

T

revistă de cultură

TRIBUNA

serie nouă • anul I • nr. 1 • 15-30 septembrie 2002 • 10.000 lei

AMERICA la ea acasă

Colaborează:
Marcel Cornis-Pope
Călin-Andrei Mihăilescu
Eugen Pentiu



Ilustrația
numărului:
Titu Toncian

Ce așteptăm (și ce ne așteaptă) în noua stagiune

■ **Miruna Runcan**

Nu cred că e pentru nimeni o noutate, ci mai degrabă o rutină dintre cele mai simplice, faptul că începutul de stagiune reprezintă, atât pentru teatrele subvenționate local, cât și pentru Naționale, an de an, mai degrabă un nou prilej de instalare a durerilor acute decât unul – cum ar trebui într-o situație de normalitate mereu amânată – de organizare sistematică a sărbătorii. O reformă care se încapățânează, de 12 ani, să își refuze instalarea face ca „problemele” teatrale ale fiecărui septembrie să fie, preponderent, nu artistice, ci economice, nu de orientare și concept, ci de finanțare găfăită. Dintr-o discreție de bun-gust – care încă acoperă speranțele unor rezolvări măcar parțiale – directorul Naționalului, profesorul Ion Vartic, nu dorește să deschidă această stagiune, a treia din mandatul său, printr-o discuție despre greutățile pe care le are de întâmpinat. Preferă, pe bună dreptate probabil, una despre proiecte, așa cum sunt ele. Ce are deci spectatorul clujean de așteptat de la stagiunea 2002-2003?

Deschiderea, prin tradiție o ocazie festivă, are, în acest an, două aripi: una în aer liber și alta pe scena sălii mari. Marius Bodochi, secundat de tenorul Alfredo Pascu, se întoarce la Cluj cu un spectacol-recital: *Un colț medieval la Cluj*, în care muzica și poezia (într-o măsură determinantă clujeană, fiindcă Blaga domină) se instalează și își reînserțiază unul dintre locurile cele mai încărcate de semnificații (religioase și de locuire) ale orașului: piața Sfântului Gheorghe din strada Kogălniceanu, în fața bisericii reformate.

După o avanpremieră la sfârșitul primăverii, programul Caragiale continuă, în deschiderea noii stagiuni, cu un spectacol al Monei Chirilă, *Ubucurești*, incitant plonjeu stereoscopic în psihismul cuplului „emblematic”. Regizoarea propune aici o lectură cu direcționare transtemporală, aparent onirică, dar în fond diagnostică, a *Conului Leonida*, pe paradigma lui Jarry din *Ubu rege*. Prilej pentru tână trupă a Naționalului, dar și pentru școala de teatru clujeană, de a oferi câteva (sper că nu exagerez) regalaruri actoricești. Fiți cu ochii pe Ovidiu Crișan, Adrian Cucu și Alin

Teglaș; ca unul care am văzut avanpremieră, vă asigur că nu veți regreta.

Sala mare își propune apoi, începând din noiembrie, o subtilă combinație de texte clasice și contemporane, dar mai ales de voci regizorale din generații diferite, care ne stâmbesc interesul din pornire. Un Molière (*Bolnavul închipuit*) nu este promis pentru începutul lui noiembrie, în regia Sandei Manu. O colaborare a Naționalului cu o regizoare a cărei experiență de constructor-interpret este dublată, cum bine știm, de măiestria în lucrul cu actorul.

În tangență cu programul Caragiale, repertoriul stagiunii propune și o surpriză: premiera, în a doua parte a lui noiembrie, a *Epilogului „Scrisorii pierdute”* aparținând celebrului și bătaiosului critic literar Alexandru George. Un comentariu acid, derivativ, gen complet nefrecventat în postmodernitatea românească, altminteri la mare modă, și în proză, și în teatru, pe alte meleaguri. Întruparea scenică și-a asumat-o M. Cris Nedea, tânăr regizor provenind tot din școala clujeană, care își dovedește de câțiva ani încoace curajul și tenacitatea montând o sumedenie de spectacole independente, pe o paletă largă atât problematic, cât și stilistic. Să vedem în ce măsură experiența sa experimentală, bogat manifestată underground, va înflori și va da rod pe scena „oficială”.

La Studio, octombrie va aduce în scenă un text chinezesc, zonă culturală și mai ales teatrală foarte rar frecventată la noi (traduceri puține, montări și mai puține, o lipsă de perspectivă asupra domeniului egalată poate doar de lipsa de interes – deloc justificată și complet nerealistă, vezi noua școală chineză de film. Corect e ca, după o asemenea propoziție, să îmi asum eu însămi vinovata ignoranță): *La limita supraviețuirii* de Gao Xingjian, în regia Ancăi Bradu.

Anul nou ne promite un cadou special: revenirea lui Alexandru Dabija ca invitat pentru montarea unui text contemporan de mare forță, *Colonelul și păsările* al bulgarului Hristo Boicev. Cum regizorul n-a mai urcat spre Ardeal de la atât de incitantul *Prostia e nemuritoare* (1993), iar de

atunci încoace opera sa scenică s-a îmbogățit cu un semnificativ număr de biruințe incontestabile (dac-ar fi doar să pomenim *O fanul Zhao*, *Mulț zgomot pentru nimic*, *Lungul drum al zilei către noaptea* și *Școala femeilor*, *Sarcosia 66 de zile ori Creatorul de teatru*), nerăbdarea publicului – și a presei, desigur – de a-l reîntâlni sunt, cred, de înțeles.

După un periplu complex și mereu incitant pe scene neconvenționale și cu companii independente – sau specializate pe experimentalism, cum e cea de la Sfântu Gheorghe – Radu Afrim cedează invitației de a se reîntoarce la Cluj, dar cu... *Steaua fără nume* a lui Mihael Sebastian. Pentru (aproape) un fan mărturisit ca mine, uimirea e egalată doar de convingerea că vom vedea o *Stea* care nu seamănă cu nici o alta (cum nici *Casa Bernardei Alba*, devenită *Alege*, nu seamăna cu nimic altceva). Iar ca bonus, uimirea e dublată de așteptarea, în paralel, a dramatizării unui Mircea Eliade foarte „teatralizant”, *Adio!*, și a montării *Cântecului lebedei* de Cehov la Studioul Euphorion, ambele în regia aceluiași alchimist al postmodernității digitale.

Tot în programul (subtil și netrâmbițat) de valorificare a ofertelor noii generații de regizori, primăvara ne promite un Blaga nefrecventat, *Fapta*, în regia Ancăi Colțeanu: o tânără creatoare a cărei propensiune către revalorificarea expresionismului (vezi *Deșteptarea primăverii*) e dublată de un interes major pentru textul proaspăt românesc (vezi *Prințul din lacrimă* și recent *Alchimistul*, după Paulo Coelho, ambele aparținându-i lui Radu Macrinici).

În fine, stagiunea Naționalului propune și întâlniri regizorale firești, cu de-ai casei, dar nu mai puțin dătătoare de frison (pofcios-)neliniștit. Mihael Măniuțiu este angajat în două proiecte: unul la Euphorion (un spectacol Nichita Stănescu, ceea ce, după câțiva ani buni de distanțare necesară, ar putea readuce în prim-plan interpretativ-teatral poate cea mai importantă și mai gravă dintre vocile poeziei românești a secolului trecut); și altul pe scena mare, la final de stagiune, cu *Acesta* lui Euripide; o reîntoarcere a regizorului, după o etapă foarte fertilă de experimente, la clasicitatea substanțială reinterpretată antropologic, în care și-a dovedit măiestria? Rămâne de văzut ce mai pune la cale, fiindcă *Exact în același timp*, de Gellu Naum, prezentat în stagiunea trecută, a fost o adevărată lovitură, cum spuneam în altă parte...

Ce-ar mai fi de adăugat? Urarea ca toate aceste promisiuni să se împlinescă, vorba soldatului neinstruit, „întocmai și la timp”...

agenda

Sîlța, un cătun... cu scriitori

■ **Radu Țuculescu**

Mi-am amintit de un roman intitulat *Cătunul* și semnat de Faulkner. Dacă memoria îmi joacă feste, scuzele de rigoare. Oricum, doar indivizi de talia lui Faulkner pot da unui cătun dimensiuni universale.

Sîlța este un cătun cu vreo trei sute de suflete, întins pe vreo cinci kilometri. Aparține de comuna Rozavlea, care se află pe malul Izei, deci în Maramureș. În Rozavlea se află un primar pe nume Gheorghe Vișovan, care, în urmă cu câțiva ani, s-a ambiționat să lege Sîlța de „civilizație” și a construit un pod, fără de care sîlțenii treceau prin apa Izei ca să zjunga la șosea. Atunci cînd o puteau face. Mai

adesea, nu. După acest pas (important), planurile primarului continuă; el dorește, în primul rînd, un drum pe măsura frumuseților dealurilor pe (și sub) care sînt împrăștiate casele sîlțenilor. Anul acesta însă, pentru început, a inițiat (împreună cu subsemnatul) altceva. După cea de-a VI-a ediție a Festivalului Roza Rozalina, s-a „pormit” o primă ediție a unei tabere de creație la... Sîlța. Să vină creatorii, să locuiască în casele țărănilor, să mănînce alături de ei, să-i vadă la lucru și, mai ales, să-i asculte. Poate le-or trezi inspirația... Nu au răspuns, pînă la urmă, prezent toți cei pe care i-am invitat. Dar, vorba poetului Vasile Muste, primul pas mic e

făcut... el poate avea importanța celui de pe Lună... O mină de scriitori au trăit o săptămînă „faulkneriană” cu specific maramureșean, printre oameni surprinzător de receptivi, dornici de a auzi, de a cunoaște, de a se afla despre ei, chiar dacă în cătun nu există nici un telefon, nici un dispensar, doar o școală de patru clase pe care o îngrijesc ca pe ochii din cap, să nu o ia vîntul... Adrian Popescu, Vasile Muste, Gheorghe Păju, Ioan Pavel Azap, Ion Marchiș, Ion Zubacu și subsemnatul am fost cei care ne-am întîlnit pe spinările celor mai înalte dealuri și am încercat a creiona harta spirituală a cătunului Sîlța. Anul viitor vom fi, cu siguranță, mai mulți și din diverse domenii artistice, punînd și noi umărul la transformarea cătunului Sîlța în sat. Asta deoarece *Cătunul* este al lui Faulkner, dacă memoria nu mă înșală...

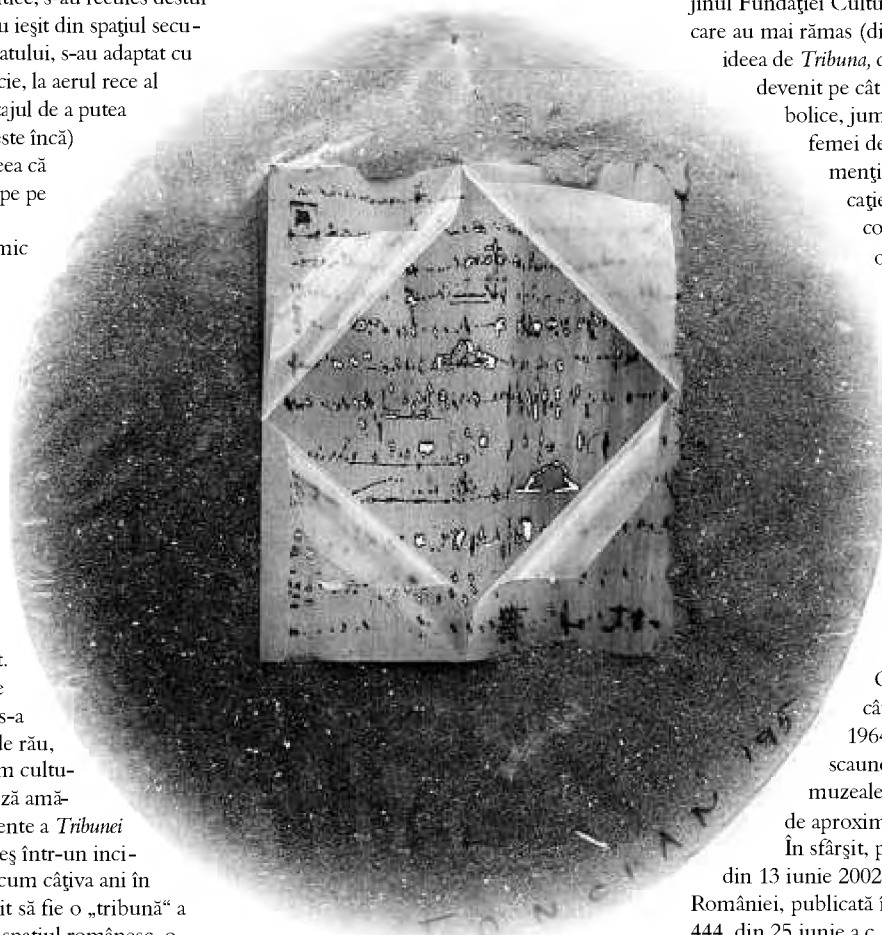
Cazul „Tribuna”

■ Ion Mureșan

Singurul săptămânal românesc de cultură din Transilvania, *Tribuna*, a avut după 1989 o istorie agitată. În parte, momentele grele prin care a trecut erau previzibile, în parte nu. Previzibilul ține de întâlnirea culturii cu economia de piață, de raporturile prea puțin ceremonioase dintre ban și cultură. Aici e de spus că toate revistele de cultură din țară au parcurs un tronson de drum cu denivelări, că toate au fost zdravăn zgâlțâite. Unele au trecut mai ușor peste hopuri, altele mai greu. Și încă o precizare: scriitorii, prinși în tot felul de vârtejuri politice, s-au recules destul de anevoie după ce au ieșit din spațiul securizat al instituțiilor statului, s-au adaptat cu dificultate, cu stângăcie, la aerul rece al capitalismului. Avantajul de a putea scrie orice a fost (și este încă) contrabalansat de aceea că scriu orice, dar aproape pe gratis.

De cititorul bulimic de după revoluție a profitat și *Tribuna*. Tirajele revistei au crescut o dată cu entuziasmul general (chiar dacă, într-un impuls eliberator, numărul revistelor culturale a făcut explozie prin anii '90, ceea ce a crescut concurența) și au scăzut o dată cu acesta. Dar asta e mai puțin important. Esențialul mi se pare că revista de la Cluj s-a menținut, de bine, de rău, pe linia unui program cultural coerent. (O analiză amănunțită a istoriei recente a *Tribunei* a încercat Radu Mareș într-un incitant serial publicat acum câțiva ani în revista *Vatra*). A reușit să fie o „tribună” a ideilor culturale din spațiul românesc, o publicație ardeleană cu un consolidat prestigiu național. Cuvintele acestea pot părea scortoase, însă revista a avut un cerc de colaboratori din toată țara, cronicile sale literare, semnele de critici importanți, au acoperit fenomenul editorial național, paginile sale au fost deschise spre tot ce mișcă în poezia, proza, teatrul, artele plastice și știința din România. Ceea ce însă a dat o individualitate revistei a fost ritmul său de apariție, săptămânal. Dacă lunarele se mișcă mai greoi, prin forța lucrurilor, un săptămânal e singurul în măsură să asigure – cu o

expresie dragă mie – digestia culturală la zi. Asta înseamnă că a fost deschisă pentru începători, o instituție a debuturilor răsunătoare (să nu uităm că sediul său e într-un mare oraș universitar) și un spațiu familiar scrisului de elită. Cantitatea de manuscrise care se perindau săptămânal pe birourile redacției era cu totul impresionantă. Despre această intensă și rapidă „rotație a capitalului cultural” cred că și arhivele poștei pot da adevărită.



Urme, 1995

Tribuna s-a aflat sub patronatul Ministerului Culturii. Relațiile sale cu patronul, cele de finanțare, au variat de la un ministeriat la altul, și să nu uităm că ministrii culturii au fost ținta preferată a tuturor, multelor, remanieri guvernamentale. Instabilitatea la vârf a făcut ca revistele culturale să opteze pentru patronaje locale. Apogeul crizei *Tribunei* l-a constituit ministeriatul lui Caramitru, când o comisie de distribuție a

fondurilor a pus revista în imposibilitatea de a-și plăti tiparul și redacția, dar și în imposibilitatea de a opta pentru descentralizare. La cererea redacției de a trece *Tribuna* la consiliul județean (ceea ce alte publicații din țară au făcut), s-a răspuns constant că e imposibil, întrucât e vorba de un „titlu de patrimoniu”. Așa se face că *Tribuna* (nici lăsată să trăiască, nici omorâtă) a fost împinsă încet-încet spre o reală stare de „patrimoniu”. Cu fondurile picurate de la Ministerul Culturii, cu sprijinul consiliului local și al primăriei, cu sprijinul Fundației Culturale Române, redactorii care au mai rămas (din nostalgie și drag de

ideea de *Tribuna*, căci salariile lor au devenit pe cât de rare pe atât de simbolice, jumătate din cel al unei femei de serviciu) au încercat să mențină continuitatea publicației, scoțând numere comasate, greu și defectuos difuzate, uzând de dotările altora. Și au reușit. Pe tema avaturilor revistei *Tribuna*, din anchete, proteste, îngrijorări și regrete, se poate, de altfel, întocmi un masiv dosar de presă. Emblematic pentru starea materială a revistei este faptul că „patrimoniul de inventar” actual, stabilit de Curtea de Conturi (fără telefon, cu câteva birouri de prin 1964, două-trei dulapuri, scaune, două mașini de scris muzeale...), se ridică la valoarea de aproximativ 250 de mii de lei. În sfârșit, prin Hotărârea nr. 609, din 13 iunie 2002, a Guvernului

României, publicată în *Monitorul Oficial*, nr. 444, din 25 iunie a.c., executivul a acceptat oferta generoasă și responsabilă a Consiliului Județean Cluj de a prelua în grija sa apariția revistei *Tribuna* și de a o repune în demnitatea vechiului său program, între revistele culturale de tradiție ale Transilvaniei. Ca urmare, *Tribuna* își invită colaboratorii și cititorii să-i fie din nou aproape.

„La atâta iubire câtă am eu pentru limba română, nu se poate răspunde decît tot cu iubire!...”

■ Anca Pedvis

Anca Pedvis s-a născut la 5 martie 1946, la București. Fiica lui Samuel Pedvisocar, șef de serviciu la Întreprinderea de Materiale Didactice, și a Stelei (n. Ilieș, mai târziu schimbându-și numele în Iliescu), secretară la Agerpres. Clasele primare și gimnaziul (1951-1959) la Școala de Fete Nr. 6 (devenită ulterior Liceul „Ion Creangă”). Studii liceale la Școala Medie de Arte Plastice din București (actualmente Liceul „Nicolae Tonitza”) (1959-1964). Urmează Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (1964-1970), pe care îl absolvă cu nota maximă (10). A participat la saloanele anuale de pictură și la numeroase expoziții de grup în țară și în străinătate, fiind deținătoarea Premiului UNESCO pentru pictură, la Le Grand Prix International d'Art Contemporain de la Monte Carlo, din 1979. După terminarea institutului, a lucrat ca designer de modă și pictor decorator, de făcându-și produsele (pictură pe lemn și rochii) la magazinele Fondului Plastic. În paralel cu pictura, a început să scrie versuri, debutând în 1967, în paginile revistei Contemporanul, la rubrica „Atelier literar”, sub girul lui Geo Dumitrescu, cu un grup j de poezii: Paralelism, Somn, Lasă, Ploaia, Fierbinte. În 1967, cenzura îi elimină din România literară povestirea Să-ți dorești un cal. Un alt grup j de versuri, publicat în Luceafărul, este prezentat de Cornel Regman (1975). A publicat versuri în cele mai importante reviste literare din țară: România literară, Luceafărul, Convorbiri literare, Contemporanul, Adevărul literar și artistic, Tribuna, Cetatea literară, precum și în revista americană Now here, Nowhere. Ca și Nina Cassian, a început să scrie și în engleză, obținând, în 1995, premiul al II-lea la Concursul Național de Poezie al Bibliotecii Congresului SUA. Caz unic în istoria literaturii române, autoarea își tipărește primul volum după... 30 de ani de la debutul în revistă: abia în 1997 îi apare, la Editura Cartea Românească (într-o concepție grafică proprie), volumul de poeme Un imperceptibil miros de Socrate, care i-a adus primirea în Uniunea Scriitorilor din România. Despre acest volum, Geo Dumitrescu scria, între altele: „Poezie de meditație, prin excelență, (franda Ancăi

Pedvis, descinzând din spațiile majore ale lirismului dintotdeauna, constituie un debut în deplină maturitate, despre ale căru virtuți și amprente personale vom mai auzi vorbindu-se, cu siguranță”. Prezentă în antologia A Delicate Balance (1995), publicată de Biblioteca de Poezie a Congresului SUA, cu poemul My Grandmother, pentru care ia premiul al II-lea la Concursul Național de Poezie, inițiat de Biblioteca Congresului. În antologia Poets as World Witness (2000), publicată la Clubul Literar „Pen & Brush”, este prezentă cu poemele Without your knowledge și Jazz. Anca Pedvis este membră a Uniunii Scriitorilor din România și a Clubului Literar „Pen & Brush”, din New York.

În 1985 se stabilește în SUA (după un stagiul de un an petrecut la Paris), unde face, până în 1992, pictură monumentală în New York, în rezidențe particulare, participă la expoziții și este deținătoarea Premiului pentru pictură „Mary Hathaway”, primit în 1986, la Expoziția Anuală, cu juriu, din Greenwich, Connecticut, și a unei Mențiuni Onorabile, obținute în același an, la expoziția de pictură The Summer Fiesta din Greenwich, Connecticut. Între 1992 și 1996, lucrează ca designer de textile decorative, la Compania de Textile „Concord”, din New York, meserie pe care o practică și în prezent.

Anca Pedvis lucrează la volumul de proză Boala și la unul de versuri, Săbete în Traheea Vântului. Poeta figurează în volumul Români în știința și cultura occidentală, scos de Academia Româno-Americană de Științe și Arte, în 1996, și în Who's Who, scos de profesorul Dan Fornade, din Canada. Este stabilită la New York, alături de soțul ei, arhitectul Begdan Borgovan, și de fiica lor, Stephanie Borgovan.

Ideea interviului care urmează s-a conturat la New York, în toamna anului 2000, în casa Doamnei Nina Cassian, îl fiind deînținat câteva luni mai târziu. Îl încredințez revistei Tribuna, cu speranța că se va bucura de atenția pe care o merită. (ILIE RĂD)



Anca Pedvis, Autoportret

America. În patru lumi de la depunerea actelor, eram afară și Odiseea peregrinării și a exilului începea. În SUA am ajuns după aproape doi ani, cu mult mai înțeleaptă, mai practică și mai expertă în procesul emigrării. Păcat că n-avea la ce să-mi mai folosească: de emigrat, nu emigrez decât o dată. Dar școala vieții mele a început o dată cu ieșirea din țară, din izolarea nefirească în care crescusem (noi toți, de altfel), fabricind versiuni fantasmagorice sau caricaturale ale lumii de afară. Pentru oameni care au trăit ca noi, în izolare, impactul cu realitatea poate fi foarte dur, câteodată fatal. Dar dacă îi supraviețuiești, te simți extraordinar de puternic, de real.

– Practicați, deopotrivă, două arte: pictura și poezia. În care vă exprimați mai bine? Există o înfluență a picturii dvs. asupra poeziei pe care o scrieți, și invers?

– Poezia și pictura sînt două mijloace de expresie extrem de diferite. E ca și cum aș vorbi două limbi străine. E greu de spus în care mă exprim mai bine. Sînt lucruri care nu se pot exprima decît în pictură, altele se pot exprima doar în cuvînt. Cuvîntul e mai descriptiv, imaginea – mai reprezentativă. Tehnic, vorbesc aceste două limbi cu suficientă fluență, siguranță. Dar, după cum bine știm, lucrurile astea nu sînt numai tehnică. Ce e foarte important, în amîndouă, este să știi foarte bine ce vrei. Cu cît intenția e mai limpede, mai puternică, cu atît comanda ei asupra mijloacelor este mai precisă. Am să-ți dau un exemplu: de pildă, ce vreau eu foarte tare, de cînd mă știu, e să nu-mi fur singură căciula. Asta implică o anumită rigoare, o responsabilitate față de ceea ce voi spune sau arăta. Nu din punct de vedere ogolui, ci din punct de vedere autenticitate. Eu nu consider că sînt în acest „business” ca să creez versuri și tablouri care să placă, deși asta e un deznodămînt dezirabil și deloc de neglijat. Esențialmente, sînt în acest „business” din necesitate. Pentru că n-am încotro. E tot ce știu să fac. Asta creează o anume tensiune, iar tensiunea, la rîndul ei, creează o intenție foarte precisă. Practic, ești un canal prin care lucrurile astea circulă și trebuie să fii la pîndă în permanență, ca să nu-ți scape nici un cuvînt din „dicteu”. Desigur, în final, ego-ul vine și-și atribuie rezultatele acestei umile colaborări, se împăunează, se fîleşte. Și poate e firesc să fie așa. Dar tu, în adîncul

– În ce împrejurări ați ajuns în SUA?

– E o poveste lungă. Aș fi putut pleca oricînd din țară. Dar o încăpățînată speranță că lucrurile se vor „aranja”, că epoca Ceaușescu se va termina, că vom respira liber, la un moment dat, amestecat poate și cu frica de necunoscut, mă oprise. Apoi, în 1983, a apărut decretul privind plata în valută a costului educației indivizilor care părăseau țara. Era vorba de vreo 20.000 de dolari, pe vremea aceea. Or, eu nici nu puteam visa să am banii aștia. Dintr-o singură mișcare, ceea ce, pînă atunci, fusese opțiunea mea de a rămîne se transformase în încarcerare. Aflam despre mine un lucru surprinzător: cîtă vreme ușa era deschisă, posibilitatea de alegere – prezentă, stăteam liniștită. De îndată ce libertatea de a alege era abolită, intram într-o stare de panică insuportabilă.

Decretul cu pricina era unul din trucurile cu care Ceaușescu intenționa să atragă atenția lumii asupra țării și, ulterior, banii. Pentru că următoarea mișcare avea să fie anularea decretului cu pricina și, drept răsplată pentru faptul că, pînă la urmă, Ceaușescu se dovedise a fi un „băiat cuminte”, acordarea clauzei națiunii celei mai favorizate pentru România. Îmi erau clare toate aceste mașinații, dar o bună bucată din naivitatea mea se surpase cu această ocazie. Poate tot versantul ei de sud, ca să zic așa, cel responsabil cu încrederea în oameni, în esența lor eminentemente bună, luminoasă, pe care, surprinzător, o păstrasem intactă în bagajul sentimentalismului meu, pînă la cei treizeci și... de ani, pe care-i aveam.

Am hotărît să ies din țară cît mai repede, înainte ca porțile ei să se închidă definitiv peste mine. Restul e istorie, cum se zice pe-aici, în

tău, știi mai bine care-i adevărul: ești slujitorul unui fond uriaș de creație, poate universal, și faptul că ai această capacitate de a extrage de-acolo cuvinte și imagini, pe care să le impui realității, existenței comune, este un noroc chior. Pentru care inima mea e plină de recunoștință. Arta mi-a salvat viața. Poate sună patetic sau halucinant ceea ce spun, dar dacă acest exercițiu n-ar fi fost prezent în viața mea, lucrurile ar fi arătat cu totul altfel. Prin extrapolare, dacă arta n-ar exista pe această planetă, lucrurile ar arăta cu mult, cu mult mai urât. N-avem decât să luăm perioadele istorice (majoritatea – recente) care au permis marile orori: toate au început fie prin interzicerea artei, fie prin terfelirea sau maimuțărirea ei. La fel, când pleacă artiștii dintr-o țară, acea țară se scufundă în negură. E cazul ca acei ce rămân să poarte doliu.

Cît despre influența reciprocă dintre pictura și poezia mea, nu, nu cred că se influențează, după cum nu cred că se despart atât de net, precum s-ar părea. Ele sînt manifestări în centri diferiți (vizual și lingvistic), ai aceleiași funcții, care se folosește de ei cu discriminarea impusă de mijloacele de percepție caracteristice fiecăruia dintre ei. Prin urmare, lucrurile n-au cum să arate decît foarte diferit. Dar ele pleacă din aceeași necesitate.

– Într-un interviu vorbeai de insati, fația pe care v-o dă poezia tradusă. Dacă încercați să vă traduceți o poezie, cîjungeți, de fapt, la o altă poezie?

– Dacă vreau să salvez POEZIA, da. Și asta, de multe ori, implică sacrificarea poemului original. În schimb, apar lucruri noi specifice noii limbi, în care înoți cînd traduci, și asta creează, așa cum spui, de fapt, o nouă poezie. N-am găsit, încă, o altă soluție. Și, de fapt, nici nu mai caut. Sînt unele poezii care, pur și simplu, nici nu se pot traduce în altă limbă. Pentru că întregul context mut, milenar, care circula prin vinele poemului, nu poate intra în „valiza” traducerii. Și trebuie lăsat acasă. Iar poemul, fără sînge, ca o piele fără trup, se usucă, se sfărîmă. E cazul lui Nichita Stănescu, de pildă. E frustrant pentru noi, poeții români, să nu-l putem arăta lumii pe Nichita. Și trist. Dar asta e. Deocamdată.

– De ce ați debutat editorial atît de tîrziu? Trei decenii este totuși cam mult!

– Da, este enorm!... Hai să zicem că, foarte multă vreme, pentru mine a fost mai interesant să trăiesc, decît să mă descriu trăind. Hai să zicem că am ezitat să-mi asum totală răspundere a talentului meu, pentru că, poate, era mai comod. Hai să zicem că n-am avut înțelepciunea să mă aliez cu „campionii”, cu cei care mi-ar fi amintit cu constanță de răspunderea pe care-o aveam. Hai să zicem că, pentru multă vreme, mi-a fost greu să aleg între pictură și poezie (ca și cum nu poți exista în amîndouă!), și am ales pictura, pentru că, „legal” vorbind, eram absolventul unei facultăți de artă. Toate astea sînt perfect valabile. Dar mai e ceva: țu-am spus că viața mea a început după ce-am plecat din țară. Era deja tîrziu. În cei zece-treisprezece ani trăiți în exil, pînă cînd m-am reapucat de scris, m-am format, m-am fortificat și am evoluat incredibil. Întreaga mea conștiință a luat o cu totul altă turnură, sub soarele arid al exilului. Îmi pare rău că trebuie s-o spun, îmi pare rău pentru cei care-o vor citi (presupunînd că au decis să mă creadă), dar suferința este condiția sine qua non a devenirii. Desigur, îmi poți spune că noi ne-am născut, cu toții, pe un fundal general de suferință, generată de mașinăria comunistă, dar suferința aceea era de un cu totul alt soi. Întîi, că era atît de familiară, încît devenise necesară: fără ea nici n-am fi știut ce să facem cu noi înșine. Apoi, ea devenise, în prim-

plan, mai degrabă, o hărțuială a trupului, decît a conștiinței. Bășcălia țînușe locul realei conștiințe, la noi, dintotdeauna. De inutilitatea și pericolele conștiinței „pe bune”, într-un regim totalitar, ne convinseserăm, cu toții, de mult. Foamea, pentru mulți, frigul, pentru toți, abilitatea de „a face rost” de cele trebuitoare mohorîntului cotidian erau mai importante, parcă. Și-apoi, noi făcuserăm din condițiile acelea, îmi amintesc, un promiscuu și călduț (deși cam nerealist) cuib, în care, mulți, în lipsa unui sistem real de canalizare a energiilor vitale, se apucaseră de scris sau făceau zarvă în cultură, lucruri de care eu aveam oroare. Actul meu de neparticipare era un protest mut, de care, vai!, numai eu știam, un act de sabotaj, care, oroare a ororilor!, devenise un act de autosabotaj...

Probabil că în exil, unde, literalmente, am fost amenințată cu disoluția, la un moment dat, s-a produs o mobilizare a tuturor resurselor mele vitale care cred că au țîșnit afară, cu foarte puțin înainte ca eu să fi pierit cu desăvîrșire. De aceea spun că existența mea în această zonă e pe bază de necesitate. De aceea spun că arta mi-a salvat viața...

– Cum a fost receptat (recenzat) volumul dvs. de versuri în presa literară din România?

– Publicarea lui...Socrate a fost o acțiune „blitz”, care a început cu momentul aterizării mele la București, pentru prima oară după treisprezece ani, și s-a terminat cu suirea mea în avionul de întoarcere în SUA, două săptămîni mai tîrziu. Geo Dumitrescu m-a ajutat foarte mult, în această dificilă escaladă a indiferenței și a egocentrismului general. În ultima zi a șederii mele la București, m-am sculat la gase dimineața și, pînă la opt, am semnat cărți, pe care le-am trimis tuturor revistelor importante din țară, tuturor personalităților „condeiului, penitei și pixului...”, cum zic eu, într-o poezie. Apoi am plecat la aeroport. Rezultatul? Nu s-a întîmplat absolut nimic. Ba da: o mică notă în *România liberă*, semnalînd, fără nerv și har, apariția volumului, la Cartea Românească. Asta a fost tot.

Apoi, Dumitru Radu Popa, care trăiește și el la New York, a scris o adevărată recenzie a volumului în *România literară*. Și cu asta, basta.

Părerea mea? Nici unul din cei cărora le-am trimis cartea nu s-a spetit c-o citească. Spunînd asta, mă reazem pe reacțiile celor care au citit-o, profesioniști sau nu... *Socrate* e o carte de erupție. De erupție a unui vulcan care dormise prea mult și a cărui lavă avea puterea, masa și densitatea corespunzătoare. Citită, nu prea trece neobservată... Criticată, poate. Dar nu neobservată.

– În ce constă viața dvs. literară aici, la New York?

– De felul meu, eu sînt o solitară. Viața mea literară o constituie cărțile pe care le scriu, cărțile pe care le citesc, conversațiile cu prietena mea, Nina Cassian, corespondența mea cu Geo Dumitrescu... Sînt membră a unui club literar, aici la New York, unde poezia mea e primită foarte călduros, din cauza patosului și a intensității, care lipsesc de pe aceste meleaguri. Acolo iau parte la seri de poezie, la congrese ale scriitorilor... Dar astea sînt chestiuni mai mult sociale. Viața mea literară, cum spuneam, e pe hîrtie...

– În ce măsură trăiți și simțiți drama exilului, dramă mai puternică în cazul unui poet, care este nevoit să își schimbe mijlocul de comunicare, care este limba?

– A, nu, faptul că explorez o altă limbă nu e o dramă! E o aventură. Chiar foarte pasionantă! Drama e că nu sînt mai aproape de cititorii de

limbă română. Pentru că lor mă adresez, în primă instanță. Da, e trist și dramatic să mă gîndesc că cei mai mulți dintre ei nici nu știu că exist. Dar cu cei care mă știu am o relație de iubire. În mod sigur! Altfel nu se poate: la atîta iubire cîtă am eu pentru limba română, nu se poate răspunde decît tot cu iubire!...

Cît despre exil?... Drama a trecut. Ca un pîrjol, care a ars tot ce era superfluu, inconsistent sau ne-al-meu în mine și a lăsat în urmă această alcătuire hibridă, indigestă, sălbatică și rebelă, care sînt astăzi, dar cu mult mai adevărată, decît versiunea ei de dinainte de „prăpăd”.

Cît despre mijlocul de comunicare care e limba, nu, nu mi l-am schimbat. L-am îmbogățit. În loc să mă adresez, cu ce fac, doar vorbitorilor de limbă română, mă adresez și celor de limbă engleză. Nu vād unde-i drama!...

– Participați la activitatea Centrului Cultural de la New York? Cum apreciați activitatea acestuia? Se face acolo ceea ce trebuie pentru cultura română?

– Mă duc la Centrul Cultural Român din New York destul de des. Sînt curioasă să vād, să aud, să mirosoi ceea ce vine din țară. Să cîntăresc, să ascult, să întrezăresc, să bănuiesc, să intuiesc cam pe unde se găsește cei de-acolo. Ce se întîmplă, într-adevăr?... E greu de spus. CCR din New York face eforturi continue de a interesa audiența americană, de a o atrage. Am însă impresia că asta se petrece mai degrabă, la fel ca folclorul, din gură în gură. Desigur, glumesc, dar, într-un timp, știu că n-aveau bani să cumpere timbrele necesare expedierii programului centrului celor interesați. Era penibil! Cum poți să abordezi un public atît de răsfațat și de comod, ca publicul american, fără mijloace?... Eu tot spun mereu că stringerea de fonduri este unica soluție, pentru un for care n-are șansa de a fi susținut cu bani din țară și care are ambiții atît de mari, precum CCR din New York. Dar se pare că n-au voie să facă așa ceva. Din motive misterioase, o practică extrem de utilizată și eficientă, aici, în America, este sotiția rușinoasă, degradantă, în România. În schimb, toate ziarele românești urlă, referitor la corupția din țară!... Cîtă vreme nu sînt fonduri, cultura românească va rămîne un fenomen marginal, îmi pare rău s-o spun!... Singura șansă va fi pătrunderea fiecăruia, cum poate, pe cont propriu, ca să zic așa, în conștiința universală. Și atunci, tendința va fi să se disocieze de cultura românească. Din păcate!...

– În ce context v-ați întîlnit cu poeta Nina Cassian?

– Pe Nina am întîlnit-o prima oară la Tel Aviv. Am început s-o tutuiesc imediat, ca pe-o veche prietenă, spre stupoarea ei. Dar eu am asemenea premoniții: știu imediat dacă o persoană va avea un rol deosebit în viața mea. Și Nina, fără s-o știu, era dintre acelea.

Apoi ne-am reîntîlnit la New York. I-am dat să citească ceea ce scriam. A fost o iubire la prima vedere. Ne-a legat și ne leagă dragostea de poezie, entuziasmul, refuzul de a „ne lăsa la vatră”, un anume neastîmpăr explorator, care poate fi numit, cuminte, curiozitate, dar are în el, mai degrabă, ceva de aventură. Sîntem foarte deosebite, dar ne întîlnim în „no man’s land”-ul poeziei, al creației în general, care are uluitoarea capacitate de a face din diferențe motive de apropiere, surse de meditație și luare-aminte. De la Nina, am învățat enorm, în toate domeniile.



Interviu realizat de
ILIE RAD



În primul rînd am învățat s-o cunosc, s-o înțeleg, să trec de primul nivel de citire, simplist, reductibil. Ce-am cîștigat? Un prieten.

– Ce v-a șocat cel mai mult la venirea dvs. în SUA?

– Frigul. N-avusesem bani să-mi aduc toată îmbrăcămintea (încă o valiză), din Franța, în America. Era în noiembrie, cînd aici e frig de-a binelea. Mergeam prin New York-ul necunoscut, căruia îi eram la fel de necunoscută, și vîntul vîuia prin culoarele perpendiculare, care sînt străzile acestui oraș imens. Dîrđiam, mergînd, cine știe unde?, închizîndu-mă în mine, chircîndu-mă, respingînd totul, de teama c-am să mă pierd, c-am să mă dizolv, prin contaminarea cu acel uriaș necunoscut. Totul era atît de mare, de copleșitor, de nefamiliar!... De indiferent.

– Puteți să faceți cîteva distincții între spiritualitatea americană și cea românească?

– Nu sînt sigură ce înțelegi dumneata prin spiritualitate. Eu înțeleg legătura unei națiuni sau a unui individ cu divinitatea, cu suprastructura comună, care generează totul și menține totul în existență, în același timp.

Dacă te referi la psihologia celor două popoare, la modul lor de operare în realitățile lor specifice, atunci e mai simplu. Americanii sînt întreprinzători, practici, aventurieri și pionieri, caută soluția cea mai simplă și mai profitabilă într-o situație, au o „no nonsense psychology”, adică nu-și pierd vremea cu despicarea firului în patru, interesîndu-i mai mult acțiunea și rezultatele ei. Din cauza asta suferă de o anume ariditate, lipsă de imaginație, sînt puțin prea imaturi și extravertiți. Dar toate acestea sînt trăsături specifice, necesare unor cuceritori, unor deschizători de drumuri, unor aventurieri, care n-aveau nimic de pierdut, cum au fost ei.

Prin contrast, neamul nostru de păstori și agricultori a avut mai mult timp să rumege și să discearnă trecerea timpului prin părul ierbii. E mai așezat și mai greoi, mai închis rafalelor noutății și mai tribal. E mai reflexiv și mai fatalist, mai pasiv, dar și un foarte ascuțit observator. Avînd în vedere eterna lui inferioritate numerică, putem enumera, ca mijloace de luptă, bășcălia, sabotajul, japecă, pactul cu dracu', pînă trecem puntea, autoanihilarea sau, cum ziceau bătrîni, „capul plecat, sabia nu-l taie”. Ca rezultat, el suferă de atavism, de lășitate, de lipsă de entuziasm, de pizmă față de reușitele altuia, de gură rea (cu care spurcă și vrute, și nevrute), de oroarea de efort și de schimbare.

Zilele trecute, privind niște fotografii ale unor mînăștiri, într-un ziar românesc, am fost frapată de comentariul însoțind una dintre fotografii, ce reprezenta un turn de clopotniță, cu scara lui. Zicea comentariul: „Scară suind spre legendă”. M-a pufnit rîsul: în America, s-ar fi dat numele mînăștirii, anul construcției, stilul etc. Cuvîntul *legendă* s-ar fi pomenit doar în cazul existenței autentice a unei legende, urmat, de îndată, de legenda în sine. Fapte, deci. Comentariul românesc, într-un elan patriotic de mîna a cincea, nu revendică decît o foarte vagă afiliere, la un foarte vag spațiu legendar, și atît. Nu se angaja în nici un fel, nu lua în posesie fenomenul, ca să-l descrie, să-l fișeze și să-l furnizeze, într-un mod profesionist, cititorului, curios sau nu. Rezultatul era acel mișmaș dulceag și nesemnificativ, obosit și sleit în pagină. Totul pornind de la o ciudată oroare de realitate, pe care o au românii. Care li se trage, poate, de la suprealismul grotesc, grosolan, al epocii comuniste... Sau de la totala rejecție a unei istorii recente, rușinoase și umiltoare, și întoarcerea către un tre-

cut incert, al cărei eroism poate fi asumat, fără riscul de a fi demascat drept fantasmagorie, de vreun martor ocular... Nenumărate sînt căile Domnului și nenumărate căile de amăgire ale omului!...

– Vă rugăm să ne vorbiți despre prietenia dvs. cu poetul Geo Dumitrescu!

– Geo Dumitrescu este omul care m-a însoțit, constant, de la debut și pînă astăzi, de-a lungul sinuosului meu drum pe tărîmul neprevăzut și dificil al scrisului. Cu aceeași neclintită încredere, cu același entuziasm. Mi-e foarte drag, îi sînt recunoscătoare și îndatorată. Mă simt întrucîtva favorizată de destin că mi-a rezervat o asemenea prezență în viața mea, o asemenea influență, un asemenea suport. Relația noastră e foarte veche, profundă, intensă, violentă uneori, prin adevărurile rostite, nespuse de tandră, eminamente îndepărtată. E o sursă, sper, reciprocă de inspirație și de vitalitate. Ne scriem cît putem de des, îi împărtășesc toate impasurile, toate entuziasmele mele, îi dau să citească din ceea ce scriu, el mă critică, fidel, sau mă laudă. Cam asta e prietenia noastră. Dar oare nu e enorm?...



Desen

– Avînd în vedere caracterul extrem de reflexiv al poeziei dvs., vă rog să ne spuneți cinci cauze pentru care credeți că România a fost și va fi încă, pentru multă vreme, în urma țărilor civilizate ale lumii!

– De ce numai cinci?...

– Bine, fie zece...

– E un subiect delicat, dificil, frustrant. Delicat – pentru că, întîmplător sau nu, m-am născut în România și m-am format în România. Pentru că am trăit aici pînă la treizeci și ceva de ani. Aici m-au asaltat primele elanuri revoluționare, justițiare, de prietenie, de dragoste. Tot aici mi s-a înecat toată flota și mi-au murit toate caprele. În pămîntul ăsta îmi sînt îngropați părinții, neamurile, animalele, păsările, pașii. Pămîntul ăsta vorbește limba pe care-o vorbesc și eu și-n care aspir să creez rădăcini.

Dificil – pentru că e greu să fii aspru cu ai tăi. Și totuși, cred că există o iubire, care n-are nimic comun cu flateria, ci dimpotrivă – cu asprimea. Acest fel de iubire hrănește campionii, eroii, performerii, creează premisele excelenței. Acest fel de iubire arată întotdeauna ce „nu merge”, cere întotdeauna mai mult, e necruțătoare cu defectele, mizează pe un potențial care zace, latent și nefolosit, în fiecare din noi și-n care își are sămînta extraordinarului.

Abia acum pot să înșir cele zece stigmatizate care, după părerea mea, îi țin în loc pe români de atîta amar de vreme: oportunistul, șovinismul, suficiența, lășitatea, văicăreala, invidia, lăcomia, absența unei aspirații care să depășească scara individuală, lipsa de integritate și demnitate.

Sună foarte dur, așa-i?...

Acuma, vestea bună este că nici una din năpastele acestea nu se poate instala pentru totdeauna

pe capul omului. Printr-o legislație universală foarte subtilă și implacabilă, responsabilă cu armonia, cu balansul și echitatea, fiecare din aceste caracteristici vine însoțită – ca de cealaltă față a monedei – de exact opusul ei. Ele coexistă, în permanentă. Altfel nu se poate. Numai că cea mai mecanică e, de obicei, cea mai puternică. Prin asta înțeleg cea care intră în acțiune automat, necenzurată de conștiință. Și aici ajungem la fondul problemei, care este lipsa unei conștiințe active. Cum se face rost de asta?... La început, prin exemplu. Și aici ajungem la o altă absență, profund regretabilă, pe scena contemporană românească (și nu numai): lipsa eroilor... Dar ăsta e un alt subiect, mai complex. Poate-l vom discuta altădată...

– Sînt absolut convins că, stabilindu-vă în SUA și trăind acum aici, ați trăit și dumneavoastră, ca și doamna Nina Cassian, o des-facere a lumii. Care este acum tabla de valori umane (morale, sociale etc.) în care credeți?

– Des-facere, desigur. Poate nu în același fel și nu a aceiași lumi, dar o des-facere, cu siguranță. Eu am resimțit-o mai mult ca pe o des-facere a identității, ca pe o pulverizare a unui ego devenit inutil, anacronic, nefuncțional. Partea interesantă e că nu funcționa nici acolo, în România, dar era atașată de el, altceva n-aveam și nu știam. Cu ce să-l fi înlocuit și de ce?...

Dar emigrarea, după cum am spus, e un pîrjol care arde tot ce e inutil, superfluu, inautentic. Tot ce poți să-ți dorești e ca, dedesubt, să ai un material autentic, solid. Altfel, rămîi agățat de acel ego defunct, ca o păpușă de cîrpă, ești marginalizat și cărat la vale, cu aluviunile mării de nomazi.

Cît despre valorile mele, cred în artă și-n puterea ei de a transforma realitatea. Cred în efortul continuu și-n puterea lui de a atrage miracole, cred în încăpăținare, cred în demnitate, mai mult decît în civilizație, cred în curiozitate, în prietenie, în ajutorul dezinteresat, în integritate, în loialitate, în continua aspirație către ceva mai înalt, în expansiunea nelimitată a ceea ce sînt, în conștiință.

– Cărei culturi ați vrea să aparțineți? Celei române sau celei americane? De ce?

– Dacă ar fi după mine, celei române, firește. Aparțin spațiului românesc prin limbă. Limba este cordonul meu ombilical. Poate singurul care nu se poate rupe. Sau, poate, se poate, dar nu vreau să-l rup. Dacă ar fi să intru în cultura americană, întreprindere foarte dificilă, de altfel, ar fi ca să le atrag atenția asupra noastră, așa cum nu sînt obișnuiți să gîndească despre noi... Știi ce mă supără cel mai tare? Faptul că tot ce știu americanii despre români sînt Dracula și Nadia Comăneci. E o nedreptate strigătoare la cer, nu crezi?...

– Poate aveți un răspuns la o întrebare pe care ați dorit să v-o pun și nu v-am pus-o. Vă rog să o propuneți și să răspundeți la ea!

– Nu, n-am nici o altă întrebare. Am sentimentul că, oricum, am spus prea multe. Dar am făcut-o cu cele mai bune intenții. N-am decît să-ți mulțumesc, Ilie Rad, pentru că mi-ai oferit spațiul în care să mă pot exprima. Convorbirea noastră mi-a făcut o deosebită plăcere. Noi, aici, ne gîndim la Cluj ca la „Oxfordul României”. Îmi iau libertatea să-i salut pe toți cititorii revistei *Tribuna*, sperînd că vom continua discuția noastră și cu altă ocazie. Cu bine!

Logos și arhetipuri

■ *Ilie-Cristian Coța*

Andrei Brezianu are șansa de a fi contemporan unei paradigme culturale românești ante și postbelice care i-a marcat fără îndoială destinul, ca și formația spirituală. Minte polemică, însetată de cunoaștere, autorul *Translațiilor* și al *Ieșirii la țărniuri* urmează o carieră enciclopedică într-o epocă marcată de „zorii deconstruirii” sociale, ale cărei stigmate le mai păstrăm și acum. Stabilirea în Statele Unite i-a nutrit, bineînțeles, viziunea comparativistă, inserată și în romane.

Demersul literar al lui Andrei Brezianu își înalță edificiul pe solidul postament al culturii occidentale. Vorbim chiar despre o arie, implicit artistică, privilegiată sub raportul dintre forme și fonduri, căci „*vocația artei este, prin sinteză, de a fi un semn și nu un simulacru al vieții*” (*Translații*). Libertatea de expresie apuseană a operat deja necesara dihotomie între util și frumos, între tehnică și estetică. În chipul acesta, elogiul adus artei ar trebui să eludeze sensibil domeniul „*poe-sis-ului practic*”. Și totuși, elogiul amintit lovește cu putere, în acest final de mileniu, ambele instrumente, tehnic și artistic deopotrivă, creând o inedită rezonanță.

Romanele împrumută mult din această conștiință sincretică a autorului lor, conștiință ce se naște prin contopirea esteticului cu funcționalul. Intenția este deconspirată mai întâi de către însuși A. Brezianu în aceeași culegere de eseuri: „*frumusețea intrinsecă a lucrului util se percepe prin acuta acuzare pe care o provoacă senzul obiectului, tradus metaforic în artă*”. Arta contemporană ar tinde astfel să depășească granițele banalului mimetic, văzut ca o suită de clișee menite a construi bucată cu bucată universul vechi lumi. Noua artă, artistică și meșteșugită în același timp, deconstruiește amintitul univers în structuri aproape atomizate, care însă deschid incitantă cale spre orizonturi cu tulburătoare forme, culori și sunete. Este acesta și tiparul posibil al unei stări artistice de grație care, o dată materializată, face plagiatul aproape imposibil. Din acest unghi de vedere mărturisit în eseuri (*Translații – Dubla înzestrare a lui Daedal*), romanele iau forma artefactului subiectiv, în care realitatea este deconstruită pentru a fâgădui o lume mai vie, mai plină de culoare și orizont.

Ieșirea la țărniuri, apărută în 1978, adăpostește încă din debut, asemenea unui clopot mineral („*casa*” cu reflexe kafkiene din care eroul nu poate evada și în care, manipulat ca o marionetă, își păstrează doar libertatea gândirii și a observației), strigătul de singurătate al individului persecutat. Cronotopul este pentru început greu de identificat, dar simțim tristețea aproape chinestezică a personajului „fără identitate”: el a rămas fără tată, dar și-a pierdut undeva și mama; acest „John Doe” al literaturii române e lipsit de sprinjinul ancestral tradus la nivel mitologic drept cer și apă, principiu patern și principiu matern. Țintuit într-o geografie cu multiple referințe acvatice (lacul Odec, râurile Parhida și Ceptura), „anchetatul” de către noul val de învingători ai lui Scarlat Heron este supus unui echilibru precar. El este martorul unei orogeneze sociale în acvatice zonă băntuită de miraj. Vraja poartă însă stigma femininității. Mai întâi obscura mamă dispărută, Biza – cea de o covârșitoare sexualitate – sau intriganta Simedra pot fi catalizatorii unor con-

flicte, fierberi de profunzime care au dus la succedarea unor seminții mănate în imaginarul topos de încă nedeslușite instincte ale proprietății. Simțim, intuiim germinația unei bizare mitologii.

Ficțiunea aceasta e însă un artefact dăltuit în *illo tempore* cu instrumentarul specific prezentului. Autorul împinge ficțiunea/acțiunea în timpuri imemorabile în aparență, în care societățile încep să se închege, iar oamenii, incipient organizați, acționează sub imperiul subzistenței. Numai că acestui orizont mitic i se suprapune altul, mai nou, închipuind armele, vestimentația și arhitectura decorului. Autorul împrumută acestei lumi postadamice rapacitatea și ura, ocultismul și violența defintorii pentru apusul mileniului; însuși portretul tatălui executat de alogenii probează o bărbăție neîntinată în lupte, deși fărâmițată în interacțiunea cu misticul factor feminin: „*Lat în spate, cu înfățișarea și statura de urias; ochii verzi, fruntea înaltă; [...] se înalță în piele de toval, se încheie cu bumbi de oțel, se culcă în văf de dâmb [...] stă îmbrăcat în za de fier*”.

Cu toată încercarea autorului de a preveni asemănări întâmplătoare cu realitatea, în structura narațiunii pot fi găsite frânturile unor experiențe cel puțin ideologice, ale căror reflexe nu sunt străine comparatistului Brezianu. De altfel, el nu neagă că în „*casa prezentei făcăm încorporază, în stratul ei adânc, reproduceri după rostirea implacabilă a vieții. Aceleași cărămizi, după desrămarea clădirii dinții, pot să treacă uneori în temelii, sau chiar în cheia boltei noi*”. Valurile succesive de „nou-veniții”, mai întâi seminția lunară a lui Florizipetel Battal (insuși faptul că acești alieni se închină lunii poate primi conotații mitice sau religioase) și apoi neamul oarecum arian al învingătorilor blue-pigmentați călăuziți de Scarlat Heron se comportă violent, au reacții primare, insolite, care vizează, prin interdicții și cenzuri dictatoriale, împlinirea unor scopuri obscure. Ultrajul la care localnicii sunt supuși se izbește de rețeta triplu determinată a dobândirii și apoi a conservării conștiinței de sine: „*lecția răbdării*”, „*lecția blândeții*”, „*lecția rezistenței*”, probate din plin de o altă valență feminină a ecuației mitologice breziene. Dar nu e acesta oare tiparul comportamental al oricărei neam dictatorial asupra? Strategia aceasta are și o rezultantă secundă, care vizează îmblânzirea fiarei, disciplinarea „*seminției cu pigmenți albastru*”. Mesajul, profund umanist, e identificabil și în *Castelul ritualului*.

Acțiunea de resort a celui asupra se convertește, în toate anamnezele istorice, în luptă disperată, „*intra*” sau „*extra muros*”. La A. Brezianu însă, exponentul familiei Mora (nume reiterat cu intenție genealogică și arhetipală în romanul următor) consumă această deflagrație în interior. În fața antagonismului violenței dictatoriale, salvarea e găsită la antipod – introspecția:

„*Căci cine ar putea mărturisii, cu mâna pe inimă, că este stăpân la sine acasă, dacă nu începe mai întâi, prin a fi stăpân pe sinea sa cea mai adâncă, în frângând în casa lăuntrică a si, fletului, una câte una, puterile și ispitele de jos ale frii?*”

Timpul, și așa obscur, se estompează pe parcursul acestei asceze: „*acel anotimp obscur, de secetă și de acută sterilitate exterioară*”.

Demersul ulterior cufundării în spirit ia însă apoi calea ritualului inițiat. Eroul părăsește

întâia dată zidurile edificiului ancestral. Excedentul sacral astfel profilat este anihilat prin trinitatea „izvor”, „pădure”, „oglină”, elemente simbolice care-l vor însoți pe tânărul Mora în aventura dobândirii unei noi condiții: războinicul. Deloc întâmplătoare este vânatoarea ritualică a căpriorului, încheiată pe tărâmul mitului totemic – uciderea lupoaicei și confiscarea puului. O dată inițiat, tânărul se întoarce pe ascuns, aducând seminției sale „*pumnalul*” – însemn al marțialității.

Istoria confruntării armate care urmează părăsește timpul convențional, desfășurându-se gambiturile în arealul oniric. Independența e dobândită în vis, căci – justifică autorul – „*realității îi plac uneori translațiile în coduri neașteptate de exprimare a acțiunilor*” (*Translații*).

Independența nu pune însă punct ficțiunii. Pământurile familiei, înstrăinate veac după veac de valurile „nou-veniților”, trebuie întregite. Apelul la intertext facilitează crearea unui univers ficțional secund, în care intruziunile devin „*pietre angulare ale istoriei*”. În felul acesta, și aventura aducerii oierilor de către învingătorul de la Zvorsca devine o catabază cu inflexiuni mioritice: „*versante ascunse și povârnișuri oroșite de privire adăpostesc acolo căprioara. Stânele bine păzite, încor jurate cu brăie de piatră, așteaptă pe drumușel pașnic...*” Aceeași vocație a reîntregirii o are și aventura erotică alături de Laedra (Ardeal în anagramă) în vechiul turn de clopotniță dezafectat. La despărțire, eroul îi fâgăduiește eliberarea din robie. Idealul ieșirii la mare vizează materializarea în momentul îmbrățișării celei aflate în reclusiune. Răul energiei zăgăzuite a eroului se revarsă, după propria-i mărturisire, în acest fragment exemplar al universului acvatic. *Ieșirea la țărniuri* ori *ieșirea la mare* are și conotația contopirii familiei, prin exponentul ei, cu originarul principiu matern sau cea a inițierii în moarte.

Purcederea seminției eliberate spre mare dezvăluie cititorului cronotopi cu coloratură authtonă. Trecerea peste cursul inferior al Cepturei se face după ridicarea unui pod de rocă și metal – element de decor suprarealist, iar primii zori la țărniuri au „*purpură*”, „*aur*” și „*albastru*”.

Dincolo de sincronicitatea întâmplărilor inedite, proza lui A. Brezianu e însă logos. Totul comunică în tumultul faptelor energizate de o forță universală. De altfel, ecoul faptelor se depozitează, în viziunea autorului, undeva la marginea universului, reclamând astfel intervenția „*translațiilor*”. Istoria devine un complex fenomen lingvistic în care autorul modelează metaforic, prin artificii simboliste, intertextuale și anagramate, un artefact original.

Cronotopul, în cea mai mare parte nedefinit (obscuritate întreținută și de mărturisirea autorului, care precedă textul), universul imaginar și toată anamneza converg spre ideea că în *Ieșirea la țărniuri* A. Brezianu a creat o ficțiune utopică postmodernă. Calculele strategice (evaluări de logică și evocarea momentului Termophyle – „*număr*” versus „*calitate*”), inflexiunile suprarealiste ale tablourilor (mitul meșterului Manole „*translat*”) ori întâlnirea cu legendarul Achile (într-o mică insulă pontică, plină cu serpi, din proximitatea țărniului) verifică în bună măsură această ipoteză. Cum a ajuns Achile bunăoară pe insula apolinică? – datorită intertextului, vine răspunsul: nu i-au hărăzit Homer și Alighieri o soartă obdăruită de Apollo (luptă – Purgatoriu – ostracizare)?





Laokoon, 1987



Discursul, de o ingeniozitate fără echivoc, are însă ascunsă în cuvinte vocația permanentei eliberării, căci „recluziunile” însoțesc demersul autorului mai la tot pasul: casa, dictatura, asediul, zidurile. Datorită deselor intruziuni lexicale cu descendență etimologică modernă (felonie, angular, eșichier) sau clasică („dum vixi tacui: mortua dulce cano” – Laedra), același discurs devine apanajul legitim al unor lectori inițiați.

Și totuși, în ciuda interdicției auctoriale, n-ar fi posibilă localizarea acțiunii în timp și spațiu? Un banal calcul aritmetic ne convinge că ipoteza ar putea fi justă: „familia Mora” își trage rădăcinile genealogice din cumpăna veacurilor I-II; între anii 476 și 800 s-au scurs patru generații, deci media de vârstă este de aproximativ 80 de ani; de la primul Mora și până la ultimul sunt însă 23 de generații. Deci ficțiunea lui A. Brezianu se consumă undeva în prețuia anului: 100 (sec. I) + 23 × 75 (sau 80 ani) = sec. XIX (aprox. 1878). Să fie vorba despre Războiul de Independență? Posibil!

Toposul? Ei bine, Mora trece fluviul într-o dimineață de septembrie, iar până la mare îi mai trebuie o zi. Primul răsărit de soare e contemplat de poporul eliberat la 5,30 dimineața. Or, țărnul care hotărâncește spațiul carpato-danubian e cel care primește în luna septembrie sărutul soarelui la 5,30 dimineața.

Genialitatea, spunea Brezianu în *Tranșlații*, este bunul comun sau punctul de confluență al popoarelor, tezaurul lor comun. Dincolo de granițele istoriei unui popor, istorie care se comunică (trăsătură fundamentală), firește, se află vatra cea mare a sincretismelor culturale, fie că vorbim plenar despre bătrânul continent, fie despre leagănul unei familii culturale. Să spunem: cea latină sau romană. Pentru cel de-al doilea caz, romanul secund al lui A. Brezianu, *Castelul romanului*, e un argument strălucit.

Pretextul intrării în economia epică are aspect mitologic. Brezianu întinde pentru început urzeala unui plan sacral pe care se vor țese „tranșlațiile” viitoare. Coordonatele lui stau sub semnul legendei, al fluviului originar, antediluvian, al pruncu-ciderii sau al revelatorului totemic cap de lup. Temerarul pornit la investigarea acestui țărâm „investigabil” e Logographus (sau „Cel care transcrie discursul” – apelativ semnificativ). Intrarea în poveste e însă rodul stării halucinante produse de fiertura „ierbii-codruului”; condiție a ficțiunii,

această mixtură vegetală e oferită de un personaj eufemizant al nonsensului – Dialela. E o expresie românească ce, pe de o parte, anticipează intruziunile amănuntelor autohtone în subiect, iar pe de cealaltă, amplacează întregul demers auctorial în parametrii ironiei (Dialela <=> „de-a lela” = aiurea, aberant, zadarnic). De ce ironie? Autorul e conștient (cit. *Tranșlații/Odiseu în Atlantic*) că arta nu are o misiune reproductivă, repetitivitatea ucigând artisticul, ca și mimeticul. Artistul poate porni de la un aspect al realității (ca istoria, de pildă), însă nu rămâne la acel dat, care e sursă ori pretext de inspirație. Artă se transfigurează, cunoaște o suită de tranșlații și comunicări. În diferite moduri... Ironia devine aici un reflex al lucidității. În *Îșirea la țărniuri* sau în *Castelul romanului*, autorul încearcă, prin atingerea ironiei, să pună temele alese în situația de a-și dezvălui natura ascunsă.

Continuând însă drumul alegoric început de Logographus, observăm că halucinația (ipotetică sau nu) deschide orizontul incipient a două mituri autohtone: o alegorie moarte-nunț, de factură mioritică, tăiată în substanța sincretismelor mitologice; și un rit sacrificial în care absente „mamă” din *Îșirea la țărniuri* e femeia sacrificată de meșteri la fundamentul unui castel.

Textul pare a primi adaosuri cifrice, căci debarcarea lui Logographus pe trapezoidală insulă a Castelului „investigabil”, chiar descrierea castelului nu lămurește deocamdată nimic. Lectorul, însoțitor al eroului, cere să fie inițiat. Astfel, protagoniști bizari cu nume aparent anagramate vor deschide ușile revelatoare de sensuri ale nemăintâlnitei arhitecturi. Mai întâi descindem în sala ascunsă a „citadelei cuvântului”, vizitând marea foajă care creează „cunoașterea din care se urzește comunicarea”. Aceste simboluri alfabeticе amintesc de magia runelor. De aceea, firesc, spiritul lor conduce la o altă necesitate: inițierea în literatură; cunoașterea devine o cuminere cu construcțiile immaculate ale comunicării. Itinerarul imaginat e ascendent de la sunete la sintagme, așa cum și drumul inițiat al eroului e, de asemenea, ascendent:

Limbajul {
 IV. Nivel sintagmatic
 III. Nivel lexematic
 II. Nivel morfematic
 I. Nivel fonematic

↑
Itinerar

Consemnăm și alte amănunte de interes major – atestarea limbii române ca limbă de origine latină: „În Castel toate drumurile [...] duceau către castru”, căci Roma e „castrul” proverbial, iar Castelul întreg – un univers latin alegoric. Există însă și elemente colaterale, ascunse, ca facerea pâinii, care ia, conform discursului, forma unei rețete alchimice inedite, cu atât mai mult cu cât autorul reactualizează mitul lui Atanor. Măcelul dintre „gomleni” și „aporieni” încheie scena din care am desprins rețeta optimă pentru pâinea ce salvează limba și nu-l determină pe om la a o înghiți (limba!!!). Ficțiunea rămâne constant în limite firești, căci autorul simte nevoia de atenționare: „nu poți pricepe totul dintr-o dată”.

Remarcabilă este și reiterarea unui anume „codice axiopolitan”, care aduce prin semnul uncialelor ceva din alegoriile mișcătoare ale ieroglifelor cantemiriene. Pe rând, protagoniștii parabolei evocate aici (furnica, pasărea, șoarecele, pisica, dulăul, lupul, pardosul, ciobanul și oșteanul) aduc câte un argument la temelia adevărului axiologic că „butunuga mică năstoarnă carul mare”. De aici consecința că există o dimensiune vie, perenă, care scapă de orice atingere. Care? – romanul, căci el e inexorabil: „Romanul nu pierie”. Dar romanul, în sensul lui de „Themă”, de logos, presupune comunicare. Se aduce în discuție deci și limba, capabilă de a asimila influențele alogenilor, chiar cu prețul de a le suporta cu stoicism violența barbară. Singura strejă în marea cetate a limbii este cea a buzelor, materializată în tradiționalul cumpăt al vorbirii. Istoria este un discurs cumpătat în care „destinul etimologic al unui nume fundamental este arareori efectul hazardului” (oare nu tot astfel au procedat irlandezii cu cotropitorii lor? – străinii au fost cu toții asimilați – *Tranșlații*). Istoria amalgamează conștient trecutul, prezentul și viitorul prin folosirea prezentului etern.

Cum anticipăm, itinerarul lui Logographus e ascendent. La fel și discursul autorului. De la unitățile formale minimale ale limbajului, făurite în „fojă”, aflăm despre înariparea lor următoare, generată de strădaniile „meșteșugarilor”. Logographus și însoțitorii săi poposesc pentru puțină vreme în compania navigatorilor pe mările fanteziei, căci „fără suportul imaginației înaripate, cuvintele s-ar asemăna unor păsări de plumb, sortite căderii la pământ”.

Aventura cunoașterii prin comunicare primește în cazul lui Logographus coloratură swifitiană. Fiecare breaslă vizitată își are locul e strategic în

structura cetății. După navigatori, meșterii metalurghi îi lămurează o altă taină a Themei: foia lor prelucrează apărători pentru un trup alegoric. Cel mai important artefact ieșit din mâinile lor este casca menită a apăra capul omului sau „*ceata de saun a vouței*”. Tehnologia alchimică după care metalul îmbracă forma artefactului defensiv e importantă pentru locuitorii cetății, căci „*înmuiera metalului putea fi cuită și ca înmuiera a caracterelor*”. Surprindem și aluzia la pluralitatea de indivizi care alcătuiesc la un loc o entitate organică. Ca și în *Ieșirea la țărni*, hotărnicirea joacă în *Castelul romanului* un rol determinant. Individualitățile Themei concură la organizarea unei sume care este „cetatea”, uniți fiind de circulația aceluiași flux vital: comunicarea; o totalitate, un întreg în care fiecare membru reclamă în subsidiar drept de cetate. *Intra muros și extra muros* actualizează, după modelul antic, un principiu al excelenței sacral cauzat de exterioritate – un „overdose” care parazitează ordinea. Singura „viciere” acceptată din exterioritatea individuală e însă minunea iubirii. Astfel se justifică încă o dată artefactele defensive: zalele și coiful. Cât despre fața indivizilor, rămasă descoperită, ea constituie o mască prin definiție, căci ascunde adevărul chip interior răsfrânt doar în oglinda ochilor.

Eroii sunt arhetipici. După experiența inițiativă, Mora, din *Ieșirea la țărni*, și Logographus, din *Castelul romanului*, sunt supuși probei de foc. În cea de-a doua creație, eroul va avea de desferecat, în asceză, „nodul chestiunii”. Demersul său ar trebui să soluționeze problematica propusă. Cu toate acestea, decriptările sunt cu intenție tergiversate. Ajuns în donjonul cu bibliotecă albastră, Logographus e supus unor probe cu caracter oedipian. Sfinxul e înlocuit însă aici cu un manuscris ezoteric, care ține închisă o legendă înțelepciune. Trei întrebări care cer trei răspunsuri: 1. Care e numele cetății eterne?; 2. Care este numele noii categorii morfologice născute în veacul al V-lea?; 3. Care este numele adevărului de carne omofon cu precedentul?

Lectura devine incitantă, cu atât mai mult cu cât, dacă cititorul sintetizează după modelul fișelor eroului (parafraze, citate sau metafore), misterul se adâncește în loc să suporte fenomenul contrar. Însă, cu incontestabilă erudiție, Andrei Brezianu își rafinează mesajele și tehnica transmisiei lor o dată cu *Castelul romanului*. O dovadă este inedita legendă a lumii latine văzute într-o remarcabilă viziune (Logographus citește „Istoria celor cinci frați”).

Apropiindu-se de finalul experienței sale, eroul dovedește că „în roman”, uneori, eroul poate suferi atavisme ale creatorului său. În fond, după cum am văzut, diacronia fenomenelor se estompează în scriitura artistică. Prezent, trecut și viitor se amestecă în contingent. Interesantă este scena în care bănuim că Brezianu se substituie eroului său, – sau invers –, aducând în prim-plan tergiversările și șovăiala cu care paradigma culturală a Themei îi întâmpină opera. E o posibilă prefigurare a propriului stil (repetatele amănări ale cancelariei de a transcrie însemnările lui Logographus):

„mi se pare că ați notat lucruri absolut originale, într-o manieră incomparabilă. Nimic din ceea ce ați scris până acum nu se poate asemăna cu vreunul din lucrurile transcrise în cancelaria noastră [...], nici o filiație posibilă, știți...”

Expresie a originalității nedisimulate, scrisul reclamă pionieratul, conturându-și estetica: „Știți, derar jează un anume ton în însemnările d-voastră, caracterul oracular, inițiativ: aș spune că textele sunt o ceremonie”. Definiția în cauză poate avea un prominent caracter autobiografic. De altfel, nici cenzura nu întârzie să apară: dintre însemnările restituite

tardiv de către scribii cancelariei („tahigrafii”) lipsește pagina 79.

Ultima parte – *După gratii* – proiectează discursul, ca și demersul narativ, pe tărâmul filologiei române. Lexemul „ROMAN”, în multiplele-i înțelesuri, are o complexă etimologie și un câmp lexical pe măsură. Printre cele dintâi valențe numărăm „Ruman”, translăt „cel puternic”.

„Enromancer, romançar, romanizare” transmit un alt mod de a vorbi despre traducerea de cărți în limba poporului. Arestarea lui Logographus, înainte de a dezvălui rezultatul anchetei sale și de a da în vileag numele cetății, aruncă textul în derizoriu, dar adaugă și o notă de suspans. Logo-graphus-omul comite în lumea celui din valențe fatală; în ciuda atitudinii obscurantiste a autorului (care ascunde ochilor noștri această greșală), secvența amintește de mesajul suprarealist al lui Salvador Dalí (tabloul înfrunghind „Obeliscul discernământului” pe spinarea unui elefant cu picioare de păiarjen). De altfel, și episodul următor, rătăciră prin structurile labirintice ale coșmarului, suportă un sincretism artistic. Timpul și spațiul se estompează, iar lectura se face parcă numai în registre senzoriale: olfactiv, acustic ori chinestezic. Experiența inedită a lui Logographus se simte, nu se constată. Acest bizar vertigo cunoaște confluența cu „frumoasele sibile”, înfrunghiri ale binelui și răului, libertății și reclusiunii, vieții și morții. Salvarea eroului stă în gambitul inteligent, oedipian, cu care dejoacă șarada celor două. Experiența e peratologică. Dar inteligența îl salvează pe Logo-graphus: el dobândește binele, libertatea, viața.

Care e însă noua dimensiune în care a acces eroul? Replica laconică a „Rozaliei”, fatidică însoțitoare a eliberatului, e succedată de ritualul magic al călușarilor. Alegoria acestui dans e proiectată de A. Brezianu într-o manieră personală. Magic și vindecător prin excelență, chiar exorcizant uneori, dansul acesta e translăt de autor – martor al performării imaginare prin ochii lui Logographus – pe un tipar mitic cu care ne-a obișnuit. Sincretismul produs e, cu evidență, complex. Din nou apelul la intertext? Posibil, căci la ritualul precreștin al călușarului participă și eroul *Odiseei* homerice. Penelopa devenită actant – asaltată de pretendenți, mimarea gesturilor pasiunii sexuale, un Telemac (bizar!) în stadiu placentar, uciderea soțului legitim de către performatori și chiar tot jocul în sine, ca să nu mai vorbim de apariția simbolului falic, sunt prelungiri ale acestui joc autohton într-un orizont mitic elian. Magistrul sau vătăful dansatorilor poate avea vocație șamanică, iar mutul – substituit în cadrul magiei ritualului – de asemenea; însă „călușul” nu este la origini un ritual exclusiv fertilizator! Și totuși, scena oferită de imaginația autorului e justă, căci ea respectă în marele ei ipotetic legi care fundamentează tradiția. „Călușul” e, să spunem, în dans magico-ritualic transmis de-a lungul generațiilor prin performatori al căror subiectivism a generat mereu variante și variații. De ce n-ar fi și fantezistul episod brezian o „variație pe aceeași temă”?

Spre final apare același exercițiu civilizator din *Ieșirea la țărni*: „*fluierul ce îngenunche și adoarme fiara*”. O cuminecare prin artă? Micul instrument muzical evocat e o sublimă translație (traducere) a întregii structuri romanțești, artistice chiar, la o scară incomparabil mai mică. Nu se întâmplă oare tot astfel și cu „gorunul” lui Blaga? Copacul blagian, fluierul și citadela lui Brezianu reprezintă deopotrivă verticala care menține uneori atât de fragilul echilibru între sfera chthoniană și cea uranică. Cetatea ori castelul, cu acel donjon al bibliotecii albastre la mijloc – indubitabil omphalos – este și axis mundi. Thema investigată de Logographus devine astfel expresia trăinicieii, neclintirii, purității, dreptății, statornicieii, credin-

ței și eternității în simplitatea ei originară: „*el ce este rădăcina nu se mută*” – perorează „Toparhul”. E un superb și, deopotrivă, controversat edificiu și monument ridicat (în cinstea logosului, comunicării; căci istoria – spunea cândva autorul – e un complex proces de comunicare, un roman în cele din urmă. Un edificiu de o arhitectură bizară aici, în care misterul polarizat de biblioteca „centrală” coboară adeseori, ca un abur, în neașteptatele borte intertextuale.

Ultimele replici îi aparțin Toparhului, și ele refac dimensiunile unui adevăr axiologic:

„Capul omului este castelul său...
Adevărul imperiu aparține inteligenței cu neputință
de cucerit prin sabie”.

Cu acestea spuse, își va duce la împlinire menirea de ghid al eroului. Călăuzit de Toparh, Logographus se întoarce în camera tezaurului „unde uiase un lucru”. Ultimul gest este revelator și încărcat de semnificații: dezvelirea celor două „*busturi de roman purtând pe umeri însemnele imperiale genuine*”. Două ipostaze ale aceleiași entități, al doilea bust devenind, prin inconfundabila cușmă dădică, transfigurarea celui dintâi – subtilă efigie a „*neamului care se crede nemuritor*”. Altminteri Mora este, după cum vom vedea, și numele Toparhului (jocul de cuvinte încrucișate).

Anexa cuprinzând „Legenda cuvintelor încrucișate din camera tezaurului” dezvăluie, oarecum apocrif, ficțiunea breziană. Jocul de cuvinte încrucișate, aparent apanaj doar al cunoscătorilor de limbă latină, oferă, prin dezlegare, cheile cu care se poate deschide cifrul celor trei adevăruri semnificative pe care Logographus le avusese de elucidat:

1. Cetatea eternă e Roma;
2. Teritoriul alegoric al culturii scrise e romanul însuși;
3. Adevărul final e că dacă „romanul” ascunde un adevăr „de carte”, romanul/românul e un adevăr „de carne”.

Paradoxală poate părea apoi atenția autorului pentru simbolismul triadelor (*Castelul romanului* e structurat pe trei părți), abundent transfigurate în text. Să nu uităm însă că Andrei Brezianu și-a nutrit viziunea în mii de ore de investigație în tăcerea fecundă a bibliotecii. Să nu omitem vasta-i formație spirituală, cu și apetențele culturale prooccidentale. John Ruskin, citit și „citāt” în *Translații*, afirma că

„*autobiografia pezoarelor mari stă așternută în TREI (!) manuscrise: biblia faptelor, biblia cuvântului și biblia artei lor*”.

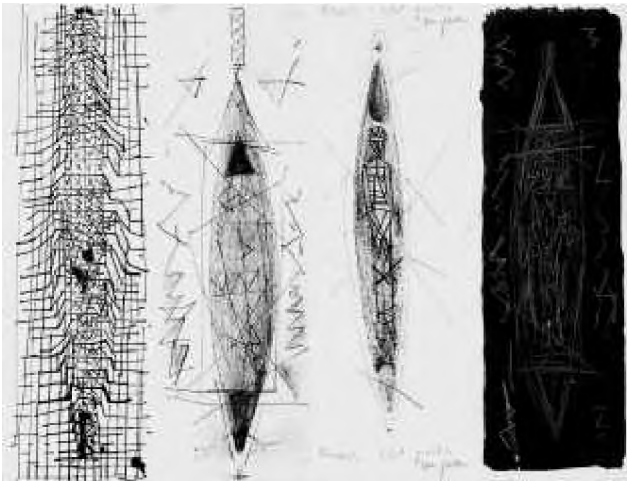
Discursul lui A. Brezianu are ceva din pompa predicatoare a sacerdotilor; erudiția sa prozastică pare „o *frandă adusă pe altarul unei actualități tehnocrate, rapide, și forizante*”. Atitudini similare ne întâmpină mai la tot pasul în opera sa. Viziuni narative diverse se contopesc în paginile romanelor pentru a da naștere unor alegorii complexe, cu mesaje nu întotdeauna accesibile, unde diacronia (*Ieșirea la țărni*, 1978) sau „arhetipurile funcționale ale prozei de imaginație” (*Castelul romanului*, 1981) sunt interpretate și ordonate într-o viziune mitică personală asupra universului și a descoperirii lui prin logos. Sunt proze strani în cele din urmă, îmbinând fantezia și imaginația cu erudiția, cu zâmbetul ironic și provocarea intelectuală.

Un salvator al cuvântului

■ Alina Lupșe

Paro „misiune” plăcut-ingrătă a scrie despre un autor, preot în același timp. O anumită rezervă (mărturisită și de Nicolae Manolescu) pare firească, mai ales când ai în față câteva volume de poezii ale căror titluri te obligă la un orizont de așteptare „religioasă”: *Dimineața învierii* (1999), *Lumina Cuvântului* (1995), *Rugăciuni în ierfern* (2000).

Această cheie de lectură (dogma) poate fi aplicată în cazul primelor două volume ale lui Theodor Damian. În *Lumina Cuvântului* discursul liric stă sub semnul Logosului divin, al ființării. Demersul poetic reînvestește cuvântul cu valențele creatoare primordiale. Rolul poetului este de a reabilita Logosul „bolnav de singurătate”, „Rătăciți din gură în gură/ Istovii de atâta frământătură”, căci „cuvântul aruncat în noroi” ne va „judeca în ziua cea de apoi” (*Cuvântul*). Cuvântul nu poate avea valențe destructive, deoarece nu există un anticuvânt: „A fost rostit doar un Cuvânt/ Așa cum-am cel ce sun/ De-acum să mor nu se mai poate/ Cuvântul pe cuvânt nu-l scoate” (*Eternitate*). Cuvântul poate doar să ființeze.



Arca, 2000

Poetizând cuvântul, toate sunt puse sub semnul regenerării. Rostirea poetică învinge trupul: „Nu se cuvine/ Să îngrep cuvântul în luf”, „Nepuțințele mele mă dor/ Dar Cuvântul trece prin mine binător” (Nu se cuvine). Poetul apare ca un „medium”, împărțind lucrurilor și semenilor rostirea divină: „Cuvântul înlăuntrul meu/ se plămăuiește/ .../ și când pornește în lungă-i peregrinare/ lasă ceva din el în mine/ și ia ceva din mine cu el/ și rămân pururi în lucruri/ și rămân pururi în oameni” (*Și rămân*).

Theodor Damian se revendică de la tradiția ortodoxismului interbelic, fără să poată fi ignorată influența lui Blaga, cel din volumul *În marea trecere*. E aceeași ruptură dintre eul liric și universul care-și pierde inocența paradiziacă. Trăitor în lume, poetul încearcă să comunice cu ea, fără să renunțe la propriu-i univers lăuntric protector. Rostirea poetică rămâne, ca și la Blaga, în preajma tăcerii: „Mă plimb printre lucruri/ Mă zăresc în ele/ .../ mă pierd în adâncurile lor/ și navighez până la/ întrebările fundamentale/ Apoi mă pierd în Cuvântul lor/ Și-mi fac din Tăcere, Cuvânt” (*Oglindă*); „Cuvintele-mi se umplu de tăcere/ Nu știu dacă pot să mai vorbesc/ Triumfă-n Logos graiul omenesc/ Mă pregătesc pentru tranșurare/ Lumina mă inundă din lăuntru/ Un templu-i universul...” (*Lumina mă inundă*).

În *Dimineața învierii*, imaginea desacralizării și autointerogația se amplifică. Sunt mult mai frecvente simbolurile frământărilor lăuntrice, ale pătimirilor, ale decăderii și ale morții: cîinii, arșița, setea, pasărea cerului, vântul – „Sunt plin de rân/ și cîinii mă latră/ și vântul mă stinge/ și apa mă soarbe”.

Există în aceste volume câteva texte care prevestesc schimbarea de registru stilistic ca urmare a modificării perspectivei dialogului cu lumea. Universul poetic al lui Theodor Damian se îmbogățește cu elemente ale lumii moderne, contemporane, topos al lumii americane, posibil loc de epifanii, dar și de pierdere a credinței: „Mergeam pe Staten Island/ în plin trafic pe B.Q.E./ Când L-am întâlnit pe/ el ce a fost și va fi/ .../ Vedeam câmpul lui Iezechiel în ruine...” (*Cel ce vine*); „Alegăm pe autostrăzile planetei/ Ca niște posesăți de duhuri străine/ Îngheștii în noi înșine/ De frica mâniei ce vine/ Nu ne mai cuprinde povestea/ Cu-nțocarea în sânul lumii...” (*Alegăm*).

În ultimul volum (*Rugăciuni în ierfern*), sfâșiere lăuntrică e redată prin imagini ale abisului, stihialului: peștera, întunericul, oceanul, găurile negre, fulgerul, atlantii, cîinii, muntele. Desacralizarea lumii moderne rămâne o ipoteză a discursului liric, însă exprimată printr-un limbaj laicizat, ceea ce-l apropie pe Theodor Damian de poezii ultimelor decenii.

Nevoia de idoli și de autoidolatrizare a acestei lumi este apostrofată în poezia *Ne trebuie*: „Ne trebuie un șarpe la toți/ un șarpe de aramă, de sticlă/ de carton/ Ne trebuie să ne punem bățul pe chip/ și chipul pe băț/ să ne putem uita la el/ să scăpăm de idolul acesta rebel”.

Termeni din sfera organicului, a bolilor truștești exprimă tarele omului contemporan: „Am căzut din cer/ direct în peșteri/ de atunci umblăm/ întru întuneric/ purtăm peștera în noi/ de acolo ni se trag reumatismul/ artrozile/ bolile de vedere, de inimă/ și toate anchilozele./ Întunericul este/ lumina noastră/ în timp ce adevărata lumină/ ne taie la oase/ ne scoate stânjeneii din rădăcină/ Trebuie să deschidem o secție/ de chirurgie existențială/avem nevoie de un doctor serios/ și de o mare: fială” (*Sfiala*).

Formele existenței contemporane sunt niște rune care au pierdut conținuturile spirituale ale credinței: „Trecem pe sub arcul de triumf/îngemunecheați/ ca în Vinerea mare/ pe sub masca Sf. Epit./ Trâmbețele sunt/ ca niște clepote/ ce bat a pustiu/ după jef” (*Arcul de triumf*); „Zgărie-norii New Yorkului/ sî flă ca niște dealuri ciudate/.../ Printre blocuri cug râuri/ de țitei și fînați/ îndepărtându-se spre mările/ veealului viitor./ Totul ar fi bine/ și cu dealurile și cu țiteiul/ dacă nu ne-ar lipsi/ cei șapte diaconi/ Șifan, Prohor, Nicanor...” (*Cei șapte diaconi*). O extraordinară poezie despre semnele timpului este *Iezechiel*: „Dir jabilul secolului/ s-a cprît deasupra Chinei/ Oamenii se uitau nedumeriți/ unui deschideau cărțile. fîne/ să vadă ce-a spus pro-rocul/ Polițienii erau paralizați/ Teolgiu nu deslușeau/ timpul și locul./ Speculanții au început/ să se înmulțească/

la fel și savanții de profil/ Numai unul singur/ a văzut câmpul cu oase/ și acela a fost Iezechiel”. Poetul practică aceeași distanțare și față de sine, ca o modalitate de autocunoaștere („Nu poți să scapi de antisinele tău”).

Postmodernist este dialogul poetic peste timp cu texte și autori din cultura română și universală. Asociațiile culturale, livrescul, parafrizarea intertextuală sunt frecvente în *Rugăciuni în ierfern*. Nume precum Eminescu, Blaga, Rebreanu, George Alexe, Mihail Crama, René Girard, Veronica Balaj, Mihail Pselos etc. intră firesc în țesătura discursului liric: „când René Girard a scris/ les choses cachées depuis la fondation du monde/ eu încă mai recapitulam/ facerea lumii ca femic de taină”; „gândesc gânduri bându-mi a feaua cu Mihail Pselos”; „nu contează câtă sudoare cuge pe muntele/ vrăjii că vegnicia s-a născut la sat/ cum spune Blaga/ sau că însuși satul românesc/ era vegnicia/ cum spune George Alexe”; „casa ta în care locuiești/ .../ poți fi fericit acolo și prot/ jaf/ depinde de ce temelie i-ai pus/ depinde dac-ai citit-o pe Veronica Balaj/ și dacă te-ai dus cu îngerul la araf”.

Semnificative sunt câteva arte poetice.

Registru lor stilistic variază de la tonul grav, serios, spre ludic și ironie. Dacă în primul volum cuvântul este văzut ca Logos, în următoarele, culminând cu *Rugăciuni în ierfern*, abundă textele despre „facerea poeziei”: în „peștera ei” „nu poți intra decât înșihăstrii/ după o așteptare de-o viață/ și-o rugăciune/ de-un ierfern” (*Poezia*). Argezian sună textul *Adânc de cuvânt*: „Mi-am dedicat timpul liber/ cuvintelor/ am devenit un jucător ahia/ am învățat să le pun pe categorii în ordine a fabețică/ .../ le-am cferosii Domnului/ în formă de rugăciuni/ până când un cuvânt s-a crăpat/ și am căzut în el/ acolo m-am pierdut/ dar e și singurul loc/ întru care sunt”. Abisul reprezintă locul spiritual, lăuntric, în care își găsește casa cuvântul. Abisul și cuvântul sunt consubstanțiale: „A intrat cuvântul în adânc/ și n-a putut să mai iasă/ din cauza adâncului din cuvânt./ A intrat adâncul în cuvânt/ și n-a putut să mai iasă/ din cauza cuvântului din adânc” (*Abyssus abyssum invocat*). Credem că în acest text se află esența artei poetice a lui Theodor Damian.

Diferită e arta poetică în *Facerea poeziei*, o împletire postmodernistă de ludic și ironic: „Prietenul meu (pe care-l știți Dumnezeuavostri)/ face poezia cu lingura/ așa cum face broșul/ pui ceva spanac/ pe care-l bați bine/ o bucată de Brooklyn Bridge/ ca să facă impresie/ că sună a vechi/ și e și american/ .../ (Mai sînt și alte ingrediente/ dar nu le spun pe toate aici.)/ Apoi se dă la captor/ se poate servi la alegere/ cu lingura sau cu furculița./ (Cu un poem similar a luat premiul Uniunii/ Înseamnă c-a avut gust.”

În *Roua cărților. O hermeneutică teologică în context literar* (1998), autorul reunește texte despre autori din diaspora și din țară, urmărind cu prioritate coordonate ale spiritualității creștine. Găsim în acest volum analize de opere teologice, de contribuții critice în teologie, dar și analize de volume lirice sau cărți pentru copii: Mircea Eliade, Radu Gyr, Dumitru Stăniloae, arhim. Ioanichie Bălan, Mihail Crama, Mihail Mircea Ciobanu, Ion Bria, George Alexe, Gh. Vieru, Lucia Olaru Nenati, Carmen Voisei, Augustin Ioan, Ovidiu Vasilescu, Gabriel Stănescu, Elena Iupceanu Tomescu, Veronica Balaj, la care se adaugă comentarii la volume de autori americani: Bernard McGinn, Dawn De Vries, Alastair V. Campbell, Jeffrey G. Sobosan și alții.

Theodor Damian nu-și uită vocația de preot nici în poezie, nici în actual interpretării critice.

America, înainte și după...

■ Adrian Țion

Vorbind despre SUA, nu poți face considerații generale, chiar dacă ai trăit în New York sau în Los Angeles mai bine de douăzeci de ani. Afirmția nu se referă numai la multiculturalitatea trîmbițată, ci și la diversitatea stilului de viață adoptat la nivel de comunități sau la nivelul individului de locuitorii acestei țări cît un continent. Venind în contact cu marea varietate de specificități locale sau regionale, etnice sau religioase, călătorul străin e tot mai precaut în a avansa pe pista desuetă a considerațiilor generale. A trecut vremea infatuării în aburii obiectivității arogante a autorilor de jurnale. Ultimele consemnări ale călătoriilor prin America țin sub mîncă prelucrarea intens personalizată a datelor obiective cu care subiectivitatea autorului vine în contact. În acest context, un titlu precum *America mea* de Octavian Blaga, *Improvizații și alte adevăruri personale* (Oradea, Casa de Presă și Editură ANOTIMP, Editura ABADDABA, 2001), nu numai că nu surprinde, dar chiar și confirmă o practică gazetărească intrată pe linie dreaptă de multă vreme.

Există o Americă a universităților și una a delincvenților, ne sugerează publicistul și poetul Octavian Blaga. O Americă a speranței și una a dezamăgirii. O Americă liniștită, patriarhală, conservatoare și una frenetică, zgomotoasă, nebună. Oscilațiile autorului sînt cuprinse între „*america reală (mai precis Statele Unite ale Americii) și america imaginată (ce era America pentru autor înainte de a o întîlni)*”. Așadar, autorul își delimitează cu luciditate și consecvență demersul cunoașterii legate de visul american, decoperind treptat mirajul idealizat de un copil cu imaginație înfierbîntată, pentru a ajunge la faptul banal relatat cu meșteșug scriitoricesc. Dintr-o simplă senzație trăită în metroul newyorkez creează o tensiune, dintr-o plimbare ocazională cu mașina, împreună cu niște prieteni, face o aventură palpitantă prin felul în care pune în pagină amănuntele picante referitoare la răsturnarea de situații. Periplitul american stă sub semnul descoperirii nemijlocite a evantaiului cultural și social cu care își răcoștește fața o națiune transpirată, ba chiar epuizată de alergătura neîntreruptă după libertăți și profit.

La nivel de intenție, autorul fixează coordonatele unui paralelism conceptual între rîvnita siluetă a unui Kogaion secret, situat undeva în Munții Apuseni, între Stîna de Vale și Remeți, spațiu al limpezirilor edenice, și confuzia valorilor oferită de evantaiul pestrîț amintit. O Americă din ce în ce mai concretă se insinuează printre ruinele acestui Kogaion răvășit de ceea ce Sadoveanu numea „*demonul tinereții*”. A accede la ea înseamnă a coborî din lumea inocenței în vacarmul realității trepidante. Luke (devenit în notele americane Lucian) și Seba îl atrag în curse amețitoare, doldora de trăiri extreme. Se pare că acestea prind bine poetului Octavian Blaga, din moment ce sînt relatate ca virtuale antrenamente pentru America ce va veni, adică cealaltă Americă, cea reală. Disciplinatul (prin rimă) Octavian Blaga din *Epihării* pare – pe pămînt american – cînd un călător abulic, fără program și țintă, cînd un comentator înfocat al faptului divers, gata să încerce orice, parcă anume făcut să intre în ritmul vieții de acolo. Nu pierde vremea cu divagații ori disertatii pe o temă luată în discuție, oricît de incitantă s-ar arăta aceasta, nu analizează proustian orice detaliu, atinge în treacă gravele probleme precum cea rasială, dar ochiul pătrunzător și

mîna sigură îl ajută să schițeze energic și pregnant oameni, fapte, întîmplări. De aceea, imaginile semnate Octavian Blaga din America sînt crochieturi de mare forță evocatoare. Ironia și expresia colorată, spontaneitatea trimiterilor și coagularea lor într-un joc mental de fină extracție intelectuală întregesc savoarea observațiilor adunate cu acribie de colecționar în *America mea*.

Cu o plăcere copilărească, autorul acestor „*adevăruri personale*” se aruncă în tot felul de acțiuni riscante. Nu pregetă să pornească împreună cu Larry, o recentă cunoștință, într-o periculoasă plimbare cu bicicleta prin New York; călătorește zile în șir într-o somnolență vecină cu halucinația:

„*Mez zile în șir. Am pierdut până și socoata lor.
Nu mai știu nici unde trebuie să cînj.
Singurul meu companion sunt eu. Am cam epuizat
subiectele ce le aveam de discutat cu mine.
M-am cam săturat de mine, să fiu sincer,
de ideile mele, de întîmplările mele. Mi-e că am
cam început să mă urăsc. Mă cobor la întîmplare
într-o stație. Acolo îs eu, mă aștept pe mine,
rătăcind și eu. Așa se întîmplă totdeauna:
mă aștept undeva, într-o stație de autobuz, și vin
totdeauna să mă întîlnesc cu mine...*”

În pasajele de acest fel, America e un decor de mucava, prăfuit, uzat, dar plin de contraste coloristice, tocmai bun pentru a absorbi diversitatea trăirilor ce se revarsă dintr-o fire plină de contradicții.

Pornind de la aserțiunea lui Marin Preda conform căreia „*țărâmul venit în București tot țărâni caută*”, autorul jurnalului ne împinge spre extrapolarea firească pînă la urmă: românul ajuns în America tot români caută. Lucian, prietenul din țară, îl așteaptă pe aeroportul din New York pentru a nu se rătăci prin *Big Apple*. Pe agenda lui figurează „*preotul ortodox Theodor Damian, unul dintre cei mai activi români din emigrație*”, poetul Dumitru Narcis din Wethersfield, Connecticut, „*cel ce vorbește cu plantele sale, grădinarul aș spune că e un hobby al lui, dacă n-aș ști că în sângele lui plînge țărâmul român; le pune nume plantelor și le grăiește,*



Memoria locului
– instalație-ambienț/lut, neon,
instalație electrică, 1997

Cultura tranziției și sindromul „sfârșitului istoriei”

Interpelări teoretice și literare

■ Marcel Cornis-Pope - Virginia Commonwealth University (Richmond, SUA)

„Demolatorii elegantelor saloane ale istoriei”: tranziția de la Războiul Rece și sindromul sfârșitului istoriei

Generația modernștilor interbelici – ne sugerează Pynchon în *Gravity's Rainbow* (1973) – a „demolat” odăile bine rânduite ale istoriei tradiționale, punând sub semnul îndoielii însăși „ideea înălțurii cauzale”. Vechea ordine narativă a fost demontată, dar oare s-a creat ceva în locul ei? „*Va constitui epoca postbelică o simplă înălțuire de 'evenimente' disparate, create de la un moment la altul? Fără conexiuni? A sosit oare sfârșitul istoriei?*” Care vor fi opțiunile noastre în această „postistorie”: „iubire” și „conectivitate” sau „moarte” și entropie? Aceste întrebări preocupă nu numai personajele lui Pynchon, ci pe fiecare din noi la intrarea în noul mileniu. Puțini dintre noi sînt dispuși să îmbrățișeze „simbolurile fortuității și ale fricii”, calculînd la rece șansele noastre reale de supraviețuire așa cum face statisticianul Roger Mexico în *Gravity's Rainbow* (rolul lui în roman este să prezică științific distribuția atacurilor cu rachete V-2 asupra Londrei). Confrunțați cu dezastre similare, majoritatea dintre noi ne refugiem în narațiuni și rutine reconfortante, ca protecție „*împotriva a tot ceea ce ne amenință din afară – război, jocul înșelător, propria noastră fragilitate dușmă*” (*Gravity's Rainbow*).

Trecerea spre un nou mileniu pune noi și complicate probleme în fața discursului literar și cultural. Apropriat *fin-de-millénaire* ne ispiteste spre reflecție, transformîndu-ne în profeți improvizati și diagnostici severi ai epocii care se încheie. Dar moștenirea confuză a secolului 20 ne împiedică să formulăm vreo generalizare sau concluzie credibilă. Dacă luăm ca exemplu evenimentele anului 1989, constatăm că ele au demontat structura ideologică polarizantă bazată pe confruntarea între supraputeri, dar nu au impus așteptata democratizare a relațiilor internaționale. Tranziția de la Războiul Rece a despovertat imaginația noastră de marile narațiuni sistemice, dar le-a înlocuit cel mai adesea – și nu doar în fostul bloc est-european – cu narațiuni naționaliste și etnocentrice ce promovează diferențieri apodictice. Noul discurs etnocentric și naționalist a apărut în mare parte ca reacție la presiunile globalizante ale Lumii Întîi, care, de parte de a se fi „dezimperializat”, accentuează „*diviziunea internațională a muncii și alocării de resurse [...] care favorizează lumea Întîi în dauna Lumii a Treia*” (Teresa L. Ebert, *Ludic Feminism and A.fer*, 1996).

Actuala structură geopolitică, cu „*puzderia de state-națiuni (și naționalisme fantasmatic), neorganizate încă ideologic și cultural în jurul [...] noului tri-*

umvirat de suprastrate (SUA, Europa și Japonia)”, evocă pentru unii analiști incongruitățile „*sistemului internațional dinaintea Primului Război Mondial*” (Fredric Jameson, *Geopolitical Aesthetics*, in *Polygraph*, 5, 1992). Alți comentatori au salutat prezenta alcătuire ca o „*nouă ordine planetară*” ce încurajează „*multilingvismul, poliglosia, arta meditației, înțelegerea interculturală și constituirea unei conștiințe globale*” (Mary Louise Pratt).

Această perspectivă optimistă este împărtășită deopotrivă de supporterii multiculturalismului, care speră că lumea e pe cale de a deveni – în cuvintele artistului mexican Guillermo Gomez-Pena – o imensă frontieră culturală („border culture”) și de proponentii noii teorii a „sfârșitului istoriei” precum Francis Fukuyama. Revoluțiile anului 1989 au marcat, după Fukuyama, „*nu doar triumful final al capitalismului liberal, ci și – întrucît acest sistem nu mai are competitor serios – sfârșitul istoriei*” (Alex Callinicos, *Theories and Narratives*, 1995, p. 4-5). Interpretarea pe care o dă Fukuyama evenimentelor recente se întemeiază pe aplicarea reductivă a reflecțiilor economic-filozofice ale lui Alexandre Kojève. În seria sa de prelegeri prezentate la l'Ecole des Hautes Etudes între anii 1933 și 1939, Kojève oferea două lecturi contradictorii ale traectului evolutiv propus de Hegel în *Fenomenologia spiritului*: o lectură apocaliptică, corelînd ideea unei finalități în evoluția umană cu sfârșitul istoriei și sfârșitul lumii; cealaltă mai optimistă, sugerînd că omenirea evoluează spre eliberarea de vicisitudinile istoriei. Georges Bataille, care a avut prilejul să audieze aceste prelegeri, a rămas fascinat de ipoteza lui Kojève după care ambele scenarii (sfârșitul lumii sau eliberarea de istorie) eliberau un surplus de negativitate. Această negativitate devine obiectul său de studiu în *La Part maudite*. După cum explică Bataille, nemaifiind necesară pentru a împinge omenirea înainte, această negativitate dialectică bîntuie postistoria în forme destructive (debris social și cultural, războaie anihilante sau moșteniri nerezolvate). Privit din acest unghi, sfârșitul istoriei nu aduce o încheiere reală. Istoria se va fi sfârșit, dar operația de curățire a terenului și de clarificare abia începe.

Perioada de tranziție de la Războiul Rece pare să confirme punctul de vedere al lui Bataille mai degrabă decît cel al lui Fukuyama. Mulțimea problemelor sociale și politice nerezolvate la sfârșitul acestui al doilea mileniu pun sub semnul îndoielii viziunea triumfalistă a lui Fukuyama după care lumea și-a găsit în sfârșit echilibrul, sugerînd mai degrabă că „noua ordine” e traversată de energia negativă a lui Bataille. Trăim în momentul de față nu în postistorie, ci într-o epocă a tranziției în care rămășițele „totalitarismului heideggerian” și „fragmentarismul terorist” al lui Lyotard conlucrează, amînînd sine die promisiul sfârșit de istorie (Ihab Hassan). Teza lui Fukuyama e problematică

„*Iată o idee tulburătoare: că dîncolo de un moment anume în timp, istoria nu mai este reală. Fără să realizeze, omenirea a lăsat brusc realitatea în urmă. [...] Responsabilitatea noastră este să descoperim acel moment de turnură, sau în caz de eșec vom fi condamnați să urmăm același parcurs destructiv.*”

ELIAS CANETTI, *The Human Province* (1978)

și din punct de vedere teoretic, întrucît perpetuează narațiunea progresului tehnoinformațional care a alimentat ideologia competitivă a Războiului Rece. Viziunea sa este apăsătoare teleologică, legînd „*ineligibilitatea evenimentelor particulare*” în istorie de existența unei traiect evolutiv, ce în lectură sa culminează cu transferul omenirii de sub imperiul luptei istorice în cel al libertății, încununat de satisfacerea celor mai sofisticate cerințe de consum. În plus, interpretarea lui Fukuyama este apăsător polarizantă, explicînd evoluția recentă ca o confruntare la scară planetară între două viziuni teleologice universale care promovează noțiuni opuse despre sfârșitul istoriei și al omului istoric. Din perspectiva lui Fukuyama, anul 1989 marchează triumful viziunii teleologice a capitalismului liberal asupra celei marxist-leniniste. Deși interpretarea pe care Fukuyama o dă acestui deznodămînt rămîne ambivalentă, proclamînd simultan împlinirea unei viziuni despre „sfârșitul istoriei” și sfârșitul „*istoriei cu mijlocul [...] înțeleasă ca proces evolutiv singular și coerent*” (*The End of History and the Last Man*, 1992, xii), această interpretare confirmă totuși o concepție sistemică închisă despre istorie.

După cum comentează Sacvan Bercovitch, un

„*sistem închis rezultă într-o Realitate coerentă. [...] Un sistem deschis operează în direcția opusă. El începe și sfîrșește în stare mixtă [...]: într-o configurație aparentă sau provizorie de realități concrete care nu sînt nici coerente, nici incoerente, întrucît elementele fundamentale care le conferă încredințare rămîn ele însele sub semnul întrebării*”.

Postulînd triumful capitalismului liberal ca deznodămînt al Războiului Rece, viziunea lui Fukuyama se încadrează într-o epistemologie sistemică închisă. Pentru mulți dintre noi, ultima decadă a secolului 20 sugerează dimpotrivă un sistem deschis, caracterizat prin „noncoerență” și „stare mixtă”. Din perspectiva generațiilor care „*au trebuit să învețe să trăiască cu spaima unui viitor deja consumat – fie de un holocaust nuclear, fie de distrugerile și ferite zilnice de mediul înconjurător*” (Joseph Francesse, *Narrating Postmodern Time and Space*, 1997), lumea tranziției spre noul mileniu este entropică, nu exultantă. Proliferarea războaielor fratricide, a crimelor rasiste și a tehnologiilor de distrugere în masă, care au transformat războiul într-o artă postmodernă, „*amănunțit înșelăciune nu a unui sfîșit de istorie, ci a unei istorii care repetă la ne sfîșit un scenariu al dezastrelor*” (Callinicos).

„Sfârșitul istoriei” e doar una din formele de „post-alizare” pe care Teresa L. Ebert le împuță discursului contemporan și al căror rol este să înghețe istoria, subminînd „proiectul de emancipare”. Lista termenilor generației de această viziune este bogată: „*postclasă, postfundamentalism, postemancipare, postistorie, postgen, postdialectică, postteleologie, postpatriarhie,*

postesențialism” și – la rigoare – post-Războiul Rece. Postmodernismul a jucat din acest punct de vedere un rol ambiguu, contribuind la, dar și denunțând acest mod de gândire „post-festum”. Criticând narațiunile dominante ale istoriei tradiționale, „al căror scop a fost să pună în lumină un 'Welpian' sau o 'semm ficiaje un ficatoare în istorie' [precum] conceptul clasic al Destinului, doctrina creștină a providenței, noțiunea bugheză de progres sau viziunea marxistă a destinului istoric al proletariatului” (Hayden White, *Storytelling*), postmodernismul a creat impresia că integrarea narativă a trecutului nu mai e posibilă. S-a argumentat, de pildă, că marile „mētārēcits” ale raționalității, revoluției și democrației au fost serios testate și contestate de Auschwitz, gulagurile staliniste, diferitele forme de totalitarism (vezi Lyotard, *Discussion avec Richard Rorty*). Dar înseamnă asta că discursul contemporan trebuie să depășească istoria, abandonând orice încercare de a articula și explica trecutul? După ce Auschwitz-ul a contestat teleologismul lui Hegel, Budapesta anului 1956 a contestat marxismul, iar Mai 1968 a contestat liberalismul (ca să folosim exemplele invocate de Lyotard), teoria postmodernă nu mai crede într-un „curs rațional al istoriei” ori într-o „perspectivă un ficatoare asupra istoriei” (Vattimo, *The End of [Hi]story*). Dar trebuie să înțelegem prin aceasta că asistăm la „sfârșitul istoriei”? Ați Lyotard, cât și Gianni Vattimo tind să răspundă afirmativ, argumentând că întrucât istoriografia a devenit practic imposibilă în „societatea comunicațiilor”. „*noi nu mai trăim [sau gândim] istoric*” (Vattimo). Agonia prelungită a istoriei este și tema favorită a lui Jean Baudrillard:

„Aspectul cel mai neplăcut este că nu există astăzi un .firșit dar și că lucrurile se vor perpetua în ritm lent, fastidios, repetitiv și isteric – precum unghiile și părul care continuă să crească pe un cadavru. Fundamental, firește, istoria și-a dat obștescul .firșit și în loc de o rezoluție fericită sau tragică, în loc de certitudinea unui destin, noi rămânem doar cu un .firșit vexant [...] care continuă să secrete o rezistență metastatică la moarte. Alimentată de deșeurile care ies la suprafață, istoria își reparange traseul într-o încercare obsesivă de reabilitare [...]. Istoria și .firșitul istoriei au fost scoase la mezat. Comunismul și .firșitul comunismului se vînd la preț de nimic. [...] La fel și toate ideologiile occidentale; ele pot fi cumpărate la preț redus pe toate meridianele globului”.

(*L'illusion de la fin*, 1992)

Într-un alt articol recent, *The Year 2000 Has Already Happened* [Anul 2000 a avut deja loc, 1998], Baudrillard afirmă ritos că tot „*ce ne mai rămîne de făcut [este] să ne acomodăm la timpul care ne-a mai rămas, timp golit de semn ficiaje de această inversiune paradoxală. Sfirșitul secolului se întinde înaintea noastră ca o plejă pustie*”. Iată deci că teoreticienii postmoderniști Lyotard, Vattimo și Baudrillard se găsesc fără să vrea în consens de idei cu analiștii conservatori precum Fukuyama, deși modul în care explică ei tema „sfârșitului istoriei” pare la primă vedere radical deosebit.

Ar fi util să ne amintim în acest context reflecția lui Joseph Conrad făcută la sfârșitul precedentului secol, după care impresia că istoria s-a încheiat și că anarhia a luat locul evoluției ordonate este condiționată de o ruptură semnificativă cu valorile trecutului (M.D. Zabel). Ororile istorice care au împovărat conștiința secolului 20 au intensificat sensibilitatea eshatologică a literaturii. Reîntoarcerea recentă la tema „sfârșitului istoriei” ne apare paradoxală nu doar pentru că ea intervine într-o epocă de mari frământări și schimbări istorice, dar și pentru că ea reinventează „doctrina clasică a .firșitului” trăită

de generațiile anilor cincizeci și șaiszeci (vezi în acest sens Derrida, *Specters of Marx*, 1994). Literatura postmodernă se găsește și ea în postura paradoxală de a anunța repetat „sfârșitul istoriei” doar pentru a-l pune sub semnul întrebării și a-l surmonta prin actul narativ. „*Trăind într-o lume a tranziției spectrale, ca și cînd istoria s-ar fi încheiat deja*”, prozatorii, de la Beckett și Blanchot la Burgess, Federman, Lessing, Morrison și Vonnegut, au făcut din sfârșit „un principiu de generare narativă”, reafirmînd „posibilitatea istoriei” (Steven Connor, *The English Novel in History*, 1996). Ca rezultat al acestei „cantonări paradoxale în istorie”, literatura postmodernă ne-a obligat să reexaminăm modelele narative prin care reprezentăm istoria. Așadar, ceea ce s-a încheiat nu e capacitatea noastră de a trăi și gândi istoric, ci mai degrabă concepția noastră despre istorie ca discurs teleologic, „*a cărui funcție este să articuleze și în ultimă instanță să reducă diversitatea temporală la o totalitate închisă și de sine stătătoare; [...] o istorie a cărei perspectivă asupra a tot ceea ce o precedă sugerează un timp încheiat, o evoluție completă*” (Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, 1977). În loc de istorie înțeleasă ca „narațiune încheiată”, scriitorii postmoderni, postcomuniști sau postcoloniali ne propun o istorie concepută în diferența ei, ca „reconstrucție, reinvenție, restituire” (Rey Chow).

Narațiuni novatoare în tranziția de la Războiul Rece și comunism: alternative la trama „.firșitului istoriei”

Ipozeza „sfârșitului istoriei”, așa cum apare ea la majoritatea comentatorilor, e o versiune a narațiunilor universalizante de proveniență iluministă care definesc o traiectorie evolutivă în istorie. Derivată

din teleologismul milenarist hegelian, din mesianismul revoluționar marxist sau din forme recente de filozofie apocaliptică, această ipoteză acreditează ideea unei orientări ideale în istorie care, o dată atinsă, suspendă nevoia de istoricitate în viitor. Chiar și deconstrucționiști precum Baudrillard, care neagă „posibilitatea unui viitor semnificativ [...] într-un univers implosat în care istoria se întoarce asupra ei înșee într-o spirală necrfilică ce descrie o ne.firșită regresiune”, scriu de pe pozițiile nostalgice ale unei master narrative care în cazul lui este o narațiune a „Căderii” dintr-un paradis imaginar:

„Privind nostalgic spre o eră de așa-zisă plenitudine referențială, ei construiesc o parabolă exemplară a civilizației occidentale în declin, văzută din perspectiva întîrziatului, a celui sosit după festin” (Rita Felski).

Împotriva orizontului opresiv al postistoriei, descris fie de apologeții ai capitalismului global, fie de născocitori ai unui paradis proletar, literatura experimentală continuă să-și imagineze proiecte umane care tratează istoria ca „provizorie și revizibilă” (Judith Butler). Ideea care se degajă din romanele ultimei decade publicate de Thomas Pynchon (*Vineland*, 1990, *Mason & Dixon*, 1997), William Gibson și Bruce Sterling (*The Difference Engine*, 1991), Toni Morrison (*Jazz*, 1992, *Paradise*, 1998) sau Ronald Sukenick (*Mosaic Man*, 1999) nu este aceea a unui sfârșit triumfal de istorie sau a epuizării nevoii noastre de a gândi istoric. Dimpotrivă, aceste romane pun în evidență dificultățile pe care imaginația istorică le întâmpină în prezent, asaltată din toate direcțiile de vectori ai stagnării, fragmentării și repolarizării. După cum comentează Pynchon în romanul său istoric cu implicații contemporane, *Mason & Dixon*, filozofii „Luminilor” ne-au scutit de nevoia de a imagina paradisiuri alternative, iar



Memoria locului, 1997



populațiile pământului au reușit, *„în câteva scurte generații și cu o lăcomie inconștientă, [...] să devasteze Grădina lumii în care odinioară orice putea înmuguri”*. Și totuși, romancierul contemporan nu-și propune să abandoneze istoria, așa epuizată și devastată cum este ea, ci încearcă să-și imagineze un traseu alternativ prin ea, înapoi spre resursele ei generative sau înainte spre o lume imaginată în care *„joate demarcațiile [și diviziunile] au fost șterse”*.

Contrazicând opinia curentă după care postmodernismul este anti sau postutopic (vezi mai ales Jameson, *Postmodernism*), narațiunile experimentale ale ultimului deceniu demonstrează că romanul nu a abandonat gândirea transformatoare. În același timp, proiectele emancipative ale literaturii sînt secundate de o conștiință critică ce pune în evidență limitele inevitabile ale utopiilor, care – cum nota Toni Morrison într-un interviu recent – trebuie evaluate în funcție *„de cei pe care îi exclude, nu numai de cei incluși”* (James Marcus). Un exemplu la îndemînă din literatura americană recentă îl constituie bogata proză pe tema istoriilor alternative. Această direcție poate fi identificată nu numai în literatura SF a lui William Gibson și Bruce Sterling, ci și în romanele politic-experimentale ale lui E.L. Doctorow, Thomas Pynchon sau Ronald Sukenick, interesate să recupereze posibilitățile ignorate la marile răscruci ale istoriei. De pildă, Gibson și Sterling reimaginează, în *The Divine Engine* (1991), Anglia victoriană din perspectiva prezentului nostru cibernetic, mobilizînd o guerrilla de „computer hackers” împotriva imperialismului britanic amplificat de invenția primului computer cu aburi de către Charles Babbage în 1829. În *The Waterworks* (1994), Doctorow ne invită să reconsiderăm anul de răscruce 1871 în istoria New Yorkului, punîndu-ne întrebarea ce direcție ar fi putut urma cultura americană dacă ar fi scăpat presiunilor economice și diverselor conspirații tehnico-religioase de a controla societatea civilă. În fine, Sukenick își propune în ultimul său roman, *Mosaic Man* (1999), să recupereze o lume alternativă, un *„other-worldly realm”* al posibilităților ignorate. După cum lămurește naratorul semiautobiografic, *„într-o lume care nu mai onorează”* nevoile imaginației, *„zealală lume este tot ce ne-a mai rămas”*. Această lume potențială este căutată mai întîi la nivel personal: în istoria scriitorului de după Holocaust și Războiul Rece care suferă de *„un caz avansat de umanitate, [într-un moment în care] a fi uman este o boală incurabilă care și-a epuizat resursele”*; sau în narațiunea intertextuală („cross-fiction”) pe care Sukenick o construiește împreună cu camarazii săi literari, adepți cu toții ai unei arte a „intervenției” în realitate. Lumea alternativă este căutată și la nivelul istoriei culturale printr-o metodă care recurge la improvizatie și parodie pentru a rescrie narațiunile dominante ale civiliza-

ției moderne (de la cele cinci cărți ale lui Moise la textele canonice ale modernismului și cele apocrife ale literaturii de consum), eliberîndu-le de virusul polarizării. Sukenick descoperă acest virus nu doar în Europa fascizată a ultimului război mondial, ci și în America mcarthystă și consumeristă, în diviziunile geopolitice operate de Războiul Rece și în recrudescența binarismului în forme mai subtile după căderea Zidului de la Berlin. Amenințat continuu cu exterminarea de texte literare și ideologice afișate pe zidurile lumii, scriitorul contemporan își găsește azil nu într-o geografie reală (în Polonia ancestrală, Veneția peregrinrilor

Nord și Sud, Est și Vest apărute după Revoluția Americană, cînd se reconstituie povestea lui Mason și Dixon, și terminînd cu diviziunile insidioase instaurate de „noua ordine internațională” în epoca cînd citim acest roman. Dar romanul lui Pynchon ne propune și cartografia alternativă a unei *„lumi care n-a existat”*, dar care ar fi putut exista: o lume a *„frontierelor deschise”*, a interfețelor culturale și ontologice și a *„identităților fluide”*. Mason și Dixon joacă în acest roman nu doar rolul de mercenari ai expansionismului englez, ideologi ai măsurătorilor și diviziunilor, ci și rolul de transgresori. Expedițiile lor de-a cumnezișul a trei continente (Africa de Sud, America de Nord și Europa) și domenii ontologice (realitate, vis, superstiție, mit) conferă narațiunii o structură de adîncime, suprapunînd o rețea polisistemică principiilor lineare urmate de Mason și Dixon în cariera lor de astronomi și geologi ai imperiului.

Capacitatea narațiunii de a imagina cartografiile alternative este ilustrată ingenios în expediția lui Dixon la Polul Nord. Călăuzit de o apariție misterioasă, Dixon face o descindere în subterana *„marei Gol circumpolare”*, pentru a descoperi acolo o lume răsturnată, la sute de mile sub suprafața pământului. Populația acestei „Terra Concava” este conectată la forțele telurice și la alte energii necunoscute civilizației terestre. Deși conștienți de faptul că într-o bună zi lumea lor subterană va fi deconspirată și standardizată de știința umană, ei refuză să se repatrieze în lumea lui Dixon, argumentînd că suprafața convexă a pământului separă oamenii, orientîndu-i la distanță unul de altul. Prin contrast, pe suprafața *„concavă a pământului, indivizii sunt ușor înclinați unul spre altul, – axele lor converg –, silindu-i să fină seama unul de altul”*.

În vreme ce Mason și Dixon nu-și pot imagina o lume a convergențelor în America secolului 18, romanul lui Pynchon demonstrează că o asemenea integrare e posibilă la nivel diegetic, în narațiunea produsă de venerabilul pastor Cherrycoke (acest tovarăș de drum al geologilor reconstituie expedițiile în 1786, la puțin timp după Revoluția Americană), precum și în lectura noastră interpretativă întreprinsă la sfîrșitul secolului 20, cînd o nouă ordine economico-politică își face apariția pe ruinele Războiului Rece. Atît naratorul Cherrycoke, cît și auditoriul său recrutat din tînăra generație post-revoluționară încearcă să reconstituie o *„Americă a Spiritului”* din mozaic de *„crezuri care se deșășoară, [...] tot mai departe de mare, de adăpostul portului, de certitudinile senine, spre un interior necartografiat, o regiune a îndoielii”*. Cuviosul Cherrycoke visează la un *„sincretism planetar între deșiți, orientali, cabaliști și indigeni”*, un sincretism intențiat pe umanitatea lor comună, nu pe convergența de ideologii. Această utopie se realizează parțial la nivel naratologic, atunci cînd spațiul povestirii este invadat, după retragerea naratorului și a auditoriului său la culcare, de un veritabil *„Bedlam al Americii”*: *„Unul după altul pășesc în odăie servitori negri, săvâncoci indieni, irlandezi renegați, mateleți chinezi, chirașiși fără număr ai ospiciului, toți nufuznicii Philadelphiei”*. Această revărsare de umani-



Arca, 2000

adolescentine, Paris, Berlin, Ierusalim, Boulder sau New York), ci în geografia imaginată a scrisului, în „mozaicul” experimental al ficțiunii care onorează atît lumea alternativă (*the „unworldly”*), cît și lumea contingentă (*the „wordly-wise”*).

Thomas Pynchon duce reconsiderarea istoriei și mai departe în *Mason & Dixon* (1997). Această epopee postmodernă, plasată în a doua jumătate a secolului 18, denunță imaginația geometrică e epocii Luminilor, acuzînd-o de a fi generat diviziuni irevocabile, începînd cu linia despărțitoare de 244 de mile trasată de Mason și Dixon între Pennsylvania și Maryland, continuînd cu noile disensiuni între

tate marginală pune sub semnul întrebării linearitatea lumii imperiale, înlocuind-o cu o țesătură haotică. Reconstrucția narativă a lui Cherycoke ilustrează și ea acest model modificat, sugerând, prin structura digresivă și sintaxa meandrică a propozițiilor, că

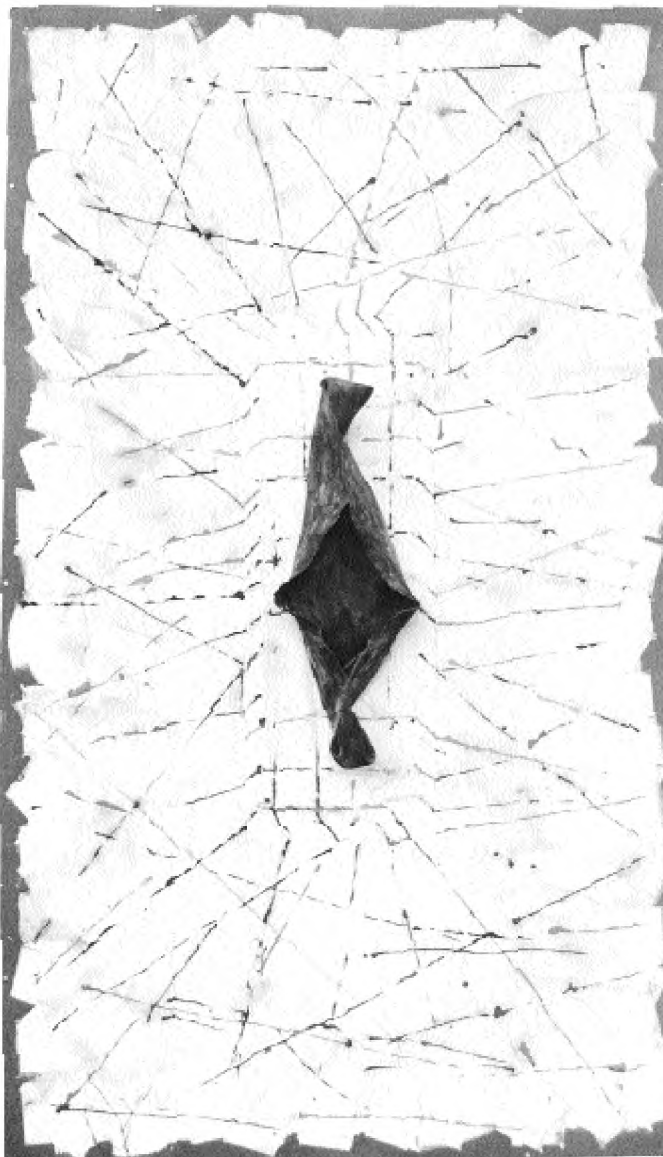
„nici un fir [...] nu duce necondiționat la un punct central care să funcționeze ca loc privilegiat de integrare și explicare a întregului. Fiecare fir narativ cjunge mai curând sau mai târziu la o răscruce sau o b furcare fără perspectivă“ (Hillis Miller, *Ariadne's Thread*, 1992).

Narațiunea istorică nu poate fi decât un asemenea „nod complex cu multe răscruce“, o „jeșea a povestirii“ în care cititorul este invitat să exploreze traseuri alternative.

La fel de important pentru proiectul de recuperare și pluralizare a istoriei s-a dovedit a fi și romanul feminist-multicultural al lui Kathy Acker, Gayl Jones, Toni Morrison sau Alice Walker. Pentru aceste scriitoare, istoria (mai ales istoria socială) este departe de a se fi încheiat. După destrămarea structurii polarizante a Războiului Rece, alte conflicte și diviziuni le solicită atenția. Ultimul roman publicat de Kathy Acker, *Pussy, King of the Pirates* [Pussy, regina piraiților, 1996], și *Paradise* (1998) de Toni Morrison ne sugerează multiplele obstacole, dar și oportunități pe care epoca noastră de tranziție le pune în fața romanului experimental feminist. Obstacolele sînt nenumărate: protagonistă lui Acker, o prostituată evreică marocană identificată cu inițiala O, pornește în căutarea unei comori îngropate pe Insula Piraiților, dar, după cum se adevărește mai târziu, adevăratul obiect al căutărilor acestui personaj matusalemic este propria ei identitate, oprită de mai multe secole de hegemonie patriarhală pe mai multe continente. Angajează banda de pirate condusă de Pussycat s-o ajute în expediția ei, dar descoperă curînd că lumea lor interlopă este la fel de lacomă și violentă ca și societatea masculină. Rescriind ironic celebrul roman de aventuri al lui Stevenson, *Treasure Island*, Acker chestionează atît moștenirea patriarhală, cît și soluțiile convenționale oferite de feminismlul clasic, propunînd în locul lor o imaginație narativă interlopă care transgresează categoriile culturale tradiționale. Romanul lui Morrison urmărește și el destinul unei femei proscrise care se refugiază într-o mănăstire abandonată, la marginea orașelului Ruby din Oklahoma. Aceste femei liminale sînt atacate în debutul romanului de o puteră de patriarhi negri, fondatori ai comunității Ruby. Grupul de nouă bărbați care controlează puterea de decizie în comunitatea lor, în virtutea „purității“ lor rasiale și a statutului lor de întemeietori, încearcă să-și justifice actul de violență prin faptul că femeile refugiate în mănăstire „nu au nevoie de bărbați și

nici de Dumnezeu“. Nu toată lumea împărtășește punctul lor de vedere. Patricia Best, cronicara amatoare a comunității, recapitulează evenimentele diferit: „nouă bărbați pîrsînge au ucis cinci femei fără apărare“ pentru că le-au găsit „împure“, „bla.fenatoare“ și „pentru că au avut puterea s-o facă“. Patricia deconspiră prejudecățile rasiale și sexuale ale istoriei oficiale colportate de patriarhii comunității, încercînd să-și imagineze o societate mai tolerantă și inclusivă.

Structura compozită a romanului lui Morrison, alcătuită din numeroase fragmente și petice narative, contribuie la această perspectivă alternativă,



Arca, 2000

înterupînd trama epică ce dă cîștig momentan asediatorilor, scoțînd în evidență retrospectiv povestirile ignorate ale femeilor și altor marginali ai comunității din Ruby. Urmînd un procedeu tipic pentru literatura lui Toni Morrison, finalul romanului rămîne deschis, confundînd soarta femeilor asaltate în ambiguitate. Nu numai că trupurile lor dispar în chip misterios, dar există și unele dovezi că aceste femei au fost zărite în diverse puncte ale lumii care le-a sacrificat. Aceste personaje liminale („threshold people“, în terminologia lui Victor Turner, *The Ritual Process*), traversînd dintr-o lume într-alta, pun sub semnul întrebării izolaționismul comunității din

Ruby, denunțînd complicitatea ei cu ideologia polarizantă a Războiului Rece (majoritatea bărbaților din Ruby sînt veterani ai unor războaie recente, începînd cu Cel de-al Doilea Război Mondial, și apetitul lor pentru violență este alimentat în parte de „Jungul și neînțeleșul război“ din Vietnam). Fisurile astfel create în istoria oficială a orașelului sînt umplute treptat de o viziune dialogică, postconfrontațională.

În ciuda unor neajunsuri evidente în modul în care regîdesc istoria, simultan din perspectiva unor modele evoluționist-utopice și a unor modele aleatorii preluate din teoria haosului, aceste narațiuni

demonstrează că romanul contemporan mai are încă resurse să contribuie „la proiectul urgent de intercare a discursului despre noua ordine internațională și firușul istoriei care domină tranziția de la Războiul Rece“, detemporalizînd istoria și deterritorializînd lumea contemporană (William Spanos). Disociindu-se atît de nostalgia stîngii politice pentru „o Istorie centralizată“, cît și de credința dreptei politice într-un sfîrșit triumfal al istoriei, literatura postmodernă poate spori diversitatea lumii prezente, rearticulînd-o în jurul unor principii polisistemice și interculturale. Exemple de acest fel pot fi găsite și de cealaltă parte a fostei „cortine de fier“. În literatura noastră, scriitori precum Sorin Titel, Livius Ciocărlie sau Mircea Nedelciu (în colaborare cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș) și-au propus să recupereze o Europă Centrală multietnică ținută sub obroc de mai multe forme succesive de totalitarism – fascist, comunist și naționalist. Căderea așteptată a regimurilor comuniste este văzută de acești autori nu ca un sfîrșit de istorie, ci, dimpotrivă, ca un nou început de unde poate purcede reconstrucția societăților civile postcomuniste. În tetralogia lui Sorin Titel, *Țara îndepărtată*, cititorul este purtat de memoria individuală a personajelor și de dialogul stratificat de voci și istorisiri spre un repertoriu cultural de gesturi și pasiuni considerat pierdut. Acest repertoriu pune în evidență comunicarea de simțire și gîndire a populațiilor ce coexistă în interstițiile Europei Centrale. Recrearea acestui polisistem cultural, care amestecă tradiții românești, maghiare, germane, evreiești sau sîrbești, are implicații importante pentru epoca postceaușistă, propunînd un model dialogic de interacțiune culturală în locul lumii polarizate a Războiului Rece și al crizei comunicaționale create de dictatura comunistă. În mod similar, Livius Ciocărlie își propune în *Clepotul scîfundat* (1988) să recupereze fața dialogică, multiculturală a Timișoarei, împotriva definiției monologice degradante impuse orașului de ultimii ani ai dictaturii ceaușiste. Deși naratorul începe prin a se îndoii de eficacitatea memoriei sale afective și narative („Dacă în urma unui cataclism, mi s-ar cere să reconstruiesc cultura lumii din ceea ce am păstrat în memorie, rezultatul ar fi lamentabil“), el face uz de această memorie într-un susținut act de recuperare postapocaliptică, dezgropînd imaginea palimpsestică a orașului său natal de sub molozul cataclismului ideologic.





Literatura Europei Centrale și Răsăritene are de confruntat și alte probleme istorice specifice regiunii. După cum sugerează și romanele lui Danilo Kiš (*Enciclopedia Mrtvih*, 1983) sau Milorad Pavić (*Khazaraki recnik*), în Europa Răsăriteană demarcația între ficțiune și istorie, narațiune oficială și narațiune apocrifă este adesea extrem de labilă. Pentru croați sau albanezi, istoria sârbească regândită de Pavić poate apărea ca simplă ficțiune, și invers. Reprezentările pe care diferitele etnii și le fac despre teritoriile multietnice sînt adesea ireconciliabile; în plus, întreaga regiune a suferit mai multe decenii de amnezie istorică și de distorsiune a memoriei impuse de comunism. De aici importanța pe care o are opera de recuperare și reinterpretare istorică întreprinsă de literatura recentă. Punctul de plecare al acestei rescrieri critice este o viziune istorică clausotrofică, așa ca în romanul-poem al lui Venedikt Jerofejev, *Moscova pînă la capăt de linie* (publicat în Occident în 1977), al cărui erou-narator călătorește fără orizont în compartimentul închis al unui tren spre un capăt de linie care este și un capăt de lume. Senzația de capăt de lume/capăt de timp este exprimată pregnant și de Ivejlo Dichev, membru al grupului *Synthesis*, care în ultimele luni dinaintea prăbușirii dictaturii comuniste a publicat în samizdat o antologie de literatură alternativă intitulată *Ars simulacri*. Cum nota Dichev, în 1989:

„După ce am trăit experiența modernismului pe propria piele – noi am fost primii, originali, noi am feroit exemple umanității pregresiste – am ajuns dintr-o dată post- [...] Totul s-a întîmplat deja în altă parte, orice idee a fost descoperită, articulată și depășită. Noi, în schimb, am convenit să îngrășăm gîla noastră cu aceste rămășițe. Ce înseamnă asta? Înseamnă că dacă eu întreprind ceva, nu o fac în temeiul valorii intrinsece, înfufabile, a lucrului respectiv – ci doar pentru că am ales această opțiune dintre multe opțiuni la îndemînă, am recuperat-o din contextul ei caduc și am plantat-o acasă. Eu nu trăiesc, eu citez”.

Și totuși, scriitorii generației postmoderne a lui Dichev, care corespunde generației '80 în România,



Arca, 2000

au reușit cel mai adesea să convertească arta recuperării într-o artă a rescrierii. Urmînd exemplul unor premergători precum Danilo Kiš, Esterházy Péter, Nádas Péter, Milan Kundera, Sorin Titel, Ismail Kadare, ei au supus acest concept entropic de lume și de timp blocat unei rescrieri imaginative care reinventează istoria ca o țesătură de trasee alternative, de linii dezordonate, ca în modelul propus de Pynchon. Istoria monologică a comunismului este deconstruită în maniera noii istoriografii propuse de Foucault, François Furet, Luc Ferry sau a „noilor istorici” americani: accentul cade pe

microistoriile individuale care alcătuiesc o țesătură contradictorie, aleatorie, ca în *Enciclopedia morților* de Danilo Kiš; sau pe înșurubirea arbitrară de evenimente și reprezentări, ca în romanul lui Evgenii Popov, *Frumusețea vieții. Capitele fără început și sfîșit dintr-un roman jurnalier* (1990), care intercalează între fragmentele sale narative pasaje culese la întîmplare din *Pravda* anilor 1962-1984. Ultimul procedeu poate fi întîlnit și în romanele „tranzitiei” publicate în ultimul deceniu, care scot în evidență discrepanțele (dar și asemănările subtile) între lumea comunistă și noul capitalism est-european, globalism și localism, limbajul de lemn și limbajul consumerist, dorința parvenirii și *ostalgie* (vezi Daniela Dahn, *Spre vest și nu uita*, 1996; Michal Viewegh, *Cînd crești fete în Boemia*, 1994).

Paradigmele polisistemice propuse de ambele părți ale fostei „cortine de fier” pot părea idealiste și nostalgice la primă vedere, fie că e vorba de „hinterlandul” danubian descris de Claudio Magris ca o lume fluidă, centrifugală, care „nu are nevoie de cartogr. fiere”; de cîmpia panonică interculturală și intertextuală (un veritabil mozaic de citate livrești) reconstruită de Danilo Kiš în trilogia *Circ familial*, *Clepsidra* și *Enciclopedia morților* (1983); fie de Banatul secolelor 18 și 19 reimaginat de Titel, Ciocărlie sau Victor Neumann, ca o „regiune a convergențelor”, „un teritoriu unde civilizațiile Europei Centrale și Sud-Estice au conlucrat la stabilirea unui multiplu dialg intern, pe de o parte, și a unui dialg european, pe de alta” (Neumann); fie, în fine, de ontologia pluralizantă a lui Pynchon, în care realitatea este potențată de imaginar, îmbogățită cu infinite interfețe spre lumi posibile. Dar, oricît de utopice ni s-ar părea aceste spații și identități pluralizante, ele îndeplinesc un rol important în contracararea narațiunilor monologice (etnocentrice sau globalizante) care au proliferat după 1989. Literatura recentă chestionează în același timp concepțiile rigide despre istorie, reamintindu-ne de ancorarea noastră în contingent – de capacitatea istoriei de a ne interpela cu noi și neașteptate mesaje.

Ficțiunea plinătății Cultura română și producția de lipsuri

■ **Călin-Andrei Mihăilescu** – *The University of Western Ontario (London, Canada)*

C a un inginer de suflute, pentru a schița un fel poate aparte de-a înțelege mutațiile acelu – de ce să nu-l numim – imaginar al culturii române, voi începe prin a defini: opunînd conceptul de producție celui de creație. Producția (unui obiect, a unui proces) are ca esență și funcție predilectă reproducția – lucru ce îi scapă uneori din vedere chiar și producătorului. După cum consideră Nietzsche, Heidegger și Deleuze, urmîndu-l pe Marx cu bună știință și voință sau nu, mersul tehnologiei constă în perversa repetiție a identicului. Perversiunea numește absența unui orizont transcendent pe care tehnologia o deghizează sub forma „transcendentului de înlocuire”, numit, după moda schimbătoare, ‘progres’, ‘bine social’, ‘comfort’ etc. Subiectul lui Spinoza, teoria generală a sistemelor, modelele explicative ale istoriei bazate pe mit sunt locuri ale producției avînd ca *telos* supraviețuirea subiectului spinozian sau a teoriei generale a sistemelor ori a unei țări, a unui sat, stat sau a unei ordini sociale. Esența producției este reproducția, colonizarea narcisistă a viitorului.

Spre deosebire de producție, un abis desparte creația de reproducție: nimic nu poate fi recreat (doar doctrina eternei reîntoarceri nietzscheene, ce poate fi înțeleasă pozitiv doar ca o reîntoarcere a neantului, admite re-creația).

În al doilea rînd, producția de lipsuri este un mecanism – analizat mai întîi de maestrul suspiciunii (Marx, Nietzsche), apoi plasat în context contemporan de Deleuze – caracteristic pentru ceea ce Kenneth Galbraith numește „societăți *fluente*”. În acestea, lipsurile nu sînt originare, ele neprecedînd mecanismele reparatorii ale tehnologiilor reproductive. Dimpotrivă, economiile afluate nu produc neapărat acel *ceva* din cauza lipsei sale pe piață; se poate spune, și excesul nu strică aici, că orice produs al tehnologiei afluate este precedat de prezentarea lipsei sale (reclama binevestește victoria produsului asupra lacunei, sistematizînd circuitul economic). Într-o manieră naturalizată, produsul tehnologic va umple lacuna care îl precedă, astfel închizînd cercul perversiunii: avem nevoie de telenovele și de Hollywood, avem nevoie de Coca-Cola și McDonald’s, avem nevoie de jeans. Altfel spus, am fost condiționați

să avem nevoie de ele și să ne ostoin nevoia. În acest sens, satisfacerea acestor nevoi face din consumerism legătura socială dominantă într-o lume unde ‘a fi’ (*to be*) înseamnă esențialmente ‘a cumpăra’ (*to buy*) – Cîtă vreme capitalul rămîne singura limită a capitalului, transcendența lui este imprezvizibilă, deci imposibilă, de dinăuntru său. Capitalul este fața nouă, cea fără de față, a *Ananké*-i.

Așadar, fiecă lipsă produsă de către o economie afluentă produce în schimb obiecte ce vor genera la rîndu-le ‘goluri’ și ‘necesități’ ș.a.m.d. Producția își asigură propriile condiții de reproducere și, aflîndu-se în legătură noncontradictorie cu propria-i esență reproductivă, contrazice viziunea heideggeriană a esenței poetice a tehnologiei. Așa cum Deleuze repetă – cooptîndu-l la răstimpuri și pe Guattari s-o spună – cîmpul social al reproducției nu poate fi separat de sferele dorinței; din contra, dorința se află în centrul mașinării sociale. Dorința de a produce dezirabilul, ridicola dar inevitabila dorință de autoperpetuare printr-un mimesis post-mortem (dorința de autoreplicare dincolo de moarte) animă această colonizare a viitorului, ce iese din timp doar în clipe de extaz, în ne-cînd.

Caracterul sistematic al societăților neafluate este doar parțial; aici, lipsurile sînt date, „precedă” transformările tehnologice, astfel că acestea din urmă răspund ca un întreg provocărilor naturii ori „ghinionului”.

Ruptura dintre economia simbolică a anilor '70-'80, pe de o parte, și ultimul deceniu al seco-

lului XX, pe de alta, devine din ce în ce mai evidentă. Mecanismele producției culturale, ca și locația esteticului, urmează și propun două regiuri distincte, sub un același criteriu de diferențiere istorică. Cultura română dezvoltă simptome tipice pentru modalitățile economice productive (economii productive?) ale societății occidentale, o „societate affluentă” ce își asigură satisfacerea a ceea ce numim (deși bunul-simț se poate înșela) toate necesitățile fundamentale. Cultura română reprezintă azi o replică a mecanismelor economice occidentale, mai degrabă decât culturale.

Cultura română este una ortodoxă, nu în sensul religios al cuvântului, ci într-o accepțiune mai laxă și mai cuprinzătoare. În exemplul bine cunoscut al baladei populare *Meșterul Manole*, devenită mit cultural în România modernă, ni se povestește despre încercarea primului între meșterii zidari ai timpului său de a ridica o biserică fără seamăn pe ruinele înșingurate ale unei construcții neterminate. Cum nimic din ceea ce construiau Manole și calfele lui la lumina zilei nu rezista judecății nopții, cum, abia înălțată, construcția se surpa noapte de noapte, într-un vis i se arată meșterului că trebuie să zidească pe cineva drag în perete dacă e ca biserica să fie și să dăinuiască. Victima și aleasa acestui ritual primitiv, Ana, soția lui Manole, trece prin furtună pentru a ajunge la Manole cu prânzul încă fierbinte. Încetșor, sfîșietor, meșterul ridică zidul în jurul ei și în vreme ce trupul îi e acoperit de cărămizi, bocetul se aude din ce în ce mai stins, pînă ce mamă și copil nenăscut amuțesc. Această scenă dramatică a fost transformată în sacrificiu de temelie, pe care producția culturală românească aspiră să clădească mai departe.

Separată de contextul baladei și interpretată ca o condiție *sine qua non* a imaginarului nostru estetic și cultural, moartea victimei face posibilă producția estetică. Bazat pe sacrificiu, esteticul se înrădăcește, inevitabil, în sacru. Creația sacră nu este numai adevăratul mod al producției culturale; ea, de asemenea, întrerupe ciclul producției alienante prin aceea că nu abandonează actul creator esenței reproductive a producției. Moartea păstrează creația vie.

În mitul lui Manole – în care e de notat și că numele Anei a fost la rîndu-i încriptat în cel al soțului ei – mitologia culturală românească propune o structură sacrificială ce înglobează evenimentul creației, făcîndu-l să reziste urzelii timpului. Idealizînd, balada ar fi suplimentul adevăratei cîtorii de la Curtea de Argeș, un fatidic, inseparabil memento.

În primul meu pelerinaj la o catedrală occidentală, la Worms, mi-am dat seama – vizitînd cripta care păstrează un număr amețitor de ani în memorialul schelelor ilustre – că principala diferență între modurile de producție culturală „catolic” și „ortodox” rezidă în obiceiul catolicilor de a construi lăcașe de cult în care să fie apoi înmormîntați, în vreme ce ortodocșii îngroapă trup-și-suflet ca să își poată ridica bisericile. În Apus, moartea e o consecință calculată; în Răsărit – o condiție a posibilității. Templelor memoriei apusene le corespunde neputința de a uita întîmplările Răsăritului. Principiile catolice nu sînt sacrificiale în felul celor ortodoxe. Cele din urmă cer „cimentarea ontologică a materiei”, un creativ *laissez-faire, laissez-mourir*. Sacrificialul este de nevăzut, însă definitiv pentru o construcție ce stă în relație iconică cu cel care a înlesnit-o: icoana, biserica, opera de artă e obrazul viu al nevăzutului. De partea cealaltă, modul catolic expune rămășițele, ancorîndu-se cu naturalețe în *saeculum*, în matca reprezentării. Cimentarea ontologică tipică mitologiei culturale ortodoxe ne face să înțelegem adînc înrădăcinata neîncredere

românească în instituții. Ortodocșii nu se raportează ontologic la ele: mai bucuș și-ar folosi „cimentul” altunde. Noi nu acordăm încredere neprecupețită școlii, universității, bisericii, armatei ori guvernului – și această suspiciune generalizată față de instituții, pe care Blaga o lega pastoral de partea bună a cenzurii transcendente, incluzînd-o în cunoașterea luciferică, dă sens înțelegerii noastre. Și sensul se află în altă parte, în opoziția – uneori clar definită – dintre individ și societate, acolo unde românii și-au găsit ades loc de scăpare, alint și înțelegere. Fiind legată de mitul sacrificial al creației, neîncrederea românească în instituții se absolvă pe sine de acuzații mai lumești, cum ar fi lipsa de solidaritate, absența dorinței de a clădi și autcjustificabila livrare de sine a Despotului (categorie în care includ „cultul personalității”, așa cum a dominat

operă. Principiul creator nu poate fi reconstituit din alte surse și resurse, ci numai din sacrificiul sinelui, posibil prin izolarea individului de mediul înconjurător al sufletului. Actele de creație care nu își trimit autorii în exil sau în mormînt rămîn suspecte. Opera de artă este astfel lăsată într-o stare de urgență spasmodică, a cărei infinitate poartă sigiliul sacrificiului autorului – moartea sa venerabilă.

De această atitudine atocuprinzătoare sînt legate trei caracteristici ale culturii române: „complexul eternului început” (conform căruia fiecare nouă generație a culturii române moderne ia lumea în piept ca și cînd predecesorii nu ne-ar fi iubit îndezuns pentru a fi relevanți); mitul autorului de geniu mort în tinerete (Eminescu fiind exemplul paradigmatic, iar Daniel Turcea unul dintre cele mai recente); și multe cazuri de autori ce fie „se lasă să moară”, fie ies în întîmpinarea morții



Ecc Homo, 1998

acesta peisajul politic românesc). Pe scurt, recursul la sacrificiu ne dă imunitate la influența alienantă a instituțiilor. Sacrificiul generează temple – și (ză)dărnicia lor.

Lectura modernă a mitului meșterului Manole (avem acces la vreo altă lectură?) ridică moartea la rang de demnitate spirituală, acolo unde creația estetică e înobilată de sacru. Cale regală a sacralității, frumusețea apare întîi, urmată orbește de adevăr și de bine. Aș merge mai departe, afirmînd că structura sacrificială care explică dislocarea apărută în procesul secularizării estetice a sacralului este de asemeni vizibilă în transformarea politicului întru estetic și, nu în ultimul rînd, prezentă în metamorfoza moralității întru *esi-etică*. În vreme ce instituția este împuternicită să administreze reproducția, individul devine locul creației – și al nereproductibilului. El aparține condiției virtuale a creației mai curînd decât împlinirii sale într-o

(Urmuz, Barbu Fundoianu, Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu etc.).

Legenda lui Manole aduce evenimentul creator între două morți, a Anei și a bărbatului ei, cea de-a doua devenită necesară după ce produsul final – construcția – a fost desăvîrșit. Hotarul morții e ceea ce nu lasă creația să înghețe în „produs”. Ironic și necesar, sponsorul princiar al bisericii înălțate de Manole îi lasă pe meșter și pe calfele sale să moară pe acoperișul preînalt, confirmînd singeros distanța dintre individ și instituție, dintre creație și producție. Creația însăși – sîntem invitați să credem – nu are viitor în apropierea celorlalți sau, altfel spus, în înstrăinare. Simplul început adolescentin, spontaneitatea, intuiția – valori ale eroismului intelectual tînr și ale apărării împotriva ratării – sînt reafirmate cu





fiece nou gest contemplativ, cu fiecare nouă încordare întru nemurire. Sacrificiul „umple” creația, îi conferă acea plenitudine a cărei ficțiune nu poate fi întrezărită cită vreme mintea contemplativă continuă a se înfiora în fața sacrificiului.

Întorcându-mă la cele două perioade istorice menționate, ceea ce cred că este tipic pentru anii '70-'80 este izolarea crescândă a creatorilor și creațiilor de agregatele societății românești. Dacă ar fi să vorbesc despre literatură ca sinecdochă și alegorie a creației estetice, aș califica literatura română a acestei perioade, cu jocurile sale metaforice, cu ușurința sa – *tout(e) court(e)*, cu strategiile ei elaborate menite să păcălească cenzorii pe socoteala lectorilor constrânși să citească printre rînduri adevărul și binele, aș califica această literatură ca pe cea mai pură expresie a caracterului fictiv al faptelor – tragedie românească a sfârșitului de epocă Ceaușescu.

În timp ce economia românească producea sărăcie (o stare în care producția de lipsuri devenise rațiune politico-economică în sine, substituindu-se pînă și speranței satisfacerii lor), ea

entat spre istorie – pe scurt, acel „non fiction” al lumii anglo-saxone. Acestea din urmă au rămas cvasiinaccesibile, atotînfeudate cenzurii.

Schimbară generică de după decembrie 1989 privește publicarea unor texte aparținînd genurilor denotative pînă atunci reprimare. În ultimii zece ani, majoritatea textelor inedite și a celor retipărite s-au axat pe descrierea „obiectivă” a realului, implicînd scăderea vertiginoasă a interesului publicului pentru ficțiune și poezie. Cuvîntul de ordine al zilei este ‘adevăr’, iar ‘binele’ îi urmează la fel de nechibzuit ca singura atitudine acceptabilă pentru foștii sclavi, acum eliberați. Frumusețea, sau cum vrem să numim figura alegorică a esteticului, și-a pierdut grația publică. Mai mult, revelațiile făcute publicului românesc în cantități copleșitoare și în publicații nu o dată dubioase sînt articulate pe premisa denunțării urîteniei și imoralității faptelor denunțate. Între timp a devenit normal să considerăm drept etic acel act care dezvăluie „urîtul adevăr”.

Pe de o parte, cultura română reproduce mutația, apărută în Occident la începutul epocii Luminilor, cînd pactul dintre adevăr și bine și-a

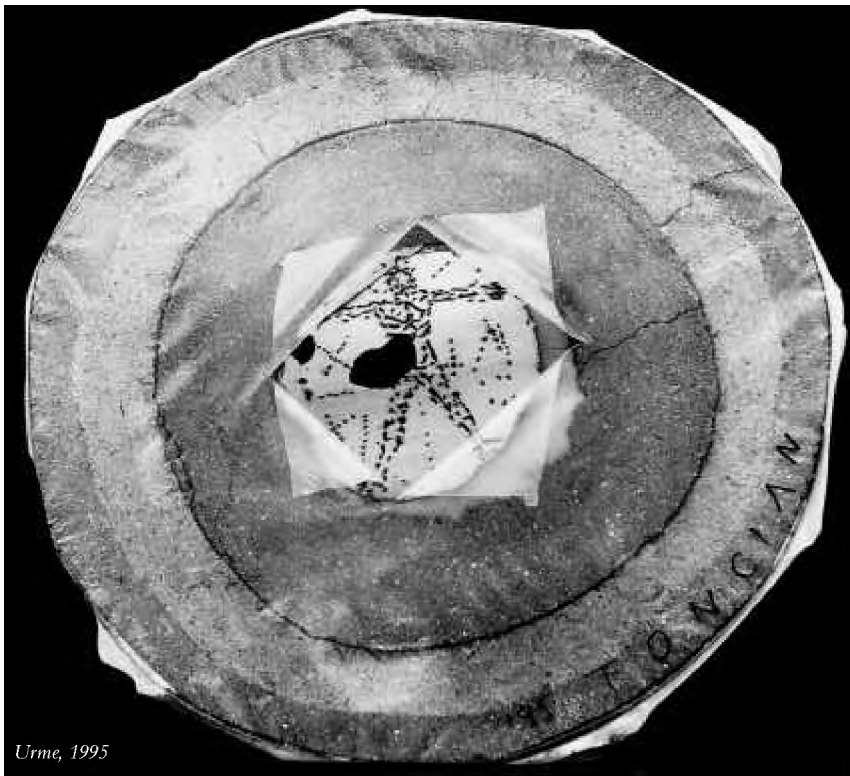
politica națională. Fenomenul nu e limitat la cercurile largi de amatori. Pare ciudat să constată că deschiderea, cu zece ani în urmă, a granițelor a dus la un efort de asimilare a Occidentului la condițiile românești mai curînd decît la încercarea de a adapta o țară, atîta vreme izolată, la mentalitatea Apusului. Mulți dintre intelectualii români sînt înclinați, chiar mai mult decît în trecut, să subscrie acestui *nombrișm* care, mărturisit sau nu, definește paradigma discursului intelectual românesc. Forțînd nota: o Românie centripetă îi urmează unca centrifuge; eliberarea dintr-o temniță, cu toată isteria aferentă, este urmată de aceeași dorință de eliberare dintr-o altă închisoare; și în vreme ce simptomul introvertit al acesteia este adeseori aclamat ca formă de introspecție (avîndu-și ca limită inferioară naționalismul grosier), gravitatea curcubeului Bucureștilor adună țara laolaltă, cu orice preț. (Re)facerea rețelei internaționale prin care cultura română să joace un rol (mai degrabă decît rolul principal și, în același timp, nici un rol) este lăsată în grija „celuilalt”. Iar prăpastia alterității fie îi înspăimîntă, fie îi plictisește pe membrii, de elită sau nu, ai paradigmei *nombriște*.

Literatura română a ultimei decade trece ca și neobservată. În ce mă privește, pot spune că nici un text major în proză sau poezie nu a apărut după '89. Mult mai bine reprezentate sînt genurile politic, sociologic și analitic-istoric, și numele lui Mihai Șora, Vlad Georgescu, Andrei Pleșu, H.R. Patapievici, Sorin Alexandrescu, Sorin Antohi, Alina Mungiu, Gabriel Liiceanu, Lucian Boia, Stelian Tănase sînt cele ale unor autori prezenți astăzi în prima linie a acestei reînnoite tradiții. Încă și mai bine reprezentate sînt memoriile și jurnalele, datorită retipării de documente importante ale erei precomuniste și publicării în premieră a manuscriselor lui Mihail Sebastian, Jeni Acterian, I.D. Sîrbu, I. Negoieșcu, Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Ion Ioanid, ca să evoc doar cîțiva din cei mai importanți.

În acest climat nou, interesul pentru *belles lettres* a scăzut drastic; dacă odinioară să fii scriitor era la modă, acum condiția de scriitor implică resemnarea. O decădere plînsă *sotto voce*: lipsa ficțiunii apare ca fiind reală, ceea ce face inutilă o ficțiune a preaplinului estetic. Lipsa, o dată produsă, își va genera reproducerea; doar accidentul operei percepute ca o creație ar mai putea întrerupe, imperceptibil poate, ciclul pauperității.

Pe de altă parte, experiența lui *horror pleni* ne e dată de contemplarea năravurilor preaplinului, a acelor poziții radical-discriminatorii (ultranationaliste, antietnice, xenofobe, sexiste etc.) ce, invocînd mituri fondatoare și practici exclusiviste, proliferază, și nu marginal, în România de azi. Logosul ioinic – *qui révèle la vérité de la violence en se faisant expulser* – rămîne încă dincolo de limita orizontului românesc. Și cum ar putea fi altfel de vreme ce narcisismul reproducției stăpînește nestăvilul cultura română în întruchipările fals variate ale *nombrișmului*, de vreme ce clipa ne găsește ca pe niște așteți epurice goliți de orice altceva în afară de noi înșine?

Varianta inițială a textului a fost prezentată la colocviul „Cultura română în context occidental”, ținut la Universitatea din Viena, la 7 mai 1998. Traducerea din engleză a textului aparține lui Andrei Zlătescu și autorului.



Urme, 1995

producea de asemeni un gol acut de realitate. În acest gol întîmplările erau absorbite în condiția lipsei lor de însemnătate. Reacția tipică producțiilor culturale ale vremii este semnificativă pentru ideea că lumea plină se afla întotdeauna în altă parte, prea îndepărtată ca să devină vreodată accesibilă prin „producție”.

În cultura română aceasta este perioada cînd neîncrederea în instituții a atins proporții homerice – și nu ne rămîne decît să ne întrebăm de ce vremurile nu au produs nici un poem epic. Pesemne datorită golului de realitate atașat evenimentelor din lumea reală. Realitatea trebuia golită de sine pentru ca ficțiunea realului și realitatea ficțiunii să îi poată înlocui plenitudinea. În această perioadă, genurile prețuite – poezia, proza lungă și scurtă – au eclipsat, *faute de mieux*, genurile mai pronunțat denotative, ca textele jurnalistice, biografiile și autobiografiile, scrisul ori-

adjudecat frumusețea la hotarul unei episteme rigid ancorate în dogmatismul rațiunii. Pe de altă parte – și asta de acord cu tradițiile eclecticizante ale modernității românești, ce a amestecat uneori paragrafele istoriei într-un conglomerat greu de descris – urîteniei adevărului i-a fost conferit atît de repetat statut de legitimitate în discursul public, încît gîndul te duce la revoluția estetică a lui Baudelaire, ce a coborît frumusețea de pe soclul ei clasic, aducînd astfel epoca Luminilor la un liman lizibil. Retrospectiv, recunoaștem că adevărul și urîtenia sînt legate cumva, poate printr-un legămînt balcanic: ceea ce este urît este luat ca adevăr, pînă la proba contrarie (care probă, ca în cazul vinovăției date de la bun început subiectului societății comuniste, arareori iese la lumină).

Această cotitură dinspre România anilor '70-'80 la cea a anilor '90 este însoțită de o mutare de accent, din ce în ce mai pregnantă, către cultura și

Imperativul „cunoașterii lui Dumnezeu” la profetul Osea

■ Eugen Pențiu – *Hellenic College Holy Cross (Boston, SUA)*

Din cele câteva date pe care le cunoaștem referitoare la viața și activitatea profetului Osea, un lucru e cert: drama lui conjugală e înțeleasă și mai bine dacă luăm ca punct de plecare natura cultului canaanit, în speță prostituția „sacră”. Probabil că infidelitatea lui Gomer a fost de acest tip. În tot cazul, experiența amară prin care a trecut fiul lui Beerî a lăsat urme adânci în sufletul dominat de tandrețe (Osty), determinându-l să considere într-o nouă lumină legământul lui Yahweh cu Israel. Osea este primul aghiograf veterotestamentar care a îndrăznit să vorbească despre iubire (rădăcina אהבה : a atitudine fundamentală și proeminentă a lui Dumnezeu în raport cu poporul Său. Viziunea profetului e de-a dreptul novatoare și temerară, dacă ne gândim la popularitatea mitului „unirii sacre” (ieroj gamoj) în Orientul antic. Dar, așa cum bine sublinia E. Jacob¹, Osea își propune să combată practicile canaanite nu cu asprimea unui Ilie, ci cu o metodă nouă și mult mai eficace, pe care o putem numi „omeopatică”, adică o dezarmare prin armele adversarului. Așadar, „logodna veșnică” dintre Yahweh și Israel (Os 2:22/20) constituie un ecou al polemicii dintre Osea și simpatizanții cultului canaanit.

Dacă la baza legământului se găsește iubirea pură, dezinteresată a lui Dumnezeu (cf. Os 11: 1-2; 14:5/4), atunci aspectul juridic, legalist trece imediat pe planul al doilea. De remarcat, răspunsul poporului la iubirea divină nu e redat cu ajutorul rădăcinii אהבה („a iubi”), ci prin verbul ירצה („a cunoaște”). Această strictă partajare terminologică e cât se poate de semnificativă. Cât privește ירצה אלהים („cunoașterea lui Dumnezeu”), expresia apare, în această formă, pentru prima dată în cartea profetului Osea (4:1 și 6:6), apoi încă o dată în Pilde 2:5².

Înainte de a trece la circumscrierea semantică a acestei expresii, atragem atenția asupra deosebirii care există între noțiunea modernă și cea biblică a „cunoașterii”. Noțiunea modernă e puternic influențată de gândirea scriitorilor și gânditorilor elini. Aceștia din urmă au insistat asupra „obiectivității” actului cognitiv. În schimb, pentru aghiografii Vechiului Testament, cunoașterea nu e atât de mult o constatare obiectivă, cât mai ales un mod de a „simți” și „resimți” realitatea prin intermediul experienței³. Dacă în gândirea greacă antică fenomenul cunoașterii implică o anumită detașare a subiectului cunoscător față de obiectul cunoașterii, în cea veterotestamentară cunoașterea depășește simpla „vedere” numai în momentul când între subiect și „obiect” există un raport mai mult sau mai puțin personal. În acest caz, cunoașterea biblică are o dublă dimensiune: una afectivă și una care ține de voință, mai ales atunci când subiectul e Dumnezeu. De data aceasta, cunoașterea e totuna cu „alegere” (cf. Gen 18:19; Ex 33:12; Ier 1:5).

Israelitul biblic ignoră filosofia, cunoașterea e pentru el o noțiune empirică. Același lucru se poate afirma și privitor la „cunoașterea lui Dumnezeu”, care e mai degrabă o „recunoaștere” a atotputerniciei lui Dumnezeu, nu din speculații

metafizice, ci din faptele, lucrările săvârșite de Yahweh în cadrul istoriei (cf. Ex 7:5, 17)⁴. În acest context, cunoașterea reclamă din partea subiectului o anumită atitudine față de Yahweh. „A cunoaște că Yahweh e Dumnezeu” înseamnă de fapt a recunoaște domnia Lui asupra lumii, a te supune voinței divine și a face ceea ce e plăcut înaintea Lui (cf. Ier 22:15-16). Când cineva se îndepărtează de calea cea dreaptă, atunci el pierde dintr-o dată capacitatea „cunoașterii”, dovadă că pentru israelitul biblic cunoașterea implică în mod automat o comportare corespunzătoare din partea subiectului cunoscător (cf. Ier 4:22; 9:2, 5).

La nivelul literaturii sapiențiale, „cunoașterea lui Dumnezeu” reprezintă un adevărat program de viață, pentru care trecutul istoric e o lecție



Cruc ficare, 2000

pentru prezent (cf. Pilde 30:3). Mai mult, la baza cunoașterii trebuie să se găsească „frica de Dumnezeu” (cf. Pilde 1:7; Ps 110:10), expresie biblică redată în limbaj modern prin „religiozitate, evlavie” (cf. Ex 20:20; Deut 6:2). De reținut, „frica de Dumnezeu” și „cunoașterea lui Dumnezeu” sunt privite ca noțiuni sinonime (cf. Pilde 1:29; 2:5, 6).

Revenind la expresia oseaiană ירצה אלהים vom trece mai întâi în revistă principalele studii și orientări ale exegezei biblice contemporane, urmând ca în final să delimităm aria semantică a expresiei de mai sus.

Interpretări privind ירצה אלהים la Osea

Dată fiind semnificația particulară a noțiunii biblice de „cunoaștere”⁵, majoritatea comentariilor și studiilor se declară pentru o interpretare „subiectivă”. ירצה אלהים fiind, așadar, expresia comuniunii Yahweh-Israel, la nivelul legământului. Dovadă destul de evidentă a acestei orientări sunt definițiile date expresiei: „comuniune cu Dumnezeu în respect, iubire și credințioasă”

(Baumann), „respect față de Dumnezeu și voia Sa” (Hänel), „comuniune personală” sau „larul inimii” (Th. H. Robinson), „comuniune de viață cu Dumnezeu” (Weiser), „legătura intimă între doi parteneri” (Buber), „pietate practică” (Botterweck).

Anul 1953, când H.W. Wolff a publicat *Wissen um Gott als Uiform von Theologie*⁶, a însemnat un moment de cotitură în sfera exegezei biblice. Ideea fundamentală a studiului reiese din titlu și din fraza inițială: „Cine vrea să traducă termenul «teologie» în limba Vechiului Testament trebuie să folosească expresia: ירצה אלהים ”⁷.

Dată fiind noutatea acestei interpretări „obiective”, intelectualiste, care trasează semnul egal între „cunoașterea lui Dumnezeu” și stipulațiile „Torei”, reacția orientării clasice „subiective” nu s-a lăsat mult timp așteptată. Primul care a luat poziție față de opinia lui H.W. Wolff a fost E. Baumann, autorul unui studiu clasic referitor la rădăcina ירצה . În 1955, acest exeget respinge concluziile lui Wolff, printr-un articol care are același titlu, însă la forma interogativă: *Wissen um Gott als Uiform von Theologie?*⁹

În 1961, W. Eichrodt, autorul celebrei *Theologie des Alien Testaments*, în studiul *The Holy One in Your Midst*¹⁰, combate tezele lui Wolff, pentru ca, în același număr XV al revistei

Interpretation, Wolff însuși¹¹ să facă aluzie la propria interpretare lansată cu opt ani în urmă.

La criticile aduse interpretării intelectualiste, H.W. Wolff va răspunde printr-un nou studiu privind controversata expresie oseaiană¹². Aceași interpretare re apare în comentariul său la cartea profetului Osea și în articolul său din 1953, republicat fără modificări în 1964¹³.

Printre susținătorii noii orientări „intelectualiste” îl amintim pe W. Zimmerli¹⁴, care ține să sublinieze „convergența metodelor și similaritatea rezultatelor” dintre el și H.W. Wolff, în două domenii diferite. Roland de Vaux, referindu-se la Os 4:6, afirmă: „Preotul este iconomul și interpretul unei științe, daat, care vine de la Dumnezeu, dar în cadrul unei revelații trecute, transmise prin canalele umane ale tradiției și practicii”¹⁵. Între timp, opinia lui Wolff câștigă alți simpatizanți. Astfel, în 1966, J. Helewa¹⁶ acceptă ca punct de plecare teza susnumitului autor, pentru ca H. Bruppacher, într-o recenzie, să precizeze: „Desigur, lucrul cel mai de preț din acest volum [Gesammelte Studien zum Alien Testament] este studiul asupra lui da'at elohim la prefe-



Alcătuiri T, 1980-1999



ul Osea, care nu e explicat în sens psihologic, ca provenind din semnificația matrimonială a verbului *jada'*, ci ca „știință despre Dumnezeu”¹⁷.

J.L. McKenzie¹⁸ reia teza lui Lippl-Theis¹⁹ ajungând la concluzia că *דעת אלהים* e totuna cu „moralitatea ebraică tradițională”, privită în sens dinamic, deci tot pe linia interpretării intelectualiste.

Deceniul al VIII-lea a însemnat o reînnoire a orientarea „subiectivă”. R. Crotty²⁰, pornind de la tradițiile legate de exod și încheierea legământului pe muntele Sinai, consideră „cunoașterea lui Dumnezeu” o noțiune „relațională”, iar I. Ambanelli, în studiul *Il sign ficato dell' espressione da'at 'elohim nel profeta Osea*²¹, subliniază „caracterul practic, existențial pe care Osea îl însușă acestei noțiuni” (p. 141).

În finalul acestei succinte treceri în revistă a orientărilor conturate pe marginea semnificației lui *דעת אלהים* se impun două observații critice. În primul rând, mai toți autorii subestimează rolul dramei conjugale în conturarea și înțelegerea acestei noțiuni.

Din acest motiv, textele examinate sunt luate numai din partea a doua a cărții (capitolele 4-14), unde de fapt apare și respectiva expresie (cf. 4:1; 6:6). Cu alte cuvinte, sunt lăsate la o parte locurile din prima parte a scrierii, în special 2:21-22, unde „cunoașterea lui Dumnezeu” devine semnul concret al logodnei veșnice dintre Yahweh și Israel.

În al doilea rând, I. Ambanelli e singurul autor care ține să sublinieze „complementaritatea” celor două aspecte ale noțiunii: cognitiv și relațional:

„Cu alte cuvinte, cunoașterea duce la acțiune, iar acțiunea presupune cunoaștere”²².

Toată disputa se reduce în acest caz la o chestiune de accent.

Șfera semantică a noțiunii *דעת אלהים*

Dacă expresia *דעת אלהים* apare la Osea numai de două ori (4:1; 6:6) fenomenul „cunoașterii” poate fi regăsit de mai multe ori pe parcursul scrierii oseiene. Din examenul textelor în care apare acest fenomen, putem desprinde câteva trăsături specifice, pe care le expunem în rândurile de mai jos.

(a) „Cunoașterea” e înainte de toate un fenomen al vieții religioase. Osea nu se referă la un alt tip de cunoaștere, decât la cea raportată la sfera legământului dintre Yahweh și Israel. Un exemplu sugestiv în acest sens îl constituie Os 4:1, unde „cunoașterea lui Dumnezeu” apare în poziția

finală, ca o concluzie, alături de *דעת אלהים* și *אף*, componentele de bază ale legământului (cf. Ex 34:6; Ios 2:14; 2 Regi 15:20). Prin urmare, *דעת אלהים* vizează baza raportului personal dintre Yahweh și Israel.

(b) Termenul *דעת* desemnează un fenomen bilateral. Firește, majoritatea textelor unde întâlnim o formă a rădăcinii *דע* („a cunoaște”) au ca subiect pe Israel, dar nu trebuie să uităm cele câteva locuri unde Yahweh însuși e subiectul cunoașterii (cf. 5:3; 8:4; 13:5). În 5:3-4 avem un singur fenomen, cunoașterea, și doi subiecți, Yahweh și Israel. Această reciprocitate a actului cunoașterii face aluzie la legătura conjugală²³. În primul verset (3), cunoașterea implică descoperirea unei persoane față de o altă persoană, două

persoane față în față, întocmai ca într-un dialog. Nici în cazul lui Yahweh, nici în cel al lui Israel, nu e vorba de o cunoaștere teoretică, speculativă, de la subiect la obiect. Cunoașterea e de data aceasta expresia unui raport interpersonal între Yahweh și poporul Său, în cadrul căruia fiecare partener își păstrează calitatea de subiect cunoscutor.

(c) Cunoașterea nu e un fenomen limitrof, ci unul central, de primă importanță, deoarece absența acestuia poate duce la un moment dat la anihilarea unui popor întreg (cf. 4:6); *דעת* e în acest caz mai mult decât o cunoaștere noțională²⁴. Că această cunoaștere e un fenomen fundamental pentru viața unui popor, reiese din partea a doua a versetului citat mai sus. „Învățătura” (*תורה*) poate fi uitată, cunoașterea nu poate fi decât respinsă, refuzată (rădăcina *סרס*, cf. 4:6).

(d) Cunoașterea ajunge la un moment dat expresia concretă a legământului sinaitic. Pasajul 4:1-3 se desfășoară tocmai sub semnul acestui legământ, pentru că *ארץ* („țară”) și *יושב* („locuitor”) fac aluzie la „darul pământului”, făgăduit cu ocazia încheierii legământului (Ex 6:5-8); cf. Gen 15:7u; 17:8²⁵. În mod corespunzător, absența cunoașterii (4:1) determină o deteriorare gravă a legământului. Secvența fărădelegilor care abundă în lipsa acestui fenomen amintește, firește, destul de estompat, de terminologia Decalogului (cf. Ex 20/Deut 5). Mai mult, perturbarea ordinii cosmice (4:3) trimite la legământul încheiat după încetarea potopului (cf. Gen 9:10) sau la pacea universală profețită de Isaia (11:6-9)

(e) „Cunoașterea lui Dumnezeu”, ține să precizeze Osea, este superioară oricărui element cultic (cf. 6:6). Cu acest text, el se asociază celorlalți profeți preexilici, care au atacat, cu și mai multă vehemență, latura sacrificială a cultului mozaic (cf. Is 1:10u; Ier 6:20; 7:21u; Am 5:21; Mih 6:6u). „Bunătațea” (*יְרֵמָה*) nu e egală cu „cunoașterea lui Dumnezeu”

(*דעת אלהים*), după cum nici *jer fa'* (*יְרַמֵּה*) nu se confundă cu „arderea de tot” (*מלח*). „Cunoașterea lui Dumnezeu” se găsește aici în poziție finală, exact ca în 4:1, reprezentând cumuna vieții religioase și morale (1 Regi 15:22: ascultarea ia locul noțiunii oseiene, într-un context similar).

(f) „Cunoașterea lui Dumnezeu” se prezintă apoi ca un fenomen dinamic, implicând elementul volițional. În 5:4, cunoașterea e totuna cu întoarcerea (convertirea), iar în 6:3, același fenomen se desfășoară numai printr-un efort susținut din partea subiectului, pentru ca în 10:12, cunoașterea să fie zugrăvită ca o „căutare” (*בחינה*) a Persoanei divine.



Alcătuiri T

(g) Din 2:21/19-22/20 reiese că **רַמְתָּ אֱלֹהִים** a fost privită de Osea ca semn distinctiv al noului legământ. Acesta din urmă e descris ca o logodnă veșnică între Yahweh și Israel, cunoașterea fiind expresia concretă a legământului.

(h) Cunoașterea apare în paralela cu **תּוֹרָה** („învățătura”), dar inconfundabilă cu această noțiune, care trebuie înțeleasă în sensul de „îndreptare, călăuzire”²⁶, fixată în scris din generație în generație ca un izvor nesecat de apă vie (Deut 32:47; 33:10; 7:26).

Ajunși la acest punct, ar trebui să aplicăm lui Osea cele spuse de M.E. Boismard privitor la cunoașterea lui Dumnezeu întâlnită la Sfântul Evanghelist Ioan:

„Noțiunea cunoașterii lui Dumnezeu are firește un rol esențial în gândirea Sf. Ioan, dar când ne propunem să aflăm sensul exact al expresiei, ne lovim de o serie întregă de dificultăți de interpretare”²⁷.

După prezentarea succintă a particularităților pe care le implică fenomenul cunoașterii în viziunea profetului Osea, vom încerca să răspundem la întrebarea fundamentală: La ce se referă Osea când vorbește despre „cunoașterea lui Dumnezeu”, la un raport personal între cei doi parteneri (interpretarea „subiectivă”) sau la o învățătură revelată de Dumnezeu (interpretarea „obiectivă”)?

Reamintim că cele două aspecte ale noțiunii sunt complementare, rămâne de văzut unde cade accentul. În ceea ce ne privește, optăm pentru prima interpretare, cu o anumită nuanțare. Iată care sunt motivele acestei opțiuni.

„Cunoașterea lui Dumnezeu”, în cartea profetului Osea, e un fenomen care ține de sfera legământului dinamic, bilateral, existențial. Nu trebuie să uităm că în cadrul gândirii semite, în general, și al celei biblice, în special, actul cunoașterii are o semnificație cu totul specială, accentul căzând aici pe aspectul empiric. Acestui fenomen existențial Osea îi conferă un plus de dinamism și concretețe, raportându-l la drama conjugală prin care a trecut. În sfera matrimonială, „cunoașterea” presupune îngăduință și înțelegere între soți. Transpus în planul istoriei mântuirii, fenomenul în discuție desemnează deschiderea persoanei umane în fața Creatorului. Cunoașterea corespunde în această fază unei atitudini fundamentale a creaturii raționale, care poate fi etichetată drept „religiozitate” sau „frică de Dumnezeu”, ca să folosim o expresie de factură sapiențială. De aceea, când Osea afirmă „Poporul meu piere din lipsa cunoașterii” (4:6), nu e vorba de o cunoaștere teoretică, speculativă, ci de una existențială, care constă în transpunerea practică a principalelor linii trasate în cadrul legământului. Cu alte cuvinte, când această cunoaștere e absentă, când nimeni nu are nici cel mai mic respect față de Dumnezeu, când „frica de Dumnezeu” a dispărut, când nimeni nu se teme măcar de pedepsele lui Dumnezeu, atunci totul se desfășoară exclusiv pe orizontală, după legea junglei. Fărădelegile se țin lanț (Os 4:2), viața devine insuportabilă în acel timp și spațiu fără Dumnezeu.

Și fiindcă am ajuns la acest punct, nu trebuie să trecem cu vederea raportul **רַמְתָּ אֱלֹהִים // תּוֹרָה** „cunoașterea lui Dumnezeu”//„învățătura”²⁸. Am afirmat mai sus că expresia oseaiană poate desemna o deschidere ontologică, pe care Creatorul a imprimat-o omului în momentul inițial al creației, și că, în baza acestei deschideri, făptura umană e într-o continuă căutare a Persoanei divine (cf 3:5; 10:12). După cum

se poate observa, Osea pune un accent deosebit pe aspectul dinamic al cunoașterii, dar fără a neglija celălalt aspect, obiectiv, al fenomenului. Cine asigură obiectivitatea sau orientarea acestei cunoașteri? Răspunsul ni-l dă Os 4:6: **עָלַהּ בָּאֵזֶז „învățătura Dumnezeului tău”**. Cu alte cuvinte, **תּוֹרָה** se referă la suma faptelor și cuvintelor lui Yahweh, la vremea aceea consemnate în scris (8:12). Așadar, „cunoașterea lui Dumnezeu” are și o latură cognitivă, care vine în completarea celei relaționale.

Cunoașterea-căutare e susținută permanent cu ajutorul „învățăturii” (**תּוֹרָה**). În 4:6, profetul aduce două acuzații cu privire la tagma sacerdotală: a) respingerea cunoașterii; b) uitarea învățăturii. Prima acuzație depinde de a doua, deoarece „uitarea învățăturii”, desconsiderarea acestui mijloc eficace în modelarea religioasă-morală a poporului va duce în final la o stare de indiferență tot mai accentuată față de Dumnezeu, până la respingerea totală a cunoașterii. Rezultatul final, pieirea poporului, nu apare ca o pedeapsă din afară, ci ca o consecință a unui proces lăuntric. Osea reușește să reliefeze aici aspectul existențial al cunoașterii lui Dumnezeu. Importanța acestui fenomen pentru viața și sănătatea morală a unui popor întreg, cu alte cuvinte, imperativul „cunoașterii lui Dumnezeu” poate fi întâlnit, deși nu întotdeauna *expressis verbis*, pe tot parcursul scrierii oseaene.

Cât privește originea acestei expresii, majoritatea autorilor se declară pentru paternitatea nonoseiană, cel mai vehiculat argument fiind stilul „abrupt” folosit de profet în introducerea acestei expresii. Concluzia observației e următoarea: **רַמְתָּ אֱלֹהִים** pare a fi o noțiune pe care auditoriul o cunoaște deja, deci anterioară lui Osea și împrumutată de acesta de la cercurile levitice din Regatul de Nord²⁹.

După părerea noastră, stadiul actual al studiilor biblice nu ne permite să vorbim cu atâta siguranță despre „originea nonoseiană” a expresiei de mai sus. Apoi, cine știe cu certitudine dacă **רַמְתָּ אֱלֹהִים** a circulat ca o formulă tehnică sau a fost numai o simplă construcție gramaticală, creată de Osea? În ultimul caz, profetul a urmărit să sublinieze cu ajutorul acestei construcții fundamentul declinului religioasă-moral și social. Stilul „abrupt” se explică prin familiaritatea fenomenului „cunoașterii lui Dumnezeu” în rândul ascultătorilor.

Susținătorii originii nonoseiene a acestei expresii aduc în discuție utilizarea variată a numelor divine²⁹. Prezența termenului generic **אֱלֹהִים** („Dumnezeu”) alături de „cunoaștere” nu constituie un argument destul de serios în sprijinul tezei conform căreia Osea ar fi împrumutat expresia controversată. Or, prin utilizarea acestui termen, autorul a încercat să facă aluzie la reli-

giozitatea simplă, dar sinceră, caracteristică perioadei patriarhale, deci înainte de revelarea numelui divin Yahweh (**יְהוָה**) apare în tradiția referitoare la patriarhul Iacov, cf. Os 12:4).

În concluzie, reținem că **רַמְתָּ אֱלֹהִים** a fost creată probabil de Osea, fenomenul ca atare al cunoașterii lui Dumnezeu fiind cunoscut de auditoriul său, de unde și introducerea cam abruptă a expresiei de mai sus. Ceea ce e cu adevărat important e că această cunoaștere constituie expresia legământului dintre Yahweh și Israel. Cu această semnificație o regăsim mai târziu la Ieremia (24:7; 31:31-34) și Iezechiel (36:25-33). În epoca neotestamentară, Sf. Ioan ține să precizeze: „Noi știm că Fiul lui Dumnezeu a venit. El ne-a dat o inimă pentru a cunoaște adevărul” (1 In 5:20). Ideea „cunoașterii lui Dumnezeu” joacă un rol fundamental în opera iohanică. Cele mai frumoase pasaje, cum ar fi cuvântarea Mântuitorului după Cină (In 14) sau prima epistolă sobornicească, par a fi centrate pe această idee. Peste tot la Apostolul Iubirii, cunoașterea lui Dumnezeu se identifică perfect cu expresia „a rămâne în Dumnezeu” (1 In 2:3-6), a persista pe calea binelui, a fi aproape de Dumnezeu și a-I simți continuu prezența binefăcătoare. „Cel care nu iubeste nu L-a cunoscut pe Dumnezeu, pentru că Dumnezeu este iubire” (1 In 4:8) constituie apogeeul unei noțiuni biblice fundamentale, „cunoașterea lui Dumnezeu”, întâlnită la Osea cu sensul de deschidere, raport personal, identificată de Sfântul Evanghelist Ioan cu însăși noțiunea de iubire.

NOTE

1. RHPPhr 43 (1963): 250-259.
2. Is 11:9. „cunoașterea lui Yahweh”, Pilde 30:3. „cunoașterea celor frinți”.
3. Cf. FL. GABORIAU, *Le thème biblique de la connaissance. Etude d'une racine* (Paris, 1968), passim.
4. Vezi W. ZIMMERMANN, *Erkenntnis Gottes nach dem Buche Ezechiel* (Zurich, 1954), 50u.
5. Referitor la aria semantică a rădăcinii „a cunoaște”, vezi J.A. EMERTON, „A Consideration of Some Alleged Meanings of רַמְתָּ in Hebrew”, *JSS* 15 (1970): 145-80.
6. *EvTh* 12 (1952/3): 533-54.
7. *EvTh* 12 (1952/3): 533.
8. „...und seine Derivate”, *ZAW* 28 (1908): 22-41.
9. *EvTh* 15 (1955): 416-25.
10. *Interp* 15 (1961): 259-73; „Cunoașterea se n-feră la o legătură bazată pe dragoste și încredere” (264).
11. „Guilt and Salvation. A Study of the Prophecy of Hosea”, *Interp* 15 (1961): 276.
12. *EvTh* 15 (1955): 426-31.
13. „Wissen um Gott bei Hosea als Urform von Theologie”, *Gesammelte Studien zum Alten Testament*, *ThB* 22 (1964): 182-205.
14. *Erkenntnis Gottes*, 46-47.
15. *Les institutions*, 2.207.
16. „Ministere doctrinal du prêtre dans la théologie ecclésiastique du prophète Osee”, *Ephemerides Carmeliticae* 17 (1966): 5-30.
17. *ThZ* 22 (1966): 360.
18. *JBL* 74 (1952): 22-27; vezi idem, „The Appellative Use of El and Elohim”, *CBQ* 10 (1948): 170-81.
19. J. L. IPPLE, *Hosea*, 40.
20. *ABR* 19 (1971): 1-16.
21. *Rivista Biblica* 21 (1973): 119-45.
22. *Rivista Biblica* 21 (1973): 142.
23. Vezi W. BECHRODT, „The Holy One in Your Midst”, *Interp* 15 (1961): 264u.
24. Cf. M. NOTH, „Die Vergewenwartigung des Alten Testaments in der Verkündigung”, *EvTh* 12 (1952/3): 10. „cunoașterea lui Dumnezeu” este un procedeu prin care israeliții evocă trecutul glorios al strămoșilor.
25. Cf. I. AMBANELLI, *Rivista Biblica* 21 (1973): 122; J. DRY, „Pre-Deut. Allusion to the Covenant in Hos and Ps 78”, *EvTh* 36 (1986): 1u.
26. Cf. H.J. KRAUS, „Freude an Gottes Gesetz”, *EvTh* 10 (1950): 338.
27. „La connaissance de Dieu dans la Nouvelle Alliance d'après St. Jean”, *RB* 56 (1949): 391.
28. Reprezentanții interpretării „subiective” evită să vorbească de raportul „cunoaștere”//„învățătura”, așa cum reiese și din observația pertinentă a lui I. AMBANELLI (*Rivista Biblica* 21 (1973): 143): „Mi se pare că o astfel de interpretare nu ține cont și nu e capabilă să explice paralelismul din 4:6 între „cunoaștere” și „legea”.
29. Cf. H.W. WOLFF, *ThB* 22 (1964): 187.
30. Cf. I. AMBANELLI, *Rivista Biblica* 21 (1973): 136-37.



Carte, 1996

Blestemul sângelui

■ Maria Cristina Ilies

Romanul *Contesa sângeroasă* al lui Andrei Codrescu începe, nu întâmplător, cu o scenă foarte interesantă: *„În ultima zi a veacului al XVI-lea, deprimată de trecerea irevocabilă a timpului, mâniată de trădarea cârnii și înrăstă peste măsură de pierderea tinereții sale, Elisabeta Báthory, contesă de Ungaria, porunci servitoarelor să spargă toate oglinzile din palatul flat în vârful unui deal din Buda-pesta. [...] Încease să oprească timpul, dar și oglinzile și priceperea ei dădură greș. Timpul îi era dușman, auzirea sa, întinericul ce amenința totul cu descompunerea și moartea”*. Spunem că nu întâmplător Codrescu alege acest început pentru că avem configurată în acest fragment întreaga problematică a romanului, și anume încercarea disperată a contesei de a opri timpul nemilos.

În această carte întâlnim două lumi, atât în cazul întâmplărilor de pe vremea Elisabetei Báthory, cât și în cadrul experienței străinii a lui Drake Báthory-Keresztur: e vorba, pe de o parte, de „lumea contesei”, lumea celor care cred că totul li se cuvine și că ceilalți sunt creați doar pentru a-i admira și a le împlini capriciile, și, pe de altă parte, „lumea fecioarelor”, lumea celor care, din dorința de a aduna avere, se lasă atrași în cursa celor din prima clasă. Nu e vorba de o lume a celor răi și o lume a celor buni, pentru că aici avem de-a face cu două lumi rele prin excelență, în care toate personajele sunt construite după un tipar daimonic (există și excepții, dar puține). Cei răi, deși sunt mulți, au un dușman pe care nu îl pot învinge, și acesta e timpul. Elisabeta Báthory încearcă să lupte cu acest dușman ucigând fete tinere, dorind să demonstreze că nu tot ce e bătrân și urât trebuie să moară. Cred că se poate face o corespondență între ea și America, tot un fel de „contesă sângeroasă” în luptă cu timpul care nu iartă pe nimeni. Ihab Hassan spunea: *„Anarhia și sfetului american e hrănită de un vis străvechi: nu de libertate, nu de putere, nu de dragoste, ci de nemurie. America n-a acceptat timpul efectiv niciodată. Viziunea ei asupra Paradisului e în mod esențial una eternă”*. Ca și Elisabeta Báthory, America încearcă să își mențină frumusețea și să păstreze mitul Paradisului terestru prin importul de valori și genii din Europa (după cum spunea și Codrescu cu referire specială la țara noastră: *„Se zice că exportul de bază al României constă în genii și eu mă știu aici ca să-ți afirm aceasta”*), dar timpul care trece descoperă tot mai mult cealaltă față a tinereții, care e degradarea. Dorința aceasta de a avea „tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte” nu e ceva nou în literatură, ea apare și la eroii din basme care se luptă, fac fapte mărețe pentru a-și atinge țelul și după ce îl ating se satură repede de el, întorcându-se în final în lumea „profană” a bătrâneții și a morții. Aici avem, în schimb, un fel de basm degradat în care eroina nu face nici o faptă care să o facă vrednică de o astfel de răsplătă, și totuși reușește, după toate aparențele, să obțină tinerețea și frumusețea eterne.

Cred că ar fi fost mai interesant (și poate mai relevant) dacă autorul ar fi povestit, pe de o parte, viața contesei și în continuare viața lui Drake; această structurare nu cred că ar fi creat impresia a două romane separate, ci mai degrabă ar fi dat continuitate evenimentelor și ar fi făcut lectura mai ușoară (nu ar fi fost necesar ca după fiecare fragment să întorci câteva pagini pentru a-ți aminti ce s-a întâmplat acolo). E de remarcat

totuși efortul de a crea o legătură efectivă între fragmente prin numele identice ale personajelor și chiar prin analogia unor scene. Nu susțin că această structură nu e bună, pentru că autorul are dreptul incontestabil de a alege orice structură, dar mi se pare prea complicată.

Întreg romanul stă sub semnul sângelui (crimele) și al blestemului (neputința de a te sustrage destinului) și din acest punct de vedere e importantă o analiză a personajelor principale, care sunt Elisabeta Báthory și Drake Báthory-Keresztur, două personaje complet diferite, care au însă un fond comun rău, au în sângele lor otrava crimei. Drake Báthory-Keresztur dă impresia unui nebulon care mărturisese o crimă pe care n-a înfăptuit-o el:

„Am ucis-o cu mâinile, nu și cu mintea, doamnă judecător. Sunt incapabil de crimă. Elisabeta Báthory a ucis-o, așa cum a făcut de atâtea ori în trecut”. Nu e chiar atât de adevărată afirmația că e incapabil de crimă, pentru că din mărturisirea sa reiese că de mic a fost așezat sub semnul fatalității sângelui, care, moștenit de la părinți, i-a transmis și germele răului. Drake a trăit încă de copil o izolare față de restul oamenilor datorită sângelui său nobil și a plecat în America din dorința de a scăpa de această identitate: *„Îmi spun acum povestea cu speranța că, la sfârșitul ei, voi fi un om fără nume, eliberat de blestemul identității. Ca să fiu cinstit până la capăt, aș vrea să fiu un nimeni, un ceva fără nume, risipit în lumină, împrăștiat de vânt, o șuviță de umbră ce trece pe fața unei stânci. Nu-mi doresc nici măcar un nume pe o piatră de mormânt. Nu vreau o piatră de mormânt”*. El e obsedat de această idee a sângelui otrăvit moștenit de la părinți și care are în el toate crimele și tot blestemul generațiilor trecute. Încercând să scape de identitate, crede că va reuși să scape și de acest blestem, dar toate speranțele îi sunt spulberate – el nu se poate sustrage destinului său.

Elisabeta Báthory avea și ea sângele infectat cu microbul nebuloniei și al crimei. De mică are o experiență înfricoșătoare legată deuciderea surorilor ei, dar aceasta nu face decât să-i trezească setea de sânge și plăcerea de a chinui, moștenite de la generațiile anterioare. Codrescu creează un personaj complex, o femeie care e întruchiparea diavolului, a răului absolut, incapabilă de sentimente și răzbuunătoare (neputând să învingă timpul, marele ei dușman, Elisabeta Báthory își descarcă întreaga ură asupra fetelor tinere). Elisabeta are ca astru tutelă luna, cu umbrele și misterele ei (luna neagră, care „este legată întotdeauna de fenomene extreme, oscilând între reflux și fascinație. Dacă nu izbutește să cșle Absolutul pe care îl caută cu patimă, ființa peceului de Luna Neagră preferă să renunțe la lume, fie și cu prețul propriei sale distrugerii sau al distrugerii altcuiva”); e un personaj care aparține nopții geroase cu stele care cad și lupi care urlă (dădaca ei chiar o numea în ascuns Lupoica – se știe că lupul e în multe credințe cel care mănâncă stelele, adică cel care încearcă să devoreze timpul distrugător).

O credință populară de la noi spune că: *„Luna poartă doi frați: cel mic a omorât pe cel mare, îl poartă în spinare, ținându-i căldărușa la nas fiindcă îi curge sânge. Înăutul a tăiat capul celui de-al doilea și din grumazul acestuia picură sânge într-o căldare ce stă dedesubt. Când această căldare va fi plină, pică din ea trei picuri pe pământ, care se va aprinde, arzând cu tot ce e pe el”*. Elisabeta poartă și ea în interiorul său două ființe:

călușul care o face să ucidă ființele nevinovate și victima care cade pradă timpului distrugător. Mai întâlnim în credința de mai sus o idee importantă legată de cauzele răului din lume, și anume că totdeauna trecutul e de vină pentru tot ce se întâmplă (crima inițială va genera distrugerea pământului); folosind expresia lui Sadoveanu: *„ei moșii poruncesc celor vii”*. Personajele parcă fug de responsabilitate. Elisabeta nu se simte vinovată cu nimic, deoarece ea le plătise pe fete și ele au fost nerecunoscătoare, Drake dă vina pe Elisabeta, ca și cum ea ar fi omorât-o pe Teresa. Lilly Hangres crede că a descoperit cauzele nenorocirilor din lume: *„Istoria e un fluviu subteran care curge pe sub prezent. Tot ce s-a întâmplat vreodată continuă să se întâmple sub picioarele noastre. Din când în când fluviul se varsă în prezent. Atunci se petrec catastrofele. Catastrofele istoriei sunt provocate uneori de către cineva care, din nebagare de seamă, sapă prea adânc în trecut și cșunge la apa fluviului”*.

Prezentul nu e decât o fereastră spre viitor, iar viitorul nu poate aduce nimic bun, decât bătrânețea și moartea. Elisabeta nu vrea să recunoască faptul că timpul și tinerețea ei au trecut, crezându-i vinovată pe toți oamenii de această îmbătrânire, pentru că nici unul nu fusese în stare să găsească piatra magică a tinereții veșnice și a nemuririi: *„Pierderea tinereții o acrise. În sine ea îl considera că tot restul lumii era vinovată că i se furaseră cei mai frumoși ani. Nu va ierta pe nimeni”*.

Un alt personaj important este Andrei Keresztur, prietenul din copilărie al Elisabetei Báthory, care îi promise ce nimeni nu mai avusese vreodată: că îi va reda frumusețea și tinerețea într-un alt veac. E omul cu cocoșă ce iese din rândul celor obișnuiți prin acest semn; nu e ca ceilalți oameni, dar se împărtășește și el cu sângele otrăvit al contesei, deci își asumă în parte apartenența la clasa celor ce stau sub semnul sângelui. El apare și în viața lui Drake, spunându-i că a sosit timpul să își îplinească promisiunea și că Drake, purtând numele lor (Báthory-Keresztur), este cel care are cheia în sângele său: *„Tu nu pricepi? A spus el când i-a trecut accesul de veselie. Eu știu totul. Am peste 400 de ani. Știu să citesc în mințile oamenilor, în frunze, în vânt, în undele apelor. Aș fi fost de mult frunză, vânt sau apă eu însumi, dar am făcut un legământ în fața Elisabetei. I-am promis că va trăi din nou în viitor și că atunci va fi frumoasă. A venit vremea să mă țin de cuvânt. Tu ești fiul care poartă numele noastre amândouă. Cheia e în sângele tău”*. Din momentul acestei întâlniri, viața lui Drake începe să semene tot mai mult cu un basm sau cu un vis, din care nu se trezește decât prea târziu, după ce o omorâse pe Teresa.

În roman întâlnim multe referiri la basme sau la credințe populare. Chiar Teresa îi povestise un basm interesant lui Drake, un basm al cărui erou va fi el ceva mai târziu: *„Povestea spune că unele femei sunt nemuritoare. O specie de vampiri sau de vrăjitoare, denumite vârcolaci... Le recunoști după părul roșu și cele trei făcări, dintre care unul imediat dedesubt celorlalte două, deasupra buricului. Așa se nasc, dar nu știu nici ele ce sunt. Într-o bună zi încetează să vorbească și rămân neclintite, ca niște statui. Stau așa ani de zile, uneori pentru todeauna, până apare un bărbat care le iubeste. El trebuie să sacrifice ceva ce-i e drag vârcolacului... Pe urmă femeia revine la viață”*. Mai sunt apoi și dese referiri la vrăjitori și vrăji (chiar Elisabeta e acuzată la un moment dat de vrăjitorie) sau se descrie comunitatea din pădure, un neam de vrăci ce fugiseră de „o lume murdară de stăvuri și de boală”. Cel mai interesant din această perspectivă rămâne Andrei Keresztur, care se pare că reușește să o reducă pe stăpâna sa la viață tot printr-un fel de act magic, presupunând un sacrificiu și un sacrificator. Drake o iubea pe Eva, dar nu o putea salva decât prin sacrificiu, lucru pe care el nu îl poate înțelege și accep-

ta – dovadă prezentarea în fața instanței de judecată. Nici măcar nu e sigură revenirea ei la viață, poate doar Elisabeta Báthory avea nevoie de un trup în care să poată locui.

Revenită la viață în persoana Evei, Elisabeta străbate lumea în care „ucide fecioare și otrăvește și flete nevinovate”, dar rămâne încă un mister nedezlegat.

„Doar Eva rămâne un mister. Dacă a devenit într-adevăr Elisabeta Báthory și e nemuritoare voi primi cu siguranță vești de la ea. Are tot timpul din lume”. Pedepsa Elisabetei Báthory de a fi zidită în propriul castel este în acest caz inutilă, pentru că învingând timpul a învins orice graniță și nu mai e nevoie de nici o jertfă (Teresa a fost ultima).



Scritură T – instalație, 1993

Un sentimental: Alexandru Nemoianu

■ George Bcjenaru

În peisajul publicisticii românești actuale, atât de impregnat de sofisme, publicistica sinceră și sentimentală a lui Alexandru Nemoianu reprezintă un fel de „rara avis”. Cui ar vrea să contrazică sau să susțină impresia mea de lectură i-aș recomanda să citească volumul de eseuri *Întâmplări și vise*, publicat la Cluj-Napoca, grație Editurii „Limes”.

Scriind despre „întâmplări românești”, „întâmplări româno-americane”, „întâmplări americane” sau, pur și simplu, „întâmplări și întâmplări”, Nemoianu confirmă, o dată în plus, necesara permanență a acelui „un foarte simplu secret”, înțeles ca adevăr, pe care vulpea din fabula lui Antoine de Saint Exupéry i-l spunea Micului Prinț: „numai cu inima se poate vedea în mod corect; ceea ce este esențial este invizibil ochiului”.

Ca și în unele cărți precedente, cum ar fi *Cuvinte despre românii americani* și *În America la Vatra Românească*, istoria rămâne sursa esențială de inspirație a autorului. *Întâmplările* sunt comentate din perspectivă istorică, iar prezentarea lor urmărește un efect educativ, moralizator.

Spirit independent și sincer, istoricul și eseistul Alexandru Nemoianu pare copleșit de sentimentul dragostei și al respectului față de familie, neam și biserică, sentiment moștenit de la străbunicul său matern, protopopul militar Pavel Boldea din satul Borlovenii Vechi, de pe Valea Almajului. Pe crucea de marmură de la mormântul acestui străbunic este încrustat următorul epitaf, reproduș în carte ca paragraf de „Încheiere”: „Aici odihnește așteptând învierea de veci/Protopresbiterul militar Pavel Boldea/rep. 1 dec. 1920/După o viață de 58 de ani/pentru binele familiei,

neamului și bisericii./În veci pomenirea lui/Și-n gând tu tot ce-ți pui/E numai vis, căci Dumnezeu/Te poartă-n voia lui”. Asemenea cuvinte au inspirat autorului, bănuiesc, ideea de a-și intitula volumul *Întâmplări și vise*, întreaga carte fiind scrisă în spiritul acestui epitaf.

Referințe istorice, descrieri, opinii de observator, portrete morale se întâlnesc, uneori într-un limbaj sobru, alteori într-unul plastic, dar întotdeauna cu claritate și concizie. De la „*Cuvânt de început*” și până la „*Încheiere*”, pe parcursul a peste o sută șazeci de pagini, autorul mi-a făcut impresia unui eseist sincer, sentimental, bătaios și pătruns de ideea „*de a fi mereu de partea celor năpăstuiți, a victimelor*”. Această carte este, așa cum singur ne-o spune cel ce a scris-o, „*o încercare de a alina cruzimea destinului, de a descoperi un anume sens al existenței*...”

Obiectul de fond al cercetării îl constituie cultura și civilizația românească, subiectele propuse fiind tratate din perspectiva credinței creștin-ortodoxe a poporului român, a legăturii lui istorice cu Bizanțul, cu accent pe valorificarea trecutului. Se urmărește astfel o mai bună definire a conceptului de „neam” și de „neam românesc”, în special, în contextul civilizației universale. Edificator în acest sens este eseul *Credința ortodoxă și poporul român*, din care se desprinde poziția limpede a istoricului Nemoianu, de adversar al noilor teorii „*despre un ficăni*” sau „*un formizare*” sub o singură „cale” seculară, „*gel mai adesea promovată cu forța*”. În manieră polemică, autorul se raportează la acei intelectuali români care „*încă mai consideră a fi legați de Roma un soi de epromovare și a fi legați de Bizanț un soi de «retrădare»*”.

Aspectul de basm al romanului a fost observat și de cititorii americani: „*peră de ficțiune extraordinară... The Blood Countess e o carte hipnotică și lirică, are forța concentrării poetice a marilor basme și expansivitatea jucăușă a prozei postmoderne*” (*San Francisco Chronicle Book Review*).

Mircea Eliade spunea în *Fragmentarium* că: „*Un popor, prin folclorul și prin istoria lui, creează mituri. O literatură creează personajele-mituri. Forța creatoare a unui romancier constă în capacitatea sa de a crea oameni, oameni noi și mulți*”. Cred că Andrei Codrescu a reușit acest lucru, cu toate personajele sale coborâte parcă din basm pentru a da puțină culoare lumii și vieții, chiar dacă în final Drake nu vrea să își asume condiția sa de învingător, împreună cu înaintașa sa, al timpului: „*Poate că țara mea de băștină nu-și va înfrânge niciodată inerția blestemată, moștenire a veacurilor de cruzime și lene. Dar îmi asum toate păcatele ei. Știu că eu personal nu am învins nimic. Pentru că eu sunt nimeni. Eu sunt regele Ungariei*”.

Andrei Codrescu, cu toate că trăiește în Statele Unite și scrie în engleză, aparține spiritual „*spațiului mioritic*” de care vorbea Lucian Blaga. „*Mioriza însăși este hotarul mobil al națiunii, un hotar cu danul povestirii, a cărui poveste este fără hotar și cosmică. Ea cheamă la viață un loc și un popor pe care le delimitează prin narațiune. Ea face ca geografia să răsădă din mit, conține în trupul ei legat de spațiu și finitatea cosmosului*” (Andrei Codrescu). Din această perspectivă, romanul e structurat și el în tiparele nevăzute ale acestui „*spațiu mioritic*” și mitic în același timp.

Cartea *Întâmplări și vise* nu este doar una a confruntărilor de idei. Eseistul pătrunde lumea într-o diversitate de aspecte, ca într-un spectru de lumini, unde tonurile culorilor pot varia de la roșul aprins la galbenul auriu și de la acesta din urmă la albastrul pal dintr-un cer senin din mijlocul verii. Eseurilor cu subiecte istorice sau politice li se adaugă altele, despre modele existențiale și existențe umane de excepție: coliba înconjurată de stupi a țărânului Ion Bănuș din Borlovenii Vechi și comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, în viziunea părintelui Nicolae Steinhart de la Rohia, reprezentă, fiecare în parte, „*glinda și fletului românesc*”. Aceste mostre de cultură românească reprezintă simplitatea vieții și transcendența artei la români. Dincolo de aceste frumuseți unice, Nemoianu are meritul de a reține din periplul său prin lumea noastră și imaginea nefericită a unor „*și flete betege*” sau „*foape incorigibile*”, „*întâmplări și... ciudățenii*”, cunoștințe despre „*doctori și tămăduire*”, „*despre tangouri*” ori „*dipa de taină*” a unei femei din „*poca de aur*”, în timp ce fuma o țigară. „*Select*”, ceva din fascinanta lume a Romei, despre importanța manuscriselor de la Marea Moartă etc.

Expresia concentrată a filosofiei autorului despre actul comunicării este eseul intitulat *Ultima dată*, o benefică pledoarie pentru omenie și înțelegere umană, ca în această înțeleaptă recomandare de final: „*Să nu facem din cele ce ni se întâmplă «ultima dată» motiv de poticneală ori sminteală, ci de învățătură și creștere duhovnicească*”.

Întrucât am citit toate cărțile semnate de Alexandru Nemoianu și am scris până acum despre majoritatea lor, îmi permit să afirm că *Întâmplări și vise* este cartea de vizită a unui gânditor de formație filosofică idealistă, al cărui spirit este capabil de a recepta, selecta și transmite idei cu valoare universală.

AMERICA la ea acasă

SUMAR

Pas la pas prin teatru

Miruna Runcan

Ce așteptăm (și ce ne așteaptă) în noua stagiune • 2

Agendă

Radu Țuculescu

Silța, un cătun... cu scriitori • 2

Editorial

Ion Mureșan

Cazul „Tribuna” • 3

AMERICA LA EA ACASĂ

Interviu

Anca Pedris

„La atâta iubire câtă am eu pentru limba română, nu se poate răspunde decât tot cu iubire!...” • 4

Cartea

Ilie-Cristian Ceța

Logos și arhetipuri • 7

Alina Lupșe

Un salvator al cuvântului • 10

Adrian Țion

America, înainte și după... • 11

Maria Cristina Ilieș

Blestemul sângelui • 22

George Bujenaru

Un sentiment: Alexandru Nemoianu • 23

Țeseu

Marcel Cornis-Pepe

Cultura tranziției și sindromul „sfârșitului istoriei” • 12

Călin-Andrei Mihăilescu

Fițiunea plinătății • 16

Eugen Pentuc

Imperativul „cunoașterii lui Dumnezeu”

la profetul Osea • 18

Arte

Livius George Ilea

Preeminența corpurilor-lumină • 24

arte

Preeminența corpurilor-lumină

■ Livius George Ilea

Sub masca protectoare a unei suave bonomii, așifată cu o discretă condescendență ironică, Titu Toncian își „acoperă” o anume necesară severitate lăuntrică, rigoare autoimpusă metodologiei investigațiilor sale artistice.

La limita dintre instinctul ludic, (auto)parodic specific postmodernismului și angoaselor existențiale ale spiritului contemporan, proiecțiile sale își regăsesc fragilul echilibru printr-o perspectivă antropocentrică, în care pericolul depărtării de natură, de figurativ este eludat grație intensei spiritualizări a obiectului plastic, impactului produs de mesajul acestuia.

Absolvent al Institutului „Ioan Andreescu” (1979, clasa prof. Ana Lupăș), tânărul ceramist se impune în cadrul generației „optzeciste”, al „Atelierului 35”, prin participarea la curajoase acțiuni de grup, „subversive” din punctul de vedere al ideologiei oficiale, vizând „instalația” și „performanța”. În paralel, realizează *Desene* (tuș, tempera pe hârtie), în manieră neoexpresionistă, sublimând un organic refuz al gulagului comunist, al încarcerării spiritului liber și autonom al artistului-cetățean.

Violenta compoziție *Laokoon* (tempera pe hârtie/400-200 cm), 1987, prin tensiunea inoculată dezvoltării traseelor gestuale, prin dramatismul deformărilor, al contorsionării trupurilor umane, se constituie într-un veritabil act protestatar anti-totalitar. Recursul parodic la celebra compoziție antică inspirată din *Eneida* include și o implicită tentativă de redeschidere a celebrei controverse vizând idealurile clasice ale frumosului artistic dintre Winckelmann și Lessing, în contextul exasperantei presiuni ideologice instituite de „realismul socialist” al artei propagandistice ceaușiste.

Expresie simbolică a refuzului, a chinuitorului, epuizantului efort de rezistență în fața răului, a pericolului iminent de degradare ireversibilă a ființei fizice și spirituale, ea emite, în tonalitățile grave ale unei compoziții pentru orgă, un strigăt de ajutor, un îndemn la implicare, la solidaritate. Cromatica generală unitară a acestei compoziții „închise”, cu rafinate griuri colorate care se deschid într-un consonant dialog cu lumina ce învăluie personajul central, este „spartă” de intruziunea unor culori contrastante, de „răul roșu” al șerpilor care înlănțuie și sufocă identitățile personale. Inscripția *Laokoon*, apelul derizoriu la structura formală a modelului antic, șocul vizual și estetic ar putea include această lucrare într-un așa-zis neutru curent postmodernist, dar sinceritatea și acuitatea senzorială a trăirii, lipsa concesiilor estetizante sau de originalitate ostentativă, forța implozivă a compoziției o nominalizează drept un veritabil act de protest moral, o *Guernica* în alt registru, trăită în imediatațea sucombării.

Produs al unei puternice școli clujene de ceramică, reprezentând o generație care se întinde de la Ioan Sumedrea la Dumitru Cozma, Titu Toncian, actualul conferențiar universitar, șeful catedrei de ceramică-sticlă-arte textile a Universității de Arte și Design clujene, nu s-a dezis în timp de prima sa specializare. Seria de



Urme – instalație, 1995

Alcătuiri T (obiecte din porțelan arse la 1350° C/ dimensiuni variabile), realizate între anii 1980 și 1999, impune aceeași viziune antropocentristă în care omul, arhetipul uman este re-descoperit din abisurile istoriei în lucrări în care irepresibila tendință experimentalistă în „jocul cu materialul ceramic” face loc unui mesaj grav și enigmatic. Scenografia care invocă ritualul arhaic de jertfă umană configurează un altar-masă de sacrificiu în care sobrietatea materialului rugos, albul mat al formelor stilizate, vag schițate, potențează valențele simbolice ale compoziției.

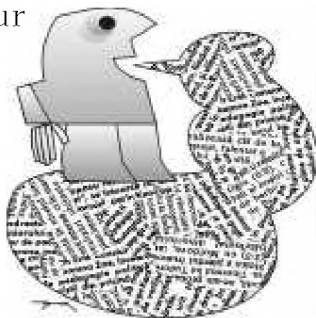
Căști-manuscrite fac o trimitere la o genealogie culturală. Realizate în porțelan cu pigment colorat de o mare eleganță și finețe cromatică și formală, acestea vădesc o bună stăpânire a tehnicilor de ardere, precum și potențiala abilitate de manipulare a efectelor decorative.

Instalațiile de furnir, *Scrieruri T* sau *Arta*, reiau teme predilecte ale artistului pentru paradigma mesajului ascuns al istoriei spiritului în grafismul rescrierii (*Carte*), palimpseste în care semnificația va fi dezvăluită (*Urme*), iar omul originar traversează perpetuu – în arca sa – existența până „la capătul nopții”.

Memoria locului (instalație-ambient-lut, neon, instalație electrică), 1997, realizată la Cetatea Călnic, Sibiu, îi permite autorului să reînsuflească străvechi urme. Lutul ancestral, în reprezentarea plată, stilizată a corpului uman, cu sugestia unor mumii înfășate în grafismul liniilor aleatorii ale crăpăturilor, este circumscris de instalații de neon, aură simbolică și emoțională, singura care le individualizează. Aceste vibrații fluorescente ale arhetipului uman, melancolia în fața misterului poetic al existenței, exultă optimismul prelevării urmelor învelișului prim al creației, transcenderea condiției acesteia înspre lumină, până a fi lumină.

Un artist viu și dinamic, de o incontestabilă rigoare interioară, Titu Toncian ne va oferi și în continuare înscenări plastice surprinzătoare ale investigațiilor sale în realitatea i/mediată, precum și în mereu mai îndepărtatele, metafizicele urme esențiale. ■

bour



TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revistă editată de CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ,
cu sprijinul Fundației Culturale Române
și al Ministerului Culturii, Cultelor
și Patrimoniului Cultural Național.

acad. AUGUSTIN BUZURA
(director)

VASILE SEBASTIAN DÂNCU
(redactor-șef)

I. MAXIM DANCUI
(secretar general de redacție)

ION CRISTOFOR
ION MUREȘAN
OVIDIU PETICA

Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:
3400 Cluj, Str. Universității, nr. 1
CP 281, OP 1

Tel. (064) 41.00.27
Fax (064) 19.45.64
E-mail: cst@easy.net.ro