) cu care este asociată arcana respectivă. Cunoscut fiind narcisismul debordant al lui Dali nu este de mirare că prima carte, Magicianul (El Mago) are în centru un autoportret și o masă pe care sunt cele patru elemente primordiale (aici din versiune daliană): pâine ruptă în două, un pahar umplut pe jumătate cu vin, o rolă de pergament și un ceas ce se topește. Marile arcanne sunt numerotate cu cifre romane de la I (Magicianul) la XXI (Lumea). Nebu-

nul este nenumerotat și este asociat cu litera ebraică Shin, Dreptatea este numerotată cu VIII, iar Puterea cu XI. Magicianul este asociat cu Aleph, Judecata de Apoi cu Resh, iar simbolurile zodiacale diferă față de multe din pachetele de tarot moderne: de exemplu, Împărăteasa este asociată cu elementul Pământ, Cumpătarea cu Vărsătorul, iar Lumea cu Zodia Taurului. Una dintre cele mai originale cărți, în sensul dalian al cuvântului, dintre Micile Arcane pare să fie *El Rey de Bastos (Regele de Bâte)*: un tânăr rege așezat pe un tron și ținând cu mâna un imens baston între picioare într-un gest falic explicit. Așa cum au observat pasionații de tarot, pa-

chetul *Dali Universal Tarot* este mai degrabă unul făcut pentru colecționari, decât unul pe care îl poți folosi în divinație, fiind un obiect de artă și nu un instrument ocult.

Amintim că Salvador Dali a creat, de asemenea, ilustrații pentru *Alice în Țara Minunilor* de Lewis Carroll, *Don Quijote de la Mancha* a lui Miguel de Cervantes Saavedra, dar și o ediție limitată de Semne Zodiacale, realizate în 1967.

În viitor, Castelul Cantacuzino își propune să expună și schițe originale de Henri Matisse, litografiile de Marc Chagall precum și picturi de Picasso, Toulouse-Lautrec sau Renoir.



Dali - Pantagruel

Marti, 3 noiembrie 2015, ora 18.00.
Muzeul de Artă Craiova, Palatul Jean Mihail, Calea Unirii 15

dealuri și câmpii
ION ȚUCULESCU și HORIA BERNEA
3 noiembrie 2015 - 6 martie 2016

o expoziție de ERWIN KESSLER