forum studențesc

revistă a c.u.a.s.c. din centrul universitar timișoara ● anul X ● supliment cultural nr. 1/1982 ● 16 pagini ● 3 lei ●

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Deschidere

Numărul prezent din suplimentul cultural al revistei „Forum studențesc" se dorește o ediție continuatoare a unor frumoase tradiții (de acum credem că se poate vorbi despre așa ceva), cu o semnificație în plus și prin prisma sărbătoririi Uniunii Tineretului Comunist și a Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România. Am vorbit de o tradiție pentru că în cronologia revistei studențești timișorene, numerele sale culturale în aceeași concepție de lucru cu numerele lunare, au cîștigat atenția și aprecierea lectorilor săi, ținînd cont fie și numai de premiile obținute la festivalurile artei și creației studențești din cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

Un sprijin orientativ real au reprezentat și consemnările din revistele „România literară", „Luceafărul", „Contemporanul", „Orizont", dovedind încrederea în existența unei surse de talente bine pregătite pentru publicistica viitoare, unitară și bine transmisă prin generațiile de studenți, în formarea unor adevărați oameni de cultură, oameni înzestrați cu o conștiință creatoare și asimilatoare. În acest sens, noua școală a muncii și răspunderii comuniste s-a făcut simțită și auzită în fiecare pagină a revistei noastre. Ca o particularitate a intențiilor noastre rubricația și structurarea generală a revistei va fi definitivă, tinzînd către aspectul unei mai probate calități publicistice, a unei ordonări mai unitare a materialelor, martore cum spuneam, ale unei concepții comunicant-formative corespunzătoare, continuăm să sperăm, cerințelor publicului nostru studențesc și nu numai lui.

Ne propunem de asemenea ca pe lîngă colaborarea fructuoasă, de mai veche durată cu Asociația scriitorilor din Timișoara, să continuăm o frumoasă inițiativă a unuia din numerele trecute, o deschidere permanentă către valorile spirituale ale colegilor noștri de amfiteatre din oricare alt centru universitar, corespondenți consecvenți, tineri creatori, oameni de cultură din întreaga țară, fiind conștienți că numai o astfel de viziune poate duce la un progres factibil, la acoperirea tuturor responsabilităților, tuturor exigențelor impuse de un asemenea gen de publicație.

LUCIAN PETRESCU

Angajare

Angajare... Artist angajat... Artă angajată... *Sintagme ce nu se pot devaloriza, din nici un punct de vedere, de-a lungul timpului. Decît, eventual, prin expresiile tipizate în care încearcă unii să le îngroape. Unii care cred că-și pot face un nume îngropînd chiar și patriotismul în expresii tipizate. Căci a fi angajat nu înseamnă, în nici un caz, a-ți enunța apartenența, pe bază de cotizație, la o cauză doar avantajoasă.*

Deci, angajarea nu se identifică neapărat cu actul explicit (și impudic, la urma urmelor) de comunicare fie „mură-n gură" a unui mesaj prefabricat, cu valențe artistice discutabile. Este angajată, fără, acea creație a cărei VALOARE se legitimează prin transportul „ilicit" de semnificații, de conotații, de inefabil. Adică, altfel spus, valoarea actului artistic nu se măsoară doar prin gradul de accesibilitate ci, mai ales, prin capacitatea sa de a ridica nivelul receptării. Poliscamtismul nu este, deci, un viciu ci, mai degrabă, expresia deschiderii creației spre receptor. Acesta, eliberat de sub tirania „sensului unic" (de interpretare, evident), are posibilitatea de a-și manifesta plenar personalitatea în abordarea actului artistic.

Suntem o generație de creatori tineri, născuți în România liberă, crescuți în legile pămîntului românesc, vorbind extraordinara limbă română. Toate acestea nu puteau să nu lase urme în sufletele și mîinile noastre. Tocmai din această cauză, conștiința noastră artistică, supremă comandament al unei culturi de largă respirație umanistă, este capabilă — și o afirmăm cu toată convingerea — să genereze opere autentice, în care să vibreze permanența spiritualității românești. Apare, astfel, total neavenită punerea la îndoială a bunelor intenții ce guvernează atelierul noii generații de creatori.

Încheiem, nu putem să nu subliniem faptul că, la nivelul discernerii culturale, competența nu se poate improviza.

MARIUS MORARIU

Supliment îngrijit de: DORIN DAVIDEANU, ANDREEA GHEORGHIU, DANIEL KENST, VIOREL MARINEASA, MARIUS MORARIU, DAN PAMPU, LUCIAN PETRESCU (redactor responsabil), MIRCEA PORA. Fotografii de HORST KLEMANN.

BUPT

CRONICA

DEBUTURI

Volumul de debut al lui Eugen Bunaru **(Alegerea surîsului,** Editura Litera, 1981) se alătură altor timişoreni (Petru Ilieşu, Dan Emilian Roşca, Ioan Morar, Valeriu Drumeş) care au scos cărţi bine primite, capabile să contureze alături de altele care se aşteaptă (Mircea Bîrsilă, Simona Grazia Dima, Ion Monoran, Gheorghe Pruncuţ, Marcel Tolcea) o grupare poetică solidă.

Unul dintre nivelele textuale ale cărţii lui Eugen Bunaru cuprinde simburi de autoreflexie poetică dirijată către lume prin poezie, prin prisma şi prin posibilităţile ei de asumare. Existenţa este „spectacol suspendat" între privire şi atitudine. Aceasta, resimţită întotdeauna pînă în adîncurile ei, stîrneşte starea poetică : o prelungire în meditaţie a existenţei. A faptului de a exista printre ceilalţi cu discreţie, participînd la **trăire,** construind-o de fapt cu potenţial mărit. De aceea clişee fotografice ale realităţii se întretaie în poezia lui Eugen Bunaru cu distanţări discursive — plonjări în sine, către siguranţa liniştitoare a mormăielii cu celălalt eu. Ca între plus şi minus dialogul dintre eul real, manifestat în gest şi rostire, şi celălalt absent, format din stări confuze şi indecise ca nişte spirale de fum şi ceaţă impalpabilă. Între plus şi minus aşadar, dialogul cu eul absent transformă prezenţa printre ceilalţi în absenţă, în neant, în gol, în Tao. Fulgerările cotidiene ale golului, ale suspendării în existenţă şi deasupra ei sînt virtuţile acestei poezii şi reuşitele ei. Mişcările poemelor se derulează lent, încetinite, pregătite pentru a fi interiorizate, surprinse astfel în vers şi redate mitului (alt nivel textual). „Pe calţii / Ca un Isus pe valuri / Azi mă mai darîm în necuprinderea tulbure a cetăţin paşi de-o mulţime de ani / Aşa va fi totdeauna / Un balast friguros / Ce se cere aruncat în apele confuze / Ale întîmplării şi ale conştiinţei" **(Alegerea surîsului).** Imagini de o clipă, tulburătoare prin expresia directă descriu fulgurant citadinul : „Porumbeii oraşului se plictisesc de moarte / Ciugulind pudicele fărîmituri ce se rostogolesc / Din plăcerea şi traumele oamenilor" **(Verticală în zi);** „Cu acea salivă echivocă a unei ţigări / În aşteptarea oricui / O maşină albă a staţionat / Sirena ei întoarce uşor capetele trecătorilor" **(Toată întîmplarea)** sau surprind mecanica străzii, depăşind-o prin interiorizări — acesta fiind spaţiul de existenţă nefalsificat al poemelor. Dealtfel, interiorul creatorului îşi construieşte intimităţi private, închizînd spaţiile şi avînturile, orice cărare : „Ceea ce simt e o pace prea strîmtă / Pentru limitele mele / E drept am în faţă reliefu bizar al scrumierei / Cu magnetice fumegări pe decorul viran al memoriei / Cineva în avans mă fixează / Devorînd toată scena" **(În avans).** La fel, altundeva, aceeaşi prezenţă insolită violînd acelaşi gol întors spre sine : „E noapte la masa de scris / E ca şi cum de atîtea ori / În clipe de stîngăcie ori de ananghie / M-ar surprinde / Deşi singur / Cineva / Măcar o pereche de ochi cu singura lor şansă / De-a clipi nedesluşit şi ironic" **(Anatomia nopţii).** În alte locuri tărîmurile absenţei şi ale golului sînt cîştigate în chiar mijlocul indisciplinat al cutărui sau cutărui birt din margini, împodobit cu răscoala barbară a beţivilor : „E o seară cum celelate dar pot simţi / Că viaţa e alta / Şi sînt de nesmuls aici la o masă / Unde sticlele şi paharele s-au golit pe rînd / Poate din setea de-a sparge acea imagine gîndită / A golului, a singurătăţii / Sînt totuşi eu însumi : profil al tăcerii" **(În hainele lor).** Intimitatea universurilor populate, starea de comunicare cu dezmăţul murdar al gării : „În gară la miezul nopţii. în holuri reci / Cu chipuri pătate de cenuşiul vieţii" între orele din grafic, printre capetele şi respiraţiile „grele duhnind de băuturi ieftine a muştar / Şi crenvurşti înfulecaţi în picioare" între toate acestea, şi numai aici, este posibilă interogarea „condiţiei umane a poeziei". **(Implicaţii curente într-o veşnicie),** a „funcţiilor ei viscerale" într-un efort prin care creaţia însăşi îşi cîştigă simplitate maximă, despuiere concretă şi viguroasă într-o febrilitate justificativă, un fel de artă poetică prin care poezia încearcă să justifice viaţa.

Cît despre dedublarea din **Alter ego** ea este, subteran şi referenţial, a întregii cărţi şi a noastră a tuturor. Magul nopţii este o imagine îngheţată, o ilaritate tragică, un joc la care nimeni nu va putea să rîdă vreodată. Decorul acestui dans orgiastic şi exorcizator este acela al poeziei reflectată de apele lucii ale cîtorva oglinzi din vremea imperiului, invocînd amintirile acelea violent conturate în două, trei suflete în stare să salveze trecutul, să-l întreţină viu prin mărturia mută a trecerii vieţii în amintiri şi de aici în profilurile translucide ale poeziei întotdeauna.

●

Volumul cu care debutează Ioan Morar **(Imblînzitorul de metafore,** Editura Facla, 1981) înfăţişează cititorului cum anume se cîştigă şi se îmblînzeşte un discurs privat. Vigoarea poetică este uşor de recunoscut de-a lungul celor două părţi distincte ale cărţii, chiar dacă aparent, una se desparte de cealaltă printr-o exprimare ceremonioasă şi imnică, întrebuinţînd un arsenal imagistic restrîns (translucid, uşor trist, vag edenic). Dezvăluire francă a fluxurilor şi refluxurilor interioare, strofele de început ale lui Ioan Morar sînt stări şi descrieri ale sentimentului ; hărţi ale acestuia. Prima sa vîrstă poetică cultivă tonul elegiac cu sonorităţi ardeleneşti amintind de Ioan Alexandru, topindu-se în diafanităţi, le-am spune impudice, cu o nerusinare a lor, ordonată în paradigme triadice (alcoolice, extatice, edenice), uitînd sau ignorînd pur şi simplu să-şi mai ia precauţii „poietice", riscînd în efuziunea sincerităţii lor să se sufoce în construcţii metaforice cu bătaie fixă, entuziastă. Poate că tocmai datorită acestei frenezii „trans-poietice", datorită acestei naivităţi riscate — prin care poetul a făcut poezie pe cont propriu şi dincolo de convulsiile ei, etapa aceasta nu-şi va primejdui existenţa : „Ce fruct amiroasă în stele a toamnă / Şi scurge lumina în beţia din prune / Iubito e vîntul, e vîntul Septemvre / Şi-un fel de mireasmă ce n-o mai pot spune" **(Vîntul Septemvre)** sau într-alt loc : „Dor fructele ca nişte răni zemoase / Mucegăiesc luminile în sfinţi, / În rai e noaptea umbră de femeie / Şi dorm copii de ceară în părinţi" **(Toamnă profană).**

În a doua parte a cărţii schimbările sînt substanţiale. Metrica anterioară este părăsită. Muzicalitatea ritmată şi imobilitatea imaginilor face loc fluxului descriptivist, interiorizat. Sînt temperate, de asemenea, metaforizările excesive. Poemele se derulează într-o faptică disparată, ca într-un sanatoriu musilian aflat sub casca de sticlă a unui observator îmbolnăvit de detalii, nereuşind în hiperbolizările lentilei să întrezărească întregul decît refuzat şi refulat undeva la marginea neclară a concavităţii. Acestea ar fi virtualităţile textelor întrezărite ici, colo în volum şi confirmate din plin de cîteva noi, nepublicate.

Concurenţa cu inerţia textului alimentează pe alocuri o terminologie aproape sportivă. Este căutată acea „miercure după-amiază" în care „lumina lichefiată", „untdelemnul melancoliei", vorbele iubitei, culorile, iarba, într-un cuvînt neliniştea fertilă, pot genera forma maximă, curba ascendentă, ziua perfectă pentru Poet „îmblînzitorul de metafore".

Ciudăţenii piezişe, tensionate, sînt mai de dorit decît „coloniile de crini îmblînziţi". În ce mă priveşte prefer mecanica speriată a imaginilor acestora : „Vine amurgul ca toamna / într-o livadă de luminări" / şi între vorbele mele un fel de ceaţă, / abia dacă se mai vede / oglinda de hîrtie pe care scriu : / în biografie mi se zbate / un animal de povară" **(Un fel de ceaţă gălbuie)** sau constatările simplificate, hotărîtoare însă pentru cărările viitoare ale poeziei lui Morar. Notaţii fruste : „Acum trece o femeie prin dreptul ferestrei şi / urmarea e că nu o să ştii niciodată / gîndurile pe care şi le face văzîndu-te / afundat în această după-amiază" **(După-amiază în oglindă),** definiţii imobile : „La adevărul că te-a părăsit o fiinţă ajungi tîrziu", mişcări de cadre moleşite, morfinomane : „Stai în balansoarul. legănîndu-se lent, / al imaginaţiei"... „şi plouă şi treci cu greu înainte printre / pînzele de apă şi brusc încetează ploaia" **(Insinguratâ, ghemuită-ntr-un ungher sălbatic),** dialectici întortocheate, dedublări : „Te dai cîţiva paşi înapoi şi te uiţi / la el printre gene; e ca şi cum ai privi / o înfăţişare de a ta mai de demult / şi pentru o clipă simţi că eşti acea înfăţişare" **(Cîţiva paşi înapoi).**

Poezia lui Ioan Morar îşi caută expresia adecvată. Sondează stări placide, nostalgii uleioase, plictiselile suverane ale după-amiezelor de duminică asemănătoare gangurilor cercetate împreună prin secolul din urmă petrecuţi de mersul în vîrfuri al oraşului şi de zîmbetul roşu al cărămizilor austriece, cu ierburi crescute prin camerele de primire, cu profilurile în muchie ale unor arhitectonici kafkiene.

DANIEL VIGHI

„La cheremul atîtor armonii"

Volumul lui Eugen Bunaru înseamnă un debut întîrziat (de vină fiind o minunată, dar ineficientă discreţie), poemele sale (din această perspectivă) avînd un uşor parfum protocronic, construindu-şi, însă, şi punţi de legătură cu **nouăval** („e ingrat să dai nume atît de părăsite universului") şi, în mod paradoxal, tinzînd să treacă de obositoarea cantonare în ironie, în autopersiflare, în impact gălăgios cu o anume realitate (umană şi estetică). Din această întreită încîlcire rezultă o poezie interesantă, poate, după gustul unora, cam accentuat moralistă (tendinţă temperată de un cinism blînd şi de o savantă ţesătură a stărilor, a asociaţiilor, a sensurilor). O parte a poemelor se constituie dintr-o dublă direcţie de înaintare : despicarea fină, dar necruţătoare a unui nucleu al realităţii, prelinsă într-o lentă cădere în tenebrele sinelui şi ridicarea ostenită, dar şi orgolioasă a eroului liric din sterilitatea propriei condiţii către o zonă a existenţei, dacă nu esenţializată, oricum, purtînd pecetea tentativei de separare faţă de convenţie, eroare, vulgaritate (deşi coabitarea frenetică, nu cu impurul, ci cu inautenticul, este, uneori, în mod dramatic, îngăduită). Motive zoo sau banal-umane, simple îngrămădiri de obiecte declanşează un mic scenariu care trece de la falsa la chinuita şi parţiala identificare cu ele, ca să ajungă la o tremurată, mişcătoare încheiere parabolică sau la o plurivocă interogaţie existenţială : „Porumbeii oraşului se plictisesc de moarte / Ciugulind pudicele fărîmituri ce se rostogolesc / Din plăcerea şi traumele oamenilor / Apoi din nou de la răsărit spre apus / Şi lucrul acesta nu e cel mai uşor cu putinţă / Unde fiinţe contopite de gest / Zîmbesc demiurgic fărîmînd alimente // Cînd soarele te orbeşte în şinele de tramvai / Şi simţi cum adevărul neputînd alege / Se scufundă rămîne singur — ca o mumie // În alcoolul inimii" **(Verticală în zi).** O şi mai bună cuprindere a acestor zone interferate poate fi găsită în **Armonii paralele:** „Sub flamura zilei pe coama ei de val // Gestul larg şi uman descătuşînd / O nouă energie / Un semnalizator se stinge şi se aprinde / Funcţionînd fără oprire // Dar cu priviri periferice / Îmi bănuiesc paşii deasupra materiei / Şi dintr-odată chibrite negre ţigări consumate / Ciorapi goi hibernînd în zăpadă / Gura fără răspuns a unei cutii de conserve / Mă fac să adulmec în depărtata ardere / O confuză mustrare // Şi iată cu gustul lui de aripi // Aerul ne uită unul lîngă altul // La cheremul atîtor armonii // Un cer sau un avion / Se striveşte pentru o clipă de mine". Poezia aceasta tinde să înglobeze personaje şi locuri dintr-o mitologie a cotidianului modern : chelneriţa, măturătorul, porumbeii oraşului, hingherii, gara, călătoria, şantierul etc.

Poetul ambiţionează uneori să stoarcă pînă la uscăciune nervurile care-l leagă de existenţa obiectuală, de aici rezultînd bucăţi cu bune aplicări reflexive, marcate nu numai de conflictul dintre libertatea opţiunii („de pretutindeni mă vor flagela zorile", „lumina de-o clipă a adeziunii mele", neodihna secretă a cerului") şi strictetea determinării („galeriile de neînvins ale aerului", miraculoasă intimă capcană") — ceea ce ar fi banal —, ci de gradaţii subtile în interiorul fiecăreia („pietre frenetice azvîrlite cu precizie spre toate direcţiile", „prinde palanjeni alegerea surîsului", „arhetipuri mustind de strigătul meu tandru", „o pace prea strîmtă / pentru limitele mele", „captivă stare / spre toate vibraţiile, spre toate direcţiile") şi sfîrşite cu acea împăcare anxioasă care pare să fie nota dominantă a volumului. O discuţie aparte ar merita poemele în care apar frînturi ale unei arte poetice subtile şi ambiţioase : „O, capul poetului // — Se clatină // Nelegiuit // Invers, / Legea lui e a lumii / Doar din cerul gurii sale // Cade capul lui de profet". **(Semn).**

VIOREL MARINEASA

*) Eugen Bunaru, **Alegerea surîsului,** Editura Litera, Bucureşti, 1981.

Însemnări cu „Cenuşăreasa"

Zîna cea bună a lui Mituş

Reluăm — cu trufie şi sfială... — „Însemnările cu Cenuşăreasa" scriind, neîntîmplător, despre **Dumitru Toma,** cel care a inventat rubrica mai anul trecut şi a hrănit-o preţ de vreo trei numere. Nu pentru că el ar fi mugure (mă rog, butaş, vlăstar, puiet) de foiletonist, ci pentru că întîi şi-ntîi este un înzestrat autor de cărţi pentru copii.

Şi nu e uşor lucru să nu-ţi tulburi lumina din suflet înfruntînd (poate nu) zilnice comentarii cel puţin la fel de sîcîitoare ca o durere de dinţi... „Ei, taci, chiar scrii poveşti pentru copii ?" Înghiţindu-şi (sau nu) sughiţul de rîs, cîte unul se dă un pas îndărăt ca să vadă întreg aşa descreierat, sau, mai simplu, îi administrează nefericitului un brînci milos pînă hăt departe, la marginile literaturii. Fără strîngere de inimă, fiindcă, din obosită prejudecată, literatura pentru copii este socotită un fel de adjuvant în disfuncţia vinei creatoare sau exil în caz de refuz sistematic din partea celeilalte literaturi, „serioase". Iar dacă un excelent poet îşi povesteşte întîmplările din grădină sau adună rime pentru „fetiţe-veveriţe", e mai simplu ca excepţia să întărească regula decît s-o zdruncine. Pentru că prea des se spune, în perfectă necunoştinţă de cauză, că literatura pentru copii, aceea „curentă", este mai degrabă apanaj al impostorii, al crizei de idei, dacă nu şi de talent. Ori, gîngăveala ce nu înduioşează pe nimeni şi sentenţiozitatea apretată, mai inhibantă decît uzul bătăii în şcoală, nu sînt limite obligatorii între care pot exista cărţile destinate copiilor.

O dovedesc şi cele trei cărţi ale lui **Dumitru Toma,** dintre care una, **„Fata meşteceniIor",** deja apărută, la Editura **„Facla".** D.T. improvizează cu elemente clasice (zîne, împăraţi bătrîni cu conflicte de frontieră, vrăjitoare, cerbi vorbitori...), etiologic difuz (ca în „Floarea soarelui", „Prinţesa de rouă"), instituind convenţia, dezinvolt, chiar şi cu „a fost odată". Dar, cu falsă candoare, risipeşte primejdia plictisului, impresia de tablou după natură schiţat de un orăşean gest-beget care ştie copacii doar cuminţiţi de-a lungul trotuarului. Plăcerea autentică a povestirii nu-l îndepărtează de ţintă, sfătoşenia e dublată de zîmbet subţire, gestul convinge, dar şi lasă imprevizibile umbre pe perete. Astfel ca în locul a cinci porunci („iubeşte-ţi mama", „nu deznădăjdui, neiubirea e doar trecătoare pierdere a identităţii", „dragoste e şi-n bobul de rouă", „respectă fiinţele naturii" şi, mai ales, „nu trîndăvi") compune cinci povestioare nepoticnite. Dacă meritul acestui scriitor ar fi doar în faptul că face de suportat, cu inima împăcată, atîtea adevăruri dintr-o dată, şi tot n-ar fi puţin lucru. Iar, că a avut curajul să debuteze cu literatură pentru copii, aproape nu e de mirare, de vreme ce vine dintr-un oraş (Arad) în care mai trăieşte şi azi Făt-Frumos, metamorfozat în traseu de tramvai...

ANDREEA GHEORGHIU

BUPT

„LUNEA CORNILOR"

Jocul de măşti din Valea Almăjului

Jocul cu măşti este o practică rituală străveche. Caracteristică tuturor zonelor de cultură arhaică, ea este integrată unui complex ritualic mitic, cu funcţionalitate sacră. Probabil că mascarea este o practică ritualică avînd valenţe totemice, cînd împrumutarea formei unui anumit animal semnifica identificarea efectivă cu acesta, şi transferarea astfel a tuturor calităţilor sale fizice (vezi presupusul cult licantropic la geto-daci). Pe de altă parte, carnavalul, ca formă „instituţionalizată" a jocului cu măşti, semnifica, în plan mitic, anularea ordinii sociale şi morale (o zi sclavul era rege, iar regele sclav) şi instituirea haosului primordial, anterior creaţiei sacre. În această zi, anularea preceptelor morale ale colectivităţii poate îmbrăca forme multiple, mergînd pînă la manifestările orgiastice colective.

Odată cu trecerea gîndirii de tip mitic într-un alt tip de mentalitate, practicile străvechi nu se degradează, ci suferă o resemnificare într-un alt plan al instituţionalizării — sacrului: Funcţiile practicilor mitice se resemantizează, sau se pierd cu totul, păstrîndu-se doar aspectul spectacular.

În Valea Almăjului, la Rudăria, o zonă unde se păstrează foarte bine nu numai o sumă de obiceiuri străvechi,

ci şi un mod de gîndire tradiţional, jocul cu măşti se practică în contextul unor semnificaţii comunitare străvechi, în mare măsură conştientizate ca atare. Acest obicei se desfăşoară în prima zi de luni a lui martie, şi încheie ciclul sărbătorilor de iarnă. Pe de altă parte, este sărbătoarea care anunţă deschiderea şirului de manifestări ale sărbătorilor de primăvară. Cunoscută de către comunitate sub numele de „Lunea cornilor", această practică păstrează funcţionalităţile anulării unei ordini morale stricte, instituită şi respectată de membrii colectivităţii. „Cornii" sînt acei care, prin mascare, ies din normalitatea morală a satului. În această zi sînt permise acte care în mod obişnuit sînt amendate de către morala satului. Astfel, un flăcău care în toată perioada anterioară nu s-a căsătorit, din motive diverse (stare materială, sau opoziţia unuia din părinţi) o poate face acum, pentru că este „un corn", un atipic tolerat şi acceptat. Flăcăul care întîmpină opoziţie din partea părinţilor fetei merge cu ceata de mascaţi la casa respectivă, unde îi este permis, în această identitate a măştii, să joace fata şi, în fapt, să o peţească, astfel. Libertăţile comportamentale se manifestă încă şi prin manifestările comportînd o simbolistică erotică faţă de fetele şi femeile măritate ale satului, ceea ce nu aduce nici un fel de prejudicii morale, nimănui.

Adunarea mascaţilor se face în jurul orei 14, în mijlocul satului, acolo unde se ţin horile. Mascaţii vin pe rînd, de obicei în grupuri de două-trei persoane, şi se alipesc cetei emiţînd semnale de recunoaştere. După sosirea tuturor, are loc o horă, numai a mascaţilor, care îşi păstrează semnificaţiile ritualice de circumscriere a unui spaţiu sacru, care este acela al sărbătorii. Măştile, ca şi gesturile mascaţilor, dezvoltă o simbolistică a burlescului, a comicului. Simbolistica măştilor este cu deosebire interesantă. În primul rînd, nu pot să lipsească măştile zoomorfe. Ne-

presupunînd o profesionalizare propriu-zisă a mascaţilor, se are în vedere ca ele să fie reprezentate anual. Există apoi reprezentarea punctelor centrale de interes a satului tradiţional şi a mitologiei sale: dascălul, preotul, diavolul. Meseriile mai noi, care însă acum sînt implicate esenţial în viaţa comunităţii, sînt prezentate cu întreaga gamă a accesoriilor lor. Hora mascaţilor are şi o funcţionalitate iniţiatică. Feciorii care pînă în acest moment nu au jucat în horă, din timiditate sau nepricepere, o fac acum, cînd nici un gest nu mai este judecat cu intransigenţa morală obişnuită. La manifestare participă întregul sat. Atitudinea comunităţii nu lasă nici un moment să se înţeleagă faptul că manifestarea ar fi derizorie, şi numai distractivă, practicată de membri mai puţin importanţi, moral şi social. Dimpotrivă. Flăcăii care întocmesc ceata mascaţilor sînt dintre cei „bine văzuţi" de către colectivitate, cu autoritate şi o bună poziţie socială. După hora din centrul satului, are loc colindatul. Colindul cetei de mascaţi păstrează caracteristicile colindului propriu-zis. Sînt colindate casele gospodarilor cu prestanţă şi autoritate, recunoscuţi ca atare de întreaga comunitate. Şi cu acest prilej, are loc o re-cunoaştere a valorilor morale ale membrilor colectivităţii. Cu ani în urmă, ne spunea informatorul Popovici Dumitru, bun cunoscător al obiceiurilor din sat, şi, în aceeaşi măsură, gazdă primitoare şi bun gospodar, respectat şi cinstit de membrii colectivităţii, după colind urma o altă horă, tot a mascaţilor, după care avea loc sărbătoarea propriu-zisă, a întregului sat. Înaintea jocului, pe fondul acestei sărbători carnavaleşti, a glumei şi a gestului permis, are loc o pregătire a satului pentru strigarea peste sat, adevărată instituţie de control moral şi social, care urmează carnavalului, după o săptămînă. Sînt scoase în evidenţă defectele şi abaterile de la normă ale unora dintre membrii colectivităţii, cu mult umor şi ironie, în faţa întregului sat. Cel autorizat de către colectivitate cu acest rol, preşedintele C.A.P.-ului, Imbrescu Ilie, este un om hîtru, cu mult umor, ale cărui cuvinte sînt receptate de către membrii satului cu multă atenţie şi interes. Această pregătire a strigării peste sat realizează, pe de o parte, o adevărată tipologie a defectelor satului şi, pe de altă parte, se instituie ca o altă recunoaştere a fruntaşilor satului, care se văd acum puşi în permanenţă sub atenţia colectivităţii.

Carnavalul măştilor de la Rudăria este o bucurie spirituală. A regăsirii unor forme de manifestări culturale străvechi, a constatării persistenţei unui mod de gîndire funcţional, nealterat de curgerea timpului. Autorităţile locale (primarul Puia Elena, vicepreşedintele Ghimboaş Dumitru, secretarul adjunct Sitaru Dănilă, preşedinte de C.A.P. Imbrescu Ilie), gazde de primitoare şi binevoitoare, tutelează această sărbătoare a satului, integrîndu-se în această lume a unor valori străvechi. Se cer amintiţi cîţiva dintre actanţii ceremonialului propriu-zis, unii din feciorii satului, continuatori şi păstrători ai unei tradiţii milenare: Imbrescu Ion, Imbrescu Pavel, Didraga Dănilă, Dobrea Dumitru, Murgu Zaharia.

GHEORGHE SECHEŞAN

ÎNSEMNĂRI DE SEZON

Moment de început şi nu de reluare — termeni necesari uzanţelor noastre perceptive — începerea exprimă un mod de existenţă în primăvară al înfăptuitorului îmboldit dinlăutru de avînturile sezonului.

●

Astfel hagialicul crailor — pitoresc, burlecesc, carnavalesc, primăvăratic — este mai mult decît jurnalul unei simple călătorii. Este un pelerinaj. De aceea nu stă sub zodia primăverii, ci sub cealaltă, opusă şi pustie. Inflexibilă. Pelerinul caută mai ales gloria înfăptuirilor curajoase, unind întrolaltă fapta eroică cu cea spirituală în fel medieval. Eroul pelerin nu stă în primăvară pentru că sfidează întortocherile moi în favoarea drumului drept, urmat de-a curmezişul, prin deşert (în afara oazelor) pentru cucerirea (altcumva decît prin umbrele întrematoare ale alegoriilor) piramidei, a templului, a cetăţii, a potirului, a cărţii, în sfîrşit, a acelei „la terre promise". Ocolişurile artei, ale primăverii, sînt medieri înţelepte, în fapt singurele capabile să amîne o clipă (catharsis fulgerat) pustiul, nisipurile, lipsa de forme.

●

Drumul ocolit mai este şi semnul minciunii, al măştii hilare prin care infinitul îşi administrează echilibrul şi lipsa oricărui atribut, sărăcia şi vidul. Perturbarea generată de asaltul naiv şi avîntat (hibernal) al pelerinului este evitat prin farsele perpetue ale asediatului — ca un fel de costumaţii de carnaval (alegeri ale primăverii) azvîrlite în pieptul asediatorului, ironizînd subţire credulitate curajului.

●

Între a relua şi a începe se află balanţa. La un capăt al ei atîrnă un vrednic Eldorado (vitalităţi fertile, avînt, certitudini, şanse intuitive, cumpănirea unor surprize drepte) iar dincolo, spectral, o Sahară fără contur. Între echivalenţele intime ale lui a începe şi a relua se află toată gradaţia secretă a primăverii — o transmutaţie internă prin care greutatea materia şi forţa devin, respectiv şi imuabil, greutatea nicicum uşurinţă, ci altceva subtil şi profund, materia, spirală străvezie iar forţa inflexibilă, graţie devitalizată.

●

Perpendicularitatea ploii în primăvară trezeşte vremile tradiţiei într-o grăbită schimbare de decor şi altitudine ca printr-o fantă (anual aceeaşi) prin care se strecoară auriu şi pluvial Zeus către Danaé — fetiţa străjnic păzită de tatăl ei, iernaticul, într-o cameră subterană din bronz.

Săgeţile lui de apă unind luminile de sus cu tenebrele în care stau ascunse seminţele în aşteptare cadenţată: sus şi jos, cer şi infern, aur subţirel şi grăsime lutoasă...

●

Între nenumăratele chipuri ale sezonului, cel dintîi împrăştie mirosuri putride. Învăluie într-o ceremonie a cenuşii întinderi grosolane, oferindu-le promisiuni viitoare ale unui optimism insurgent, o teodicee a rădăcinilor şi a frunzelor — posibil burlesc al increatului înaintea intrării în ordine, nu fără surprize, pentru că intrarea în primăvară este un exerciţiu între spaimă şi uimire.

●

Pe ogoare monstrul Pithon omorît de Apollo într-o victorie deplină a elementelor solare împotriva răzvrătirilor stîrneşte astfel începutul şi nicidecum reluarea vegetaţiei, a firului plăpînd hrănit în toate diferenţierile

Solidaritatea cosmică a vegetalului aşează în primăvară începuturile comunicărilor secrete crescute în povîrnişurile tradiţiei — fructele în corespondenţă cu Jupiter, cu safirul păcii şi al spaţiilor meditative.

Jupiter, stăpînul ocult al fructelor de pretutindeni, se încarnează astrologic în orele de seară, revitalizînd prin moarte zilnică moartea fructului menit să apere sămînţa şi să o hrănească cu putrefacţia lui înceată. Arborii aflaţi sub rotirea astrului serii dobîndesc maiestuozitate şi înţelepciune — reflexe, acestea, ale bătrîneţii şi ale morţii. Stejarul este unul dintre supuşii jupiterieni, măslinul este altul.

●

Florile *stau în cornul lui* Venus *şi al ciclurilor venusiene ca întruchipări prin excelenţă ale începutului şi ale sfîrşitului. Steaua de seară şi steaua de dimineaţă, patroana florilor şi a fructelor dulci, întreţine simpatia euforică, atracţia instinctivă şi instictuală, carnavalul cu toată liota sa de fermese erotice, de umanism democratic, popular şi alcoolic.*

Frunzele *sînt ale* Lunii, *ca şi plantele de apă sau palmierul căruia-i creşte o ramură la fiecare fază cu Lună plină, nufărul, crinul — imagine a văii paradisiace, a virtuţilor depline pe care le presăra Origen din Alexandria într-o omilie (a doua) la* Cîntarea Cîntărilor *„precum nu se poate asemăna crinul cu spinii printre care creşte de obicei, aşa şi iubita mea, care-i mai presus decît toate fiicele, este un crin în mijlocul spinilor...".*

●

Şi, în sfîrşit, rădăcinile. Împletiri subterane dirijate de semne saturniene, de preformal, de plumb.

DANIEL VIGHI

„NUNTA CORNILOR" ca spectacol

Fără îndoială, în spaţiul folcloric bănăţean, „nunta cornilor" rămîne astăzi unul dintre cele mai dinamice acte folclorice care dă chip vieţii comunităţii rurale din această zonă, ilustrîndu-i modul de organizare colectivă, ajutînd-o, pe de-o parte, să se menţină în timp şi spaţiu printr-o stabilitate internă, relevîndu-i schimbările, pe de altă parte, printr-o extraordinară mobilitate, adaptînd formele vechi nevoilor actuale de viaţă ale colectivităţii.

„Nunta cornilor", aşa cum am văzut-o acum, ne apare, dincolo de sensurile ei fundamentale, ca un mare spectacol la care participă întreaga suflare. Nu cred că se poate scrie un scenariu mai bun decît desfăşurarea acestui obicei folcloric conceput ca un organism multilateral structurat, care nu se manifestă pe scenă, ci într-un spaţiu natural, centrul satului, devenit cu această ocazie un imens amfiteatru, unde, ca la orice spectacol comunicarea se realizează între „actori" şi „spectatori", folosindu-se aproape toate procedeele şi limbajele artei, muzica, dansul, pantomima, pictura (măşti, costume), sugerînd şi amplificînd, în acelaşi timp, o organizare socială şi familială proprie. Acest contact dintre cei ce performează obiceiul şi cei ce-l receptează este foarte strîns, încît se poate spune că, efectiv, cei pentru care se face obicelul participă la acesta trăindu-l.

Folosind măştile drept principală modalitate de comunicare, realizatorii lor se dovedesc iscusiţi şi talentaţi meşteşugari, dar şi înzestraţi exponenţi ai colectivităţii (tot ei se şi maschează) care săvîrşesc o sumă de acte şi gesturi cu un anumit limbaj aluziv, ordonator al vieţii cotidiene.

Dar ce mi s-a părut cu adevărat un mare spectacol a fost momentul cînd acest „amfiteatru" bucolic a devenit itinerant, adică toţi „actorii" şi „spectatorii" (emiţătorii şi receptorii, deci) se organizează într-o imensă alegorie care urmează un traseu prestabilit, cu plecare şi sosire în centrul satului. Ca într-un turneu, alaiul se opreşte din loc în loc şi-şi desfăşoară spectacolul, adăugînd şi improvizînd de fiecare dată alte scene cu neconţenite accente spectaculare.

Respectînd o gradiţie logică, acest mare regizor colectiv ştie să-şi construiască spectacolul de la atmosfera de aşteptare care se simte în zorii zilei peste toată aşezarea, pînă la dezlănţuirea plină de haz, dar şi de adînci semnificaţii, spre sfîrşit.

„Nunta cornilor" se încheie acolo unde a început, în centrul satului, cînd se citesc „poruncile", un adevărat sistem de reguli şi moduri de comportare care asigură buna rînduire a societăţii, o pledoarie pentru atitudine omenească, pntru comportare demnă, pentru omenie. Acest mecanism fereşte viaţa socială de orice perturbare sau deteriorare, restabilind o ordine echilibrată ca semn al progresului.

Cu şapte sau opt ani în urmă, împreună cu membrii ansamblului „Doina Timişului" am poposit tot aici, tălmăcind, în ceea ce ne priveşte, pentru prima dată, codurile acestui obicei. S-a născut atunci spectacolul „Omule, pomule", un început de drum pe cît de trudnic, pe atît de înălţător.

Îmi vine să cred, acum, cînd am mai văzut odată „nunta cornilor" şi cînd avem mai multă încredere în forţele noastre, că putem realiza un alt spectacol, cu mai multă putere de convingere, mai armonios, care să contribuie, ca şi celelalte, la păstrarea bunurilor noastre folclorice tradiţionale.

EMILIAN DUMITRU

BUPT

ESEU

SORIN ANTOHI

Texte cu Robinson

5. Ajungînd la teza: „Aproapele/Celălalt este expresia unei lumi posibile", voi examina două din efectele ei: 1. distincția dintre conștiința mea și obiectul său, și 2. reducerea valorilor temporale la un prezent perpetuu prin dispariția/disfuncția alterității.

Amplificînd și lămurind, din nou Tournier: „Subiectul este un obiect descalificat. Ochiul meu e cadavrul luminii, al culorii.

Nasul meu este tot ce rămîne din mirosuri cînd irealitatea lor a fost demonstrată. Mîna mea respinge lucrul ținut. De aici problema cunoașterii ia naștere dintr-un anacronism. El implică simultaneitatea subiectului și obiectului ale căror raporturi misterioase ar vrea să le lumineze. Ori subiectul și obiectul nu pot coexista, fiindcă sînt același lucru, mai întîi integrat în lumea reală, apoi aruncat la rebut".

Ce este atunci Alteritatea? Clasica alternativă e următoarea: **obiect** (chiar dacă un obiect anumit în cîmpul perceptiv) sau **subiect** (chiar dacă un alt subiect pentru un alt cîmp perceptiv). Se pare, arată Deleuze, că Sartre (în **L'Etre et le Néant**) a fost un fel de precursor al structuralismului — lucru pe care îl accept cu greutate, cînd mă gîndesc ce grozave scandaluri existențialist-structuraliste se făceau prin deceniul șapte (cu ecouri și la noi, mai ales în **Secolul 20**, 5/67); precursor al structuralismului în măsura în care Sartre pare să fi fost primul în a proclama alteritatea ca structură proprie, ca specificitate ireductibilă la obiect și subiect. El definea această structură prin **privire**, făcînd din Celălalt cel care mă constituie ca obiect cînd mă privește, pentru a deveni la rîndul lui obiect cînd îl privesc eu. (Citind cîndva Starobinski, mă minunam cît de mult exalta el privirea; mai tîrziu am înțeles că acestea sînt judecăți tipice într-o epocă de dominație a vizualului. Acest simptom era deja prezent la Aristotel, care insista în Metafizica sa, vorbind despre experiență și știință, asupra supremației vederii: „Vederea este dintre toate simțurile cel care ne face să căpătăm mai multe cunoștințe și ne descoperă cele mai multe diferențe". Mai mult, Stagiritul continua pe Platon, un mare apostol al vizualului).

Dar structura Celălalt precede privirea, care marchează de fapt momentul cînd cineva actualizează o structură care trebuie definită independent. Sartre mă conduce și spre ideea pe care o enunță Deleuze: „Dacă celălalt e o lume posibilă, eu sînt o lume trecută. Și toată eroarea teoriilor cunoașterii este de a postula contemporaneitatea subiectului și a obiectului, în timp ce unul nu se constituie decît prin distrugerea celuilalt". Și iar am ajuns într-un impas al gîndirii mele, fiindcă mi-e greu să-mi reprezint un concept pe care mă simt însă obligat să-l propun: alteritatea este de fapt o distincție temporală, o structură continuu navetînd între doi poli aflați în timpuri diferite. Dar nu cumva ajung astfel la ideea că, dacă timpul rămîne singura distincție între subiect și obiect, înseamnă că ar fi suficient să existe un unic Robinson, singurătatea însăși, perfect substitut al oricărui Aproape, schimbîndu-și etern doar aparențele? Acest Robinson ar fi atunci divinitatea.

6. Implicațiile unor astfel de comentarii sînt imense. Ele mă conduc la cel de-al doilea efect al tezei potrivit căreia Celălalt este expresia unei lumi posibile. Efectul al doilea este încă și mai profund, căci el afectează timpul. Dacă structura Celălalt nu mai funcționează, mai există oare trecut? Iată la Tournier imaginea acestui etern prezent: „Zilele nu se mai așternunele peste altele. Stau în picioare, verticale, și se afirmă cu mîndrie în valoarea lor intrinsecă... se suprapun exact în memoria mea și... îmi pare că retrăiesc fără încetare aceeași zi".

În absența alterității, ființa solitară a lui Robinson nu mai trece, ci se fixează într-un infinit prezent al comuniunii cu elementele, inutil și pur. Robinson s-a depersonalizat, este propria sa posibilitate (ceea ce e un alt mod de a spune că a distrus categoria de posibil), arătînd acum în bună măsură așa cum Heidegger teoretiza **Dasein** în **Sein un Zeit** (Neomarius Verlag, Tübingen, 1949). Unde a dispărut alteritatea? În chiar Robinson-**Dasein**, dacă acceptăm și formulările heideggeriene: „**Dasein** este o deschidere în care este înglobat și Altul, semenul nostru. **Dasein** este totodată **Mitwelt** și **Mitsein**, ființare în comun, cu ceilalți". Și, tot Heidegger: „**Dasein** este în chip necesar **dialog**, legătura cu altul".

Ce a făcut, așadar, Robinson? Perfid, l-a înghițit pe Celălalt.

S-a întins peste tot, umplînd lumea (a cărei metonimie înșelător izolată — deci inofensivă? — este Insula), revelîndu-se ca divinitate. Și, bineînțeles, Robinson-Dumnezeu a păstrat din tot timpul doar prezentul, pe care l-a suspendat fără sfîrșit (în neantul dintre Anii Platonici, între ciclurile Eternei Reîntoarceri?).

Îl bănuiesc de perversiune.

Puțini dintre adepții „înnoirilor revoluționare" în metodologia diverselor domenii, chiar dacă sînt specialiști, ei nu realizează întotdeauna sau nu realizează în suficientă măsură faptul că **cibernetica și cibernetizarea** presupun de departe o altă viziune asupra lumii, o concepție triadică în ontologie, **calitativ** diferită de concepțiile precibernetice, **diadice** (Cf. Ion Irimia, **Despre cauzalitatea informațională**, „Revista de filozofie" 2/1967).

Dacă în concepția diadică existența se înfățișează în formele **materiei** și ale **conștiinței**, în noua concepție, triadică, existența cuprinde, **alături de** și **prin** materie și conștiință, cu același rang de importanță, și **informația.**

Deci, departe de a fi o „mașinărie" de manevrare, stocare și mai ales de măsurare cantitativ-mecanicistă a informației, cibernetica și cibernatizarea descoperă și stabilesc locul informației în lume și faptul existenței lumii prin informație.

Desigur, informația a început prin a fi „descrisă" în coordonatele ei comune sau **similare** (presupuse ori reale) cu alte fenomene de pildă prin cele ale cantității, mai apoi prin cele statistice, prin mărimile tendențiale, care însă nu dau seama în chip nemijlocit de aspectul **calitativ** propriu-zis, de **valoarea pragmatică** a informației

Măsurată prin cantitatea sa „de a fi atît de mare" (în unitatea de măsură) încît să aboleasca incertitudinea existentă într-o situație cu două evenimente echiprobabile prin determinarea alegerii unuia și excluderea celuilalt eveniment, din această perspectivă cantitativistă nu se va putea spune niciodată nimic despre uriașa semnificație a diferenței calitative dintre informația **de mărimea** unui bit necesară pentru a hotărî dacă trecem sau nu trecem strada și informația, **tot de aceeași mărime**, care ține în înfricoșătoarea cumpănă a declanșării sau nedeclanșării vreuneia dintre acele arme care amenință viața a mii și milioane de oameni. Și tot așa, perspectiva cantitativistă asupra informației nu ne spune nimic despre vreo diferență între formula după care se calculează prețul unei perechi de pantofi și expresia matematică a teoriei generalizate a relativității, nici dintre un anunț publicitar și o strofă din **Luceafărul.**

Dar nu aceste diferențe în sine, nerelevate, constituie cea mai mare primejdie, ci idolatrizarea ideii, în numele informației, că **tot ce există** se poate științific calcula cu instrumentele pe care le avem deja. Fetișizarea iluziei că lumea este doar atîta și că tot ce se va descoperi ulterior se va rîndui astfel

VIOREL I. BOLDUREANU

Informație și ontologie

este o neîngăduită împuținare a lumii și o împuținare încă mai adîncă a omului; ca în orice idolatrizare a ideii și fetișizare a iluziei se induce aici un misticism, e drept, lipsit de orice transcendență, dar tot misticism, în afara oricărei tradiții spirituale și mai rău, asociat cu un neînduplecat conservatorism izvorît din încrederea și aderența totală și lenoasă la atotputernicia modelului mental și a viziunii cantitativiste asupra lumii. De aceea nu trebuie să ostenim niciodată în efortul de a înțelege că informația este mult mai mult decît apare înfățișată din perspectiva atît de riguros și de fascinant „științifică" a estimărilor cantitativ-matematizante. Și tocmai cibernetica, prin noua viziune triadică asupra lumii, a putut să aducă esențiale modalități în înțelegerea mai profundă a informației și a putut s-o definească în specificitatea sa, creînd posibilități reale de redimensionare a tuturor acelor domenii legate vital de existența informației, în primul rînd a domeniilor cunoașterii.

În cibernetică s-a reușit definirea **informației ca informație**; vom enunța această definiție și vom încerca să urmărim însemnătatea consecințelor ei pentru deschiderea unor perspective cu adevărat noi în cercetarea științifică interdisciplinară (Cf. Ion Irimia, **Informația ca reflectare a reflectării**, „Revista de filozofie" 3/1971).

În geneza informației, mai întîi, nu avem de-a face cu o simplă reflectare, cum s-a crezut, ci cu o **dublă reflectare**, care cuprinde următoarele secvențe:

I) obiect reflectare reflectarea reflectării

Ca urmare a ultimei secvențe (r rr), rezultă natura **ideală**, calitativă, non-materială ce stă la baza informației; acest dublu filtru face ca informația să fie, prin natura sa primă, **altceva** decît obiectul în care se naște, care găzduiește și care poartă reflectarea.

Tot această secvență dă și posibilitatea logică a **adevărului** și a **falsului**, care nu aparține nici **obiectului reflectat**, nici **obiectului care poartă reflectarea**, ci este o **calitate** doar a reflectării reflectării.

În cadrul, mai precis, pe **fondul** acestei duble reflectări apare **nivelul genezei semnului**, nivel care poate fi redat schematic astfel:

(2) obiect semn destinatar

Acest fapt arată că semnul este **intercondiționat** și de obiect și de destinatar și, totodată, le pune în dublă interrelație (pe care o și mediază), că el, deci, nu există ca **semn** decît în prezența destinatarului căruia i se adresează și, prin această adresare, obiectul devine **obiect semnificat.**

Esența semnului este intim legată de natura procesului reflectării, dar, precum am notat mai sus, este vorba de o dublă reflectare care asigură **valoarea calitativă**, abstractivă, ideală nonmaterială a semnului, cît și posibilitatea logică de a fi adevărat sau fals (prin conținutul său ideal pe care-l evocă, îl trezește sau îl formează în destinatar și nu prin sine ca semn).

(Continuare în pag. 15)

BOGDAN GHIU

Reportaj despre poem

Numele obiectului este **titlul** său. În sensul acesta imediat, realitatea poate oferi de-la-sine-poeme, metafore spațiale, ambientale (atrăgînd, de la o anumită treaptă încolo, tocmai prin perfecta, incredibila contingență, continuitate și orizontalitate), ce se cer, parcă, doar transcrise. Lucru destul de facil. Prin poem (prototipul-limită pentru text), realitatea își anexează, în aceeași orizontalitate și contingență cu a tuturor obiectelor ei, unicul obiect prin care ea devine **lizibilă** (vizibilă). Căci, avînd în vedere articularea perfectă dintre gîndire și limbaj, e clar că noi nu gîndim direct obiectual, ci **citim** realitatea, în absența (din care derivă ignorarea) tocmai a obiectului (singurul) lizibil, a textului. Dacă, pe de o parte, cufundarea în lectura unui text literar ne relevă diferența acestuia față de referentul său, care lipsește, perceperea lumii, existența în lume ne apare drept o facultate naturală, realizîndu-se nemijlocit, ea nerelevîndu-ne, deci, prezența textului interior pe care-l citim automat. Prezența unei absențe, cred, ar trebui resimțită aici. Asimetrie între aceste două situații! În general, termenii medii sînt în mod firesc trecuți cu vederea, spre deosebire de termenii-capăt, singurii vizibili, proeminenți, care par a se confrunta direct. [Se poate spune, forțînd puțin, că singurul nostru simț natural este... **cititul**!] Conștienți de faptul acesta, rezultă că textul (poemul) este un obiect privilegiat al realității, obiectul real prin excelență, singurul care poate fi (în sfîrșit; cu adevărat) **citit**. Obiectul cel mai artificial și abstract trebuie văzut ca, dimpotrivă, cel mai natural și concret.

Reformulînd, din moment ce întreaga realitate este fundamental și în mod natural „citită", singurul obiect al ei care poate fi direct, vizibil citit (lizibilitate=vizibilitate) este textul (poemul). Ideea asupra că-

(Continuare în pag. 15)

BUPT

LIVIUS CIOCÂRLIE

O construcție a spiritului

Am recitit memoriile lui E. Lovinescu, zicîndu-mi că anumită experiență în comentarea scrierilor marginale mi-ar da posibilitatea ca, fără a fi un exeget al operei lovinesciene, să glosez în spiritul lor și — mai ales — le-am recitit cu amintirea încă vie a încîntării literare cu care le citeam cîndva.

Literatura, am regăsit-o, cum mă așteptam. Nu egală de la un cap la altul; cînd densă, în precipitate trecute prin voluptăți acide, afine cu acelea ale unui Jules Renard, cînd rarefiată în pulberea măruntă a unei anecdotici fără relief.

L-am regăsit pe Lovinescu însuși, cel din scrisori. Contemplativ, melancolic, cu o personalitate cenzurată, mai mult impersonal. Cu mari inhibiții sufletești, sfios, stingher, amar, acerb. Orgolios, de o neconcesivă probitate, străin de orice interes în afara literaturii, fără delăsări, necunoscînd trivialitatea unora în relațiile cu ei înșiși, dar de o vie curiozitate sceptică, în stare de nedelicatețe din preocupare psihologică și lipsă de suplețe. Prepuelnic, iritabil, cu dureroase aderențe în sensibilitate din frematătoare umilințe și frustrări. Întristat de antipatiile stîrnite, însă mergînd ferm în întîmpinarea lor. Căzînd din deprimare într-o absență rece. Supravegheat, claustrat în singurătate sufletească, cu o rezervă instinctivă față de oricine și alunecîndu-și ochii la o parte pentru a nu-i vedea pe mulți, totuși îndatoritor și impunîndu-și vocația de a fi la dispoziția oricui. Nu a oricui, de fapt, numai la a acelora dornici să scrie literatură, fie ei și veleitari.

Nu căutîndu-l unde s-ar ascunde l-am regăsit, ci în lumina reflexivă a propriilor lui cuvinte, a mai tuturor celor de pînă aici.

Mai mult decît orice, am descoperit — e un fel de a zice, din singurul meu punct de vedere am descoperit — recitind, o construcție a spiritului, adică, mai întîi, filogeneza criticii, a celei postmaioresciene, ceea ce va să zică a criticii de după momentul fundamental de despărțire a apelor cînd, stabilind criterii care s-o aducă dincoace de simpla efuziune a sensibilității și de bunele intenții patriotic culturale, literatura se cunoscuse pe ea însăși.

Filogeneză, spun, deși în paginile de introspecție din memorii sînt de recunoscut și fazele ontogenetice ale formării unui critic autentic, ele putînd să fie, astfel, un ghid și un miraj pentru cei de azi.

O primă perioadă, de poezie a criticii, ar fi aceea a scrisului inconsistent din prea căutată — perifrastică, epurată de idei generale și de cuvintele comune — frumusețe. Preocupat doar să transpună opera, ferindu-se de gîndul abstract ca de o gangă care l-ar împiedica să zboare, poemul critic din această tinerețe este lipsit de firescul stilului vorbit al criticii maioresciene, ca și de nervul acesteia, de tensiunea iscată din ceea ce E. Lovinescu numește „ciocniri reale".

În a doua perioadă, înrudită acum cu proza, critica se dislocă și se pulverizează, părînd a fi adîncă pentru că este obscură, efect ce se obține, într-un stil lapidar, eliptic, prin înlocuirea construcției subordonatoare cu propoziții simple, juxtapuse. Este preferat neologismul și apare o terminologie critică, însă — ni se spune în exces. Imaginile, de o densă materialitate, nu sînt rare, iar tonul e polemic, chiar pamfletar.

Ajunsă în a treia vîrstă la maturitate, critica își va găsi specificul ca arhitectură largă, orchestrată, concepută cu precizia lucidă a gîndului abstract, austeră, măsurat științifică, ferită cu intenție de cuvîntul pitoresc, mai puțin bătăioasă, accentuat afirmativă și întemeindu-și aserțiunea nu atît pe certitudini cît pe o scrupuloasă probitate și pe conștiința trează a ordinii morale.

Chiar ajuns aici, la sentimentul plenar al propriei deveniri, și chiar cînd pătrunde, gîndind despre nașterea operei, la adîncimi la care puțini au ajuns, E. Lovinescu nu se degajează cu totul de ceva bătrînesc. Critic „modernist" prin speculație intelectuală, el recunoaște neaderența sensibilității lui cumpătate la unele îndrăzneli ale spiritului novator. Își ilustrează idei pe care, pentru a nu recurge la procedeul ieftin de a le referi la gînditori actuali, mă mulțumesc să le socotesc sincronizate cu reflecția teoretică strict contemporană a unui Proust ori a unui Valéry, și le ilustrează, deci, într-un gust fin de siècle, rezumînd cu exaltare o nuvelă austriacă mult mai puțin interesantă decît acele idei.

Spun acestea, nu pentru a-l micșora. Cred că prin structură intimă E. Lovinescu aparține încă unui moment de tranziție către formarea instrumentului critic liber de orice contigențe constrîngătoare și că prin activitatea sa a contribuit la formarea acestui instrument în mod determinant. De aceea, chiar vrînd să pledăm pentru el comitem în detrimentul lui un anacronism atunci cînd, confruntîndu-l cu cei de mai tîrziu, nu facem o anumită corecție, de natură să sublinieze că fără lucrarea lui aceștia, mai recenți, n-ar fi deloc așa cum sînt.

Pentru că am pomenit de idei teoretice de ținuta celor mai importanți contemporani, la ce anume — rămînînd la **Memorii** — mă refer? Voi înșira cîteva, fără ca, din lipsă de spațiu, să le comentez.

Departe de a fi caduc în critică, așa cum crezuse E. Lovinescu la un moment dat, elementul noțional este generator, neavînd însă la pornire caracterul unei idei abstracte, ci coborînd în cinestezic și inconștient, acolo unde devine muzical. Întreaga creație, fie ea critică sau nemijlocit literară, are la origine un „sunet muzical" specific autorului, sunet pe care Taine l-a numit „la faculté maîtresse". Făcînd apropierea, E. Lovinescu dă o interpretare neașteptată și incitantă unei idei tainiene respinse, ca neavenită, de cei mai mulți.

Așadar, eseul critic se dezvoltă dintr-un nucleu în care se cuprind **in nuce** nervurile viitoarei demonstrații. Cu alte cuvinte, la concluzie nu se ajunge, ca în știință, pas cu pas. Concluzia preexistă în sîmburele noțional, iar arta criticului constă în însușirea de a desface pe zece pagini vii ceea ce ar putea fi spus în zece rînduri de scris inert. Întreaga lui ideologie nu precede, ci se produce în stări muzicale prin ramificarea sîmburelui ideatic. Găsim aici un temei teoretic pentru a afirma natura literară a criticii fără a-i ignora specificul speculativ.

Literatura însăși pornește, cu atît mai abitir, de la sunetul muzical și nu de la fapte exterioare ei. Expresia fizică iscă sensul, scriitorul fiind creațiunea expresiei sale. Îl determină să scrie chiar faptul material al scrierii, începînd — mallarméan — cu injoncțiunea miraculoasă a foii albe de hîrtie. Mai propriu vorbind, scriitorul pornește de la cuvînt; cuvîntul cheamă sensibilitatea, face să intre în rezonanță senzația, ca și zonele adînci. Gîndirea creatoare se activează prin pulsația ritmului stilistic.

Fără să piardă nimic din ceea ce o definește, gîndirea, creația însăși, chiar și cea critică, se formează prin acțiunea proceselor obscure mai mult decît prin aceea a raționamentului abstract. De aici nu decurge că scriitorul ar fi prizonierul unor date personale. Creatorul se desprinde de om, el are chiar tendința de a gîndi bovaric, adică împotriva persoanei, o anumită desolidarizare a artistului de persoană putînd fi afirmată, idee ce reamintește un binecunoscut clivaj proustian.

Cît despre sensul operei, acesta nu va fi concluziv. Cititorul trebuie stîrnit prin nedeterminare să completeze spațiul operei rămas deschis. Aici, numele teoreticianului actual al operei deschise transpare singur, chiar fără să insist. Oricum, nici în acest loc și nici mai înainte n-am abuzat de text pentru a-l aduce pe criticul român în societatea gînditorilor importanți despre literatură ai secolului douăzeci.

Strînse la un loc, ideile din **Memorii** alcătuiesc opera criticului autentic; pe criticul mare nu-l explică îndeajuns. Pentru a-i înțelege geneza, trebuie să fim atenți la amplitudinea maximă a unei tensiuni. Sînt în memorii idei de a căror generalitate — în care E. Lovinescu crede — ne putem îndoi; pe el, însă, îl definesc. Opera de artă pornește de la un material amorf și cenușiu; nu este om superior altfel decît pesimist; omul superior se ridică deasupra pesimismului său; la conștiința pură se ajunge prin înfrîngere de sine — iată, transcrise la repezeală, aceste idei.

S-o reformulăm pe una dintre ele omul profund trăiește tragic chiar fără a fi trăit. Așa a trăit E. Iovinescu: fără evenimente, dar lacom de durere, cu amintiri funebre, simțind tot timpul un gust de neant — gustul vieții — într-un peisagiu de cenușă, peisajul unui cosmos neclar și inconsistent. Repet: putem gîndi altfel. Există, de asemenea, alte tipuri de creatori. Dar o concluzie se impune: ca să ridici o construcție a spiritului pe un sol de cenușă, îți trebuie o înaltă moralitate și trebuie, la fel de mult, să fii un mare artist.

MIRCEA PORA

VASILE PÂRVAN — EVOCARE

Destinul a fost nedrept cu Vasile Pârvan căci l-a întors cu fața spre moarte la numai 45 de ani. Dispărea astfel în plină putere creatoare una dintre excepționalele personalități ale culturii române moderne. Era alături de Nicolae Iorga, printre puținii capabili să realizeze mari sinteze istorice deoarece natura îl înzestrase cu o inteligență sfredelitoare, aptă să pătrundă pînă în cele mai adînci straturi ale timpului și cu o putere de muncă cum rareori se întîlnește. Întreaga sa existență a fost un neîntrerupt efort de a readuce trecutul, căzut în moarte, sub raza clipei prezente. Cine l-a cunoscut și a trăit în imediata-i apropiere a rămas cu impresia, devenită mai apoi certitudine, că Pârvan regreta fiecare secundă consumată pe care nu o dăruise studiului. Se citea în privirile sale o febrilitate ciudată, îi apăreau uneori pe chip umbrele unei deznădejdi fără remediu, la ideea că timpul nu-i va fi de-ajuns...

Cred că la puțini oameni această obsesie a dispariției și poate mai mult, a absurdității ei a fost atît de intensă ca și în cazul lui Vasile Pârvan. Ea a dat întregii lui existențe o tensiune de un dramatism rar întîlnit, convertind-o într-un permanent act sacrificial. Căci în concepția sa viața nu era un simplu accident biologic, destinat unei nesăbuite irosiri, ci o misiune arzătoare, purtătoare de mari idealuri și avînd ca supremă finalitate salvarea din nesfîrșitul imperiu al întunericului a ceea ce fusese odată suflet și lumină. Era în acest crez demiurgic și purificator pe care istoricul și l-a asumat o frenetică iubire față de trudotorii pămîntului, față de clipa lor vie și era, în același timp poate, și o definire a unei posibile, proprii fericiri. Referindu-se la filozofia lui, Vasile Pârvan, G. Călinescu scria aceste rînduri sintetice, extrem de pătrunzătoare. „Spirit sănătos de țăran, el are cu o conștiință mai înaltă, ideea tragicului omului în Univers și un respect pentru conștiința umană ce-l duc la un cult al amintirii. Atît există pe lume cît se poate aminti. Monumentul, inscripția, sînt viață omenească. Să le însuflețești înseamnă să-ți creezi sentimentul consolator al permanenței gîndului în ciuda morții". Deci rememorare, permanentă rememorare...

Vasile Pârvan s-a născut la 28 septembrie 1882 în satul Perchiu, județul Bacău. Tatăl, modest învățător, nevoit să peregrineze prin numeroase județe ale țării în căutarea unei catedre a rămas în memoria copilului în culori mai întunecate. Mama sa în schimb, i-a dezvăluit un suflet sensibil de care viitorul savant își va aminti toată viața. Liceul l-a urmat la Bîrlad, unde profesori cu o excelentă pregătire „clasică" au știut să-i cultive predispozițiile native pentru disciplinele umaniste. Tînărul Pârvan se impune prin remarcabile cunoștințe în toate domeniile, cîștigînd în două rînduri premiul pentru istorie al societății „Tinerimea Română". În anul 1900 era student al Universității din București (specialitatea istorie și filologie clasică).

Calitățile excepționale ale lui Pârvan au fost remarcate încă de pe băncile facultății, din primii ani de studiu. Profesori de prestigiu ca Dimitrie Onciul, Ion Bogdan îi acordă creditul lor, iar Nicolae Iorga atît de rezervat cu elogiile în privința altora îl numește de-a dreptul „un tînăr extraordinar". Impresionează în lucrările publicate acum erudiția, varietatea unghiurilor de interpretare, precum și modul aproape chinuitor în care analizează documentele, cu intenția de a le surprinde cele mai ascunse nuanțe. Iar din maniera de a scrie, din suflul puternic al rîndurilor sale se putea lesne înțelege că dispunea de resurse extrem de mari, fiind de fapt un vizionar, capabil să reînvie epoci asupra cărora se așternuse o milenară tăcere.

În anul 1904 Pârvan obține prin concurs (cu autorul de manuale Aguletti) o bursă și pleacă în Germania pentru desăvîrșirea studiilor. Găsește aici un mediu de o înaltă cultură clasic-academică, dar mai ales o școală istorică ce dăduse personalități de talia lui Mommsen sau Krumbacher. La Jena unde din 1896 funcționa o fundație a lui Karl Zeiss, cuprinzînd printre altele, un institut mineralogic și săli publice de lectură, audiază cursurile bizantinologului Heinrich Gelzer dar adevăratele revelații le are la Berlin, unde în amfiteatre solemne răsunau vocile grave, ale unor profesori eminenți, deschizători de drumuri ca Eduard Meyer, Hermann Dessau, Reinhard Kekule von Stradonitz. Teza de doctorat intitulată „Naționalitatea negustorilor din Imperiul Roman" o va susține însă la Breslau obținînd mențiunea „Magna cum Laude". Din acest moment (1908) se putea vorbi despre „prea învățatul bărbat Vasile Pârvan"..

La începutul secolului XX școala de arheologie românească (cariera lui Grigore Tocilescu se apropie de sfîrșit) simțea din nou nevoia unui diriguitor. Mai precis a unui spirit pătrunzător, cu reale disponibilități de interpretare a izvoarelor, cu un program de cercetare riguros stabilit în funcție de problemele stringente ale istoriei noastre și mai ales cu capacitatea de a realiza lucrări fundamentale care să reziste trecerii timpului. Toate aceste deziderate le va întrunchia, în mod fericit în persoana sa, Vasile Pârvan. Vor urma de acum înainte (din 1910 era director al Muzeului Național de Antichități și membru de drept în Comisiunea Monumentelor Istorice) ani de muncă încordată, de cercetare febrilă a zeci și zeci de așezări, de adevărată istovire a trupului și a minții cu scopul generos de a recompune din vestigii civilizația geto-dacă, precum și interferența ei cu spiritualitatea greco-romană. Cea mai intensă campanie de săpături o va desfășura în Dobrogea, căci acest teritoriu străbătut de Dunăre și aflat în vecinătatea mării avea în adîncurile sale impresionante straturi de Istorie. Iată ce notează, referitor la atmosfera de lucru ce domnea pe șantiere un colaborator de-al său ce participase la dezvelirea cetății Ulmetum (Pantelimonul de Sus). „S-a muncit cu un eroic entuziasm. Pârvan, el însuși foarte tînăr era primul la toate ostenelile și prezent la toate lucrările, dînd exemplul unei impecabile conștiinciozități și al unei stoice discipline de muncă. Lucrul echipei științifice dura din zori pînă la căderea serii. Problemele erau urmărite și înregistrate în toată complexitatea lor arhitectura, stratigrafia, epigrafia, numismatica, sculptura, pînă la ceramică și la obiectele mărunte de tot felul. Era un spirit cu totul nou deosebit de acel care prezidase săpăturile făcute mai înainte în țara noastră, cînd supravegherea lucrărilor era adesea lăsată pe seama gardienilor și cînd singurele obiective demne de interes erau socotite dezvelirea zidurilor și recoltarea de inscripții". Cea mai mare izbîndă arheologică a lui Vasile Pârvan, rămîne fără îndoială redescoperirea complexului cetății Histria. Colonia fusese întemeiată pe țărmul Portului Euxin, în secolul al VII-lea î.e.n. de către milesieni. Cercetările au scos la iveală mărturii ale unei vieți complexe rafinate, ce amintea sub multe aspecte strălucirea civilizației clasice grecești. Rînd pe rînd au fost readuse în lumină din adîncul mut a două milenii, relieve votive, de tip elenistic, sculpturi, coloane de marmură, precum și o îndepărtată lume (ne-o imaginăm) peste care trec

(Continuare în pag. 15)

BUPT

POESIS

SIMONA-GRAZIA DIMA

DUMINICĂ

E zi de duminică,
zborul se pierde-n sărbători
şi îngerul tînjind să se răzbune
se furişează dintre nori.
Cînd e atît de duminică
în albele cîmpii întinse
adu-ţi aminte
cum curge apa în fîntînă
fără s-o umple vreodată
şi smulge blîndului nisip
fugara-n somnuri vietate,
osul pornit
să se piardă sub lumi
şi taie sub sabie pomul uscat
din care turmele grele-au să sară.

PASĂRE DELICATĂ

Am văzut oamenii trecînd prin oraş
cu fulare de lînă împletite de-a lungul
a multe răstimpuri de pace.
Parcă erau păsări vorbăreţe
zburînd prin pomii de cireş.
Orice zguduitură violentă
le-ar fi deşirat fularele
şi dacă soarele ar fi sticlit
ca un cuţit acid şi ar fi început
să roadă în tot ce e carne,
ei ar fi tăcut, luaţi de un vînt străin,
prin crengi, spre cerurile
ca tigăile afumate despicate de stele,
fără fulare la gît, fără
nici un cuvînt de îmbrăcat,
fără nimeni care să spună :
omul e o pasăre delicată,
cu ochii limpezi, cu oasele subţiri.

LUCRUL

Lucrul e singur şi doarme.
Ah, cum l-am scos din obielele lui
şi i-am văzut rădăcinile
prinse în alte lucruri din jur
abia ca mătăsuri de păianjen
din aur
în reţele melodioase
încît puteai să-l desprinzi
şi să-l pui liniştit la gît —
inel într-un lanţ.

CHIPUL TĂU

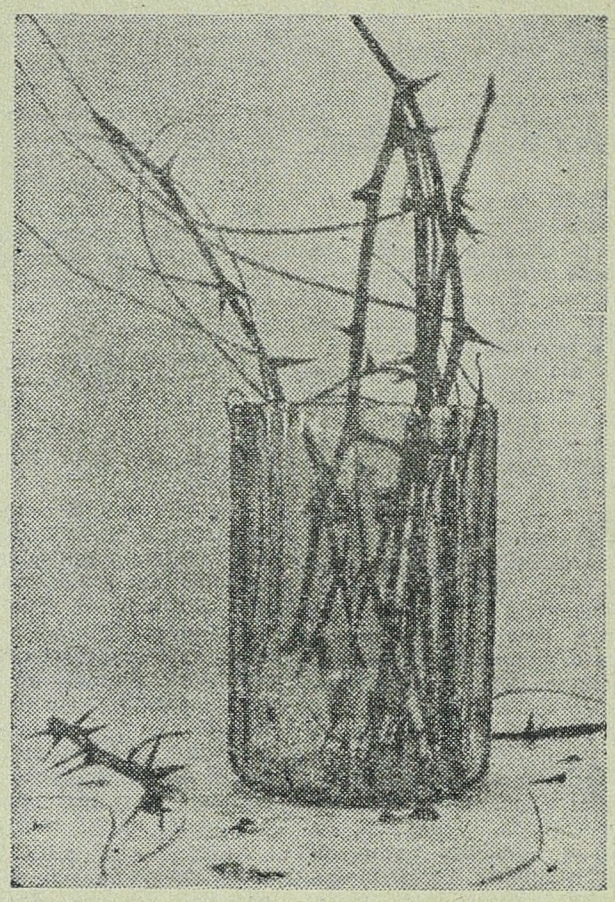
Ce chip frumos aveai tu
şi fără nici un număr.
Şi cum trecea fericit rechinul
pe faţa ta, sfîrteca valul
şi se uita la soare.
Şi geometrii atraşi de pămînturi
mureau pe obraz
prinşi într-o floare.

PRAGUL

După un pas uitat prin nisipuri
cînd plouă cu sînge
pornesc printre mlaştini.
Drumul cel vechi şi marele trup
armura zdrobită
şi oasele răsfirate
le-aud uneori
ca un tunet, prelungi,
covîrşite de viaţă,
suflînd spre pămînturi.
Recompun încet
din decalate frînturi
pragul, frumuseţea pierdută
sau numai neterminată.
Ramuri şi ape
ochi voci şi mîini
se unesc fulgerate
în vîntul care se-alină.

ACOLO

Acolo e plin de jivine,
frunzele grele dorm într-un lanţ,
şi iarba creşte, creşte-n parîme
iar pomii înalţă fructul pierdut.
Acolo-s adevărate intrările-n ziuă
adevărat stiletul înfipt în amurg
şi ploile nu curg, ci cuvîntă
şi oricare gînd e stol de cai murgi,
Acolo-s din carne florile,
pruncii viguroşi zbucnesc din copaci
şi lumea cea vie din hău se desplîntă
şi tremură-ntreagă sub bolta de fragi.



CUVÎNT UITAT

Ce face acest cuvînt
suspendat ca un nor
între cer şi pămînt ?
Cine l-a spus odată
şi l-a uitat apoi
ca un nor fără ploi
între cer şi pămînt ?
Întrebam de părinţi
nu era al nicicui
rătăcea lepădat
între cer şi pămînt
în stînga cu gol
în dreapta cu plin
tremura în vîrtej
între cer şi pămînt.

VOICU A. DAVID

DINTE DE FIER

Pe locul unde e astăzi
cenuşiul meu bloc
erau acum cîţiva ani nişte hale de tancuri
şi-un arsenal.
Crezi tu în ziuă ? Crede !
E-o vreme de mers la analize,
magma mai acoperă şi cununa-miresii
şi mirosul puternic şi proaspăt de mărar.
Crezi tu în ziuă ? Crede !
Nu e ceea ce noi am vrea acuma să fie
trecutul mai arde cu-o sacră făclie :
pentru vopsitul mantiilor regale
erau ucise de fiecare dată c-un fier
zece mii de scoici.

LIQUID AMAR

Uneori, între rînduri
între dilatate pupile
între poli, între scame,
între mîini, între pături,
între roţi, între note,
între chei, între spaţii
diforme, chircite rongo-rongo tăbliţe
tăiate felii, cu ardoare, de-un Sartre
dar şi lungile, arcuitele
elegantele pene ale paserii-lîră.
Şi noi, în loc să le încantăm
cît mai pur
noi, noi mai mergem cu cuvintele la piaţă,
la-njurii,
la ceartă, la teste,
la minciuni, la război
şi aşa mai departe.
O lipsă de stimă
ca praful pe-altar.

PERIPLU

E vorba de o gaură neagră
ce absoarbe de toate, nimeni nemaiştiind
ce se întîmplă cu ele,
de un spaţiu în răcire
pentru a nu se mai aprinde din orice,
de o coardă înînsă
vibrînd sălbatic în moarte,
de un covor roşu
înnegrindu-se exponenţial,
de o butelie cu heliu
gazul ideal, ideal, ideal

şi, în sfîrşit, de-o felie de soare
să mă lumineze odată şi pe dinăuntru
şi de prieteni
scoţîndu-mă pe braţe afară.

APĂ DRAGĂ

Te infiltrezi în mine
tiptil, şerpuit
şi angelic
iar eu
stelar, confuz, uitat debuşeu
aţintesc potopit spre sfîrşit
visînd furios că m-aş trezi altul.
Mai am de durat o mulţime
şi la pîndă, la pîndă
premeditîndu-şi asaltul
stă teama de copleşitoarele vorbe
de ale creării tăceri
şi de plînsu-mi.
Merg, ce osîndă,
să-mi verific curajul
de-a rămîne tot însumi.

EXISTĂ

Există, în cenuşă,
căuş ba chiar cătuşă
există un jar adînc
ce-l poate stinge doar un atins de spleen
tătar
cu fieru-i iute, crud, barbar
şi fin
de la oblînc
luat.
Sau unghiile-mi, fiecare deodată un izvor
un ochi spre zbor
înlăcrimat.

Mă uit la mîini.
Nu mi le recunosc, rănite
cum sînt de schije şi de pîini
ce au trecut pitite
hulite
sau rebele
şi-ncet toate le-au scurs,
uitînd, pe rînd, de ele.
Urs.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

BUPT

MIRCEA MIHĂIEŞ

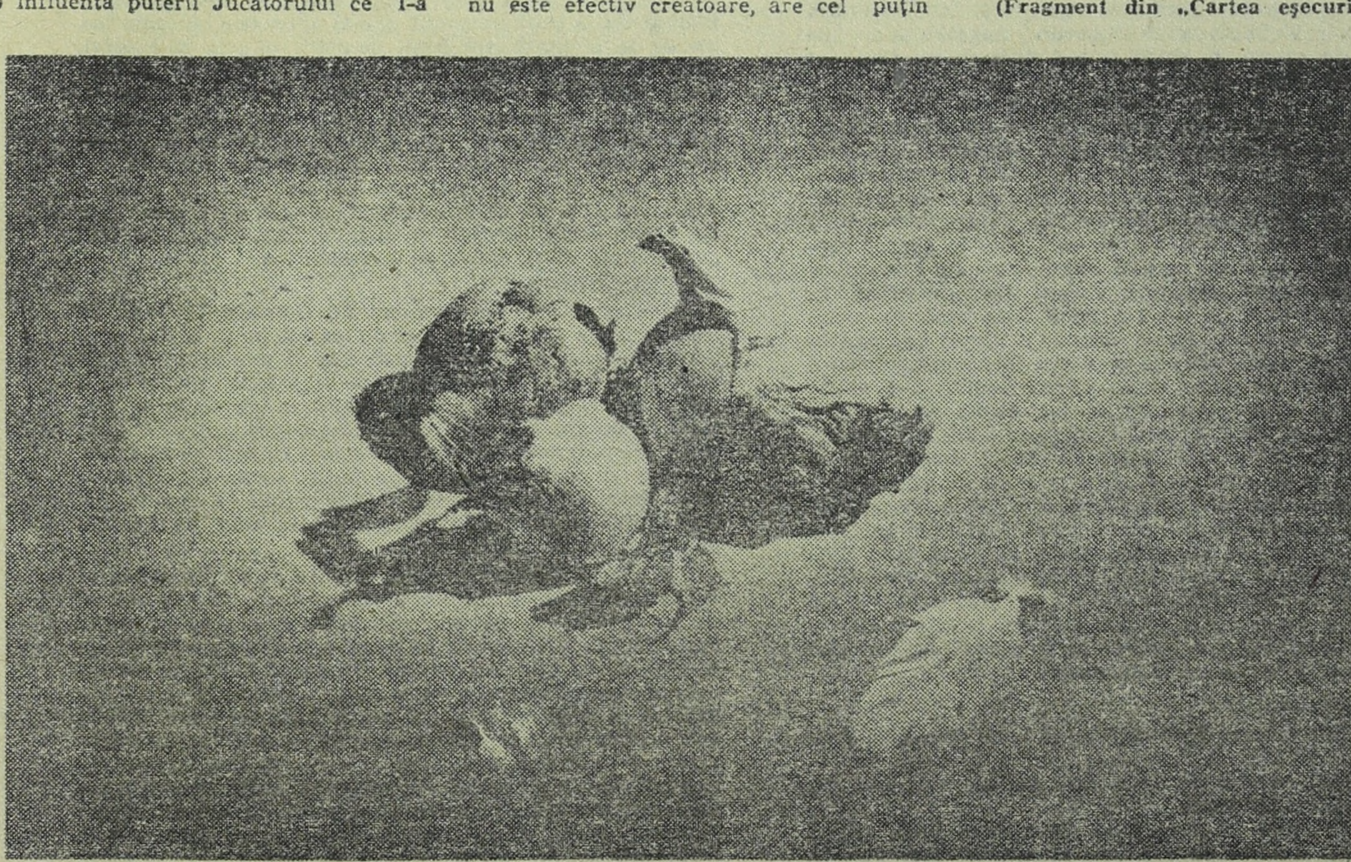
ÎN ALB ŞI NEGRU

Graham Greene, cu o maliţie tipic englezească, spunea într-un loc despre stilul lui Faulkner că este acceptabil în orice împrejurare, şi mai ales dacă luăm în considerare posibilele alternative: „Anthony Adverse" şi „Pe aripile vîntului"... Ironia nu se susţine, fireşte, dacă ne raportăm la capodoperele scriitorului. Perfecţiunea stilistică din **Lumină de august** poate arunca peste bord orice afirmaţie de acest gen, iar autorul ei riscă să fie salvat doar de colacul întins de prea clementul cititor... Faulkner nu vrea să fie un stilist, cum nu vrea să fie nici scriitor. Ferma la care visa el, în momentele de izolare umană şi creatoare, poate fi redusă, cu un minim procent de imaginaţie, la dimensiunile cărţilor sale. Ele, parcelate şi cultivate după o gospodărească, onestă ordine interioară se vor suprapune oricărei intenţii de a crea un stil, de a da la iveală inovaţii, ctitorite cu perseverenţa profesionistului lacom să facă şcoală literară... Nu, el îşi cultivă mica grădină, mai ales în ultimele cărţi, fără să fie obsedat de viziuni, fără ideile fixe ale celor ce se vor, cu orice preţ, şefi de şcoală. Singura lui grijă este să vegheze la armonizarea rondourilor de flori pe care le are în pază, la plivitul răsadurilor şi la îngrijirea potecilor de acces dintr-o parte în alta a grădinii-comitat şi carte. Irwin Howe nota că **Lumină de august** are structura picturilor renascentiste timpurii, avînd în centru un martir sîngerînd, în spatele său întinzîndu-se o scenă bucolică, de o linişte desăvîrşită, sugerată de fragilitatea femeilor ce lucrează la cîmp. O structură închisă în sine, autoreflectantă, suficientă pentru a sugera uniunea contrariilor într-un punct de maximă productivitate a sensurilor şi a senzaţiilor ce duc la conştientizarea trăirii. Ideea este numai pe jumătate adevărată. Ea îşi găseşte sprijin doar dacă raportăm existenţa acestei structuri la micile scene din care se compune, dispărute însă din imaginea întreagă, încremenită în nemişcarea lucrului reprezentativ. Analogia se conturează abia prin acţiunea însumată a două acţiuni. Ele sînt paralele, dar nu au aceeaşi capacitate de semnificare. Prima dintre ele, ce duce spre capturarea lui Joe Christmas, respectă toate regulile urmăririi clasice. Ea este în plină legalitate, atît moral-umană, cît şi ca parte narativă raportată la romanul ca întreg. Cea de-a doua urmărire, însă, e consecinţa directă a schimbării unghiului de narare. Ea trece din perspectiva romanului — ca — literatură în aceea a literaturii — ca metarealitate. Diferenţierea stilistică se insinuează din nou, Faulkner devine un simplu reporter al realităţii pe care nu o mai poate controla. Personajele nu mai sînt ghidate de voinţa scriitorului, după cum nici scriitorul nu-şi poate respecta dreptul de exercitare a „tiraniei" creatoare asupra propriului text. Forţa ce mişcă personajele e una transcedentală, un Jucător metafizic, malefic, ce transformă terenul urmăririi într-o uriaşă tablă de şah. Percy Grimm devine simplu pion al unei Voinţe superioare, ghidat de interesele demoniace ale acesteia, un arhanghel al răzbunării oarbe. Patima de pînă atunci, ce transformase un întreg oraş într-o cazarmă deasupra căreia tronau crenelele urii, se transmite Jucătorului, a cărui voinţă se substituie oricărui alt gînd: „Grimm alerga şi el acum. Alerga repede, totuşi fără nici o grabă, fără efort. N-avea nimic răzbunător, nu era mînios, nu era înciudat. Chiar şi Cristmas îşi dădu seama de asta". El îşi execută datoria cu calmul mercenarului divinităţii, iradiat de importanţa misiunii sacre. Voinţa sa e lichefiată de primejdioasa bucurie liniştită a fanatismului ce-şi scoate ghearele uscate pentru a le înfige în gîtlejul raţiunii hăituite. Christmas, la rîndul său, este un pion. Pe tabla de şah pe care îşi joacă destinul, zarurile au hotărît ca el să fie pionul negru. El are mereu mutarea a doua, el e urmăritul ce nu se poate ridica la forţa agresiunii urmăritorului său, pionul alb al Apocalipsului. Confruntarea nu mai e o goană pentru viaţă, ci o cursă a înveşmîntării personajelor în straiele mitologiei păgînismului primitiv. Christmas, „cu mîinile ridicate în cătuşe şi cu pistolul scînteind şi fulgerînd, asemeni unui zeu furios şi răzbunător, care vesteşte sentinţa cuiva", scrie de fapt ultimul paragraf al versetului goanei sale prin lume în căutarea unei identităţi. În cele din urmă, păstrîndu-şi tardivul statut mitologic, va sfîrşi în ipostaza îngerului căzut, după cum Percy Grimm îşi încheie sinistra carieră în paginile pe care le-a înnegurat cu prezenţa sa ca o nouă variantă, detaşată de realitatea prezentului („Faţa lui avea luminozitatea aceea senină, nepămîntească a îngerilor din ferestrele bisericilor") a Marelui Emasculator. Sub imperiul forţei superioare de care i se pare că e condus, Percy Grimm îşi pierde şi puţinele calităţi umane pe care le avea. Textul său e comandat de la distanţă, de Jucătorul monstruos a cărui forţă pare a fi mai puternică decît însăşi puterea creatoare a Scriitorului. Lupta inegală dintre Grimm şi Christmas îşi lasă lungile umbre asupra disputei subtextuale dintre Scriitorul ce a pornit să invente o lume şi Jucătorul malefic ce se amuză dărîmînd castelele de Cărţi ridicate de acesta. Eşecul lui Christmas nu e o consecinţă a morţii sale, a scoaterii de pe scena în care nu-şi găsea un loc. Căderea lui e ecoul neputinţei pionului negru de a avea acces la prima mişcare. Gesturile incontrolabile care voiau să-i dea o identitate distinctă l-au coborît în zona amorfului existenţial, al contopirii cu o lume de care voia să scape, de care e mereu atras însă, pentru că e singurul loc unde poate să-şi afle un Nume. Refuzul ferm al lumii spre care se îndreaptă investit cu un rol ingrat e refuzul Scriitorului de a intra în competiţie cu necunoscutul. El preferă să sacrifice un fragment din propria sa carte (nu însă şi din credinţele sale !), acceptînd riscul ca ea să primească semnificaţii ce nu sînt ale întregului. Lumina care scaldă drumurile Lenei Grove nu are nimic de-a face cu bezna ce coboară peste oraş în ritmul paşilor apocaliptici cu care Percy Grimm patrulează neliniştea oamenilor. Textul romanului nu poate adăuga nici o nuanţă lumii opace asupra căreia Scriitorul nu mai are nici o putere. Lumea din **Percy Grimm** pare a fi concepută sub influenta puterii Jucătorului ce l-a coborît pe autor printre personajele sale, încă o dată, obligîndu-l să efectueze doar mutările dictate de el. Nu e vorba, desigur, de o coborîre a autorităţii scriitorului, ci de aparenta sa aderare la regula jocului construcţiei textuale. El se lasă modelat de propriile porniri creatoare, asemeni acelor conducători înţelepţi de oşti ce preferă alianţele dezavantajoase cu duşmanul mult mai puternic — unei iminente distrugeri. Un act diplomatic deliberat, care ne introduce în culisele unei întregi istorii a relaţiilor subterane ale scriitorului cu fazele obligatorii prin care trece înainte de a ajunge, pe deplin purificat, la Opera desăvîrşită.

Nici agresivitatea voită a vocii auctoriale care, în roman, instaurează un veritabil **embargo** asupra tuturor componentelor textuale nu mai e, în secţiunea avîndu-l ca protagonist pe Percy Grimm, decît o replică în culori întunecate la codificarea creaţiei supusă translării forţate dintr-un regim narativ în altul. Sacrificiul e, în acest caz, o cale deliberat asumată de Faulkner, un „compromis" al celui ce nu poate semna un pact cu propriul „demon inspirator" fără a lăsa o parte din sine pradă freneziei ce l-a condus de la ideea plăsmuirii unei lumi la insinuarea elementului dialectic, ce-şi conţine în chiar actul afirmării — negaţia. În acest punct al coincidenţei dintre creaţie şi reflexivitatea creatorului, Faulkner e mai aproape ca oricînd de Dostoievski: „devenirea" naturală e doar faza posterioară a alunecării în genurile subconştientului torturat de imposibilitatea cuprinderii noţiunii supradilatate de „omenesc" în maginea preexistentă a lumilor complementare: în **Lumina de august**, Yoknapatawpha County e doar reminiscenţa teritoriului ce putea, cîndva, da măsura măreţiei şi nimicniciei fiinţelor care îl populau. Acum el e numai măreţul simbol al lumii ce se degradează sub privirile neputincioase ale oamenilor ale căror sentimente nu mai cunosc nuanţa, variind între o furie extremă şi o indiferenţă dezumanizantă. Praful drumurilor comitatului este singura măsură a aspiraţiilor acelor vieţuitoare supuse prea uşor tentaţiei uniformizării pentru a nu îngădui culorilor să se combine. „Negrul" e blestemat să nu poată ajunge la puritatea (şi ea condiţionată) a „albului", în timp ce acesta e condamnat să graviteze în spectrul îndoielnic al griului, aducînd la acelaşi numitor ceea ce autorul nu a reuşit, nu a vrut să reuşească: textele opuse a două lumi despărţite de un ocean de iluzii. Iluzia negrului de a se evapora la contactul cu lumina ameţitoare a unui timp şi spaţiu pus sub tutela acestui Mare Inchizitor care este stilul faulknerian. Dacă Jucătorul deţine secretul eternei prime mutări, Scriitorul se vede obligat să ridice cît mai multe punţi care i-ar uşura pătrunderea pe terenul adversarului. O întreprindere fără şanse, pentru că existenţa scriitorului e perpetuu determinată de prezenţa unei forţe care, dacă nu este efectiv creatoare, are cel puţin duritatea contactului cu simbolul tutelar al creaţiei: Cartea ca raţiune a fiinţării creatorului.

E mul eroism în drumul lui Faulkner de la schiţa **(Percy Grimm)** ce, doar vag, prefigura istoria unui ţinut şi lupta încrîncenată dusă cu „ciornele" ce-i marcau voinţa de a nu se lăsa luat prizonier de asalturile conjugate ale personajelor ieşite de sub controlul său. „Decolonizarea" ţinutului Yoknapatawpha e numai unul din reflexele cu care creatorul trebuie să se ia la întrecere. El e mereu în gardă: ştie că orice exces îl va propulsa pe versantul incontrolabil al textului investit cu virtuţi autorevelatorii, o cădere în poetic, atunci cînd, de fapt, gîndurile alunecau spre cartografierea ştiinţifică, seacă, a comitatului şi împrejurimilor. Scriitorul e scos din capitala propriului ţinut, detronat din postura de „unic proprietar şi deţinător" în momentele cele mai neaşteptate: atunci cînl el însuşi e mai decis să-şi lărgească graniţele, atrăgînd în plasa plăsmuirilor sale lumea dinafară. Nu i-a fost dat însă lui Faulkner să fie un cuceritor: oricît ar mărşălui el prin deşertul arid al ficţiunii, nu va reuşi să întreacă binefacerile vieţii organizate (chiar dacă nu întotdeauna sărbătoreşte, chiar dacă vag amintind de simbolurile unei lumi anchilozate într-o singură credinţă: a răzbunării) în oaza ivită din imaginaţia torturată de păcatul străvechi, de blestemul lumii neodormite în aşteptarea rescrierii destinului pe care nu şi l-a dorit. E o viaţă din calendarul căreia sărbătorile au fost răzuite, zilele de peste an nefiind decît proiecţii ale coşmarurilor sedimentate în neputinţa de a deveni coerente. Treptat, ele se vor topi în masa imensului scenariu al legendei sudului, unde vor avea doar palida strălucire a diamantelor negre ascunse în montura blînd-catifelată a dorinţei de a trăi. Percy Grimm e o apariţie posterioară deciziei lui Faulkner de a trece la ofensivă contra sagăi elaborate „în truda şi sudoarea" muncii creatoare ce nu poate fi recompensată de nimic. Un eşec dinainte calculat, menit să coboare pe solul stabil al literaturii „realiste" o descătuşare de forţe ce ar fi putut să strivească, sub schelăria masivă a unei lumi ce concurează (in)coerenţa realului, pînă şi pe propriul el creator. Faulkner anticipează, evaluează aproape matematic toate riscurile ce rezultă din prea marea tiranie a creatorului. El e, aşadar, un premergător nu doar al unei întregi literaturi, ci şi propriul său precursor. Scriitorul nu e acelaşi om cu Bill Faulkner, fiinţa însingurată ce crează în liniştea casei sale din Oxford, Mississippi. Diferenţa dintre ei este cel puţin egală cu diferenţa dintre expansiunea albului şi sobrietatea posomorîtă a negrului, limitele între care spectrul fricii autorului de propria lume se conturează cu precizia desenului ce semnifică graniţele ţinutului Yoknapatawpha. Sau, cu forţa unor cuvinte deja rostite: cîtă frică, atîta luciditate.

(Fragment din „Cartea eşecurilor")



BUPT

POESIS

SIMONA-GRAZIA DIMA

DUMINICĂ

E zi de duminică,
zborul se pierde-n sărbători
şi îngerul tînjind să se răzbune
se furişează dintre nori.
Cînd e atît de duminică
în albele cîmpii întinse
adu-ţi aminte
cum curge apa în fîntînă
fără s-o umple vreodată
şi smulge blîndului nisip
fugara-n somnuri vietate,
osul pornit
să se piardă sub lumi
şi taie sub sabie pomul uscat
din care turmele grele-au să sară.

PASĂRE DELICATĂ

Am văzut oamenii trecînd prin oraş
cu fulare de lînă împletite de-a lungul
a multe răstimpuri de pace.
Parcă erau păsări vorbăreţe
zburînd prin pomii de cireş.
Orice zguduitură violentă
le-ar fi deşirat fularele
şi dacă soarele ar fi sticlit
ca un cuţit acid şi ar fi început
să roadă în tot ce e carne,
ei ar fi tăcut, luaţi de un vînt străin,
prin crengi, spre cerurile
ca tigăile afumate despicate de stele,
fără fulare la gît, fără
nici un cuvînt de îmbrăcat,
fără nimeni care să spună:
omul e o pasăre delicată,
cu ochii limpezi, cu oasele subţiri.

LUCRUL

Lucrul e singur şi doarme.
Ah, cum l-am scos din obielele lui
şi i-am văzut rădăcinile
prinse în alte lucruri din jur
abia ca mătăsuri de păianjen
din aur
în reţele melodioase
încît puteai să-l desprinzi
şi să-l pui liniştit la gît —
inel într-un lanţ.

CHIPUL TĂU

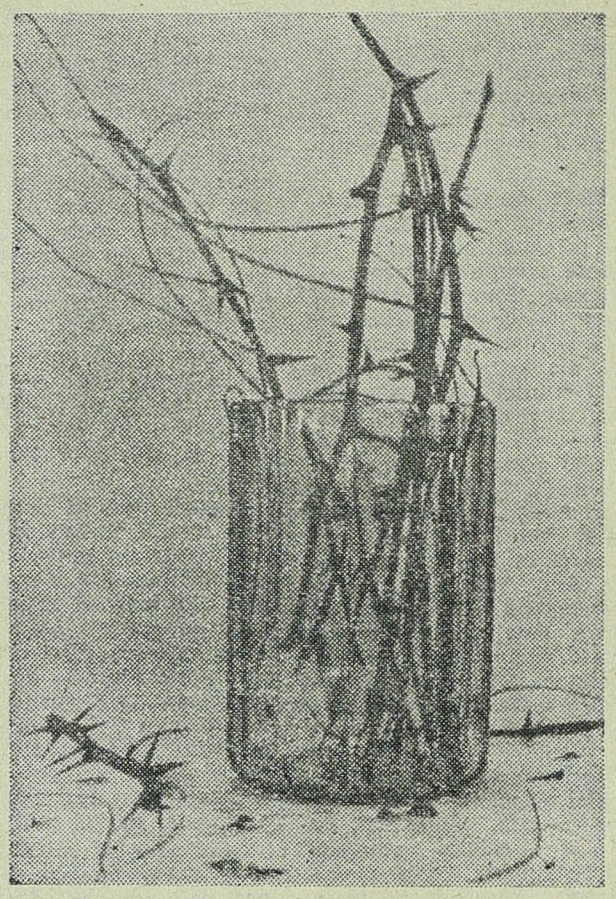
Ce chip frumos aveai tu
şi fără nici un număr.
Şi cum trecea fericit rechinul
pe faţa ta, sfîrteca valul
şi se uita la soare.
Şi geometrii atraşi de pămînturi
mureau pe obraz
prinşi într-o floare.

PRAGUL

După un pas uitat prin nisipuri
cînd plouă cu sînge
pornesc printre mlaştini.
Drumul cel vechi şi marele trup
armura zdrobită
şi oasele răsfirate
le-aud uneori
ca un tunet, prelungi,
covîrşite de viaţă,
suflînd spre pămînturi.
Recompun încet
din decalate frînturi
pragul, frumuseţea pierdută
sau numai neterminată.
Ramuri şi ape
ochi voci şi mîini
se unesc fulgerate
în vîntul care se-alină.

ACOLO

Acolo e plin de jivine,
frunzele grele dorm într-un lanţ,
şi iarba creşte, creşte-n parîme
iar pomii înalţă fructul pierdut.
Acolo-s adevărate intrările-n ziuă
adevărat stiletul înfipt în amurg
şi ploile nu curg, ci cuvîntă
şi oricare gînd e stol de cai murgi,
Acolo-s din carne florile,
prunci viguroşi zbucnesc din copaci
şi lumea cea vie din hău se desplîntă
şi tremură-ntreagă sub bolta de fragi.



CUVÎNT UITAT

Ce face acest cuvînt
suspendat ca un nor
între cer şi pămînt?
Cine l-a spus odată
şi l-a uitat apoi
ca un nor fără ploi
între cer şi pămînt?
Întrebam de părinţi
nu era al nicicui
rătăcea lepădat
între cer şi pămînt
în stînga cu gol
în dreapta cu plin
tremura în vîrtej
între cer şi pămînt.

VOICU A. DAVID

DINTE DE FIER

Pe locul unde e astăzi
cenuşiul meu bloc
erau acum cîţiva ani nişte hale de tancuri
şi-un arsenal.
Crezi tu în ziuă? Crede!
E-o vreme de mers la analize,
magma mai acoperă şi cununa-miresii
şi mirosul puternic şi proaspăt de mărar.
Crezi tu în ziuă? Crede!
Nu e ceea ce noi am vrea acuma să fie
trecutul mai arde cu-o sacră făclie:
pentru vopsitul mantiilor regale
erau ucise de fiecare dată c-un fier
zece mii de scoici.

LIQUID AMAR

Uneori, între rînduri
între dilatate pupile
între poli, între scame,
între mîini, între pături,
între roţi, între note,
între chei, între spaţii
diforme, chircite rongo-rongo tăbliţe
tăiate felii, cu ardoare, de-un Sartre
dar şi lungile, arcuitele
elegantele pene ale paserii-liră.
Şi noi, în loc să le încantăm
cît mai pur
noi, noi mai mergem cu cuvintele la piaţă,
la-njurii,
la ceartă, la teste,
la minciuni, la război
şi aşa mai departe.
O lipsă de stimă
ca praful pe-altar.

PERIPLU

E vorba de o gaură neagră
ce absoarbe de toate, nimeni nemaiştiind
ce se întîmplă cu ele,
de un spaţiu în răcire
pentru a nu se mai aprinde din orice,
de o coardă înînsă
vibrînd sălbatic în moarte,
de un covor roşu
înnegrindu-se exponenţial,
de o butelie cu heliu
gazul ideal, ideal, ideal

şi, în sfîrşit, de-o felie de soare
să mă lumineze odată şi pe dinăuntru
şi de prieteni
scoţîndu-mă pe braţe afară.

APĂ DRAGĂ

Te infiltrezi în mine
tiptil, şerpuit
şi angelic
iar eu
stelar, confuz, uitat debuşeu
aţintesc potopit spre sfîrşit
visînd furios că m-aş trezi altul.
Mai am de durat o mulţime
şi la pîndă, la pîndă
premeditîndu-şi asaltul
stă teama de copleşitoarele vorbe
de ale creării tăceri
şi de plînsu-mi.
Merg, ce osîndă,
să-mi verific curajul
de-a rămîne tot însumi.

EXISTĂ

Există, în cenuşă,
căuş ba chiar cătuşă
există un jar adînc
ce-l poate stinge doar un atins de spleen
tătar
cu fieru-i iute, crud, barbar
şi fin
de la oblînc
luat.
Sau unghiile-mi, fiecare deodată un izvor
un ochi spre zbor
înlăcrimat.

Mă uit la mîini.
Nu mi le recunosc, rănite
cum sînt de schije şi de plini
ce au trecut pitite
hulite
sau rebele
şi-ncet toate le-au scurs,
uitînd, pe rînd, de ele.
Urs.

BCU Cluj / Central University Library Cluj
BUPT

MIRCEA MIHĂIEȘ

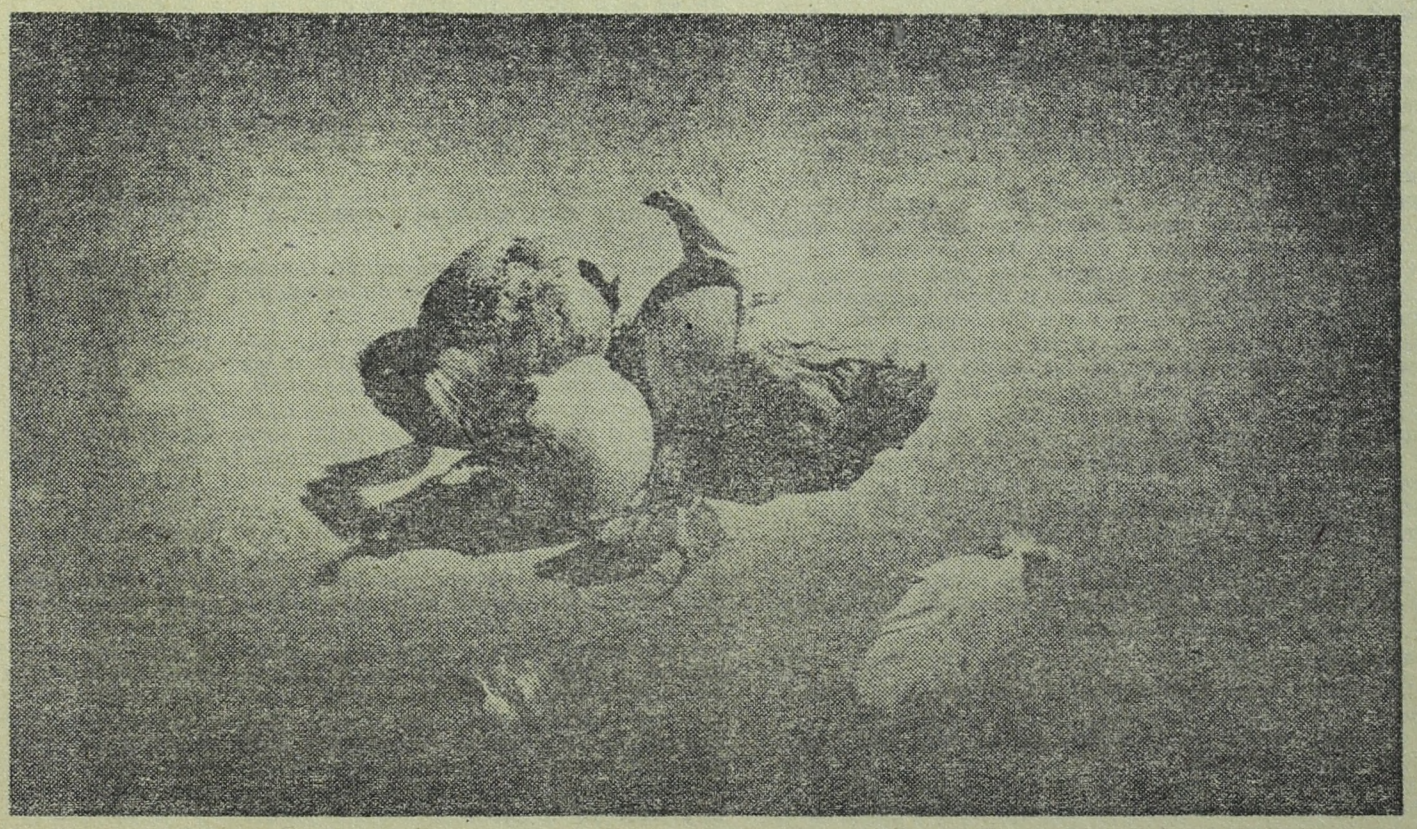
ÎN ALB ȘI NEGRU

Graham Greene, cu o maliție tipic englezească, spunea într-un loc despre stilul lui Faulkner că este acceptabil în orice împrejurare, și mai ales dacă luăm în considerare posibilele alternative: „Anthony Adverse" și „Pe aripile vîntului"... Ironia nu se susține, firește, dacă ne raportăm la capodoperele scriitorului. Perfecțiunea stilistică din **Lumină de august** poate arunca peste bord orice afirmație de acest gen, iar autorul ei riscă să fie salvat doar de colacul întins de prea clementul cititor... Faulkner nu vrea să fie un stilist, cum nu vrea să fie nici scriitor. Ferma la care visa el, în momentele de izolare umană și creatoare, poate fi redusă, cu un minim procent de imaginație, la dimensiunile cărților sale. Ele, parcelate și cultivate după o gospodărească, onestă ordine interioară se vor suprapune oricărei intenții de a crea un stil, de a da la iveală inovații, ctitorite cu perseverența profesionistului lacom să facă școală literară... Nu, el își cultivă mica grădină, mai ales în ultimele cărți, fără să fie obsedat de viziuni, fără ideile fixe ale celor ce se vor, cu orice preț, șefi de școală. Singura lui grijă este să vegheze la armonizarea rondourilor de flori pe care le are în pază, la plivitul răsadurilor și la îngrijirea potecilor de acces dintr-o parte în alta a grădinii-comitat și carte. Irwin Howe nota că **Lumină de august** are structura picturilor renascentiste timpurii, avînd în centru un martir sîngerînd, în spatele său întinzîndu-se o scenă bucolică, de o liniște desăvîrșită, sugerată de fragilitatea femeilor ce lucrează la cîmp. O structură închisă în sine, autoreflectantă, suficientă pentru a sugera uniunea contrariilor într-un punct de maximă productivitate a sensurilor și a senzațiilor ce duc la conștientizarea trăirii. Ideea este numai pe jumătate adevărată. Ea își găsește sprijin doar dacă raportăm existența acestei structuri la micile scene din care se compune, dispărute însă din imaginea întreagă, încremenită în nemișcarea lucrului reprezentativ. Analogia se conturează abia prin acțiunea însumată a două acțiuni. Ele sînt paralele, dar nu au aceeași capacitate de semnificare. Prima dintre ele, ce duce spre capturarea lui Joe Christmas, respectă toate regulile urmăririi clasice. Ea este în plină legalitate, atît moral-umană, cît și ca parte narativă raportată la romanul ca întreg. Cea de-a doua urmărire, însă, e consecința directă a schimbării unghiului de narare. Ea trece din perspectiva romanului — ca — literatură în aceea a literaturii — ca metarealitate. Diferențierea stilistică se insinuează din nou, Faulkner devine un simplu reporter al realității pe care nu o mai poate controla. Personajele nu mai sînt ghidate de voința scriitorului, după cum nici scriitorul nu-și poate respecta dreptul de exercitare a „tiraniei" creatoare asupra propriului text. Forța ce mișcă personajele e una transcedentală, un Jucător metafizic, malefic, ce transformă terenul urmăririi într-o uriașă tablă de șah. Percy Grimm devine simplu pion al unei Voințe superioare, ghidat de interesele demoniace ale acesteia, un arhanghel al răzbunării oarbe. Patima de pînă atunci, ce transformase un întreg oraș într-o cazarmă deasupra căreia tronau crenelele urii, se transmite Jucătorului, a cărui voință se substituie oricărui alt gînd: „Grimm alerga și el acum. Alerga repede, totuși fără nici o grabă, fără efort. N-avea nimic răzbunător, nu era mînios, nu era înciudat. Chiar și Cristmas își dădu seama de asta". El își execută datoria cu calmul mercenarului divinității, iradiat de importanța misiunii sacre. Voința sa e lichefiată de primejdioasa bucurie liniștită a fanatismului ce-și scoate ghearele uscate pentru a le înfige în gîtlejul rațiunii hăituite. Christmas, la rîndul său, este un pion. Pe tabla de șah pe care își joacă destinul, zarurile au hotărît ca el să fie pionul negru. El are mentească a îngerilor din ferestrele bisericilor") a Marelui Emasculator. Sub imperiul forței superioare de care i se pare că e condus, Percy Grimm își pierde și puținele calități umane pe care le avea. Textul său e comandat de la distanță, de Jucătorul monstruos a cărui forță pare a fi mai puternică decît însăși puterea creatoare a Scriitorului. Lupta inegală dintre Grimm și Christmas își lasă lungile umbre asupra disputei subtextuale dintre Scriitorul ce a pornit să invente o lume și Jucătorul malefic ce se amuză dărîmînd castelele de Cărți ridicate de acesta. Eșecul lui Christmas nu e o consecință a morții sale, a scoaterii de pe scena în care nu-și găsea un loc. Căderea lui e ecoul neputinței pionului negru de a avea acces la prima mișcare. Gesturile incontrolabile care voiau să-i dea o identitate distinctă l-au coborît în zona amorfului existențial, al contopirii cu o lume de care voia să scape, de care e mereu atras însă, pentru că e singurul loc unde poate să-și afle un Nume. Refuzul ferm al lumii spre care se îndreaptă investit cu un rol ingrat e refuzul Scriitorului de a intra în competiție cu necunoscutul. El preferă să sacrifice un fragment din propria sa carte (nu însă și din credințele sale !), acceptînd riscul ca ea să primească semnificații ce nu sînt ale întregului. Lumina care scaldă drumurile Lenei Grove nu are nimic de-a face cu bezna ce coboară peste oraș în ritmul pașilor apocaliptici cu care Percy Grimm patrulează neliniștea oamenilor. Textul romanului nu poate adăuga nici o nuanță lumii opace asupra căreia Scriitorul nu mai are nici o putere. Lumea din **Percy Grimm** pare a fi concepută sub influența puterii Jucătorului ce l-a coborît pe autor printre personajele sale, încă o dată, obligîndu-l să efectueze doar mutările dictate de el. Nu e vorba, desigur, de o coborîre a autorității scriitorului, ci de aparența sa aderare la regula jocului construcției textuale. El se lasă modelat de propriile porniri creatoare, asemeni acelor conducători înțelepți de oști ce preferă alianțele dezavantajoase cu dușmanul mult mai puternic — unei iminente distrugeri. Un act diplomatic deliberat, care ne introduce în culisele unei întregi istorii a relațiilor subterane ale scriitorului cu fazele obligatorii prin care trece înainte de a ajunge, pe deplin purificat, la Opera desăvîrșită.

Nici agresivitatea voită a vocii auctoriale care, în roman, instaurează un veritabil **embargo** asupra tuturor componentelor textuale nu mai e, în secțiunea avîndu-l ca protagonist pe Percy Grimm, decît o replică în culori întunecate la codificarea creației supusă translării forțate dintr-un regim narativ în altul. Sacrificiul e, în acest caz, o cale deliberat asumată de Faulkner, un „compromis" al celui ce nu poate semna un pact cu propriul „demon inspirator" fără a lăsa o parte din sine pradă freneziei ce l-a condus de la ideea plăsmuirii unei lumi la insinuarea elementului dialectic, ce-și conține în chiar actul afirmării — negația. În acest punct al coincidenței dintre creație și reflexivitatea creatorului, Faulkner e mai aproape ca oricînd de Dostoievski: „devenirea" naturală e doar faza posterioară a alunecării în genurile subconștientului torturat de imposibilitatea cuprinderii noțiunii supradilatate de „omenesc" în maginea preexistentă a lumilor complementare: în **Lumina de august,** Yoknapatawpha County e doar reminiscența teritoriului ce putea, cîndva, da măsura măreției și nimicniciei ființelor care îl populau. Acum el e numai mărețul simbol al lumii ce se degradează sub privirile neputincioase ale oamenilor ale căror sentimente nu mai cunosc nuanța, variind între o furie extremă și o indiferență dezumanizantă. Praful drumurilor comitatului este singura măsură a aspirațiilor acelor viețuitoare supuse prea ușor tentației uniformizării pentru a nu îngădui culorilor să se combine. „Negrul" e blestemat să nu poată ajunge la puritatea (și ea condiționată) a „albului", în timp ce acesta e condamnat să graviteze în spectrul îndoielnic al grîului, aducînd la același numitor ceea ce autorul nu a reușit, nu a vrut să reușească: textele opuse a două lumi despărțite de un ocean de iluzii. Iluzia negrului de a se evapora la contactul cu lumina ametitoare a unui timp și spațiu pus sub tutela acestui Mare Inchizitor care este stilul faulknerian. Dacă Jucătorul deține secretul eternei prime mutări, Scriitorul se vede obligat să ridice cît mai multe punți care i-ar ușura pătrunderea pe terenul adversarului. O întreprindere fără șanse, pentru că existența scriitorului e perpetuu determinată de prezența unei forțe care, dacă nu este efectiv creatoare, are cel puțin duritatea contactului cu simbolul tutelar al creației: Cartea ca rațiune a ființării creatorului.

E mul eroism în drumul lui Faulkner de la schița **(Percy Grimm)** ce, doar vag, prefigura istoria unui ținut și lupta încrîncenată dusă cu „ciornele" ce-i marcau voința de a nu se lăsa luat prizonier de asalturile conjugate ale personajelor ieșite de sub controlul său. „Decolonizarea" ținutului Yoknapatawpha e numai unul din reflexele cu care creatorul trebuie să se ia la întrecere. El e mereu în gardă: știe că orice exces îl va propulsa pe versantul incontrolabil al textului investit cu virtuți autorevelatorii, o cădere în poetic, atunci cînd, de fapt, gîndurile alunecau spre cartografierea științifică, seacă, a comitatului și împrejurimilor. Scriitorul e scos din capitala propriului ținut, detronat din postura de „unic proprietar și deținător" în momentele cele mai neașteptate: atunci cînd el însuși e mai decis să-și lărgească granițele, atrăgînd în plasa plăsmuirilor sale lumea dinafară. Nu i-a fost dat însă lui Faulkner să fie un cuceritor: oricît ar mărșălui el prin deșertul arid al ficțiunii, nu va reuși să întreacă binefacerile vieții organizate (chiar dacă nu întotdeauna sărbătorește, chiar dacă vag amintind de simbolurile unei lumi anchilozate într-o singură credință: a răzbunării) în oaza ivită din imaginația torturată de păcatul străvechi, de blestemul lumii neodormite în așteptarea rescrierii destinului pe care nu și l-a dorit. E o viață din calendarul cărela sărbătorile au fost răzuite, zilele de peste an nefiind decît proiecții ale coșmarurilor sedimentate în neputința de a deveni coerente. Treptat, ele se vor topi în masa imensului scenariu al legendei sudului, unde vor avea doar palida strălucire a diamantelor negre ascunse în montura blînd-catifelată a dorinței de a trăi. Percy Grimm e o apariție posterioară deciziei lui Faulkner de a trece la ofensivă contra sagăi elaborate „în truda și sudoarea" muncii creatoare ce nu poate fi recompensată de nimic. Un eșec dinainte calculat, menit să coboare pe solul stabil al literaturii „realiste" o descătușare de forțe ce ar fi putut să strivească, sub schelăria masivă a unei lumi ce concurează (in)coerența realului, pînă și pe propriul el creator. Faulkner anticipează, evaluează aproape matematic toate riscurile ce rezultă din prea marea tiranie a creatorului. El e, așadar, un premergător nu doar al unei întregi literaturi, ci și propriul său precursor. Scriitorul nu e același om cu Bill Faulkner, ființa însingurată ce crează în liniștea casei sale din Oxford, Mississippi. Diferența dintre ei este cel puțin egală cu diferența dintre expansiunea albului și sobrietatea posomorîtă a negrului, limitele între care spectrul fricii autorului de propria lume se conturează cu precizia desenului ce semnifică granițele ținutului Yoknapatawpha. Sau, cu forța unor cuvinte deja rostite: cîtă frică, atîta luciditate.

(Fragment din „Cartea eșecurilor")



BUPT

PROZA

I. INSEMNARI

Restaurant „GRĂDINIȚA", sîmbătă, 30 ianuarie, ora 20,30, masa a doua de la intrare, pe stînga, student Lascăr și student Emil, audiție „Sentimental Group", iluminat nenatural, lămpi interior — șase.

Masă — spatele lui Emil, necunoscuți atît lui cît și colegului, doi inși.

La masa cu student Lascăr și student Emil se consumă bere la sticlă 500 mililitri ; apare fără să întrerupă consumul al treilea coleg, cunoscut doar studentului Lascăr — student Marian, student al clasei de trombon a Conservatorului de muzică. Cere o bere de aceeași producție — Pilsner — Urquell — 1982.

La masa din fața studentului Emil, consumă votcă „Russian — Stolichnaya" — geamgiu Nelu, mai apelat de cunoscuți Adi, 30 de ani.

II. ÎNREGISTRAT

Înregistrat — timp de acțiune trecut pasiv. Tren rapid 15 București — Timișoara, autor notînd în fața banchetei cu personaj necunoscut — lectură prezent activ — „Bunte", fratele autorului, Sorin, pianist, coleg al studentului Marian, sugerează cîteva tablouri povestite de suflătorul (trombon) plecat actualmente in orașul de baștină — Mediaș.

LUCIAN PETRESCU

ISTORIA DE VINDECARE A CANCERULUI

Personajul necunoscut, (pe nume Schiller, inginer constructor) zîmbește, uneori, în spatele revistei „Bunte".

III. TABLOUL I.

Geamgiul Nelu, sau Adi, vede grupul de trei tineri (studenți), beat adică dovedind la (neefectuat) test de alcoolemie o valoare de peste 1 la mie, se apropie oarecum ataxic, sprijin pe colț de masă cu față albastră, intră în discuție prin „n-ai un foc domnu' ?!" și continuă prin „eu... pe mine Nelu... ori Adi, Adi îmi zice văru' meu Adi, că ne-am născut amîndoi de Paști, noroc!". Consumă pe loc al patrulea pahar de 100 mililitri votcă. Tușește, strănută, sughițînd alternativ, apoi : „domnii studenți, ăăă ? Să vede, hai... față subțire cu... cu cheltuială să... ăsta... ȘEFU ! Mai una la toată lumea, ăăă ?" Studentul Marian răspunde primul „Bere cu votcă nu". „E, votcă la mine, bere la m'neastră, de la Adi". Și astfel, următoarele.

IV. MANUSCRIS „ISTORIA DE VINDECARE A CANCERULUI"

Trenul rapid 15 București — Timișoara, oprit în stația Craiova, necunoscutul cu „Bunte" se dovedește a nu citi, cu ochii pe lîngă copertă urmărește fîntîna arteziană de pe peron, o femeie care se apleacă și bea. Trebuie să fie ora 17,40, se uită peste revistă la fratele autorului, pianistul Sorin care povestește.

„Așaaa... ce te mai interesează, da, mi-am amintit, tipul după ce intră bine în discuție cu băieții, scoate dintr-un buzunar o hîrtie împăturită, dactilografiată, (cum o fi avînd-o ?) și le-o citește tare, de titlu îmi amintesc sigur : „Istoria de vindecare a cancerului".

Marian zicea că pufnea prea des să prindă tot, deși era o folie geamgiul, toți ascultau la masa aia. Stai ce scria acolo...".

Fotocopie manuscris dactilografiat „Istoria de vindecare a cancerului" :

„Că în casa fabricantului care face mezeluri din orașul de la 10 kilometri de Insbrunc, nevasta sa sa îmbolnăvit de cancer la sînge și toți doctorii nu i-au dat vre-o șansă, Paula Ganner.

Atuncia, ea a citit într-un almanah că dacă a luat o lingură de petroleum distilat la 100-150 de grade pe stomacu gol, în fiecare zi și două săptămîni nu mai simte nimic. Și a luat o lingură de petrol demonstrînd o mare putere de voință, făcînd și băi calde și mîncînd puțin ca să fie stomacul gol înainte de consumul de o lingură de petrol și s-a dus de astă dată la același medic, specialist la sînge care îi spune după tot control de analize numeroase „Doamnă, sîngele dumneavoastră laș dori oricărui om". Și tot s-a făcut bine pînă să spună că nu mai are nimic, Paula Ganner a rămas însărcinată și cu primul copil ; atuncia și-a pus întrebarea bărbatul ei și doctorul de sînge dacă „Oare copilul n-o să fie bolnav ?" Și copilul s-a născut, iar Paula Ganner s-a bucurat pentru că el a avut la naștere 4,800 chilograme. Numai că la patru ani copilul lui Paula Ganner iar sa îmbolnăvit și doctorul de sînge a spus că nu știe ce este dar e grav. Atuncia Paula Ganner a dat o lingură de petrol distilat la 100-150 grade două săptămîni pe stomacu gol și copilul său după aceea la văzut cum juca mingea în curtea sa, sănătos, în deplinătatea calităților sale fizice, căci doctorul de sînge a spus că e bine și că nu mai are de ce să se teamă. Această istorie a apărut întîi în Austria apoi a apărut în traducere în trei țări încă și înseamnă că va mai apare".

V. TABLOUL II

Studenții Lascăr, Emil și Marian beau al treilea rînd de bere și rîd fără să facă mult zgomot, în ciuda rîsetelor celorlalți, străini de la mesele vecine, mai ales cei doi din spatele lui Emil.

(Trenul rapid 15 trebuie să fie undeva între Filiași și Strehaia, autorul se gîndește la soarta volumului în manuscris „Timp și anotimp" predat editurii „Cartea românească", fratele său, Sorin, continuă după o pauză în care vecinul cu revista „Bunte" a dormit, povestirea colegului Marian).

Geamgiul Adi povestește că a făcut armata la Timișoara, la pifani și că s-a trezit cu nevasta (a arătat poze într-o pauză a lecturii „Istoriei de vindecare a cancerului") la o nuntă în Timișoara (cei doi colegi Emil și Lascăr fiind timișoreni declarați), el soldat ori fruntaș, la nuntă, era naș un maior, a primit deci ordin : „Stai la masă, ia, mănîncă, bea", și cînd a fost la strigare, el a băgat mîna în buzunar (că avea la el vreo mie de lei) și a scos un ghem de 800, nunta nu era cine știe ce, cînd au văzut că dă atît au început și alții „să pluseze" și nașu' a fost foarte bucuros, iar a doua zi s-a trezit și nu a știut unde, nevasta i-a declarat că : „dacă aș fi avut un pistol te-aș fi împușcat". De fapt, a fost adus de naș care a venit și el cînd s-a sculat de-a binelea și i-a mulțumit iarăși, i-a dat și 400 lei înapoi, că de la el au venit și ceilalți.

Un individ înalt, foarte înalt și slab, îmbrăcat destul de bine și cu un aer intelectual, „ochi goi, frunte înaltă, acru, timid, ofuscat", încearcă, se vede, să se apropie, masă de masă, de centrul atenției, masa celor trei și a geamgiului.

Între timp, geamgiul Adi scoate altă foaie și recită o poezie foarte lungă, scrisă de el cînd era mai tînăr.

„Nu mai știu să-ți spun cam despre ce era..."

VI. FOTOCOPIE MANUSCRIS POEZIE ORIGINALA, GEAMGIU ADI ȘELARU — „OMUL".

Cît e omu și trăiește
viața lui se nimerește,
că iel de mai greșește
nu e bine că gîndește,
omu una ce grăiește
alta ce, în van iubește
bine-i omului să fie
pană la pălărie,
uite că tot întinerește
dacă bea și chefuiește

(lectura întregului manuscris durează 30 de minute împreună cu lipsa de la masă a geamgiului pentru căutarea toaletei).

Ultimele versuri sînt :

Cine-n lume îi de vină
de nu-i steaua să vie
și pe cer că nu-i senină".

Tabloul III

Necunoscutul cu „Bunte" zîmbește ; revista e închisă. Pe copertă rîde Carolina de Monaco. Fratele autorului, pianistul : „și cu tipul ăla, intelectualul altă chestie..." Rapidul 15 la 19,30 intră în gara Drobeta Turnu-Severin.

Adică :

„Intelectualul" (Eugen O., liber profesionist), bea coniac tot timpul și astfel ajuns la masa celor patru intră la fel de ușor în discuție spunînd : „ce putem face... dacă tot... chintesența locurilor comune care... miroase dom'le... ca o caracatiță, credeți că ?... aiurea, rahat ! Nimeni nu moare din asta... profesia care... o lume nu se poate... parcă dacă intențiile, ehe !" Cu „distincție uzată, fire lălăială, tip închegat din bucăți străine, ce mai !" prima replică inteligibilă se arată : „Degeaba cînți, sau joci, sau scrii poezii (geamgiul Adi încă recită, poezia a scris-o cu ocazia părăsirii de către nevasta sa din fotografie, nu știe de ce), mai bine prinde, o femeie, du-o acasă, ia-o măgarule de nevastă, și fă, fă copii mulți, copii fă și tu, face și altu... poate așa o fi mai bine de la ei, poate lumea..." În finalul lecturii și al replicii intelectualului, se procedează la chetă generală, se mai ia un rînd de bere Pilsner-Urquell, se dă întîlnire pe marți (fiind sîmbătă, 30 ianuarie, ora 22). Studentul Lascăr cu ochii la manuscrisul despre „Istoria de vindecare a cancerului" spune „Dă-mi mie istoria, pe mama o doare la piept ceva".

Geamgiul Adi spune „dacă e pentru mama și sufletu..." și o vrea marți la întîlnire înapoi.

VII. NOI INSEMNARI

„Stai, am uitat să-ți spun, asta nu-i tot, geamgiul, înainte de a veni lunganul a mai spus una, o amintire, tot de la o nuntă, tot beat, pe undeva prin Mehedinți, venit cu ta-su, obiceiul casei, bărbații invitați se urcă pe scenă (știe sigur că acolo era o scenă, a și spus o poezie, cu care ocazie ta-su a strigat din spate : „Dă-te jos de acolo, ce ești tăun la cap, vorbești prostii !") și zic tot ce știu ei ori au auzit că se vorbește despre mireasă.

Și mai mult, nu mai știu din ce poveste trage o concluzie, stai că mi-am amintit : într-o gară unul face cu ochiul către nevastă-sa, asta a fost. Concluzia lui : „nu trebuie să fii gelos pe nevastă !".

VIII. ADDENDA

Geamgiul Adi l-a cunoscut pe Dumitru Fărcașu, de fapt el luase un premiu „al doilea pă țară" la fluier și „dorind să studieze torogoata" l-ar fi cunoscut pe Fărcașu, care i-a ales torogoată din vreo zece numai că a plecat în armată la Timișoara maică-sa i-a vîndut-o spunînd la poarta unității, venită să-i aducă mîncare : „ori țigan ori militar !" Dar el tot l-a mai întîlnit pe Dumitru Fărcașu și cînd i-a spus ce a pățit, acesta i-a cîntat o seară întreagă, apoi au venit niște nemți să asculte, lor le-a cîntat și „nemțește", a fost foarte bine, nu i-a mai păsat că l-a lăsat nevasta.

În stația Timișoara nord, la ora 22,40, pe culoarul vagonului patru al Rapidului 15, autorul, fratele său și necunoscutul cu revista „Bunte" în geanta de mînă schimbă saluturi, pentru că odată ajunși pe peron nu va fi chip să te vezi om cu om. Pianistul Sorin va da un concert numai peste o săptămînă, Concertul nr. 2 de Serghei Rahmaninov și cei peste 1.500 de spectatori îl vor aclama pentru o fidelă (dar și personală) interpretare, care așa cum va afirma și dirijorul său, „constituie singura formă pură de revelare a eului conștient în prezent", (un fel de dasein eliberator), în miezul căruia cuvîntul, epicul din el, pot fi aruncate cu dezinvoltură în primul coș de „gunoi stradal" al gării Timișoara nord.

MARIE-JEANNE JUTEA

ZENOBIA

Sub deal, Lîngă casa lui Toma, Unde trece Pîrîul Nemților, limpede și cu albie îngustă, Acum se așezase zăpada, O pătură subțire, timpurie. Zenobia tînără cu șold rotund și haine de Crăciun, Cernită. Blana l-o dăruise Toma. O blană de capră. Anul celălalt. într-o marți. Și era destul de lungă, — îi trecea peste genunchi, Și ea o purta lipită de ea. Strînsă cu toată puterea. S-o simtă. Îi ridicase gulerul ce-i acoperea ceafa, Ceafa caldă, Care o durea. Ca un dinte. Cu zvîcniri. Ca un cuțit înfipt cu ură. Ascuțit.

În spatele ei casa galbenă, arătoasă. Cu obloanele trase. întunecată. Cu cele trei obloane trase.

Acum ar putea intra înăuntru. Să aprindă luminile. Una în casa cea mare și două cîte două în celelalte încăperi. Pînă cînd s-ar lumina toate, pînă n-ar mai ști ce să facă de atîta lumină. și-apoi să alerge dintr-una într-alta, să-l cheme, să-l strige. Și Toma să o certe apărîndu-i în față îmbrăcat în cojocul acela lung, cald și încălțat cu bocanci de la Peleagă — care îl strîng și care îi fac bătături — ea niciodată nu știuse ce număr să-i cumpere și-ntotdeauna îi nimerise prea mici. Prea mici și prea botoși, cu șireturi groase împletite din lînă, un fel de maro spălăcit, pînă aproape de bej. Și Toma se mînia întotdeauna, trîntea ușa de la casă și-o lua prin grădină, pînă acolo în spate unde locuia Băboaica. Intra la Băboaică cu bocanii în mînă. Era supărat. Îi spunea și ei de Zenobia, de Peleagă, de cum nu i se potriveau încălțările. Iar Băboaică îl privea țintă, ascultătoare. Îl pipăia ușor, să nu-i strice apoi îl îndemna să-i încalțe. Erau frumoși, din aceia cum ea nu avusese niciodată, în toată viața ei. Din box negru. Cu șireturi de lînă și plachiuri pe tălpi. Și Toma avea picioarele late, noduroase. Cu degețe mari ce trebuiau chircite în încălțări. Bătăturile crescuseră pe ele ca niște bureți, galbeni și tari

„Of Zenobio ce mi-ai mai făcut ! Fată fără cap, netoato ! — și Zenobia îl asculta prostită, în prag la Băboaica, scărpinîndu-și coapsa ușor peste fusta de cînepă. De culoarea alunei. Coapsa ce creștea din genunchiul rotund, creștea înaltă și femeiască pînă la șoldul ce abia apuca să se arcuiască.

„Pacostea lumii, n-ai minte în capul ăla, ai draci, ai bolovani, cum de i-ai putut lua așa mici". Și Zenobia izbucnea în plîns. Gura mare și cărnoasă se apleca înciudată către bărbie... da tu Tomo ai piciorul mare, Tomo ! și nu-ți face nimeni bocanci pe măsură. De ce Tomo să mă certi ! Și Băboaica o măsura cu ochii ei verzi din cap pînă în picioare. Atunci Toma înceta, punea mîna pe bocanci, îi pipăia și el. Buni călduroși. Chiar mai mici. Au să-l stringă la-nceput, cît sînt noi. Și privea pe Zenobia mare cît o femeie, cu fustă scurtă pînă la jumătatea genunchiului și haine din lînă albastră pe umeri.

Zenobia în blana ei de capră ar fi putut intra acum în casa galbenă și să aprindă luminile toate, dintru început. La Băboaica era lumină. Băboaica îmbrăcată în rochia ei neagră „Ce faci Băboaico, ce faci acolo?" așa întreba Toma și ea nu-l auzea că era surdă și mută. Ea era pacostea lumii, surdă și mută, Băboaica ! Nu se putea înțelege cu ea, Zenobia.

Jos în cîmpie — cale de vreo jumătate de ceas — în pămîntul proaspăt, mustos, acoperit cu stratul subțire de zăpadă, Toma o fi stînd singur și mort, în lada mare pe care Zenobia o găsise în pod umplută cu zdrențe. O vopsise cu vopsea de ulei, galbenă și-l băgaseră înăuntru acoperit cu un ștergar mare, alb. Peste ladă puseseră trei scînduri, una într-alta, apoi bătuseră cuie cu șeful de la gară. Cinci cuie. Iară din Toma la-nceput nu s-a mai văzut mîna dreaptă, apoi capul, pietros și uscat. După care ea începuse să se tînguie. Și cuiele s-au bătut, toate cinci. Nu l-a mai putut vedea de scînduri, nu l-a mai putut întreba nimic. Nici unde pusese foarfeca și cleștele lor în ziua în care umblase cu ele la grajd. Și i-ar fi trebuit acum. Măcar foarfeca să-și tundă părul, că era prea crescut pe umeri și-acum n-avea ce face cu el odată ce Toma zăcea, în cutia din pod, mare și vopsită în galben. Zăcea sub pămîntul din cîmpie, acolo lîngă crucea domnului Alexandru ce avea casă sus, în partea cealaltă a orașului, dincolo de stația de cai. Și dincolo de turnul de piatră roșie al călăreților de joia. Avea casă mare cu două etaje și, șapte copii, domnul Alexandru, și-n totdeauna venea îmbrăcat într-un costum de catifea albastră, lucioasă. Totdeauna atunci cînd pleca cu trenul în altă localitate, ori atunci cînd se căuta cu Toma pentru vreo încurcătură. Și Zenobia-i stătea în cale de fiecare dată. Și nu-nțelegea de ce-și făcuse cruce, jos în cîmpie, atîta vreme cît nu murise încă. Da nu îndrăznea să-l întrebe fiindcă domnul Alexandru era ursuz și foarte înalt. Aproape că făcea doi metri și-o intimida prea tare.

Și-acum venise domnul Alexandru, coborîse de pe deal, din casa lor cu două etaje, coborîse la Toma să-l zărească pentru ultima oară, îmbrăcat în aceleași costum de haine albastre, de catifea. Și stătuse acolo deoparte uitîndu-se la ea, la Zenobia, cu niște ochi de parcă atunci ar fi văzut-o întîia dată, ori ca atunci cînd ea ar fi stat goală înaintea lui, cu părul despletit, căzut pe spate, pînă la șolduri — că atîta era de lung dacă-și desfăcea coada frumoasă și bogată. Așa o privise domnul Alexandru și dacă l-ar fi văzut Toma din mormînt s-ar fi sculat.

„Tomo, Tomo — îi scăpară din gît cuvintele și se uită rușinată în jurul ei. Nu era nimeni. Numai casa o privea întunecată. Se mai zărea din ea doar ancadramentul alb al ferestrei. Și Zenobia se strînse în haina de blană caldă și mirosindă a femeie. Nu-ndrăznea să se miște din locul acela gol și pustiu loc, între calea ferată ce se pierdea în vale și casa lui, a lui Toma, așezată sub deal, unde trece repede Pîrîul Nemților limpede și cu albie îngustă. Și-o strîngea inima așa tare cu nodurile ei dese că nu

BUPT

nți palma mare și puternică ce se așează blîndă pe năsul stîng, încercînd s-o mîngîie, neștiutoare și speriată. omnul Alexandru sta în spatele ei încurcat, cu toți cei pte copii ai săi, îmbrăcați de iarnă, cu blănuri de oaie, ochi aprinși și ațintiți asupra Zenobiei. Și-n ea o du-au toate și Toma sta sub pămîntul din cîmpie. Singur. lungat. Și ei îi era frig, nespus de frig și, de dor de mera dinspre deal, cu cele trei icoane așezate deasupra tului. Pe cine avusese Toma, Toma rău la care-i sărea ndăra din orice și care povestea de ea Băboaicei, Bă-oaicei care nu i-a putut auzi niciodată și care știa în-tdeauna s-o certe cu ochii. Da ce-ar putea vorbi mă-r cu Băboaica, să nu-i fie atîta de urît. Urît de noaptea re se lăsa repede, ca nopțile de iarnă, și urît de palma -o apăsa blînd pe umărul stîng. Nu se întoarse să dea hii cu copiii domnului Alexandru. Știa că au să vină au s-o privească așa, cu ochii sclipind. Ei vin întot-eauna cînd moare cineva. Și domnul Alexandru îi pune cînte cîntece duioase. Da ea nu vrea s-audă nimic din estea. Pentru că EA știa că după aceea, el, tatăl lor, va lua în brațe și-o va duce sus pe deal, în casa lui, asta ea nu voia. Pentru că domnul Alexandru avea hi diavolești lungi și sprîncene arcuite.

Nu se întoarce mai cu seamă să nu-l vadă pe el, prea eamănă deodată cu Coriolan. Domnul Alexandru o iubește e mult. Și copiilor lui le este dragă. Vor să stea cu ea mpreună. Cu Zenobia îmbrăcată în blana ei de capră eagră, dăruită de Toma anul trecut într-o marți. Și vor -o ducă cu ei.

Acum își amintește de crucea domnului Alexandru ică în viață și știe deodată de ce există ea în cîmpie, s lîngă crucea lui Toma. Domnul Alexandru nu mai vea copii de fapt. El era acum singur. De aceea era o ruce în cîmpie — căruia oamenii îi spuneau crucea omnului Alexandru. Și atunci o trecură fiorii de pe eafa caldă și rotundă pînă în tălpile picioarelor înghe-ate. Privirile din spatele ei o ardeau. Domnul Alexandru enise cu cei șapte copii să-i cînte cîntece duioase. i s-o ducă sus în casa de pe deal, unde să facă ei dra-oste ca un bărbat și o femeie, și ea să-i dăruiască alții, ăieți și fete, numai ca el să nu mai fie ursuz.

Și începu să zbiere cît o ținea gura, lepădîndu-se cu nfinile de umbrele ce-i păreau c-o acoperă și-o-nvăluie. domnul Alexandru îi șopti cald c-o iubește, iar ea e-nvineți de frig și de spaimă. Copilul cel mare îi făcea emne. Nu le putea pricepe, ochii și-i strîngea îngrozită, ă nu-i vadă.

Domnul Alexandru fugea acum încurcat, cu cei șapte opii ai lui, cîntînd cîntece duioase, îmbrăcat în costumul e catifea albastră. Fugea. Și Băboaica, încerca s-o ajute, ă-și ridice blana caldă din zăpadă, rămăsese dezbrăcată, u fusta de culoarea alunei strînsă pe talie și flanelul lbastru închis cu nasturi pe umeri.

Toate-n cap i se-ncurcau, și-n casă era tot mai multă umină. Numai Băboaica mai căuta ceva prin zăpadă. Ea ra pacostea lumii, surda și muta. Buzele Zenobiei se nciudară în jos, către bărbie, își aminti de bocancii prea nici, cumpărați de la Peleagă, și de Toma, pe care-l trîngeau tare. Plîngea. Băboaica o-nfofoli cu șalul ei, este blana neagră de capră, și-o duse-n casa luminată, ncet, cu pași părunți, fără vorbe, că ea era muta și urda și pacostea pămîntului, și mai purta și-o rochie roasă de iarnă, peste care își atîrnase mărgelele cafenii. Da, Băboaica, din spatele grădinii lui Toma, ea, pacostea umii și-a pămîntului, că era surdă și mută, și nu putea să spuie vreun cuvînt vreodată. Și-l lăsară pe Toma jos n cîmpie, sub pămîntul proaspăt, acoperit cu un strat ubțire de zăpadă. Îl lăsară jos în cîmpie. In noaptea cea născătoare de Dumnezeu, că Băboaica era pacostea lumii și-a pămîntului, surda și muta, și ea le știa alina pe toa-te, totdeauna. Băboaica de sub deal, de lîngă casa lui Toma, unde trece repede pîrîul Nemților, limpede și cu albie îngustă, mereu.

VIOREL MARINEASA

FIȘE DIN DOSARUL PĂDURE

(fragment)

Diana poate fi văzută în toiul celor mai neașteptate îngrămădiri de populație (de opțiuni), luînd autografe sau înjurînd, însingurîndu-se în studiu ori bătîndu-se în piață, nu se poate să n-o fi văzut, gheață agresivă, scălîmbă pe maidanul elevat al festivităților: vernisaje, lansări de volume, ședințe cenaculare, discuții despre fotbal, cozi la ziare, ședători artistice, ședători pur și simplu, tetateuri cu progeniturile celebrităților, reprize de semnături etc. Are o zestre redutabilă — dosare, plicuri burdușite cu documente, documente prinse în minunate legături, astea-s economiile ei. Nu e o funcționară prea bună, mai are și penalizări, se cam ia la harță cu colegii, colac peste pupăză, aproape deodată i-a pierdut pe taică-su și pe maică-sa, sînt destui cei care sînt gata să rîdă de o fată bătrînă și singură, puțin ușchită — umblă tot timpul într-un sarafan, răutăcioșii zic că-i redingotă. Pînă și itinerarul ei zilnic face senzație — la 4, cafeaua, o sorbi stînd în picioare, vin funcționari cu aere de artiști, artiști aproape funcționari, bișnițari, popi, studenți întîrziați, snobi decăzuți, liceene prea mature, cîțiva pensionari, ghemiște. Aici întîlnește un prieten din copilărie, care poartă totdeauna o servietă uzată și, pare-se, greu; tipul are o cărare pe mijlocul capului, parcă potrivită cu scuipat, ochii îi sînt încețoșați de urdori, de o melancolie cretină; se plasează între 10 și 4 fără un sfert într-un loc intens circulat, e în poziție de drepți, ușor stînjenit de geantă, un om încă tînăr, urmărește în felul lui fluxul, nici nu-și mișcă ochii sau capul, ceva pare să vadă, ten unsuros, în ultima vreme — o burtă tivită pe un trup slab; răsfoindu-l, afli că-l întreține o mătușă; pînă acum cîțiva ani arbitra meciuri de fotbal disputate în periferia de unde vine și unde se-ntoarce, mai nou nu face altceva decît să vegheze în acel colț, în timp ce pe figură îi apar alte și alte buboaie, iar foalele i se revarsă agresiv la jumătatea scheletului; își vede zilnic amica între 4 și 4 jumate, cîrtesc ceva în șoaptă, sumbri și scîrbiți, se despart mecanic, el o ia cu pas de robot spre casă, va ajunge pe la 6, ziua lui e ca și terminată, îl culcă greutatea impresiilor de peste zi, de fapt răsucește în memorie pelicula pe bobinele ipoteticului aparat de proiecție (super 8), montaj de mare efect, stil sincopat, trimiteri sexy, dar și multă filozofie, în timp ce mătușa prepară prînzul-cină și face obișnuitele observații de bun-simț despre intrarea în rîndul oamenilor, și filmul se rupe exact pe secvența-cheie a zilei, nu poți s-o reiei — e măritată, amputată, nedefinită, va trebui să filmezi din nou cu ochi searbezi și neîncrezători, un ciné-verité fără speranță, disipat cu regularitate în procesele tehnice.

Ea, dinamică și metodică, se va înființa la 5 în atelierul unor prieteni plasticieni, care alternează arta cu rentabilitatea. Îi ajută să pregătească și să coacă forme din lut, amulete, medalioane, mărțișoare. Se joacă aici pînă pe la 6, mai bea o cafea, mai ciugulește ceva prin bunăvoința perechii artiste, la 6 jumate e deja la clubul bibliotecii de cartier „Mult e dulce", fie că e program, fie că nu e. Are șapte poeme apărute în ultima antologie scoasă de gruparea literară de pe lîngă bibliotecă: 1. „Strămoșul din colț de lucernă"; 2. „Abatajul Veronica Micle"; 3. „Călătoria pironită spre sud"; 4. „Rana alegerii"; 5. „Cădelnițînd impresii în triaj de somn"; 6. „Maestrul pornograf"; 7. „Marea caligrafă"; versuri oneste, sfîșiate de teribilisme, un pic ironice(cam prea, dar nici cît trebuie), oricum, depășind media contextului.

In bibliotecă e totdeauna bine, căci tronează bibliotecara Coca, ea știe să te asculte, dar și mină turma agresivă și tînguitoare a cărților spre zări ca lacrima, unde-s păsuni distilînd lîncezeală în ierburile numerotate.

In acest ceas și-n acest loc urmele se pierd (mai degrabă, devin transparente, lăsînd să se întrezărească manevrele pe care, fără convingere, le facem pe lumea cealaltă). Se înfundă aceste urme în presupuneri legate de localuri, dar și de viscere; în gesturi revolute tresărind ca sperietori în vîntul timpilor. Se mai întîmplă să-ntrebe cineva „unde-i evreica mea cea cu...", sau altcineva „dar cu gerul ce ziceți bine c-am scăpat eu cel puțin mi-era f. greu am avut noroc cu proasta de Mieluța ea mă ajută și eu mă port frumos cu ea nimic de zis" și mai departe „urletul care se zbate în fibrele mele, clar și ordonat, pentru ceea ce este tot mama săraca pentru ceva definitiv așa că stai" ș.a.m.d., ș.a.m.d.

debut

Ne bucurăm să facem această precizare și cu toată posibila suspiciune față de o modalitate oficioasă de prezentare a unei colege de generație și fapte, vom adăuga, nu fără certificată mîndrie pentru paginile revistei noastre, că aceea care poartă în buzunar deocamdată vreo trei patru manuscrise (îngrijite însă) de proză, cunoscută nouă prin traducerile de ținută propuse în numerele trecute se arată a fi un adevărat pulsar de talent și aplicație(aceasta din urmă pogorîtă evident din formația filologică serioasă). Scrisul său nu se alătură „păturii" de făcători de texte cu orice preț, este în doar cîteva pagini o realitate uneori ciudat de plină, personajele, mitosul, dar și logosul, discursul precum și recursul (la metodă) se biciuiesc uneori aproape sadic către ajungere la țărm, țărm care odată atins nu mai lasă loc satiului. Ce să mai spunem, curiozitatea noastră majoră se referă mai ales la următoarele texte, la viața în proză a Andreei Gheorghiu pe care dacă noi o întrezărim, oricum, dorită și realizabilă împlinire, rămîne ca și timpul să-și dovedească lucrările. Dovada prezentului însă, salutăm o voce „dinăuntru" !

L. P.

ANDREEA GHEORGHIU

DEJUN ÎN IARNĂ

Se dedică unor prieteni răbdători

Azi e marți, zi bună de menit. Cobor din tramvai, pe punctul să mă sufoc, și, înainte să intru în casa cu grădină a prietenei Miriam, mă abat pe la cofetăria din colț să iau, ca de obicei, prăjituri cu glazură violetă, bine însiropate. Ca de obicei, Miriam o să se supere, o să-mi spună știi că nu trebuia, doar sîntem prietene de atîția ani, și, la urma urmei, nu intri într-o casă pustie. Ea spune lucrurile astea pe nerăsuflate, eu o contrazic, ea întinde palmele ridicate a refuz spre pachetul alb, eu îl strecor pe un colț de masă; în fine, odată încheiat ceremonialul nostru de iubire, se apucă să răscolească prin dulapurile de la bucătărie după bunătățile pe care le pregătește întotdeauna de cu seară. Trebuia să vii mai devreme, îmi zice peste umăr, am atîtea să-ți povestesc, iar eu îmi întind picioarele zvîcnind de oboseală, îmi aprind o țigară și o privesc cum se precipită, cu neîndemînarea aproape neverosimilă pentru o femeie ce a crescut atîția copii și a avut grijă de o casă ca a lor, o ajut să găsească chibriturile, să pună de-o cafea. Pînă să dea apa în clocot, aruncă o privire pe fereastră, ce prostii mai pune la cale ăla micu, dă afară din bucătărie motanul cenușiu de atîta huzur, oftează, rîșnește cafeaua bună, „numai pentru noi două" și mă învăluie dulce, odihnitor, cu nimicurile de importanță mondială, cu visele ei prevestitoare în care a încetat de mult să mai creadă, cu scandalurile interminabile între vecini, apoi tresare, să nu dea cafeaua în foc, dar, bineînțeles, cîteva dîre se preling deja sfîrîind în flacăra aragazului. Șuierind un refren oarecare, lasă zațul să se așeze, își prinde la loc șuvițele lunecoase, mereu în dezordine, și se prefac că nu-mi bagă în seamă tăcerile, oboseala, greața, și zbîrniie, trăiește, se agită, mărunțică și țanțoșă, cum o plac bărbații, cu rotunjimile ei armonioase. Mache pusese ochii pe ea, de cum apăruse în oraș împreună cu maicăsa, o armeancă acrită de necazuri și pribegiri, dar mare cunoscătoare la oameni și renumită ghicitoare în cafea. Căutătura dreaptă a ochilor aurii, rîsul scurt și abrupt al fetișcanei îl umplură de dragoste și părtinire și, cu toate că avu mult de furcă pînă s-o înduplece, Doniza trăi ziua în care, îmbățoșat, cu părul lucios de pomadă, obrazul proptit de creștetul mătăsos, cu brațul stîng trecut după umerii ei, sprijini cu palma dreaptă mîna împodobită cu inelul de nuntă. Spre hazul obișnuiților tîrîibrîu din locanta pe care o ținea Doniza, neliniștit ca un ogar la pîndă, traversa alergînd strada, pasă-mi-te ca să vegheze fierberea compoturilor sau să se-ncredințeze că drojdia nu crescuse prea mult cozonacii. Că vorbăreață cum ești, pleci în tîrg și uiți de tine... se scuza el, mai liniștit, sărutînd-o pe tîmpla desenată cu vinișoare albastre. Iar cînd oamenii lui Cartimos dezgropară o femeie cu șolduri cărnoase și cu sînii mari, depărtați deasupra pîntecului rotund, cine știe ce zeitate păgînă, Doniza se făcu luntre și punte s-o cumpere, ascunzînd astfel privirilor pofticioase imaginea nudă a femeii sale. De altfel, interesul pentru arta străveche i se rezuma la această figurină de lut ars, ținută într-o casetă pardosită cu catifea, s-o păzească de scotocirile mulțimii lor de copii, care le moșteniseră vesela dezordine și ochii verzi-aurii (chiar ei doi semănau uneori atît de mult, încît străinii îi luau drept frați; ea zîmbea atunci cu dinții frumoși, despărțiți de o strungă mare de care, pe măsură ce se apropia de bătrînețe, se rușina ca de o necuviință).

Mache se învățase să respecte sfaturile noastre de marți, iar dacă era pe acasă, apărea cîteva clipe, îmi săruta ceremonios mîna și ne întreba ce mai punem la cale. Tot așa dăduse buzna în bucătărie și cînd Miriam, îmbiindu-mă să aleg, era întoarsă spre poliță cu borcane de dulceață, de coacăze, pe pomușoară, de cireșe amare, de caise cu miez, de pepene, de nuci verzi. Eu rontăiam batonul de vanilie care fiersese în lapte, îmi plăcea scîrțîirea lui pe dinți și gustul stăruitor (era pe cînd îl mai așteptam pe Adrien Rodois, iubitul meu de o zi și pentru o viață) și-i zîmbii lui Mache, iar Miriam îl întrebă ce dulceață i-ar plăcea, dar el ne repezi, vă arde acuma de prostu, nu știți că a început războiul. Miriam încremeni cu brațul întins spre borcane și n-avu putere decît să-ngîne poate că e numai un zvon stupid, cîte nu inventează unii numai ca să-ți batjocorească șăgălnicia, dar Mache spunea adevărat. Și în anii următori am dus-o cu toții greu, a trebuit să ne refugiem în afara orașului, primul născut al lui Miriam era să se piardă din lipsă de medicamente și de doctori, iar eu, dincolo de coșmarul de fiecare zi, trăiam într-un fel de fericire timpă și amară pentru că Adrien Rodois jurase să revină în noiembrie... Dar noiembrie s-a dus și toate au trecut cu bine, eram mulțumiți și sănătoși, războiul nu-mi lăsase decît o aversiune organică față de vanilie, și în general față de orice formă de memorie involuntară, iar Mache rămăsese la fel de ceremonios, și-mi săruta întotdeauna mîna, înțepîndu-mă cu mustața zbîrlită crescută deasupra buzei puțin prea scurte, și-mi făcea curte ca de obicei, ca să aibă de ce s-o împace pe Miriam, mîngîind-o pe spinare, ca pe o „iapă frumoasă și zănatică".

Îi amintesc azi prietenei mele aceste vechi întîmplări și ea începe să rîdă, în timp ce privește printre gene desenele negre din ceașca mea. O ascult fantazînd cu bunăvoință (simte că iar n-o să mă pot împiedica să-mi fie dor de Adrien Rodois) și mă prefac că încerc o pasiență foarte grea, care nu-mi iese niciodată pentru că am învățat să-i complic regulile, mereu cu un pas înainte s-o rezolv. Către seară îmi îmbrățișez finii, le inventez povești, îi apăr, îi răsfăț și-i învăț la rele... După aceea plec, drumul pînă la poartă mai durează jumătate de ceas, Miriam și Doniza vor să mă oprească, ce să mai faci atîta amar de drum singură, e loc destul, ești binevenită, vă mulțumesc, dragii mei, vă stă într-adevăr bine împreună, tot vă mai iubiți nătărăi bătrîni, dar, zău, am de lucru, și-am zăbovit prea destul. Am obosit dragii mei să fiu punctuală previzibilă faptul că sînt mereu de găsit cînd aveți nevoie de mine a încetat să mă bucure, nu mai țin socoteala copiilor pe care i-ați născut și cărora le-am fost din oficiu nașă am obosit neuitînd niciodată de prăjiturile cu glazură violetă vreau să vă pregătesc o ultimă surpriză și pentru că nu s-a putut să fie întoarcerea lui Adrien Rodois va fi un jurnal sau un roman sau o confesiune zguduitoare pe care s-o găsiți după moartea mea s-o citiți înlăcrimați cu evlavie suspinînd sărmana a fost un mare suflet o mare conștiință a trăit o suferință o dramă o tragedie cumplită. Iar acum zăpada scîrțîie sub pașii mei, cred că s-a făcut tîrziu, și mi-e dor de-o călătorie pe mare. Portul e pustiit, puținele vase stau prinse în ghețuri, golful e o tristă întindere de sloiuri încălecate și nimeni n-a înțeles ce puteam căuta în locurile acelea (nici chiar Adrien Rodois) un subit acces de nebunie o sinucidere spectaculoasă și chiar că n-ar fi putut ghici că mi-am amintit de Lillian Gish diva filmului mut care pe cînd turna împreună cu Griffith o melodramă a fost silită să stea ore întregi întinsă pe gheață cu pletele răsfirate. Doar că eu nu mai am plete arămii ca altădată, îmi port părul tăiat scurt, nu-i nimic. Doar că eu spre deosebire de Lillian Gish n-am supraviețuit acestei probe și am avut parte de o înmormîntare frumoasă cu flori multe, deși eram în crucea iernii, iar Miriam sărăcuța a fost tare necăjită.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

BUPT

PROFILURI XX

CORNEL UNGUREANU

TEODOR MAZILU — ETAPELE UNUI SPECTACOL

Cum e lumea spectacolului? Cotidianul jurnalistic presupunea intervenții justițiare, cotidianul lumii spectacolului presupune sărbătoarea, scena, trucajul. Scena mistifică, schimbă identitatea, dă garanții celui înzestrat cu talent. Personajele lui Mazilu nu au talent, însăși ideea că au talent devine o povară și o servitute. Eroinele își recuperează condiția atunci cînd mentorul lor le anunță că nu au talent: cînd le retrage din circuitele amăgitoare ale spectacolului.

Voința demistificatoare a literaturii lui Teodor Mazilu își găsește teritoriu de afirmare în momentul în care literatura încerca să exploreze fața nevăzută a realului. Anii 65-71 sînt ai resurecției literaturii psihologice, a prozei mitologizante, a romanului sartrian sau camusian. Teodor Mazilu are orgoliu de a rămîne în opoziție: realitatea, spune el, e mult mai simplă, subteranele sînt creația celor vicioși. Imponderabilele sînt puține și nedemne de luat în seamă. Am putea spune că totul urcă în spre o suprafață a evidențelor; totul devine real, palpabil, se încheagă, capătă o materialitate decepționantă. Totul poate fi explicat, totul poate fi cunoscut, totul poate fi descoperit cu simțurile.

Don Juan moare ca toți ceilalți e remarcabilă prin nonșalanța cu care convoacă la „ședință" — banchetele maziliene devin ședințe — pe toți eroii mitologiilor amoroase, de la Don Juan la Maria Magdalena. Măreția, gloria și mai ales legenda sînt consecințele unor neînțelegeri. Eroii sînt mici, necesitatea de eroi e mare. Malentendu-l apare firesc: gloria e încă o povară în plus...

Don Juan moare ca toți ceilalți, Înmormîntare pe teren accidentat (1973) ar marca o cotitură în literatura lui Teodor Mazilu. Eroii încep să se confeseze, ei încep să-și afirme o anume „viață interioară", trec de barierele desăvîrșitei indiferențe. Bineînțeles că sentimentalismul e exclus, ca și reflecțiile angoasate. Apare o anumită melancolie care împiedică nivelările. Dragostea și moartea păsesc alături (una reprezentînd-o pe cealaltă) ironizate dar fără fervoare. Mai mult decît altădată, naratorul e Scriitor: persoana întîi impune anumite servituți pe care Teodor Mazilu pare a le accepta cu încîntare: „Moartea nu mai constituia pentru scriitorul nostru o obsesie ci mai mult un joc, o sfidare. Moartea nu i se părea pe măsura lui. de aceea, cînd scria despre ea, avea sentimentul că se degradează, că se umilește. Dar — judecată intelectuală, expresie a unui spirit lipsit de energie și de claritate — Valentin credea că în acest fel umilește moartea... chemînd-o, analizînd-o și jucîndu-se cu ea. Jucîndu-se cu moartea de atîtea ori, își imaginase chinurile agoniei, murise de atîtea ori în paginile sale, încît socotea că, în acest fel, taina morții îi devenise familiară".

Eroii lui Teodor Malizu nu își aleg moartea, ea pare a intra în legea jocului. Ei sînt prinși în roțile dințate ale ritualurilor, ale obișnuințelor, ale lașității. Ei sînt sacrificați pentru ca noțiunile pure — noțiunea de puritate să existe. O puritate „inversă", decorație de familie, insignă a unei umanități degradate. Apolonia e împinsă la sinucidere pentru a demonstra împăratului că descendența familiei nobiliare respectă un cod moral. Care cod moral? Sinuciderea nu face altceva decît să împrejmuiască smîrcul unei societăți abjecte cu încă o legendă. Don Juan moare pentru a respecta demnitatea unui mit — pentru a se conforma imaginației celorlalți. Pentru a da altitudine unei năzuințe. Avea eroul nevoie de această înălțime? Îi folosea lui mitul său? Cum se trăiește în lumea cea adevărată — în lumea obișnuită? De ce sînt sacrificați „inconștientului colectiv" eroi ce ar fi meritat o soartă mai bună — adică anonimatul?

Personajul principal al ultimelor serii de nuvele precum și al ultimelor romane ale lui Teodor Mazilu e burlacul care încearcă să tragă la liman. E scriitor sau pictor sau artist care a trăit din plin, care nu s-a menajat, care nu a cunoscut nici un moment spiritul de autoconservare. Aparținea unei generații care a știut să sărbătorească faptele artistice sau care a știut să se facă a sărbători evenimentele quasi-artistice. Boala nu a existat pentru ei; nu a existat nimic dincolo de prezent. Nel mezzo del camin eroul intră în criză: criza îi relevă altă categorie feminină, vivandierele. Ideea că există oameni care trebuie vindecați poate fi o ideea excitantă. Tot ce falsifică viața e excitant pentru eroinele maziliene: eroine voluntare, mereu cuprinse de idei mărețe.

Distincția Melaniei Klein între creatorii depresivi și schizoparanoici (după cum se va vedea nu e vorba de diagnostice ci de tipuri de creație) ar putea să ne ajute să încadrăm mai bine literatura maziliană. „Experiența trăită a depresivului, scrie **Didier Anzieu** pe urmele Melaniei Klein, e dominată de teama de a fi pierdut obiectul iubit, de a-l fi pierdut din greșeala ei, de a-l fi distrus în timp ce-l iubea. Starea ce urmează a haosului"... A creea înseamnă pentru depresiv, după Melanie Klein, înseamnă a repara obiectul iubit, distrus și pier-simbolic, simbolizat și simbolizant, adică dut, înseamnă „a-l restaura ca obiect asigurat de o anumită permanență în realitatea interioară". În situația creației schizo-paranoide, „răul și nu moartea creează probleme". Răul e invidia, invidia... proiectată de copil... invidia care se întoarce înapoi... amenințîndu-l la rîndu-l, într-o relație comutativă de distrugere. Tot răul e fixat înafară, binele e prezervat înăuntru. Experiența interioară a răului e trăită, scrie Didier Anzieu, la subiectul dominat de poziția schizo-paranoidă, ca o mașină infernală care se declanșează în el împotriva lui. Creatori schizo paranoici sînt Edgar Poe cu mașinile lui extraordinare, dar și Tinguely, dar și autorii de science-fiction. „Generalizînd, scrie D. Anzieu*, se pare că s-ar putea descrie literaturile haosului, centrate asupra experienței intime a morții, și literaturile robotului, vizînd să rezume experiența intimă a mașinației și a răului".

Disociațiile Melaniei Klein și ale lui Didier Anzieu, trebuie tratate cu prudența necesară. Ni se pare însă că ele pot aduce un plus de înțelegere asupra literaturii lui Teodor Mazilu; că încadrarea alături de Eugen Ionescu (în ciuda programului antiionescian a lui Mazilu) sînt nu numai necesare, ci și elocvente pentru drumurile maziliene. Nu ne interesează, în aceste analize, datoriile teatrului mazilian față de cel al lui Eugen Ionescu. Multe similitudini derivă, cred, din analogia structurilor de creație. Îl înțelegem mai bine pe Mazilu dacă recitim literatura ionesciană. Felul în care aceasta răspunde solicitărilor obișnuitului, cotidianului, ar putea fi cel puțin în linii mari și acela al lui Teodor Mazilu. În Journal en miettes scrie Eugen Ionescu „În curînd moartea sau bătrînețea. Dintotdeauna mă tem de ele. Fără îndoială, din prima zi... mă tem. Să invidiezi morții care nu se mai tem de nimic? Nu mai au nimic de temut? Mă refugiez în viață ca într-un adăpost precar".

Într-o casă străină (vol. I, 1975) ar trebui să ilustreze felul în care se trăiește **într-un adăpost precar.** Colegii de generație ai lui Teodor Mazilu încep a recolta succese pe urma descoperirii „obsedantului deceniu"; scriitor personaj care a cunoscut interioarele acestei lumi, care a fost alături, nu odată, de vedetele ei, de tezele și de superstițiile ei, de farsele și de înscenările ei, Teodor Mazilu poate vorbi în perfectă cunoștință de cauză despre faptele ei. Din păcate el nu face operă realistă în sensul strict al cuvîntului; romanul nu e un document așa cum pot fi opere similare semnate de Radu Cosașu sau Petre Sălcudeanu. **Într-o casă străină** e „un scandal" în sensul în care Lucian Pintilie îl dădea termenului: în sensul lui Caragiale, adică o „confruntare imediată și violentă". Romanul recapitulează: nuvelele de altădată, schițele își dau întîlnire aci, așa cum alte serii de dialoguri își vor da întîlnire în ultima operă a lui Teodor Mazilu, **Mobilă și durere.** Scriitorul își propune a trage concluzii într-o carte ce are aerul de operă testamentară: „Sînt oameni — își începe Mazilu romanul — care au vanitatea nebună, plină de riscurile măreției și ale singurătății, de a căuta absolutul, iar alții, mult mai puțini, modestia de a se resemna cu fericirea. Se pare că, în pofida a ceea ce sîntem ispitiți să credem, drumul spre fericire e mult mai complicat și mai dureros decît cel care ne aruncă în brațele desăvîrșirii. Puțini oameni au curajul de a fi fericiți. Matei Alexandru se afla printre aceștia".

Teodor Mazilu nu se mai dezice cu atîta violență de cei doi termeni între care își plasa altădată ridicolii: absolutul și fericirea. Nu se mai dezice nici de aventurile personajului principal: am crede că-l urmărește chiar cu o anume simpatie, preferindu-l, cel puțin în raport cu alți eroi ispitiți să descopere desăvîrșirea. Matei Alexandru ar fi un roman **al omului comun,** un roman filozofic. E momentul să ne oprim, cît putem mai pe larg, asupra subiectului. **Într-o casă străină** ar fi cartea experiențelor acestui Matei Alexandru, pictor, precum și a generației sale. Viitorul pictor se naște în mahalaua Broscăriei (sînt reluate pagini din **Bariera**), activează în presa de stînga, participă (ca și Mazilu) la acțiunile din anii 45-48 ale unui ziar de tineret. Cine e inițiat în viața culturală a epocii poate recunoaște personaje și întîmplări reale. Mai mult decît de mediile culturale, romancierul e preocupat de facerea și desfacerea cuplurilor: aici el poate să suprapună contrarii, să scandalizeze iubitorii de romanț sentimental. Fiecare dintre eroi va fi repartizat **într-o casă străină.** Problema sediului e una cu a identității, toate fiind reprezentate în opera lui Teodor Mazilu prin învelișul cel mai concret cu putință. Învelișul, se va vedea, e precar, casa străină asasinează, fie și cu încetinitorul. Hazardul unește eroii: într-o etapă, hazardul e servit de cadrele foarte interesate a avea cupluri fidele. Așa e descoperită și soția lui Matei Alexandru: e cultă și ar vrea să rămînă fecioară, studiază manuale de tehnică amoroasă fiind făcută femeie de prietenul pictorului, subtilul critic de artă Luca Maltopol. Descoperind rolul de ofițer de stare civilă pe care îl poate avea romancierul, Teodor Mazilu își căpătuiește cu mare viteză toate personajele: le aruncă — tehnica scandalului caragialesc! — într-o casă străină. Criticul de artă Maltopol se va căpătui cu fiica unui important om politic, după ce aceasta, pe nume Natașa, fusese dezamăgită de un om al șantierelor, poet veleitar și Don Juan din prostie.

Fiica importantului personaj va fi părăsită și de Lucian Maltopol care, într-o croazieră pe Mediterana, cere azil politic la Napoli. Un tartor al artiștilor plastici vrea soață din fosta aristocrație și face maraj cu o slută, Cecilia. Femeia mai are și mania caritabilității: cum la un moment dat dă de pomană sticlele cu banii ascunși ai pictorului, acesta o ucide. Mama soției lui Matei Alexandru se căsătorește, la rîndu-i, cu alt om al artelor, coleg al ginerelui. Fiica savantă e expediată din casă de mama inamorată, ajungînd și ea **într-o casă străină.**

Între aceste căsnicii (și multe alte căsnicii) care de care străduindu-se să unească personaje mai nepotrivite, e destul de greu să observăm care dintre eroi caută absolutul și care fericirea. Mai ușor am descoperi felul în care funcționează **mașina,** robotul de care vorbea Didier Anzieu: dincolo de funcționarul de cadre, există o ironie „biologică", socială care împinge personajele lui Teodor Mazilu în capcana relației matrimoniale. Răsfățații căsătoriilor ar căuta fericirea; absolutul, putem bănui, e căutat mai ales de teozofii romanului, de frumoasa doctoriță Iulia Mateescu, de Samurai, șeful secției, de Cristel, profetul ei. Sînt paginile ratate ale romanului. Ele ar trebui să indice metamorfozele căutătorilor de absolut: felul în care totul se reîntoarce către împlinirea mizerabilelor dorințe ale pretinșilor descoperitori ai dreptei credințe. Realitatea ordinară e înfrumusețată prin lozinci, ideea de perfecționare a naturii umane protejează ipocrizia eroilor. Nimic nu se poate fără **învățare.** Eroii și eroinele citesc pe rupte. Marota prozatorului ar fi aici perfectibilitatea, progresul prin învățătură, prin sîrguință. **Într-o casă străină** e o carte plină de profesori și de abecedare. Nici măcar amorul dintre Iulia și Matei Alexandru nu are loc întîmplător: manuale de erotică indiene contribuie la bunul mers al vieții amoroase. Femeile învață, educă, uneori ocrotesc, protejează. Ele salvează, zice ironic prozatorul: ele sînt cele ce veghează finalul. Confuzia între doctoriță și moarte (**Viața de spital**) e semnificativă pentru eforturile misogine ale lui Teodor Mazilu.

Ce înseamnă a fi fericit? Însăși întrebarea e pusă pe jumătate în glumă — pe jumătate în serios, ca toate întrebările (eroilor) lui Teodor Mazilu. Scriitorul se îndoiește că el, cititorul, spectatorul său, ar avea vreun folos de tras din asemenea întrebări. Cititorul sau spectatorul, omul faptelor zilnice, nu e confruntat decît rar cu asemenea întrebări grozave: el e preocupat de lumea din imediata lui apropiere. Viața personală se desfășoară conform lecțiilor învățate: ei chefuiesc după carte, se împreunează după tabele. Nimic nu e neștiințific, nefăcut conform ultimelor cuceriri ale societății moderne. Care sînt ultimele cuceriri? **Acestea sînt,** spune scriitorul dezvăluind — demistificînd — conform obișnuințelor tinereții sale folletonistice. Luîndu-se pe sine în rîs, tratîndu-și cu suspiciune demersul, scriitorul își privește cu suspiciune cititorul. **O singură noapte eternă** ar fi cartea acestei suspiciuni. Romanul parodiază, acceptîndu-le, toate situațiile romanului popular. Există aici chiar și o romancieră care, după o tinerețe prostituată, creează romane psihologice. Psihologia personajului nu ar fi, spune sarcastic prozatorul, decît o emanație a viciului. Lîngă ea se află psihanalistul Stoleru altă ființă ridicolă a unei științe, crede Mazilu, aberante. Sufletul, viața interioară sînt creații ale Ziței și a consoartelor ei.

Rămînînd între lozincile care i-au vegheat tinerețea literară, Teodor Mazilu le descoperă pe acestea producătoare nu numai de literatură, ci chiar ale unui program estetic. Afirmînd realitatea lumii sale, el construiește roboți capabili a servi, grație creierelor electronice pe care le posedă, scepticismul absolut al unui autor care, în final, asemenea personajelor sale, nu mai are unde să ancoreze.

---

* **Vers un metapsychologie de la creation (în) Psychanalyse du genie createur,** Junod, 1974.

BUPT

ANCHETA

Adevărul cui?

Un drum al cunoașterii. Nu anume singurul, nepreţuitul. Un ritual nu destul conținător de sacru din motiv de demitizare (cel puțin prin logos). Un loc fără loc pentru mesianism. Un labirint în fond fragmentar, o perspectivă înghețată. Pasul strivit în încrîncenare, cutremurat de simboluri pierdute care aici nu mai iartă uitarea.

Adevărul (palid și el, formal) al zig-zagului. Piatra de încercare.

De la bun început, adevărul ca dezvelire revelantă, discontinuă temporo-spațial, fără istorie deci, fără amintiri, fără alte ritualuri deci antecedente. În logos. Așadar, dezvelirea suspendată.

Adevărul cui însă?

Pierderea libertății interioare (a cîmpului de conștiință), mici zvîrcoliri la nediscernămîntul faptelor și nefaptelor. Robinsonadă neesențializată (La un moment dat deplină totuși, reîntîlnire a fragmentelor demiurgului Androgin, în fața porții, două jumătăți îmbrățișate, dematerializate — singura supoziție a solidarității, copilul perechii călăuză, telechinezia și infirmitatea prin mondeplasare, dar cît de abruptă neîncrederea în însuși cugetul lui homo redivivius...).

Un tragic antic fără zei. (O posibilitate vitală?).

Se aude materia plîngînd. Înăuntru e pentru neoameni și nu e nici pentru zei căci aceștia au totuși chipul oamenilor (sau invers, ordinea pierde din esență, nu se mai poate recrea un zeu).

Cine pășește așadar (pentru cine e făcută camera)?

Adevărul cui?

Chiar dacă poate toți am fost călăuziți la fel de strîns.

Trist. Nu?

LUCIAN PETRESCU

Imaginarul

Acest film a vorbit despre eroismul omului, despre esența sa ca ființă curată și copilăroasă în sensul bun, care-și despică drum în haos prin puterea credinței în propria fericire, aptă de a fi menținută ca o flacără chiar și după străbaterea unui traseu inițiatic înfricoșător, materializat într-o înlănțuire a arhetipurilor fricii de timp și extincție (arhetipurile propuse de G. Durand se potrivesc atît de bine aici). Tensiunea extraordinară a filmului, ce a obosit spectatorii mai puțin încercați, se explică prin urmărirea pînă la exasperare a unei simbologii complicate, extrase din întreaga cultură a umanității. Asimilarea marilor mituri este perfectă. Fiecare scenă e cizelată cu o grijă și încordare care fac perfecțiunea aproape insuportabilă.

Căci imaginarul a luat în posesie toate elementele, filtrîndu-se și dîndu-le valoare. Un singur om șubred, nefericit și chinuit este învingător prin puterea de împotrivire la relele lumii, la tot ce e anormal în existență (după cum se vizualizează chiar și în acea obsesie a seringilor pierdute și zădărnicite de inconsecvența celor care nu s-au arătat la înălțimea fericirii). Puterea omului, ne spune el, stă în gîngășie, într-o viață care nu o rănește pe a altuia, după cum zona „se cere protejată de orice violență". Zona, această matcă a imaginarului în care se imprimă ceea ce este încă nedesăvîrșit, adică răul din realitate.

SIMONA-GRAZIA DIMA

Firul cu plumb

Filmul lui Tarkovski cuprinde atîtea rînduri de semnificații încît dacă cineva ți le-ar fi spus fără să-l vezi, n-ai fi putut crede că este altceva decît rezultatul unui acces de bulimie intelectuală. Văzut, filmul nu este deloc așa, iar explicația, sau una din explicații, stă în lumea proiectată, o lume suficientă sieși înainte de a însemna ceva: umedă și sulfuroasă, feerică în urîțenia ei. Emblematic în acest sens gestul călăuzei care-și conduce însoțitorii aruncînd brusc și în direcții neprevăzute o panglică la capătul căreia atîrnă o bucată de plumb. Înțelesul gestului poate fi studiat în tratate de inițiatică. Senzația acut insolită pe care ți-o dă nu cere lămuriri. Ea te sperie și te fascinează cu puterea de evidență a unui adevărat inexplicabil și definitiv.

LIVIUS CIOCÂRLIE

Dacă totuși e ceva groaznic și înfricoșător, atunci astfel sînt pericolele ce țin de strășnicia lipsită de logică cu care autoritatea interzice pătrunderea în Zonă, faptul semnificînd reprimarea apriorică a năzuinței spre datul originar și totodată mistificarea înțelesului năzuinței însăși, prin substituirea, în numele neîncrederii în natură umană, aspirației spre sensul originar cu pasiunea puterii. Astfel în miezul lumii și-al nostru este sădit răul ca tendință a sfîrtecării sensului originar ce-și revarsă sensurile în amenințările și ispitele gîndului c-am avea și noi un mare rost demiurgic, acela de a face cît mai curînd lumea muritoare, de a-i preschimba, adică, eternitatea în iremediabilă putrefacție.

Dar Luntrașul lui Tarkovski devine călăuză în înțelegerea actului însuși al călăuzirii. „Tu nu ești mort, ești numai în rătăcire, suflete-al meu, care atîta plîngi"... spunea cîndva Dante, cel călăuzit de Vergiliu

CĂLĂUZA

Producție a studiourilor „Mosfilm", scenariul — Arkadi Strugațki, Boris Strugațki, regia — Andrei Tarkovski, imaginea — Alexandr Kneajinski, muzica — Eduard Artamiev, cu: Alisa Freindlih (soția Călăuzei), Alexandr Kaidanovski (Călăuza), Anatoli Solonițin (Scriitorul), Nikolai Grinko (Savantul).

„...In CALAUZA, ca și în SOLARIS, drame psihologice de o tensiune extremă, eroii se simt vinovați atît față de natură cît și față de ceilalți oameni și de ei înșiși. Prizonieri ai labirintului propriei lor singurătăți egoiste, al deșertului arid de abstracții științifice golite de umanism, ei sînt vinovați de a fi pierdut esențialul, facultatea de a-l asculta, de a-l înțelege și de a-l iubi pe aproapele lor. Tarkovski îi judecă și îi condamnă la o pedeapsă groaznică — la singurătate, la angoasă feroce, în vidul mort al propriului lor suflet...

Poate că nu există nici o sală în spatele ușii, dar există acest prag unde omul poate și trebuie să se cunoască..."

(Le Film Soviétique, nr. 10/1980)

Surele văi dindărătul inocenților arbori

E ca și cum peste Pămînt s-ar fi lățit apele Styxului și sensul dintîi, abia bănuit al lumii, s-a ivit atunci în lumină. Căci cum ar fi putut fi altfel întruchipată nemuritoarea lume muritoare decît ca **des-compunere eternizată?**

Sensul acesta se-ncepe abia după ce toți zeii și toate forțele au coborît, se află, nenumite, și se fac simțite aici pentru ca prin ele să se exprime acel prezent etern și nesfîrtecat de vreo contradicție, care este datul originar al oricărei mistici. Față de acest sens, în **Călăuza** nimic nu este simbolic și nimic nu este terifiant.

Simbolul și teroarea, oricînd își fac loc în istorie și-n om, atunci cînd datul originar și sensul ori legătura lor se pierd, sînt mistificate sau părăsite, ascunse ori sfîrtecate, cînd omul se desolidarizează de ele revoltîndu-se împotrivă-le și în ăst chip omul și omenirea parcurg **drumu-ndărăt**, adică existența spre-moarte.

De aceea, Luntrașul Carron al lui Tarkovski nu e nevăzut și, văzut fiind, nu e simbol, nu e la marginea de întuneric a lumii noastre, acolo unde începe teroarea eshatologică a lumii **de dincolo**, ci este, el însuși, între noi, se îndreaptă și **ne îndreaptă** spre miezul lumii noastre, miez a cărui topografie este determinată în virtutea acelui unic dat originar.

prin lumea de dincolo, și dezvăluie sensul cosmic al existenței sufletului eternizînd valorile morale în lumina datului originar al lumii.

Prin acest poem al lui Tarkovski am văzut lumea privind din spațiul **de dindărătul inocenților arbori**, căci acolo ne aflam pe cînd o ploaie de aur și de lumină a tulburat și a aprins fața liniștită și limpede a apei din acel braț al Styxului ce ne despărțea pe noi de ei, de cei care, la capătul drumului, au renunțat să-l treacă și astfel să pătrundă în spațiul nostru, unde orice dorință devine realitate.

VIOREL I. BOLDUREANU

Despre adevăr și fals (logic)

La începutul filmului este reprodusă opinia unui om de știință, laureat al premiului Nobel, prin care sîntem avertizați asupra unei întîmplări stranii — o posibilă vizită extraterestră. Sîntem în științifico-fantastic. Acceptăm convenția; deci, ceea ce urmează este adevărat și se desfășoară în planul realului. Există o zonă precis delimitată geografic, niște oameni pătrund fraudulos în ea... (ceea ce se întîmplă acolo reprezintă doar una din cheile filmului; o vom pune cu bună știință între paranteze pentru a dezvălui o a doua; ele nu se exclud, dimpotrivă se completează)... și se reîntorc. (Dacă filmul s-ar fi terminat aici...). Acum, spre finalul filmului, soția călăuzei se întoarce către aparat, către spectatori și ne spune că soțul ei este nebun. Dacă o credem pe cuvînt, și nu avem de ce să nu o credem, înseamnă că tot ceea ce am văzut, întregul periplu, a existat doar în mintea acelui om, fiind un simplu (dar superb) delir, o viziune nu neapărat patologică (a nu se uita biblioteca, apare doar într-un singur plan), or reflectarea deformată a vieții de spital. Siringile, faianța, împrejmuirea zonei, fac posibilă și o asemenea interpretare.

Această dezvăluire ne scoate din științifico-fantastic, concluzia, povestea=falsă este atît de evident contradictorie cu premiza amintită, **povestea = adevărată**, încît orice încercare de conciliere este, credem, sortită eșecului. Nu ne rămîne decît să părăsim acest nivel și să ne situăm în cel imediat superior, într-un metanivel, dacă vreți. Sau, din perspectivă dialectică, să facem saltul calitativ prin care se depășesc contrariile, iar coerența logică este recîștigată. Ambiguitatea de structură, benefică în artă, nu se află în întrebarea dacă este sau nu adevărată povestea (în planul filmului, bineînțeles), ci la nivelul imediat superior, sugerat admirabil de ultima scenă, fetița mișcînd cu privirea paharele.

LUCIAN IONICA

Drumul

E ciudat cît de răspîndită a fost reacția (mult) orgolioasă, odată înfrîntă tirania detaliilor neliniștitoare, cît de lesne s-a ales confortul superlativelor și al soluțiilor univoce. Dar n-aș crede că mustirea de simboluri, sau numai de sugestii, ale „Călăuzei" se supun coerenței, fie într-o apologie a credinței, ori a nevoii de crez, fie în parabolă a puterii și alienării... Mai importante (de fapt, nu de ierarhizări e vorba...) mi se par călătoria decît ținta, pragul decît ceea ce se află dincolo de el, oscilarea între incertitudine și certitudinea cu neputință. Cunoscători ai semnelor, dar nu și ai sensurilor, ne abandonează nu peroraților, ci mai curînd credinței zdruncinate, singurătății stîrnite, înstăpînirii tăcerii...

ANDREEA GHEORGHIU

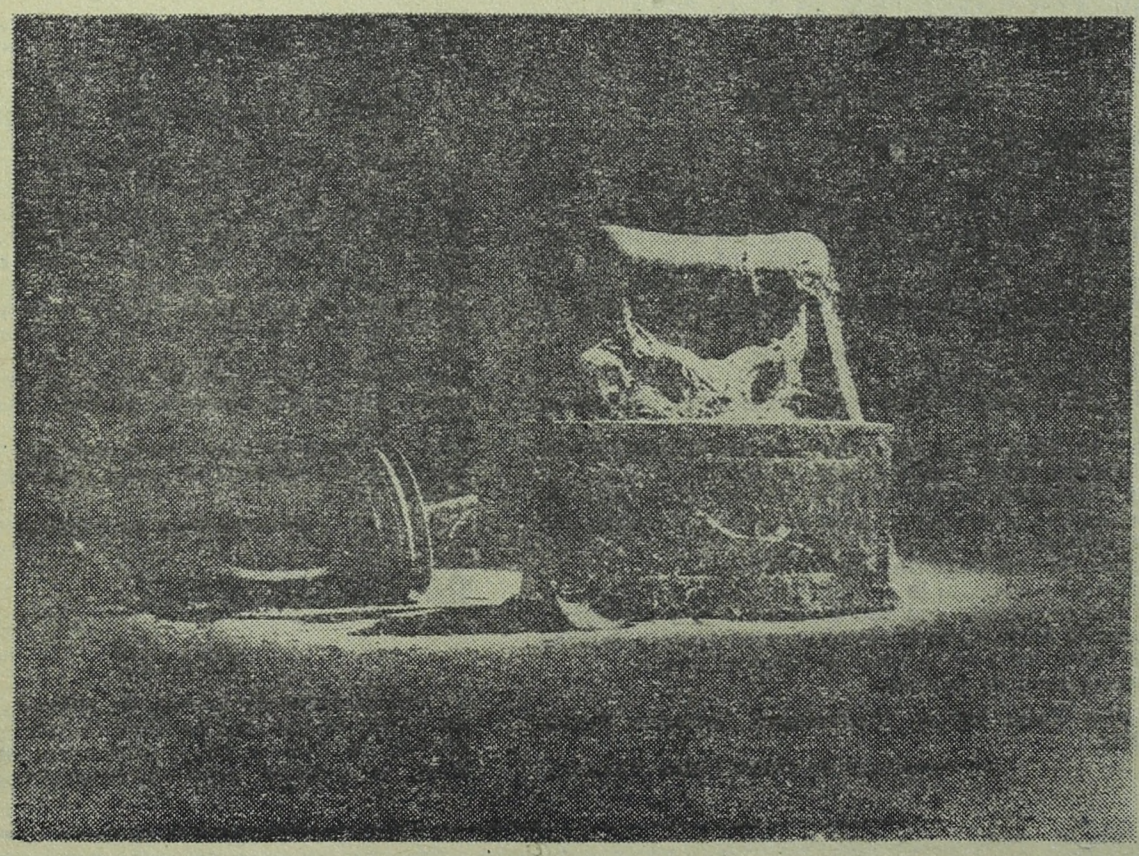
Căutarea de sine

Viciul drumului, ca sete de a călători spre, nu doar necesitate a obiectualizării imediate, cît mai ales imperiozitate a obiectivării absolute, pregătire ritualică pentru confruntarea cu **eul**, prin sine însuși, fortificat de sinceritatea evaluării propriilor limite, anulate și depășite prin tocmai re-cunoașterea lor plenară,

viciul ficțiunii ca religiozitate intrinsecă realului, dincolo de imaginea-sunet, dincolo de cuvîntul-interpretare, dincolo chiar de primordialitate, în plină senzație unică și ireproductibilă, dezvăluire a intenției supreme, adică a **rostului**, măsluit de codul motivațional labil al realității crispate în inutilitatea definițiilor golite de continut odată cu tentativa de imobilizare a timpului în tipare dogmatice,

viciul re-nașterii, ca dialectică a negațiilor succesive, anulînd sisteme de contradicții prin alte sisteme de contradicții, superior asumate, într-un spațiu de generoasă atemporalitate, evident **elitist**, accesibil doar prin ascetism profund autoinițiatic, adevărată voluptate a frustrărilor, certificînd imanența auto-exilului în afara lexicului profan al perenului.

MARIUS MORARIU



BUPT

Din literatura germană contemporană din Banat

NIKOLAUS BERWANGER

putem...

apăsînd pe buton
putem rade ţări întregi
de pe harta lumii
putem monta
parbrize invulnerabile
la gloanţe
şi deschide sau închide
orice uşă cu cifru secret
putem întinde peste tot
cele mai rafinate momeli
şi cele mai sigure botniţe
putem crea la orice oră
prin superinstalaţii
clima dorită în dormitor
putem distruge chimic
orice gînganie
şi dacă-i ordin
fiecare vietate
putem face omul
docil şi servil
arătîndu-i zilnic
o turmă de cobai negri

sîntem oare mai fericiţi
decît simplii locuitori
ai lacustrelor
şi colibelor din junglă
care cu uşi deschise
adorm fără coşmaruri
în zumzetul gîngăniilor

În româneşte de ANTON PALFI

RUDOLF KRÄUTER

Moartea unei poezii

De n-ai fi aici
în această oarecare zi
deschisă
de n-ai fi aici
atunci intenţia ta ar lipsi

totuşi intenţia
acest spaţiu înalt
rămîne

oamenii se ascund
în neamul lor

poezia ce
înţepeneşte în propria-i formă
moartea ei evidentă
cînd se înţelege
se dizolvă-n sine
şi lasă-n urmă intenţia

BETTINA GROS

Terasa Bega

şi aici
pe terasă
se sfîrşeşte
o zi

auzi acum
sfîrşit de vară
sfîrşit de zi
sfîrşit de şcoală
mare
vacanţa
vuiet
şi cola
are un gust
cam amar
(ca şi berea din costineşti)

departe
totul este aproape
nu este decît un sentiment
slab al datoriei
un reproş mai slab
o şi mai slabă indispoziţie

este aceasta
maturitate
să îngropi amintiri
în scurmiere
se te rogi cotidianului
într-o ladă de gunoi
să petreci după-amiezile
folositor
plin de înţeles

taci
de mult nu mai cauţi
răspuns
la întrebări
apropiate nemărginite
îndepărtate şi limitate
este aceasta
maturitate

ELWINE TENCZER

Aşteptare

Planuri în vînt —
zilnic un pas
mai departe;
ne-am frecat
de virtuţile noastre
pînă la sînge;
nu e timp
pentru a înţelege;
goi şi răbdători
stăm
deasupra cadavrelor
prietenilor noştri
şi aşteptăm
o bucată
de eternitate

HORST SAMSON

călătorie la Paris

pont-neuf comédie francaise
père-lachaise champs élysées

doar sînt aici
ajuns fără să fi plecat

nu mă vedeţi de pe marginea drumului
cum gonesc cu biroul meu
prin Paris

salue
îmi strigă catedrala handicapaţilor

În româneşte de HERTA MARCONI

WILLIAM TOTOK

Blues

frînte zac speranţele-n proiecte
ca înscenări ale cotidianului
căutarea zadarnică a unei soluţii
distrugerea în liniştea sticloasă
gîndurile măcinate de teamă
o nesiguranţă mare mă copleşeşte
afară domneşte o linişte înspăimîntătoare
sînt şansele pierdute
un trap monoton
înapoia frunţii propoziţiile cresc
rămîn nescrise
pentru voi şi pentru mine

WERNER SÖLLNER

Autointerogare

Ei bine, s-a terminat cu prezicerile.
Am pus punct declaraţiilor
despre viitor. Nu mai promit nimic.
Profeţii de nimic nu mai sînt buni.
Nimic nici nu mai spun. Nu.
Nu. Nu mai juraţi, sînteţi
sperjuri. Sînt mai degrabă pentru perisabil.
Nici să mă apăr nu mai vreau.
Nu. Terminaţi. Destul. Lăsaţi-mă.
Să trebulască să mă apăr nu mai
vreau. Punct. Faceţi linişte. Mîna nu mi-o
mai ridic şi nici pe inimă n-o
pun. Tăceţi. Pornesc deja.
Deja pornit-am. Pornit-am deja la atac.
(Din: Werner Söllner, **Eine Entwöhnung**, Kriterion Verlag, Bukarest, 1980).

ROLF BOSSERT

excursie cu şcoala

lipim de focul de tabără
pe şira spinării degetele reci ale nopţii
uscaţi şi roşii
obrajii mei fruntea
muzica folk îmi bate în faţă
un imn al omenirii
şi al rachiului
sar corzile
buzele devin crăpate
cîntaţi fraţilor cîntaţi

JOHANN LIPPET

Sentiment de iarnă 1981

ciorile descriu cercuri sub cer.
rîndunelele, călătoarele lumii, au plecat,
berzele, indicatoarele, au zburat,
vrăbiile, răbdătoare, se instalează
pentru iarnă.
zilele — ale mele — devin mai scurte,
nopţile — şi ale mele — se lungesc,
iarna a sosit.
iarna mea izbucneşte.

BRIGITTE RÖHRICH

gînd de toamnă 2

liniştea adîncă
ni se strecoară
ca reumatismul în oase
se întîmplă atît de puţine
în acest parc
stăm pe bănci
şi privim cum cade frunzişul
din pomi necunoscuţi
în ciuda tinereţii noastre sîntem
obosiţi şi zgîrciţi la vorbă
stăm aici
pe bănci
şi avem liniştite
contemporane
gînduri reumatice

HELMUTH FRAUENDORFER

Perspectivă

În lada de gunoi zdrăngăne maşina
de scris,
o rablă cu bătaie năucitoare.
Zilnic bărbaţii şi femeile casei
în izmene, cămăşi de noapte
şi neglijeuri.
La plecare îndeasă
în dulapul de bucătărie cearta lor
cea de toate zilele.
Paşnice pălării, cravate armonioase.
Toate uşile încuiate.
Toate fermoarele trase.
Capacul lăzii mele de gunoi
rămîne deschis.

HERTA MÜLLER

Zi de lucru

Dimineaţa, ora cinci şumate.
Sună deşteptătorul.
Mă scol, îmi dezbrac rochia, o întind pe pernă, îmbrac pijamaua, mă duc în bucătărie, m-aşez în cadă, iau prosopul, mă spăl cu el pe obraz, iau piaptănul, îmi şterg cu el faţa, iau peria de dinţi, mă piaptăn cu ea, iau buretele de baie, mă spăl cu el pe dinţi. După aceea intru în baie, mănînd o felie de ceai şi beau o ceaşcă de pline.
Scot ceasul şi inelul, mă demachiez.
Îmi dau jos pantofii.
Mă duc în casa scărilor, apoi deschid uşa apartamentului.
Urc cu liftul de la etajul cinci la etajul unu. După aceea urc nouă trepte şi sînt în stradă.
La alimentară cumpăr un ziar, mă duc pînă în staţia de tramvai şi cumpăr un corn şi, ajunsă la chioşc, urc în tramvai.
Cobor, la trei staţii înainte de urcare.
Răspund portarului la salut, atunci mă salută portarul şi zice că este din nou luni şi iar a trecut o săptămînă.
Intru în birou, spun la revedere, agăţ jacheta de masa de lucru, mă aşez la cuier şi încep să lucrez.
Lucrez timp de opt ore.

(Din Herta Müller, Niederungen, Kriterion Verlag 1982).

În româneşte de DOROTHEA BALLON

RICHARD WAGNER

Omul care voia să urce

A fost odată un om, care era jos de tot. Era atît de jos încît nu mai putea să se vadă pe sine însuşi. Şi fiind aşa de jos, era disperat şi plîngea. Cînd a terminat de plîns, s-a hotărît să urce. Şi din acea clipă a făcut totul, dar absolut totul, ca să ajungă sus. Şi astfel a reuşit să urce. Cînd a ajuns în sfîrşit sus şi tocmai voia să se bucure, i se păru deodată că era şi mai jos decît la început. Ajunsese aşa de jos, încît nu mai putea să vadă absolut nimic. Şi pentru că nu vedea absolut nimic, nu putea să-şi dea seama cît de jos ajunsese de fapt. Astfel omul a rămas sus.
(Din: Richard Wagner, **Anna und die Uhren. Ein Lesebuch für kleine Leute**, Ion Creangă Verlag, Bukarest, 1981).

În româneşte de DOROTHEA BALLON

BALTHASAR WAITZ

Poetul

Poetul pătrunde în sala de şedinţe. Se formează un curent de aer, noi ne-ntindem, plini de aşteptare, gîturile. În timp ce noi îi răspundem cu efuziune la salut, îi şopteşte celui de lîngă el ceva la ureche. Acesta se apleacă imediat la urechea vecinului său. Astfel mesajul străbate din gură în gură pînă la ultimii, cei înghesuiţi în perete. Zîmbim. Oh, sîntem încîntaţi! Poetul dă din cap, mulţumind, şi părăseşte sala. Conduce înăuntru o femeie şi o prezintă fiecăruia în parte. Ne pare bine! Este soţia lui, născută Nymschitz. În braţe ţine un sugar în scutece. Poetul se aşază la masă, vizavi de noi, iar soţia sa îşi culcă obrazul pe umărul său. Apoi îşi desface bluza şi dă copilului să sugă, aşa cum se obişnuieşte. Astfel ea întregeşte tabloul familiei poetului, conferindu-i un plus de efect. Cîteva clipe domneşte liniştea, nu se aude decît un sunet plescăitor. Expresia poetului devine duioasă. Soţia lui fredonează încet, ca pentru sine. Ne dăm coate, şi îndată izbucnesc aplauze. Strigăm: „Bravo". Poetul îşi scuturâ pletele şi se înclină în toate părţile. După aceea îşi croieşte drum pînă la uşă, mergînd cu spatele. Soţia îl urmează cu sugarul. Vrem să-l atingem, să-l batem pe umeri. O mică îmbulzeală este inevitabilă. Se ciocnesc capete, unul îl calcă pe celălalt pe bătături, subsuorile se umezesc. Strîmbături. Soţia poetului îşi eliberează stînga pentru a-i fi sărutată. Scuze domnilor din partea dreaptă, data viitoare! Aplauze finale. Satisfăcuţi ne aprindem ţigările. Doar R. şi B... lingăii ăia! Cum le mai scrîşnesc dinţii, cum mai hîrşîiesc cu picioarele. Puah, spunem, asta n-ar trebui s-o înghiţim.

Traduceri de NAUSICAA ŞERBAN
şi HELMUTH FRAUENDORFER

BCU Cluj / Central University Library Cluj
BUPT

JUNGE RUMÄNISCHE LYRIK AUS DEM BANAT

Mircea Bîrsilă

Stadt!

für Ion Monoran

Stadt mit zwei Leben,
einem wahren und einem erfundenen,
mit Gebäuden deren Bauweise
dem Geschmack anderer Zeitalter angehört.
Du mit Strassenbahnen bemalte Stadt
wie ein Feld mit Trappen,
ungeboren sind die Lieder, die deine
Gärten überfluten
und ebenso auch das mit dem Gesicht
ins Evangelium vergrabene Gekicher
der Frauen mit böswilliger Schönheit,
manchmal träume ich von dir während ich fern
von dir bin

mit Steinen in den Händen
Stadt in der ich durchs Leben gehe
wie von Stube zu Stube
Stadt über welche die Nachricht
unter den heiligen verrückten Damen verbreitet ist
dass du niemals Wasser aus einer Quelle getrunken
hättest.

Marius Morariu

(frau die gefühle mimt)

ein offenes fenster
suchend
wohin immer es geht
durch das du dich werfen kannst
um die fragen
zu vergessen
auf die dir vorgefertigte antworten
verweigert wurden

(Aus dem Zyklus
selbstbildnis ohne frau)

Simona-Grazia Dima

entfernung

sanfte gifte
rauchgrenzen
ausgedehnte schweigsamkeit
leere und schatten
du bist wieder fern

Deutsch von MONIKA WENDEL

Ion Monoran

Ich bin ein stürmischer Junge

Zitat aus Paul Klee

Es gibt Katzen die schauen wie berwaffnete Blumen
ihr Ohr wird mit Geräuschen geladen
ihr Fuss mit Laufen
ihr Blick brennt peitschend und dicht
vor ihrem Angesicht gibts kein zurück
schön wie Blumen
aber bewaffnet bis an die Zähne
aber wenn du ein stürmischer Junge bist
wie ich, kannst du auch allein
in der Nacht
durch die gut abgeriegelten Strassen
spazieren
begleitet von den gewohnten Schlägen
von sieben oder neun
wenn der Wind auf den Dächern
heftiger wird
und wie ein Feuerwehrmann
den Regen durch die heisse und kalte Menge
heinterhertreibt.

Übersetzung und Redaktion:
HELMUTH FRAUENDORFER

Eugen Bunaru

Komposition

Sieh mal, die Mütter welken
Ihre Söhne sind Männer
Mit dem Kopf in den Händen oder auf den Schultern
Sieh mal, die Gattinen schlafen auf der Seite liegend
Mit halb entblössten Hüften
Halb hängend
Im Frieden der Erde
Sieh mal, es herrscht eine unausgesprochene Mutternot
Die aus dem Auge geschrien, im Auge gehört wird
Immerzu würdig
In unserem männlichen erhabenen Epos trüb anlaufend
Und sieh mal, es ist unbedingt ein Kind nötig
Das verloren angeschrien, gerufen, vertrieben ist
In dem am meisten geträumten Licht.

Ioan Morar

Blutendes Mineral

I

Die Physiologie und die Moral werden niemals
dein Aussehen prägen.
Solange du dich
vereinsamt
zwischen Prinzipien erschöpfst
wirst du kein blutendes Mineral sehen
(In der Vorstellung vom Schmerz
trittst du mit zerkratztem Gesicht aus einem Schlaf
und das Entsetzen erfindet
für sich das Gedächtnis
Tiere einer einzigen Kralle gebildet

II

Du alterst und der Wunsch ist ein demütiges
Jucken
so wie das Licht deiner Taten von nun an
immer demütiger ist
Taten, bei welchen
du kein blutendes Mineral sehen wirst.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Lucian Petrescu

Der Spazierstock

Der alte Herr rechter Hand des Spazierstocks
parfümiert sich übrigens selten,
bloss gelegentlich der langen Mittagsspaziergänge.
(Der Spazierstock, sagt man, rieche nach Tanne.)
Immerhin, man weiss: „Merde, encore les forêts!"
und ausserdem rief ihm erst gestern
ein Nachbar zu: Lauf,
lauf, Alter, nicht lass dich!
Trotzdem, ein Knoten, ein Knoten wächst tief im
Knie...
Doch wieder sagt man: Ei, wir schneiden ein wenig
und dann erst

der Hammer.
Er geht hinaus.

Voicu A. David

Eisenzahn

Auf dem Platz, auf dem heute
mein grauer Block steht,
waren vor Jahren einige Panzerhallen
und ein Arsenal.

Glaubst du an den Tag? Glaube!
Es ist Zeit, Analysen vorzunehmen,
das Magma verdeckt noch den Kranz der Braut
und den strengen und frischen Dillkrautgeruch.

Glaubst du an den Tag? Glaube!
Es ist nicht das, was wir jetz wolln, dass es wäre:
die Vergangenheit brennt noch mit heiliger Fackel:
für dar Färben der königlichen Mäntel
wurden jedesmal mit einem Eisen
zehntausend Muscheln umgebracht.

Marcel Tolcea

von der lungenkrankheit des dresseurs, nuanciert von seiner erfahrung mit unterwassertieren

für Mircea Tămaș, Hydrauliker,
Kenner der unter Wasser verborgenen Kräfte

der herr dresseur, der sehr alt ist
aber an einer schweren und unheilbaren
krankheit leidet
hat genügend ausgeschiedenen körpersaft
in der milz
um es wannimmer versuchen zu können
und er bereitet sogar
seine blitzblanke säge vor
für den fisch den er aus dem durchsichtigen
käfig des meeres fangen wird.
Und als ob es seine höflichkeit
dem veränderlichen tier gegenüber nicht gegeben
hätte

und die gewohnheit mit dem undurchsichtigen fell
der jugend
vergisst er für eine zeit
während er sich in der glänzenden haut betrachtet
seine genauestens geordneten bronchien
auf deren prinzip seine gesundheit beruht
und somit auch
sein gleichgewicht.

BUPT

SEMNAL

Starea de rană

America anilor '60... O Americă a violenței și drogurilor, devorîndu-și zgomotos idolii... O Americă viu contestatară, invadată de hippies... O Americă isterizată de coșmarul vietnamez, ale cărui ultime spasme mutilează conștiința tinerei generații... O Americă sufocată de semne de întrebare... Într-un cuvînt, o Americă ce și-a anulat accesul la o (cît de cît) reală democrație, ucigîndu-l pe John F. Kennedy, „primul locatar al Casei Albe născut în secolul XX", cel care nu s-a mărginit să fie doar președinte (chiar și martir), ci a generat o adevărată mitologie în conștiința americană. Iată, rezumativ, baza ideatică a piesei **„Copiii lui Kennedy"**, o piesă prin excelență politică, scrisă de Robert Patrick, tradusă de Radu Nichita și Dorin Dron și montată la Teatrul Foarte Mic.

Confesiunea autorului este relevantă pentru descifrarea codului intenționalintrinsec textului : „Piesele mele sînt dansuri cu cuvintele... Nimic nu trebuie omis, altfel devine un ritual. Timpul ritualurilor a trecut. Experiența esențială trebuie să le înlocuiască".

Din punct de vedere tehnic avem de-a face, aparent, cu cinci monoloage-rechizitorii, independente și strict delimitate prin sferele existențiale circumscrise personajelor în cauză ; la o analiză mai atentă, odată cu asumarea „pașilor" (a se citi „semnificațiilor") acestui „dans" (a se citi „text dramatic"), ne dăm seama că totul converge spre un unic soliloc-viu al Americii în care „aveai dreptul să ucizi dar n-aveai dreptul să iei atitudine". Astfel, fluiditatea comunicării creator-consumator nu este împietată de lipsa conexiunilor directe între personaje, fiind susținută de unitatea motivațională din subtext.

Fiecare rol este, la urma urmei, o personificare cu putere generalizantă a cîte unuia din drumurile înfundate pe care le-a „digerat" cu furie America acelor ani, debusolată de sincopele pripite ale pseudo-miturilor societății de consum. Acești iremediabil frustrați, prin însăși natura tragică a existențelor expoziționate scenic, refuză, totuși, „să pară la fel", cum le impunea comandamentul suprem al mijloacelor mass-media angrenate în activitatea nedeclarat-ideologică de „înfrumusețare" a realității alienate. Din succesiunea vehement acuzatoare a replicilor intersectate sub lumina reflectoarelor transpar ecouri nostalgice, expresie a neputinței de a recupera timpul irosit în slujba unor idealuri de închiriat. Inconsistența miturilor cu miros de valută forte și incapacitatea de supraviețuire a celor autentice, într-o lume subordonată criteriului rentabilității, iată cea mai potrivită „rampă de lansare" a psihozelor de masă. Tonul autobiografiilor, departe de a fi lamentativ (personajele au trecut din starea de rană în cea de cicatrice), dă dovada conștientizării crizei parcurse, marcînd o maturizare cu accente de blazare și scepticism. Putem concluziona, deci, că autorul pledează pentru responsabilitate socială și politică, competență educațională, obiectivare a sistemelor axiologice, conștiință și adevăr, adică — de ce să nu spunem lucrurilor pe nume — pentru revoluționarea sistemului de relații interumane din capitalism, depășite din punct de vedere istoric.

Decorul **(Andrei Both)** anulează convenționalele delimitări ale spațiului scenic, interzicînd publicului comoditatea lipsei de atitudine. Costumele **(Lia Manțoc)**, subordonate cerințelor textuale, reușesc să nominalizeze, dar într-un mod prea explicit. Regia **(Dragoș Galgoțiu)**, discretă și totuși curajoasă, nuanțînd și accentuînd cu inspirație, mizează îndeosebi pe latura abruptă a polemicii social-politice inițiate de autor.

Într-un spectacol deloc facil orice încercare de ierarhizare a actorilor este, dacă nu hazardată, cel puțin pîndită de subiectivism. Iată de ce ne vom mulțumi să felicităm întreaga echipă actoricească pentru plasticitatea transpunerii scenice, transcriind distribuția, în ordinea indicată de autor : **Tatina Iekel** (Wanda), **Rodica Tapalagă** (Carla), **Ioana Pavelescu** (Rona), **Ștefan Iordache** (Sparger), **Dinu Manolache** (Mark), **Papil Panduru** (barman), **Valentin Popescu** (personaj cu scaun).

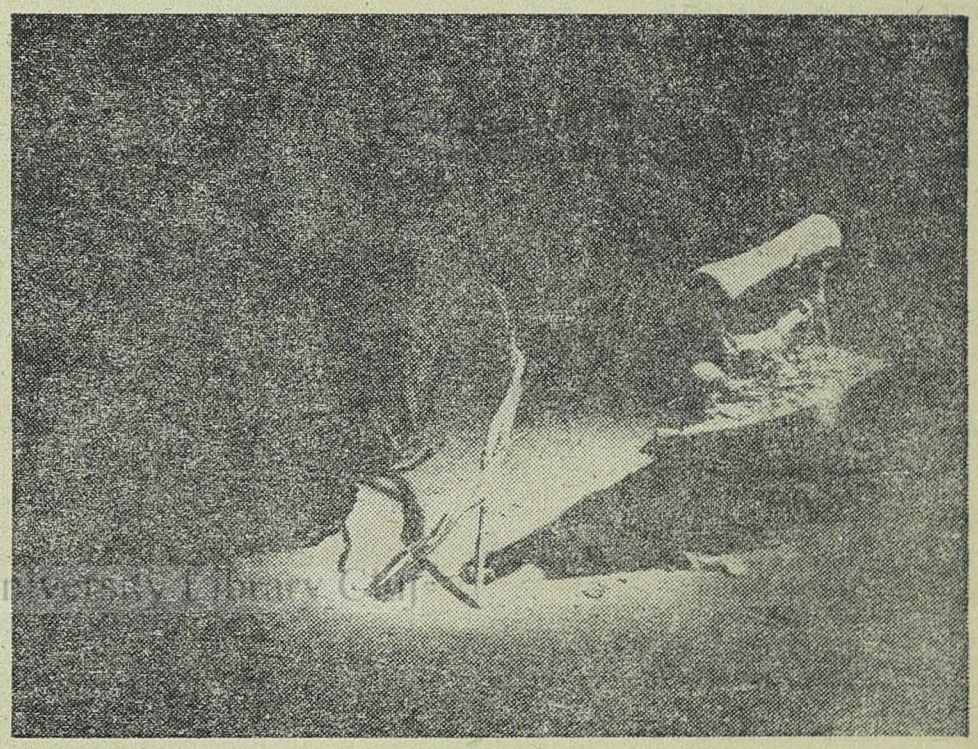
MARIUS MORARIU

Pledoarie pentru un text dramatic

În sala de teatru a Casei tineretului, grupul dramatic Tespis a propus o interesantă interpretare a comediei **Conu Leonida...** Termenul de comedie nu mai este, în cazul de față, cel mai potrivit, spectacolul mizînd mai puțin pe efectele (prime) de comic, și mai mult pe o intertextualitate dramatică, pe spectacolul-eseu. De la bun început, reprezentația, ce depășește altfel cadrele unui experiment pur și simplu, are darul de a intriga. O interpretare erotizantă a lui **Conu Leonida ?** Căci, din acest punct de vedere, jocul scenic este cît se poate de sugestiv. Revoluția încetează de a mai fi un act exterior celor două personaje, exterior pînă la ridiculizarea și comicizarea acestora, ea prezentîndu-se, în fapt, ca o veritabilă revoluție interioară. Amintindu-și de trecuta revoluție, Conu Leonida readuce pe scenă întreaga intensitate a trăirilor erotice încercate alături de răposata nevastă (și care apare, de altfel, în acest moment, pe scenă, deschizînd seria personajelor halucinatorii, de vis și coșmar, și dezvoltînd o puternică simbolistică erotică). Momentul este prin excelență dramatic în planul existențialului, căci starea de decrepitudine și vid de trăire își află sublimarea în retrăirea paroxistică a trecutului. Moment de ruptură între cele două personaje, Conu Leonida evadînd din prezentul problematizat ca o criză existențială a amîndurora. Echilibrul se restabilește inteligent, în fața spaimei de moarte (apariția coșmardescă a papei, care îi silește pe cei doi să se regăsească, în ciuda unei rupturi din ce în ce mai accentuate). Echilibrul este refăcut doar pentru o clipă, însă inițiativa erotică, aparținînd acum Efimiței, alimentată de spaima de moarte, posibilă pe fondul unei neutralități evidente a partenerului. Finalul este neputință. În plan erotic, dar și în plan existențial. Încercările succesive de rezolvare a unui vid existențial eșuează.

Ce îmbogățire semantică poate aduce o astfel de interpretare, erotizantă, a textului lui I.L. Caragiale ? Or, tocmai în acest punct, spectacolul încetează să mai fie o simplă (și eventual interesantă) resemantizare a textului-prim. Spectacolul se află sub tutela unui regizor permanent prezent în scenă, și care nu este altul decît... Mateiu Caragiale. Prezența sa, subtil sugerată, obligă lectorul dramatic la o citire din cele mai interesante ale textului scenic. Pe de o parte, este sugerată astfel întreaga sferă a subexistenței umane, care, cumulată, răbufnește în crize de trăire, aidoma unei exeme rușinoase, curioscută dar neglijată prea multă vreme (și ne amintim, fără voia noastră, pe parcursul spectacolului, de nevoia, gratuită uneori, a personajelor mateine de a mînji și murdări orice sugestie de puritate și candoare). Pe de altă parte, complexul însuși al fiului față de tată este sublimat în spectacol printr-un text simbiotic, existent pînă acum ca sugestie, dar materializat numai în spectacolul de față. Spargerea textului lui Caragiale-tatăl (permisă și chiar efectuată, prin unele intervenții, de prezența scenică a lui Mateiu), deși voit destructivă din partea personajului matein, devine un mijloc ingenios de reconstrucție, al unui univers crescut pe ruine existențiale, refulări și urîțenii, chiar. Prezența învăluitoare a Penei Corcodușa-Safta, cu rol de introducere a personajelor halucinatorii, coșmaresti, alimentată în permanență cu încărcătură emoțională, erotică și subtextuală, prin reveniri succesive la scaunul regizoral le este bifuncțională. Prin jocul scenic de mare sugestie (lasciv, aluziv, erotizant), este întărită atmosfera de erotism pregnant. Pe de altă parte, Pena Corcodușa este aceea care a „venit să facă focul". Interpretată sugestiv, în tonalitatea vestalelor, această formulă devine incantatorie și inițiatorie. Focul devine unul sacru, al creației sublimate în spectacolul de față. Intervențiile apocrife ale regizorului Mateiu Caragiale constituie o altă cheie a spectacolului : Răposata... idee... a botezat... revoluția. Textul caragialian, acela matein, simboliza lor în spectacol, spectacolul devenit relație cu lectorul dramatic.

Meta-regizor, **Diogene Bihoi**
GHEORGHE SECHEȘAN



Babeș-Bolyai / Cluj / Central University Library Cluj

UN SECOL LÎNGĂ EUTERPE

— Maestre REMUS GEORGESCU, Filarmonica „Banatul" pe care o conduceți este binecunoscută nu numai publicului timișorean, totuși, trecutul ei, existența prodigioasă, prin muzica și implicit cultura pe care a propagat-o, sînt lucruri despre care vă rugăm să ne vorbiți acum, în acest moment aniversar.

— Timișoara a avut o viață muzicală bogată, de lungă tradiție, aici au concertat Franz Liszt, Johann Strauss, au fost ascultate concerte în colaborare cu companii străine la scurt timp după premierele unor opere de Mozart, Verdi. Din epoca mai nouă (anul 1845) se poate vorbi de o societate muzicală, însă atestat documentar, la 21 octombrie 1871 a luat ființă „Societatea filarmonică". Nu era vorba de o orchestră stabilă, cu activitate permanentă, dar beneficia de buni instrumentiști și un cor de amatori. A dat concerte instrumentale, corale, vocal simfonice ; din anul 1872 s-au putut asculta concerte de cameră, au fost invitați instrumentiști, soliști de valoare ai lumii. Astfel, au concertat la Timișoara Johannes Brahms, Joseph Joachim, Pablo de Sarasate, Henryk Wieniawski, Jan Kubeik, Leopold Auer, Bela Bartok, cvartete celebre ca „Florentin", „Suedez", „Hellmesberger și Rose", „Berliner Kammerorchester". În cadrul acestor seri muzicale au fost organizate medalioane Schubert, Grieg, Wagner, programe mai ambițioase de la bun început — interpretarea unor mari oratorii, lucrări vocal-simfonice din repertoriul universal precum „Creațiunea și Anotimpurile" de J. Haydn, „Elias și Paulus" de F. Mendelsson-Bartholdy, „Messias" de G. Fr. Händel, „Paradis și Peri" de R. Schumann, așadar, un repertoriu demn de orice organizație profesionistă.

— Cine au fost oamenii de talent și suflet care au pus bazele societății, personalitățile muzicale locale ale acelor timpuri ?

— Printre membrii fondatori ai „Societății filarmonice" s-au numărat atît iubitorii de muzică precum August Pummer, primul președinte al societății, cît și muzicieni de seamă, compozitori ca Wilhelm Speer, Heinrich Weidt, Martin Novacek, Rudolf Karrosz.

În arhiva descoperită recent există și lucrări ale acestor compozitori, intrate în repertoriul societății, oratorii, lucrări simfonice de mare amploare în speță de W. Speer. În anul 1931, cu ocazia aniversării a 60 de ani de existență a „Societății filarmonice" (din 1920 intitulată „Asociația Amicii muzicii") se afla printre membrii ei și Sabin Drăgoi ale cărui lucrări au fost cîntate și mai sînt alături de cele ale lui Eugen Cuteanu, Tiberiu Brediceanu, Eduard Caudella, ale marelui George Enescu sărbătorit la Timișoara cu ocazia aniversării unei jumătăți de veac de existență. „Amicii muzicii" l-au ales atunci președinte de onoare, iar ulterior Asociația și-a luat titulatura de „Filarmonica George Enescu", încă în timpul vieții marelui muzician.

Din anul 1947, după o existență de cîteva decenii, societatea filarmonică devine instituție de stat cu numele pe care-l poartă și astăzi, „Filarmonica de Stat Banatul", urmînd astfel drumul continuu, ascendent al muzicii în orașul nostru.

— Parcurgînd acest liant al universalității istorice care este muzica pe aceste meleaguri și ajunși în prezent, vă rugăm să ne prezentați pe continuatorii de talent ai tradițiilor muzicale bănățene.

— Deși sărbătorim peste un veac de existență, instituția noastră a devenit foarte tînără, în special orchestra ei. Am primit în anii din urmă tineri plini de talent, lucru care își lasă evident amprenta asupra evoluției orchestrei. În același timp, filarmonica este o tribună de unde ei se pot realiza și ca soliști, precum Alexandra Guțu — violoncelistă care a devenit în ultimii ani un muzician de renume internațional, Leurențiu Baciu — oboist, Lazăr Moldovan — trompetist. Din aceeași tînără generație, cu apariții dese pe estrada de concerte, solistele Adriana Popit, Veneția Onofrei, flautista Ioana Mogoș sau tinerii din cvartetul filarmonicii și orchestra de cameră, formații foarte apreciate. Sperăm în continuare că publicul ne va acorda creditul de a fi demni urmași, continuatori ai artei muzicale universale pe plaiurile timișene.

Interviu realizat de SORIN MAILAT

BUPT

ADDENDA

Informaţie şi ontologie

(Urmare din pag. 4)

Tocmai această **poziţie** a semnului şi înţelegerea lui ca atare îi explică **universalitatea**, ceea ce se traduce prin faptul că semnul cuprinde sub **aspect valoric** (**relevant** cu privire la obiect şi **relevant** evocator, adică **demiurg**, în ceea ce-l priveşte pe destinatar), atît „lumea obiectului" cît şi „lumea destinatarului".

În sfîrşit, al treilea nivel îl constituie **comunicarea propriu-zisă**, care se structurează astfel :

(3) semn canal destinatar

În esenţă, la acest nivel, al comunicării, are loc **autonomizarea semnului** (abia aici şi nu doar în **relaţia arbitrară** cu obiectul), în virtutea căreia informaţia se epifenomenalizează, rataşîndu-se — din punct de vedere comunicaţional obiectelor.

Numai că aceste obiecte astfel manevrate în cîmpul comunicării nu sînt altceva decît semne considerate în latura lor concretă, materială, în „individualitatea" lor serială, în stabilirea cantităţii şi a naturii lor concrete, aşa cum sînt bunăoară impulsurile electrice care „transcriu" binar mărimile din baza zecimală pentru „creierul electronic" şi care sînt **semne** întrucît realizează opoziţia O/I (zero/unu), adică non-prezenţă/prezenţă.

Valoarea calitativă a informaţiei, cît şi mărimea ei ca informaţie — deci o „mărime valorică" — cele care îi asigură utilitatea în cîmpul pragmatic al destinatarului nu depind însă în nici un fel de cantitatea materială a obiectului-semn, în exemplul de mai sus esenţială fiind chiar opoziţia non-prezenţă a cantităţii efective a obiectivului.

Această non-dependenţă este o limită în calea cuantificării „directe" (după model mecanicist, diadic) a informaţiei, limită de care nu s-a ţinut seama sau „Cibernetizare" şi „matematizare" a acelor domenii prea puţin s-a ţinut seama în vîrtejul tentativelor de vital interesate de **valoarea calitativă, pragmatică** a informaţiei.

În consecinţă, informaţia ca informaţie spre care a mers cibernetica, poate fi definită ca entitate existenţială, care, pe fondul mişcării de reflectare (I), se naşte în condiţiile situaţiei semiotice (2) şi revine conţinut şi esenţă a oricărei comunicări (3).

De aceea, în toate domeniile cunoaşterii unde importanţa informaţiei stă în valoarea ei **calitativă** nemijlocită, **pragmatică, definitorie** pentru **semnul** purtător de informaţie, nu este însuşirea de a fi **elementar**, de a fi **unitate ireductibilă**, aşa cum a fost mai întotdeauna concepută de pe poziţiile mecanicist-ştiinţifice ale concepţiei diadice asupra lumii, ci semnul purtător de informaţie, după natura proprie a informaţiei, trebuie considerat inclusiv şi mai ales în latura sa materială ca o **structură deschisă**, de un grad de complexitate teoretic nelimitată.

Astfel, în comunicarea prin limbajele naturale, asemenea semne purtătoare de informaţie nu sînt doar opoziţiile fenomatice, morfemele şi cuvintele, ci, în special sintagmele, proprozîţiile, frazele, contextele, deoarece nu numai elementele constitutive ale acestora din urmă, ci mai ales **articulaţiile**, îmbinările elementelor respective în cadrul semnului astfel conceput poartă informaţia. Regulile de organizare a semnului devin vehicule ontogenetice ale informaţiei în cel mai complex sistem de semnificare : limba.

Reportaj despre poem

(Urmare din pag. 4)

reia vreau să atrag, deocamdată, atenţia este deci tocmai aceea a materialităţii şi obiectualităţii în **contingent** a poemului.

●

Spunînd cu cîteva rînduri mai sus că „**citim** realitatea", cred că ar mai fi de adăugat ceva. Lipsind textul citit (textul realităţii, „textul lumii"), prezenţa se realizează prin **vocea** internă care citeşte şi pe care o percepem datorită „audierii interioare" (termenul aparţine lui G.E. Clancier care se ocupă şi el de problemă — în „La poésie et ses environs" —, alegînd o altă rezolvare). Vorbim de unii singuri şi în gol. Citim fără text. Iar tocmai textul care lipseşte trebuie **creat, redat.** Trebuie să dotăm (completăm) lectura noastră cu chiar textul care este obiectul ce o face posibilă. Ori, noi nu ştim ce anume citim, ştim doar, auzindu-ne permanent, că citim. Şi atunci lansăm presupoziţii, formulăm proiecte în legătură cu ceea ce pare a exista deja, dar nu apare decît prin efecte, indirect. Scriem ceea ce credem că noi înşine, că ceilalţi ,semenii noştri, citesc. Inventăm texte pentru lectura care le preexistă. Iar această situaţie structurală o consider esenţial **poetică.**

●

Poemul este singurul obiect vizibil (căci lizibil) din realitate, existînd printre celelalte obiecte ale acesteia, obiecte invizibile, „oarbe" în sensul că nu posedă singure facultatea de a se face văzute (lizibile prin sine). Poemul trimite mereu **alături** (la toate nivelele), el transformînd totul în proprie imediatitate, nu aducînd cu forţa aproape sau deplasîndu-se la diversele feţe ale locului, ci realizînd o reţea de **relaţii directe** cu propriile vecinătăţi. El este oglinda care trimite privirea (poetul e cel care trebuie să calculeze. cît mai precis, unghiurile). Oglinda în sine nu se vede, e un obiect peste (în care privirea alunecă şi care, în plus, creează iluzia că e o sursă de lumină care totuşi nu-şi aruncă lumina împrejur, ci înăuntru. Iar obsesia pe care o ai la vederea unei oglinzi este aceea a reflectării propriului chip, a auto-vederii, de unde nenumărate confuzii şi presiuni afective. Poemul atrage atenţia asupra sa pentru a ne arăta altceva. El există la fel de „în realitate" ca şi celelalte obiecte, fiind golul luminos în (prin) care aceste celelate obiecte devin vizibile. Oglinda (poemul), ca obiect nu exstă, sau este, ca substrat mai ales, obiectul prin excelenţă. (Dar de unde şi încotro o idee ca, de exemplu, aceea a înfăptuirii maximei obiectualităţi prin

MIRCEA PORA

FRAGMENTE

Rămîn din nou fascinat de lectura eseurilor Babei Sida despre pictura modernă. Subtilităţi stilistice ce amintesc coloristica chineză, asociaţii neaşteptate, formulări de o fulgurantă inteligenţă. Şi în prim plan figuri atît de apropiate de sufletul ei : Auguste Renoir, Edgar Degas, Paul Gauguin, Siqueiros, Paul Klee, Piet Mondrian. Categoric un model unic, excepţional, de scriitură. În prezent Baba Sida întocmeşte o lucrare de mari proporţii, privitoare la artele plastice ale ultimelor două secole din Orient. Lucrează în biblioteca Naţională japoneză, din Tokyo, în sala Samurailor. Televiziunea niponă, spre deliciul abonaţilor, transmite foarte des momentele ei de relaxare. Fie sortează petale de trandafiri în grădina vilei unde locuieşte, fie scandează din Horaţiu şi Juvenal sau interpretează la flaut motive din Bach şi Vivaldi. Uneori seara, cînd luna stăpîneşte totul, fredonează balade haiduceşti balcanice, legănîndu-se discret într-un hamac din fire de mătase.

Mă întîlnesc cu tenorul de operetă Ion Fălculete. E cu soţia. Îi stă foarte bine fără un perciun. Îmi spune că la Tulcea a avut un mare succes în „Contesa Maritza". Să urmăresc presa. Prin tîrg rochii lungi, porci graşi, conversaţii în limba engleză. Vînzători extrem de manieraţi. O fanfară întreţine atmosfera cu valsuri.

O surpriză, Hamlet în interpretarea unei echipe de amatori din Vîrciorova. Concepţie regizorală cu totul nouă. Regele poartă fes turistic şi mestecă gumă, regina tricotează, Hamlet tuns scurt, ostăşeşte, Polonius tricou „John Travolta". Multe replici înlocuite cu strigături. În ultimul act o horă generală atenuează finalul tragic.

La televizor sculptura lui Henry Moore. Plăcut schimb de opinii între specialişti şi un grup de oşeni. Apoi fraţii Petreuş interpretează melodia „Bonjour Tristesse".

Ore întregi Baba Sida se plimbă prin biblioteca Vaticanului. Incunabule, in-folii, manuscrise, stampe pentru existenţa cărora tremură întreaga omenire sînt rînd pe rînd citite, studiate, apercepute cu un rafinat simţ tactil. De fapt Baba Sida face o cură de timpuri trecute care-i menţine dinamismul creator şi o fortifică în faţa eternităţii.

La Muzeul militar din Louvain este expusă pijamaua de campanie a generalului Berthelot. În buzunarul de la piept — Pipa (formidabila spune Traian) pe care bunicul lui o primise de la nepotul lui Voltaire.

La Familia dr. Tanţu mănînc un excepţional doboş făcut cu ouă de porumbel (reţetă albaneză), cu o frişcă acră, reconfortantă. Ascult cu această ocazie (în salonul Empire) quartetul de coarde al Ocolului Silvic. Execelent Cîrţu (un fel de Jack Thibauld) la violoncel. Apoi pe terasă pînă seara tîrziu Bubu ne citeşte aforisme personale despre tinereţe şi iubire.

La Sîngeorz-Băi o surpriză aproape incredibilă. Întîlnire cu Jacques Yves Cousteau. Stăm de vorbă la o fleică şi la un vin de regiune. E vădit afectat de dispariţia prematură a fiului său Phillipe. „Ca să mai salvez ceva din sufletul meu — ne-a spus — am recurs pentru un timp la staţiuni discrete, expuse mai puţin mondenităţii zgomotoase. Astfel am ajuns la Sîngeorz. De aici, unde m-am simţit foarte bine, intenţionez două trei săptămîni să stau la Kalais". La Călacea intervin. „Oui, oui la Kalasea a încuviinţat. Apoi voi mai vedea". Ne-am despărţit ,destul de tîrziu, cînd solista se afla deja în plin faliment vocal. Adevăraul este că întîlnirea cu marele scafandru ne-a lăsat în suflet un gol. Înainte de a adormi am avut impresia că Moş Ticu a scris foarte mult în jurnalul său. De fapt notase doar atît : „mîine vizită obligatorie la baciu Puşkaş".

poem, înţeleasă nu ca „aglomerare de obiecte", ci tocmai ca „sărăcie" ? Nu trebuie uitat că pînă şi un poet al **plinului** (al **plinurilor**, al volumelor semantice) cum este Arghezi vorbea de „rarefiere" : „versul cere, înafară de muncă, şi degajare, rarefiere").

●

Obiectul privilegiat al realităţii este poemul, iar obiectul privilegiat al poemului este poemul însuşi. Ca obiect privilegiat, poemul are un statut paradoxal : este singurul obiect direct perceptibil, singurul concret, singurul care se poate exprima pe sine însuşi, în sensul echivalenţei lizibil vizibil, fiind în acelaşi timp şi cel mai lipsit de materalitate, cel mai **gol** de sine, realizînd **în mod pozitiv** golul în plină realitate.

●

Poemul se află la egală distanţă şi în dublă diferenţă faţă de realitate şi faţă de poezie. Despre relaţia dintre poem şi realitate am văzut cîte ceva. În ceea ce priveşte diferenţa lui faţă de poezie, ea pare mai bine conturată din estetica clasică. Versul este manifestarea poeziei, care joacă rolul de esenţă; versul este uman, poezia este inumană, divină, de (ne-)atins. Perfect adevărat pînă aici. Falsificarea vine abia de aici încolo. Datoria poetului ar fi, se spunea, se spune, de a face să coincidă poemul şi poezia, de a face din poem un instrument, un mediu cît mai perfect de comunicare a poeziei. Poemul ar trebui să manifeste poezia. Prin poem, poetul ar trebui să lucreze direct în poezie. Deziderat care falsifică, muşamalizînd totala diferenţă de statut ontologic dintre poem şi poezie.

Propriu vorbind, poezia nu există. Pur şi simplu. Nu ştim ce poate fi ea. Nu ştim dacă e imanentă sau transcendentă şi nici faţă de cine, specific, se manifestă, unitar sau pe rînd, într-unul din aceste două moduri. Poezia e aproximare pură, fantasmă, idealitate goală. Poezia pare a nu exista în sine, calitativ, ci doar ca atribut vag, epitetiv-generic, gol : ceva poate fi, în condiţii nedeterminate, „poetic". (Ceea ce e de ajuns pentru ca frisonul cald, colectiv, să se producă). Poezia nu mai e **proiect** în legătură cu ceva care există invizibil, ci e (doar) proiecţie, utopie, mitologie. Iată de ce o păstrăm doar cu numele, ca entitate goală, dar care are ce căuta în triadă (realitate-poem-poezie), manifestîndu-se negativ (dacă nu şi periculos).

Poemul nu trebuie să caute să „capteze" poezia, s-o „comunice", s-o creeze" (s-o provoace, prefer, sau s-o inducă în celălalt). Toate acestea se întîmplă oricum în virtutea inerţiei mecanismului însuşit prin tradiţie neexplicitată, devenit spontan. Poemul trebuie să manifeste tocmai diferenţa sa faţă de poezie (indiferenţa ?), absenţa acesteia. (Spuneam că poemul e „**gol** de sine" tocmai în acest sens, poezia neputîndu-i fi sine, oricît de „plin de poezie" ar fi el). Ca şi în cazul relaţiei cu realitatea, deci. Poemul trebuie să fie conştient de singurătatea sa, iar poetul de o singurătate în plus. Poemul trebuie să apară „sărac" de poezie, limitat şi conştient de limitarea sa. Figura ironică ar fi aceea a locuirii, a conţinerii („poezie în poem"), care nu aduce cu sine şi comunicarea, întrepătrunderea sau omogenizarea fluidă (obiect în obiect, „încutiere", doar). Poemul apare ca un mecanism ce nu mai aşteaptă nimic de sus, din afară, ci (îşi) produce totul singur („maşină inutilă", ar spune André Frénaud). Poemul trebuie să fie epifania negativă a poeziei, care nu există şi nu trebuie căutată nici măcar cu imaginaţia.

De oriunde am privi, totul se retrage, mai treptat sau mai brusc, spre **poem.**

VASILE PÂRVAN — EVOCARE

(Urmare din pag. 5)

seră nesfîrşite amurguri şi nopţi. Rezultatele tuturor acestor săpături extinse asupra întregii Dobroge şi a ţărmului pontic (Tomis, Callatis) au fost sintetizate de Pârvan într-o lucrare de o mare erudiţie şi originalitate intitulată „Începuturile vieţii romane la gurile Dunării" (1923), precum şi în peste o duzină de studii, scrise între anii 1924-1927. Vasile Pârvan era acum, din păcate în ultima parte a scurtei sale vieţi, o personalitate de notorietate europeană. Profesor al Universităţii din Bucureşti încă din 1909, vicepreşedinte şi secretar general al Academiei Române din 1921, fondator al şcolii Române din Roma (1921) devine în 1924 membru corespondent al academiei pontoficale de arheologie, în 1926 profesor agregat la Sorbona iar în 1927 membru corespondent al Academiei dei Lincei. Primeşte numeroase invitaţii de a conferenţia în străinătate, fiind pretutindeni înconjurat de o înaltă consideraţie. Vorbeşte la Cambridge, Bruxelles, Paris iar în Cetatea Eeternă i se conferă ordinul „Corona d'Italia". Dar evenimentul cel mai de seamă, care reflectă cu adevărat dimensiunile forţei sale creatoare este apariţia în anul 1926 a monumentalei opere „Getica". Rod al unui îndelungat şi susţinut efort de cercetare ea înmbogăţeşte cu peste un mileniu „recuperat din epocile preromane" istoria noastră naţională, aruncînd lumini noi asupra fondului autohton, dacic.

Din nefericire însă viaţa lui Pârvan se apropia de sfîrşit. Pe chipul său erau tot mai vizibile semnele unei suferinţe adînci. Întreaga sa expresie, avea acum tonalitatea tragică a omului care se simte învins, a omului care ştie că sub nesfîrşita trecere a timpului nu înseamnă, altceva decît un pumn de clipe, repede stinse. Îşi dă ultima suflare în ziua de 26 iunie 1927 lăsînd nerealizate atîtea promisiuni. Pârvan a murit tînăr, iar despre nedreptatea unei asemenea morţi a scris încă din 1913, următoarele: „Căci moartea noastră a celor tineri e mai greu de îndurat ca a celor bătrîni : locul nostru nu se poate niciodată împlini în pace : toată taina viitoarei noastre înfloriri, viitoarele noastre roade, de cari omenirea a fost furată, rămîne în urma noastră şi cere răzbunare împotriva destinului orb".

BUPT

„Nu textele, false sau adevărate, dau valoarea de pe urmă a operei lui Borges. Nici erudiția sau intelectualismul său. Ci capacitatea de sinteză și de organizare ; puterea poetică a simbolurilor ; stilul, cu alte cuvinte. Și, în acest caz, Borges poate fi considerat „maestru al narațiunii fantastice" în sensul că foarte multă literatură a proliferat sub influența sa. Nefiind deloc necesar ca literatura sa să fie și ea fantastică. Roger Caillois, cel care l-a pus în circulație franceză, nu a încercat „transferul" său în Europa, considerîndu-l „o nouă și fascinantă stea din Crucea Sudului". Dar tot el va nota, la un moment dat, că „la fel ca miturile, povestirile fantastice se ocupă de aceleași teme, tratîndu-le mereu altfel". Observația, extrem de judicioasă, îl poate (sau nu) inscrie pe Borges în interiorul ei. Este însă o observație care reduce aproape la unitate temele literaturii fantastice și ea se poate sprijini pe multe argumente".

(Darie Novăceanu, Prefață la „Moartea și busola" de J.L. Borges).

Textele care alcătuiesc „Et caetera" (din „Istoria universală a infamiei") de Borges nu sînt inventii, ci traduceri sau adaptări. De altfel, originalul e indicat la sfîrșitul fiecăruia din ele. Dar textele seamănă atît de mult cu acelea scrise de Borges, încît ușor s-ar putea crede că îi aparțin și că doar dintr-un capriciu le-a atribuit cutărui autor. Nimic din toate acestea, că el proceda astfel pentru că era plesuv, chior și de o urîțenie respingătoare. Discipolii l-au somat să dovedească adevărul spuselor sale și să-și arate chipul. Zis și făcut. Unii au fost într-adevăr arși, iar alții, convinși. Istoria oficială explică cu ușurință miracolul. Ea descoperă — sau inventează — stratagema. Iată episodul povestit într-una din sursele cele mai vechi, „Descripția topografică și istorică a Buharei" de Abu-Bak Mohammad ibn Dja'far Narshakhî, terminată în 332 :

„Cincizeci de mii de soldați ai lui Moqanna s-au adunat la porțile palatului, prosternîndu-se și cerînd să-l vadă. Dar n-au primit nici un răspuns, așa că stăruirâ și implorară, spunînd că nu se vor urni de acolo pînă nu vor vedea fața zeului lor. Moquanna avea un servitor credincios pe nume Hadjeb căruia îi zise : „Mergi și spune-le așa : Moise mi-a cerut să-l las să-mi vadă fața, dar eu nu m-am supus, pentru că n-ar fi îndurat priveliștea — și dacă cineva m-ar vedea vreodată, ar muri pe loc...".

Dar pentru că soldații stăruiau, Moquanna le spune :

„Veniți într-o zi anumită și eu o să vă arăt fața mea.

Iar femeilor care erau cu el în palat (o sută, cele mai multe fete de țărani din Soghd, Kesh și Nakhshab; le ținea cu el la castel, unde în afară de ele mai era doar servitorul numit Hadjeb) le porunci să la fiecare cîte o oglindă și să se suie pe acoperișul palatului, învățîndu-le să le țină în așa fel încît să fie față în față cînd soarele arde cel mai tare... Oamenii erau adunați, iar cînd soarele se reflectă în oglinzi, împrejurimile au fost inundate de lumină. El spuse atunci servitorului său „vorbește-le creaturilor mele așa : Contemplați-l ! Contemplați-l !" Mulțimea, văzînd locul inundat de lumină, se înspăimîntă și se prosternă".

Ocazional, Hakim își susținea divinitatea și prin alte miracole : timp de două luni, puse să se scoată, în fiecare seară, din fundul unui puț din Nakhshab, un corp luminos asemănător cu Luna și care trimitea lumină la distanță de cîteva mile. Un text precizează chiar că acel corp, după ce se ridica la o anumită înălțime, revenea în puț (Tadjarib-us-Salaf, p. 121 în traducerea persană a lui Al-Fakhuri, 1136, publicată de A. Eghbal). Relatările vechi rămîn mute în privința mecanismului minunii și a naturii globului luminos, poate un strămoș modest și îndepărtat al montgolfierelor.

Hakim își justifica natura divină și superioritatea umană printr-o teologie lipsită de subtilitate :

„Zeul s-a încarnat de mai multe ori ca profet și fiecare profet era superior celui dinainte. Încarnarea precedentă se realizase sub chipul lui Abu-Moslim, care trebuia deci considerat superior celorlalți profeți. El însuși constituia ultima încarnare a divinității". (Sadighi, p. 179).

Califul nu putea decît să se supună.

Califul, însă, neîncrezător sau eretic, trimise armate împotriva lui Hakim. Acesta, pentru a recruta cît mai mulți fideli, își completă teologia printr-o etică atrăgătoare :

„El acorda fidelilor săi permisiunea să-i ucidă pe cei care nu le împărtășeau credința, să le ia în robie copiii și femeile, să-și însușească bunurile lor. Le acorda libertate absolută în relațiile sexuale, considerînd legale toate actele interzise de religia musulmană și-i îndemna să nesocotească orice prescripție sau interdicție religioasă". (Ibid., p. 180).

Sorții victoriei au fost schimbători. În sfîrșit, Bagdadul avu supremația. În anul 163 al Hegirei, Hakim fu încolțit în fortăreața sa cea mai importantă. Asediatorii trimiseră în India după 2.000 de piei de bivoli pe care le umplură cu pămînt pentru a astupa șanțurile. Generalii Profetului dădură bir cu fugiții. Hakim se simți pierdut. Și-atunci uză de un artificiu care avea să-i asigure prestigiul postum, făcîndu-i pe fideli să creadă că el se înălțase direct la ceruri. Dau cuvîntul lui Narshakhî, ce declară că deține informațiile de la Mohammad al Ibn Daafar (fără îndoială, ilustrul istoric Abu Djafar Mohammad ben Djarir ben Yesic Tabari), care la rîndul său le deține de la Abu Ali Mohammad Ibn Haroun, cultivator la Kesh :

„Bunica mea se număra printre femeile pe care Moquanna le angajase și le ținea la palatul său. Ea povestea că într-o zi, după obicei, Moquanna le-a chemat pe toate femeile să bea la masa lui. Dar în ziua aceea el pusese otravă în vinul pentru femei, pregătind o cupă pentru fiecare. Le spune : „Cînd îmi voi bea cupa, voi va trebui s-o beți pe a voastră pînă la fund". Toate femeile își băură cupa, cu excepția mea, care am lăsat vinul să-mi curgă pe lîngă gît. Astfel, toate femeile au murit, iar eu m-am întins lîngă ele, prefăcîndu-mă moartă. Moquanna nu-și dădu seama de asta. Se ridică privind în jurul său și văzu toate femeile acelea moarte. Apoi, se apropie de servitorul său credincios și-l ucise, tăindu-i capul. Poruncise cu trei zile înainte să i se aprindă cuptorul. Se apropie de cuptor, își dădu jos hainele și se aruncă în el. Din cuptor ieși fum. Eu m-am îndreptat spre cuptor, dar n-am văzut nici urmă de Moqanna. Și nimeni altcineva în afară de mine nu mai era viu în palat..." (Tarikh-i-Bokhara, p. 72 în traducerea persană).

Cronicile povestesc cu prea puține deosebiri acest episod. Pentru una, Moqanna s-ar fi aruncat într-o groapă cu var nestins, după alta, într-o cuvă de vitriol; după a treia (a lui Awfi), într-un cazan cu mercur, pentru alții într-un cuptor de topit cupru, smoală sau zahăr. Toți însă sînt de acord că Profetul voia să lase impresia că dispariția sa a fost miraculoasă. Barthélemy d'Herbelot de Molainville, în a sa „Bibliotecă Orientală" (1777, t. II, p. 185) povestește episodul în modul următor :

„Înțelegînd că nu mai avea de ales decît între a pieri și a se preda, el hotărî să-i otrăvească pe toți cei din preajma lui. Una din femeile sale, descoperindu-i intențiile, se ascunse într-un cotlon al palatului pentru a scăpa de primejdie și-l văzu pe Hakim care, după uciderea tuturor oamenilor, le luă corpurile și le arse, după care se aruncă el însuși într-un cazan plin cu apă tare, pregătit din timp. Nu s-a mai găsit din corpul lui decît părul, plutind la suprafața acidului".

Șiretlicul nu fu lipsit de succes. Fidelii Profetului l-au crezut pe acesta urcat la ceruri și urmînd a reveni pe pămînt nu peste mult. Khorassanul (Jorasanul) nu-și găsi liniștea prea curînd.

Nu știu cum, cînd și prin cine istoria lui Hakim s-a făcut cunoscută în Occident. În 1697, Herbelot o rezumă într-o notă pe care i-o consacrară profetului în Enciclopedia sa, dar e posibil ca și alți orientaliști să se fi referit la ea mai dinainte. Lucrarea este reeditată în 1777, cu adăugirile lui Galland. În 1787, la Ajaccio, Napoleon Bonaparte, pe atunci în vîrstă de 17 ani, scrie o scurtă biografie a lui Hakim, pe care o intitulează „Le masque profète". E prima sa încercare literară (v. N. Bonaparte, Oeuvres littéraires, Paris, 1888, t.I. pp. 3-6). Aceste pagini, publicate în 1821 și luate, după toate semnele, drept operă de imaginație, se termină cu următoarea reflecție, și ea profetică : „Acest exemplu e de necrezut. Pînă unde poate duce furia gloriei !" Autorul lor avea s-o demonstreze din plin...

În 1914, în ale sale „Psychologishe Abhandlungen", publicate la Viena de G.G. Jung, J. Votz a dedus din pretinsa povestire caracterul și destinul lui Napoleon. N-am putut să-mi procur monografia, dar o frază a lui Kuhn în lucrarea „Masca" (trad. fr. Paris, 1957, p. 38) permite o conjecturare a ambițiilor ei. Care ar fi concluzia ? Textul lui Jorge Luis Borges, „Vopsitorul mascat Hakim din Merv" pare cu totul originală. Sursele citate nu sînt cunoscute decît de autor, care, în schimb, nu utilizează nici una din cele cunoscute de Sadighi și de ceilalți iraniști ; de asemenea, evenimentele vieții lui Hakim sînt cu totul speciale la Borges, care înlătură însă trei episoade atestate de cronicari : oglinzile arzătoare, luna artificială și sinuciderea în cuptor. În bibliografia pe subiecte a „Istoriei universale a infamiei" sînt menționate doar două lucrări, enigmatice și inaccesibile : „Vernichtung der Rose" („Anihilarea Trandafirului") și vasta, sumara și foarte accesibila „History of Persia" de Sir Percy Sykes. Or, această din urmă lucrare nu consacră decît zece rînduri Profetului Voalat (Mascat), care nu au nimic în comun cu biografia compusă de J.L. Borges, decît poate aluzia la poemul lui Thomas Moore(cuprins în culegerea „Lalla Rookh" și care nu face decît să brodeze pe notița lui Herbelot). Iată :

„The Veiled Prophet of Khorasan, A.H. 158-161 (774-777) — Întîmplările devenite familiare cititorilor englezi prin poemul bunecunoscut al lui Moore aparțin perioadei de început a domniei lui Mahdi. Eroul acestor întîmplări, Mokanna, cunoscut drept „Hakim Burkai", sau „Vraciul cu fața acoperită", s-a născut la Karez, acum un sat mizer pe drumul dintre Meshed și Herat. El a propăvăduit permanența dumnezeirii lui Adam, a lui Abu Muslim, două nume încă foarte respectate, precum și aceea a propriei persoane. Timp de patru ani, el a ținut în puterea sa Asia Centrală, după care, fiind asediat și nemaivăzînd vreo speranță s-a aruncat într-un cazan cu vitriol". (t.I., p. 563).

N-a fost în intenția mea să influențez concluziile pe care o analiză mai întinsă și mai aprofundată le-ar putea justifica. Am vrut doar să ofer cîteva exemple cititorului interesat să măsoare în opera lui Borges partea de tradiție și aportul personal. Se vede că acesta din urmă poate fi considerabil : aproape total.

* (din Roger Caillois, **Rencontres**, P.U.F., 1978 ; p. 282-290).

În românește de A. GHEORGHIU

ROGER CAILLOIS

Hakim din Merv, tînărul Bonaparte și J. L. Borges*

mai ales că n-am găsit nici urmă din istoria „Oglinzii de cerneală" în opera lui Burton, de unde pretinde a o fi extras. Poate că e vorba de o confuzie.

Totuși, Borges nu pare să se fi mulțumit doar să aleagă și să confrunte. După toate semnele, a modificat de fiecare dată textul pe care l-a reținut. Măsura în care adaptează e desigur variabilă. Ea e redusă, totuși sensibilă, în cazul „Vrăjitorului zăbavnic" ; ne putem convinge comparînd versiunea lui Borges cu traducerea literală a textului original aparținînd Infantului Don Juan Manuel, procurată de Adolphe de Puibusque în „Le Comte Lucanor", Paris, 1854, ex. XI, nr. 221-229.

Mai multă libertate se poate constata în eseurile critice. Interesant e că în studiul „Traducătorii celor 1001 de Nopți" se vorbește atît de puțin de traducerea lui Payne în nouă volume (1882-1884), la care se adaugă între 1884 și 1889 patru volume suplimentare. Burton face de aici numeroase interpolări reproducînd uneori literal, încît apropierea între texte este calificată drept „ciudată" de Thomas Wright care a scris, succesiv, viața lui Sir Richard Burton — 2 vol., Londra, 1905 — și pe aceea a lui John Payne — Londra, 1919 — (vezi în acest sens Alf Lailawa — Laila, Encyclopédie de l'Islam, Leyde et Paris, 1913-1934, pp. 18-22).

În fine, în cazul biografiilor propriu-zise care constituie „Istoria universală a infamiei", contribuția personală a lui Borges pare să fie, uneori, foarte întinsă. Pentru „Hakim din Merv", personaj care mă interesa din alte motive, am făcut cercetările necesare. Nu e lipsit de interes să prezint aici rezultatele. Cronicarii arabi sau persani dau versiuni ale evenimentelor, care, luate în detaliu, diferă total de aceea a lui Borges. El nu pare să fi păstrat decît cadrul istoric. În speță, nici unul din texte, după informațiile mele, nu semnalează faptul că Hakim ar fi fost lepros. Mă întreb dacă nu cumva, printr-o contaminare îndrăzneață, Borges a conjugat deliberat aventura lui Hakim cu istorisirea lui Marcel Schwob intitulată „Le roi au masque d'or" în care un monarh poartă într-adevăr o mască pentru că fața i-e mîncată de lepră. Dar să revin la fapte.

Este atestat de numeroși cronicari că Hakim al-Moqanna, profetul mascat din Khorassan (Jorasan), a ținut în șah armatele Califului, mai mulți ani, între 160 și 163 de la Hegira (în secolul al VIII-lea). El purta pe față un văl de culoare verde sau, după unii, o mască de aur pe care n-o scotea niciodată. Se pretindea Dumnezeu și afirma că-și acoperă fața pentru că, zărindu-l, orice muritor ar fi orbit. Pretențiile i-au fost discutate cu asprime de către adversari. Cronicarii — ce e drept, toți istoriografi ai Califilor — scriu

CONSILIUL DE CONDUCERE :

Iidico Achimescu, Francisc Albert, Petru Andea, Nikolaus Berwanger, Viorel Boldureanu, Teodor Bulza, Daniel Bumb, Radu Ciobotea, Gheorghe Crișan, George Dinu, Dan Dubină, Miloș Georgevici, Viorel Marineasa, Florian Mihalcea, Stela Mirel, Marcela Păcurariu, Gheorghe Sarca, Alexandru Vajda.

ADRESA REDACȚIEI :

● Casa de cultură a studenților, bv. Tineretii nr. 9, cam. 7, tel. 1.49.07, 1.97.21, (ședințe : luni și joi, orele 20,30).

TIPARUL : I.P. „BANAT" TIMIȘOARA.

COLECTIVUL DE REDACȚIE :

Daniel Bumb, Radu Ciobotea (redactor șef), Horia Dulvac, Helmuth Frauendorfer, Andreea Gheorghiu, Daniel Kenst (secretar responsabil de redacție), Luminița Marina, Florian Mihalcea (redactor șef adjunct), Mihai Minea, Marius Mororiu, Nelu Musta, Dan Pampu (secretar de redacție), Dan Pârvulescu, Lucian Petrescu, Harald Zimmerman.

BUPT