

## **Slavco Almăjan, un scriitor important din diaspora românească**

Mariana DAN

**Key-words:** *Romanian minority, Romanian literature, imagology, identity, Voivodina, Slavco Almajan, hermeneutic, archetype*

### **1. Context**

#### **1.1. Înțelegerea și interpretarea lui Slavco Almăjan**

Orice istorie a literaturii române din Banatul Sârbesc, oricât de sumară ar fi ea, nu poate fi concepută fără Slavco Almăjan, poetul, romancierul, eseistul, imagologul, publicistul și traducătorul, deținătorul, pe parcursul mai multor decenii, a unor numeroase funcții în cele mai importante instituții culturale, de presă și mass-media și care a obținut, în nenumărate rânduri, atât în Serbia, cât și în România, cele mai înalte distincții și premii. Dacă până nu demult, a fost luat în considerație<sup>1</sup>, cu predilecție, aportul său în revoluționarea discursului poetic, atât în planul voivodinean, cât și în planul mult mai vast al expresiei poetice moderne și contemporane, astăzi apare ca fiind evident faptul că Slavco Almăjan este o personalitate referențială în cel puțin două domenii „cheie”: poezia și imagologia.

Publicarea recentă a două cărți importante: *Rigoarea și fascinația extremelor* (eseuri imagologice), în 2007 și *Fotograful din Ronkonkoma* (versuri), în 2009, deschid posibilitatea unei noi înțelegeri și reinterpretări, din perspectiva prezentului, a întregului demers artistic al autorului, și oferă viziunea sa despre lume, care, în ciuda aparenței deconstructive a limbajului poetic, apare unitară și concentrică. Parcă prin fiecare nouă carte, Almăjan dezvoltă părți dintr-o imagine de ansamblu care exista, în negativ, de la bun început.

Astăzi, posibilitatea redefinirii perspectivelor imagistice, imagologice și conceptuale ale autorului ies în relief tocmai datorită, pe de o parte, faptului că putem privi fără constrângeri de orice natură contextul în care autorul a reușit să se impună ca scriitor, iar pe de altă parte, datorită bogatei sale activități eseistice din ultima vreme, în care practică o imagologie cu totul aparte și care dezvăluie situația literaturii minoritarului privită „din interior”.

„Tălmăcirea” viziunii, în esență organiciste, despre lume a autorului impune o metodologie de abordare ce ține de hermeneutică, căci opera lui Almăjan se

---

<sup>1</sup> Este vorba de critica literară de limbă română, deoarece receptarea lui Slavco Almăjan în contextul limbii majoritare sârbești lasă încă de dorit, din păcate.

desfășoară în construcții labirintice în care se intuiește tot timpul prezența unui centru de semnificație, în esență metaistoric. Doar relația „periferie-centru”, într-o mare măsură echivalentă la Almăjan cu relația hermeneutică „parte–tot”, poate duce la o descifrare corectă a operei sale.

Vorbind în termenii „cercului hermeneutic”, o nouă *înțelegere* a unei realități totale (care, în cazul de față, presupune o analiză imagologică racordată la interpretarea creației poetice) se revelează prin intermediul explorării detaliilor particulare. Dar cum *înțelegerea* este mediată prin limbă și limbaj, hermeneutica operei sale presupune diverse aspecte. Dacă lăsăm la o parte *înțelegerea* limbii sale materne (româna) într-un context majoritar în care se vorbește o altă limbă (sârba) – acest aspect ținând mai ales de recepție, hermeneutica lui Almăjan se leagă mai ales de ceea ce Hans-George Gadamer numea *die Sache*, adică de posibilitatea pe care i-o dăm Celuilalt să vorbească și suntem gata să-l ascultăm. Doar astfel avem șansa de a remodela și reformula acea idee „preconcepută”, ca viziune *a priori* pe care orice cititor o are înainte de abordarea subiectului/textului cu care vine în contact. În acest sens, *interpretarea* lui Almăjan ține în primul rând de *înțelegerea*, pe de o parte a contextului său istoric și social, iar pe de altă parte de descifrarea textelor sale, care reprezintă în sine cercuri hermeneutice, tălmăciri succesive (indiferent dacă e vorba de o perspectivă imagologică ori de una poetică) vizând *comunicarea* despre condiția artei, a rostul omului pe lume, despre posibilitatea limbii, limbajului ori limbajelor de a crea și transmite sensuri etc. Doar o astfel de perspectivă, opusă „istorismului” (pe care același Gadamer îl lua cu asalt), poate duce la o reflexie mai adâncă asupra operei acestui important scriitor.

### 1.1.1. Slavco Almăjan – creatorul poeziei române moderne din Voivodina (Banatul sârbesc) și imagologul „galaxiei minoritarilor”

Având în vedere, însă, faptul că autorul este un scriitor minoritar (în sensul politic și imagologic al cuvântului și nu în sensul axiologic pe care îl presupune opera sa), este necesar să se analizeze nu numai dimensiunea metaistorică a viziunii sale, ci să se înțeleagă în primul rând, din perspectiva de astăzi, contextul în care aceasta a luat naștere. Și în acest sens eseistica lui Almăjan poate fi definitorie: ca verigă între situația concretă, istorică și semnificația metaistorică prezentă în opera sa poetică. Din capul locului, astăzi se poate constata că poezia lui Slavco Almăjan și lucrările sale de imagologie – care nu au fost încă suficient cercetate – deși reprezintă domenii literare diferite, se află într-o legătură osmotică și doar dacă aceste două domenii se consideră în ansamblu, se va putea stabili o viziune coerentă despre lume a autorului, precum și relația operei sale cu contextul iugoslav și sârbesc (pe de o parte), dar și cu literatura română din România (pe de altă parte).

Începând cu anul 1996, când Almăjan publică o carte esențială: *Metagalaxia minoritară*, preocuparea sa pentru imagologie iese în prim plan. Urmează: *Deliciosul destin minoritar* (2000), *Hacienda cu beladone* (2003) și substanțialul volum de eseuri din 2007, *Rigoarea și fascinația extremelor*, opera sa capitală de imagologie. Reluând unele texte anterioare, recenta sa carte este îmbogățită, în continuarea volumelor precedente, cu eseurile care dau titlul volumului. Tot aici el analizează și un „caz” artistic particular – renumita pictoriță naivă română din

Banatul sârbesc, Maria Bălan – vorbind despre viața ei „paralelă” de țărancă autentică, dar cu 150 de expoziții în străinătate și care a făcut ca Uzdinul său natal (din Banatul sârbesc) să fie „buricul pământului”. Prin aceasta, Almăjan arată că un artist autentic își poate păstra identitatea fără a avea un program teoretico-ideologic bine determinat ori impus. Această idee este esențială, deoarece, în toate lucrările sale de imagologie, autorul vorbește despre artă ca despre o formă specifică a existenței umane autentice opuse oricăror cerințe ideologice, indiferent din ce sisteme de gândire ori naționalitate ar face ele parte.

Cronologic vorbind, trebuie spus că Almăjan a avut, după publicarea *Metagalaxiei minoritare*, o intensă activitate de traducător, traducând din sârbă în română mai multe lucrări<sup>2</sup>. Această activitate dovedește faptul că Almăjan cunoaște foarte bine atât metodologia, reperele, cât și „amplitudinea” noii științe, care, adesea, se ocupă de „cazul” minoritarului. Și cu toate acestea, eseurile sale parcă sunt scrise tocmai din necesitatea de a nu fi privit drept un „caz”, ci ca om și, mai ales, creator de artă. În acest sens, temelia discuției despre literatură și identitate se desfășoară pe două planuri esențiale:

1) planul relației minoritarului cu contextul (iugoslav și/ ori sârb) din care face parte, dar și cu țara (România) a cărei limbă o vorbește;

2) limbajul artistic și valoarea operei de artă, care nu sunt și nu trebuie să fie influențate de granițe ori limitări de orice natură, ca factori extrinseci în raport cu creația artistică.

Aceste relații sunt însă generale, iar ceea ce stabilește legătura între ele este factorul uman, precum și ideea că artistul este un om viu și autentic, care, pe lângă faptul că își pune problema menirii omului pe lume, este expus într-o măsură mai mare decât ceilalți oameni conjuncturilor istorice, geografice, politice, ideologice și sociale. Pe acest temei se bazează discuția despre limbă și cultură, care sunt de fapt singurele repere identitare adevărate:

a) Lumea dispune de teorii, de vârste, de epoci istorice, triste sau aurifere, de globalism și idei profitabile, la care minoritatea de regulă nu participă. Ea poate fi găsită în culoarele deznădejdi, așteptând o simplă atenție în schimbul unui servilism stenic. Spațiul său cultural rămâne singura arenă în care își poate demonstra prioritățile alternative. Nu poți fi alpinist minoritar, marinar minoritar sau penumbra aristocratică, dar poți fi poet, producător de chilimuri, învățacel al istoriilor orale nedistilate, și acest lucru nu descurajază pe nimeni, nici chiar pe cei obișnuiți să artificializeze viața din cauza infantilismului nepredicativ. Există totuși un loc central în care minoritarul se reîntâlnește cu rădăcinile esențiale și acest loc aparține limbajului; nu există o limbă minoritară, limba minoritară fiind limba națiunii, respectiv limba poporului din care își trage seva istorismului timpuriu, a subiectivismului echidistant, precum și conceptul cultural al sentimentului tradițional. (Almăjan 2007: 190)

b) În viziunile minoritarului despre lume și artă se poate ușor distinge un romantism întârziat, un suprarealism decodat, un modernism violent și un postmodernism adaptat lecțiilor de stilistică și poetică. Această imagine probabilistică

<sup>2</sup> Voja Dimitrijević, *Drepturile omului în zona de nesiguranță (Neizvesnost ljudskih prava)*. Panciova, Libertatea, 1999; \*\*\* *Abecedarul multiculturalității (Bukvar multikulturalnosti)*. Novi Sad: Centrul pentru multiculturalitate, 2002; Branka Bubanj, *O lume multicoloră: Toleranța (Različiti svet: Tolerancija)*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

posedă aceeași cantitate de umbră și lumină precum ideea omului despre libertate și nemurire. Fenomenul nostru minoritar este însă unul caracteristic, deoarece în spatele nostru stau Cantemir și Eminescu, filozofia „spațiului matrice”, mândria intelectualului român raportată la literatura exilului. Noi de pe aceste „maluri panonice”, cum ar fi spus Krleža, dispunem de o mândrie nenaturală, de o mândrie filozofică, întrucât există și așa ceva, dat fiindcă acest orgoliu este un minunat prilej de a înțelege eficacitatea spiritului și schimbarea de unghi a dimensiunii specifice, de a ieși, în definitiv, din paranteză (Almăjan 2007: 191).

Din cele două citate este evident faptul că această „paranteză” identitară (identificabilă prin apartenența la limba și cultura unei alte țări decât cea natală), pe de o parte, reprezintă un obstacol vital, dar, pe de altă parte, Almăjan vede „ieșirea din paranteză” tot prin limbă și cultură, acestea fiind singurele puncte de sprijin, singurul suport și singura speranță a minoritarului român de a-și conserva identitatea și de a nu fi asimilat de cultura majoritară.

Este necesar să se observe de la bun început faptul că Almăjan se distanțează de învățăceii „istoriilor orale nedistilate” și presupune participarea la literatura cultă; el fiind de partea scriitorului de profesie, singurul capabil să creeze valori durabile în planul cultural, fie el un scriitor minoritar sau majoritar. În acest sens, limita dintre literatura minoritară și cea majoritară se estompează, nu există. În *Rigoarea și fascinația extremelor* autorul pune pe talgerele balanței cu care contemplă literatura două cazuri opuse: pe de o parte se află scriitorul voivodinean Ion Miloș, care s-a expatriat în Suedia și care „a devenit prin definiție un deșezăcinat” (Almăjan 2007: 143), iar pe de altă parte se află Nichita Stănescu, poetul din România care, datorită „ecuației poetice – prietenie”, parcă s-a repatriat în Serbia și pentru care granițele istorice și politice nu erau de luat în seamă, căci, oricum „poetul nu are viață personală” (Almăjan 2007: 140). Despre acesta din urmă, Almăjan vorbește cu multă căldură:

În 1982, venind de la Struga, încununat cu lauri pentru excepționalul său exercițiu poetic, în hotelul „Slavia”, din centrul Belgradului, Nichita va deschide cel de-al doilea „atelier” ambulant și va scrie acolo *Oase plângând*, care va fi de fapt ultima sa carte antumă. Cartea cuprinde 33 de poeme și va fi scoasă în colecția revistei *Lumina*. Redactorul revistei și al colecției, la ora aceea, Simeon Lăzăreanu, parcă a intuit că această carte va fi ultima în viața terestră a marelui poet Hristea Nichita Stănescu, care ne împărtășise taina sa cumpătată, precum că are două țări unde poate visa și folosi verbul în dulcea sa limbă. Într-adevăr, era cetățeanul celor două țări, primul cu cetățenie poetică dublă, încălcând astfel legile nepoetice ale vremii, dar respectând legile poetice ale spiritului de independență artistică (Almăjan 2007: 141–142).

A crea cultură înseamnă pentru Almăjan *a comunica*, dar această comunicare se referă cel mai puțin (dacă nu chiar deloc) la dialogul dintre „minoritate” și „majoritate”, ea având un aspect mult mai amplu și care vizează *posibilitatea oricărui limbaj de a crea și transmite sensuri*.

Cunoscuta relație lingvistică, preluată apoi de teoria și critica literară, dintre cuvânt, ca *semn(ificant)* și înțelesul semantic profund și plurivalent, ca *semnificat*, se află într-o poziție privilegiată în întreaga operă a autorului, care, pe parcursul întregii sale activități, dorește să discute/ comunice în mod onest pentru a ajunge măcar la

intuirea adevărului despre lume, în cazul în care revelarea sa nu este posibilă, din motive fie lingvistice și teoretice (în cazul poeziei), fie ideologico-politice (în cazul eseisticii), fie filozofice și existențiale (atât în cazul poeziei, cât și al eseurilor de imagologie). În acest sens, se poate constata că atât poezia, cât și lucrările de eseistică ale lui Slavco Almăjan sunt pătrunse de o componentă meditativă de sorginte gnoseologică, transpusă în termeni contemporani, aduși la zi, de o actualitate acută, aproape dureroasă.

Așadar, viziunea lui Almăjan trebuie analizată nu atât în termenii deconstrucției limbajului poetic, ci (și) în posibilitatea explicării sensurilor ce țin deopotrivă de întrebările pe care autorul și le pune în legătură cu existența individuală raportată, pe de o parte la condițiile istorice și geografice, iar, pe de altă parte, la faptul de a exista pe lume. Această viziune apare și mai evidentă în recentul său volum de versuri, *Fotograful din Ronkonkoma*, (la care se va face referință în partea a doua a lucrării de față), în care autorul lărgiște discuția dintre *semn* și *semnificat*, reflectând asupra noțiunii de *realitate* ca atare, pe de o parte (realitate ca *Weltanschauung*, ca viziune asupra lumii) și asupra noțiunii de *adevăr*, pe de alta. Deși avem încă tendința de a suprapune aceste noțiuni, ele sunt departe de a fi sinonime și tocmai aceasta este baza discursului lui Almăjan și mobilul care racordează versurile sale (de la bun început) la curajoasele eseuri de imagologie, punând în lumină o concepție auctorială unitară și organică, o viziune plămădită în contextul inedit al „malurilor panonice”, adesea ocolit ori pur și simplu neglijat atât în România, cât și în Serbia.

### 1.1.2. Slavco Almăjan și „literatura minoritarului” într-un context majoritar de limbă „sârbo-croată” (sau „legile nepoetice ale vremii”)

Pentru a înțelege mai just importanța lui Slavco Almăjan, este necesar, în primul rând, să se privească lucrurile dintr-o perspectivă diacronică mai amplă. Pentru cel care cunoaște literatura română din Voivodina (Banatul sârbesc), este evident faptul că Slavco Almăjan este cel care a revoluționat discursul poetic de expresie română din Serbia în anii '68 ai secolului trecut, „sucind gâtul” retoricii de tip romanțios, pastoral și ideologic totodată, repunând astfel în drepturi poezia ca artă, drepturi pe care aceasta și le pierduse pe un plan mult mai larg decât cel strict românesc în general și voivodinean în particular, subjugată fiind de ideologiile vremurilor, fiind forțată să „cânte în strună” cerințelor socio-culturale și politice de la timpul respectiv. Dacă, spre exemplu, poezia sârbă de atunci făcea eforturi și chiar reușea să se sustragă dezideratelor ideologice, acest fapt era totuși posibil pentru că poezia în limba „sârbo-croată” (cum se numea atunci limba oficială) reprezenta (în termeni imagologici vorbind) poezia „centrului”.

În ceea ce privește literatura minorităților, adică a „periferiei” (sau „parantezei”, cum o numește Almăjan), lucrurile erau mult mai dificile și mai complicate... Probabil că acesta a fost motivul pentru care poetul de origine română din același Banat Sârbesc, Vasko (Vasile) Popa, cu o generație înaintea lui Slavco Almăjan, deși redactor șef al revistei de cultură și literatură a minorității române din Voivodina, *Lumina*, a ales să scrie în limba sârbă, ca limbă a „centrului”. Valoarea sa este indiscutabilă, astăzi Vasko (Vasile) Popa fiind unanim recunoscut drept un

clasic al literaturii sârbe... Ar fi putut el să scrie în română? De ce nu a scris în română, dacă aceasta era limba lui maternă? La fel s-a întâmplat probabil și în cazul Floricăi Ștefan, în timp ce poetul Ion Miloș, de aceeași origine, a ales drumul exilului, pentru a putea să scrie în limba sa maternă în... Suedia. Care au fost motivele pentru care acești poeți nu au scris versuri în limba lor maternă în aria geografică în care s-au născut? Acestea sunt niște întrebări care presupun o analiză mai atentă în viitor și care, din punct de vedere metodologic, solicită cercetarea mai multor aspecte, ca, de exemplu, problema recepției și cea a împrejurărilor socio-politice, deci extra-literare, care se pot înțelege astăzi dintr-o perspectivă științifică, folosind metodologia imagologiei.

În ceea ce privește receptarea literaturii, poate că autorii respectivi credeau că, scriind în limba oficială a „centrului”, vor avea un public pe de o parte mai larg, iar pe de alta, mai instruit, capabil să înregistreze și propage inovațiile din domeniul literaturii profesionale, spre deosebire de populația, cu predilecție rurală, din satele voivodinene, care putea percepe mai ales lucrările cu o rezonanță idilico-romanțioasă, folclorică ori concordantă cu ideologia vremii. Exemplele legate de problema recepției și a cerințelor ideologice transpar și mai bine dacă cercetăm literatura narativă de la vremea respectivă... (Corkovic 2008). Dar, dacă în „centru”, în literatura de limbă „sârbo-croată”, schimbările își croiau drum încetul cu încetul, în aria de „periferie” a minorităților, în cazul de față a minorității române, această deschidere era greu de imaginat și realizat – orice schimbare de discurs, conținut, tehnică ori metodă ar fi presupus o schimbare de *Weltanschauung*, de viziune asupra lumii, o răsturnare a valorilor acceptate atât în planul oficial al „centrului”, cât și în planul receptorilor, care erau, cum am văzut, în majoritate de proveniență rurală și fără o instruire solidă de tip filologic.

Pe de altă parte, trebuie recunoscut deschis, așa cum au făcut-o și scriitorii din Basarabia, că însăși limba română ca atare, așa cum era ea vorbită din strămoși în Voivodina, reprezenta o problemă în a fi transpusă în scris, vorbirea și scrierea ca atare fiind două modalități diferite de comunicare și receptare. Scriitorul trebuia să decidă cum să-și scrie textele: în graiul său matern (în cele mai multe cazuri, chiar scriitorii din România, trecând prin școală, nu au scris în graiul regiunii în care s-au născut, ci l-au folosit pentru a da un iz de autenticitate textelor) sau în limba literară, standardizată și propagată de un alt „centru”, care se afla în țara vecină, la București și cu care legăturile erau fluctuante, depinzând de relațiile politice de la un moment dat<sup>3</sup>.

Toate aceste chestiuni erau foarte dificile și complexe, de un tragism pe care cu greu îl poate înțelege cel care nu a trăit și nu s-a confruntat personal cu aceste aspecte concrete și a preferat să facă o judecată „de cabinet”, adeseori nedreaptă și fără a pătrunde esența lucrurilor.

Realitatea este că, până nu demult, un minoritar se afla la „periferie”, deci era marginalizat, atât în țara în care s-a născut ca minoritar, cât și în țara „cealaltă”, a cărei limbă o vorbea, însă, de când a deschis ochii pe lume – dar o vorbea în graiul matern al comunității sale minoritare și nu în limba literară, standardizată, impusă de niște „tați”, adesea „vitregi” și „bătrâni”, care tronau în instituțiile filologice dintr-o altă țară îndepărtată prin vize, ideologii și circumstanțe politice de tot felul... Tocmai

<sup>3</sup> Vezi și Dan (1995: 37 sqq).

această situație este redată cu tragism și sensibilitate în – la vremea respectivă (1996) – curajoasele eseuri ale lui Slavco Almăjan din *Metagalaxia minoritară*, care mi-au dezvăluit și mie personal o stare de fapt de care eram conștientă, dar pe care am ajuns s-o „trăiesc” în profunzime, datorită acestei cărți. Căci problema limbii ține de nevoia de a spune cine ești, deci de ea se leagă, pe de o parte identitatea personală, iar, pe de altă parte, nevoia de a (te) comunica:

Noi scriem o literatură de limba română din Voivodina, respectiv Serbia. Până prin anii nouăzeci, am fost scriitori iugoslavi care au scris românește. Astăzi suntem în poziția să fim scriitori români din Iugoslavia (Almăjan 1996: 75).

Almăjan va dezbate în continuare condiția dificilă a scriitorului minoritar în extrem de interesantul volum de eseuri: *Rigoarea și fascinația extremelor* (2007), care pledează pentru judecarea operelor literare după criterii axiologice și cât mai departe de „principiile” de natură ideologică, dar mai ales de extremismul definițiilor naționaliste, indiferent dacă acestea țin de sistemele de gândire minoritare ori majoritare. Îndemânarea eseistică, limba română perfectă, care curge în cascade de sensuri, racordarea logică a întrebărilor care se pun la alte întrebări la care cititorul nici nu s-a gândit, îi creează acestuia senzația că îl citește pe Cioran, un Cioran care nu se ascunde însă în spatele unui scepticism de metodă raționalistă, pentru a lăsa cititorul în absurdul concluziei logice, ci un Cioran care își înghite lacrimile cu bărbăție în timp ce scrie.

Expunerea acestei situații, dezvăluite pe față de Almăjan, clarifică *à rebours* dificultățile pe care trebuiau să le confrunte nu numai minoritarii români, dar mai ales scriitorii în această limbă – și cu cât ne aflăm mai aproape de finele celui de-al doilea război mondial (deci de instaurarea socialismului), cu atât dificultățile erau mai mari, în ciuda faptului că, pentru o bună perioadă de timp, românii din România credeau că situația din fosta Iugoslavie era „de invidiat”. Și atunci ce rost ar fi avut ca un poet minoritar român să-și asume riscul unui „monolog în pustiu”, ceea ce ar fi fost probabil sinonim, după cum înțelegem lucrurile din perspectiva de azi, cu o pradă ușoară în junglă? În cel mai fericit caz, ar fi putut fi vorba de o (auto)exilare a scriitorului atât în contextul său imediat, local, cât și în acela mai amplu și „dătător de măsură” de la timpul respectiv. Înnoirea reprezenta deci un risc chiar și în anii șaizeci ai secolului trecut și după aceea, și ea s-ar fi putut produce doar cu ajutorul unui poet foarte dotat, stăpân pe arta sa și pe limba română și pentru care poezia constituia un adevărat crez – un poet care era dispus să ducă lucrurile până la capăt atât din pură pasiune pentru poezie, cât și dintr-o pasiune devastatoare pentru limba sa și a comunității sale...

De aceea, în această situație extrem de dificilă și complicată și întru totul „nepoetică”, poezia scrisă în limba română din Voivodina a trebuit să aștepte până spre sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut, pentru a reuși să se încadreze ca viziune și ca tehnică în modernism și contemporaneitate, sincronizându-se axiologic cu poezia scrisă în fosta Iugoslavie și în lume. Și acest merit îi revine indiscutabil lui Slavco Almăjan, care, în ciuda dificultăților complexe pe care le-a avut de confruntat, reprezintă un poet referențial.

### 1.1.3. Textul ca semnificant și comunicarea ca pantomimă

Pentru a înțelege importanța lui Slavco Almăjan, lucrurile apar și mai clare dacă se iese din contextul local voivodinean și se vorbește de poezia scrisă în limba română în general la vremea respectivă. România, care, deși avea deja încă din literatura interbelică un tezaur poetic modernist de excepție (de care a beneficiat din plin un Vasko Popa), s-a aflat, după 1944, în aceeași situație în care se aflau toate literaturile comuniste, dar care, tot prin anii '60 ai secolului trecut, începuse să „renască” în același sens în care renășteau și literaturile fostei Iugoslavii. Chiar și poeții naționali români, precum Eminescu, începuseră să fie reinterpretați în România, Blaga începuse să fie, măcar parțial, luat în considerație, începuse să se vorbească despre avangarda românească... Au apărut, pe atunci, tineri poeți, cum ar fi Marin Sorescu și Nichita Stănescu și care au fost, datorită traducerilor lui Adam Puslojić, receptați și apreciați în fosta Iugoslavie. În ciuda congresului Partidului Comunist Român din 1971 care recomanda „arta cu tendință”, poeții de la vremea respectivă din România și-au găsit un alibi științific acceptabil, de natură structuralistă, în a propaga poezia ca text, încapsulat în logica sa internă, fără o relație evidentă cu contextul socio-politic, de o natură extrinsecă literaturii. Și această „metodă” a reprezentat un timp îndelungat o soluție ingenioasă de a evita cenzura „centrului” puterii, dătător de măsură...

Vorbind din punctul de vedere al metodologiei poetice, Slavco Almăjan întrerupe și el (începând din 1968, când a publicat *Pantomima za nedeljno popodne*, primul său volum de versuri, *în limba sârbă*, din motivele amintite) sistemul vaselor comunicante dintre semnificant (ca text, ca poezie) și semnificat. Pentru el, textul poetic, înțeles ca „semn”, nu mai era legat atât de experiența nemijlocită, empirică, ci însăși creația, discursul, textul, cu logica sa imanentă au devenit una din experiențele esențiale și preocupările predilecte ale discursului artistic – un discurs aparent întors către sine însuși, un discurs în care orice afirmație sau exteriorizare a frământărilor interioare reprezintă un fel de mască, de „cosmetică verbală” a inexprimabilului. *Problema imposibilității comunicării, privită prin relația dintre minoritate și majoritate este de fapt transpusă de Almăjan în cadrul mai larg al absurdului actului de a (te) comunica*. În acest sens, el constată ceva mai târziu că a te comunica pe tine însuși nici nu este posibil și „Oamenii cu limbajul lor defect vorbesc în afara lucrurilor” (Almăjan 1983: 75). A vorbi din interiorul lucrurilor înseamnă pentru Almăjan a înțelege că și poezia în sine este „un limbaj” aparte și care trebuie cunoscut, înțeles...

Ce revoluționară trebuie să fi fost o astfel de concepție și expresie poetică la vremea în care se mai scriau poezii de tip idilic și romanțios printre minoritarii români din Voivodina! Slavco Almăjan poate fi considerat primul poet care a scris o poezie de tip urban într-o manieră contemporană, dacă se face abstracție de versurile unui alt mare poet din Voivodina, Mihai Avramescu, care însă medita încă în stil blagian.

Privind din perspectiva de azi opera lui Slavco Almăjan, putem constata și faptul, nu mai puțin important, că, spre deosebire de poeții din România, el s-a aflat într-o dublă situație a „marginalizării”, trebuind să se confrunte pe de o parte cu cerințele ideologiei oficiale (ca și poeții din România), iar pe de altă parte situația sa de „minoritar” presupunea și un alt soi de „periferie”, de exil în raport cu „centrul”

de la Belgrad, care vorbea și măsura lucrurile într-o limbă diferită de limba lui maternă, așa cum am arătat mai sus... Doar această perspectivă lărgită poate demonstra adevărata măsură a aportului său în planul literaturii române și poate evalua, măcar cu aproximație, importanța locului său pe o scală axiologică, alături de celelalte valori culturale.

În momentul în care Slavco Almăjan a debutat în sârbă în 1968 cu volumul de versuri *Pantomima za nedeljno popodne* (*Pantomimă pentru o după-amiază de duminică*), structuralismul își crease deja modelul conceptual, care îndepărtase textul literar nu numai de noțiunea de *inspirație* (Dan 1997: 53), ci și de orice fel de „aluviuni” extraliterare și mai ales „extratextuale” și care ar fi putut influența în vreun fel logica imanentă a textului ca atare. În acest sens s-a ajuns la marginalizarea biografiei scriitorului<sup>4</sup>, la neglijarea eului său empiric, pentru a scoate în relief eul liric, poetic, drept voce impersonală a textului, în care se folosește adesea persoana a treia singular sau plural, în timp ce energia verbală a expresiei se canalizează spre construcția unor imagini-metafore ori imagini-parabole, care „țâșnesc” din scriitură ca atare.

Această metodă a fost adoptată și în România (vezi, de exemplu, Marin Sorescu), dar ecourile ei se pot identifica într-un plan general mult mai larg din vremea respectivă (vezi Vasko Popa la sârbi).

Textul lui Slavco Almăjan însă – care s-a adaptat noii tehnici a scriiturii, fără nici un model premergător în poezia românească din Voivodina – folosește „imaginile-metafore” ori „imaginile-parabole” pentru a masca într-un fel identitatea eului său empiric fulminant, copleșit de energia revoltei. Critica literară, care a vorbit până acum despre relația dintre textul poetic al lui Almăjan ca „semnificant”, aflat într-o relație intrinsecă, internă cu semnificatul/ semnificații, crezându-l deci pe cuvânt pe Almăjan, a căzut în capcanele structuralismului, pe care însuși Almăjan le-a plasat cu grijă și subtilitate, pentru a-și masca viziunea, sentimentele și faptul că este de fapt un scriitor ex-centric (adică nu ține de „centrul” dătător de măsură). Dacă citim recente eseuri imagologice ale autorului, este evident faptul că primul său volum de versuri scris în limba sârbă: *Pantomima pentru o după-amiază de duminică* nu reprezintă doar o pură expresie ludică și o ingenioasă „găselniță poetică”. Trebuie să se țină seama, de la bun început, de faptul că „pantomima poetică” se desfășoară într-o după-amiază de duminică, deci în timpul odihnei și al siestei...

Racordând astăzi formulările poetice la studiile de imagologie ale autorului, se poate face constatarea că „pantomima” unui scriitor minoritar nu numai că nu poate fi receptată din motivele necunoașterii limbii sale materne, dar reprezintă un fel de amănunt de care nimeni (nici un „sătul” – se poate citi și „majoritar”), care se află „într-o poziție confortabilă”, după un „prânz” copios, nu are chef. Este clar că marginalizarea minoritarului reprezintă un fel de apărare de problemele *celuilalt* prin reflexul autoconservării, reflex care va fi prezent chiar dacă minoritarul a renunțat la limba sa maternă și și-a scris cartea *Pantomima za nedeljno popodne* în limba „majorității”.

Dacă Vasko (Vasile) Popa s-a înrădăcinat, ca poet, în limba sârbă, Slavco Almăjan va renunța la ea dintr-un acut sentiment al apartenenței la literatura română,

<sup>4</sup> Vezi și Simion 1981.

un sentiment devenit un adevărat crez poetic și viziune, un mod de a-și reorganiza concepția despre viață și a-și canaliza energia creativă. Mai târziu, doar Ioan Flora se va dăruia literaturii române cu aceeași conștiință identitară. Dar această conștiință nu este una vădită, ideologică ori impusă din exterior și de aceea ea devine aparentă doar la o pătrundere mai adâncă a textului autentic. Dar dacă Ioan Flora s-a mutat în România, Slavco Almăjan, după un scut sejur în Statele Unite, s-a întors în ținuturile sale natale, creatoare ale matricei sale stilistice de „discret” deșezăcinat. Căci *deșezăcinarea lui Almăjan, de altfel doar discret conturată în poeme, reprezintă totuși unul din „semnificații” textului său, în care el discută despre existență în general, iar problema minoritarului e transpusă în prezența generală a absurdului cotidian.* „Pantomima” aparent suprarealistă a lui Almăjan este de fapt o deconstrucție a absurdului cotidian prin limbaj, proces în care doar re-construcția poetică poate asigura un sens.

Pe de altă parte, însuși titlul de *Pantomimă* face aluzie la folosirea limbii drept „rău necesar”, căci limba nu e în stare și în același timp limbii nu-i este permis (din motive fie ideologice, fie teoretic-literare) să slujească drept instrument pentru comunicare. Și atunci la ce folosește limba? Tocmai aceasta este întrebarea centrală care se pune și alimentează primele volume de versuri ale lui Slavco Almăjan, care urmează *Pantomimei* și pe care le publică în română, ca de exemplu: *Bărbatul în stare lichidă* (1970), *Casa deșertului* (1971) și *Vara cailor* (1974).

Deși poetul nu a fost inițial înțeles – de exemplu Radu Flora<sup>5</sup> (1971: 91) a crezut că Almăjan vrea pur și simplu să fie un poet original cu orice preț – deconstrucția limbii, ironia, aspectul discursiv al unora dintre poeme nu reprezintă un joc gratuit, ci gravitează în jurul unei viziuni cristalizate și subtile referitoare la experiența trăirii și drama cunoașterii (chestiuni care nu se pun numai din perspectiva unui minoritar). Ca personalitate erudită, ca scriitor și om care trăiește și creează la punctul de interferență dintre mai multe culturi, cunoscător al liricii și filozofiei europene,

Almăjan este creatorul unei paradigme poetice originale care marchează o cotitură în evoluția literelor românești din Banatul iugoslav. Ocolind cu grijă modelele tradiționaliștilor, discursul lui poetic aduce un aer proaspăt, plin de modernitate, înscriindu-se pe linia unui neo-expresionism de mare rafinament (Agache 2005: 300–301).

## 2. Textul și problema interpretării

### 2.1. Limba și limbajele poetice ale lui Slavco Almăjan ca „hiperseme” și problema cunoașterii ca metasens

Preocuparea pentru limbă în general, ca atare și pentru limbajul poetic în particular reprezintă o constantă în cazul acestui scriitor care, de fapt, dorește să

<sup>5</sup> „Almăjan face parte din pleiada scriitorilor din generația de trecere, fiind obsedat de nou, de inedit, de gândul mereu prezent de spargere a zăgăzurilor tradiționalului, obișnuitului, perimat pentru dânsul, în toate situațiile, fără excepție. În aceasta rezidă puterea expresiei lui, dar – am constata imediat – și debilitatea ei” (Flora 1971: 91).

descifreze sensul vieții, scopul literaturii și să analizeze posibilitățile comunicării. Scriitura sa este autoreflexivă și conștientizată, în timp ce:

caracteristicile poeziei lui Slavco Almăjan sunt: condiția cuvântului și a poeziei, condiția cunoașterii prin cuvânt, condiția existenței prin poezie, „suprarealitatea devoratoare” vizavi de concretul imediat, o insolită voluptate a rostirii, șarjele amețitoare ale metaforelor dezlănțuite/ înlănțuite ce trimit la metoda suprarealistă a dicteului automat, investigațiile în lumea interioară și apelul la memoria afectivă, un discret sentiment al deznădăcinării.

Slavco Almăjan devine un poet într-adevăr important, atât în contextul poeziei române din Voivodina, cât și în contextul iugoslav mai larg, odată cu apariția, în 1978, a volumului *Liman trei*, cât și a altor două volume ce i-au urmat: *Labirintul rotativ* (1983) și *Mutația punctului* (1986) (Flora 2000: 8).

Dacă în prima fază a creației Almăjan se definește ca poet modern și care, plonjând în discursul poetic contemporan, se îndepărtează de orice tip de inspirație metafizică (Dan 1997: 53), a doua fază a creației, care începe în 1978, reprezintă, așa cum a observat și poetul Ioan Flora (poet născut la Satul Nou din Banatul sârbesc și care va deveni unul dintre cei mai importanți poeți ai literaturii române contemporane în general), definirea unei viziuni metapoetice „ca interogație supremă”. S-ar putea spune că, la Almăjan, *metaviziunea poetică e cea care a înlocuit teritoriul perimat al metafizicii din trecut*.

Critica literară a caracterizat viziunea autorului folosindu-se de diverse noțiuni, cum ar fi: „metapoezie ca interogație supremă” (Flora 2008: 8), „concepție mitopoetică” (Agache 2005: 302), text ca metasemn (Miclău 1980: 192–195) și „semioză artistică” (Dorcescu 1985: 7). Toate aceste expresii scot în evidență faptul că discursul poetic al lui Almăjan atrage o serie de „limbaje” (coduri de comunicare) de care omul dispune: de la limbajul simțurilor, codul vizual, cel al gesturilor și până la aprehensiunea filozofică a lumii. Pentru Almăjan însăși lumea e un limbaj/cod, „dar mai ales omul dezvoltă sau chiar generează sens acolo unde acesta pare de neconceput” (Miclău 1980: 192). Se poate spune că poetul rămâne consecvent cu viziunea sa inițială despre „pantomimă”, care reprezintă și ea un „limbaj” (cod), ce dezvoltă și în același timp ascunde sensurile.

Sub acest aspect, e important să se observe apropierea lui Almăjan de concepția filozofico-poetică a lui Lucian Blaga, care consideră că lumea, aflată sub vălul marelui mister, poate fi doar parțial cunoscută, căci prin dezvoltarea aspectului „fanic”, partea „criptică” a lumii sporește. Pentru Almăjan poezia reprezintă deci – dacă folosim terminologia blagiană – un fel de „minus cunoaștere”

Rezultatele teoretice ale plus-cunoașterii se obțin sub auspiciile intelectului *enstatic*, adică ale logicului, ale principiului necontradicției. Rezultatele teoretice ale minus-cunoașterii poartă o pecete de produs al intelectului *extatic*, adică pecetea antilogicului, a contradicției, a antinomiei transfigurate” (Blaga 1943: 255).

Pentru el, *însăși chestiunea cunoașterii lumii ca atare reprezintă, în esență, metadiscursul*. Acesta și este unul dintre motivele pentru care opera poetică a lui Slavco Almăjan poate fi considerată în totalitatea sa sub aspect hermeneutic, lucru care apare cel mai evident în ultimul său volum de versuri, *Fotograful din Ronkonkoma*.

Pe de altă parte, întrepătrunderea aspectului gnoseologic cu cel poetic reprezintă o caracteristică a multora dintre clasicii literaturii române. Iată doar un exemplu din volumul de versuri *Efectul contrastelor*:

Tu întreagă trebuie să fii adusă în fața cunoașterii/ De ce chiar în fața acestui profil dublu/ Pentru că și cunoașterea este printre noi/ Pentru că ea este în ochii tăi mirați/ Și-n mâinile tale întinse/ Și numai în vers aceste hipersemne/ Pot fi oprite din mers (*Profil dublu*: 60).

Acest aspect surprinzător și care vizează cunoașterea prin poezie explică a *rebours* simbolul metafizic al morilor de vânt cu care se confruntă Don Quixote (*Ușa deschisă*, în Almăjan 1989), cu mențiunea că metafizica – datorită procesului de adaptare la epoca de astăzi – a fost înlocuită cu metasensul, în care „textul literar e întors către sine însuși” (Dan 1997: 60).

*În acest punct se impune întrebarea dacă metasensul, ca înlocuitor al metafizicului, dar prezent în cadrul unui discurs poetic deconstruit, este capabil să susțină o viziune poetică unitară și coerentă în ansamblul său.*

## 2.2. Viziunea antropolexicală a lui Slavco Almăjan și „pre-textul”

Practicând un discurs de tip impersonal și aparent detașat, cultivând textul ca „text” și pretext, formulările lapidare din primele volume de versuri ale lui Almăjan captivează o materie poetică esențială într-un gen de „simboluri” structural-conceptuale, de fapt sinonimice la nivelul semantic, precum ar fi: cartea, biblioteca, labirintul, pustiul etc. și care cer din partea receptorului o adevărată hermeneutică, ce trece printr-o junglă de sensuri, imagini și viziuni. E. Dorcescu avea dreptate să constate:

O oarecare influență a viziunii antropolexicale a lui J. L. Borges (lume-dicționar-labirint). Limbajul este prezent, mai întâi, în friabilitatea devoratoare a nisipului (*Casa deșertului*), apoi în marile depuneri de ceață ce-i maschează începuturile (*Labirintul rotativ*). *Casa plasată între nisipuri* pare a fi definiția metaforică cea mai corectă pentru omul destinat să scruteze neconținut dinamica limbajului.

Acesta este „mitul personal” al lui Slavco Almăjan. Prin el se exprimă, indirect, productivitatea nelimitată (sub aspect estetic) a întâlnirii subiectului cu singurul instrument ce-i stă la îndemână: cuvântul (Dorcescu 1985: 7).

Cuvântul însă, ca *semn*, presupune un *semnificant*. Iar cuvântul-*semn* al lui Slavco Almăjan e în *limba română*. Așadar cuvintele ca *semne* reprezintă „simboluri” structural-conceptuale, care îndeasă de fapt substanța lumii în noțiuni și imagini semnificative, creându-se astfel o maximă densitate de expresie într-un volum aparent redus – așa cum făcea și un Vasko Popa de exemplu în cutiile sale vidanțate ori Borges, pe un alt plan de expresie. A înghesui sensuri multiple într-un cuvânt înseamnă a crea o densitate care, pe un alt plan, amintește de materia care se transformă în antimaterie. În planul poetic, procedeul nu duce de la noțiune spre cuvânt, ci lucrurile merg în direcția opusă: întâi apare cuvântul exprimat, apoi noțiunea pe care o exprimă, apoi multitudinea de noțiuni din „ideea noțiunii” ca arhetip. De aceea *termenul de „arhetip” pare, în aceste cazuri, mai adecvat decât cel de „simbol”*.

În acest „drum” *ab originem*, senzația este că materia se transformă în antimaterie, poezia în antipoezie, iar intenția acestui act de comunicare, care există fără doar și poate, este de a exprima inexprimabilul, înțelesul și neînțelesul din a cărui sursă se adapă însuși discursul poetic, ca „pre-text”.

„Pre-textul”, în acest sens, anticipează atât textul scris, auctorial, dar și lumea ca „text”, ambele genuri de „texte” solicitând o cercetare de tip hermeneutic. În acest sens, este extrem de ilustrativ recentul volum de versuri al lui Slavco Almăjan, *Fotograful din Ronkonkoma și care racordează definitiv opera poetică a lui Almăjan la cea imagologică*. Aici găsim trei tipuri de „texte”, care se cer interpretate:

a) imaginea despre lume oficială, general acceptată la un moment dat ca „realitate” (*Weltanschauung*);

b) imaginea adevărului despre lumea privită în „esențele sale” atemporale și repetabile pe parcursul istoriei;

c) realitatea textului poetic final, propriu-zis, așa cum a fost el scris.

Desigur, realitatea textului poetic se află în centrul analizei, iar rândurile de față încearcă de fapt să clarifice viziunea mai amplă a demersului ideatic auctorial, care se sprijină/ întrepătrunde/ învâluie în aura de semnificație a celorlalte „texte”, cu care se întrepătrunde, această interferență fiind capabilă să-l definească pe Slavco Almăjan drept un poet cu o viziune unitară și sistematică, detectabilă și în, de fapt, poeticele sale eseuri. Trebuie subliniat însă faptul că „pre-textul”, așa cum l-am definit și care scapă de temporalitate este prezent atât în demersurile „*ab originem*” din poemele autorului (tipul de „text” c.), dar constituie, într-un plan mai larg, și imaginea adevărului despre lumea privită în „esențele sale” atemporale și repetabile pe parcursul istoriei (tipul de „text” b.).

Rezultă de aici că autorul este de fapt, ca mulți dintre scriitorii români, obsedat de timp care – ca și la Eminescu, spre exemplu– reprezintă o supratemă a operei sale privite retrospectiv și în întregime. Acest lucru este esențial de remarcat, deoarece problema valorilor se pune la Slavco Almăjan, în esență, ca o problemă temporală. Dar timpul ca atare nu mai este apreciat la modul diacronic, valorile nu se află într-un „trecut glorios” mai bun decât prezentul, ci în non-timp, în arhetip, *in nuce*. Prin însăși intrarea în timp, valorile se deteriorează, ele devin non-valori și „realități” temporare, îndepărtate de adevăr și de cunoașterea adevărată. „Pre-textul” lui Almăjan este o viziune dincolo de ceea ce se numește *Weltanschauung*, fiind un fel de esență a lucrurilor scăpată de temporalitate și pe care doar arta o poate surprinde. Toate aceste lucruri apar mai clare printr-o analiză detaliată a ultimului său volum de versuri, recent apărut.

## 2.3. Identificarea „textelor” și hermeneutica lui Slavco Almăjan în *Fotograful din Ronkonkoma*

### 2.3.1. Efectul contrastelor și căderea în timp

Ca și în volumele de versuri anterioare, în *Fotograful din Ronkonkoma* găsim din nou noțiunile-arhetipuri, cum ar fi : piatra, aripa, roata, pâinea, cuțitul, curtea, casa, poarta, insula etc. În acest sens, de exemplu, o roată poate reprezenta toate drumurile străbătute și/sau potențiale, dar roata poate fi și devenirea tuturor lucrurilor ori principiul de bază al „mersului lumii”, poate duce cu gândul la atomi și

la galaxii în același timp, la mișcarea ciclică a anilor ori anotimpurilor, la moarte și regenerare ori la faptul că lucrurile esențiale rămân neschimbate într-un centru semantic noțional atemporal și doar periferia diacronică este cea care se schimbă, repetându-se de fapt ciclic, la infinit. Iar această mișcare pe care roata o sugerează poate fi vizibilă sau invizibilă – în orice caz ea este esențială:

O roată se rostogolise spre poartă/ Dincolo de poartă se aflau pâinea și cuțitul/  
Două structuri concrete pe aceeași scândură de stejar// Pe neașteptate poarta se deschise/  
Și roata intră în curte/ E făcută din lemn și echilibru/ Zise cel ascuns după un stâlp/  
Are un ochi în mijloc, adăugase cel cu baston de cornalină/ Poate aduna toate drumurile cunoscute și necunoscute/  
Poate aduna vizibilul și invizibilul în jurul său// [...] / Tot ceea ce am uitat și am pierdut ne va apărea în cale/ Poemul își va schimba înțelesul și neînțelesul/ Formele arhaice vor obține o altă înfățișare/ Orice lucru va alerga după roata sa (*Surpriza*: 39, 40).

Noutatea pe care o aduce Slavco Almăjan în acest volum de versuri este ideea că realitatea ca *Weltanschauung*, așa cum este ea percepută și formulată în mod curent (indiferent dacă ține de una sau mai multe ideologii, de nivelul la care a ajuns știința la un moment dat ori de alte impresii sau imagini ale lumii etc.) este de fapt o imagine subiectivă și periferică, îndepărtată de esența lucrurilor. De aceea, ceea ce noi definim drept „realitate” este o imagine neadevărată despre lume, un fel de idee preconcepțuită, o formulare de idei apriorice, un fel de superstiție, așa cum era și „pisica neagră” (*Spectacular*: 9). În nici un caz „realitatea”, așa cum o percepem noi la un moment dat și într-un anumit loc, nu poate fi confundată – adevărul despre lume, adevăr care se află nu în aparența imediată a lucrurilor, în ceea ce ni se spune că ele sunt, ci în esența (arhetipul) lor.

*Poezia lui Slavco Almăjan este, în acest sens, atât o căutătoare de arhetipuri, cât și o revelare a acestora în limbajul semnificațiilor posibile ori virtuale.*

Cum un arhetip este încărcat cu toate semnificațiile posibile, manifestarea sa în concret, în „realitate” va etala doar anumite aspecte ori „laturi” ale sale, care trec printr-o gamă de concretizări, de la un sens pozitiv și ajungând treptat spre unul negativ (Tomić 2001: 14). De aceea, în „realitate”, multe lucruri apar drept contradictorii ori fără o finalitate, sau pur și simplu fragmentare, fiind adesea judecate și definite în termeni multipli, imprecisi și subiectivi, fondați pe o părere ori „credință” personală:

Începe o nouă aventură între distanțele regăsite/ Între cel ce crede și cel ce nu crede că soarele apune/  
Între cel ce neagă și cel ce afirmă/ Că fața adevărului este uneori murdară/ Pe ce drumuri vom pleca/  
În timp ce drumurile nu mai cad din cer (s.n.)/  
Cum ne vom mai aduna la gărilor de altădată/ Când astfel de gări nu mai există/  
Se pare că durerile vechi încă ne mai apasă/ Deoarece imaginea lumii se proiectează și-n continuare/ În oglinzile sparte ale formelor dramatice (*Sejurul prelungit*: 121–122).

Privită la nivelul „realității”, lumea pare fragmentară și contradictorie, dar dacă se privește în adâncime, ea e alcătuită din ceea ce Jung a numit *coincidentia oppositorum*. În această situație, poezia, care urmărește dialectica schimbării materiei și a fluxului poetic în timp, totodată, își asumă chiar riscul de a comunica faptul că „există ființe slabe și gramaticale/ Și o adunătură de gunoaie cum spusesse Heraclit/ apărătorul focului și al contrariilor” (*Teiul care scrie*: 56).

Dacă în istoria civilizațiilor mitul se putea apropia de adevăr, care, prin natura lucrurilor, era în stare să se sustragă „realității” ori „terorii istoriei” (cum ar spune Mircea Eliade), plutind într-o metaistorie dătătoare de sens vieții zilnice, diacronice, în ziua de azi numai poezia, ca fiică a mitului, este capabilă să intuiască acest adevăr metaistoric, atemporal, dătător de sens... Așa cum credea și T. S. Eliot și Mircea Eliade, poezia, într-o lume atee (în care „drumurile nu mai cad din cer”), reprezintă și pentru Almăjan un discurs de sorginte mitică și esențială, deci metaistorică și care este capabil să satisfacă nevoia arhetipală omului de a medita despre sensul și esența „realității” concrete, istorice...

Astăzi, când metafizica a fost scoasă din drepturi, poezia a înlocuit religia, ca și în cazul autorilor amintiți. De aceea, a scrie poezie într-o lume atee este aproape o misiune, de care Almăjan este conștient, chiar dacă adevărul revelat de text este „contrautopic”. Iar misiunea lui Almăjan înseamnă mai mult de atât, ea este, după cum transpare din analiza eseurilor, o misiune culturală.

A fi poet înseamnă pentru Slavco Almăjan un act de responsabilitate și poetul trebuie să rămână onest și credincios menirii sale, neavând voie să se lase influențat de realitățile marginale ale cerințelor circumstanțiale:

Renunță la succesul de o zi și o noapte/ Nu te acomoda nonsensului nu te acomoda marginii// [...] / Nu uita că discursul tău va fi judecat/ Că întrebările tale nu duc spre un singur răspuns/ Nu uita că adevărul e contrautopic/ Nu ai nimic de pierdut/ Stând de vorbă cu poezia tu deja ai câștigat/ Ai înțeles că mizeria vieții apare teatral/ Mereu se întoarce la vechile enciclopedii/ Pune oțet pe rana deschisă/ Are la-ndemână un pomelnic de alternative/ Apare în stradă cu trupa sa de comedianți/ Încurcă borcanele cu dulceață și cu venin/ Pune sub semnul întrebării concretețea și sublimul (*Teiul care scrie*: 53).

Deși poetul merge adesea în contrasens în raport cu circumstanțele imediate, uneori chiar divulgându-le, așa cum a făcut și Vasko (Vasile) Popa (care și el a folosit motivul teiului), poetul rămâne totuși, tot ca și în cazul lui T. S. Eliot, un fel de „catalizator”, de voce lirică, neimplicată biografic, personal. Poetul este, ca și înțeleptul, cel care doar vede esența lucrurilor și o formulează în maniera sa proprie, dar care știe că nici viața și nici poezia nu au început cu el:

Poezia nu începe cu tine/ Ea este acolo unde începe vederea și nevederea ta/ În vârful de plumb al existenței/ În clipa în care se descompune și recompune (*Teiul care scrie*: 53–54).

Ajunși pe terasa de sus mi-am zis atunci/ Noi totuși vom reinterpretă istoria de la distanță/ Deoarece dinainte este știut/ Că istoria ne va desconsidera din apropiere (*Terasele suprapuse*: 77).

Dacă la Almăjan înrăurirea lui Blaga se poate intui, asemănarea cu multe dintre concepțiile lui Eminescu apare evidentă. S-ar putea spune că *tema izolării geniului* ca om de contextul său istoric din poezia eminesciană este reconsiderată în termeni contemporani, în care geniul este înlocuit cu omul obișnuit, mai ales cu intelectualul (*Cum a început secolul XXI în strada Shakespeare din Novi Sad*: 41–43), după ce poetul constată însă, tot ca Eminescu, faptul că

Poezia nu începe în cărți/ Ea e în sămburele trezit/ În viața care te încurajează și înspăimântă. [...]

Într-o viață agitată, într-o viață dezintegrată/ Nu poți scrie versuri dacă nu  
 exiști cu adevărat (*Teiul care scrie*: 53, 60).

Tema izolării se află în întreaga operă a lui Almăjan la confluența dintre sentimentul de frustrare a minoritarului datorată marginalizării, pe de o parte, iar pe de alta, ea ține de condiția creatorului de artă, care, pe parcursul istoriei, adesea nu a fost înțeles în timpul vieții. Această temă, care creează prilejul numeroaselor solilocvii, atât în opera eseistică, cât și în poezia autorului, este adâncită prin ideea că, în lumea globalizată din ziua de azi, individul ca atare și valorile umane sunt marginalizate sub hegemonia pragmatismului ca viziune asupra lumii. Ca și în cazul lui Eminescu (care e un adevărat „guru” pentru Almăjan), încercând să se concentreze pe raportul, adesea antinomic dintre „realitate” (context imediat) și adevăr, Almăjan dezvoltă un discurs pe marginea valorilor. Dacă Eminescu, poet romantic, pune în opoziție prezentul decăzut raportându-l la un trecut demn de luat în seamă, Almăjan transpune chestiunea valorilor în planul modern al valorilor atemporale de esență arhetipală și nonvalorilor prin căderea în temporalitate și istorie. De aceea, Almăjan nu glorifică trecutul, ci constată că, în lumea atee de astăzi, toate valorile au devenit relative, tranzitorii, iar *omul contemporan* (deci nu numai poetul sau geniul) *trăiește o dramă identitară generală (și care nu se referă numai la minoritari)*, neputând să răspundă la întrebarea „cine ești tu?”, neputând să găsească un punct de sprijin axiologic, unic, universal valabil:

Valorile nu mai sunt pe placul celui alt/ Imaginația nu mai lovește în arborele  
 noduros/ Am intrat adânc în pădure/ Recitind poeme de o pară după modelul lui  
 Joyce/ Am uitat pe unde trecea alea octosilabelor/ Bătrânul filozof cu ironiile sale  
 ne-a părăsit demult/ Prietenii nu ne mai înțeleg despre ce anume vorbim/ A fi poet nu  
 mai este un semn bun/ În acest interludiu ne-am modificat gusturile/ Am căutat alt  
 univers mai puțin obosit/ Ne-am trezit în arenă lângă leul rănit (*Sejurul prelungit*: 117).

„Universul obosit” reprezintă de fapt perimarea valorilor vechi, pe care se clădește o întreagă viziune asupra lumii – ceea ce dovedește încă o dată faptul că noțiunea de *Weltanschauung* ca „realitate” este îndepărtată de noțiunea de *adevăr* și ea presupune *atemporalitatea unor valori universal valabile, pe care poetul le caută*.

Termenii principali ai meditației poetice din acest volum sunt, pe de o parte, istoria în general – fie că este vorba de timpul trecut, fie că se referă la imediat și cotidian –, care este o istorie despre meschinăria omului mediocru din toate timpurile și, pe de altă parte, se află poezia și valorile permanente.

Dacă istoria umană a început prin disocierea dintre bine și rău – căci în momentul în care, prin încălcarea interdicției legate de „fructul oprit”, Adam și Eva au fost izgoniți din rai, ieșind astfel din timpul veșnic și intrând în lumea contrariilor și a diacroniei – deși opusă istoriei, poezia și ea: „a mușcat din fruct/ Poartă secretul începutului și al sfârșitului/ Leagă drumul neuitării cu drumul uitării” (*Teiul care scrie*: 58). Deși textul poetic este strâns legat de căderea în „textul” istoriei, din nou, adevărul se află în întoarcerea *ab origine*:

Cel care urcă în pomul vieții/ Ar trebui să țină cont de un singur lucru/ Să nu  
 vorbească cu crengile/ Înainte de a schimba două vorbe cu rădăcina (*Teiul care scrie*: 59).

Dar de fapt, omul mediocru din toate timpurile, deși pare dispus să instituționalizeze cultura, salvând cărțile vechi ca obiecte, cu toată înțelepciunea lor atemporală și cu toate învățăturile lor cu tot, parcă nu dorește să înțeleagă sensul conținut în ele și de aceea răul istoric se repetă. Acesta este punctul în care cele două viziuni asupra lumii ca „texte” se confruntă în textul poetic al autorului.

Această situație este ingenios descrisă într-un poem-parabolă, *Spălarea mâinilor*, în care „Vâslașii treceau prin baltă/ Duceau lăzi cu texte vechi/ Cronici despre spălutul mâinilor/ Martorul dormea în cenușa din carte” (*Spălarea mâinilor*: 13). Și aceeași „vâslași” nu știau singuri „cum să se spele pe mâini” de „spălutul pe mâini” descris, de altfel, în cronicile respective pe care ei înșiși le cărau. Imaginile de aici – care în planul plastic amintesc de lucrările lui Escher, de exemplu – ilustrează ciclul istoric care se repetă tocmai pentru că oamenii nu vor să țină cont de conținuturile unor experiențe din trecut, deși aceste experiențe, ai căror martori „dorm”, au fost înregistrate în cărți. Acest poem-parabolă poate fi citit tot atât de bine și în termenii problemelor minoritare, pentru care nu există rezolvare deoarece:

Noi toți suntem responsabili pentru o astfel de situație. Se pare că nu avem dreptul la disperare deoarece nu dorim să recunoaștem că oglinda disperării ne deformează chipul nostru (Almăjan 2007: 103).

*Fotograful din Ronkonkoma*, fondat în continuare pe ideea unității contrariilor, așa cum apărea și în antologia operei sale poetice din 1989, intitulată chiar *Efectul contrastelor*, găsește o modalitate mai amplă, meandrică și plenară de a pune în evidență faptul că atunci când te retragi din mersul lucrurilor și privești lumea ca pe un spectacol (așa cum propusese și Eminescu în *Glossa*), deosebirea dintre aparență și esență (ca „texte” diferite despre lume) apare evidentă – în cazul lui Almăjan aparența ținând de istorie și imediat, iar esența fiind adevărul la care au ajuns toți marii scriitori din toate timpurile.

De aceea, se poate afirma că *Almăjan, deși are dubii în privința noțiunii de „realitate”, așa cum ne este ea „servită”, nu este un sceptic, el crede că valorile adevărate există, sunt permanente și că poezii din ziua de azi, în ciuda dezorientării axiologice dintr-o lume cu crezuri multiple și relative, sunt contemporani cu toți marii scriitori din trecut, crede că „Toți poezii au trăit azi/ Toate poeziile au fost scrise chiar acum/ Sub pomul vieții/ Cu o falcă-n cer și cu alta în pământ” (Teiul care scrie: 60).*

Prin poemele din acest volum, Almăjan dezvăluie faptul că cele două tipuri de „texte”, primul ca viziune istorică, iar celălalt ca viziune atemporală a „mersului lumii”, au existat dintotdeauna, iar creatorii autentici de artă din trecut și de astăzi au fost și sunt conștienți de acest fapt. Pentru ei, adevărata antinomie nu se află în neconcordanța dintre aceste două viziuni, ci în condiția umană situată între cer și pământ, între viață și moarte. În acest registru de viziune, Almăjan se detașează definitiv de chestiunea teoretică și „științifică” a minoritarului drept „caz aparte”, dezvoltând antinomia între cultură și non-cultură.

Dacă însă, în trecut, cultura explica, prin „drumurile care cad din cer”, originea, esența și sensul lumii, astăzi doar poezia se mai poate întoarce spre începutul lucrurilor, dacă nu prin explicație, măcar prin interogație sau prin sensurile interogative implicite ori explicite ale discursului său plurivalent. Căci, prin „drumul

invers” al cuvintelor, înapoi spre arhetip și spre imaginile noționale esențiale, așa cum am arătat mai sus, poezia ajunge la noțiuni și imagini de o densitate semantică complexă, a căror hermeneutică devine simpla stare de percepție a imaginii: „În căutarea adevărului cerul se închide/ Mările cresc munții se mișcă din loc/ Numai orizontul rămâne cu colțul de cortină ridicat” (*Teiul care scrie*: 57).

Aceste imagini, aparent „vide” sunt epifanice, deși mesajul lor nu poate și nu trebuie transpus în limbajul unilinear rațional și în mod direct tranzitiv. Căci Slavco Almăjan nu scrie poezie pentru a transmite vreun „mesaj” în afara substanței poetice, ci practică o poetică de tip vizionar.

În mod ironic, „mesajul” poetic nu există, așa cum nu există nici o explicație pentru ființarea în lume; dacă se poate vorbi de vreun „mesaj” (legat de viață și poezie în același timp), el este un fel de „foaie albă”, sau vidul dintr-o cutie închisă (*Cutia*: 63) ori „o poveste fără început și sfârșit/ Ascunsă într-o carte care nu se putea deschide/ Și nu se mai putea citi” (*Atracția diamantului*: 66), căci „Viața începe fără răspuns/ Și fără răspuns se termină” (*Cărțile nu se citește singure*: 72). În acest sens, poezia este starea de mirare în fața lumii care (ți) se revelează, ea înseamnă a lua parte la jocul epifaniilor prilejuite de cuvânt și imagine.

### 2.3.2. Creație, trăire și viziune

Ceea ce pare însă important de subliniat în poetica lui Slavco Almăjan este faptul că *drumul spre esența lucrurilor și care este inițiat de cuvinte nu este totuși gratuit, ci este un drum al cunoașterii prin poezie, un drum care tinde să ajungă la adevărul ultim și adevărul prim totodată – ceea ce înseamnă în cazul său același lucru – este un drum care leagă cuvântul și textul poetic de existența concretă și individuală ca atare, tot atât de vidanțată de sens.*

De aceea, pentru Almăjan, cunoașterea este legată de însăși viață, ca experiență, iar timpul vieții fiind un timp al morții, a aștepta un sens unic al ființării e tot atât de absurd precum este, într-un alt plan cultural, „a-l aștepta pe Godot” – idee care transpare cel mai bine în poemul *Sala de așteptare* (p. 18–19), dar e expusă și în alte poezii, cu mult umor:

Nu se știe când vom afla adevărul/ E bine totuși că adevărul e cu noi/ Precum un câțel care ar vrea/ Să treacă prin broasca ușii/ Pentru a se pișa la fiecare pas/ Pe stâlpii iluziilor enigmatice/ Pe treptele laterale ale existenței virtuale. (*În spatele oglinzii*: 45)

Această idee este, din nou, prezentă și în *Rigoarea și fascinația extremelor* și poate fi tot atât de bine aplicată la „cazul” minoritarului. Fluctuațiile de sens, de la particular spre general, deși se simt la tot pasul, constituie doar o opțiune a cititorului, Almăjan oferind doar posibilitatea acestei amplitudini de sensuri și interogația deschisă. Fiind „sora timpului care trece” (*În spatele oglinzii*: 44), poezia se leagă de principiul pe care se fondează viața *in nuce*, iar cunoașterea poetică este fragilă și precară, reprezentând de fapt o permanentă stare de interogație despre menirea omului, a poetului, a lucrurilor vizibile și invizibile:

Balansează între judecata care a trecut/ Și judecata care vine / Ne surprinde din clipă în clipă// Face un pas mic, face un pas mare/ Se ține într-un singur cui/ În

răspunsuri ciudate se ascunde/ Deși la întrebările noastre nu răspunde/ Este precum văzutul și nevăzutul/ Trăiește singură fără să îmbătrânească (*În spatele oglinzii*: 44).

Acest gen de poezie despre poezie practicat în *Fotograficul din Ronkonkoma* este, tehnic vorbind, încă de mare actualitate, iar, dacă se privesc în ansamblu toate artele contemporane, se constată că interferența dintre idei și arte, cât și a artelor între ele reprezintă adesea o reflecție pe marginea actului de creație ca atare, fie că este vorba de „art in process”, fie că nu. Acest procedeu a fost practicat de Almăjan încă de la începutul carierei sale poetice. Dar dacă atunci avea în vedere mai ales reflexia asupra limbii ca atare și ca instrument poetic – ceea ce prilejuia discuția pe marginea posibilității/ imposibilității comunicării – acum el nu abandonează aceste chestiuni, ci doar extinde și îmbogățește substanța acestora.

Motivul acestui gen de reflexie este din nou dorința de a cunoaște adevărul. Cum adevărul poetic, ca și adevărul vieții nu poate fi „fixat”, el nu poate fi conținut într-un singur vers, iar „Tentația poetică este cu atât mai mare/ Cu cât adevărul ne lipsește mai mult” (*Cărțile nu se citesc singure*: 72), poetul dorește să stabilească măcar adevărul actului creativ. În poemul *Valsul cu lupoaica*, însăși relația teoretică dintre poet, viață și poezie este dată în vileag printr-o parabolă:

Eu credeam că tu vrei să dansezi cu o lupoaică/ Dar văd că de fapt dorești să te mănânc zise fiara/ Dorești să te mănânc încet încet/ Tot până când nu mă transform în poem/ Ca să-ți astâmperi și tu foamea ta (*Valsul cu lupoaica*: 109).

Idea ar fi că viața (lupoaica) mănâncă poetul, pentru a se transforma ea însăși în poem. Pe de altă parte, poetului „îi e foame” să fie mâncat de viață. Această idee implică jertfa substanțială și esențială care are loc în cadrul actului creației, căci pentru poetul contemporan – deși nu clădește un lăcaș sfânt, așa cum a făcut Meșterul Manole, de exemplu – drumul care duce spre adevărul poetic și spre poezia adevărată, deși pare un simplu joc ori vals, cere o participare prin implicarea totală și personală a poetului în actul creației. *Influența literaturii române din România este așadar omniprezentă, dar ea reprezintă doar un izvor al identității creative și un soi de „pretext” al vocii auctoriale întoarse spre un stil aparte și autentic.*

Îndepărtându-se de chestiunile minoritare, pentru Slavco Almăjan actul creativ reprezintă un fel de goană spre libertate, așa încât poetul, care a învățat poezia de la un înțelept care nici nu știa să scrie, poate vorbi tot atât de bine și cu o magnolie (*Magnolia*: 12).

Și fug și fug cum n-am fugit de-o vreme/ Sunt condamnat să fug chiar și în vis/ De fuga mea istoria se teme/ În fugă eu sunt liber/ Și pot pleca spre contra-fizicul din manuscris (*De-a fuga*: 98).

*Viziunea poetului e astfel „rotunjită” într-un sistem conceptual, căci ea dezvăluie din nou opoziția dintre „textul” istoriei și „textul” metaistoric al rostirii poetice, dătătoare de sens. Ca și în hermeneutica lui Mircea Eliade, „teroarea istoriei” este contrabalansată de sensul discursului, al „textului” metaistoric. Libertatea poeziei ca act creativ este și libertatea vieții, este libertatea de a trăi plinar, căci viața nu se trăiește (singură) pe sine, ci trebuie trăită de fiecare om în parte fără constrângeri, la modul personal și liber, așa cum, pe un alt plan, nici o carte nu se citește singură (vezi poezia *Cărțile nu se citesc singure*: 72).*

Este evidentă aici una din asociațiile de idei favorite ale poetului, pe care am întâlnit-o și în volumele sale anterioare, anume analogia semantică dintre noțiunile de carte și viață – deci analogia dintre cele două tipuri de „texte”, în sensul în care am definit mai sus ideea de „text”. Așa cum o carte trebuie citită, tot așa și viața trebuie trăită. Dar noțiunea de *libertate* a poetului e mult mai complexă, căci contemplarea lumii duce la meditație pură, ea însemnând, chiar în sensul tehnic vorbind, cu identificarea subiectului cu obiectul:

Am admirat o piatră și am devenit o piatră/ Am admirat o scară și am devenit o scară/ Eram liber să cred că voi participa la un dezastru// [...] / Sentimentul că eram liber/ Într-o stare de virtualitate imprevizibilă/ Mă făcuse una cu piatra pe care o duceam în spate/ Una cu scara pe care urcam (*Zdrobitor*: 74).

### 2.3.3. Textul ca epistolă

*Originalitatea lui Almăjan constă în faptul că „textualismul” său, aparent abstract și întors spre erudiție, fondat pe deconstrucție, reconstruiește „textul” lumii în termeni inteligibili la un nivel semantic mai înalt, alcătuiind o viziune concentrată, de sorginte organicist-românească asupra lumii.*

Deconstrucția de la nivelul lingvistic nu este și o deconstrucție în planul semantic, lumea nu apare fărâmițată și disociată în absurd și nonsens; tonul poemelor, deși pe alocuri nostalgic și amar, nu este pesimist, căci viziunea sa esențială nu este carteziană, ci organicistă, așa cum este și viziunea multora dintre clasicii literaturii române. Chiar *dacă este vorba de un discurs ateu despre lume, Almăjan dorește să descifreze semne și semnificații, căci singurul sens al existenței este de a-i găsi un sens*. Tocmai de aceea analiza poeziilor lui Almăjan trebuie supusă unei metodologii hermeneutice<sup>6</sup>.

Apropierea dintre eseurile și poemele lui Almăjan de astăzi este evidentă. Vorbind din punct de vedere tehnic, autorul îmbină cu ușurință seriozitatea cu umorul, frazele lirice cu cele aproape reportericești, incluzând în volumul *Fotograful din Ronkonkoma* și poeme narative, de o factură aparent suprarealistă cum ar fi: *Cum a început secolul XXI în strada Shakespeare din Novi Sad, Fotograful din Ronkonkoma* (care dă și titlul cărții), precum și poeme gen parabolă: *Spălarea mâinilor, Magnolia, Ofensă în stil clasic, Valsul cu lupoica* etc. în care se întâlnesc fraze ori imagini memorabile. De exemplu, în *Cum a început secolul XXI în strada Shakespeare din Novi Sad*, un căutător prin gunoaie, care în 1968 fusese student:

Pe neașteptate observă ceva sub sprânceană/ Era o cravată destul de bine păstrată/ O scoase din gunoi și o puse la gât/ Să mă spânzur cu ea ca un domn sau să mă duc la ministrul sănătății/ Să-l întreb dacă sutele de microbi pot fi electorii mei/ zise către un câine (*Cum a început secolul XXI în strada Shakespeare din Novi Sad*: 41–42).

<sup>6</sup> Pe un alt plan de idei, înainte de a se judeca poezia lui Eminescu în termeni negativi, așa cum se face adesea în ziua de azi, ea ar trebui de asemeni supusă unei analize hermeneutice, fapt care ar dovedi o continuitate axiologică și de viziune între acesta, Lucian Blaga (deși nu prin latura specifică a filozofiei sale), Mircea Eliade, Constantin Noica, M. Vulcănescu... La toți aceștia, impulsul descifrării, al descoperirii de semne și semnificații este ontologic, esențial, iar „singurul sens al existenței este de a-i găsi un sens” (M. Eliade, *apud* Marino 1980: 47).

Această evoluție a discursului poetic spre modalitățile narative și care ocolesc în mod voit deconstrucția, se fondează pe convingerea că însuși tragismul existențial prevalează la modul concret și înrobitor și nu mai este cu puțință evadarea în metasens, așa că actul creativ se pliază după imaginea concretă și care reprezintă un model ce se poate ușor generaliza:

E penibil să repet că mă aflu la poarta imaginară a deconstrucției/ Cartea aparențelor este aruncată în acvariul ipocriziei/ Plutește precum peștișorul de aur ce nu-ți poate îndeplini nici o dorință (*Cum a început secolul XXI în strada Shakespeare din Novi Sad*: 43).

În *Fotograful din Ronkonkoma*, poezia lui Slavco Almăjan se decrispează total și, deși emprenta sa stilistică rămâne în continuare, discursul poetic se apleacă în mod natural spre sensibil, imediat și autentic, astfel că multe dintre poeziile din acest volum sunt de substanță elegiacă și chiar reprezintă adevărate scrisori, în sensul scrisorilor lui Eminescu. Ele conțin întrebări, stări de mirare, reflexie, chiar sfaturi, pun în discuție la modul imagistic istoria și ziua de azi, sensul și nonsensul, mărginirea și libertatea, rostul cărților și al vieții trăite, binele și răul etc.

Astfel, deși egal cu sine însuși, intuindu-și vocea, tonul, tehnica, viziunea, într-un cuvânt stilul auctorial de la bun început, încă din tinerețe, Slavco Almăjan dezvoltă treptat un discurs meandric abundent, în care fluxul memoriei și al imaginației se desfășoară în concordanță cu o respirație ritmată de tip amplu, inaugurând o tehnică a scriiturii capabilă să dea în vileag neobosita sa energie verbală și imaginativă și care reflectă viziunea sa despre lume și poezie în imagini multidimensionale extrem de complexe.

Dacă în tinerețe se plângea de sărăcia și imposibilitatea cuvintelor de a exprima inexprimabilul, în acest volum discursul său poetic țâșnește abrupt și produce cascade de sensuri în care imaginile se explică unele pe altele, se suprapun, se contrazic, pentru ca apoi să se reunească în matca fluviului unei energii poetice nestăvilite și care curge printr-o junglă de sensuri, cugetări, intuiții:

Ceea ce se va întâmpla este necunoscut/ Uneori se poate vedea câte un vultur înverzit/ Zburând dinspre pădurea de brazi/ Nimicul râzând în oglinda nimicului// Imaginea imperfectă a vieții alunecă/ Pe linia dezasperantă a unui cerc/ Zi după zi melc după melc (*Dimineața de adopțiune*: 61).

Chiar și în lipsa unui mesaj metafizic, în situația în care se confruntă cu „nimicul” „râzând în oglinda nimicului” ori stă cu foaia de hârtie albă în față, la modul propriu, dar mai ales figurativ ori poartă cu sine cutia goală a poeziei, Almăjan reușește să compună în acest volum de versuri adevărate scrisori, ca un naufragiat care își aruncă mesajul într-o sticlă pe mare. Ca să fac o apropiere de sensuri în tonul poetului, marea ar fi viața cotidiană, în care toată lumea își spune în cor crezul personal și fără o semnificație unic valabilă sau poate fi istoria plină de date fără o semnificație însă vitală ori axiologică.

Cine mai gustă astăzi scrisorile lui Eminescu, spre exemplu, cine îl gustă pe Cioran ori pe M. Eliade, va găsi multe lucruri interesante de citit și în volumul de versuri *Fotograful din Ronkonkoma*, care parcă dorește să aducă scrisorile eminesciene la zi, să le actualizeze printr-un stil contemporan. Poetul de fapt spune deschis: „El este printre noi” (*Adaptarea la nemurire – se închină lui Mihai*

*Eminescu*: 52) – și acest vers citat este singurul vers din carte care este scos în evidență (prezentat aici grafic întocmai).

Există la Slavco Almăjan aceeași dorință de a conștientiza trăirea și de a medita pe marginea mersului lumii, poezia reprezentând, prin aceste scrisori un fel de „dezinfecție a ceasului”, o anulare a „textului” istoric, din „epicentrul” poetului care dezvoltă o imagine organicist-românească asupra lumii:

Noi ne aflăm în epicentrul timpului melodramatic/ Istoria nu mai are nici o pagină albă/ Nu-și mai aduce aminte de noaptea Valpurgiei/ Vrăjitoarele și demonii nu se mai întâlnesc la petreceri/ Timpul nu mai are nevoie de poetica extremelor/ De echilibrul imaginației/ Timpul a devenit beton/ Fixat pe amintiri și păcate moștenite/ Ne vom întreba din cele patru orizonturi/ Ce se întâmplă cu noi/ Ce se întâmplă cu corabia lirică/ A înghițit-o valul vieții/ Zona de sterilitate a deznădejzii/ În ce constă adevărul/ În ce vom crede mâine la ora mesei/ Metafizica a părăsit viața de exil/ S-a instalat în stradă/ S-a metamorfozat de-a binelea/ E mult mai diferită decât viața popului de Crăciun/ Realitatea s-a tropicalizat ne face mai indiferenți/ Deși exercițiul nostru liric dezinfectează ceasul/ La orice pas ne întâmpină imaginea negativă/ Lacrima ca virgulă gustul amar precum o înfrângere/ Ce ne mai poate surprinde în afară de filozofia naivității (*Sejurul prelungit*: 115).

#### 2.4. Postmodernism și/ sau viziune organicistă

Prin acest gen de scriitură, dar nu și ca viziune, Almăjan se apropie și de maniera unor poeți de limbă engleză, cum ar fi Walt Whitman ori Dylan Thomas, ultimul fiind cunoscut și prin piesele sale radiofonice, care aduc mai mult cu poemele *Sejurul prelungit* și cu *Teiul care scrie* decât cu ultimul poem din carte, *Cum să scoți casa din curte – Piesă radiofonică*, poem de factură postmodernistă. Acest poem, care păstrează stilul autorului, surprinde prin finalurile sale „în cascadă”, care oferă reinterprețări succesive, ducând perspectiva apropiată, din prim-plan spre punctul de fugă, care, dincolo de orizont, se află în univers. Ancorat într-o formulă alogică și paradoxală: „cum să scoți casa din curte” și începând cu larva prilejuită de cearta dintre vecini, primul final care ni se oferă este noaptea, care „scoate casa din curte” intrând în locul ei și care astfel rezolvă disputele dintre vecini; urmează un al doilea final, în care vecinii nu-și mai găsesc nici curțile, nici casele lor, iar trecerea spre ireal sugerează moartea sau disiparea, căci „Oglinzile fugiră din sat/ Și nu-și mai văzuseră fața” (*Cum să scoți casa din curte – Piesă radiofonică*: 128), după care timpul individual este depășit prin vocile copiilor, care continuă viața și depășește generațiile, cu gâlceava lor mărunță cu tot, după care rămân doar amintirile și neantizarea se produce mai departe: „Cerulea noastră/ Și norul e fântâna noastră/ Și fulgii de nea sunt fructele noastre” (*ibidem*).

După acest final intervine vocea auctorială pentru a face modificări și a plasa istoria această banală în timpuri imemorabile: „Reașezai casa la locul ei/ fântâna și pomul în curte/ Iar femeia în brațele bărbatului/ Și cu un accent muzical am tras perdeaua” (*ibidem*: 129). „Ultimul final” rezolvă textul prin restabilirea prezentului, însă nu este vorba de un prezent al faptelor evocate până acum, ci este vorba de prezentul din planul auctorial, în care Almăjan devine, așa cum ne-a obișnuit poezia sa, impersonal, el fiind „cel ce scrie versuri”, acel „catalizator” al poeziei, plasat în univers:

Era seară/ Ploua mărunț/ Se transmitea o piesă radiofonică/ Cel care scrie  
versuri zise atunci/ După toate probabilitățile astfel stau lucrurile/ Fiecare casă e o  
insulă/ Fiecare insulă e o stea (*Cum să scoți casa din curte*: 129).

În ciuda folosirii unei tehnici postmoderne și care oferă cititorului  
posibilitatea opțiunii între mai multe finaluri posibile ale textului, Almăjan nu insistă  
pe pluricentrismul semantic, deci pe lipsa centrului de viziune<sup>7</sup>. Dimpotrivă, maniera  
postmodernă este și ea readusă la viziunea organicistă, în timp ce jocul cu timpul și  
jocul cu textul se regăsesc în același exercițiu liric conștientizat, pentru a repune în  
discuție condiția umană și raportul dintre finit și infinit, sens și nonsens – nonsensul  
se află din nou în perspectiva apropiată și imediată, definite ca ipoteză (a scoate casa  
din curte), iar îndepărtarea de circumstanțe și de context, fie prin plonjarea în  
trecutul originar, fie dintr-o perspectivă cosmică, aruncă o lumină dezvăluitoare de  
sensuri universale, dar și locale. Căci acest poem poate fi interpretat și ca o parabolă  
de natură identitară. Curtea poate fi tot atât de bine și o țară, iar casa care trebuie  
scoasă e casa minoritarului.

Prin *Fotograful din Ronkonkoma*, Almăjan aruncă, *à rebours*, o lumină  
esențială asupra volumelor sale de eseuri: *Metagalaxia minoritară* (1996) și  
*Rigoarea și fascinația extremelor* (2007) și clarifică necesitatea abordării  
hermeneutice a viziunii sale, a cărei amploare nu putea fi dezvăluită la începutul  
carierii sale de scriitor, din motivele amintite, dar care iese astăzi în evidență cu  
claritate, mai ales după apariția ultimului volum de eseuri din 2007 și a ultimului  
volum de versuri din 2009.

În acest sens, prin poemul *Cum să scoți casa din curte*, Slavco Almăjan pune  
laolaltă noțiunile de *context*, *text* și *pre-text* în sensurile explicate. Prezența  
concentrică a acestor viziuni în opera lui Almăjan dezvoltă o adevărată galaxie de  
sensuri la nivelul sintactic, semantic și imagologic și face trecerea de la „cazul”  
individual spre cel general și invers, deschide posibilități de interpretare a unor  
straturi exegetice succesive, care toate converg spre un strat de referință românesc.  
Și aceasta nu la modul declarativ, ci printr-o asimilare organică a unei mentalități  
culturale al cărei centru de referință pornește de la Mihai Eminescu. Acest fapt  
justifică, probabil, și datele din planul biografiei scriitorului și se poate presupune că  
reîntoarcerea lui Slavco Almăjan din Statele Unite, absența sa din fotografiile din  
*Ronkonkoma* – făcute de un alt emigrant din Banat, „Care de zece ani își construise  
un vapor/ Deși niciodată nu călătorise pe ocean” (*Fotograful din Ronkonkoma*: 112)  
– este explicabilă prin apartenența sa la contextul în care s-a născut și căruia îi  
aparține.

---

<sup>7</sup> Corin Braga, în cartea sa *De la arhetip la anarhetip*, încearcă să definească metoda postmodernă  
contemporană drept ca pe o întrerupere a metadiscursului cu un centru semantic unic, vorbind despre  
conglomerarea unor centre semantice diferite prezente în cadrul aceluiași text, devenit, acum, un fel de  
colaj de viziuni și idei fără o singură „coloană vertebrală”. Pentru Braga textul de astăzi nu mai  
gravitează în jurul unui nucleu ca viziune, ci încorporează fragmente a căror logică internă, imanență e  
tocmai lipsa acestei logici. În acest sens, ceea ce ne-am obișnuit să definim drept arhetip reprezintă o  
pură construcție, care rezultă din necesitatea omului (a scriitorului) de a genera sensuri definite și  
definibile în cadrul „realității”, sensuri care de fapt, după Braga, lipsesc. În opoziție cu arhetipul,  
„anarhetipul este un concept care se manifestă anarhic față de ideea de centru” (Braga 2006: 277).

Nu există salvare prin absență, iar în cazul acestui autor referențial al literaturii române, născut prin voia soartei în afara granițelor României, nu este atât vorba de salvarea individuală, ci de salvarea unei identități culturale într-un sens mult mai larg. Deși Ronkonkoma există ca loc real în Statele Unite, denumirea sună suprarealist, așa încât o izolare într-o realitate geografică străină este sinonimă cu a trăi o viață din care lipsești, chiar și în fotografie. În comparație cu viziunea organicistă asupra lumii și cu tradiția acestei viziuni în cultura românească și cu care Almăjan se identifică, un Walt Whitman, poate fi citit doar ca un fel de calmant, în loc de băutură răcoritoare (*Fotograful din Ronkonkoma*: 113).

Procedeele deconstrucției și al construcției pe care se fondează poetica lui Slavco Almăjan crează o operă labirintică, plină de semnificații, dar în care există un drum unic de a ajunge spre centrul pe care îl caută nestăvilit. *Textul ca labirint și care se referă la scriitură și la viață în același timp reprezintă unica soluție de a ajunge spre un centru al semnificației, în timp ce refuzul de a participa la acest demers înseamnă înrobirea în teroarea istoriei*:

Ne aflăm pe una din terasele suprapuse/ De parcă ne-am fi aflat pe pluta meduzei/ Era greu de înțeles la prima vedere/ Că străzile șerpuitoare dezorientează/ Că cel nehotărât nu va intra niciodată în labirint (*Terasele suprapuse*: 77).

În acest volum de versuri apare evident faptul că „firul roșu” care duce spre centrul hermeneuticii lui Slavco Almăjan este viziunea de sorginte românească despre lume, în primul rând Eminescu, cel care ne-a învățat pe toți această *Adaptare la nemurire* (*Fotograful din Ronkonkoma*: 52), o adaptare pe care au cunoscut-o și Lucian Blaga, Mircea Eliade, Nichita Stănescu... Iar Almăjan se află în continuarea lor. Spre deosebire de mulți alți scriitori din minoritatea română ori din România, Almăjan a avut curajul de „a intra în acest labirint”. În cazul său este esențial faptul că „adaptarea” individuală și autentică a dus la o schimbare la față a literaturii de limba română din Banatul sârbesc și care, prin el, a intrat în circuitul valorilor universale. Această „adaptare” a lui Almăjan nu este altceva decât o „adaptare” mai amplă, o largire de viziune, în sensul în care definea Gadamer *die Sache* drept comunicare cu textele culturale.

Dacă Almăjan a fost în stare să cunoască și să interpreteze într-un mod artistic autentic spațiul geografic aflat la confluența a două lumi, este o datorie culturală pentru noi să înțelegem opera sa scrisă în limba română. De aceea, atât cunoașterea operei sale poetice, cât și a volumelor de studii imagologice reprezintă un imperativ cultural de prim ordin. În Serbia, el ar trebui tradus în limba „majorității”, iar în România, Slavco Almăjan ar trebui să fie prezent în toate istoriile literare.

## Bibliografie

### Izvoare și lucrări de referință

- Almažan 1968: Slavco Almažan, *Pantomima za nedeljno popodne*, Edicija Princeps, Novi Sad, Editura Matica srpska.
- Almăjan 1970: Slavco Almăjan, *Bărbatul în stare lichidă*, Panciova, Editura Libertatea.
- Almăjan 1971: Slavco Almăjan: *Casa deșertului*, Panciova, Editura Libertatea.
- Almăjan 1974: Slavco Almăjan *Vara cailor*, Panciova, Editura Libertatea.

- Almăjan 1976: Slavco Almăjan *Liman trei*, Panciova, Editura Libertatea.  
Almăjan 1983: Slavco Almăjan *Labirintul rotativ*, Panciova, Editura Libertatea.  
Almăjan 1986: Slavco Almăjan *Mutația punctului*, Panciova, Editura Libertatea.  
Almăjan 1989: Slavco Almăjan, *Efectul contrastelor*, Novi Sad, Editura Libertatea.  
Almăjan 1996: Slavco Almăjan, *Metagalaxia minoritară*, Panciova, Editura Libertatea.  
Almăjan 2007: Slavco Almăjan, *Rigoarea și fascinația extremelor*, Panciova, Editura Libertatea.  
Almăjan 2009: Slavco Almăjan, *Fotograful din Ronkonkoma*, Panciova, Editura Libertatea.

#### Literatură secundară

- Agache 2005: Catinca Agache, *Slavco Almăjan, arhitectul unei mitopoetici originale*, în *Literatură română în țările vecine: 1945–2000*, Iași, Princeps Edit.  
Blaga 1943: Lucian Blaga, *Minus cunoașterea*, in *Trilogia cunoașterii*, București, Fundația pentru Literatură și Artă.  
Braga 2006: Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Polirom.  
Čorkovic 2008: Mirjana Čorkovic, *Slika sveta u romanima Radu Flore (Viziunea despre lume în romanele lui Radu Flora)*, lucrare de magisterium nepublicată, Beograd, Filološki fakultet.  
Dan 1995: Mariana Dan, *Cele «două» limbi române*, în „Lumina”, nr. 4, XLVIII, 1995, p. 37.  
Dan 1997: Mariana Dan, *Discursul centrifugal al lui Slavco Almăjan*, în *Sufletul universal nu are patrie*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.  
Dorcescu 1985: Eugen Dorcescu, „*Mitul personal*” al poetului, în „Luceafărul”, nr. 17 (1199), XXVIII, 27 aprilie 1985, p. 7.  
Flora 1971: Radu Flora, *Tentația noului: Slavco Almăjan*, în *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970)*, Panciova, Editura Libertatea.  
Flora 2000: Ioan Flora, *Poetul energiei vorbitoare*, în „Curierul românesc”, nr. 6, iunie 2000, p. 8.  
Marino 1980: Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.  
Miclău 1980: Paul Miclău, *Poezia limbajului la Slavco Almăjan*, în „Orizont”, nr. 47, *apud* Almăjan 1989: 192–195.  
Marino 1980: Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.  
Simion 1981: Eugen Simion, *Întoarcerea Autorului. Eseuri despre relația Creator-Operă*, București, Editura Cartea Românească.  
Tomić 2006: Oliver Tomić, *Rat simbola u XX veku*, în „Justin”, nr. 1, Beograd.

### Slavco Almăjan, an Important Writer of the Romanian Diaspora

The history of Romanian literature should pay greater attention to the Romanian writers who create their works outside the borders of Romania. If Romanian literary critics became aware of various Romanian diaspora values very late, only when the respective writers had already made a career abroad, it is high time for them to get acquainted with the great Romanian writers who live in the neighbouring countries. Such is the case of Slavco Almăjan, a poet, prose writer, essayist, journalist, an important figure in the cultural and social life of Voivodina (the Serbian Banat), a landmark in 20th century poetry and imagology, and who was awarded many literary prizes in Serbia and abroad. Keeping in mind the fact that the poor reception of the Romanian writers abroad is mainly due to the ignorance of both the background in which they live and create, and to a poor circulation of their books, this study is meant to motivate, within a manyfold approach the importance of Slavco Almăjan.

The first part of the study reveals the background and the complex extrinsic factors related to Almăjan's activity, in order to highlight his position as a writer in the very difficult socio-political and historical background. Making reference to his imagological essays, the

analysis is equally meant to highlight, on the one hand, the background from the 'inside', and, on the other hand, to reveal the fact that his world vision is not of a 'local' character, and can be compared with Emil Cioran's philosophical outlook in method and technique.

The second part of the study analyses Almăjan's literary work from an intrinsic perspective. Using a contemporary poetic technique founded upon the deconstruction of the language, S. Almăjan's aim is not to break the world into pieces, but to find its deeper meaning hidden within words as primordial notions and archetypes, in which the apparently opposite meanings merge into significant images. For him poetry is a 'language' *sui generis*, a particular code of communication existing together with the other communication codes, such as: the language of the senses, the body language, the visual code, the gestures and/or the code of the philosophical apprehension of the world. However, the aim of any language is not only to communicate, but also to create meanings. That is why, the 'language of poetry' is meant to provide a meaning for man's existing in the world. This is the point in which Almăjan's poetry and essays, which have been neglected by the literary critics so far, go hand in hand. In spite of the fact that the 'text' of poetry is viewed as a labyrinth, as it is the case of life itself, its aim is the meaningful 'centre', which is hard to be reached, as it requires a long and complex 'journey' – which can be viewed as the theme of 'quest', present in the literature of all times. Almăjan's originality lies in the paradox that the apparent deconstruction of the language is not an aim in itself, but it is meant to build broader poetic and gnoseological significance by the means of words.

This study, while tracing the roots of Almăjan's vision, finds a pattern of significance (the 'centre of the labyrinth') pertaining to Romanian literature. That is why the conclusion is that Almăjan is not only 'a local writer', as a simple member of an ethnic community, but a great Romanian writer who should become an important chapter in the overall history of Romanian literature.

*Universitatea din Belgrad,  
Serbia*