

TRIBUNA

59

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 16-28 FEBRUARIE 2005 • 15.000 lei



Un filosof român pentru
Premiul Herder:
ANDREI MARGA

ECHINOX ȘI ECHINOXIȘTI

CORIN BRAGA
AUREL CODOBAN
SANDA CORDOȘ
ȘTEFAN MANASIA
OVIDIU PECICAN
PETRU POANTĂ
HOREA POENAR

Ilustrația numărului:
Ovidiu Avram

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Călin Felezeu
Monica Gheț
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Pavel Pușcas
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Liviu Pop

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

opinii

Mai "catolici" decât Papa

Călin Stegorean

Cel mai amplu fenomen artistic din toate timpurile, Renașterea italiană, ale cărei roade au hrănit întreaga lume civilizată, a fost posibil numai datorită poziției Bisericii Romano-Catolice care, întâi, a permis depășirea conceptuală a canoanelor medievale și, apoi, s-a asigurat finanțarea grandioaselor proiecte artistice considerate de generațiile care s-au succedat pînă azi, capodoperele nedepășite ale umanității. Geniul unor Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Tizian și a atîtor alți mari artiști s-ar fi risipit dacă Biserica Romano-Catolică nu ar fi înțeles importanța eliberării spiritului, ca etapă esențială în captarea mesajului cristic și importanța configurării în plan vizual a acestuia. Mai mult, Biserica Romano-Catolică a înțeles că grandoarea acestei configurări se va răsfrînge și asupra sa, intuind sau aplicînd avant-la-lettre unul din principiile de bază ale advertising-ului. În particular, în afara proiectelor publice, capii bisericii au devenit generoși mecena pentru generații de artiști. În prezent, o secțiune a Muzeului Vaticanului, mereu "aggiornată", este dedicată artei contemporane iar comenzile pentru proiectele publice continuă în întreaga lume catolică.

În raport cu această tradiție, izvorită din cele mai profunde sensuri ale învățaturii creștine, poziția Parohiei Romano-Catolice de Cluj, pe care presa locală ne-o prezintă în ipostaza de reclamant într-un proces prin care solicită evacuarea din spațiu a Galeriei de Artă a Filialei Cluj a UAP, ne mîhnește și ne consternează. Aflăm, tot din presa scrisă, că chiria solicitată ar depăși cu zeci de milioane veniturile lunare ale UAP Cluj.

Pentru cei ce nu știu, UAP (Uniunea Artiștilor Plastici) este o organizație profesională non-profit a pictorilor, sculptorilor, graficienilor, ceramiștilor și a practicanților altor genuri ale artelor plastice din România, avînd statutul de organizație de utilitate publică acordat de guvern. Această recunoaștere dă măsura importanței pe care UAP a avut-o și o are în cultura din România.

Intrată în conștiința generațiilor de artiști și a publicului clujean dar și din țară sau străinătate, ca spațiu asociat cu mari evenimente artistice, galeria UAP funcționează la adresa din strada Iuliu Maniu, fostă 6 Martie, din anul 1963. În șirul anilor, pe simezele galeriei din inima orașului nostru au expus alături, artiști români și maghiari, de credință ortodoxă, catolică sau protestantă, demonstrînd că arta poate armoniza deosebirile de limbă și credință.

Operele unor artiști ca Abodi Nagy Bela, Petre Abrudan, Andrásy Zoltan, Gheorghe Apostu, Balázs Peter, Mihai Barbu, Aurel Ciupe, Cséh Gustav, Teodor Harșia, Fesztz Ladislau, Virgil Fulicea, Fülöp Antal, Romulus Ladea, Anton Lazăr, Egon Lövith, Ana Lupaș, Miklossy Gabor, Alexandru Mohi, Paul Sima, Mircea Spătaru, Mircea Vremir au fost expuse publicului aici pentru întâia oară și destinul lor de artiști a datorat mult acestei galerii. Impregnați trebuie să fie pereții acestei galerii de glasurile lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Dan Hăulică sau Beke Laszlo, care, în această galerie, au întors pagini vii dintr-o istorie a artei pe care noi am trăit-o și care va da seamă pentru viitorime. Această galerie este și interfața publică cu cultura altor țări ai căror artiști am avut privilegiul să-i vedem expunînd aici.

Deși pînă în 1989 statul a susținut creația plastică prin achiziții periodice, în ultimii 15 ani operele de artă plastică sînt produse exclusiv prin resursele personale ale artiștilor. Ce înseamnă aceste costuri pentru un artist? De exemplu prețul unei pînze medii pleacă de la o jumătate de milion de lei iar un metru liniar de ramă are același preț. Cu toate acestea, Galeria UAP a oferit continuu evenimente expoziționale în folosul spiritual al întregii comunități, accesul în galerie, după cum se știe, fiind gratuit. Posibilitățile, precare, ca lucrările artiștilor să se vîndă s-au redus drastic începînd din anul 1999, cînd UAP i-au fost luate alte două galerii de artă, cea din strada Napoca și cea din strada Doja. În aceste condiții este evident că UAP nu poate să plătească imensa sumă pretinsă de Parohia Romano-Catolică pentru chiria galeriei din strada Maniu iar prin evacuarea care este pe rol va dispărea atît unica sursă de venituri rămasă cît și unul din izvoarele de cultură ale Clujului și, prin importanța sa, ale României. Soluția ar fi o chirie simbolică, așa cum se practică atunci cînd e vorba de instituții culturale de prestigiu în Occidentul pe care-l luăm mereu de model. În schimb, Parohia Romano-Catolică de Cluj se va putea prezenta ca garant și protector al artelor și culturii, în tradiția ilustrată a Bisericii romane.

Una din cuceririle importante de după 1989 a fost dreptul la proprietate și garantarea sa prin constituție. Sîntem liberi că dispunem de proprietățile noastre. Dar proprietatea nu poate deveni argumentul opac cînd în joc este identitatea națională afirmată prin cultură, cînd una din verigile cele mai importante ale armonizării comunității noastre (mereu amenințată cu învrăjbirea în ultimii ani) realizată de artiștii români și maghiari prin glasul unic al artei, stă să se rupă.

Parohia Romano-Catolică trebuie să vadă dincolo de "arginți", să lase Galeria UAP în locul sacralizat de arta atîtor generații iar Domnul nostru Iisus Cristos, care le vede și le știe pe toate, va rîndui ca trebuințelor Bisericii Sale să le vină rezolvarea prin marea grijă a Sa (Matei 6, 25, 26).

bour



Ovidiu Avram

Masca de aur

Echinox și echi-noxe

Oana Pughineanu

S-ar putea spune că dicționarul Echinox e un subiect fierbinte: se vorbește chiar de o ruptură între "tineri" și "bătrâni" echinoxisti care nu ar percepe cum se cuvine reinterpretarea la care au fost supuși. Cred că a folosi termenul de ruptură este o exagerare, deoarece dacă aceasta există cu adevărat ea e exprimată în mod tacit și nici pe departe în paginile acestui dicționar. În ciuda câtorva texte-șoc, care sunt uneri șocante prin vocea neavizată a autorului, năzuința programatică pe care Horea Poenar o anunță în prefața dicționarului nu pare să fi reușit întocmai. Din câte am citit până acum, singurul care spulberă "obsesia ierarhiilor fixe" și să se ocupe de "reconsiderarea permanentă a canonului" pare să fie Horea Poenar însuși. În afara analizelor sale privind școlile echinoxului, ceea ce s-ar dori a fi un suflu nou în receptarea fenomenului și grupării Echinox e "sublim, dar lipsește cu desăvârșire". Din această perspectivă, minunata sintagmă de "dicționar asumat" pe care Horea Poenar o folosește la începutul textului său pare un vis frumos, asta numai dacă nu cumva o folosește la singular. Autorii dicționarului, majoritatea studenți, par să aibă dificultăți cu spulberarea canonului. E ciudat cum această "rebeliune" e aseasonată "politic": cu adevărat "reinterpretati" sunt doar cei care nu sunt filologi de meserie (cu mici excepții). Cei ce ocupă poziții importante în cadrul Facultății de Litere sau în conducerea universității sunt tratați uneori de-a dreptul encomiastic, articolele fiind astfel într-un dezacord (imposibil de trecut cu vederea) cu însăși prefața Dicționarului. Aproape toate numele pe care Horea Poenar le pune în discuție sunt, în mod ciudat, "recanonizate" de autorii dicționarului (sau invers: nume pe care Horea Poenar le aduce la rampă sunt "deconstruite"). Spun "în mod ciudat" nu pentru a-i contesta sau revalorifica pe cei comentați, ci pentru a atrage atenția asupra faptului că mult doritul "dialog între generații", pur și simplu, nu are loc, în primul rând pentru că tinerii nu îl propun. Nevoia unei "deconstrucții necesare" care să înlăture impresia că "atunci când vine vorba de Echinox, totul se reduce la vestita triadă Pop-Papahagi-Vartic" nu pare să fie resimțită decât de din nou - Horea Poenar. Marian Papahagi, spre exemplu, departe de a fi realmente pus în discuție ca element cheie în istoria Echinoxului este expedit într-un articol de două pagini ce debutează cu un fragment lacrimogen pentru ca mai apoi să se dezumfle într-o seacă trecere în revistă a operei unui critic pe care aflăm că îl caracterizează "frenetismul fizic și mental". Ce să înțelegem din asta?

Devine evident că una dintre dificultățile pe care cititorul le poate întâmpina este legată de descoperirea criteriilor care au stat la baza realizării acestui dicționar. Cred că există un real deficit în ceea ce privește legătura dintre spațiul acordat unui subiect și importanța lui. E o dovadă în plus pentru faptul că, din păcate, pentru unii a "reinterpreta" sau a "deconstrui" înseamnă a expedia. De altfel, cuvinte precum cele de mai sus par să fi plonjat în ceea ce Heidegger numește "vorbărie". "Reinterpretarea" pare să fie soră cu ceva de genul "political correctness": un strat de aluzii (niciodată verificate sau demonstrate) care se exprimă printr-un limbaj codat și clișeizat, folosit într-atât de mult încât nu mai înseamnă nimic. "Deconstrucția" suferă și ea uzuri abuzive și se uită mereu că pentru a deconstrui un text, o gândire, primul pas constă într-o bună cunoaștere a construcției și a fisurilor ei. De altfel, deconstrucția în sine nu face decât să reproducă figura șarpelui mitic ce-și mușcă coada: din moment ce ierarhiile nu mai sunt legitime, deconstrucțiile devin ele însele inutile, pentru că o "poveste" e la fel de bună ca oricare alta. Găsesc impropriu folosirea

acestui "concept" pentru descrierea unui dicționar care nu renunță la "valoarea" și, până la urmă, nici la "ierarhie"... aceeași "ierarhie".

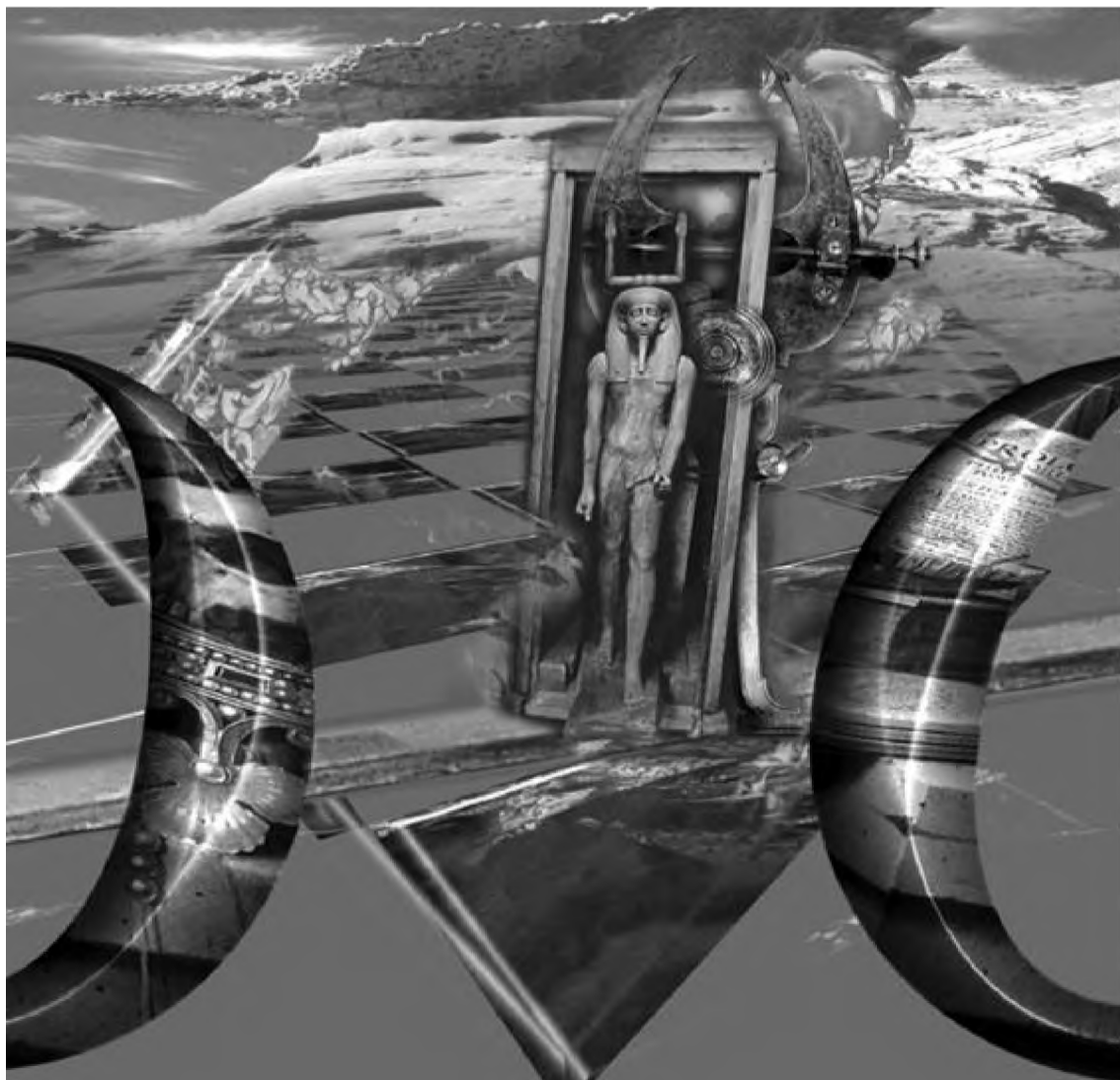
Exemple de "deconstrucții" ratate găsim la Ilinca Domșa, studentă în anul doi la Filologie care pare să cunoască în mod aprofundat texte filosofice și istorice. Desigur, doar pare. La o privire mai atentă transpare nu atât o "rea voință", cât o proastă înțelegere a unor concepte nefilologice. Unele articole par a fi produsul unei reale disonanțe cognitive în care nici chiar autoarea nu pare a fi lămurită asupra valorii sau non-valorii celor pe care îi comentează. Istoricul Mihai Bărbulescu pare să-i fi stârnit "furia" prin referirile la "marxism", care pentru autoare nu constituie un sistem de gândire, ci o etichetă care în România are încă puteri magice când vine vorba de discreditarea cuiva. De asemenea autoarea vede un păcat în faptul că "istoriile identificate de Mihai Bărbulescu" sunt condiționate de "descoperirile arheologice" și "mărturiile scrise". Presupunem că istoricul ar trebui să devină un fel de "fictionar" ce saltă prin evenimente ca poetul printre tropi... cu frică de faptul că din perspectiva unora ceea ce nu poate fi analizat ca text literar nu există.

Un alt experiment "postmodern" îl constituie articolele semnate de Cosmin Peța și Andrei Simuț, care reușesc cu o totală obiectivitate (și rețezându-și orice sentiment filial) să scrie chiar despre tații lor. În mod ciudat, doar Cosmin Peța își aduce aminte data și locul nașterii lui Lucian-Liviu Peța. Ion Simuț (și mulți alții) scapă total acestor "contingente" care ar servi unei istorii literare, fiind perceput direct printr-o afirmație a lui Eugen Lovinescu.

Am salvat pentru sfârșit cireașa de pe tort: unicul articol semnat de Călin Petrar care reușește să fie o premieră absolută prin tonul său. După

știința mea este singura reglare de conturi (între student și profesor) din cultura română care se face într-un dicționar.

Este Dicționarul Echinox un eșec? Greu de spus. Dacă îl privesc din perspectiva unei munci colective înclin să cred că da. Dacă îl privesc luând fiecare autor în parte pot descoperi multe nume care se remarcă prin analize pertinente reușind să păstreze un ton critic obiectiv pe tot parcursul articolelor: Cosmin Borza, Alex Goldiș, Aura Țeudan, Elena Voj și mulți alții. Tocmai acest fapt, de a nu putea judeca în termeni de valoare decât privind individul (și asta nu numai când vine vorba de Dicționare, ci și de reviste culturale), mă face să cred că epoca lucrărilor comune a apus. În spatele fracturilor în idei mijesc fracturile în interese. Găsesc deplorabilă o cultură care nu poate pune în discuție (fără scandal și isterii) decât scriitorii morți și n-ar putea fi obiectivă decât privind... ce? Scriitorii străini poate? Se spune că e nevoie de mult timp (zeci de ani) pentru a afla dacă un scriitor sau altul rezistă vremurilor. Cu siguranță că e așa. Dar înseamnă asta și că un scriitor în viață s-ar putea să nu audă niciodată o evaluare sinceră? Nu e asta până la urmă menirea criticii, chiar și atunci când se înșeală? Privit din această perspectivă, Dicționarul Echinox este un semn evident al eșecului unei sincerități care, pur și simplu, nu se mai poate practica în comun. Admir însă curajul lui Horea Poenar de a mai crede într-un astfel de proiect care se pare că nu mai cadrează cu vremile noastre "postmoderne". Mai cred însă și că felul în care susține "naivitatea" tinerei generații "nonconformiste", acum, după apariția pe piață a Dicționarului, nu poate fi decât o necesară strategie de marketing, desigur, s-ar putea să mă înșel...



Ovidiu Avram

Litera faraonului

cartea

Vulnerabilitatea cercului nisipos

Ioana Cistelecan

GHEORGHE VIDICAN

Utopia nisipului; Sărbători vulnerabile
Oradea, Biblioteca Revistei Familia, 2003
Rigorile cercului
Botoșani, Ed. Axa, 2004

Intervalul 2003-2004 s-a dovedit prolific pentru poetul Gh. Vidican, care a lansat nu mai puțin de trei volume: *Utopia Nisipului*, *Sărbători Vulnerabile* și *Rigorile Cercului*. Urmărind o progresie inegală, cele trei dezvoltă însă o tematică nucleică, ab initio declarată de autor, iar mai apoi re-luată, re-nuanțată, astfel încât riscul unui desuet imagistic clișeizat îl pîndește pe Gh. Vidican și-l chiar înțepenește în capcana lui.

Jocul liric ni se revelă în *Utopia nisipului* ca asumat: "știu răspunsul/la întrebările locuite și dezlocuite de mine", dar certitudinea poetică e o falsă premiză, ea convocînd în valuri nesiguranța, poticneala, dezechilibrul, mîhnirea celui ascuns îndărătul creației; sînt enunțate ambele măști auctoriale care se vor aplica definitiv și celorlalte două volume luate în discuție - între poetul-arhitect/(care) desenează/ferestre, priviri, versuri și poetul-cerșetor care înțelege lumina ca pe o libertate/de a iubi amintirile", Gh. Vidican supraviețuiește "experienței frivole/(...) ca o crimă/în visul somnambulului", ori sfîrșește rostogolindu-se în sine ("uneori modelez/transparența ecoului/zîmbetul uneori/îl simt adormit/se dezintegrează/în gesturi punctiforme") rămînînd "o duminică fără cimitir/cînd mă sugrumă tăcerea". Desigur că o dată definită condiția poetului, în ecuație se așează docil încă doi termeni intrinsec necesari: poemul în sine, ghicit în emisarii săi - cuvîntul și silaba ("nerostite cuvintele bat clopotul scutură țărnul/înfundă orbitele/în partea zgîrcită a clepsidrei", "silaba e un cîntec/trecut prin șoapta unui orb/un sentiment excentric mă stăpînește/șoptiri decadente sfîșie poemul") - și eternul lector ingrat: "altcineva refuză/ indiferența luminii"... și pentru a da într-adevăr bine (a se citi "modern!"), elementele unui cotidian deocamdată respirabil se insinuează timid în atmosfera presărată de obsesii atipice generației optzeci căreia i se vrea absorbit, perso-nalizate totalmente ("Tramvaiul/acela incoruptibil și galben/priviți obrăznicia cu care înghite/zgomotul orașului/femeile orașului/amantele poetului") - "dimineța, oglinda, femeia, dorința, umbra, șarpele, livada cu vișini" intră în scenă punctate doar, de această dată, în imagini sintetice ("dimineța/ca o compilație a uitării"), dar revanșindu-se mai apoi, în speță în *Rigorile Cercului*, multiplicîndu-se exponențial și complexîndu-se reciproc.

Solitudinea autorului și senzația unui abandon neputincios și mîhnitor se încearcă a fi machiate în *Sărbători vulnerabile*, însă vor sfîrși prin a fi demascate într-o răbufnire în forță în al treilea volum pomenit. Motivele-nucleu abia fulgerate în *Utopia nisipului* se nuanțează treptat în a doua carte a lui Gh. Vidican propusă analizei: femeia revine în ipostaze distincte - iubita, de pildă, se cere redată în detaliu, ba chiar încărcată de acesta ("Ai adormit femeie într-o scorbură/(...)/viața ta

are formă de frunze/veselia buzelor tale respiră prin bărbați/trece prin lumina rotitoare a sudorii"); mama, dar mai ales bunica se bucură de un statut privilegiat: "strigătul mamei îmi alungă dorința într-un alt nume/(...)/dansează orașul pe sîinii tăi"; "Bunica dă formă ruinei în șuieratul vîntului"; adolescența ca incipit al senzualității și totodată ca intermediar în lanțul împlinirii - "sîinii adolescenței își ascund freamătul în algele din acvariu/gustul cerii mirosul miresei". Poetul preferă acum o altă strategie tematică, și anume duetul simbolic femeie-bărbat ("femeia plină de întrebări/începe dansul arătînd cu degetul spre alesul ei"); moarte - viață/plenitudine ("Să exagerăm puțin punînd cenușă/în poala miresei"). Autorul își dezvăluie apetitul pentru imagini auditiv zgomotoase: "Zornăie frumusețea femeii"; "nebulnia foșgăie ca un insectar între lumi"; "iertarea e aproape un zgomot", imagini ce se dinamizează printr-o paradoxală tehnică de fluidizare-dispersare: "fereastra/ce a fugit în peretele casei/o picătură de țipăt/curge prin sîngele inventat"; "iarba curge ca lacrima", poetul pîrînd a nu mai fi interesat de conservarea ecuației deja clasicizate, el strecurînd nașterea poemului dintr-o perspectivă ludică ("Elefantul își devoră trompa/înveselind copiii"), dublată de o confesare lucidă la fel de concentrată și de punctuală ("poemul meu se adapă din rîu/dincolo de mine un țipăt al somnului"), ambele nuanțări pierzîndu-se într-un cotidian resimțit ca superficial, inhibitor, a cărui definire este încercată - "Sacii de plastic devoră coșul cu flori"; "Nemulțumirile paznicului de la grădina zoologică/Sunt atîrnate în fereastra bucătăriei/Muntele strălucește în lătratul cîinelui/Palma hingherului e un capriciu/Ce alungă foamea". Din triada de volume, *Sărbători vulnerabile* reprezintă un punct cîștigat, însă - cu toate acestea - reluarea motivelor pînă la cufundarea în desuet, asociată cu detectarea clișeeilor lirice aduc o umbră peste "un copac(ce) rămas fără umbră".

Rigorile cercului reiterează aceleași motive-nucleu: șarpele, oglinda, fereastra, fîntîna, curcubeul, șoapta, lătratul, dar le amplifică, le extinde, ele căpătînd valența unor simboluri-obsesii. Privite fiecare în parte, drept crochiri de sine stătătoare, se construiesc ca imago-uri acutizat agresiv-auditiv, căci aici "poetul arhitect" mizează mai mult ca oricînd pe forța zgomotoasă a cuvîntului liric: "Cuvinte sticloase alunecă în oglindă/(...)/seceta e îndrăzneala de a fierbe sufletul/(...)/fără remușcări seceta devoră oglinda"; "o haită de lupi/urîlă din lăuntru lui Poemul"; "ruina mușcă curcubeul". Privite în ansamblu, ele desemnează un cerc vicios, dat fiind faptul că fiecare simbol detonează un altul, îl include, sau tînde a-l lămuri, provocîndu-se reciproc la infinit: "moartea e haită de lupi/urîlă (...)/găurită libertatea/dese-nează cercuri"; "șoaptele făgăduite strigătului/(...)/șoaptele ocolesc esența". Cîștigul la nivelul discursului poetic este o certă sintetizare, esențializare în spiritul post-modern, dar și un fragmentarism al imaginii poetice, o concentrare a valenței simbolice în fraze de multe ori eliptice de predicat - "Lătrat dedublat/etern celălalt/mentale revolte/șovăiri pîrguite/virtuale livezi/murmur de fructe". Dacă în volumele anterioare lirismul era de un dinamism fluidizat în rigorile cercului, el circumscrie un mecanism al permutărilor nucleelor poetice, o dispersare a motivelor dusă pînă în muchia exasperării sau a redundanței ("bocetul dă noi dimensiuni lacrimii/rugăciunea devine oglindă/răstignită de zăpada stelelor"). Versurile

punctează un cotidian mai interiorizat, pregnant inhibitor, unul al solitudinii și al inutilității auctoriale vădite: "la licitație se scot umbre umane/în munții Bucegi imensitatea ia forma durerii/lăcrimînd în ochiul trecătorului"; "mi-e frică". Titlul, la rîndul său, comportă o pseudo-iluzie a clarificării a ceea ce urmează să parcurgem - lectorul este cel chemat să stabilească o anume logică, o anume rigurozitate a simbolisticii lirice și să opteze pentru ipostaza auctorială care transpare cel mai susținut: între poetul-arhitect și poetul-cerșetor care scrie poemul cîrnii și căruia îi e frică de prăbușirea sîmînței, vînătoarea de cercuri nu e decît un exercițiu de a așeza o ordine în dezordinea imagistică, presărată și ea - din păcate - de clișee și de senzația unei încropeli în grabă...

Pentru un teatru de buzunar

Adrian Țion

CONSTANTIN CUBLEȘAN
Trilogii de buzunar

Drobeta Turnu Severin, Editura Decebal, 2004

Îndesăm în formula poche opuri literare diverse de dimensiuni liliputane. Cartea lui Constantin Cubleșan *Trilogii de buzunar*, Drobeta Turnu Severin, Editura Decebal, 2004, conține piese scurte într-un act și de aici opțiunea autorului pentru titlu. "De buzunar" mai înseamnă și ușor de manevrat. Evident, nu politic, ci manual. "Un teatru de buzunar" poate fi și un teatru destinat lecturii (cu sau fără public), dacă ținem seama de sugestia dată. În felul acesta ajungem la destinație: Constantin Cubleșan propune, cititorul cu puțini bani în buzunar citește. Să vedem ce rezultă.

Hazardul, factor ingrat și necrutător în lupta cu timpul, a decis ca piesele de început ale lui Constantin Cubleșan să fie adunate într-un volum abia la treizeci de ani de la scrierea lor. Așa se face că, după ce publicul a cunoscut fața realist-critică a dramaturgului din piesele jucate pe scene prestigioase, prezentul volum de piese într-un act (unele premiate la diverse concursuri și festivaluri) pune în evidență o latură mai puțin cunoscută a teatrului său. E vorba despre dimensiunea parabolică, promovată cu discreție și deferență față de modelele acreditate din domeniu.

Cu toată aparența unui discurs preponderent poetic, prima piesă, intitulată *Te-am iubit...* mi s-a părut, este o "parabolă sentimentală" teatral gândită și sugestiv structurată în trei secvențe dialogate, corespunzătoare celor trei "vârste" ale iubirii: platonismul inocent, consecințele nefaste ale maturizării și rutina plictisitoare. Cele două personaje, El și Ea, sondează cu acuitate în ele însele, în visele și speranțele legate de ceea ce Claudiu Groza, prefațatorul cărții, numește fără ezitare "părelnicia iubirii". Analiza oarecum aleatorie, întreținută prin confesiuni și monologuri, ajunge în zona traumatizantă a zădărniceii, a efermerului sub care își târăște pulsuniile inefabilul sentiment.



Accesul la mit pe calea subtilei ironizări înseamnă pentru Constantin Cubleşan fructificarea oportunităților de explicitare, în strict registru scenic, a unor aspecte simptomatice din realitatea înconjurătoare. Protagonistii nepământeni ai tripticului Hohote în Olimp sunt Sisif, Icar și Midas, mesageri ai unor simboluri transparente, resorbite în propria lor strălucire după ce își îndeplinesc rolul catalizator în rezolvarea conflictelor cu tentă de intrigă. Intruziunea eroilor legendari în cotidian stă sub semnul unui joc cinic cu valorile prezentului, din nou supuse unui aspru rechizitoriu. Simpla apariție a acestor personaje emblematice în câmpul realității stârnește valuri de întrebări și neliniști.

Un pas lateral, o ieșire din șabloanele mitului propune autorul în Bolovanul. Desigur, bolovanul lui Sisif. Eroul pedepsit de Zeus e aici un simplu "obiectiv turistic", sperie pe drumeți, fumează când își mai trage suflul, dar nu este fericit în sens camusian. Șiret, el se preface a scăpa bolovanul înainte de a ajunge în vârful muntelui, de frică să nu ajungă niciodată să vadă ce e dincolo. Turistul Iosif e un iconoclast în felul său, un curios mai presus de toate. El își satisface curiozitatea, privește dincolo de vârf și vede "nimicul absolut", ca eroii lui Băieșu din comedia În căutarea sensului pierdut. În urma acestei constatări resimțite ca o banalitate, Sisif îl întreabă retoric: "Acum ești mai fericit?". Îndemnul la acceptarea stoică a condiției umane e abil strecurat în subtext.

Dacă Bolovanul trimite spre teluric, spre complinirea ființei în limitele existenței terestre terne, Văzduhul, ca Pietonul văzduhului ionescian, face trimitere la iluzia zborului, a înălțării (poate și prin paradigma iubirii). Icarul căzut, coborât în cotidianul abject, e o apariție stranie, fantomatică, decăzută din propria măreție și glorie. Iată de ce el este numai bun pentru a fi terfelit de două prostituate cu pretenții, Carolina și Mădălina. Aura lui legendară nu-l salvează de ridicol. Imposibilitatea comunicării separă două lumi virtual apropiate.

Fețele decadenței lumii contemporane sunt sensibil amplificate în Aurul, a treia piesă a trilogiei. Midas, regele frigian lacom de bogății, s-a săturat să prefacă tot ce atinge în aur. El caută râul Pactolos pentru a scăpa de vraja primită în dar de la Dionysos. Devine însă victima unei căciumărese la fel de lacome, pe nume Lelia. Aceasta se va folosi de el pentru a acumula cât mai mult aur. Dar în altercația pentru "fabrica de aur" din pivniță, urmată de o serioasă luptă între pretendenți, Midas este ucis. O dată cu moartea lui Midas obiectele de aur din pivnița Leliei se prefac în tinichele. Fără comentarii.

Chiar dacă olimpienii nu râd în hohote la aceste parabole când drăguțe, când semnificative sub impact etic, un zâmbet înțelept înmugurește pe chipul iluminat al cititorului. E semnul satisfacției de a fi parcurs texte dramatice ingenios împletite pe spirala mereu actuală a legendelor. Teatrul de buzunar își poate verifica și în această formă eficiența. Complementaritatea intertextuală semnalată deja are rolul de a sublinia filiația unor teme și motive recurente în teatrul contemporan, dovedind actualitatea problematicii promovate de teatrul lui Constantin Cubleşan.

În căutarea dușmanului declarat

Ștefana Pop-Curșeu

JEAN GENET

Dușmanul declarat

Cluj-Napoca, Editura Tact, 2004

Numele lui Jean Genet ar trebui să fie pe acum destul de cunoscut urechilor intelectuale românești și iubitorilor de literatură franceză. După câteva romane (dintre care s-a tradus în românește o parte din Notre-Dame-des-Fleurs), jurnale (printre care *Le journal du voleur*), și piese de teatru (*Les Negres*, *Le Balcon*, *Les Bonnes*, *Les Paravents*) care au făcut înconjurul Europei și al Americii, după voluminoasa și impresionanta carte *Saint Genet* ce i-a fost consacrată de către Jean-Paul Sartre în 1952, iată că textele sale politice, discursuri, articole și interviuri îi sunt publicate postum de către Gallimard în 1991, sub titlul *L'ennemi déclaré*.

Această culegere ne este propusă astăzi spre lectură de către proaspăta dar promițătoarea editură clujeană Tact, care ne semnalează în lista de așteptare de la sfârșitul volumului importante titluri precum: Paul de Man, *Circumscrierea orbirii*, *Eseuri despre retorica teoriei critice contemporane*, Jacques Derrida, *Despre gramatologie*, Paul Ricoeur, *Despre traducere*, sau Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*. Ar putea apărea întrebarea: de ce tocmai Genet? sau: Ce caută Genet între aceste nume? Ei bine, Genet nu este un filosof, însă ilustrează o filosofie. Genet refuză apartenența la literatura franceză, însă este un scriitor francez, Genet nu este un teoretician, însă notele sale teoretice despre literatură, artă și teatru sunt numeroase, Genet nu face o literatură "angajată" în sensul sartrian, însă se implică politic pentru a-și trăi propria literatură. De ce textele politice ale lui Jean Genet? Pentru că, în mod surprinzător, Genet este o figură care poate spune multe cititorului român de astăzi; pentru că Genet este și nu este ceea ce pare, pentru că un "dușman declarat" nu este la fel de periculos ca un dușman ascuns, însă nici total inofensiv.

Să facem deocamdată abstracție de bine documentata prefață semnată de traducătorul cărții, Bogdan Honorius Micu, fără de care cititorul neavizat s-ar simți cel puțin ciudat, dacă nu dezorientat în fața unor discursuri cu tentă stângistă și proletariană "declarată", venind din partea unui personaj ce nu pare a se afla nici în interiorul mișcărilor pe care le incită, nici totalmente în afară. Prima parte a volumului cuprinde câteva scrisori și texte citite în fața manifestanților sau date spre a fi semnate de către intelectualii francezi, texte pe care le-aș clasa în tipul "manifest", consacrate mișcării de eliberare și de repunere în drepturi concrete a cetățenilor americani de culoare, Black Panthers. "Realitatea coloniei de culoare din Statele Unite este foarte complicată. Dispersați în mijlocul unei națiuni orgolioase care se consideră stăpâna lumii, pierduți în sânul unei populații albe, oprimați de rasism, de indiferența albilor, amenințați de o poliție și de o magistratură opresive, Negrii au fost forțați să elaboreze o formă de luptă inedită pentru a face față unei astfel de situații excepționale."

Pe fundalul comentariilor despre originea "socio-economică" a rasismului, despre istoria "falsificată" a Statelor Unite, despre realitatea

crudă a mizeriei fizice și intelectuale a negrilor marginalizați, ies în evidență figuri marcante ale mișcării Black Panthers din anii '70 precum Bobby Seale, George Jackson sau Angela Davis, care ilustrează și pun în acțiune figura revoluționarului atât de drag stângii franceze: oprimatul care se revoltă, cel care refuză falsa fraternitate sau iubirea "paternă" a asupritorului, "camaradul de arme", cel care poate să creeze acea "prospețime de început de lume" specifică tuturor "actelor revoluționare". Dar să nu ne lăsăm induși în eroare de marxismul vădit al scriitorului. Ideologia se împletește cu propria experiență a lui Genet, iar realitatea descrisă este una dură, mereu ilustrată cu exemple concrete. Uriașa disproporție dintre "delictele" comise de negri și "crimele" de care sunt acuzați și pentru care sunt încarcerați, torturați și urmăriți o viață întreagă de către forțele de ordine "albe", justifică pe de o parte simpla constatare că "distanța care-i separă pe unii de ceilalți este încă de netrecut", iar pe de altă parte violentele aserțiuni de tipul: "în privința celorlați Albi, dacă ei țin atât de mult la culoarea lor albă, o vor putea regăsi prin moarte. Cel mai alb dintre Albi este pentru moment un Alb mort.", sau "la urma urmei, orice Negru care scrie, care caută și care se pune la încercare, decoperă, adesea în regiunea sa interioară cea mai profundă, un Alb pe care trebuie să-l anihileze".

Atenție! Să nu ne lăsăm din nou induși în eroare: aceste invective, aceste asalturi brutale împotriva forțelor asupritoare nu sunt nici total "realiste". O umbră poetică și estetizantă învâluie mereu experiențele concrete, deturnând, din fericire, conținutul socializant și rusofil înspre o trăire autentică a permanentei lupte dintre om și societate, dintre eu și celălalt, dintre ființa umană și propriile porniri. Astfel cititorul nu va fi surprins când, în ultima secțiune a volumului, la întrebarea directă a întreviatorului Delpech: "Aveți cu adevărat încredere în viitorul acestei dezordini, în această dezordine declanșată de Uniunea Sovietică? Sau este vorba pur și simplu despre neliniștea pe care ea o produce în rândurile burgheziei?", Genet răspunde: "Ambele." Și adaugă: "Am avut întotdeauna încredere în neliniște și în instabilitate pentru că ele reprezintă semne ale vieții."

De altfel, într-un alt interviu, Genet afirmă: "Am trădat ceva. După părerea mea însă, am fost obligat să o fac în vederea a ceva cu mult mai important. A trebuit să trădez furtul, care este o acțiune singulară, în favoarea unui demers de o amploare universală precum poezia. Am fost obligat la un astfel de recurs. Am fost obligat să trădez hoțul care eram pentru a deveni poetul care sper că sunt. Însă această <<legalitate>> nu m-a făcut mai fericit." Poezia rămâne o constantă fină a scrierilor și a trăirilor genetiene, deși tăioasă ca un inocent fir de iarbă. Poezia e calea aleasă spre un alt tip de înțelegere a "celuilalt", a diferențelor, fie ele aparente sau profunde. Când scriitorul îi propune unui prieten de culoare să îl însoțească pentru o conferință la o Universitate ce se afla în mijlocul unei păduri, iar acesta îi răspunde: "sunt prea mulți copaci", Genet conștientizează ruptura: "Dacă pentru noi, un copac reprezintă o sărbătoare de frunziș, de păsări și de fructe, pentru un Negru din Alabama, el este în primul rând funia de care au fost spânzurate generații de Negri. Viața mentală a Negrilor este parcursă de fantasmă care nu ne aparțin."

Într-un mod similar, partea a doua a volu-



mului - consacrată Palestinienilor -, dezvoltă o imagine cu fețe multiple a războinicilor fedaini, a acestor adolescenți care joacă cărți, râd și se lasă pradă fantasmelor erotice înainte de a pleca pe nesimțite în misiuni ucigașe împotriva israelienilor. Observațiile aproape telegrafice de ordin istoric ("Săptămâna sângeroasă din august 1970 de la Amman a permis arderea de vii sau incinerarea a douăsprezece sau cincisprezece mii de palestinieni, bărbați și femei.") sunt singurele care îi dau un suport concret cititorului prins în interiorul reportajului poetic genetian: "Luând cunoștință de propria lui singularitate într-un interval așa de scurt, poporul palestinian trebuia să creeze în jurul lui un soi de vid, aproape imperceptibil, care să-l separe de restul lumii arabe. În această nebuloasă era un astru în formare. Suntem conduși fără prea multă efort la această comparație a poporului palestinian cu o masă de materie în fuziune, popor pe care propria mișcare asupra lui însuși îl separă fie chiar și imperceptibil, de grămada arabă de praf." Sau "Fedainii erau de o frumusețe proaspătă, naivă, oferită inteligenței. O dată respinsă vechea noblete studiată, gesturile sunt simple, eficiente, pregătite pentru acțiune. Limbajul este concis, afirmând dorința de a nu mai prelungi o atitudine imemorială ci de a sparge imaginea pe care arabii doreau să o păstreze."

Lunile petrecute în taberele palestinienilor și experiența de militar dezertor la care se adugă înclinațiile sale homosexuale, îi conferă lui Jean Genet o poziție cu totul specială, iar accesul cititorului la realitatea israelo-palestiniană se dovedește a fi astfel trecut prin filtrele unei priviri declarat pârtnitoare. Căci și aici, regăsim același puzzle de note critice la adresa "colonilor" evrei, de condamnare a mass-mediei

și a pozițiilor occidentale, de reverie utopică marxistă, pro-revoluționară, de cruzime a proximității fizice a morții, de îmbălsămare a unui peisaj deșertic a cărui viață se citește pe fețele impasibile sau radioase ale luptătorilor palestinieni sau de ilustrații ale unei "filosofii a diferenței". și totuși, deși cititorul român va trebui să treacă - nu fără o amară strângere de inimă - peste numeroasele pasaje unde ochelarii socialismului triumfător deformează pe ici pe colo culorile războiului palestinian, momentele intense ale narațiunii de tip celinian îi vor dezvălui o altă cale spre artă și adevăr, o cale poate puțin teatralizată în sensul în care Artaud înțelegea teatrul cruzimii.

Iată câteva scene ale masacrului din Chatila: "Privind cu atenție un mort se petrece un fenomen curios: absența vieții în acest trup echivalează cu o absență totală a trupului sau mai degrabă cu retragerea sa neîntreruptă. Chiar dacă credem că ne apropiem de el nu îl vom atinge niciodată. Numai contemplându-l vom reuși acest lucru. Însă un gest făcut în direcția lui, aplecându-ne spre el, mișcând un braț sau un deget, devine deodată foarte prezent și foarte amical."... "Am trecut pe lângă picioarele lui. Am cules din praf proteza mandibulei superioare pe care am așezat-o mai apoi pe ceea ce a mai rămas din marginea unei ferestre. Palma era îndreptată spre cer, gura era deschisă, pantalonii erau descheyați, fără curea: tot atâția stupi din care se hrăneau muștele. Trec peste un alt cadavru apoi peste un altul"... "Mirosul cadaveric nu se degaja nici din case nici din trupuri. Aveam impresia ca trupul meu, ființa mea erau sursa."

După toate acestea se pune din nou întrebarea: în ce măsură scrisul, literatura poate fi angajată, în ce măsură arta poate schimba oamenii? Problema ce i-a preocupat pe toți inte-



Ovidiu Avram Corabia-melc

lectualii occidentali de stânga de-a lungul secolului XX, problemă care mai are și astăzi suspinătorii ei. Răspunsul dat de Jean Genet pare să fie destul de clar: "Nu. [nu se poate vorbi de luptă prin scris, n. mea] Desigur că am participat la manifestații, alături de Sartre și Foucault, însă era vorba de ceva cu totul anodin, cu o poliție în cele din urmă respectuoasă care crea un soi de complicitate cu manifestații, care ne făcea complicitii ei. O poliție suprareală"... "Fiecare om se hrănește din mai multe surse. Nu se schimbă prin lectura unei cărți, prin contemplarea unui tablou sau prin muzică; se transformă în mod progresiv reținând în cele din urmă din toate acestea ceea ce îl interesează efectiv." Genet, după cum remarcă de altfel foarte bine traducătorul volumului, "se află [...] la antipodii angajamentului sartrian. S-ar putea chiar spune că el a ales dez-angajamentul (un alt mod de a numi trădarea), maniera lui de a se implica fiind de ordinul punerii la dispoziție, al darului de sine" și, aș adăuga, de ordinul unei ciudate consecvențe cu propria inconsecvență.

Cine poate fi oare atunci acel dușman declarat pe care îl caută mereu scriitorul? Acel dușman "de un verde foarte proaspăt asemeni unei cireșe de un violet efervescent", pe care, spune Genet, "îl voi lăsa să fie mușcat de vulpi înfometate, [...] să fie primit la Buckingham Palace, să-l fută pe prințul Filip, să fie futut de el, să trăiască o lună la Londra, să se îmbrace ca mine, să trăiască în locul meu"?

Cititorul va găsi poate răspunsul, într-o lume în care politica nu s-a schimbat încă decât foarte parțial, într-o Europă care își mai caută încă cetățenii, prietenii și dușmanii, într-o țară unde (nu) se ezită în privința declarării pe față a dușmăniilor, într-o literatură română tânără care îl aprobă cu o întârziere de câteva zeci de ani pe scriitorul francez în privința cuvintelor "obscene": Da, "aceste cuvinte există. Dacă ele există, atunci trebuie folosite, dacă nu, ele nu ar fi trebuit inventate. Fără mine, aceste cuvinte ar avea o existență larvară."

Și totuși, să fim serioși, lucrul acesta se afirmă acum mai bine de patruzeci de ani, iar noi... ar fi poate mai bine să vedem că de fiecare dată mai există ceva autentic și în spatele măștii: "Dacă dorim să înțelegem ceva, nu mare lucru, din mersul lumii, trebuie să ne debarasăm de resentiment." Semnat: Jean Genet.

Ne spune ceva? Cine știe...



Ovidiu Avram

Dinastia gemenilor

comentarii

Echinox și echinoxisti

Echinoxul ca o casă comună

Corin Braga

De-a lungul timpului, Echinoxul a fost definit în mai multe feluri: ca o grupare literară, ca o mișcare de idei (mai degrabă în genul Junimii decât al Cercului Literar de la Sibiu), ca o stare de spirit ș.a.m.d. Toate au devenit istorie. Aș vrea să introduc acum o altă posibilă definiție, și anume a Echinoxului ca o casă comună. Această definiție pune accentul mai mult pe partea administrativă, pe cadrul pe care Echinoxul îl oferea studenților care au fost, rând pe rând, redactori ai revistei, aspect care nu trebuie neglijat fiindcă în absența lui, nici starea de spirit, nici mișcarea și nici gruparea nu s-ar fi putut manifesta. Această perspectivă - a definirii Echinoxului ca o casă, ca un uriaș stabiliment în care locuiesc mai mulți oameni - ar putea oferi o explicație pentru ceea ce se întâmplă actualmente cu receptarea Dicționarului Echinox coordonat de Horea Poenar.

O casă comună acumulează multă istorie. Ea trece prin mai multe perioade și are mai mulți proprietari, mai multe generații de locatari. Dacă ea este construită de către o primă generație, după o vreme, constatăm că această generație a plecat, s-a mutat în altă parte, iar în casă vin locuitorii noi, care o reamenajează, fac modificări, îi schimbă înfățișarea.

Problema care apare este cum are loc trecerea de la o generație la alta, cum receptează fiecare dintre cei care au plecat și cei care le-au luat locul această schimbare, așadar cum se organizează raportul dintre predecesori și cei care au venit după ei. Vrând-nevrând, atunci când o nouă generație se mută într-o casă ea trebuie să facă, într-o formă sau alta, curat. Unii pot să o facă cu un mai mare respect față de ceea ce a fost, încercând să păstreze mobila-stil din perioadele anterioare, alții sunt mai radicali, vor să renoveze și să introducă propria lor mobilă care ține de o cu totul altă epocă. Lucrurile acestea sunt inevitabile și sunt inerente.

Confiscarea afectivă a "primului" Echinox

Punând la lucru o asemenea metaforă, constat că în acest moment pare să se fi produs o anumită ruptură între generațiile de locatari succesivi. Ceea ce se întâmplă acum mi se pare că pune mai radical în evidență un anumit fenomen de criză pe care îl constatam deja prin anii '90. Atunci semnalăm ideea că mișcarea echinoxistă este pândită de o capcană - aceea ca fiecare generație să se identifice în mod posesiv și abuziv cu Echinoxul, de a nu avea generozitatea să recunoască dreptul celor care vin de a locui pe cont propriu, în propriul lor stil, în aceeași casă. Mă refeream atunci, împreună cu Ștefan Borbély, la faptul că Echinoxul de după scoaterea forțată de la conducere a triadei Ion Pop - Marian Papahagi - Ion Vartic, a devenit în ochii multora un fel de bastard, un succesor aproape nelegitim. Mulți echinoxisti din primele generații, la un mod mai degrabă inconștient, tind să confişte Echinoxul, spunând că "epoca de aur", singura care merită pomenită și analizată, acoperă exclusiv anii '70-'80, că "Echinoxul s-a încheiat cu noi",

nemai dorind să recunoască ceea ce s-a întâmplat pe urmă, nu atât din, să zicem, o concurență neloială, nu dintr-o invidie prost înțeleasă, ci pur și simplu dintr-un fenomen de identificare cu propria lor perioadă, cu propriul lor trecut. Cei peste douăzeci de ani care au urmat continuă să fie văzuți de către unii fie ca un fenomen de epigonism oarecum inutil, fie ca o anexă a "marelui Echinox", a căruia unică menire este de a proslăvi imaginea înaintașilor.

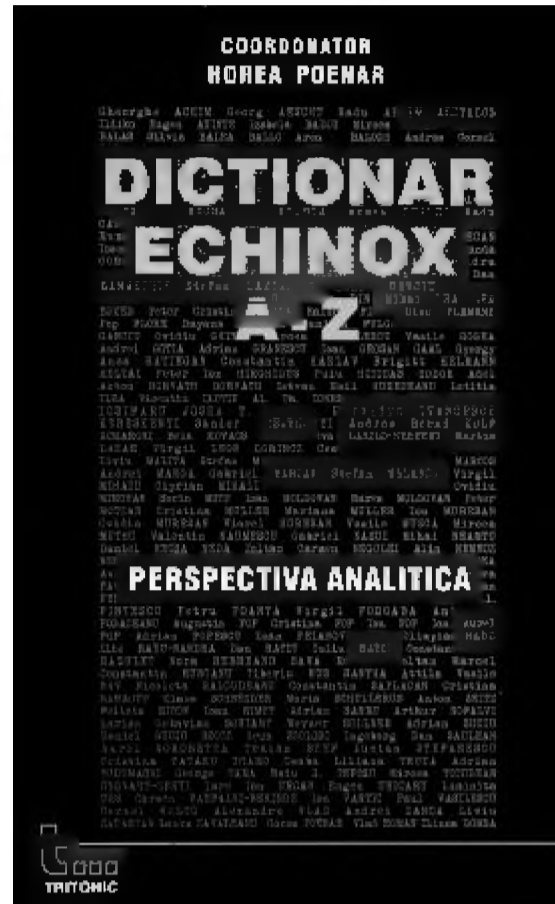
Fenomenul de identificare și confiscare a ideii echinoxiste mi se pare normal dintr-un punct de vedere individual-afectiv, dar dăunător din perspectivă literară și instituțională. Subliniam în urmă cu zece ani faptul că, dacă se dorește o continuitate și dacă se vrea o formă de preluare a stăchetei, atunci și vechii echinoxisti trebuie să aibă generozitatea și deschiderea de a vedea cu un alt ochi ceea ce fac mai noii și mult mai puțin celebrii actuali redactori ai Echinoxului.

Ruptură între generații?

Deși criticam această atitudine, o făceam dintr-o perspectivă drăgăstoasă și timidă, de urmaș care dorește mai multă apreciere din partea părinților, care dorește să ducă mai departe "torța" spiritului echinoxist. Or iată că acum a avut loc o desprindere mai radicală. În acest moment, dincolo de recunoașterea normală a meritelor întemeietorilor, în starea de spirit a ultimei generații echinoxiste s-a produs o ruptură - nu una brutală, nu una revendicativă, nu una a fiului frustrat sau a titanului care vrea să-l înlocuiască pe zeul din Olimp, ci una naturală, genetică. Impresia mea, citind "Dicționarul", este că actuala redacție a Echinoxului a ieșit pur și simplu din sfera de influență și din aura de notorietate a vechiului Echinox și merge pe picioare proprii. Desigur, ei pot face acest lucru comițând numeroase greșeli, erori de perspectivă, dar îl fac fără inhibiții, fără timiditate. Dacă aruncăm o privire asupra articolelor, atunci pot ieși la lumină o serie de neajunsuri, o serie de scăpări, sunt mari diferențe între tratări ca lungime și ca apreciere a diverși oameni care par sau sunt nedrepte. De exemplu, textul despre Marian Papahagi, în raport cu alte texte, este revoltător de scurt. Se pot face diverse alte observații, în privința unor judecăți, câteodată pripite, câteodată neavând în spate întregul orizont în care trebuie judecat omul respectiv, dar dincolo de aceste scăpări, inerente, care se întâmplă și la case mai mari, aș sublinia ceea ce se câștigă prin această ruptură de atmosferă, de poetică și de orientare estetică și critică.

O abordare proaspătă, neînhibată

Judecățile pe care le fac actualii redactori ai Echinoxului sunt niște judecăți foarte proaspete. O prospețime care riscă de multe ori cruzimea, dar care își asumă libertatea de a intra în literatura română judecând după propriile gusturi și nu după clișee încetățenite și imaginii și prestigii moștenite. Din nou putem pune bemoluri, putem



spune că gustul și orizontul tinerilor autori nu sunt îndeajuns formate, nu au destulă erudiție în spate. Mai important este faptul că ele sunt gusturi, aș spune, nedeformate, neinhibate, cu toate entuziasmele și, în același timp, cu toate nedreptățile lor. N-am avut nici o clipă sentimentul că "Dicționarul" a fost scris dirijat pentru a distruge sau pentru a impune ceva, ci că totul a venit din judecata directă a celor care au scris articolele respective.

O asemenea atitudine este salutară în literatura română. Suntem o literatură și o cultură cu un caracter să-i spun mai degrabă "latin" decât "anglo-saxon". O cultură în care judecățile de valoare și tot ceea ce ține de ierarhie și canon se bazează mai mult pe prestigiul oamenilor și mai puțin pe judecata operelor, a cărților. Iată că acești tineri au naivitatea, inocența și prospețimea de a intra în literatură înainte ca ei înșiși să fi fost cuprinși în structurile de putere ale literaturii noastre, deci înainte să ajungă să facă concesii la diverse criterii specifice "sistemului". "Dicționarul" mi se pare un câștig pentru literatura română și pentru Echinox în general, fiindcă aduce o altă perspectivă, fiindcă reușește o ieșire din tablou, reușește o ruptură benefică cel puțin la nivelul perspectivei. Altfel am rămâne doar cu o imagine fixată, am rămâne doar cu un tablou pe care periodic îl ștergem de praf și încercăm doar să-l punem mai bine în cadru. Ar însemna că Echinoxul a murit undeva în anii '80 și că de atunci nu asistăm decât la îmbălsămări succesive, ca în mausoleul lui Lenin, a unei imagini care s-a cristalizat definitiv. Această ruptură arată că există viață, că nu avem de a face doar cu niște simpli epigoni, că Echinoxul merge mai departe.

Mic manual de literatură cu poeți (și critici). Panorama poeziei echinoxiste

Ștefan Manasia

Anul trecut Clujul a sărbătorit 35 de ani de existență a fenomenului literar Echinox. Au existat chiar și bani (de la primărie, de la universitate) pentru cele câteva zile festive. S-au reîntâlnit echinoxisti risipiți prin țară cu echinoxisti risipiți în lumea largă. S-au rostit discursuri savante, iar amicii s-au redescoperit în localurile tinereții... "revoluționare". Mai important însă rămâne faptul că sărbătoarea echinoxistă a prilejuit (și) apariția unor cărți dedicate revistei și grupării sale, fenomenului literar ca atare: Efectul "Echinox" sau despre echilibru (Editura Biblioteca Apostrof, 2003) - o istorie neortodoxă, savuroasă, scrisă ca un roman de criticul clujean Petru Poantă, membru al primei formule redacționale; Dicționarul Echinox (Editura Tritonic, 2004) - coordonat de actualul director al revistei, Horea Poenar, și întocmit, oarecum polemic, de către cei mai tineri redactori; nu în ultimul rând, antologia Poeții revistei "Echinox" (Editura Dacia, 2004) - întocmită de profesorul și istoricul literar Ion Pop, al cărui spirit a patronat primele promoții echinoxiste. O probă în plus că revista studenților Universității "Babeș-Bolyai" rămâne vie, asumându-și propria istorie, dar și provocările (culturale și economice) mileniului trei.

Dacă necesitatea primelor două lucrări - reconsiderări critice ale trecutului - ține cumva de domeniul evidenței (blazonul "Echinox" fiind disputat, în ultima vreme, de mai multe grupări), antologia Poeții revistei "Echinox" are o miză mult mai subtilă, și anume, aceea că la Cluj, sub efectul catalitic al revistei și cenaclului din preajmă, a luat ființă un adevărat "atelier" - cu termenul lui Ion Pop - al literaturii autentice, care îmbogățește, substanțial, poezia română din secolul XX. Acesta întregeste, bunăoară, profilul generației "șaiszeci" (Labiș-Nichita Stănescu), dându-i noi dimensiuni (prin creațiile unor Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, Mariana Bojan), sau deschizînd chiar noi orizonturi (prin "neoespresionismul" unor Ion Mureșan, Marta Petreu sau Viorel Mureșan, "antiestetismul" unor Ioan Moldovan, Aurel Pantea, simbolismul violent și întunecat din poemele Ruxandrei Cesereanu, cotidianismul militant al Letiției Ilea), speculate în poezia cea mai nouă.

Criteriul urmat a fost antologarea numai a poemelor publicate inițial în paginile revistei, exact în forma în care au apărut prima oară: "fanii" lui Ion Mircea, de pildă, vor afla astfel cu încântare o versiune mult mai melodică, religioasă ca un colind, a poemei Păpădiilor, ușor diferită de aceea tipărită de autor în volumul de debut Istm. Nu tocmai anecdotic am privit și Textele ... poetice semnate, în studenție, de actualul redactor-șef al revistei Vatra, Al. Cistelean - mai reușite decît ale unora dintre confrății pe care exigentul critic îi comentează. La fel, cele două poeme semnate de Radu Afrim, neoavangardiste, vitaliste, pot lumina în chip fericit creația scenică a nonconformistului regizor de teatru.

Culegerea de față, al cărei proiect trecut prin furcile caudine ale cenzurii datează din 1983, se vrea inițial un fel de "dare de seamă" la sfîrșitul mandatului conducerii revistei în formula Marian Papahagi-Ion Vartic-Ion Pop, "destituită din înalte ordine de partid" (în Prefață, p.6). Revizuită și adusă la zi - ultimul poet antologat, Roxana Sicoe, s-a născut în 1981 -, ea se dorește primul volum al unei lucrări care urmează să cuprindă și selecții din poezia de limbă germană și maghiară publicată în revista (dintru bun început) "multiculturală", deschisă dialogului între literaturi și plurilingvismului.

Într-o prefață bine articulată, Ion Pop trasează liniile de forță ce pot structura poeziei Echinoxului în trei "vîrste", nu fără interferențe sau reluări ale anumitor formule de creație: prima recuperează, după proletcultism, lirismul modernist, rafinîndu-l pînă la manierism și, totuși, nelipsindu-l de unele accente etice (Dinu Flămînd, Adrian Popescu, Ion Mircea, Mariana Bojan, Horia Bădescu, Aurel Șorobetea, Vasile Sav); a doua instaurează un nou raport între cultural și organic, înclinînd balanța înspre "viața imediată" (Dan Damaschin, Octavian Soviany, Ion Cristofor, Ion Mureșan, Emil

Hurezeanu, Marta Petreu, dar și Virgil Mihaiu, Mircea Petean sau Augustin Pop); a treia "etalează adesea îndrăzneț, pînă la accente de vehemență, o nouă energie vitală" - în Prefață, p.15 - și privilegiază organicul, biologicul (se regăsesc aici poeți care fac trecerea dinspre "optzecism", ca Ruxandra Cesereanu sau Letiția Ilea, dar și Radu Afrim, Anton Horvath, Rareș Moldovan sau Ștefan Manasia).

S-ar mai putea, eventual, discuta pe marginea criteriilor de selecție în prezenta antologie: nu figurează aici numai "vîrfurile" dintr-o perioadă sau alta ale poeziei echinoxiste; sînt și prezențe ce țin de "compostul" (conform teoriei lui Ștefan Agopian), atît de necesar, al unei literaturi; cîțiva autori nici nu se recomandă, astăzi, ca poeți "echinoxisti". Prin urmare au prevalat criteriile istoricului literar (poeme publicate inițial în paginile Echinoxului, pe cît se poate "reprezentative"), în dauna acelor legate de "performanța" poetică, de statutul autorului în canonul actual sau în conștiința publică. Panorama poeziei publicate, timp de treizeci și de ani, în revista studențească Echinox este credibilă, autentică, chiar dacă (prea) generoasă. Sînt așteptate acum opiniile criticii literare, mai cu seamă că mai bine de jumătate dintre poeții echinoxisti sînt și... redutabili critici (deci, cititori "profesioniști") de poezie. ■

"Bătrânii" Echinoxului

Horea Poenar

Apariția de curînd a Dicționarului Echinox. A-Z. Perspectivă analitică provoacă deja mișcări tectonice în rîndul grupării. În mod paradoxal însă, în loc să fie o încercare pentru cei care l-au scris, el se dovedește a fi un test esențial în primul rînd pentru "bătrînii" Echinoxului.

Surpriza pe care generațiile mai vechi ale revistei se văd nevoite să o accepte este că volumul nu e un dicționar omagial. Fiind prima încercare de analiză a întregului Echinox cu luciditate critică (și mai puțin în spațiul anecdotic și al idilizării), cartea modifică substanțial înțelesul conservator al unui dicționar. Onest, volumul renunță la neutralitate. Fără prejudecăți și cu o credință puternică în necesitatea unor valorizări pur estetice, autorii dicționarului sunt reprezentați de o generație de tineri care nu înțeleg să construiască statui, să protejeze orgolii sau să ascundă lipsuri. Cu toate acestea, cartea nu e un dicționar polemic, ci un exercițiu analitic. Este puțin întristător însă că receptarea ei, în public, dar mai ales pe la colțuri și prin cafenele, tinde spre sintagma comodă a unei "cărți polemice".

Gruparea Echinox trăia de ani buni într-o autorăsfățare periculoasă. Prea puțin apreciată în afara sa (și indubitabil prea puțin cunoscută în afara unor clișee), mișcarea se retrăsese în interior, protejînd cu grijă amintiri în speranța că acestea singure într-un mod miraculos se vor transforma la un moment dat în judecăți critice pozitive.

Dicționarul Echinox e o carte scrisă pentru a modifica ecoul grupării în exterior, pentru a dovedi relevanța ei în istoria culturii românești. E un act critic necesar pentru a șterge praful, pentru a renunța la clișee și pentru a corecta nedreptăți de receptare. Se dovedește însă tot mai mult în ultimele zile că generația "bătrînilor" e prea puțin dispusă să accepte un dialog, o regîndire a istoriei revistei, un exercițiu de luciditate. Se manifestă tot mai pregnant tendința de a boicota Dicționarul, de a nu-l legitima, de a-i sufoca în fașă orice putere. Nu e bine să fi văzut în preajma autorilor Dicționarului, li se spune membrilor mai vechi.

Istoria Echinoxului se repetă. Generația actuală, educată în libertate, are dificultăți să înțeleagă cum a fost posibil ca după schimbarea din 1983 generațiile vechi să refuze să colaboreze cu noiveniții sau cum, după 1990, reacția lor față de perioada Dan Șăulean și apoi Braga-Borbély să fie una de abia disimulat dispreț. Iată însă că totul se întîmplă din nou. Ceea ce "bătrînii" Echinoxului nu înțeleg deocamdată este că gestul lor de boicot nu este în primul rînd o jignire adusă tinerilor, care în naivitatea lor credeau că desfășoară un exercițiu de respect (tocmai prin înlocuirea clișeelelor cu luciditate), ci este în mod fundamental o jignire adusă instituției echinoxiste cu toată istoria ei pe care aceștia pretind că o reprezintă exclusiv. ■

Orgoliu, nu ruptură

Sanda Cordoș

Eu sunt convinsă că această carte apărută doar de câteva săptămâni e la începutul a tot ce înseamnă receptarea ei și sunt convinsă că motivele și contextele de întâlnire la nivele diferite și între generații diferite de abia încep. Am fost foarte surprinsă să vă aud vorbind despre ruptură. Cred că aici este un orgoliu care se exprimă frumos, când zicem că "noi suntem o altă generație cu totul diferită, ruptă de ceilalți".

Cu toate rezervele pe care le am față de acest dicționar, nu mi se pare că exprimă o ruptură în istoria Echinoxului, ci aș spune că exprimă o altă vârstă. Una dintre rezerve și o strângere de inimă citind câteva pagini, este că, din păcate, unii dintre autori nu au "libertate" și că sunt și pagini deznădăjduit de ecomiastice în care se vede prea bine că cel care le-a scris are de dat un examen cu un profesor sau că a dat niște examene cu un profesor.

Ne aflăm însă în fața unei premiere în tot ce înseamnă istoria de până astăzi a Echinoxului. Pentru prima dată în istorie, iată o istorie de 37 de ani, avem în față un dicționar Echinox sub forma unei cărți. Lucrul acesta este unul foarte bun, este realmente un eveniment în istoria Echinoxului, un punct de cristalizare important, și este un eveniment, cred eu, în lumea literară românească și din acest motiv vreau să felicit directorul de astăzi și echipa.

Directorul spune, în prefața cărții, că a încercat să reînscris gruparea în estetic. A făcut-o și prin această carte într-o manieră care merită din start laude și atenția noastră. Dacă cu laude este foarte simplu, atenția în schimb implică și spirit critic și rezervele noastre. Cred că una din ideile bune ale acestei cărți este cea care citește Echinoxul ca pe istorie de școli, fiecare cu specificul ei. Horea Poenar a identificat aici patru școli, cu cea de astăzi, a cincea școală. Felul în care sunt puse însă accentele aici, cred că e discutabil. Sunt identificate școlile, e bine descrisă direcția fiecărei școli, însă ar mai fi încăput de spus, chiar în prefață, despre rezultatele fiecărei școli în parte. S-a vorbit mai curând despre metodele critice ale directorilor și despre felul în care ele se regăsesc în activitatea discipolilor. Însă cred că o componentă importantă a ceea ce înseamnă spiritul Echinox și formarea continuă la Echinox e de văzut și în altă parte. Faptul că de la maeștri, de la aceste conducători, la discipoli, s-a transmis un mare interes pentru actualitatea literară nu e deloc de neglijat: acest interes pentru actualitatea literară s-a instituționalizat prin faptul că foarte mulți echinoxisti au creat redacții literare, au intrat în redacții literare, practică foiletonistică literară, deci sunt niște lucruri foarte importante pentru ceea ce înseamnă fenomenul literar. E o altă variantă a ceea ce aș numi spiritul echinoxist care trebuie avut în vedere.

Fiind vorba de un dicționar, ne raportăm la el ca la o lucrare de referință, ca la o lucrare perfectibilă. E o primă ediție, toate dicționarele însemnate au avut ediții în continuare și cred că suntem cu toții de bună credință că rezervele eventuale pe care le exprimăm, le exprimăm tocmai în vederea credibilității acestei cărți care este un instrument de lucru. Rezerva mea principală se referă la criteriile după care aceste articole au fost întocmite. De selecție a membrilor redacției, mai puțin, a membrilor echinoxismului care au fost aici recenzați, deși sunt câteva locuri în care ar fi fost, cred, necesare niște precizări.

Horea Poenar afirmă, în prefață: "nu mai au articole următorii echinoxisti..., care au fost înlocuiți cu următorii...", și eu am fost uimită de ce aceia au ieșit și aceștia au intrat. Un cititor și mai puțin apropiat de Echinox ar fi putut întreba: dar de ce? Echinoxismul e așa: cândva ies unii, cândva intră alții? Cred că sunt genul de afirmații care trebuie însoțite de informații suplimentare. Un dicționar îl citim și pentru această privire analitică, dar și pentru a afla date pe care unele articole le omit, de tipul: anul nașterii, studii, locuri de muncă, activitate în Echinox, ce a făcut X cât a fost echinoxist, și ce a făcut, dacă a mai făcut ceva, când n-a mai fost. Apoi, sunt articole în care nu aflăm nimic despre autor, nici nu putem să-l localizăm pe respectivul, când îi apar cărțile, sunt apoi câteva greșeli de tipografie, de exemplu, potrivit acestui dicționar Manasia s-a născut în '97.

Sunt articole care consumă foarte mult spațiu cu păreri acut personale și în afară de subiect. Adică dacă citesc un articol despre scriitorul X, îl citesc pentru că pe mine mă interesează ce e cu scriitorul X, nu mă interesează ce crede autorul articolului în chestie despre problema debutului în general în cultura română. Există niște reguli ale genului acesta de scriere care trebuie respectate într-un dicționar. Dacă era "Fantastica poveste a Echinoxului", libertățile erau mult mai mari.

Și tot legat de libertate, aș mai spune un singur lucru: cred că libertatea se învață la o școală

de acest fel, dar cred că libertatea aceasta merge mână în mână cu formarea responsabilității. Sigur că fiecare dintre noi, indiferent de vârstă, avem multă libertate și ne-o putem manifesta cum credem de cuviință, numai că această libertate pentru a fi una interesantă și, în ultimă instanță culturală, pentru a nu fi o libertate de mână care zgârâie și fuge, trebuie să meargă mână în mână cu responsabilitatea pentru ceea ce scriu acolo. Mai concret și făcând referire la un articol de aici, am libertate să spun echinoxistul X este de fapt un plagiator, dar dacă am libertatea să spun asta este obligatoriu să aduc argumente, sunt responsabil în raport cu această libertate. Iar dacă X este realmente un simplu copist, ceea ce este jalnic și rușinos, atunci eu cred că el decade din tiltul de echinoxist care trebuie urcat pe această corabie.

Sunt niște lucruri și niște accente. Sunt foarte multe lucruri de discutat, vreau să spun în sensul bun al cuvântului - e o carte incitantă, e o carte care îți creează o bună stare de spirit pentru că observi, ai plăcerea să citești niște tineri de o înzestrare absolut specială, unii dintre ei, aș risca să spun, excepționali.

(Fragment din discursul rostit la masa rotundă organizată de Radio Cluj)

Reconsiderarea ierarhiilor

Petru Poantă

A apărut, așadar, Dicționarul Echinox, avându-l coordonator pe Horea Poenar, redactorul șef de acum al revistei. Este selectiv și analitic, cuprinde 189 de nume, iar ineditul lui constă în faptul că autorii articolelor sînt echinoxisti din ultima generație (studenți, la data elaborării textelor); sînt, în periodizarea corectă a lui Horea Poenar, reprezentanții celei de a patra școli echinoxiste care încearcă, prin volumul de față, o "descoperire a identității prin raportare și prin diferență". Mai pretențios spus, avem de-a face cu o deconstrucție, ceea ce înseamnă, în fond revizitarea non-conformistă a fenomenului echinoxist, respectiv a autorilor și cărților care l-au edificat. În prefața lucrării, Horea Poenar conștientizează și își asumă riscurile acestui proiect, convins de buna credință a lui și a colaboratorilor săi: refuzul unei perspective encomiastice asupra Echinoxului nu presupune existența unui scenariu subversiv, ci doar reconsiderarea unor ierarhii sau chiar a unor fapte de istorie literară. Dicționarul are în esență un sens legitimator. El confirmă densitatea și complexitatea fenomenului echinoxist. Dar o face într-un mod mai puțin convențional, fiind, tocmai de aceea, și vulnerabil dacă nu chiar suspect îndeosebi pentru cei despre care nu se scrie. Dintr-o intervenție publică a lui Horea Poenar înțeleg că Dicționarul a stîrnit deja diverse clevertiri, printre "bătrînii" echinoxisti mai ales. Ca "bătrîn" echinoxist și ca unul dintre fondatorii revistei, precum și ca unul care n-am beneficiat de un tratament prea afectuos în lucrare, mărturisesc deocamdată admirația, deloc condescendentă, față de acești foarte tineri literați care au scris Dicționarul. În multe dintre articolele lor, regăsesc invariabil ai propriului meu început: o anumită

inocență în mimarea autorității, camuflarea prin morgă și emfaza expresiei a unei firești precarități a lecturilor, discreta presiune a contextului cultural actual, stîngăcii de limbaj ș.a. Dar mulți scriu remarcabil, au vervă și intuiție în comentariu, dexteritate analitică și tupeu în judecata de valoare. Au mai puține prejudecăți și o mirare, fecundă intelectual, în receptarea fenomenului literar. Iar, dincolo de toate acestea ne-au citit cărțile, unele poate într-adevăr prăfuite. Și, din cîte mi-am dat seama, le-au citit cu destulă perspicacitate și deloc ireverențios. Discutabilă, însă, rămîne concepția tehnică a Dicționarului, asta judecînd după abaterile flagrante de la un model oficializat. Dar Horea Poenar pare să fi lăsat libertate totală colaboratorilor săi, astfel că sfidarea citorva reguli este chiar una dintre provocările asumate ale Dicționarului. Sfidarea cea mai ostentativă ar fi, în cazul mai multor autori, disproporția dintre valoarea (reală? canonizată?) și spațiul acordat comentariului. Nu dau exemple ca să nu pun paie pe foc. Voi spune doar că nu cred că dimensiunea unui articol poate fi, singură, valorizantă ori descalificantă. Pe de altă parte, în prezentul Dicționar nu-i exclusă o hărnicie exagerată a fetelor, căci lor le aparțin cele mai lungi articole. Oricum, apariția Dicționarului constituie un eveniment literar incitant și o ocazie a relansării echinoxismului.

Echinox analitic și autocritic

Ovidiu Pecican

Dintre toți membrii grupării literare clujene și studențești „Echinox”, din toți condeierii care au trecut prin redacția revistei omonime în cele trei decenii și jumătate de existență a periodicului literar-cultural, Horea Poenar a asumat sarcina alcătuirii primului dicționar sub formă de carte dedicat Echinoxului. La aniversări rotunde, paginile publicației au găzduit și în alte rânduri cartografieri ale activității foștilor și prezenților redactori, cu orgoliul subînțeles de a constata la bilanț multiplele reușite din domeniul artei și științei izbutite de echinoxiiști. În format volum, însă, este prima oară când Echinoxul face obiectul unei asemenea forme de „clasicizare”, intrând în rafturile bibliotecilor alături de alte cărți care își propun să analizeze fenomenul. Menționez, dintre acestea din urmă, volumul memorialistic al lui Petru Poantă, cartea de cronici literare a lui Nicolae Oprea dedicată poezilor grupării, pandantul acesteia din urmă și antologia poezilor echinoxiiști alcătuită de Ion Pop. Toate acestea au apărut pe parcursul anului 2004 la edituri clujene și, împreună cu Dicționarul Echinox. A - Z. Perspectivă analitică, coordonat de Horea Poenar, tipărit la București - Cluj de Ed. Tritonic, în 2004, alcătuitesc o veritabilă priză de conștiință, un manifest identitar și o tentativă concertată - întâmplător sau nu - de autoevaluare. Practic, dincolo de pleadoariile pro domo din celelalte cărți - a lui Petru Poantă în cheie nostalgic-memorialistică, a lui Nicolae Oprea din mers, prin intermediul unor cronici de întâmpinare, iar a lui Ion Pop implicită, prin recursul retrospectiv la autoritatea mentorului creator de școală lirică - s-a mai încercat, tot în 2004, o analiză a Echinoxului. Ea a fost mai degrabă o privire lipsită de menajamente, cu acuze formulate într-o manieră tranșantă, și s-a petrecut în cadrul seriei de dialoguri ale lui Gh. Grigurcu cu Laszlo Alexandru și cu sus-semnatul (vezi Vorbind, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004, p. 152-185), unde strădania mea de a interveni în favoarea unora dintre atitudinile grupării nu a putut restabili echilibrul unei discuții dominate mai degrabă de reproșuri.

Recentul dicționar plasează însă într-un mod relativ convingător parte din acuzele formulate de Gh. Grigurcu și Laszlo Alexandru în dificultate, câtă vreme mult clamata lipsă de exigență autocritică, măcar din pricini de solidaritate de grup, nu se probează. Vedem, în Dicționarul Echinox, o încercare impetuoasă, nu o dată, de a cântări fără complezență contribuțiile diverșilor autori prezenți în pagini. Există articole care echivalează cu niște drastice execuții, spiritul critic - fie el și excesiv ori inabil cumpănit - prevalând în raport cu orice presupusă obediență de „gașcă”. Măcar din acest punct de vedere, judecățile celor doi critici vor trebui să fie reformulate și nuanțate, în virtutea unei bunecredințe elementare. Nu este mai puțin adevărat, pe de altă parte, că autorii articolelor de dicționar - cei mai tineri redactori ai revistei - cad în alte capcane. Bunăoară, le este imposibil să-și cumpănească rezonabil cantitatea și calitatea contribuțiilor proprii, deși este de bănuț că în redacție s-au petrecut și ajustări girate de coordonator. Rămâne de neînțeles în ce mod a făcut parte, de exemplu, profesorul Mircea Muthu

din redacție, nemaivorbind de faptul că vocea dedicată activității domniei-sale copleșește, ca număr de pagini, orice altă prestație din interiorul revistei. În schimb, printr-o amnezie de neînțeles, cel mai important redactor maghiar din istoria Echinoxului, Gáspár Miklos Tamás, lipsește cu desăvârșire! În aceste condiții, nu mai este deloc clar cine este legitim să figureze în dicționar și cine nu. Doar membrii redacției? Și autorii apropiați acestora? (Dar atunci cum îi cuantificăm?) Orice autor care a publicat, să zicem, mai mult de trei texte în revistă? Etc.

O altă problemă mi se pare, cum spuneam, lungimea sau scurtimea fișelor de autor. În mod evident, redactorii maghiari rămân abia cunoscuți, ca să nu mai vorbim despre faptul că dintre ei unii lipsesc cu totul (Heltai Péter, de pildă, actualmente realizator de televiziune în Ungaria, la Szeged, parcă). Atunci când nu lipsesc, prezențările lor sunt laconice, ei par mai degrabă alibiul unei multiculturalități care, totuși, la Echinox a fost o realitate și a funcționat, cel puțin pe anumite segmente de timp. Dar nici graficienii nu sunt toți acolo: lipsește Florin Creangă, este absent și Constantin Mutică. Între absența totală a unor echinoxiiști și decalibrarea altora se întinde majoritatea articolelor, cumpănite după priceperea și meditația personală a fiecărui colaborator la dicționar. Cum este firesc în orice abordare analitică, uneori accentele subiective depășesc - în sensul ironiei sau al deriziunii aspre - cumpănirea calmă din orizontul de așteptare al cititorului. Dar nu asta apare ca supărător, dacă ar fi să supere ceva, ci mai degrabă o anume conformare și supunere a învățăcelului față de dascălii săi. Adie prin tot dicționarul un aer de flaterie la

adresa profesorilor de la Litere, oameni valoroși și cu merite nu o dată remarcabile în creație, ca și în gestionarea publicației studențești clujene. De aici însă și până la a exagera aceste contribuții în detrimentul altora, măcar la fel de substanțiale cantitativ - dacă nu și altminteri - este o cale care putea fi ocolită.

Este lucru știut: un dicționar analitic, și încă o operă colectivă, ba chiar una scrisă de condeie tinere și, deocamdată, mai puțin experimentate, poate suscita critici infinite prin asperitățile și inegalitățile sale. Nu voi cădea, de aceea, în păcatul reproșurilor ample, minuțioase, interminabile. Dicționarul de față este, prin multiple merite, o reușită a Echinoxului de azi. În loc să facă grupării lobby oral și insidios, în loc să se dedea la alianțe discutabile în favoarea unei penetrări sociale mai accentuate, în loc să solicite sau să facă favoruri, echinoxiiști activi încă, cei mai tineri, aduc o substanțială contribuție cunoașterii și situării unei grupări culturale într-un context istoric dat. De aici înainte, sociologii și istoricii literari pot inaugura demersurile unei cercetări consistente, depășind stadiul unei cunoașteri aproximative, după ureche.

Prin natura lui, acest dicționar trebuie să cunoască ediții succesive, corectate și amplificate, mereu mai bune. Aș sugera, de aceea, ca, pe lângă previzibilul șir de adaosuri al căror obiect să-l facă viitorii absolvenți, astăzi autori de articole, ediția secundă a lucrării să includă și numele uitate, dar și prezentări ale principalelor reviste făcute de echinoxiiști (Apostrof, Discobol, dar și Vatra ori Familia, unde echinoxiiști au un cuvânt de spus; la fel, Cuvântul bucureștean). Astfel, peisajul va dobândi notele suplimentare care pot întregi o serie de adevăruri ce altminteri răsar din pagină estompată ori chircite.



Ovidiu Avram

Locomotiva-unicorn

Dictionarul de nota 7

De vorbă cu Aurel Codoban

- Mihai Goțiu: Aurel Codoban, care credeți că sunt motivele care au creat discuțiile legate de "Dictionarul Echinox"?

- Aurel Codoban: Cred că motivele eventualei supărări, dacă ea există, sunt multiple. Unele, într-adevăr, ar putea ține de orgolii rănite: cu toții avem o excesiv de bună imagine de sine și se prea poate că oglinda pe care dictionarul o reprezintă să nu ne restituie o imagine suficient de armonioasă cu propria imagine de sine. Altele însă, ar putea proveni din diferența de valori de referință, inevitabilă între succesivele generații echinoxiste. Mai pot apare nemulțumiri legate oarecum de tehnica alcătuirii dictionarului. În fine, le-am lăsat la urmă, pe cele mai importante, cele care ar ține într-adevăr de conținut. Cred că aici se ridică adevăratele probleme: spre exemplu eu găsesc la acest punct nemulțumitor faptul că cei tineri, actualii redactori ai Echinoxului și autorii "Dictionarului" nu au fost destul de curajoși. Mi se pare, pentru a spune mai clar lucrurilor pe nume, că ei rămân convențional atașați unora dintre numele din "Dictionar" numai pentru ca sunt cu ele în relația student-profesor sau pentru că respectivii ocupă poziții instituționale semnificative.

- Până acum faptul că autorii "Dictionarului" nu sunt integrați în "sistem" a fost considerat un aspect pozitiv al lucrării. Sunteți de părere că, totuși, se resimt anumite concesii pe care redactorii le-au făcut autorilor analizați?

- Dimpotrivă, cred, și atunci, probabil, e diferit de părerea celor care s-au exprimat până acum, că există o abordare convențională a unei serii de autori. Aș putea încerca, din simpla lectură pe nevăzute a unui articol din "Dictionar" să spun, după stilul textului, fără alte informații, dacă este vorba despre un profesor, un șef de revistă, un decan sau rector, ori altfel de "activiști cultural-educativi". Să fiu și mai precis: Marian Papahagi, care din nefericire e mort astăzi, spre regretul nostru al tuturor, are parte doar de puțin spațiu în "Dictionar". Cei vii și care pot distribui note, mențiuni sau premii, chiar dacă au făcut incomparabil mai puțin decât el, se lăfăie pe spații de adevărat nemeritat de lungi.

- Apariția "Dictionarului" a readus în discuție o problemă mai veche a Echinoxului. Se mai poate



Ovidiu Avram

Instrumentum

vorbi sau nu de o grupare Echinox după 1983?

- Depinde în ce sens definim această grupare. Ea nu a fost perfect omogenă nici măcar la prima ei apariție. A existat însă o perioadă de relativă stabilitate care a dat aparența fermă a grupării. Sensul Echinoxului ca grupare culturală academic-studențească era tocmai acela care se vedește și astăzi: al rupturii. Într-o publicație culturală clasică, pentru a schimba atitudinea și stilul revistei, trebuia să dai afară redactorii. La Echinox înnoirea era asigurată de naturala, aș zice, succesiune a generațiilor. Totuși, ca fost sociolog al culturii nu pot să nu observ că Echinoxul a funcționat nu numai ca o grupare atașată unor valori de referință specifice, ci și ca un grup social care și-a propus mai mult sau mai puțin conștient să ocupe un anumit loc în cultura română. Prin ceea ce au întreprins membrii grupării a devenit evident că între ei au existat și legături de solidaritate, sprijin sau promovare. Nu știu în ce măsură această latură a grupării Echinox a continuat și continuă eventual și astăzi să funcționeze. De acest aspect sunt mai puțin sigur decât de raportarea la anumite valori de referință specifice grupului inițial.

- Ce credeți că a determinat, în special după 1990, enunțarea unor sentințe de genul: <<Echinoxul a murit în 1983>>?

- În cultură sau artă există dorința unei proprietăți asupra brand-urilor. O formațiune culturală nu poate continua, în accepțiunea unuia sau mai multora dintre inițiatori, după ce ei încetează să participe. E un efect constatabil în toate mișcările artistice ale modernității târzii: inițiatorii nu mai vreau să accepte că pot fi "continuați", pentru a obține cele mai mari valori posibile pentru singularitatea propriei opere. E o atitudine artistică ușor de explicat chiar psihologic, nici nu este nevoie să o psihanalizăm. În raport cu respectiva sentință am o singură observație: numele afirmate începând cu 1983 sunt astăzi între cele mai răsunătoare și mai respectuos tratate în acest "Dictionar". Diferența care aș face-o din perspectivă, iarăși, de sociologia culturii, între aceste perioade este că primul Echinox a produs mai ales gazetari; cel de după 1983 a produs mai ales universitari.

- În 1989 ați fost înlăturat de la conducerea Echinoxului, o hotărâre care însă nu a mai putut fi pusă în practică. Cu toate acestea, după 1990, ați renunțat la Echinox. De ce?

- De fapt, după câte îmi amintesc, după 1990 am făcut cu adevărat carieră încă un an! Am devenit directorul revistei... Am renunțat din două motive clare pentru mine atunci: mai întâi pentru că revista trebuia să revină în întregime tinerilor studenți; apoi pentru că eu intram într-un alt stadiu al vieții și aveam alte lucruri de făcut.

- Revenind la subiectul inițial, este legitimă asumarea unui "Dictionar Echinox" de către actualii redactori ai revistei?

- Da, cred că au tot dreptul cultural de a face un asemenea dictionar, și cred că mulți dintre ei, îndeosebi Horea Poenar, și reușesc. Nereușita dictionarului rezidă în principal în faptul că în acest dictionar sunt mai multe dictionare, făcute



după criterii diferite. Față de succesivele generații și perioade ale Echinoxului, individualismul a crescut în dauna spiritului de echipă. Constat că în deplină libertate acum, mai tânărul om de cultură român refuză lucrul în echipă, reclamat de orice dictionar care este obligat să procedeze după criterii omogene de construcție a articolelor semnate individual. Ceea ce putem regreta în consecință este apariția unor gafe tehnice în alcătuirea articolelor unui dictionar: trebuia ca spațiul să fie distribuit, pe cât posibil, în funcție de dimensiunile personalității celor incluși în "Dictionar"; era nevoie de criterii standardizate; ar fi fost bine ca cei care au distribuit autorii inventariați să țină seama și de interesele și aptitudinile celor care scriau despre ei, pentru că, uneori, ai impresia că au primit cu neplăcere sarcina de a se ocupa de cineva și că se răfuiesc cu respectivul. În fine, aș fi dorit ca ei să fie mai puțin convenționali, mai tranșanți, mai categorici în numele propriilor valori omogene pe suprafața întregului text al dictionarului. Cum spuneam mai sus, eu îi găsesc neașteptat de convenționali și în laude și în refuzuri. Astfel că, deși Horea Poenaru reușește pe cont propriu o privire sintetică echilibrată și în același timp cu totul autonomă și novatoare, deși numeroase articole din dictionar dovedesc remarcabile capacități de analiză, probitate intelectuală și un stil nou, proaspăt de abordare, articolele convenționale sau prost alcătuite, chiar dacă nu foarte multe, produc un efect negativ tocmai pentru că sparg omogenitatea de tratament bazată pe criterii și profesionalism a unui dictionar de asemenea anvergură și cu asemenea pretenții.

- Din punctul dumneavoastră de vedere, acest "Dictionar" reușește ceea ce orgolios și-a propus - o schimbare de perspectivă asupra Echinoxului?

- Repet încă o dată: cu o singură pagină de "Dictionar" despre Marian Papahagi, în timp ce alții ocupă capitole întregi, am un parțial scepticism.

- La final, ca universitar, care ar fi nota pe care ați da-o "Dictionarului Echinox"?

- Mă tem că nu pot da decât 7.

Interviu realizat de
Mihai Goțiu

Așa-zisele contestări

Gheorghe Grigurcu

Parcă ușor diminuată o vreme, a reînceput să bântuie în publicistica noastră o panică a "demolărilor". Orice diferențiere de opinie îndătinată, orice distanțare de clișeu riscă a fi taxate drept blasfemice manifestări ale "negativismului", infernale uneltiri ale unei furori distructive împotriva cărora se impun a fi mobilizate - nu-i așa? - toate forțele sănătoase ale națiunii apte de autoapărare. Inchiziția conservatorismului intră prompt în acțiune precum un comandant firesc al defensivei reclamate de-o asemenea colosală primejdie, osândind de facto revizuirile de lovinesciană factură pe care, în abstracțiune, pretinde a le recunoaște, pluralitatea de opțiuni pe care nu cutează a o respinge în principiu. Pretenția postideologilor, căci de ei este vorba, e cea de-a constitui un zid de apărare în jurul ideii de "construcție", dragă în varianta sa clamoros-demagogică oficialităților totalitare, care după cum prea bine știm, proclamau în stilul lor pompieristic-agresiv edificarea unei "lumi noi" pentru uzul "omului nou". Această "construcție" ce-și zicea comunistă ori socialistă se înfățișa intangibilă în launtruul său, o dogmă terifiantă scoasă în afara celei mai vagi îndoielei sau nuanțe de interpretare. Fatale-i vulnerabilitate consta tocmai în această inumană interdicție a exercițiului intern al conștiinței ce i-ar fi putut identifica și consolida identitatea. "Nu se poate construi nimic fără negație, arăta Cioran. Îți dai seama de tine într-o autoconștiință perfectă, când elimini și umbrești tot ce-ți este exterior". Or în interiorul sistemului doctrinar și al culturii căreia i se rezerva o vasalitate ce a fluctuat, e drept, în decursul timpului însă n-a dispărut nicicând până-n 1989, autoconștiința nu funcționa cătuși de puțin dialectic, ci exclusiv sub chipul discursului crâncen axiomatic, fioros înghețat. Se urmărea o factice unanimitate de vederi, o nivelare de mâini ridicate spre a vota propozițiile venite "de sus" și de spinări încovoiate spre a executa ucazurile. Nu doar indivizii politici dar nici măcar scriitorii și artiștii aflați în grațiile puterii nu puteau fi luați în discuție decât unilateral, prin mijloacele aprobării și elogiului. De câte ori n-au fost împiedicate de la publicare comentarii mai puțin convenționale referitoare la "vârfuri" ale perioadei precum Marin Preda, Eugen Barbu, Nichita Stănescu? Negația se vedea direcționată exclusiv împotriva "dușmanului de clasă", a "reacțiunii" din afara și dinăuntru granițelor țării, a capitalismului, a oculte antisocialiste mai mult ori mai puțin imaginare pe care cârmuirea comunistă, cu mentalitate conspirativă intrată în sânge, o atribuia restului lumii. Pe bună dreptate Vladimir Bukovski menționa aci un complex de inferioritate de ordin patologic. Aplicată masiv, orbește, cu o obsesivă impregnare împotriva vrăjmașului oficial determinat, negația aceasta vicioasă posedă însă și o funcție perfidă în cadrul intern. Chiar în doze mici, se puteau declanșa efecte majore, când, de pildă, în coloanele Scînteii ori ale Luptei de clasă, unui creator ori om de cultură i se reproșau "greșeli", "abateri" de la "linia" partidului. Nu era nevoie de desfășurarea unui cearșaf pamphletar precum, în cazul rejecției lui Arghezi, faimosul text intitulat Poezia putrefacției și putre-

facția poeziei, semnat de Florin Toma (aflu acum că politrucul condeier de odinioară, domiciliat în Israel, încearcă a se disculpa într-o scriere memorialistică), fiind suficiente câteva linii, câteva, puține, verbe muștrătoare pentru ca persoana vizată să-și piardă dreptul la semnătură, slujba ori chiar libertatea. Cunoaștem foarte îndeaproape cazul unui tânăr autor de la finele anilor '50, care, încolțit fiind de arhivigilenții Ov. S. Crohmălniceanu și Silviu Iosifescu, n-a mai putut publica nimic un șir de ani...

Iată, succint, o explicație a alergiei la critică a conservatorismului actual, legatar în bună măsură al practicilor ideologice. Eșichierul disputelor literare actuale - fie că recunoaștem cu franchețe acest lucru, fie că încercăm a-l escamota - reflectă polarizarea lor între spiritul democratic al revizuirilor și a celui advers, întrupat de defensorii statu-quo-ului antedecembrist, indispuși de orice tentativă de schimbare, rămânând îndeobște satisfăcute pozițiile lor personale, fixate în circumstanțele, orice s-ar zice, anormale ale "epocii de aur". Iată ce scrie dl. Eugen Simion, președintele Academiei Române, în Tribuna învățământului (nr. 743/2004): "Unii scriitori, mai mult sau mai puțin tineri, își împart colegii în conservatori și reformiști. Eu, de pildă, sunt trecut, de câțiva ani, printre conservatori. În general însă nimănui nu-i place să fie trecut printre conservatori, mai ales când expresia e folosită și în sensul de reacționar...". De observat mai întâi că împărțirea autorilor în conservatori și reformiști nu reprezintă un capriciu, un gest aleatoriu al "unor scriitori mai mult sau mai puțin tineri", ci reflexul unei situații obiective. Mai mult: expresia unui fenomen de o deosebită relevanță. Îl înțelegem pe dl. E. Simion că "nimănui nu-i place să fie trecut printre conservatori" (depinde, totuși, din ce punct de vedere; există în Occident un conservatorism politic foarte onorabil, există o doctrină conservatoare cu implicații filosofice și literare de o indenegabilă valoare!), dar... cine e de vină? Distractivă ni se pare întoarcerea pe dos a termenului de "reacționar". Azi, nostalgicii erei comuniste, care-i blamau pe nesupuși cu ajutorul său, îl primesc în obraz, ca un bumerang. Conservatorismul, așa cum se înfățișează în prezent (hai să zicem ca dl. E. Simion: "reacționarismul!") n-are nimic a face cu concepția conservatoare a politicianilor români din secolul al XIX-lea, cu Maiorescu și cu Junimea, fiind doar o trenă a ideologiei totalitare, a structurilor mai mult ori mai puțin tendențioase statuate de aceasta. E precum aerul stătut al unei odăi al cărei locatar se încapătănează a nu-i deschide ferestrele: "Dacă e să abordăm conservatorismul cu mai mult calm, vom putea observa că și Maiorescu era, și Junimea (sic!). Asta nu i-a împiedicat să construiască societatea și cultura română". Vorba lui Maiorescu: nu e în chestie! Însă dl. E. Simion nu se lasă până nu revine la vechea d-sale aserțiune-marotă: "Mai grav este însă când reformiștii sau, mai bine spus așa-ziii reformiști îi contestă pe marii scriitori, pe Eminescu, pe George Călinescu, pe Arghezi". Oare de ce d-sa ne atribuie, iarăși și iarăși, o poziție care nu e cătuși de puțin a noastră? Oare de ce se îndărătnicește a

recurge la o contrafacere? Chiar dacă de data aceasta expresia nu e chiar grobiană, există un grobianism al gândirii pervers orientate. Așa-zisa "contestare" (într-o rostire mai dură a d-sale și a altor conservatori, "demolare"!) nu e decât o fantasmă malefică, emanată din condeiu "reacționar" ce-l mânuiește, o fantasmă pe care încearcă a o substitui unor considerații referitoare la unele aspecte interpretabile sau la unele evidente slăbiciuni conjuncturale ale acestor covârșitoare personalități a căror "contestare" în ansamblu nu am fi cutezat-o niciodată. Detaliul dobândește în mod samavolnic semnificația întregului, gros-planul e confundat abuziv cu imaginea globală. Nu suntem, n-am putea fi niciodată "negativiști" într-un asemenea fel stupid, compromițător! Dacă într-un pom falnic, încărcat de rod, descoperim un fruct stricat, nu înseamnă că ne apucăm să tăiem pomul. În loc de-a examina punctual, cu calm și probitate, afirmațiile care nu-i convin, dl. Eugen Simion, aidoma proletcultiștilor de altădată, preferă a plesni scurt din vârful câtorva vorbe ce se vor conclusive ("a contesta", "a nega", "a demola" etc.), fără să se jeneze a se declara, în marginea acestui comportament, pur și simplu... lovinescian: "eu sunt lovinescian, nu numai prin critica mea, prin metodele lovinesciene pe care le accept, dar și prin poziția ideologică". Hélas! "Metodele" se divulgă implacabil, așa cum vedem, în lovinescianismul lor... antilovinescian, iar "ideologia" e diluată rău de tot de postideologia ce, în pofida unei firme teoretice făloase, își urmează praxisul conservator caracteristic. Păcat, păcat de sângele (intelectual) vărsat!

P.S. Citesc cu nedumerire în Bucovina literară (nr. 12/2004), sub semnătura domnului Nicolae Cărlan: "După o prelungită șarjă de virulentă contestare, al cărui (sic) strașnic purtător de stindard s-a dovedit a fi dl. Gheorghe Grigurcu (...), când patima revizionistă pare a-și fi potolit febra excesivă, nedând, din păcate, semne că și-ar îndrepta atenția spre dimensiunile estetice ale creației, Nicolae Labiș rămâne, iată, un reper de referință în câmpul liricii noastre contemporane". Încă o "contestare" imaginară! Intitulându-mi o carte, De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș, (Ed. Minerva, 1989), mi-aș fi putut oare lua drept reper o... nuli-tate? De unde până unde postura de "strașnic purtător de stindard" al unei "contestări" căreia nici prin gând nu mi-a trecut să-i dau glas? Faptul că am luat în discuție raporturile, întristătoare dar reale, ale bardului dispărut neverosimil de prematur cu regimul comunist, în fața de maximă violență a acestuia, nu înseamnă nici pe departe că nu l-aș prețui, că nu aș fi dispus a-i recunoaște locul important în tabloulu lirismului românesc contemporan. N-ar putea fi vorba decât de-o critică a criticii "după ureche"! Și încă după o "ureche" orientată într-o direcție întristător de inoportună! Mărturisesc că, odată cu trecerea timpului, mă deschid tot mai mult la impresionanta creație a celui "mic Rimbaud" autohton care a fost Labiș, sacrificat pe altarul unui Destin tragic ce a purtat masca Molohului totalitar. ■

grafii

Reportaj de război

Mircea Muthu

Definibilă ca "sumă de războaie pierdute" Jugoslavia anilor 1991 - 1997 alcătuiește obiectul de visu al uneia dintre cele mai pertinente analize efectuată cu lentila reporterului de excepție, afină doar parțial cu verbul vitriolant al lui Curzio Malaparte, mai apropiată în scimb de disecțiile în evantai ale lui Egon Erwin Kisch, un alt model al genului. În Război fără învingători (Meridian 21 Delta, 2003) / imprimat, în același an, în versiune franceză, la "Editions Paris-Méditerranée" / și apoi în Război cu Doctor Blues (Mirton, 2003) bănașeanul Radu Ciobotea ne implică în tragedia unui spațiu uman care "a dat lumii primul război de mari dimensiuni fără nici un învingător". Reporter la Evenimentul zilei și picaro sui-generis în miezul unui conflict absurd, dar în filigranul căruia descifrăm culpabilitatea occidental-americană, autorul trasează în cărbune desenul de panopticum în care destine (Kapetan Bore, Valeriu și bunicul său, Novac Liubincio ș.a.) și geografii însângerați (Pale, Vukovar, Priștina, Sarajevo) suferă coerciția atroce a unei paranteze impusă de ecuații politice aleatorii: "Cineva, în lumea asta largă, pune un plus. Altcineva pune un minus. Altcineva înmulțește paranteza cu altceva. Cineva pune un egal. Cineva pune un mic sau egal. Lucrurile se schimbă mereu, dar nu se rezolvă. Paranteza rămâne aceeași. Rezultă șirul de imagini, adesea halucinante, avivate de inserția epică. Din Lescovaț, după bombardament, au rămas doar "magazinele de îmbrămițe, anunțate de manechinele din plastic dezbrăcate, în poziții stranii. Strada principală e o înșiruire de manechine goale arătând cu mâinile ceva nelămurit, ținându-și echilibrul precar într-un picior sau înclinat pe spate privind cu ochii goi orașul". Sugestia de mișcare browniană a alianțelor pasagere - și e cazul Bosniei - sau himerica idee imperială gen "Albania Mare" dimensionează tabloul de apocalipsă cu refugiați în derivă și localități distruse. Dacă între români și sârbi "mai există încă ecluza la modul balcanic" explicată memorabil în capitolul Bătălia pentru Dunăre, în interiorul iugoslav purificările etnice macină fără speranță ipotetica trilaterală musulmano-catolico-ortodoxă. Indiferent unde ne aflăm, în "imposibila Bosnie", în plin "Blitzkrieg în Krajna" sau în "Priștina by night" acumulările cu valoare documentară primesc relief epic și ancadrament existențial. Or, când apar dubii existențiale recursul la istoria justificată este firesc. Este de văzut, în această ordine, dacă într-adevăr "panslavismul nu mai reprezintă decât o blândă nostalgie ivită din adierea bizantină și cultura rusească a unui posibil imperiu spiritual, refugiat în mănăstiri, arhive și visări". Astfel, ochiul înregistrează interpretând, în temeiul adevărului că "un reporter adevărat, prudent și disciplinat e un animal care nu există. Reporterul riscă. Și pierde. Dacă eșecul e interesant, îl povestește. Dacă nu, nu. Cine decide dacă e interesant sau nu?". Reportajul devine astfel fructul unui pariu cu sine însuși. Aventura din Kosovo, finalizată cu dramatica expulzare peste frontieră este un asemenea eșec prefăcut în victorie, compensat adică prin intermediul istorisirii. Unghiurile se schimbă frecvent, "camera" înregistrează adesea prin optica celui ocupat și zdrențuit de război. Iată, "soldații O.N.U.

întruchipează o altă lume, cu mult superioară, enervant de prosperă și, tocmai de aceea, vinovată pentru cumplita tragedie bosniacă. Între privirea lor și Bosnia se interpune culoarea blândă a ochelarilor de soare, emblema diferenței, a detașării, obturată, ochii nu se mai văd, expresia feței devine impenetrabilă și flegmatică, distanțele și tensiunile cresc". Atari incizii se rețin, mai mult, ele schițează o meditație din care nu lipsește rictusul sud-est europeanului, atent la amestecul, între beligeranți, al "fratelui mai mare" din Occident. Coliziunile dintre sistemele politice (proșe sau impuse) și sistemele psihice pe fondul intransigențelor etnice și religioase alcătuiesc tot atâtea lecții și câmpuri de cercetare pentru politologi, sociologi ș.a. Atunci când "arhivele marilor vinovați se vor deschide" relatările lui Radu Ciobotea despre războiul fără învingători vor alcătui adevărate piese de dosar. Desigur, actanții mediatizați (interviul luat lui Dobrica Ciosici de pildă) și, mai ales, combatanții cunoscuți sau anonimi certifică - oare fără ecou? - "strategia" unui conflict prin care sud-estul european să rămână în continuare la periferia Europei, tributară concepției luministe despre această parte a vechiului continent. Pacea Americană încheiată la Dayton, ajustată la Paris și detaliată la Bruxelles a nemulțumit toată lumea balcanică și, pe de altă parte, anii care au urmat i-au dovedit fragilitatea. Lectura unor astfel de lucrări, scrise

cu devoțiune și profesionalism, nu poate ocoli dureroasa întrebare, un "de ce?" menit, se pare, să rămână fără un răspuns complet și mai ales coerent. Ne aflăm în fața unui episod tragic de istorie contemporană ca și martori, în același timp, ai incapacității occidentale de a gestiona criza ce mocnește încă. Mai mult decât presa angajată într-un război mediatic reportajul "pe viu" devine seismograful tectonic multiple, circumscrisă geografic și temporal. Mai întâi reporterul arată, neuitând să consemneze senzațiile care îi permit să ne trimită la universul lui Mircea Eliade. "Aerul zace peste noi fierbinte, greu și incert", notează martorul fascinat de podurile ce nu mai unesc malurile, dimpotrivă, ele despart etniile și religii, precum în istoria evocată odinioară de Andric. Orașele ucise parcă sistemetic sunt reale și, în același timp, imagine, în vreme ce, acum, "refugiul înseamnă o infinitate de biografii posibile în universul difuz al războiului". Împrumutând câteodată titluri din universul ficțional (precum Călătorie la capătul nopții, ce trimite și la romanul lui Celine), reporterul coagulează și pe această cale, învecinată cu ficțiunea, starea conflictuală într-o mărturie zguduitoare, fără partispris-uri, circumscriind deja un memento cu valoare de reper în procesul, necesar, de reconstituire a culpabilităților interne dar și a contextului internațional în care s-a consumat tragedia federației iugoslave.



Ovidiu Avram

Savant cu sfere

incidențe

Un Caravaggio modern

Simona Furdui

Scriitorul francez Dominique Fernandez publică, în 2002, la editura Grasset din Paris, cartea *La Course à l'abîme* (Cursa spre prăpastie), o interesantă biografie a pictorului italian Michelangelo Merisi (1571-1610), cunoscut sub numele de Caravaggio, după locul nașterii sale. Realizator al altor biografii despre artiști ai vremurilor mai mult sau mai puțin îndepărtate, Dominique Fernandez conturează personajelor sale o personalitate puternică, fascinantă, și, în plus, le adaugă o latură de nonconformism, care scoate cărțile sale din tradiția unei biografii clasice. Este ceea ce s-a întâmplat în cazul cărților sale anterioare: *Signor Giovanni* (1981) despre viața criticului de artă Johan Joachim Winckelmann, *Dans la main de l'ange* (Premiul Goncourt 1982) despre scriitorul și cineastul italian Pier Paolo Pasolini (carte tradusă în românește de Aristița Negreanu sub titlul *Îngerul destinului*), *L'Amour* (1986) despre pictorul german Friedrich Overbeck, *Le dernier des Médicis* (1994) despre ducele Gian Gastone de Medicis, *Tribunal d'honneur* (1997) despre Ceaikovski.

Dominique Fernandez este și autorul unei metode de critică literară - psihobiografia - pe care a descris-o și aplicat-o în analiza operelor lui Mozart, Proust, Michelangelo și Eisenstein, în două volume: *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création* (1972) și *Eisenstein. L'Arbre jusqu'aux racines II* (1975). De la un discurs metatextual, Fernandez trece cu ușurință la o reprezentare romanescă a vieții artiștilor care i-au atras atenția și cu care s-a identificat. Metoda lui se află în acel spațiu incert de frontieră între literatură și document științific. Dominique Fernandez se documentează temeinic și e capabil să recreeze o lume cu care cititorul contemporan a pierdut legătura temporală. Depărtarea de vremea în care a trăit pictorul Caravaggio, precum și viața agitată pe care a dus-o acesta, au făcut ca sursele de documentare să fie foarte puține, iar scriitorul să fie obligat să facă din plin apel la imaginație pentru a completa lacunele. Operele pe care le scrie nu sunt simple monografii, el manipulează faptele de viață - biografemele celuilalt - și îl recrează după alte criterii.

Printre aceste criterii este alegerea unei personalități diferite, nonconformiste, în contradicție cu normele vremii, îndeosebi cele sexuale. Fernandez "inventează" pornind de la faptele reale, dar imprimă personalitatea "biografiatului" cu propriile preocupări și obsesii. Fiecare din personajele sale ar putea reprezenta o mască pe care scriitorul și-o alege pentru a se cunoaște mai bine, sau după cum spune Chateaubriand în fraza care constituie motto-ul Îngerului destinului: "Nu-ți dezvălui decât propria ta inimă, atribuind-o altuia." Astfel, textul fernandezian prezintă un dialog între personalitatea scriitorului și un alt artist, cu care el are anumite afinități. Și cum preciza Adrian Marino în al său *Dicționar de idei literare*, biografia reușită e cea care rezultă dintr-un "exercițiu de simpatie, afinitate și transpunere creatoare" (p. 258)¹. Biograful nu e histrion, el nu poate intra în rezonanță cu orice spirit creator.

În cazul unui "artist care vorbește despre un alt artist" lucrurile capătă o complexitate aparte. Există cu siguranță o fascinație resimțită de biograf pentru cel biografiat, pentru maniera în care acesta din urmă și-a creat operele. Este ceea ce se întâmplă și

în cazul lui Fernandez, care își propune să ofere o interpretare nouă tablourilor pictate de Caravaggio, pentru că "opera doar ne permite să înțelegem ceea ce s-a petrecut în realitate în viața omului, în acea zonă subterană care scapă stării civile. Omul e sursa operei, dar ceea ce este acest om nu poate fi înțeles decât din operă." (p. 38)² Scriitorul nu vrea să facă o "biografie romanțată", dar nici să cadă în cealaltă extremă, să urmeze o linie a vieții, ca un curriculum vitae oficial, sau să facă o simplă inventariere și descriere obiectivă a temelor.

Psihobiografia situează operele în proximitatea omului, fiindcă ele sunt capabile să explice anumite biografeme ale artistului de care acesta este mai mult sau mai puțin conștient, dar care predetermină viața și creația lui. În cazul lui Caravaggio, Dominique Fernandez consideră că figura tatălui a marcat pentru totdeauna destinul fiului. Astfel că, dacă tatăl, artist și el, dar fără renume, este asasinat de niște hoți, fiul se simte dator să urmeze soarta părintelui: întotdeauna va exista în el o înclinație spre autodistrugere, care va culmina, cu uciderea lui în condiții similare. Fiul nu poate să își trădeze părintele, iar succesul va fi trăit ca o trădare, ca o

încercare ce trebuie pedepsită pentru păcatul de a fi intentat la depășirea unei limite pe care existența tatălui a fixat-o. Altfel spus, dacă tatăl nu obține recunoașterea oficială ca pictor, nici fiul nu trebuie să accepte gloria; o cale ar fi ca tablourile lui să se opună normelor, pentru a fi refuzate, denigrate. Ceea ce privitorul modern vede ca marcă a originalității pare deci să ascundă un sens mult mai profund.

Această premeditare în linia ontologică a fiului face din el un personaj tragic, care nu poate să depășească o anumită fatalitate care i-a fost rezervată. Dar tocmai această interdicție ontologică este cea care își pune amprenta pe creația artistică a fiului. Ceea ce viața îl obligă să ascundă apare sublimat în tablouri; tehnica clar-obscurului, care este o caracteristică a pictorului italian, reflectă cel mai bine acest joc între ascuns și dezvăluit. Astfel, homosexualitatea îl face, în viziunea lui Fernandez, să își aleagă anumite modele și să picteze anumite figuri mitologice. Figura de victimă îl fascinează și îl face să se identifice cu sfinții martirizați pe care îi pictează într-o manieră extrem de realistă, ca și cum ar fi comensii săi săraci și murdari, și care își acceptă, paradoxal, cu bucurie soarta crudă. Autoportretul său favorit e imaginea lui Goliath învins de un David tânăr și frumos. Astfel reușeste Dominique Fernandez să pună în paralel viața și opera artistului.



Caravaggio

Bachus (1593?)

Pentru exemplificare, am ales, din mulțimea "istoriilor" ce descriu apariția unei opere, pe cea a tabloului intitulat Bacchus (care se află în prezent la Galeria Uffizi din Florența, dar al cărui an de creație nu a fost stabilit cu exactitate, situându-se între 1593-1596).

Cititorului român i-au fost propuse două biografii ale maestrului clar-obscurului italian: în 1976, editura Meridiane publica, în traducerea Adrianei Lăzărescu, cartea lui Luigi Ugolini, intitulată Romanul lui Caravaggio, iar în 1983, aceeași editură se interesa de Lumină și întuneric. Viața lui Caravaggio de Rolando Cristofanelli, în traducerea Angelei Ion. Lectura paralelă a acestor trei versiuni - mai degrabă viziuni asupra vieții pictorului - ne arată cât de mult este biografia o "invenție" a autorului, cum operează procesul de selecție și de interpretare a documentelor.

Cristofanelli ne oferă o simplă descriere a tabloului pornind de la modelul care a pozat: "Modelul pentru acest Bacchus mi l-a găsit o tânără care venea să-mi pozeze în casa Petrignani. Mi-a spus că era fiul unui cismar; în realitate nu-ți dădeai seama dacă era băiat ori fată. Cu alte cuvinte un tip androgin. Mă entuziasma să pictez un băiat de genul ăsta. Bacchus avea umerii și brațul de bărbat, expresia visătoare, mâna delicată și îngrijită. Părul des ce-i cădea pe frunte ca unei fetițe, iar pe cap o pălărie mare și ușoară, din frunze de viță verzi, luminoase, roșii, de toate culorile care îi confereau feței o anume strălucire. Ochii mari, încântători, surâzători și dulci ca ale unei frumoase nimfe romane, resemnată și distrată." (p. 108)³. Scriitorul italian ascunde discret simțămintele pictorului față de acest model, care în cartea lui Fernandez se numește Mario, e de origine siciliană și era de câțiva timp amantul lui Caravaggio. În romanul lui Ugolini, tânărul se cheamă Pepe, băiat sărac, obraznic și plin de viață din regiunea Ciociara. Un alt artificiu al lui Ugolini este să îl facă pe al său Caravaggio să îl convingă pe cavalerul d'Arpino (care îl plătea cu mare zgârcenie) că acest tablou era trimis de maestrul Giorgione: "Ce desen! Ce lumini! Numai venețienii au asemenea îndrăzneală. Caravaggio, tu care ai fost la Veneția, iată ce înseamnă adevărata pictură! Ia te uită aici, ce flori și ce fructe!...[...] Divină! Divină, îți spun! privește ce recursiu! Privește transparența tușeului." (p. 65)⁴, până când acesta descoperă semnătura adevăratului autor, și atunci valoarea tabloului se schimbă: "Când să fi făcut oare Giorgione asemenea chipuri albicioase?! Nu un nud ai pictat tu, ci un cearceaf alb; și fructele, da, le recunosc, sunt ale tale: singurul lucru pe care știi să-l faci bine. Dar mutra asta de pește fiert, și se pare pictură? și ca să faci un Bacchus, și se pare de ajuns o cupă, ca să nu mai spun că e cupa mea pe care ai îndrăznit s-o iei, și o cunună de viță pe cap?! Un Bacchus! Dar ce-ai făcut tu e bărbat sau femeie? și apoi înfășori pe un Bacchus într-un cearceaf? Unde e anatomia? Unde sunt oasele?" (p. 66-67)⁴.

Dominique Fernandez ne oferă și el performanța unei lecturi duble a tabloului. El caută mentalitatea epocii în care a trăit Caravaggio și în care principalii cumpărători erau fețele bisericesti, ce respectau canoanele. Tratatul lui Cesare Ripa, Iconologia, era cel care la sfârșitul secolului al XVI-lea reglementa simbolismul creștin din chipurile, atitudinile și obiectele pictate. Ceea ce pare privitorului de azi complet profan, era interpretat prin prisma dogmelor bisericii catolice. Întreaga mitologie greco-romană era transpusă în simboluri creștine și îl invită pe cititorul și spectatorul modern la asocieri neașteptate mergând de la simpla mirare până la sentimentul ridicolului.

Cititorul cărții lui Fernandez intuiește această receptare forțată a pânzei, manipulată, pentru a trece de cenzura catolică, precum și noutatea pe

care Caravaggio o reprezenta în epocă. Și dacă publicul de atunci nu era pregătit să vadă "realitatea" lucrurilor, Dominique Fernandez își propune să îl educe pe omul modern.

Tehnica picturală a clar-obscurului e principiu de viață pentru Caravaggio, iar cardinalul Francesco Maria del Monte, cunosător al intrigilor Vaticanului, îl sfătuiește în acest sens: "Pentru a-i dezarma pe cenzorii Sfântului-Oficiu, dacă abordezi un subiect prea liber pentru acești Monseniori, deghizează-l în temă mitologică. Sunt așa de chițibușari... dar așa ușor de păcălit! Și chiar așa, păstrează-ți încrederea pentru tine care ești atât de fericit că îi păcălim.... Cu o mică minciună, să ai permisiunea de a admira ceea ce le este interzis să privească!" (p. 235)⁵. Reiese că disimularea aparținea atât creatorului, cât și cenzorilor, obligați și ei să își ascundă sentimentele și pornirile. O parte din tablourile lui Caravaggio erau cumpărate dar ascunse, pentru că veneau în contradicție cu normele sociale și morale ale epocii.

Fernandez se arată fascinat de misterele creației, de povestea din spatele tabloului, de acest moment zero al primei interpretări, și reușește să îl "prindă" și pe cititor în povestea "inventată". Specialiștii au constatat că pictorul nu făcea schițe înainte, se lansa direct pe pânză, ceea ce nu îl împiedica să revină și să facă modificări. Astfel, cardinalul del Monte "sugerează" acoperirea bustului lui Bacchus: "N-aș vrea ca aluziile la Horatius și la carpe diem să șocheze pioasele dispoziții ale sufletului său [al marelui duce de Toscana]. Ascunde deci jumătate din acest bust. Bacchus era nud în Antichitate, dar noi nu mai suntem în Antichitate, și, dacă vrei să te servești de mitologie, trebuie să fie între limitele compatibile cu spiritul creștin" (p. 236-237)⁶. Fernandez ne propune mai multe jocuri ale interpretărilor: ca de exemplu, nodul fundei de catifea neagră nu mai e simbolul bucuriei dionisiace, nici o indicație cu conotație sexuală, ci reprezintă uniunea dintre terestru și divin.

Cititorul-privitorul mileniului trei află prin vocea cardinalului că Bacchus trebuia să îl întrușeze pe Iisus, după explicațiile sfântului Ieronim care a văzut analogii între cei doi. Apoi, sfântul Ambrozie a fost cel care a asociat vinul cu sângele Mântuitorului. Important pentru cardinal e că Bacchus ține cupa cu vin roșu în mâna dreaptă, partea aleșilor, după doctrinele bisericii. Însă, în versiunea finală, Caravaggio revoltat pictează cupa în mâna stângă, refuzând să se supună integral normelor, fiindcă nu o viață liniștită era ceea ce el dorea. Provocarea și riscul i se păreau mult mai atractive, și ele și-au pus amprenta pe stilul tablourilor.

Cât despre natura moartă cu fructe care adaugă complexitate pânzei, nimic nu trebuie ales la întâmplare, deși intenția mărturisită a pictorului e aceea de a exalta bucuria de a trăi sub forma ei botanică, interpretare pe care o poate avea și omul zilelor noastre. Merele devin astfel o amenajare canonică a păcatului, strugurii negri reprezintă moartea, iar cei albi, învierea, rodia crăpată lasă să se vadă sâmburii care trimit la Cuvântul lui Iisus răspândit în cele patru colțuri ale lumii, iar frunzele de viță de vie uscate din coș și cele din părul negru al zeului sunt o reamintire a faptului că viața pământescă e trecătoare.

Se poate observa viermele din măr și unele fructe putrezite, detaliu original, marcă a realismului în pictură și, mai ales, marcă a destinului turmentat asupra căruia insistă atât Fernandez: "Trebuia ca un ansamblu de semne negative, bizare, neliniștitoare, veștejiri ale frunzelor, o gaură în fruct, să manifeste ceea ce va fi destinul meu. [...] În sec ret, deja, mă răzvrăteam împotriva optimis-

mului naturii, și nu prea mă încredeam în forța Mântuirii. Alianță cu cealaltă față a lucrurilor, angajament precoce cu forțele de distrugere, pact ocult cu ceea ce devastează și ruinează." (p. 193)⁷.

În ce privește figura dolofană a lui Bacchus, el îl reprezintă pe Iisus plin de viață conducându-și apostolii prin deșert. Cardinalul del Monte, alter ego al autorului, e un interpret subtil și care știe cum se poate manipula spiritul uman; el rezolvă și problema culorii negre a părului lui "Iisus": "De ce părul presupusului Bacchus e așa de negru? Cu referință la "părul buclat și negru ca pana corbului" al Mirelei Sfânt. De ce brațul și o parte a bustului sunt goale? Pentru că "brațele sale sunt de aur, iar bustul său e de sidef". De ce arată cu degetul spre buric prin nodul de catifea? Pentru că "buricul tău formează o cupă, pe care vinurile nu o ratează!". Beția e asociată intim bucuriei creștine: "Beau vinul meu și laptele meu" mai spune Mirele Sfânt. "Mâncați, prieteni, beți, îmbătați-vă, preaiubiții mei!". Fraze pe care Hristos le va relua cuvânt cu cuvânt: "Apoi luă cupa și le-o dădu spunând: "Beți din ea toți! Acesta e sângele meu, sângele unirii, con-topirii". După mărturia sfântului Matei, o posedăm pe cea a sfântului Ion: "Cine bea sângele meu, va avea o viață eternă." (p. 287)⁸.

Iar lovitura de grație e dată, în acest tribunal-închiziție cu drept de veto asupra artei, de explicația derivării de la Dionysos a numelui grec Denys Areopagitul, convertit de sfântul Pavel și devenit primul episcop al Atenei; în plus exista și numele sfântului Denis, cel care a evanghelizat Galia, numele primului episcop al Parisului. Deci concluzia acestor asociații neașteptate e că pictorul a dorit să facă un omagiu indirect lui Denis-Dionysos-Hristos...

Iată modul în care un biograf devine pe rând un romancier care inventează o țesătură narativă ce captivează cititorul, un critic de artă capabil să prezinte interpretări diferite, chiar paradoxale, ale unui tablou, un fin psiholog care știe să plonjeze în inconștientul uman pentru a cerceta noi mobiluri ale personalității, un profesor pentru cei care vor să pătrundă secretele artei. Acest Caravaggio modern ne oferă, prin sensibilitatea biografului Dominique Fernandez, o parte, doar, din misterele creației sale, lăsând cititorul în acea zonă a clar-obscurului unde se uneltesc sensurile operei și unde el poate contribui la precizarea lor.

Note :

1. Adrian Marino, Dicționar de idei literare, I, Editura Eminescu, București, 1973.
2. Dominique Fernandez, L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création, Editions Grasset, Paris, 1972.
3. Rolando Cristofanelli, Lumină și întuneric. Viața lui Caravaggio, traducere Angela Ion, Editura Meridiane, București, 1983.
4. Luigi Ugolini, Romanul lui Caravaggio, traducere Adriana Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1976.
5. Dominique Fernandez, La Course - l'abîme, Paris, Editions Grasset, 2002.
6. idem
7. idem
8. idem

Caragiale în poezia generației '80 (II)

Ion Pop

Explicit caragialian este poemul intitulat Mangafaua, structurat în secvențe ce poartă, la rîndul lor, titluri împrumutate îndesosebi din comedia D'ale carnavalului: Chestiune de traducere (aici, "traducere" însemnând "înșelare în dragoste"), Femeie, ochi alunecos..., Compătimind împreună, Document olograf, Nu plînge, ești volintir, Inimă zburdanică, Mangafaua... eu... eu sunt. Între un text ce mimează stilul de compunere școlară, progresând spre invocarea "Nirvanei" și lamentația parodiată pe tema îndrăgostitului "singur și infelice", părăsit de femeia iubită, și un final simetric, ce pune în ecuație două imagini ale Bucureștilor, una "feerică" mai degrabă datorită "flăcării" din ochii poetului visător, cealaltă de "teren viran", periferic, în care se înscrie autoironic ipostaza decepționatului, sub semnul aceleiași "Nirvana" (într-un semnificativ joc anagramatic între "viran" și "Nirvana"), se propun secvențe ale discursului deceptiv: sub sintagmele lui Caragiale, sunt construite momente de evocare a iubirii pierdute, în decorul vieții cotidiene a Capitalei și în obișnuitul stil colocvial al întregii poezii a lui Cărtărescu. În plus, procedeul intertextualității (cu inserții din Eminescu, Arghezi, Nichita Stănescu și Baudelaire) atrage atenția asupra caracterului de înscenare ludic-comediografică a poemului, marcată suveran de spiritul caragialian. Căci poetul optzecist își pune de la început masca "mangafalei" din D'ale carnavalului, personajul "tradus-trădat", confirmată de titlul secvenței cu numărul 7 a poemului - "Mangafaua... eu... eu sunt", după ce în cea numerotată cu cifra 4, Un document olograf, vrea să certifice zisa "traducere" printr-un bilet de amor care-l pastîșează pe cel al Miței Baston adresat lui Nae Girimea. Și aici, textul în care se alătură sintagme italiene, franțuzisme, cuvinte de origine greacă, fragmente de vers din Nichita Stănescu și Eminescu, un nume de cântăreț contemporan foarte popular plus un comentariu "dezgustat" al celui înșelat, găsește în Caragiale referința "tare", de natură livrescă, solicitată să saboteze până la anulare orice tentație retorică ce ar putea aminti de discursul liric romantic sau modernist-purist: "dragă iubitul, / sunt tuta sola în camera mea cu icoane pe sticlă. sunt ambetată. Ci vino tu, stare măreață a sufletului, pe motocicletă, pe bițiclu, pe limuzină. mangafaua a plecat la fetești. de ce nu vii tu? vină! / mi-am făcut unghiile cu sîdef, am chef, arhonda, am chef... / p.s. Adu și banda cu kenny rogers. / auguri, mița, strada blănarului 16 bis. / Ce servitute, ce dezgust, ce plictis..." Finalul poemului mai trimite o dată la autorul Noptii furtunoase, prin transpunerea momentului plimbării prin terenul viran-Nirvana în tiparul unei situații din piesa maestrului și sugerând că totul n-a fost decât un vis rău: "(dar n-am sfârșit. când să intru în uliță / mi-au ieșit în cale ogarii lui maioru' din colț / și micul ceas de argint al papadopolinei / lătra cu spume ca un apucat) / și/ doamne / dumnezeule / în sfârșit / M-AM TREZIT / AM SCĂPAT!" În fine, în ciclul de pseudo-sonete care încheie cartea, mai dăm peste o celebră sintagmă caragialiană, inclusă într-un context din nou parodic, în care îndrăgostitul pozează în "umil cetățean onorabil": "există noțiuni stranii, pe care le mai percepem cel mult / ca pe niște conuri de sticlă verzuie clevetind sub

stelele purpurii / de pildă onorabilitatea, căci suntem cetățeni, domnilor, suntem onorabili..."

Textul lui Cărtărescu ce poartă în cel mai înalt grad "marca" lui Caragiale este, însă, amplul poem Levantul (1990). Operă prin excelență "post-modernă", care sintetizează în registru parodic-burlesc, toate stilurile limbajului poetic românesc, reușind performanța de a nu distruge, totuși, prin acuta conștiință critică a convenției literare, un anumit suflu vizionar, ce recupereazăarele romantism, epopeea cu acest titlu e fără îndoială și o capodoperă a jocurilor intertextuale, a manevrării unei vaste recuzite poetice, într-un imens spectacol recapitulativ. Ceea ce fusese abia schițat în O seară la operă, din Poeme de amor, este aici amplificat și aprofundat într-o compoziție polifonică de limbaje ale poeziei românești, de la începuturi până în prezent. O schemă epico-dramatică cu numeroase deschideri lirice, construită pe tiparul literaturii pașoptiste, animate de idealurile revoluționare ale emancipării Principatelor Române de sub diversele forme de tiranie, atrage, practic, toate formele de expresie poetică practicate până la generația 80. Avem de-a face cu o epopee eroi-comică, replică postmodernă a Țiganiadei lui Budai-Deleanu, în care aventura ce angajează grupul de personaje în frunte cu foarte romanticul Manoil (nume de personaj al unui roman de pe la 1855 al lui Dimitrie Bolintineanu, dar și omonim al eroului cunoscutei balade populare despre Mănăstirea Argeșului, centrată pe tema construcției și prăbușirii, ca și a sacrificiului necesar oricărei opere durabile) articulează evenimente și personaje modelate după tiparul oferit de convențiile caracteristice sensibilității și imaginarii romantice românești, de la debuturile mai stângace din anii '20-'30 ai secolului XIX la Eminescu. O imaginație luxuriantă, care e și una lingvistică, ieșită din comun, antrenează spectaculoase relații intertextuale ce fac să comunice epoci revoluate cu realitatea imediată, într-un univers conștientizat drept convențional-literar, în care poetul însuși devine protagonist, dialoghează cu propria lume de hârtie.

Caragiale nu putea lipsi din acest univers al înscenărilor parodice și burlești: viziunea sa extrem-relativizantă asupra "democrației" românești și a retoricii sale exaltate, într-o etapă de prelungită și fragilă tranziție spre societatea burgheză modernă tutelează în chip manifest ori din culise întreaga construcție. Tiradele înflăcărate ale eroilor Levantului despre "liber-schimbism" și "nobilă democrație" visată (de Manoil), patosul de "republicană" al Zoei, iubita sa, aluziile, de la alte pagini, la "statua Libertății din Ploiesti", ori la cea a lui Mihai Viteazul, de la înălțimea căreia Manoil ar urma să predice binefacerile libertăților cetățenești, precum Coriolan Drăgănescu din Boborul, "serbările electorale" cu "hora mare" și "drapeluri tricolore", au în fundal discursurile liberale din piesele comediografului, beția de cuvinte mereu atacată.

Dar mai ales mica înscenare burlescă din Anexa poemului, dată ca variantă la cântul al unsprezecelea, poartă însemnele spiritului caragialian. Spectacolul ce se pregătește pentru distracția domnitorului - parodiind ceremonialul serbărilor oficiale de pe vremea dictatorului Ceaușescu - îl ilustrează din plin. Iar disprețul sluj-

bașilor acestuia pentru revoluționarii ce se apropiu, cu balonul, de locul spectacolului oficial, nu găsește calificative mai potrivite și mai plastice decât cele, foarte cunoscute, preluate de la autorul Noptii furtunoase: "Zavergiii", "Bagabonții", "Coate goale"... Încercarea de asasinare a domnitorului, eșuată într-un prim moment, căci personajul, știind că este doar o făptură de hîrtie, nu poate muri, reușește într-un al doilea, însă cel ce ajunge pe tron este căpitanul piraților, Iaurta, fost complotist revoluționar, acum trădător luând locul deziluzionatului Manoil: acesta preferă spectacolului degradat al istoriei și lipsei de morală a politicii Poezia. Răsturnarea de situație atrage ca și automat modelul dramatic al Scrisorii pierdute: instalat pe tron. Iaurta răspunde acuzațiilor de trădare, ca altădată Trahanache lui Farfuridi și Brânzovenescu: "Trădare? Cine-a vorbit de trădare? Stimabililor, onorabililor, într-o asemenea ocaziune solemnă, trebuie să dăm dovadă de tact. Cești ce vedeți la poalele turnului sunt doar modești cetățeni ce au venit la votare. Vom auzi glasul suveran al poporului, în fața căruia, dacă pot pentru ca să spui așa, trebuie să ne plecăm". Iar indicația de scenă din paranteza imediat următoare spune: "(Glasuri de jos: Trăiască vodă Iaurta!)". În final, discursul său îl pastîșează pe cel al lui Cațavencu și al altor personaje caragialene, de la care împrumută și gesticulația emfatică și discontinuitățile discursive: "(Suie treptele tronului, emoționat. Scoate o năframă mare cu care își șterge grațios fruntea) / Fraților! Asemeni tuturilor urmașilor (sic!) mei cari și-au jertfit sângele pentru țărișoara lor, asemeni lui Mircea cel Mare și lui Michaiu Bravul... zic și eu, fraților... (plînsul îl înecă) că a sosit ceasul... să dăm o pildă Europii... de la care putem zice... depandă! (Glasuri de jos: Trăiască vodă Iaurta!) și mai dați-mi voie, fraților, acum când toată omenirea... să fie cu ochii asupra noastră, să grăiesc o dată cu nemuritorul Gambetta: Iubesc poporul, dar urăsc pe poporan! (Se trânteste pe tron plîngând în hohote)". Fiul său, Zotalis, e tot atât de caragialian, contopind diverse replici din finalul cunoscutei comedii: "Ajunge, tată. Ce atâta vorbărie? Pe onoarea mea, nu o să ai majoritate ci un-ni-mi-ta-te! (...) Sire, voința poporului! Box populi, box dei!" Răsună, de asemenea, în acest final "Muzical!", ce încheia Scrisoarea pierdută, și nu lipsesc nici îmbrățișările împăcării generale: "toți se îmbrățișează"...

Cum se vede, modelul Caragiale este pentru Mircea Cărtărescu un fel de matrice stilistică. Diseminate pe parcursul amplei desfășurări epico-dramatice, sintagmele caragialești apar ca și automat într-un discurs ce crește cu predilecție din substanța unor convenții literare profund asimilate în scrisul românesc și resimțite încă drept funcționale într-o lume aflată parcă într-o eternă tranziție, nesigură pe sine, precară, supusă tuturor pericolelor. Sub mărcile manifeste - formule tipice, reciclate în procesul intertextualității - se simte și tiparul mai de adâncime, purtând aceeași marcă: scrisă într-o epocă dictatorială, în care divorțul dintre realitate și discursul ideologic era total, epopeea burlescă a lui Cărtărescu găsea, cum se vede, în Caragiale un punct de sprijin esențial.

În ce-l privește pe Florin Iaru, coleg de generație și de cenaclu cu Mircea Cărtărescu, "modelul Caragiale" e la fel de productiv și mărturisit ca atare, cum am văzut. Într-o și mai mare măsură decât la autorul Levantului, Iaru îl preia, într-o viziune ce dovedește însemnate afinități cu cea a marelui predecesor. Temperamentul său liric e pre-dispus spre o anume teatralitate, remarcată de toți

comentatorii. Dacă Eugen Simion reține, chiar în primul poem din cartea de debut a lui Iaru, *Cântece de trecut strada* (1981) "stilul umorist din La Moși: aditune de obiecte, notații stenografice, fără interes pentru organizarea și sublimarea realului" (v. Scriitori români de azi, IV, 1989, p. 508), un confrate mai tânăr, Andrei Bodiș accentuează tocmai asupra "teatralizării poeziei", care pune în joc "o sumă de 'euri' diferite, pulverizate în sute de roluri" (v. A. Bodiș, Direcția '80 în poezia română, Ed. Paralela 45, 2000, p. 97). Același critic scrie că avem de-a face în acest caz cu "o experiență literară ce se prelungește organic dinspre textul caragialian spre poezia lui Iaru" și că "Poetul nu evocă lumea lui Caragiale. Lumea lui Caragiale este acolo, în fața sa, neschimbată în datele sale esențiale (...) Caragialismul este la Iaru o dimensiune ontologică, nu literară" (Op. cit., p. 98).

Lectura acestei poezii certifică pe deplin asemenea date. În deja citatul *Cântec de trecut strada*, formula caragialiană a notației telegrafice din proza menționată, sugerând un decor de bazar, cu lume amestecată și pestriță, servește de suport unor insinuări privind realitatea imediată: când pe sub firmele cu diverse reclame "trece o gașcă cerească / spre ciuda lui / CIRCULAȚI / spre groaza lui / FOTO SUPERB", înțelegem că orice manifestare spontană, de trăire necontrolată, a tineretii, provoacă suspiciunea simbolicilor agenți de circulație și o suită de întrebări precum: "Cine le-a dat drumul la aer? / - Aveți permisivul? De unde? / - Să scoateți, mă, tot ce-ați luat / prin epoca noastră contemporană". Iar încheierea, cu trimitere directă la Caragiale (aici cel din *O noapte furtunoasă*), scoate și mai mult în relief voința de supraveghere a oricărui gest liber: "La polițiune, nene Dumitrache, / (cu sentiment) la polițiune"... În cartea următoare, *La cea mai înaltă ficțiune* (1984), un poem intitulat *Petrecere cu lăutari* încenează, într-un discurs burlesc ce amestecă concretul cu abstractul, notația directă cu aluzia livrescă, un mic spectacol absurd și grotesc, al unei convivialități aberante. "Caragialiană" e aici concilierea generală a contrastelor, nivelarea oricăror diferențe, într-o atmosferă de sărbătoare contrafăcută: "Cu ciorchini de discurs la ureche / Petrecerea e în toi. / Hărmălaie. Dezmaț de semnificații. / Parabola orbilor dirijează orchestra ciungilor. / Pe mese arde botul invitaților: / statistici submarine ecologi undine. / Se aduc pocalele. Gâlgăie toastul. / Se pupă surplusul babana balastul. / Surâde canală. Radiază poltronul. / Se iartă păcatele"... Și, ceva mai departe, raportarea directă la un limbaj ale cărui deformări grotești - concentrate în cuvântul compus "fonfem", ce contaminează calificativul "fonf", bălbăit, cu mai pretentiosul "fonem" - trimit la o "epocă" nu mai puțin dereglată și absurdă: "Ne revărsăm pe tava cu capete de-ale gurii. / Intrăm în limbaj cu fonfem de istorie. / Scârțăm la pompa care evacuează memorie. / Înnotăm în beție. Suntem de tot orizontali. / Triumfalici în brațele scârbei. Curat stomacali. / Cineva își drege glasul. Cineva își șterge nasul: / - Pentru ca să-mi vii dumneata / care s-a întins pe cer vreau să zic - epocă! - da!". Cum se poate imediat remarca, ultimele două versuri sunt aproape niște citate din Caragiale, mai exact dintr-o replică a lui Trahanache din *O scrisoare pierdută*, cu devierile de gândire și expresie caracteristice.

Alt text, exclus de cenzură din această, și de la care el preluase chiar titlul, *La cea mai înaltă ficțiune*, publicat abia în 1990 în volumul *Înnebunesc și-mi pare rău*, uzează din nou de intertextul caragialian, într-un discurs ce ironizează optimismul afișat al retoricii comuniste: "Se bucurau oamenii cinstiți cu fețe lucioase / de febra satisfacției ce le intrase în case! / Exprimau bucurie:

tovarășul inginer, maistrul Achim / iar profesorul emerit zicea-n românește: Exprim / aceleași sentimente care, și noi suntem onești dar muncim! / Între punctul ochit și punctul lovit al trăgătorului / se zărea ochiul clar, înarmat, al boborului / care, în sfârșit, înțelegea, lua atitudine vie / preferând cuvinte de care se temea virgina hârtie". În aceeași carte, poemul cu aluzii la stilul poetic pașoptist, *Adio. La Galați. se înscrie, de asemenea, în linia lui Caragiale. Inaugurat cu sintagma "Căldură mare", textul propune scenariul unei percheziții a securității, tratată în registru burlesc și cu toate ingredientele preluate din limbajul discontinuu, haotic și parazitar al Maestrului. Acest limbaj e mimat îndeosebi în confesiunea vecinului-delator, prezentată ca un soi de scuză față de cel denunțat organelor de represiune, sugerând, precum în finalul *Scrisorii pierdute*, o conciliere a contrastelor și conflictelor într-un compromis moral general: "Să mă-nțelegi, don florin (m-a oprit pe scară) care și eu / am fost tânăr care numa nevastă-mea zice - io am două fete / așa-i, don florin, două care i-o vrusesem băiat, a doua tot fată, ptui! că mi-ar fi plăcut și mie o fufă, un dans o petrecere cu lăutari - da și dumneata / cu toate cinci faci baie și ne inundă, hai lasă - / mi-a spus mie cineva că le-a văzut"... Comentând poemul, Mircea A. Diaconu reține tocmai "un discurs de personaj caragialian, stupid și canalie, ingenuu în tembelism. (...) Orice violență sfârșește în îmbrățișare colectivă, în inconștiență, în "Pupat toți Piața Independenței. (...) Vorbăria caragialiană, consecință a golului interior, relevă figurația neantului contextualizat politic, materializat grotesc și absurd" (v. Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002, p.91).*

Încă un exemplu ar putea fi, în acest sens, poezia ce poartă, semnificativ, titlul *Învechirea la față*. În aceeași formulă a fantezismului burlesc, se compune aici "portretul" unui personaj fantasmatic, insinuant, proiecție a anxietății provocate de supravegherea permanentă a ideologiei și a organelor sale de represiune, ce tind spre un control absolut al comportamentului și gândirii umane, pătrunzând în viața intimă a fiecăruia dintre noi: "ți se strecoară cineva, ți se / lipește cineva de pereți, / zgrumțuros, polisat, tapetat, îngâmfat, / ți se apropie cineva, ți se gândește cineva, / a intrat în chinuri pe gaura cheii - / doar ai văzut cum s-a întunecat lunecșul cheii". Mișcarea de acomodare periculoasă cu limbajul pervertit al sloganului de partid e sugerată prin preluarea unor clișee ale retoricii oficiale: "Se perfecționează în chiar imaginea ta despre tine / iar creierul lui - curăță voios scuișoara. / E tot mai aproape de bine și de frumos, / se perfecționează în sublim și perfecțiune". Inserția în poem a unor citate din *Conu Leonida* față cu reacțiunea servește drept alibi în fața cenzurii, dar face, în același timp, cu ochiul cititorului, avertizându-l asupra realității disimulate sub jocul poetic: "Dormi, Mișule, astea-s fandaxii!", "- Rahat, mișule, astea-s fandaxii". Trimiterea la cuplul obsedat de "revoluție" al lui Caragiale pare a bagateliza starea de neliniște amintită, reducând-o la o banală neînțelegere între îndrăgostiți, însă în contextul minimalizant poetul introduce un accent protestatar evident, expresie a refuzului de a face compromisuri: "- E adevărat. / Te-am uitat de mult, dragostea mea! / Am ucis, am fumat / O speranță, o cifră, un pătrat. / Accept să-l mănânc, dar nu vrea să trăiesc în rahat. / Trebuie să ieșim din camera asta, dragostea mea!" - Venind după astfel de versuri cu mesaj suficient de explicit, citatul abia modificat din Caragiale - "- Rahat, Mișule, astea-s fandaxii!" - atrage atenția asupra jocului dublu la care se dedă autorul pentru a transmite, de fapt, un mesaj grav.

Unui asemenea text i se potrivește foarte bine

observația tânărului critic Cristian Moraru:

"Caragialismul acestei poezii se dovedește însă tot mai mult, fără a se dezice de autentica percepție caragialiană a lumii, o reacție automată, patologică, reflex inertial și verbal stereotip al eului copleșit de "căldura mare" ce va fi întodeauna simptomul simbolic al izgonirii raționalului și omenescului din om cu atât mai mult când acesta se face sub faldurile celui mai răsunător umanism"; și, tot acolo: "Numai foarfecile neobosit al cenzurii a făcut ca primele volume ale lui Florin Iaru să nu pară că erau în chip esențial, chiar dacă nu întotdeauna și în chip manifest, anatomia poetică a demenței publice, începând cu formele ei cele mai atenuate, asimilabile încă, și terminând cu cele extreme, circumscriptibile unei patologii sociale" (v. Cristian Moraru, *Elogiul nebuliei*, în "Contrapunct", nr. 48, 1990). Despre "caragialismul" poeziei lui Iaru, criticul Nicolae Manolescu scria într-o cronică la volumul *La cea mai înaltă ficțiune*, că este "învederat în oralitatea suburbană în vivacitatea miticească a unor 'personaje' lirice". La apariția cărții din 1990, adăuga că: "Unul dintre registrele multiple și etajate ale poeziei acesteia este cu adevărat cel al cântecului de lume, vesel mahalagesc și suav mitocănesc, pe care-l fredonează Veta lui Caragiale. Alt registru este chiar acela caragialian. Ca aproape toți congenerii săi, Florin Iaru îl știe pe de rost pe Caragiale, ale cărui expresii îi vin spontan pe limbă" (v. N. Manolescu, *Literatura română postbelică. I. Poezia*, Ed. Aula, Brașov, 2000, pp. 333, 334).

Aproape pe de rost îl știu pe Caragiale mai toți "optzeciștii" care s-au format în cadrul bucureștean al "Cenaclului de luni". Chiar dacă fac apel în mai mică măsură decât cei doi poeți comentați, la citatul montat expresiv în propriul discurs, ei sunt marcați de geniul marelui precursor în măsura în care, cum spuneam la începutul acestor glose, și-au însușit de la el un anumit spirit critic, reticent față de proliferarea necontrolată rațional a cuvintelor, într-o desfășurare deviantă, parazitară, inflaționistă, ce tinde să se substituie trăirii și realității autentice. Contextul socio-cultural al dictaturii comuniste ce privilegia acest tip de discurs redundant, diluat, fără nici un core-spondent în viața concretă a "cetățeanului" a încurajat în chip evident apelul la reperul Caragiale. Scepticismul marelui dramaturg, tristețea subiacentă viziunii sale satirice asupra unei lumi instabile, în veșnică "tranzitie", supusă celor mai diverse manipulări, obligată să-și trăiască tragediile ca pe tot atâtea farse, convenționalizând la extrem ceea ce trebuia să fie eveniment existențial semnificativ, venea în întâmpinarea conștiinței critice a acestei generații, manifestată deopotrivă în raport cu realitatea constrângătoare a "socialismului multilateral dezvoltat" și cu o literatură pe care o simțea prea distanțată de lumea concretă. Desigur, la poeți precum cei comentați aici, aspect ludic, de "comedie a literaturii" se impune în primul rând, dar jocul aparent gratuit nu e numai un semn al libertății față de convențiile poetice moștenite, ci implică, prin aluziile stratificate ale textelor, o atitudine critică, de respingere nonconformistă și de revoltă. Contra multor preziceri ale așa-zisei căderi în desuetudine a operei lui Caragiale, impactul ei productiv în spațiul literaturii și discursului critic optzecist vine ca un argument al rezistenței sale în timp și al exemplarității sale pentru o componentă de bază a ceea ce ne-am obișnuit să numim "specific românesc".

Despre un "alt" Creangă

Lucia Hărdăuț

"În critica de înaltă calificare, Ion Creangă s-a bucurat de o favoare excepțională și despre el s-ar părea ca s-a spus totul."

Afirmația îi aparține lui I. Negoieșcu (în *Istoria literaturii române*, Minerva, 1991) și se dovedește pe deplin întemeiată, dacă avem în vedere amploarea bibliografiei critice și impresionanta exegeză consacrată lui Creangă, prin contribuția unor autori precum G. Călinescu, T. Vianu, Vladimir Streinu, Mircea Vulcănescu, B. Fundoianu, Vasile Lovinescu, Valeriu Cristea, Cornel Regman.

Impresia că despre Creangă s-a spus totul e contrazisă de studiile dedicate lui, care continuă să apară, un exemplu recent fiind oferit de eseu intitulat *Ion Creangă - pactul cu cititorul* (Editura Paralela 45, 2004) semnat de Mircea Moț. Încă din primele pagini ale cărții transpare intenția autorului de a ne descoperi un alt Creangă, o altă fațetă a personalității marelui povestitor, opusă ipostazei consacrate a jovialului autor al *Poveștilor* și *Amintirilor* sau a falsului măscărici dispus să înveselească auditoriul Junimii și, deopotrivă, cititorii cu bucăți picante precum Moș Nichifor Coțcariul sau *Povestea poveștilor*. Ambiția lui Mircea Moț este de a decela în substanța *Amintirilor* din copilărie (pe care o consideră una dintre cele mai triste cărți ale literaturii române) dramatismul generat de "tensiunea dintre individul, fiindând ca parte pe deplin integrată întregului, de care este legat afectiv (în absența gândului diferențiator), și universul semnelor, al scrisului în primul rând, simțit de cele mai multe ori ca un spațiu profan..." În acest sens, eseistul consideră *Amintirile* opera privilegiată, capabilă să producă revelația unui Creangă sfâșiat între cei doi poli biografici: copilăria, înțeleasă ca stare paradisiacă/ vârsta de aur, și experiența scrisului echivalând cu însăși căderea în profan. Pornind de la aceste premize, exegeza de față se plasează sub semnului recursului la miturile arhetipale, cel mai semnificativ fiind mitul edenic, vizând identificarea deplină a omului cu Natura/Cosmosul. Din perspectiva adoptată, Mircea Moț consideră că "spațiul Humuleștiului trimite spre începutul mitic, implicând un act esențial și exemplar", același Humulești fiind surprins în ipostaza de "centrum mundi".

În viziunea noului exeget al lui Creangă, personajul principal din *Amintiri* se simte profund ancorat, înrădăcinat în vârsta edenică, beatitudinală, a inocenței absolute și, în consecință, orice tentativă de a-l clinti sau smulge din această postură echivalează cu o agresiune la condiția sa de "locuitor al edenului". Aidoma protopărinților mitici (înainte de a săvârși păcatul originar și de a fi blestemați să-și câștige pâinea prin efort fizic), eroul lui Creangă se complăce în lene ca într-un element propriu vârstei paradisiace, când copilul se confundă cu Natura însăși. Apanaj al vârstei inocenței, lenea nu apare ca defect decât în atitudinea adulților, care nu întârzie să o sancționeze etic. Tocmai, parcă spre a justifica un astfel de comportament amendabil (al copilului nedesprins de natură și mit), Mircea Moț teoretizează în jurul noțiunii de lene construind o mică filosofie: "...această lene (s.a.) devine și expresia refuzului de a altera, prin acțiune, și prin gestul cu niște consecințe concrete, o realitate ce păstrează în substanța și în formele sale amintirea genezei."

Prin extindere, în aceeași cheie filosofică este

reevaluată inactivitatea protagonistului din *Povestea unui om leneș*: "Marea vină a leneșului este în fond aceea că nu acceptă să ființeze în mod decât total nediferențiat de natura care nu poate fi pentru el alt-ceva, cu atât mai puțin un obiect al rațiunii sale. Faptul de a vegeta îi garantează leneșului deplina identificare cu naturalul."

Am insistat asupra tentativei de coagulare a unei teorii (având ca obiect lenea), în dorința de a sublinia neobișnuita capacitate speculativă a autorului acestui eseu, performanța de a ridica la rangul conceptelor generale un aspect, priceperea de a conferi valoare ideatică unui amănunt și de a-l integra în armătura argumentelor ce slujesc demonstrației. Pentru că despre o demonstrație este vorba, în fond, a tezei enunțate la începutul demersului eseistic. În sprijinul ei, al demonstrației, sunt evocate situații, personaje, fragmente epice. Exercițiul critic și exegetic este săvârșit uzând de rigoarea unui matematician care analizează fiecare termen al unei teoreme sau probleme, construiește deducții logice, raționamente, pentru ca, la sfârșit, să poată conchide lapidar-triumfal: Q.e.d.

Consecvent până la extrem în susținerea ideii dominante a demersului exegetic, M. Moț reexaminează textul lui Creangă descoperind semnificații pe care le înglobează perspectivei/tezei sale. Astfel, într-un episod precum cel vehiculat în manuale sub titlul *La scăldat*, comentatorul de azi nu deslușește o banală dezertănie a personajului de la treburile domestice la care-l solicită mama, ci încercarea naturii ingenue a copilului de a-și căuta refugiul în Natură, tentativa eroului infantil de a se sustrage obstinției adulților de a-l implica în angrenajul utilului și pragmaticului. ("El este obligat să recurgă la această soluție [a sustragerii], pentru a supraviețui în deplină consubstanțialitate cu Universul, tocmai de această natură capabilă să elimine în întregime ceea ce nu-i este compatibil.")

Motivul "drumului", atât de frecvent în *Amintiri*, este decriptat prin aceeași grilă a desprinderii, a separării de întreg, ruperea de Humulești (prin trimiterea la școala de cateheți, bunăoară) echivalând cu descentrarea (în planul mitologiei personale a lui Creangă) iar în plan existențial, cu acceptarea exilului într-un "loc strein și așa de îndepărtat". Prin despărțirea de condiția ce viza consubstanțialitatea individului cu Cosmosul, cel care uită glasul naturii devine un străin, un rătăcitor trăind dureros conștiința propriei singurătăți. De remarcat, aici, paralelismul cu Eminescu, analogie insolită asupra căreia M. Moț ar fi putut să insiste. De domeniul insolitului rămâne și apropierea de L. Blaga (cel din poemul *Am înțeles păcatul...*) chiar dacă trimiterea se face doar într-o paranteză ("Creangă nu se plasează prea departe de un Blaga atunci când confundă păcatul ce-i apasă ființa cu gândul diferențiator, izolând eul de lume").

Inițierea însăși a procesului alfabetizării este resimțită ca o agresiune a lumii civilizate asupra universului natural, o amenințare la adresa rânduieților unui cosmos arhetipal, deoarece "a citi implică (...)" renunțarea la trăirea plenară a realității. Din noua perspectivă propusă de eseist, actul lecturii, cititul echivalează cu devitalizarea, căreia i se atribuie semnificații thanatice (este invocat cazul lui Davidică din *Fărcașa*, de la seminarul de cateheți din Focșani, care sucombă luptându-se cu aberațiile unei gramatici lipsite de orice logică). Chiar lecturile bunicului dinspre mamă (David Creangă), având ca obiect viețile

sfinților, vizează un univers spiritualizat prin devitalizare, ale cărui personaje (asceții) au consimțit la propria mortificare.

Recursul la neologisme, rarissim la autorul *Amintirilor*, îi prilejuiește comentatorului speculații subtile ce evidențiază funcția termenului respectiv (ceasornicul satului) de a denunța o amenințare adresată elementarității cosmosului humuleștean, prin ordonarea vieții după un timp mecanic.

Extrem de atent la amănuntul lexical, cu scopul de a-l valorifica în sprijinul demonstrației sale, Mircea Moț comite, uneori, imprudența de a-l lua prea în serios pe autorul *Amintirilor* ("Pentru demersul nostru considerăm că este deosebit de important să-l credem pur și simplu pe cuvânt pe Ion Creangă, în tot ce spune"), riscând astfel să cadă în capcanele unui stil al cărui rafinament a fost semnalat (printre alții de un B. Fundoianu și I. Negoieșcu). Aș evoca, edificatoare, două exemple din cuprinsul eseului: "Copiii lasă, așadar, casei părintești posibilitatea de a-și depăși condiția terestră, locul stabilit, înălțând-o, la modul figurat, spre cer: <<Când mama nu mai putea de obosită și se lăsa câte-oleacă ziua, să se odihnescă, noi băieții, tocmai atunci ridicam casa în slavă>>" (subl. aut.). Nuanța parodică, aparținând unui limbaj desacralizat, îi scapă eseistului și atunci când se hazardează a invoca simbolistica biblică a cifrei 40, referitor la înjurătura lui moș Luca ("Patruzecile mâne-sa de golan!"). După cum, mi se pare exagerat a descifra un confesional ad-hoc, cu orizont soteriologic, atunci când glosează pe marginea imaginii dascălilor tăifăsuind, noaptea, sub cerul liber al Socolei ("o mulțime de dascălime [...] șezând pe iarbă, împreună cu părinții lor, și preoți și mireni, și mărturisindu-și unul altuia păcatele"), astfel comentând: "un amestec de tineri și bătrâni, de generații, dar și de sacru și profan, toți sub semnul păcatului (s.a.) mărturisit de altfel în speranța unei așteptate izbăviri."

Astfel de excese de fidelitate față de textul lui Creangă nu împieteză, însă, asupra calității excepționale a eseului semnat de Mircea Moț, unde perspectiva insolită de abordare a subiectului, finețea analizei și rigoarea demonstrației se însoțesc cu o remarcabilă erudiție și o deplină stăpânire a instrumentarului critic și teoretic. Exercițiindu-se asupra unui domeniu (opera lui Creangă) ce părea epuizat, investigația lui Mircea Moț probează o vocație de critic și esesist neobișnuită. Obiect al unei astfel de exegeze, opera lui Creangă nu doar își verifică perenitatea, în noul mileniu, dar se și dovedește capabilă de a provoca apariția unor exegeze dintre cele mai insolite.



Ovidiu Avram

Veghea

puncte de vedere

Relațiile literare româno-maghiare

Egyed Péter

Relațiile literare româno-maghiare¹ constituie doar o parte - e adevărat că pentru noi cea mai importantă - din istoria relațiilor între cele două popoare. Așa s-a exprimat istoricul Makkai László, indubitabil cel mai important expert în domeniu: "Nu există în Europa două popoare, nici măcar cehii și germanii, care să fie în contact așa de strâns ca și maghiarii și românii.

Teritoriile locuite de români și de către maghiari se întrepătrund astăzi cu întinderi capricioase și mici insule, deci nu putem vorbi despre un contact de frontieră închis între cele două blocuri etnice, ci de o împletire, conviețuire, care în decursul istoriei a reprezentat constant o chestiune vitală pentru ambele"².

În istoria comună a acestor etnii nodul cel mai important a fost, negreșit, Transilvania și deja în a doua jumătate a secolului XIV existau reguli juridice în legătură cu conviețuirea dintre cele două popoare, când Ludovic cel Mare, rege al Ungariei, din familia regală Anjou (în napoleontană: Angio), "încorporează" societatea pastorală română în structura feudală maghiară.

Despre începuturile relațiilor culturale avem doar presupuneri, dar ceea ce avem cu siguranță sunt cuvintele împrumutate sau preluate din diferite meșteșuguri sau curente artistice.

Este o istorie lungă, care va fi scrisă și nu necesită multă fantezie, fantezie de care a dispus neîndoiește romancierul Jókai Mór sau marele pictor Barabás Miklós, care prin intermediul conviețuirii a văzut condițiile etnice zilnice, - cu natura cărora fiecare parte a etniilor trebuie să fie de acord. Înfățișarea și cercetarea lor este o datorie științifică și artistică. Bineînțeles, de caracterul problematic - din punct de vedere politic - al acestei conviețuirii nimeni nu se poate îndoii după răcoala lui Horea, Cloșca, Crișan și războiul civil din Ardeal (1848-1849).

Prima legătură - folclorul

Putem presupune că începutul contactului literar a pornit cu conviețuirea celor două popoare, deci cu secolul al XIV-lea. În această perioadă se începe construirea a numeroase orașe din Transilvania; dincolo de Carpați, unde se construiau marile mănăstiri, se formează marele centru al religiei ortodoxe. De aceasta sunt legate două dintre cele mai cunoscute balade din tradiția maghiară și română: "Kömüves Kelemenné" (soția lui Kömüves Kelemen), născută din legenda legată de construcția cetății din Deva - centrul militar al voievodatului transilvănean -, și "Meșterul Manole", legată de construcția mănăstirii din Argeș. Cercetătorii au opinii diferite cu privire la tradiția care a inspirat legendele, întrebarea fiind care legendă a influențat-o pe cealaltă și în care se regăsesc motivele celeilalte. Unii cercetători susțin că ar exista un alt model pentru ambele (pentru cea maghiară - un model caucazian, pentru cea română - unul grecesc)³, dar din punctul nostru de vedere nu acesta reprezintă aspectul esențial. Amestecul se realizează în modul în care, de exemplu, "Meșterul Manole" se regăsește în Transilvania în formă de colindă dar cu o structură modificată⁴, nerespectând originalul, structură care se bazează pe cea a baladei ungurești. După părerea lui Avram P. Todor și între baladele secuiești și "cântecele bătrânești" românești se evi-

dențiază numeroase asemănări de motive, pe când și structura narativă și purul mod de interpretare al acestora coincid sub diverse aspecte. Tot el ne atrage atenția asupra unui episod singular dar nu rar în istoria folclorului românesc și unguresc: când Kriza János a publicat faimoasa lui colecție folclorică, acceptată ca o revelație, care conținea balade populare secuiești, Iulian Grozescu l-a acuzat imediat de furt și de transcrierea cuvânt cu cuvânt a unor balade românești.

O părere răspândită a fost cea conform căreia motivele literare ar fi sau ar fi putut fi proprietate națională. Oamenii de știință care s-au apropiat de întrebările cercetate din perspectiva comparației indo-europene au scăpat de greșita părere. În afară de aceasta, pentru a putea fi posibilă apropierea, descrierea, interpretarea și destăinuirea fenomenelor explorate, cercetătorii maghiari au trebuit să trăiască, bineînțeles, cu puncte de vedere ale comparațiilor mai îndepărtate (Eurasia), și, bineînțeles că începând cu Călugărul Julianus până la Körösi Cs. Sándor s-au ostenit să caute izvoarele.

În Renaștere pe lângă literatura populară s-au bucurat de o mare răspândire istorioarele sentimentale cu final bogat în învățături moralicești, istorioare regăsite în cărți populare și calendare, care țineau de literatura moralistă. În acest caz este vorba de tezaurul comun care provine din amestecul greco-latin al istorisirilor biblice cu vechile mituri ale unor culturi.

Întâmplarea următoare poate folosi ca exemplu: Ion Colan notează în lucrarea scrisă despre Ion Barac că povestea lui Barac, "Árgirus és Ilona" (Arghir și Elena) a fost preluată de Gyergyai (Gerger) Albert, scriitor din secolul al XVII-lea, care, la rândul lui, dezvăluie izvorul inspirației personale:

"Despre țara ielelor multe am citit,

Din cronicile italiene pe mulți am tâlmăcit..."

Pentru prima dată, opera citată a apărut în 1763 și a fost folosită de mulți scriitori maghiari printre care și marele poet maghiar Vörösmarty⁵. Ion Colan era însă convins că Gyergyai nu a preluat povestea din italiană ci a tradus-o din literatura populară românească. Eroi povestirilor lui poartă opinci în picioare, cușmă în cap și bici în mână, iar în text regăsim forme vocative românești - altfel nu se poate explica sursa. Un cercetător grec - Papadopoulos Aristides - mi-a povestit - întâmplător, la o conferință, râzând - , că până acum numai la acest fapt nu s-a gândit nimeni și anume că Árgirus vine din grecescul árgiros, care înseamnă argint și că există și la ei o astfel de baladă: "Prințul de argint și Helena cea frumoasă", motiv pe care deja îl cunoaștem din Iliada lui Homer...

Vorbim aici de o tradiție literară care se regăsește în comunități închise până și în zilele noastre. În secolele XVIII-XIX asistăm în primul rând la nașterea baladelor cu haiduci, dar cel care scrie aceste rânduri a avut ocazia de mic copil să observe cum s-a folclorizat povestea lui Pusztai și Jeges, doi dezertori secui, fugari din fața invadatorilor sovietici și a oamenilor Securității cu care sfârșesc prin a se lupta.

Din punctul de vedere al istoriei relațiilor și traducerilor, mai importante decât Kulturkampful sunt atenția și comunicarea. În opinia lui Avram

P. Todor, cea mai veche traducere în limba maghiară din poezia populară românească este legenda "Zoița", care datează din 1842.

Forme păstrate, modele literare preluate

De la începutul secolului al XVI-lea provin primele date privind cântecele românești din popor care au fost cunoscute pe teritoriul lingvistic maghiar (în urma activităților jucătoarelor). În privința aceasta figura cea mai importantă este marele poet din Renaștere, Balassi Bálint, care a scris versuri și pe melodii românești (Codicele Radvánszky) - colecția de poezii de dragoste descoperită în 1874 - păstrează titlul unui cântec popular românesc și primul vers al acestuia). Codex-urile Petrovay și Kajoni amplifică numărul exemplurilor de acest fel. Din secolul al XVIII-lea apar ample cărți de cântece populare, Cantionale, probabil răspândite în ambele comunități lingvistice. Sunt cunoscute și așa-numitele poezii macaronice, în care se îmbină strofe în română și maghiară. Să oferim un exemplu mai puțin cunoscut, o strofă dintr-o piesă de teatru prezentată în latină și maghiară Gimnaziul Unitarian la Cluj la sfârșitul secolului al XVII-lea (Poezii maghiare în care este desenată proveniența lumii din chaosul vechi, schimbările căzute după și starea unică declamată în Poetica classis alumnus de la Schola Unitară din Cluj, în anul 1698, ziua a XXXIX-a a zăpezii Crăciunului): "Mondvan jersze baratom la ungaraszka csata,/ mert meg elünk mikor lesz, híd el, primavara,/ mennyi magyart talállok, meg fosztom ku putjere/ Hippet hoptot hogj mongjon, meg ütöm pe szpatye./ .../ Heti majka lo szeker cse am udzizit vere,/ Adunatuszau ispanul de ketra padure./ Zo pe noj na szpinzura hajda berbeteste,/ De a vini csineva ku kurtse loveste./ Alele cse veszte, szo mie mnyi frike,/ cse gindest mei Todore, naj auzit veszte,/ Remun et verzo situ ka vele gate,/ Mu mintezek ieu la tine dzik pre csinszteme./ Azért ezek igj lévén, olah a gloriát,/ Elveheti, zödello viragos la-reáját,/ Az kik véghez vihetnek illy nagyságos munkát,/ Éllyenek, kévánom, enekelvén polánt"⁶.

Să nu fie înțeles greșit, cel care redă această întâmplare o face pentru gloria, lauda românilor - așa cum face asta și pentru secui și sași. Conform frumuseții veșnice a acestei întâmplări epice, acest român ardelean îi lovește bine (de la spate) pe toți maghiarii. Desigur vine comitele de la pădure, el este cel care spânzură vinovații și de care lor le este frică. O parte din ei nu au scăpat iar restul se glorifică fugind.

Tradiția vorbește de o poezie macaronică apărută în vremea curuților iar explicația acesteia ar fi că sub drapelul Pro Libertate al Principelui Rákoczi au luptat într-un număr considerabil - alături de maghiari - și țărani români, printre care și faimosul Pintye Gligor (Grigore Pinte)⁷.

Primele opere din literatura maghiară traduse integral în română s-au răspândit la începutul secolului al XIX-lea. "Bătălia dintre broască și șoarece", (Békaegérharc) - amestec dintre epopee și parodie ce aparține literaturii iluminismului maghiar - care îl are ca autor pe Csokonai Vitéz Mihály, precum și "Matei Gîscarul" (Ludas Matyi) - un poem epic de Fazekas Mihály sunt primele două exemple de traducere integrală. La răspândirea acestor opere au avut un mare rol școlile protestante ardelenesti care au fost frecventate și de elevi români. Aparține unui important pictor al epocii, Barabás Miklós, afirmația că și în cercurile sociale bucureștene se vorbește de opere și modele literare maghiare cunoscute⁸. Una dintre figurile celebrate în București la începutul secolului XIX a fost Liszt Ferenc, marele pianist și compo-

zitor care s-a simțit în largul său ca oaspete al familiei principelui Munteniei Sturdza la fel ca și contele Széchenyi István, maghiarul aristocrat liberal.

Rolul instituțiilor

În dezvoltarea culturii literare române a avut un rol semnificativ, chiar decisiv Tipografia Universitară de la Buda, care a funcționat din 1777. Pe durata activității sale s-au publicat mai mult de 200 de cărți românești scrise cu litere chirilice și latine. Cu ajutorul unor importante rețele de agenții de presă și vânzători aceste cărți au fost răspândite în toată Moldova și Muntenia. Printre publicațiile cele mai importante, chiar și sub aspectul creației, ale conștiinței naționale românești au fost operele triadei transilvănene: Samuil Micu Clain, Gheorghe Șincai și Petru Maior. Aceștia participaseră la activitatea tipografiei nu numai prin operele lor ci și ca și corectori-cenzori între anii 1804-1821 (prin aceasta înțelegem că au avut un rol important în crearea normei lingvistice a literaturii românești).

În eliminarea obstacolelor întâmpinate în traduceri, cel mai mare rol l-au avut cele două dicționare: unul apărut în 1822-1823 la Cluj în două volume, cu titlul "Dicționarul Rumânesc Latinesc și Unguresc", scris de Ioan Bob de Copelnic, episcop greco-catolic din Transilvania, celălalt fiind monumentală operă a lui Petru Maior, *Lexicon Budense*, respectiv "Lexicon romanesc - latinesc - unguuresc - nemțesc sau Lexicon Valahico - Latino - Ungarico - Germanicorum", apărut în 1825 în 400 de coli tipărite compact.

Poate nu este exagerată afirmația că la începutul secolului al XIX-lea, prin nașterea și dezvoltarea tipografiei, prin călătoriile, strădaniile și desfășurările societății literare, s-au creat condițiile materiale și spirituale pentru cunoașterea reciprocă și în același timp, nu în puține cazuri, și pentru crearea instituțiilor traducerilor. Reforma este epoca marilor desfășurări.

Revoluția și lupta pentru independență din 1848-1849 împreună cu războiul civil din Transilvania au pus în mod tragic - din punct de vedere politic - față în față cele două popoare și societăți. Acest fapt a fost cu mult mai grav decât acela care ar fi fost cauzat de un conflict între cele două state. Conviețuirea româno-maghiară a fost influențată de acest lucru timp de un secol și jumătate.

Pe lângă tipografie, și rolul societăților literare a fost mare. Printre acestea putem aminti în Transilvania "Societatea cultivării limbii" condusă de György Aranka - formată în 1791 - care, printre altele, propune următoarele obiective în programul ei: publicarea unei gramatici românești, strângerea manuscriselor referitoare la istoria românilor, cercetarea dialectelor românești, studiul arhitecturii populare românești și cercetarea tradițiilor populare românești.

Reflectând spiritul raționalist al Iluminismului se formează în anii '90 ai secolului al XVIII-lea la Sibiu "Societatea Filosofoască a neamului românesc" în care au fost definite programele iluministe ale intelectualilor români.

Traduceri reciproce - esența raporturilor literare

Mulțumită cercetărilor comparative, avem acum la dispoziție și monografiile datorită cărora cei mai importanți lirici ai literaturii maghiare și românești, ca Petőfi Sándor și Mihai Eminescu sunt cunoscuți acum și în alte limbi. Dorothea Sasu-Zimmerman a publicat bibliografia completă a lui Petőfi, tradusă în română. Datorită acestor monografii este cunoscut faptul, că între anii 1849-1973, în presa românească au apărut de

1657 de ori poezii ale poetului Petőfi. Dar să nu uităm că prima ocazie cu care românii au auzit de Petőfi a fost în 1849, când *Gazeta Transilvaniei* a publicat, în 28 februarie, semnalmintele poetului. Aceasta a fost o circulară a autorităților austriece, în acest fel poetul național maghiar apărând în fața cititorilor români ca un delincent urmărit. Cu termenii filmelor cotidiene de astăzi: „Petőfi WANTED”.

În urma activităților celor mai importanți traducători români, Șt. O. Iosif, Octavian Goga și Eugen Jebeleanu, Petőfi a devenit cunoscut. Publicul român a fost atins la început de puternicul radicalism și democratism, simplitatea și popularitatea a poetului, văzând în opera lui un model pentru propriile străduințe naționale⁹. (Meltzl Hugó, profesor la Universitatea Ferenc József din Cluj, a trimis poeziile lui Petőfi și marelui filosof german Nietzsche, căruia i-au plăcut la fel ca și publicului român, și care, în exaltarea lui, a și ompus o odă pentru poetul maghiar al libertății universale.

Traducerea în maghiară a lui Mihai Eminescu a început în 1885, deci când încă poetul mai era în viață. Poeziile lui au fost traduse de 35 de poeți și traducători maghiari, câteva având diverse versiuni iar cele mai multe fiind binecunoscute de publicul maghiar¹⁰. Printre traducătorii lui Eminescu se află unii dintre cei mai cunoscuți poeți maghiari, printre care: Áprily Lajos, Dsida Jenő, Szilágyi Domokos. Desigur publicul maghiar din Ardeal cunoaște opera lui nu doar din traduceri, ci și din binecunoscutele și răspânditele cântece eminesciene.

În cercurile literare române pe lângă Petőfi mai sunt cunoscuți și alți poeți, ca Ady Endre și József Attila, pe când publicul maghiar (desigur aici mă gândesc la întregul teritoriu lingvistic maghiar, căci maghiarii din Transilvania studiază literatura română în original) îi cunosc în primul rând pe Panait Istrati, I.L. Caragiale, Tudor Arghezi și pe Liviu Rebreanu, care la început de carieră a scris în limba maghiară.

Trebuie să subliniem faptul că traducerea lui I.L. Caragiale - din cauza problemelor de limbaj și mentalitate -, rămâne nerezolvată până în ziua de azi. Nu s-a găsit un traducător maghiar congenial. Desigur, problemele aici sunt mult mai complexe: de exemplu modul în care acest uriaș spiritual este cheia și broasca structurii și spiritului românesc. Cel care îl traduce trebuie să fie în același timp nemilos și blând, sublim și supus, deschis și introvertit, melancolic și senin într-o sfântă ipostază estetică balcanică. " ...poetul național cel mai manifestat, cel care a simțit cel mai adânc structura românească..." "A produs națiunii și ceva foarte rău". Ambele păreri provin de la Mihai Ralea, distinsul estetician, care cu această imaginație schizofrenă a încercat să îndepărteze problema gândirii critice a geniului¹¹. Deoarece cunoștea toate secretele scenei politice românești, bineînțeles că piesele lui au fost interzise în epoca Ceaușescu - s-a interzis un clasic național de pe scena românească.

Câteva date statistice

Așa cum apare în publicațiile datelor cercetării comparative dezvoltate în anii '30 ai secolului XX, date în ale căror rezultate a avut mari merite Veress Endre, avem deja la dispoziție și bibliografia maghiară a literaturii române. Ca rezultat al colecției monumentale a lui Domokos Samuel a apărut bibliografia maghiară a literaturii române. Conform acestor rezultate, între anii 1831-1961, 438 de scriitori români, între 1961-1970, 700 de scriitori au avut parte de prezentare¹² împreună cu bibliografia critică referitoare la ei. Mai putem adăuga faptul că numai în România și numai la Editura Kriterion, între anii 1970-1980 au fost traduși în maghiară 81 de autori români, iar din maghiară și germană au

fost traduși în română 68 de autori¹³.

Socialismul, cu fenomenele lui grotești, a pus și a ținut în funcțiune o mare agenție de traduceri care, în concluzie, a avut un rol folositor, căci până la urmă ce literatură ar putea afirma că a fost tradusă integral în altă limbă așa cum s-a întâmplat cu cea maghiară și română? Pesemne așa s-a întâmplat, căci literatura română este accesibilă în totalitate și în limba maghiară¹⁴. Incontestabil este și faptul că scriitorii maghiari din România au tradus în anii '80 din ce în ce mai mult din obligație, - doar sub conducerea celui mai împușcat fiu al națiunii - nemuritoarea expresie a lui Mircea Dinescu - literatura și scriitorii ar fi putut fi distruși și în acest mod subtil. În legătură cu aceasta, modul de activitate al literaturii maghiare din România ca și instituție au fost "traducerile mutuale".

Incontestabil că literatura română nu arată abundență și concentrare de această măsură în receptarea literaturii maghiare. Acest lucru se explică prin natura tradiției traducerii. Astăzi putem spune că este libertate, în sensul nobil al cuvântului, dar nu din punct de vedere profesional. Scriitorii maghiari din România traduc scriitorii contemporani pe care ei îi găsesc mai de preț, pe baza inimii, drepturilor și gusturilor lor. Găsim numeroase exemple ale acestor realizări în revistele de literatură. Cercetările comparative lipsesc însă și aici vreau să atrag repetat atenția oamenilor cu funcții mai înalte, chiar dacă cei mai mulți dintre ei sunt ocupați cu adunarea și adunarea comorilor personale.

Note:

1. Textul este o traducere după variantele italiană și maghiară.
2. Makkai László, *Magyar-román közös múlt, Hétorony Kiadó, Budapest, 1989.1*
3. Domokos Sámuel, *Magyar-román irodalmi kapcsolatok, Gondolat Kiadó, Budapest, 1958.235*
4. Avram P. Todor, *Confluente literare româno-maghiare, Editura Kriterion, București, 1983.44.*
5. Nu trebuie să ne îndoim de originea povestirii despre Argirus nici din perspectiva cercetărilor lui Stoll Béla. Vezi: Pogány Péter, *A magyarponyva tüköre, Magyar Helikon, 1978, 26. 31.34.36.*
6. „Și am zis: Hai prietene la ceata unguurescă și crede-mă că mai trăim când om zice primăvară /câți maghiari găsesc îi lipsesc cu putere/ Să zică hip și hop îi lovesc pe spate/la-ți maică, cal și car, ce-am auzit vere!/Adunatu-s-a comitele de către pădure,/Zău pe noi ne-a spânzura, haida bărbătește/ De a vini cineva, cu orice lovește/ Alele ce veste! Zău mie mi-i frică/ Ce gândești măi Todore, n-ai auzit veste?/ Rămâi în spate și vei fi legat,/ Nu te mințesc eu pe tine, îți zic pe cineasta mea!/Așa fiind acestea, olahul gloria,/ și laurul înflorit poate lua!/ Cei ce pot duce la capăt așa o muncă /Să trăiască! le doresc cântând și dansând polcă!” - Cinzia Franchi, *Occisio Gregorii Vodae In Moldavia Tragedice Expressa, Pallas-Akademia, 1997.89*
7. Köllő Károly, *Két irodalom mezsgyéjén, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1984.35.*
8. Jancsó Elemér, *Studii literare, Editura Kriterion, București, 1988.93.97.*
9. Dorothea Sasu-Zimmerman, *Petőfi în literatura română (1849-1973), Editura Kriterion, București, 1980.6.*
10. ***, *Eminescu a magyar irodalomban, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1989.458.*
11. Mihai Ralea, *Caragiale világa. Caragiale vétke. In: Korszellem és őnismeret, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1988.93.97.*
12. *** *A román irodalom magyar bibliográfiája.1961-1970, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1978.*
13. În legătură cu acestea, cele mai multe date conține cartea *A Kriterion möhelyében*, Kossuth Könyvkiadó, 1988.
14. Mai pe larg în studiul meu *A belső határ*, In: *Odi et amo, Magyar P.E.N.Club, Budapest, 1996.117-124.*

A fi și a avea - jurnal nemetafizic

Maria Vodă Căpușan

Subiectul reflecției lui Gabriel Marcel, dând titlul celebrului său jurnal metafizic, nu și-a pierdut cu nimic din actualitate. El poate fi atins din perspectivă balzaciană, continuată la noi de un Delavrancea prin Hagi Tudose: cum "averea" - ca infinitiv lung, ca proces, nu doar ca obiect al posesiei - pervertește ființa până la monstruoșitate. Să fim dreți, și din acest punct de vedere poți reflecta la începutul mileniului III, când cele mai rostite cuvinte la noi sunt, statistic vorbind, "euro", "dolar" și mai neașul "bani", chiar în medii unde nu te-ai aștepta la așa ceva. Dar mai degrabă astăzi, când baierile lumii își schimbă rostul și granițele se deschid, european, tema poate ridica și alte întrebări, aparent mai savante, despre relația dintre patrimoniu, memorie culturală și identitate. Mai deunăzi, umblând cu un rucsac ce nu prea stă bine unei profesoare universitare ce se mai vrea și scriitoare, privirile aruncate asupra banalului obiect au fost vizibil de dezaprobare. Chiar dacă el conține o zestre de care n-ar trebui să-mi fie rușine, și nici altora. Sunt cărți din biblioteca lui George Bariț, care au ajuns la noi pe linie de familie. Ca să devină o colecție în toată legea ar trebui foarte mulți "euro" de expertiză, dar și "bani" de montare și amenajare a unui spațiu. Când m-au întrebat unii și alții de ce fac asta, le-am răspuns că inițiez un proiect patrimonial și aceste cărți mi-au fost cele mai la îndemână. "Dar Clujul nu e un oraș patrimonial!" s-au mirat unii, deși am deschis proiectul la Muzeul de Artă, într-un minunat palat baroc. Puteam s-o fac și în Hoia, unde se află biserica lui Horea, dar e prea frig, iar Muzeul Etnografic e în îndelungă renovare și nu puteam deci evoca icoane sau cioplituri în lemn. Alții mi-au vorbit de prudența clujeanului față de case memoriale și chiar de repulsia lui pentru dulapuri vechi. Dar cum sunt născută în zodia Capricornului, cu o doză de încăpățănare, eu merg înainte cu bocceua mea de zestre culturală. Căci nu văd altă carte de vizită mai potrivită pentru Europa care ne așteaptă cu brațele deschise decât memoria culturală. Când o să sunăm la poartă și Sfântul Petru o să ne întrebe cine suntem și cu ce drept voim să intrăm, eu aș răspunde nu doar "căpșunari", deși respect munca celor ce se întorc să împânzească imaginea Clujului cu case noi. Cât despre "hoțomani cu carduri false" nu mi se pare un nume potrivit pentru noi toți. Eu mai degrabă m-aș revendica din țara lui Brâncuși - deși după câte am văzut astă-vară la Tîrgu-Jiu, împreună cu un grup de francezi, nu se prea grăbește lumea acolo cu pregătirile pentru centenarul 2007. Aș putea adăuga și alte nume pe această carte de vizită, printre care, neîndoios, și Bariț, spirit european ce deschide Transilvania spre lume prin foile lui. Sigur că Budai Deleanu pare mai de actualitate, dar bun și inițiatorul Foi pentru minte, inimă și literatură. În idealismul meu incurabil de dascălă transilvană cu pretenții intelectuale, cred că aceasta e memoria culturală de invocat: nu neapărat istorie, mai obiectivă, ci aducere aminte pe alese a acelei averi-patrimoniu de ieri ce-ți definește până astăzi firea. Îmi place să cred, sau să mă iluzionez astfel, că o "carte de vizită clujeană" de pus în mâna Europei ar putea cuprinde deopotrivă misteriosul "cap de la Baci", arheologie romană, ba și reflecțiile împăratului Hadrian despre pământurile dacice sub pana Margueritei

Yourcenar. Neîndoios, clădirile baroce sau Art Nouveau; ce au scris Caragiale sau Petöfi când stăteau pe aici la Hotelele New York sau Biasini. Și vreo poezie despre Cluj, citită în felurite limbi la Muzeul de Artă în 12 ianuarie, când s-au inaugurat Zilele Patrimoniale Historia Viva Cluj-Napoca 2005, sub pana lui Ion Mureșan, Egyed Emese, Victor Grunea sau Franz Hodjak. Până și picturile "infernale" ce vor alcătui expoziția lui Tudor Ionescu pe marginea Colocviului Internațional Anotimpuri în infern din aprilie. Și dacă bocceua mea de Bariț e tot itinerantă, mă bucur pentru cine reușește să întemeieze ceva legat de mari oameni ai Clujului. Centrul de cercetare "Cercul literar Cluj-Sibiu", legat de numele lui Radu Stanca, al Universității, ce e pe cale să devină și un loc patrimonial însemnat, e un bun exemplu. Personalitatea lui Radu Stanca nu mai are nevoie de pledoarie. A făcut-o excelent Ion Vartic în studiile și eseurile lui, definind o operă proteică, paradoxal statuată între livresc și teatralitate. Cu ani în urmă, esteticianul Liviu Rusu îi scria Ancăi Sârghie din Sibiu: "Arhiva facultății /de Litere/, din câte știu, există, însă nu cred că ai găsi mare lucru în legătură cu Radu Stanca". Și profesorul se angaja față de doamna ce își continua cercetările pentru o teză de doctorat să răspundă întrebărilor ei țintind să limpezească investigația. Între timp, a apărut și cartea încununând aceste eforturi la Casa de Presă și Editura Tribuna din Sibiu, 1996, sub titlul Radu Stanca și obsesia Thaliei. Solidă și sistematică în alcătuirea

ei, cum stă bine unui demers academic, ea vedește deopotrivă un condei informat și pasionat de subiectul propus; de la definirea dramaticului în concepția autorului Donei Juana, spre ipostazele de mit, legendă și istorie în creația sa, până la sensurile teatralității în viziunea scriitorului dar și regizorului Radu Stanca. E o arie hermeneutică largă, bine stăpânită prin analize pertinente, punând în valoare aspecte inedite. Iar acum, centrul Radu Stanca, ce dă o altă anvergură valorizării operei. E o convergență mai mult decât fericită în spațiul cultural transilvan; felurite energii spirituale se întâlnesc spre a pune în lumină o personalitate cu un loc incontestabil la răscrucea mileniilor. Chiar neliniștea căutării ce-l animă pe Radu Stanca se propune într-un model uman pe măsura evului contemporan nouă. George Bariț, Radu Stanca... nume ce par a nu avea nimic în comun. Aș îndrăzni totuși să-i apropiu prin acea dinamică intelectuală și artistică ce nu se limitează la pagina cărții; ea definește firea individuală într-o relație fertilă cu comunitatea, prin actul publicistic sau de artă a teatrului al cărui impact modelează memoria noastră culturală.

Iată, Tribuna își deschide generos spațiul într-o felurime de domenii. Cei ce vor citi aceste rânduri să le ia ca o întrebare despre a avea și a fi ce așteaptă varii răspunsuri. Despre demodarea sau actualitatea cuvântului "patrimoniu", rostit aici la Cluj, despre ce și cum înseamnă în spațiul transilvan memorie culturală, în căutarea identității noastre pe măsura mileniului III.



Ovidiu Avram

Regina Scoica

Lumea lui Dante, închipuită de Patapievici (I)

Laszlo Alexandru

Prezența lui Horia-Roman Patapievici în spațiul public românesc de după 1989 a provocat uimire, curiozitate, admirație - și numeroase polemici. Elementul insolit care îl caracterizează pe autorul bucureștean este siguranța imperturbabilă pe care o așează, atunci când se avintă pe domenii intelectuale foarte distincte. Indiferent că e vorba despre chestiuni de filosofie, antropologie, hermeneutică, postmodernism, statut al minorităților, morală socială, anticomunism sau colaboratori ai fostei Securități, vocea lui se aude limpede și ferm în cetate. Este vocea unui om care își asumă foarte responsabil toate opiniile. Iar cuvintele lui țintesc puncte nevralgice ale mentalului contemporan.

Scrierile lui H.-R. Patapievici au cel mai adesea aerul unor sentințe. În fața cititorilor, el nu-și permite luxul omenesc, prea omenesc, de a ezita, de a tatonă în identificarea adevărului. Lasă mereu impresia că ne comunică rezultatul unor reflecții anterioare, îndelung cumpănite și definitiv tranșate în intimitatea propriului laborator mental. Frazele sale parcă aduc la lumină axiome și concluzii finale.

Portretul scriitorului înșurubat în realitatea românească e îmbogățit azi prin comentariul dantesc. Volumul *Ochii Beatricei*. Cum arăta cu adevărat lumea lui Dante? (București, Ed. Humanitas, 2004) cuprinde conferința rostită de H.-R. Patapievici în fața publicului din Oradea și tipărită inițial în revista *Orizont* din Timișoara.

Dificultatea în sine a unei noi intervenții critice despre Dante credem că nu mai trebuie reafirmată. Edificiul *Divinei Comedii* exprimă o admirabilă sinteză de epic, liric și dramatic. Unele și aceleași pasaje sînt pe cît de fermecătoare în lirismul lor, pe atît de cutremurătoare în dramatismul lor și pe atît de incitante în sugestiile lor epice. Un episod cum este călătoria lui Ulise (Inf. XXVI) poate fi urmărit în același timp din mai multe puncte de vedere: ca o sfidare aruncată zeilor și granițelor lumii, ca o probă de solidaritate umană, ca un sacrificiu pe altarul cunoașterii, ca o rescriere în cheie intertextuală a personajului homeric, dar și ca o călătorie propriu-zisă, reconstituibilă efectiv, prin indicațiile sale geografice foarte precise.

Trebuie spus din capul locului că H.-R. Patapievici nu dezvoltă o asemenea abordare pluriperspectivistă și nici măcar o analiză ținînd de critica literară, sau de istoria literară, sau de teoria literară. Autorul evită sau omite nenumărate aspecte esențiale ale *Divinei Comedii*, de la metrică, prozodie, sintaxă sau stil, pînă la lirism, istorie, politică sau doctrină morală în opera lui Dante. Discursul lui se concentrează asupra unui singur aspect: proiectul cosmologic dantesc, văzut din perspectiva geometriei. Firește că vorbitorul are deplina libertate de a-și delimita cîmpul de acțiune intelectuală. Dar, la rîndul nostru, ne luăm libertatea de a-i defini în mod precis demersul, incluzîndu-l în sfera eseului (= "studiu de proporții reduse asupra unor teme filosofice, literare sau științifice, compus cu mijloace originale, fără pretenția de a epuiza problema"). Al doilea fapt care trebuie subliniat este că, în ciuda aparentei ocazionale, de conferință pronunțată în

fața unui auditoriu eteroclit, intervenția lui H.-R. Patapievici se remarcă prin profunzime în plan ideatic și sobrietate în plan expresiv.

Din ampla varietate de interpretări posibile ale poemului, comentatorul român îl întîmpină pe poetul italian doar pe poteca științelor exacte. Premisele de la care pleacă el sînt, ce-i drept, corecte: *Divina Comedie* a inspirat, în precizia imagisticii sale, o serie întreagă de reprezentări grafice. Infernul e o uriașă pîlnie, cu traseu descendent în formă de spirală. Purgatoriul e un munte abrupt, cu ascensiunea anevoioasă care simbolizează iertarea progresivă a păcatelor. Paradisul e o succesiune de ceruri, prin care se zboară cu sprijinul imponderabilității obținute prin abluțiune. Toate aceste indicii explicite se regăsesc în textul poetic, ilustratorii n-au făcut decît să așeze imaginile trasate cu penelul peste imaginile create de cuvinte. Nu se înșela așadar T.S. Eliot remarcînd faptul că "Dante posedă o imaginație poetică fundamental vizuală" (p. 16). Însă important e să ne păstrăm percepția disponibilă și spre celelalte niveluri de lectură: insistența doar pe linia epică, a imaginilor grafice deductibile din versurile *Divinei Comedii*, sărăcește polisemia capodoperei.

H.-R. Patapievici ne ajută să parcurgem în goană cele trei ținuturi de dincolo, pentru a ajunge la pasajul considerat de el crucial: cînturile XXVII și XXVIII din *Paradis*. În opinia comentatorului, aici se produce o ruptură în plan cosmologic. Pînă acum admirasem un edificiu proporțional: sfera pămînteană cuprinde în măruntaiele sale peștera infernului și, în emisfera opusă, muntele purgatoriului, iar totul este înconjurat de cele două ceruri ale paradisiului. Ajuns în cerul al nouălea (*Primul Mobil*), personajul Dante privește în sus spre *Empireu*, spre tronul lui Dumnezeu, în jurul căruia zărește cetele îngerești, dispuse în nouă cercuri succesive. Eseiul percepe aici punctul de întîlnire miraculoasă dintre două sfere complementare: "La trecerea de la Cerul al IX-lea la Cerul *Empireu* se trece dintr-un sistem de sfere concentrice, vizibile și corporale, centrate pe Pămînt, într-un alt sistem de sfere concentrice, invizibile și necorporale, centrate în Dumnezeu. (...) Sistemul corporal este geocentric și material, sistemul invizibil este divocentric și spiritual" (p. 88). Problema lui H.-R. Patapievici este legată de faptul că mulți ilustratori ai *Divinei Comedii*, în frunte cu Michelangelo Cactani, reprezintă *Empireul* plasat deasupra sferelor cerești, în exteriorul lor. Însă o asemenea imagine ar contraveni preocupării dantești pentru simetrie: "Empireul, în viziunea lui Cactani, este un fel de excrescență asimetrică, adăugată stîngaci la trupul foarte simetric și frumos al cosmosului grec" (p. 71).

De la acest punct înainte, poezia lui Dante este lăsată în umbră, fiind substituită de complicate calcule matematice prin care autorul încearcă să determine... dispunerea sferei *Empireului* față de sfera *Cosmosului*. Este aruncată peste bord geometria euclidiană, în favoarea celei riemanniene, ni se explică minuțios structura hipersferei - "adică o sferă în patru dimensiuni, o sferă a cărei suprafață ar fi un spațiu tridimensional. În descrierea lui Einstein, universul este o hipersferă.

Ei bine, exact același lucru se poate spune despre universul descris de Dante. El este o hipersferă. (...) Hipersfera este, topologic vorbind, figura formată din lipirea laolaltă a celor două sfere pline (...) tangente în toate punctele suprafețelor lor" (p. 95-96) -, se emit teorii despre spațiul sferic imaginar sub forma unei bile etc.

Nu e prima dată cînd opera dantescă e traficată în cele mai bizare direcții. Datorită conciziei lapidare a mesajului său poetic, Dante a fost atașat la contexte de-a dreptul incredibile. Numeroși comentatori s-au străduit nu să priceapă cuvintele autorului italian, ci să-și rezolve propriile tensiuni ideatice. Intrarea protagonistului *Divinei Comedii*, sub îndrumarea lui Virgiliu, în spațiul infernal ("mi mise dentro a le segrete cose" - "m-a dus înlăuntrul lucrurilor tainice" - Inf. III, 21), a fost deja "descifrată" ca o aluzie ezoterică, iar Dante s-a pomenit catalogat drept francmason. Dar Alighieri ar putea fi considerat și un... savant musulman, dacă dăm crezare spectaculosului edificiu analitic al lui Miguel Asín Palacios (*Escatologia islamică în Divina Comedie*) - în realitate un uriaș castel de nisip în Spania. Românul H.-R. Patapievici, atunci cînd identifică imaginea lumii lui Dante sub forma unei hipersfere, își găsește locul potrivit în șirul acestor excentrici care au greșit direcția de deplasare. În loc să se apropie ei de Dante spre a-l descoperi (și slavă Domnului că ar fi avut destule de văzut!), unii transformă textul în pretext și fac din el un punct de plecare în favoarea propriilor lor teorii și paradigme.

Iar faptul că astfel stau lucrurile se vedește și din brusca abandonare de către Patapievici a literii terținelor. Dacă pînă la acest pasaj întîlneam un discurs rațional, demonstrativ, în care abundau citatele dantești și reprezentările grafice, de-acum înainte autorul se mulțumește să ne... povestească, să ne... descrie, să ne... îndemne spre viziuni mistice și trans-umanate: "Empireul, ca întreaga realitate de fapt, are chipul pe care ești vrednic să îl vezi. Cît timp simțurile îți sînt normale, vezi geometria riguros simetrică a celor două sisteme, vizibil și invizibil, centrat unul pe Pămînt, celălalt pe Dumnezeu, și aflîndu-se în cumpănă pe granița dintre Cerul Cristalin și *Empireu* (reprezentarea cosmologică). De îndată însă ce simțurile ți-au fost "trans-umanate", iar ochii tăi au băut din substanța însăși a paradisiului, începi să vezi minunea *Rozei Divine*" (p. 75-76). Cu alte cuvinte, cititorii care nu acceptă teoriile lui H.-R. Patapievici sînt trecuți implicit în rîndul profanilor fără acces la beatitudine, al gloatei nesimțitoare și amorfe. Cine va îndrăzni să se auto-excludă din rangul publicului select? Cine va avea curajul să recunoască cinstit că "nu e vrednic" și că nu-și poate reprezenta imaginile mirolante sugerate de vorbitor? Cine se va avînta să-l tragă de mîneacă, arătîndu-i că în toiul discursului a alunecat de la citate precise și argumente, la afirmații generale și nedemonstrate - ca atunci cînd enunță suveran: "Această descriere a lumii lui Dante e de găsit în Cîntul XXVIII din *Paradisul*" (dar unde anume?)

cultura civică

Regiuni și politici regionale în România și în Europa

Anchetă Tribuna realizată de Amalia Lumei

Redacția revistei Tribuna a inițiat o dezbateră privitoare la trecutul, prezentul și viitorul regiunilor și al politicilor regionale în România, văzută ca parte a Europei. În acest context o serie de experți, oameni de cultură, lideri de opinie din țară și din străinătate au fost invitați să răspundă întrebărilor ce urmează:

1. Ce importanță au regiunile în context național și european și care credeți că sunt atribuțiile și utilitatea lor cele mai semnificative?
2. Cum poate fi folosită tradiția regională a României pentru o cât mai relevantă punere în joc a potențialului zonal?
3. Este moștenirea regională o tradiție specifică Europei în raport cu alte continente? În ce fel poate ea fi sau deveni un atu pentru revenirea Europei într-unul din locurile de frunte în competiția globală?

Cristina Gheorghe, politolog

Importanța regiunilor în context național și european...

Cred că în acest punct trebuie mai întâi specificat despre ce regiuni este vorba cu precădere în cele două contexte, național și european, și înclin să cred că despre (aproape inexistentele) regiuni autohtone... În acest caz importanța lor este una care derivă din cel puțin două considerente: unul care ține de realitățile interne și altul de cerințele externe...

Necesitatea provocată de criteriile aderării la structurile europene nu provoacă, de regulă, discuții ascuțite referitoare la crearea de entități regionale. Motivul este relativ simplu: nici un organism european nu impune anumite delimitări sau limitări ori anumite atribuții unităților regionale, ci doar anumite utilități și finalități, esențială fiind în cele din urmă receptarea în condiții cât mai bune a fondurilor (numite) structurale... Ceea ce nu ar putea fi subiect de dispută decât, eventual, pentru spiritele mult prea extremiste ca să accepte și cea mai insignifiantă schimbare în vechile modalități de abordare a aspectelor legate de organizarea administrativă, chiar și la acest nivel sub-minimal...

Crearea de regiuni a fost însă aclamată nu doar din exterior, ci și din interior, dar pe cu totul alte baze, mult mai concrete, care țin de



Ovidiu Avram

Fiara

anumite realități istorice (reperate de o manieră diacronică) și economice (reperate mai mult sau mai puțin sincronic pentru poziționări geografice și culturale diferite). Această a doua abordare a atins corzi (încă) sensibile chiar și pentru persoane care se consideră receptive față de evoluțiile sociale și politice recunoscute pentru acest secol: mondializare, globalizare, regionalizare...

Aceasta pentru că atunci când anumite curente își fac loc în spațiul căruia aparținem, ideile devin mai greu de digerat...

Totuși, necesitatea regiunilor ca unități în mod real funcționale în spațiul românesc nu ar trebui să aibă și nici nu își are fundamentul doar în anumite cerințe legate de angajamentele externe ale României.

Cum poate fi folosită tradiția regională a României pentru o cât mai relevantă punere în joc a potențialului zonal?

Fie că acest fapt poate fi considerat pozitiv sau negativ, România nu a cunoscut o continuitate a tradiției regionale sau, altfel spus, nu are doar o singură tradiție regională, ci mai multe, și se poate afirma chiar că toate aceste tradiții au cunoscut paradoxul de a nu fi transformate în realitate, decât, eventual, pentru un timp cu mult prea scurt pentru a produce cu adevărat efecte sau pentru a produce efecte la nivelul mentalului colectiv. Ceea ce s-ar putea constitui ca o tradiție regională îmbracă fie un caracter pur teoretic (cum este cazul lucrărilor lui George Ciorănescu sau ale lui Aurel C. Popovici), fie cel al unei norme de drept. Dacă nivelului teoretic nu i s-ar putea imputa decât, eventual, caracterul speculativ, normei legislative (cea care a reușit să depășească etapa proiectului și să obțină aprobarea adunării legislative) i se poate imputa fie neaplicarea, fie întreruperea aplicării cauzată de modificarea condițiilor istorice, fie aplicarea defectuoasă. Este cazul normelor legislative apărute între 1837 și 1938 și a celor staliniste din anii '50. La această moștenire regională se mai pot adăuga proiectele lui Iuliu Maniu sau ale lui Romulus Boilă, și ele însă rămase fără urmări practice. Ideea se va relua abia după 1989 prin articolul al Proclamației de la Timișoara, prin cerbicia lui

Sabin Gherman, prin revendicările grupului Provincia și munca tăcută și continuă a Ligii Pro Europa.

Toate aceste teoretizări și proiecte legislative sunt insignifiante pentru cei care au nevoie de o materializare la nivel funcțional a noțiunii de regiune, de o ante-existență practică a acesteia pentru a o utiliza ca punct de plecare în (eventuala) creare a regiunilor ca unități administrative cu un oarecare statut printre celelalte forme de organizare ale statului. Această fostă existență la nivel funcțional, într-adevăr, nu putem afirma că se află printre moștenirile noastre, iar acest fapt ar putea fi (și chiar a fost) invocat ca motiv al respingerii reorganizării administrative. Refuz servit cu precădere atunci când argumentul cererii reconsiderării anumitor principii de funcționare ale statului îl constituie (și) aceste posibile surse ale tradiției regionale românești... (Tot astfel nici despre principiile democrației nu se poate afirma că ar avea o tradiție în viața politică românească, însă nimeni nu ar avea inconștienta să invoce lipsa acesteia pentru o eventuală întoarcere la ceea ce pare că, forțând nota, ar constitui o tradiție, și anume dictatura...)

Tradiția are desigur rolul ei în abordarea într-un anumit fel a unei anumite problematice, fie ea și cea a regionalizării, mult mai importantă este însă în prezent voința de a face lucrurile să meargă, chiar dacă aceasta ar putea însemna o împărțire a puterii și cu alte niveluri de decizie... În anumite condiții tradiția, indiferent la ce s-ar referi ea, ar trebui să aibă un rol minim în adoptarea sau nu a unei anumite decizii... Rolul major nu poate reveni decât studiilor multidisciplinare (în variabilele cărora să se regăsească și problema tradiției) care să demonstreze că o anumită decizie ar putea crea condiții mai bune pentru realizarea unui anumit obiectiv, mai ales bunăstarea, după care tânjim de prea multă vreme...

Europa mai "regională" decât alte continente...

Ar putea fi o interpretare, una printre altele... Eticheta pe care o atașăm anumitor forme de organizare internă a unui stat poate fi diferită, depinde ce se ascunde sub aceasta... Regiunile pot fi landuri, cantoane, departamente, state etc. Important este ceea ce oferă pozitiv și negativ sistemului în care se regăsesc și balanța dintre cele două variabile antagonice...

Cât despre a face speculații pe marginea posibilităților dezvoltării din interiorul procesului globalizării, las această îndeletnicire celor mai avizați... Ceea ce este evident însă în acest moment este faptul că în cadrul rețelelor de la nivelul spațiului global small is, într-adevăr, beautiful...

interviu

Un filosof român pentru Premiul Herder

De vorbă cu prof. univ. dr. Andrei Marga

- Ioan-Pavel Azap: Domnule profesor Andrei Marga, sunteți laureat al Premiului Herder, un premiu care vă onorează profesional și care are o semnificație în plus acum, când România este acceptată în Uniunea Europeană. Cum descifrați dumneavoastră semnificația acestui premiu acordat, dacă nu mă înșel, pentru prima dată unui filosof român?

- Andrei Marga: Într-adevăr, cum bine ați observat, până acum laureații Premiului Herder au fost, din România, poeți: Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Mircea Dinescu, Eugen Jebeleanu, Ana Blandiana, Marin Sorescu; prozatori: precum Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Andras Sütö; istorici: ca Emil Condurachi, Constantin Daicoviciu, Virgil Vătășianu; savanți: precum Adrian Marino, Alexandru Rossetti; artiști: de mărimea lui Constantin Lucaci, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru. Este prima oară - e adevărat - când un om din sfera filosofiei din România primește prestigiosul Premiu Herder. Este de spus că acest premiu se hotărăște de un curatoriu internațional, se finanțează de Fundația Alfred Toepfer din Hamburg și se înmânează de universitatea din Viena, într-o ceremonie din "Aula Magna" vieneză. În motivarea premiului pe 2005 se arată că mi se acordă Premiul Herder pentru "contribuția exemplară la menținerea și sporirea moștenirii culturale europene". Cred că a contat ceea ce m-am străduit

să fac ca profesor, rector, ministru, membru în organisme executive europene, desigur și prin scrierile mele - să spun, de la Cunoaștere și sens (1984), Jürgen Habermas (1985), Raționalitate, comunicare, argumentare (1990), Introducerea în argumentare și metodologie (1991), trecând prin Reconstrucția pragmatică a filosofiei (1998), la Filosofia unificării europene (2002), Introducere în filosofia contemporană (2002), Religia în era globalizării (2003), Cotitura culturală (2004) și altele, la care se adaugă cinci volume publicate în engleză și germană și cincizeci de studii și articole publicate în SUA, Germania, Franța, Cehia etc. A contat, cred, filosofia raționalismului argumentativ, pe care am profilat-o în scrierile mele și am aplicat-o unor subiecte din viața actuală (tranziția, reforma educației, democratizarea, reconstrucția teoriilor etc.). A contat, cred, și atitudinea civică a scrierilor și a comportamentului meu: am optat răspicat pentru schimbări radicale și modernizare (Eugen Lovinescu rămâne reperul meu în cultura română) și mi-am spus părerea fără ezitare și atunci când riscam să rămân în minoritate. Cine se ocupă de filosofie nu se ocupă de idei arhivate, ci de însăși viața: a mea, a ta, a noastră! Aceasta este una din modestele învățături pe care mi le-am format devreme și de care nu m-am despărțit vreodată.

- Sunteți unul dintre promotorii reformei în învățământul românesc, reformă necesară integrării noastre în structurile europene. Cum vedeți



stadiul actual al acestei reforme, atât în conținut cât și din perspectiva dinamicii ei?

- Am tipărit un volum, Anii reformei 1997-2000 (EFES, Cluj, 2001), în care am prezentat, în comparație europeană, reformele recunoscute internațional ale acelor ani. Pe reformele educației din 1997-2000 România a închis, în mai 2000, capitolul "Educație" la negocierile de aderare la Uniunea Europeană, de la Bruxelles. Relativ recent, Banca Mondială a arătat, în volumul Reshaping Education for an Open Society in Romania 1999-2000 (2003), anvergura reformelor din 1997-2000, la care vă referiți. În curând va apare un volum ce include, alături de textele mai sus amintite, proiectele pe 2001-2004 și pe 2004 și anii următori (ultimul este întinsul program Noua Educație, cu care Alianța PNL-PD a câștigat alegerile din 2004), realizate cu o echipă calificată și evocate pe site-ul Uniunii Europene. Aș spune, simplu, trei propoziții: opțiunile și măsurile reformei 1997-2000 rămân, inevitabil, "paradigma" pentru aceste decenii; 2001-2004 sunt ani de regres și, în cazul bun, de stagnare; în 2004-2005 România a amânat din nou proiectul normalizării învățământului. Fascinanta carte a lui Nicolae Manolescu, Contradicția lui Maiorescu, m-a alarmat, trebuie să mărturisesc, mereu. Acum, după decembrie 2004, se poate spune simplu și clar: România nu numai că nu-și isprăvește proiectele, ci pur și simplu le amână din motive astăzi încă nediscutate. Nici acum, la începutul lui 2005, România nu are, din păcate, program, un proiect solid și dezbătut public. Este o țară covârșită de improvizații, găselnițe și periferie, de înși ce luptă din răspuțeri să nu scape ocazia, o țară cu prea firave valori coagulate și motivatoare. Ne aflăm sub o inflație de vorbe și de clișee consumate, ce mai țin până când cetățenii își dau seama că au fost doar ținuți de vorbă.

- Ca unul dintre filosofii interesați de istoria gândirii filosofice românești, ce ne puteți spune despre producția de carte de filosofie din România ultimilor 15 ani?

- Am aici - ca să fiu cât mai succint în exprimare - trei observații. Prima este aceea că s-a infirmat filosofia analitică (ce a fost preluată la noi oricum prescurtat, prin amputare de dimensiunea etică și politică inerentă) și filosofia heideggeriană (ce s-a făcut făcut mai mult improvizat, căci nu prea s-au citit intensiv fermecătoarele, dar difi-



Ovidiu Avram

Angelus

poezie

Ioan Negru

1.

răsădind mângâieri și surâsuri
în gunoiul putred al timpului
cuvinte afumate cuvinte murate
cuvinte puse în galantare
cuvinte crude sau congelate
arginți pentru lubrifierea vaginului
prunci înzăpeziți
răsad de surâsuri și mângâieri
labirint aclimatizat
noaptea căsăpind tăcerea cu lacrimi
un broscoi răgușit printre verze
un greiere pîrpiriu un licurici
răsadnițe sub cerul de sticlă
sub cerul de lut

2.

cuib fără ouă
fără mireasma lor alburie
fără vise
făcut pentru lacrima cerului

șarpe încolăcit în cuib

3.

răstignire a cerului în suflet
fără viață răscumpărată
uter al morții depunând icrele

cuvintele corbi golesc corbii de carne
șes zăpada în urzeală de sânge
caută moartea din morți
să o adape

4.

răstignit încă din uter
încă din Sfântul Duh
cunună cârnii și țiiitoarelor sale
cale către omul ascuns
întunericul cel mai pur virgin
înghesuit în tipare pipăit
violat umilit numit
ochi făcuți doar pentru
nelegiuiri binecuvântate
cu sandale de aur pășind
prin mocirla cerului
o lacrimă împietrită
spintecată cu sărutarea
până la cuib

5.

vis al pământului ochii orbi
și negru și roșu și galben și aur
fântâni cu apă cât o mărgea
vis al focului ochii albaștri
îmbujorată apa sub ploaia
cu sămânță de primăvară
și moartea în ajun
sărbătoare înapăimântată
vin și colaci împlețiți din sânge
de prunc cu ombilic de aur

6.

sub icoană o barbă de țap
din care curge sânge și vin
și păstrăvii în apă dulce și limpede
oglină în care privești

în fundul pământului
până la capătul lumii
și Dumnezeu gol
precum o clepsidră stearpă
fără de timp
prinși din patru părți în năvoade
înghițiți de șerpi și balauri
împerecheați în omăt cu aripi însângerate
clonț de argint
prinzând aerul
zidind întunericul
cu ferestre albastre

7.

soare și rouă pentru vița de vie
și pasărea - corbul - spintecând
smerenia întrebătoare
furnici roșii purtând spre templu
sicriul unui fluture
furnici roșii și păpădii
și tropăitul lor asurzitor
de la capătul cerului

8.

atâta cer cât poți cuprinde cu brațele
cât să-l poți lipi dinlăuntru
cu lut și cu var
atâta cer înlăuntru
atâta cer în afară
cât să-l poți pipăi
prin coaja mustoasă
cât un cuib de lumânare albastră
atâta cer



cilele texte ale lui Heidegger). Ambele filosofii au fost excedate de istoria efectivă, în care, ca ființe vii în acest timp, am trăit și trăim. A doua observație este că s-a tradus semnificativ de mult, dar România are de recuperat o imensă rămânere în urmă în materie. Laud fără ezitare ceea ce au făcut în materie unele edituri - Polirom, Humanitas, ALL etc. - dar mai este enorm de făcut. A treia este observația că nu se poate face filosofie cu oameni înjumătățiți. Filosofia este o chestiune de gândire fără opreliști (inclusiv fără oportunism) și de angajament complet. La noi, deocamdată, adaptarea la ierarhiile zilei este mai importantă decât filosofarea. De aici pot ieși filosofeme, dar nu filosofie. În orice caz, elaborarea de puncte de vedere și elaborări proprii este sub nevoi. În România se trăiește mai mult din elaborările intelectuale, asupra situației noastre, făcute din afara acestei situații. Am căutat să arăt, în Die Kulturelle Wende. Cotitura Culturală (2004), într-o tentativă de a da o teorie a tranziției, cum înțeleg să elaborez, ca filosof, o viziune asupra a ceea ce trăim. Peste toate, ar fi nevoie ca filosofii propriu-ziși, care există desigur la noi, împreună cu alți specialiști efectiv calificați, să intre în dezbateră publică asupra problemelor noastre, încât antiintellectualismul difuz, în care ne mișcăm pe nesimțite, să-și limiteze influența. Cel puțin pentru aceasta.

- Ca universitar sunteți una dintre personalitățile cele mai atașate Clujului cultural. Din această perspectivă, cum vedeți evoluția vieții

academice clujene și rolul instituțiilor de învățământ superior în dezvoltarea Clujului?

- Când Heidegger a fost chemat la Berlin, el a răspuns (nu discut acum motivele): "Rămân în provincie". Hegel a folosit ocazia de a prelua catedra de la Berlin și a plecat în capitala țării. Sunt și alte soluții. Personal, nu am plecat și nu voi pleca din Cluj. Împărtășesc convingerea că centrele culturale și academice sunt acolo unde se întrunesc suficienți oameni de valoare efectivă. Dar la Cluj este enorm de făcut astăzi. Clujul s-a lăsat mai mult decât odinioară împins în poziția de oraș de provincie. Clujul de astăzi nu are nici măcar ferovora intelectuală a generației mele. Atunci, când eram student (în 1966-1971), se discutau până și la cafeneaua Arizona sisteme filosofice și proiecte de astfel de sisteme. Era datoria noastră ca tineri studioși să întreținem o dezbateră relevantă. Ca student, de pildă, am trăit sub "teroarea" impresiei că dacă nu poți convinge, cu o lectură proaspătă sau cu o idee nouă, comeseții la o cafea la Arizona, trebuie să te resemnezi. Alții - știu bine - au trăit același sentiment.

Ca și concepție, aș reveni la Nicolae Iorga: celebrul istoric spunea, în anii douăzeci, că de organizarea și rezultatele universității din Cluj depinde asanarea universității românești de pretutindeni. De aceea, ca decan, profesor, rector al Universității "Babeș-Bolyai", am căutat să extrag din trecutul de "universitate imperială" - cum Regele Mihai I a formulat în Aula Magna clujeană, în 2003 - criterii de nivel al acestei universități. Nu vreau ca eu - ca unul implicat - să fac evaluările. Dar toți indicatorii de dezvoltare universitară și toate evaluările internaționale arată că, în 1993-2004, s-a atins la Universitatea "Babeș-Bolyai" cea mai complexă și mai extinsă dez-

voltare a unei universități din România.

Joncțiunea acestei universități cu revistele clujene a fost și rămâne una din resursele creației culturale la Cluj. Și astăzi, în această universitate și în aceste reviste - Apostrof, Tribuna și altele - rămâne spiritul căutător, neanesteziat al Clujului.

Dar Clujul resimte de mulți ani, la rândul său, o degradare, o lipsă de orizont privind dezvoltarea proprie și, în consecință, o penurie de resurse. Calitatea administrației locale este, la Cluj, de multă vreme, mediocră și, vrând-nevrând, efectele le resimțim toți, persoane și instituții. Cedarea morală și civică a multor intelectuali - care se observă ușor la câteva instituții ce altă dată, cel puțin prin liderii lor, "stăteau în picioare" - este neliniștitoare (dacă nu ar fi comică!). În fond, ar trebui să fim mândri că, spre exemplu, un intelectual de talia lui Adrian Marino se află printre noi. Din păcate, se trece sub tăcere acest fapt, iar reperatele sunt, în mod greșit, altele. Desigur că peste ceva timp se va regreta iarăși, dar din nou prea târziu.

A discuta rolul la care vă referiți ar lua spațiu mult. Doar o idee aș sublinia aici. Dincolo de convenții, aranjamente, sensibilități, va fi nevoie de o reorganizare la scară mare și în amănunt a învățământului universitar din Cluj, ca o condiție a relevanței. Să nu uităm că în curând începe liberalizarea pieței internaționale a locurilor de studii. Universitățile ce nu se schimbă la timp nu vor mai fi destul de atrăgătoare pentru cei mai buni candidați. Emigrația vârfurilor profesionale, fie ea și temporară, va fi mare dacă nu intervin schimbări, ce sunt deja, oricum, în România, prea mult întârziate.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Angelica

Daniel Moșoiu

Fumul plutea gros, în cocoloașe, ca niște pânze diforme de ceață, adunate sub candelabru cu trei brațe din care doar unul purta în vârf o lumină vânăță, chioară. În fund, de pe scena improvizată din scânduri grele din lemn, mini-orchestra parcă ne-ar fi salutat intrarea. Tocmai pornise, pe tonuri înalte, un cântec de inimă albastră. Ne-am trântit coatele bărbătește pe masă. Ultimul acord s-a prelungit cu un arcuș subțire de vioară. Pentru ca apoi să auzim în microfon: pentru-prietenii-noștri-militarii-dedicație-specială-armată-ușoară-și-hai-libi! Și: taca-tac, taca-tac! Ne-am întors spre scenă și le-am făcut cu mâna băieților în semn de aprobare și mulțumire. A venit numaidecât chelnerul. Avea mânecile sacoului vișiniu pătate și cămașa alb-gălbuie deschisă la vreo trei nasturi. Ușor roșcat, părul de pe piept i se răsuca printre inelele lăntșorului grosolan din aur. Era nădușit. Am comandat bere, la halbă. Se face, băieți! Clapele orgii electronice țineau ritmul: taca-tac, taca-tac, taca-tac! Violonistul era și solist vocal. Negriciosul de la acordeon se unduia o dată cu burduful argintiu și bătea tactul cu piciorul în podea. "Stau în unitate, fac târâș pe coate..." Ne-a uns pe suflet. S-a întors chelnerul. Bă, băieți, da' o vodcă, ceva, nimic? Avea deja paharele pregătite. Vodcă? Fie! Ne putem face praf. Peste nici 90 de zile aveam să fim precum câinii sloboziți din zgardă. Să bem! Pentru chinurile îndurate până acum și pentru cele care aveau să mai vină. Am ciocnit zgomoștos. Dedicția se sfârșise. Mica orchestră a lăsat vreme de câteva secunde zumzetul spart, sacadat, ca o mitralieră potrivită la foc automat, al clienților aplecați peste mese, strânși unul în altul, respirându-și în față, să umple aerul infect, ușor clandestin al încăperii. Apoi, cu o potrivire de ton din arcușul viorii, a atacat victorioasă un nou cântec de mahala. Beam, înflăcărați de curajul cu care săvârșeam ilicita aventură. Ne ațâța aerul conspirativ al fugii noastre. Crescuserăm deja în propriii noștri ochi. A sosit și berea, cu spuma în halbe de trei degete. Avea un gust amăru, de petrol, dar cădea incredibil de bine, stingând tăria seacă, grețoasă a vodcii. În restaurant, atmosfera se încingea cu fiecare pahar dat pe gât. În jur, nici o masă nu mai era liberă. De aceea, nu ne-am mirat deloc când o voce groasă ne-a întrerupt sporovăiala tot mai însufletită de aburii alcoolului, întrebându-ne dacă avem liber la masă. N-a mai așteptat răspunsul nostru, a tras un scaun de spătar, hârșindu-l pe podeaua murdară și tocită, și, aplecându-se exagerat de mult, a făcut gestul acela de gentleman, cu mâna întinsă, invitând-o pe femeia ascunsă în spatele lui să ia loc. Aceasta s-a așezat încet, privindu-ne crispată pe rând, cu ochi jucăuși, dar șterși, acoperiți de umbre, încât ai fi zis că își cerea în felul ei iertare că ne tulbura fără voie intimitatea, supunându-se voinței de neînduplecat a bărbatului. S-a așezat și el. Scaunul icni, primindu-i brutal greutatea necontrolată. Se răsuci numaidecât, cu tot trupul. Ridică un braț, pocni o dată, scurt, din degete și răcni, umflându-și pieptul, cu un glas de om beat: chelneer! Se căută apoi îndelung cu amândouă mâinile în buzunarele paltonului ponosit, scoase un pachet mototolit de Carpați fără filtru și un chibrit și le aruncă pe masă. Agăță cu degetele lui butucănoase o țigară și, înainte de a și-o aprinde, o întrebă răstit pe femeia din fața lui: tu de ce nu fumezi? Fumează! Nu l-a băgat în seamă. Își purta ochii liniștit prin sală, de parcă ar fi căutat pe cineva cunoscut. Veni chelnerul. Să-mi aduci urgent o sticlă de vodcă, pahare și două beri. Bine, șefu, zisese ospătarul, prefăcându-se că notează comanda în carnețelul lui soios, fără coperti. Individul a slobozit pe gură suierând un nor de fum, aruncându-i-l femeii în față. Ea l-a împraștiat cu palma. Ce te apucă? În loc de răspuns, și-a întins brațul stâng peste masă și i-a apucat mâna, la

proză

încheietura de jos, ca într-un clește. A încercat degeaba să scape, bărbatul strângea tot mai tare, scrâșnind din dinți. Fața femeii se chirci de durere. Îi scânteiau ochii. Credeam că acum avea să-l cârpească cu cealaltă mână. Dar privirile lui se muiară, și o dată cu ele și strânsoarea. O sorbea din ochi, îi mângâia brațul, palma. Apoi, îl auzirăm găjâind cu vocea lui dogită: să te întorci, Angelica, să nu mă lași, că eu te iubesc, Angelica... Am zâmbit amândoi pe ascuns. Pe urmă, ne-am văzut de ale noastre, cerându-i chelnerului să ne mai aducă două beri și două jumătăți de tărie. Ne-am gândit, privind ceasul, că aveam timp destul să le sorbim fără grabă. Pe masă, sticla de vodcă se golea ritmic și sănătos. Individul începuse să vorbească tot mai tare și tot mai chinuit. Făcea eforturi caraghioase să pronunțe cuvintele întregi. Inevitabil, frânturi de discuție ne ajungeau la urechi. Dar nu ne străduiam să le prindem logica. Până când l-am auzit urlând și repetând întruna, de parcă ar fi plâns cu sughituri: eu înnebunesc fără tine, Angelica, înnebunesc... Ne-am întors ușor spre ei. Matahala își ținea capul în palme și vorbea în pahar. În schimb, ea ne-a surprins, fixându-ne cu priviri de-a dreptul nerușinate. Ne-am fâstâcit, tocmai în momentul în care bărbatul, slobozindu-și capul din labele lui uriașe și ridicându-l spre noi, ne-a aruncat o porcărie în față, încât îi văzusem pe vecinii de la mesele din apropiere întrerupându-și discuțiile și privind spre noi: ce, mă, și voi vreți să-mi futeți nevasta? Ne-am uitat năuciți unul la altul, nu știam dacă trebuie să râdem ca de un banc bun sau să dăm pe gît ce mai rămăsese în halbe și o să o întindem repede din local, înainte ca individului să i se năzare că deja îi și regulasem consoarta. Aceasta, după un gest scurt cu palma dusă la gură, se aplecă spre el și rosti cu un ton mai mult uimit, decât indignat: Gicule, nu ține rușine, ce-ai cu băieții? Și pronunțând "băieții" se uită iarăși la noi, cu ochii aceia calzi și curgători din care dispăruseră umbrele. Eu unul am clipit des de parcă m-ar fi surprins privind-o îndelung și pe furie. Bărbatul, balansând pericolos între degete paharul de vodcă, a mai făcut o ultimă sfortare de a-și ține capul drept, ridicându-l ca pe un buștean gros, a deschis gura, reușind să zică un "dă-te-n mă-ta" înecat în salivă, după care, cu un sunet sec, fruntea i s-a izbit de tăblia mesei, iar băutura i s-a revărsat liniștită peste palmă. Porcule, șopti ea, ca pentru sine, porcule, toată viața te-ai făcut de panaramă... Spectacolul se terminase. Ne-am prefăcut că nu auzisem și nu văzusem nimic. Gata cu musafirii. Numai că, din când în când, privirile îmi alunecau, fără să vreau, în dreapta amicului meu. Îmi fugeau ochii spre ea. Se calmase. Ai fi zis că, sorbindu-și tacticos berea, nu avea nici o legătură cu bețivul de alături care începuse să sforăie, sau dacă avea, aștepta răbdătoare ca omul să-și ridice, la fel de natural cum și căzuse, teasta turtită de pe tăblia umedă a mesei. De la o vreme mi s-a părut că mă fixează. Îmi ardeau obrazii. Sau poate că era numai efectul alcoolului îngurgitat. De câteva ori, inevitabil, privirile ni s-au întâlnit. Nu-i mai ocoleam jarul încins al pupilelor. Era ca un joc de săbii. Tăios. Ca-ntr-un vârtej. Ametitor. Inima începuse să-mi tremure, să mă sufoce din pricina bătailor ei aritmice, sfâșietoare. O emoție paralizantă se răspândea prin întreg trupul. Continuând să mă privească, ducea halba la gură, își umezea lasciv buzele, după care, cu limba, își ștergea îndelung și studiat proeminențele carnoase. Senzual, provocator. Dar nu eu, ci amicului meu a intrat în vorbă cu ea. Cu de la mine putere, am mai comandat trei beri. Ea voia și-un lichior. Am consimțit, cum altfel?! Dan o agățase, eu trebuia să umplu masa. Poftim, bărbat, zisese, după ce am ciocnit abia atingându-ne halbele (ne era teamă ca nu cumva namila să se trezească). Suntem divorțați, da, dar așa făcea și înainte, divorțați de cât, de șapte luni, un rahat, dă-l naibii, uitați-vă la el cum voia să se împace cu mine... Cu asta? Ptui! Dar nu sufăr, nuu... De ce nu facem cunoștință?

Angelica era trecută binișor de treizeci de ani. Dacă am fi întrebat-o, ar fi zis 32 sau 33.

Asta însemna cel puțin 38. Corpul, însă, îi era beton. Beton armat. Când am privit-o ridicându-se de la masă, mi s-a pus un nod în gât. Țățele îi spârgeau cu vârfurile lor dinamitate blușița albăstrie. Între ele se lățea aplicată o floare galbenă, cu cotorul alungit într-o parte și răsucit ca o cârjă. Mai jos, picioarele păreau sculptate în marmură. Nici lungi, nici zvelte. Dimpotrivă, carnoase, solide, butucănoase. Rochia simplă, din stofă bărbătească, se oprea la o palmă deasupra genunchilor, tocmai unde coapsele se deschideau într-un unghi larg, lăbărțat, strunit de elasticul fin al ciorapilor negri și dantelați. În ochiurile lor iradia albul ispititor al cărnii. Trăgându-ne mantalele pe noi, am auzit în spate câteva fluierături admirative. Și-o bolboroseală. Ceva de genul: mamă, asta te rupe! Hei, tovarășe, trezește-te, aici nu-i nici hotel, nici sală de așteptare, se răstise chelnerul, apucându-l brutal pe bețiv de gulerul paltonului. Asta ne-ar lipsi acum, să-l trezească! Îi lăsasem pe masă banii, partea noastră, cu un bacșiș consistent. Angelica ridica din umeri: adică ea n-are ce-i face, până nu-i trece beția, nu-l poți ridica decât cu macaraua. Știa ea prea bine. Măi, băieți, ce faceți, mi-l lăsați mie aici? Și ce-ați vrea, zisese femeia, să-l ia cu ei în unitate? Hai să-l dăm afară, dumnezeii lui de bețiv, propusesse chelnerul, gata să-l apuce de sub braț. Ia prindeți băieți! Ne codeam, cum naiba să-l ducem, era și greu, unde să-l lăsăm?! Dacă își revine și iese tărăboi? În plus, clienții se uitau la noi. Ne era suficient că ne văzuseră agățându-i muiera. Venise cu-n urs și pleca la braț cu doi soldăței. Tot Angelica găsi soluția: și dacă-l dați afară, cine o să vă mai plătească, că doar n-o să-i suport eu consumația?! Ei, drăcie, îl lăsați aici, se trezește, și-apoi n-aveți decât să-i spuneți că a comandat toată lista de bucate! Asta era. Angelica a făcut stânga-mprejur, iar noi, ridicând din umeri, am urmat-o docili. Tovarășe chelner, descurcați-vă! Orchestra își luase iarăși avânt, acoperind ca și cum nici n-ar fi existat pălăvrăgeala de cărciumă. Am pătruns într-un hol jegos despărțit de sala propriu-zisă a restaurantului printr-un mic intrând. Se simțea năprasnic mirosul de budă și clor. Apoi, deschizând ușa și poftindu-i să iasă, am văzut cum pe deasupra capetelor un covor transparent de fum plutea învolburat și grăbit, lăsându-se absorbit de aerul rece și întunericul dens de afară.

Și-acum? Aceasta era întrebarea care citită în ochi era ca și cum am fi rostit-o cu voce tare. Și-acum?, părea să întrebe și Angelica, ridicând scurt din umeri. Grea problemă, nu ne gândisem la ea. Îmi venea să râd, pentru că mă întrebam ce ochi ar fi făcut camarazii mei trăzindu-se cu ea goală sub dușuri! Era o idee, s-o strecurăm în baia de la beci, s-o privim cu ochii cât cepele cum se dezbracă, cum pășeste ca o nălucă printre aburi, unduindu-și fundul ei maiestuos, cum își lasă umerii, sâniul bicuiți de șuvoiul fierbinte al apei, sub duș, laolaltă cu noi. Și-apoi... Hm, ar fi săturat-o oare un pluton de soldați? Un amic de liceu, cam slobod la minte, îi scrisese unei profesoare de limba română, la sfârșitul școlii, într-un fel de extemporal sentimental, în care ea ne cerea să-i spunem ce ne plăcuse și ce nu de-a lungul orelor de română, îi scrisese pur și simplu, fără să se semneze, căci așa era protocolul, ce bună e și ce mult i-ar fi plăcut s-o reguleze, la care ea, lăsând bucată aceea de hârtie la urmă, a încheiat ora anunțându-ne senină că unul dintre noi ar cam vrea să i-o pună. Păi se poate, măi băieți, numai unul?! Păcat, a mai zis, îndreptându-se cu catalogul sub braț spre ușă, păcat, pentru că, măi băieți, pe mine nu m-ar sătura nici o clasă întreagă! Jur că așa a spus. Mda, nu eram decât vreo 30... Un pluton de soldați așteptând încolonați și răbdători să ajungă la găoacea Angelică! Și, la urma-urmei, de ce n-aș fi fost eu deschizător de coloană?! Eu, care nici nu știam cum arată o. Eu, care mă lăudasem că am. Numai de când eram în armată de câteva ori. Nu ratam nimic. Pe toate le. Acasă mă așteptau trei bucăți care. O gagică



traduceri

Gérard Blua

Născut la Marsilia în 1945. Poet, prozator, publicist, autor de teatru, este autorul a peste patruzeci de cărți începând din 1974. Fondator al grupului editorial Autres Temps și al revistei poetice și literare trimestriale Autre Sud. Membru al Societății Oamenilor de Litere. A primit numeroase premii, dintre care, în 1982, Marele Premiu al Academiei din Marsilia pentru ansamblul operei sale.

XXX

Într-o zi
îmi vor goli venele
ca să-mi găsească cuvintele
care îi jenează atât de mult

În acea zi
nu vor vedea curgând
decât cerneală banală
fără semnificație

Atunci
corpul meu va redeveni
călimara goală
ce a scris totul

Ziua
se va ivi la nesfârșit
peste spectacolul bufon
al cătanelor analfabete

pe care sugativa timpului
le va pune la locul potrivit.

XXX

Noaptea
rănită de veșnicie
în fiecare dimineată
își descoase piele înstelată
în fâșii de nori
pentru chipul
zorilor întunecați
ce perpetuează misterul
încăpățănatei noastre conștiințe
de a trăi

XXX

Să nu fii
decât o senzație fragilă
închisă oricărei viziuni,
imaginar
hrănit din traiectoria sa
atinsă la timp
într-o dimineață de agonie.

Să te bucuri
de zborul către zei
al acestei tragice
nemuriri.

XXX

Există sisteme care omoară
și altele
care te privesc cum mori.
EA
va sta mărturie
pentru totdeauna
pentru această diferență.

XXX

Nimic
Silexul apăsător
digeră vestigiile
a tot ceea ce am fost
și crustele de argilă
macină toate rănile
memoriei
inutile.
Nimic.



XXX

Nimic
Dimensiunea își regăsește
amprenta
și îngroapă orice urmă
în care suflarea vântului
risipește învingătoare
efluviile
timpului.
Nimic.

XXX

Din turba măloasă
care-mi șiroiește în craniu
mi-a venit ideea focului.
Din mangrovele ascunse
în adâncul ființei mele
cântecul a ceea ce nu poate fi auzit.
Dar din ce labirint
catacombă sau vulcan

lava poemului?

Traducere de:
Letiția Ilea



agățată pe stradă și pusă în pat, hehe, era numai o chestiune de fler și experiență. Să vă povestesc cum. Povesteam. Să vă povestesc eu cum, ziceau tovarășii mei, noaptea, în dormitor, cu mâinile umblând pe sub pătură. Cu Angelica, nu chiar în fața restaurantului, unde era lumină, dar în spatele lui, sau prin preajmă, pe o alee întunecoasă, la ea acasă, dacă stătea prin apropiere, în cămăruța agenției loto-prono, unde ne spusese că lucra, atunci, imediat, trebuia să ne dovedim bărbăția. Mie, cel puțin, mi se părea că toate bazaconiile amoroase turnate noaptea în dormitor se întâmplaseră aievea. Așa că, ce dracu, aveam flerul și experiența necesare să i-o tragem Angelicăi. Dacă nici cu Angelica... Am luat-o de mână, i-am sărutat-o, o mângâiam, îi spuneam ce palmă delicată are și ce femeie frumoasă e, pe urmă nici nu mai știu, ne-a dus ea pe noi sau noi pe ea lângă peretele lateral al restaurantului, unde nu răzbătea nici o creastă de lumină, la doi pași de o ghenă de gunoi și de o străduță pietruită, pustie, cert este că în timp ce îi făceam complimente peste complimente, apropiindu-o tot mai tare de zid și adulmecându-i parfumul ispititor, ea hohotea subțire, necheza, iar când și-a simțit spatele sprijinit, s-a încurbat ușor, expunându-și provocator, prin deschizătura pardesiului, fastuoasele, imperialele rotunjimi, înfrânate perfect,

fără sutien, de bluzița ei albăstrie. Înnebuneam. Mă treceau căldurile. Înghițeam în sec. Ne-am trezit cu mâinile pe sâni ei fabuloși. Îi pipăiam. Eu mă agățasem de țâța stângă, amicul meu de cealaltă. Era moale. Moale, imensă și caldă. Am început să i-o strâng, să i-o frământ. Și ea nu zicea nimic, continua doar să necheze. Apoi, și-a îndreptat spatele și, aplecându-se ușor, a început să caute cu mâinile. Până a ajuns la. Da, acolo a ajuns. Tremuram. Mi-o strângea, mi-o măsura prin pantaloni cu palma. Cred că eram ud. Aer, nu mai aveam aer. Să mă ia naiba, așa ceva nu era adevărat. Uite ce simplu... Drăgălașilor, dar v-a crescut nivelul politic! V-a crescut, nu glumă... La chestia aia, ea-i spunea nivel politic. Și încă la ce cote a crescut, îmi venea să-i zic, când am simțit că-și retrage brusc ambasadele. Nici n-am băgat de seamă când și-a închis pardesiul și s-a desprins de perete. Gata! Cum gata? Fantastic, dădea să plece. Nechezând. Și noi? Gata, băieți, să nu ziceți că n-ați pus și voi mâna pe-o țâță de femeie... Mi-a părut bine de cunoștință. Pusi! Încremenisem, nu puteam alerga după ea. I-am auzit tocurile lovind de câteva ori caldarâmul. Câțiva pași mici și rezezi. Apoi, s-a deschis o ușă. Colcăiala cărciumii a năvălit discret câteva clipe afară după care s-a stins.

Am coborât sărind treptele abrupte și scobite,

ne-am dezbrăcat repede, mai repede decât în perioada în care ne dezzechipam la ordin, ne-am luat săpunierile, lăsate pe niște țevi groase de canalizare și am intrat în sala întunecoasă de unde se auzeau stropii de apă răpând violent în placajul cabinelor. Aveam noroc, ai noștri erau încă la baie, ultima serie. Li se rupea, se lăfăiau ca boierii sub apa caldă. În mijlocul încăperii, învăluit în aburi, stătea, crăcănat, sergentul, în pielea goală. Avea un cur pârșos, mare, de vâdană, și-o năsarâmbă impresionantă. Se pieptăna tacticos, parcă s-ar fi admirat în oglindă. Sau, ce, stătea să-i admirăm noi musculatura? Pfiu, duhniți ca dracu, se simte de la o poștă... Cum naiba să nu duhnim?! Unde fusărați, bă? Era oltean și-i plăcea la nebunie armata. Îl prindea bine. În rest, băiat bun, nu ne era teamă c-o să ne toarne. Am dat-o cu stângăcie pe perfectul simplu: fusăram și noi la una... În sfârșit, s-a sinchisit să ne privească. Dar se uita la noi de parcă atunci ne vedea prima dată. Șiii? Eram binisor amețiți. Pășeam cu grijă pe cimentul ud, să nu cădem. Ne-am făcut loc sub dușuri și, săpunindu-ne, i-am povestit pe îndelete cum ne călărise pe amândoi, la ea în apartament, o vânzătoare de la loto-prono, pe care o agățasem în crâșmă. O tipă colosală, uluitoare, magnifică. O chema Angelica. (fragment de roman)

sociologie

O istorie a gândirii sociale românești în texte alese

Gheorghe Cordoș

În peisajul publicisticii românești contemporane Teodor Vedinaș s-a afirmat în egală măsură ca istoric literar și sociolog. Aflat la al șaselea volum după Onisifor Ghibu. Educator și memorialist (1983), Coresi (1986), Timotei Cipariu. Arhetipuri ale permanenței românești (1988, în colaborare), Sistemul culturii românești (2000), Introducere în sociologie rurală (2001), prin Proiecte și paradigme în gândirea socială românească (Editura Diotima & Argonaut, 2004) autorul repune în circulație studii sau fragmente de studii celebre, dar și articole uitate prin reviste, mai mult sau mai puțin cunoscute, implicit texte nemarxiste scrise în perioada comunistă, fiindcă "anii dictaturilor - scrie Vedinaș - n-au strivit orice pâlpare de gândire autentică" (p.18). Este un act de curaj dar și de dreptate, fiindcă nu se poate face "tabula rasa" din trecut. O societate omenească, o cultură, nu și poate lichida în totalitate trecutul, luând-o de la început cu fiecare generație, sau cu fiecare nou regim. Recunoașterea unor valori ale trecutului nu implică ostilitatea față de prezent. Și-apoi, ține de evidență faptul că gândirea socială, nu numai la noi, ci la toate popoarele nu s-a mulat întotdeauna după orânduirea socială dată. Avem în vedere, mai ales, perioada după anii '60 când, incontestabil, a existat o anumită toleranță a regimului față de cultura paralelă, atât în beletristică cât și în disciplinele socio-umane. Sociologia, de exemplu, separată de filosofia socială, ca disciplină cu obiect și metode de cercetare proprii, după reabilitarea ei în cel de-al șaptelea deceniu a cuprins aproape întreaga problematică din sociologia universală.

Proiecte și paradigme... reprezintă categoric o foarte îndrăzneță tentativă de refacere a istoriei gândirii sociale românești prin intermediul antologiei. O antologie care pledează pentru contemporaneitatea valorilor trecutului. Sunt texte din filosofia socială, politologie, sociologie și teologie socială pe care în considerațiile noastre le vom contopi într-o extensiune mai largă, așa cum de altfel a procedat și autorul, în ceea ce îndeobște se numește gândire socială.

Întreaga materie este structurată astfel: Puncte de sprijin (p.9-68), un consistent studiu introductiv care anticipă corpusul propriu-zis al textelor orânduite în trei capitole, Programe politice și filozofie publică (p.69-193), Modele, moduri și modalități (p.194-341), Direcții culturale (p.342-386), urmate de Terminologie esențială (p.387-397) și Profiluri paradigmatică (p.398-419) unde prezintă într-o viziune proprie personalitatea autorilor textelor antologate. Este o structură firească, nesurprinzătoare, dacă avem în vedere enciclopedismul preocupărilor autorului.

În Puncte de sprijin, introducerea propriu-zisă a cărții, Teodor Vedinaș argumentează cu o remarcabilă erudiție, oportunitatea cărții și enunță strategia demersurilor întreprinse; își motivează, totodată, opțiunea pentru tema cercetată, care emană de la criterii teoretice, de certă valabilitate, obiective, autorul mizând pe "o judecată axiologică întemeiată pe neutralism"

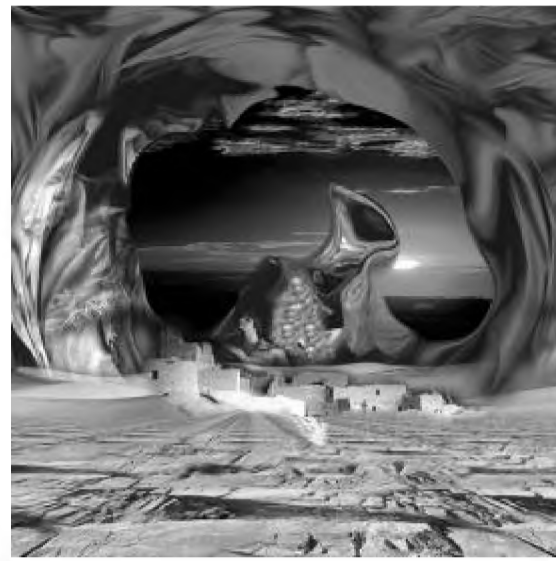
(p.117), în alte cuvinte fără prejudecăți doctrinare. Opțiune, desigur, greu de realizat. Dar, exegeza din Puncte de sprijin se încadrează în limitele admise ale subiectivității, o percepție absolut obiectivă aparține, mai mult, idealului în cazul unui asemenea demers.

Prin selecția textelor, cartea conține, după aprecierea autorului "câteva interogații care vizează contradicțiile modernității românești" (p.11) dintre care sunt amintite: opțiunea pentru mesianism în defavoarea civismului în opera lui Nicolae Bălcescu; prezența unui liberalism în mișcarea junimistă afiliată grupului conservator, ca și dobândirea de conservatorism a liberalismului românesc sub ultimul dintre Brătieni; prezența simultană în gândirea socială a "gândirismului" autohtonizat al lui Nichifor Crainic și a sincronismului Iovinescian; conflictul deschis între protocronism și sincroniștii din anii '70. Sunt contradicții în viziunea autorului, exprimate "în programe politice, direcții culturale, paradigme sociologice și interogații filosofice și chiar în reflecții sociologice asupra socialului" (p.9).

Maniera de tratare a modernității poate părea provocatoare. Ea este legată și periodizată după criteriul "funcționării și nefuncționării democrației prin principiile ei, libertate, egalitate competitivă, garantarea proprietății private materiale și intelectuale, pluripartidismul, separarea puterilor în stat" (p.13). Astfel, procesul modernizării și modernității românești este raportat, implicit și explicit, la creșterea și descreșterea liberalismului în viața socială românească: inventarea liberalismului (1848-1938) când începe procesul de modernizare a României în spirit european; eclipsa (1938-1989) și reinventarea lui (după 1989).

În procesul de modernizare a societății românești, există, după Traian Vedinaș, un fel de valori ale proiectelor corespunzător gândirii sociale "valuri ale formelor fără fond", valul mimetic (1848-1918), valul conflictualist (1948-1965), valul naționalist (1965-1989), valul subteran (după 1989). Interesantă și discutabilă clasificare și periodizare! Fiindcă imitația nu credem că poate fi asociată doar unui singur val. Există, după Platon (v. Sofistul) două tipuri de imitație. Una care reprezintă o copie fidelă a obiectului real (dar modelul și copia niciodată nu pot să se confunde) și a doua când imaginea reproduce obiectul așa cum îl percepe simțurile. Dacă astfel stau lucrurile, ideea "formelor fără fond" n-ar comporta oare o altă abordare decât cea clasică? Fiindcă ea ridică problema reală și, în același timp, delicată a raportului dintre imitație socială și creativitate socială.

Ca orice contribuție științifică ce iese din tiparele obișnuite, unele idei, concepte utilizate pot fi percepute, subiectiv, ca eronate. Noi apreciem, de exemplu, exagerată insistența asupra "naționalismului-comunist" (1965-1989), care s-a prelungit, în opinia autorului, sub forma mentalităților, "chiar și la grupuri politice ce se revendică de la alte doctrine și ideologii" (p.15) și în perioada postdecembristă. Or o analiză atentă a



Ovidiu Avram Fortăreața

comunismului din punct de vedere doctrinar, scoate în evidență faptul că cele două noțiuni (naționalismul și comunismul) n-au nimic comun una cu alta, dimpotrivă, se neagă reciproc. Asocierea lor, prin paralogism, duce la ideea complementarității, implicit, a compatibilității, ceea ce este fals. O sintagmă, în mod firesc, reprezintă o relație între doi sau mai mulți termeni de tip copulativ, ceea ce nu este cazul cu cei doi constituenți: naționalismul și comunismul. Împreunate își pierd valorile conceptuale specifice. Mai mult, teoretic vorbind, între doctrina comunistă și ideologia naționalistă există o totală incompatibilitate logică. Fiindcă în esența sa, comunismul ca finalitate, exclude nu numai naționalismul, ci chiar naționalul. Și apoi, naționalismul ca ideologie nu este creația doctrinei comuniste, ci un produs al romanțului politic din secolul al XIX-lea, manifestat ca naționalism statal (Franța, Anglia, SUA, Spania etc.) sau naționalism poporanist (Germania și Statele Slave). Această idee, a anti-naționalismului este prezentă în textele marxismului clasic. Să ne gândim doar la celebra lozincă "Proletari din toate țările uniți-vă". Comunismul nu poate fi, așadar, și internaționalist și naționalist. Sunt chestiuni de logică formală, în speță a raporturilor dintre noțiuni. Nu este exclusă însă existența unei confuzii atât de des întâlnită în exegezele postdecembriste, între optica doctrinară și cea practică. Căci, între comunismul doctrinar și comunismul ca realitate socială poate exista atât o divergență de planuri cât și conflicte ireductibile. Doctrina comunistă, când a fost vorba de aplicări practice, era adesea în deficiență și, în consecință, frecvent eludată. Nu subscriem nici la reluarea de către autor a unor formule eseistice, des utilizate în publicistica impresionistă, expresii devenite "clișee" cum este aceea de "societate încremenită în proiecte", fiindcă, pur și simplu, se ignoră ideea de "dinamică socială" (spre progres sau regres) determinare fundamentală a oricărei societăți indiferent de regimul politic.

Dincolo de observațiile noastre, cartea lui Traian Vedinaș se impune ca o contribuție științifică de greutate. Dacă avem în vedere mărturisirea autorului că a citit aproape integral pe autorii selectați (p.9) efortul ni se pare impresionant. Este o carte cu multe elemente de originalitate și, în acest caz, ni se pare firesc să pună probleme.

Mirajul liderului exilat

Ing. Licu Stavri

•Editura pariziană Albin Michel a lansat o nouă colecție de romane polițiste, "Carré jaune", deschisă tuturor literaturilor europene în care este practicat acest gen popular dominat de autori anglo-americani, precum și tuturor variațiilor formulei: polar istoric, sociologic, psihologic, ne informează *Le monde des livres*. Colecția debutează cu romanul scriitorului din Sardinia Giorgio Todde, Teama și carnea. Va urma un polar al portughezului Francisco Jose Viegas, Cele două ape ale mării.

•"A Casa di u Populu Corsu" este numele exotic pentru noi al unei noi edituri care-și propune să publice literatură într-una dintre limbile rare ale planetei, exclusă din circuitul literar universal. Primul volum este un eseu intitulat Intornu a l'essezza (Despre dificultatea existenței) de scriitorul corsican Rinatu Coti, inspirat de filosoful Miguel de Unamuno, ne informează același hebdomadar parizian.

•Pascal Quignard este unul dintre cei mai apreciați romancieri francezi contemporani, tradus și la noi cu romanul Toate diminețile lumii. Născut în 1948, el lucrează la Gallimard până în 1994, când demisionează pentru a se dedica scrisului. Opera sa este diversă, de la eseu erudit la roman. În prezent, el este prezent în librării cu două noi romane din ciclul Dernier Royaume, Les Paradisiaques (vol. IV) și Sordidissimes (vol. V), aflăm din *Le monde des livres*.

•Anne Parillaud, ravisanta Nikita din filmul cu același nume al lui Luc Besson, a trecut printr-o perioadă de debusolare în cursul anului 2004, în special din cauză că a fost, împreună cu iubitul ei, compozitorul Jean-Michel Jarre, ținta favorită a mass media, care i-au disecat viața sentimentală. Foarte dificilă a fost și experiența de filmare pentru filmul lui Amos Gitai, Terre promise, în care joacă rolul unei traficante moderne de carne vie. Multe scene ale filmului se bazează pe improvizație și au fost filmate noaptea, în deșert, într-o atmosferă de isterie, de nervi încordați, creată de regizorul Gitai, care a adoptat o atitudine de tiran față de interpretele sale.

•Cartea de memorii The Two of Us (Noi doi) de cunoscuta actriță britanică Sheila Hancock s-a situat pe locul doi, după Codul Da Vinci, în topul celor mai bine vândute cărți de Crăciunul anului 2004, întocmit de The Bookseller. Autoarea



Ovidiu Avram

Ziua Z

povestește viața ei de familie cu recent decedatul actor John Thaw, extrem de popular în Marea Britanie (și nu numai) datorită longevivei serii de foiletoane polițiste Inspector Morse, unde Thaw îl joacă pe ofițerul de poliție eponim de la Thames River Police, adică poliția din Oxfordshire, un burlac pasionat de muzică, de cărți rare și de bere, cu prieteni profesori în mai toate colegiile oxoniene. Serial nedifuzat, din păcate, de nici un post TV românesc.

•Regizorul canadian Francois Prevost a realizat un film documentar-politic închinat liderului budiștilor tibetani, Dalai Lama, pe care l-a prezentat, în condiții de maximă securitate, la Festivalul de la Bangkok. Filmul, intitulat Ce rămâne din noi, constă din cinci minute în care conducătorul spiritual exilat le vorbește concetățenilor săi, la care se adaugă reacțiile filmate a aproximativ 300 de tibetani, astăzi cetățeni chinezi, la viziunea casetei inițiale. Filmarea acestora s-a făcut cu camere digitale ascunse, iar dacă ar fi recunoscuți pe peliculă de către autoritățile chineze, tibetani care s-au lăsat filmați ar putea fi condamnați la cincisprezece ani de închisoare, ne informează cotidianul The Times.

•Filmul Les Choristes (Coriștii), fenomen cinematografic francez, cu 8 milioane de bilete vândute și exportat în 70 de țări, a fost nominalizat și la premiul Oscar pentru cel mai bun film străin, multiplicând cu zece, după cum scrie revista Premiere, cota actorului și producătorului Gerard Jugnot. Alte realizări ale lui Jugnot, Monsieur Batignole și Une époque formidable înregistrează audiențe record la televiziune. Les Choristes, ancorat în realitățile anilor 50, îl pune pe complexul actor de comedie în mediul unei case de corecție, unde îi învață pe tinerii delincvenți să-și recapete încrederea de sine cu ajutorul cântecului. Se vorbește intens despre realizarea unui muzical după această poveste.

•În noul techno-thriller al lui Michael Chrichton, State of Fear (Starea de panică), ideile convenționale despre știință, ecologie, protecția mediului etc. sunt răsturnate cu fundul în sus, aflăm din The Observer Review. Știința nu mai este prezentată ca o nobilă activitate de căutare a adevărului, ci ca o formă a luptei pentru putere, în care savanții se lasă influențați de sentimente ignobile (gelozia profesională), de prejudecăți și de interese personale. Pe de altă parte, ecologiștii apar ca inamici ai intereselor celor mulți, iar unele alarme planetare, ca de pildă fenomenul încălzirii globale, sunt considerate manifestări ale mitologiei științifice moderne care slujesc interese oculte.

Romanul de 600 de pagini conține, în afara unei intrigii palpabile, numeroase grafice și planșe, precum și un postscriptum explicativ foarte lung. Se consideră că Michael Chrichton este un vrednic urmaș al lui H. G. Wells: ca și marele scriitor britanic, americanul este un izvoditor de istorisiri alarmante (vezi și Germenul Andromeda, tradus la noi), bazate pe cele mai recente teorii științifice (sau pseudo-științifice?).

•La Wales Millennium Centre din Cardiff a fost prezentat spectacolul The Sleeping Beauty on Ice (Frumoasa adormită pe gheață), produs de Tony Mercer, cu trupa Imperial Ice Stars, formată aproape în exclusivitate din foști campioni ruși ai



Ovidiu Avram

Amazoaana

patinajului artistic. Extravaganța pe gheață are la bază, firește, muzica lui Ceaikovski, dar adaptată postmodern (prin procedeul cut and paste), cu dansuri ce nu seamănă defel cu versiunea lui Petipa, ci mai degrabă cu marile concursuri de patinaj artistic.

•Dintr-un articol de A. D. Harvey din Times Literary Supplement (bazat pe cercetarea Arhivelor Naționale de la Kew) aflăm câteva amănunte picante despre felul cum au contribuit scriitorii la propaganda de război britanică în timpul primei conflagrații mondiale. Autori ca Rudyard Kipling, A. Conan Doyle, Anthony Hope Hawkins au fost recrutați pentru a scrie articole patriotice sau de informare - dezinformare, unele traduse prompt în germană și franceză, ba chiar și în rusă. Un Writers' Manifesto în acest sens a fost publicat în The Times în septembrie 1914. W. B. Yeats a refuzat să-l semneze, iar G. B. Shaw a pretins modificări inacceptabile. O contribuție majoră a avut-o John Buchan, al cărui roman de spionaj The Thirty-nine Steps (Cele trezeci și nouă de trepte) a apărut în noiembrie 1915 și a devenit imediat un best-seller, demonizând și mai puternic inamicul german. Tot Buchan expedia ziarelor reportaje de pe front și lucra, din însărcinarea editorului Nelson, la Nelson's History of the War, în timp ce războiul era în plină desfășurare. Mai puțin cunoscut este faptul că Buchan este și autorul unui Memorandum on British Interests in Roumania (Memorandum despre interesele britanice în România), în care propunea ca articole despre efortul de război britanic scrise de jurnaliști francezi să fie inserate în presa românească și ca profesori universitari români să fie invitați la Londra (România nu renunțase încă la neutralitate).

Erată

Am greșit, din neatenție, în numărul 58, atribuind romanul Copiii din Arbat lui Vasili Axionov. El îi aparține, după cum bine se știe, lui Anatoli Răbakov.

ex-abrupto

Bravo, tu Elfriede, ai pus-o de-un Nobel!

Radu Țuculescu

Pianista este o carte de Elfriede Jelinek iar personajul principal este Erika, dar noi știm că este, de fapt, autoarea. De mică, ea simula speranța, pasiunea pentru muzică. În ascuns îi plăceau băieții în slipuri minuscule și, mai ales, lamele ascuțite. Mai exact, tot ce e ascuțit, precum cioburi de sticlă, cuțite, ace etc. Cu lama se poate tăia ușor, așa, dintr-o pornire sado-masochistă ori pur și simplu să vadă cum curge sângele care este "foarte lichid". Sticlă pisată poate să-i toarne în buzunarul unei colege care nu-i fată bătrână și are chef de viață și se poate tăia plăcut la degetele ei de muziciană. Mama Erikăi este un monstru și o sacrifică "pe altarul artei". Însămânțează în fetiță cite un Mozart, Chopin, Bach ori Brahms, muzicianul femeilor nesatisfăcute. Ea va crește mare și va ajunge fată bătrână, datorită mamei. Va mai ajunge și profesoară la Conservatorul din Viena, ceea ce înseamnă o totală ratare. Toți ratații ajung la Conservatorul ăla! De aici se naște drama. Și din faptul că trebuie să doarmă într-un pat cu mama ei. Căci tată n-are, a fost alcoolice, vechea poveste. Uneori pianista o consolează pe mama ei, sărutând-o ici-colo, prin părți mai esențiale. Ar și mușca din ea, că și dinții sînt ascuțiți iar mama poartă toată vina. Analiza "cazului" nu e făcută cu profunzimi "psihologice", povestitoarea nu se încurcă în tot soiul de speculații "filosofice" și "subtilități". O spune (scrie) pe direct dar într-o limbă mai poetică, uneori în expresii șocante,

ascuțite.

Lama o poartă pianista peste tot cu ea, cînd are chef se mai taie puțin să vadă dacă sângele a rămas lichid și e la fel de roșu. Apă nu se poate face. Uneori își crestează buzele sexului lîngă pian. În semn de protest față de instrumentul care i-a ratat viața. Ori din pură curiozitate. Ori din pură plăcere. Apoi un student de-al ei se îndrăgostește de ea, ea la fel, dar în stil personal, el vrea să i-o pună dar nu i se scoală din prima iar locul ales e unul care pute. Și pentru că ea face tot soiul de nazuri specifice fetelor bătrîne, el îi spune că pute ca un hoit iar ea nu se spală. Ea se închide în cameră și își prinde pe pielea corpului clame, din ălea pentru atîrnat rufe, iar între clame înfige zeci de ace, tot în piele, precum fachirii. După o vreme le scoate și se culcă liniștită lîngă mămica ei care doarme la fel de liniștită. Apoi îi scrie tînărului că dorește să fie bătută cu călușul în gură, legată-n lanțuri, atîrnată de marginea patului, gîtită cu un furtun etc. Studentul nu citise nimic din literatura franceză de profil unde ar fi putut găsi toate cele de mai sus - tăiat, creat, împuns, incest (mamă + fiice), lanțuri, funii etc. - descrise mai puțin artistic dar, în fapt, nimic nou sub soare. Ar fi fost mai puțin "șocat". Așa că fuge speriat, își revine repede, e tînăr și orgolios și plin de sine, se onanizează o vreme în fața ferestrei profesoarei dragi apoi se hotărăște, totuși, să o bată nițel, sub urechile mamei aflată dincolo de ușă, golind o sticlă de

alcool și comentînd scena în care odorul cel drag e caftit. După ce o cotonogeste pe profesoara care se răzgîndise între timp, și-ar fi dorit o relație tandră, o iubire romantică (reacții tipice fetelor bătrîne care nu știu niciodată ce vor), pleacă mîndru lăsînd-o, definitiv, singură, adică cu mămica ei care va fi consolată prin sărutări pătimașe. Apoi profesoara se hotărăște să-l înjunghie pe arrogantul student, ia un cuțit ascuțit și, pînă la urmă, se împunge pe sine însăși, că doar nu i-o oferi această plăcere supremă unui tînăr nesimțit, netaientat și înfumurat. Uneori, studentul Klemmer e numit, simplu, domnul K. Faptul te poate duce cu gîndul (unul al naibii de pervers) la Kafka ori, de ce nu, la Kundera... Dar cum am mai spus, în carte nu întîlnim subtilități, aluzii, pasaje simbolice și alte chestii asemănătoare. O simplitate frustă, uneori garnisită cu licențe poetice. Și uite așa, Elfriede a pus-o de-un Nobel. Pentru asta ar trebui foarte mult să-i mulțumească și mămicii sale, ba chiar și domnului K. Dar, mai ales, mămicii. Iar dacă stimata doamnă nu mai trăiește, să meargă, în ritm de allegretto mozartian, la mormîntul ei. Acolo să se cresteze nițel cu lama la un deget (de la mînă) și să lase trei stropi roșii să cadă pe pămînt. Poate vor crește trei trandafiri roșii. Au țepi care împung plăcut, îi poți înfige în piele, în orice loc. De exemplu, înfigi în vîrful fiecărui deget cite un spin, după care să te apuci să cînti la pian o bucată de Brahms. Mamă, ce plăcere și ce de lichid roșu va curge! Uite, ideea asta nu ți-a venit, Erika! E bună, zău. Ți-o fac cadou. Fără pretenții. Fără copyright. Cu o dorință. Să-mi cînti, astfel, un Chopin, ăla însămînțat în tine de mamă, în perioada labilei tale tinereți. ■

ochiul lecturii

Dumitru Țepeneag, La belle Roumaine

Ștefan Melancu

Dumitru Țepeneag este, de departe, prozatorul cel mai insolit pe care îl are literatura noastră actuală. Fire rebelă, iconoclastă, Dumitru Țepeneag pare a-și trăi viața și scrisul într-un permanent răspăr cu lumea și timpul acesteia. A debutat acum aproape patruzeci de ani, mai exact în 1966, cu volumul de proză scurtă intitulat Exerciții, urmat pînă în momentul de față de nenumărate cărți de nuvele, romane, jurnal, interviuri, publicistică și traduceri, între ele detașându-se cel puțin câteva romane precum Zadarnică e arta fugii, Nunțile necesare, Cuvântul nisiparniță și Hotel Europa (ultimul apărut în 1996 și gândit ca o trilogie). Este cel care în anii '60, alături de alți câțiva foarte tineri scriitori pe atunci (printre aceștia, doi mari poeți, Leonid Dimov și Daniel Turcea), a pus bazele onirismului, o formulă estetică greu definibilă și, în plus, catalogată cel puțin suspectă pentru realismul socialist ce domina epoca. Este, în același sens al insolitului ce-l definește, singurul scriitor român căruia regimul Ceaușescu i-a retras cetățenia și i-a impus exilarea pentru aproape două decenii. Ajuns în Franța, în anii '70, a scris atât în

franceză, cât și în română, și a editat pentru câțiva ani (1975-1980), în aceeași notă a neobișnuitului, revista Cahiers de l'Est, în paginile căreia a promovat scriitorii reprezentativi ai spațiului est-european. Chiar și revenit în țară, după 1990, Dumitru Țepeneag a rămas același non-conformist, în viață ca și în literatură, pendulînd mereu între spiritualitatea românească și cea occidentală, ca și între diversele registre narrative ce-i însoțesc scrisul.

Cea mai recentă dintre cărțile sale, romanul La belle Roumaine (un titlu notat, nu fără o oarecare ironie, în franceză) - apărută în 2004, la Ed. Paralela 45, în colecția de proză "Biblioteca românească" -, păstrează același insolit ce caracterizează destinul scriitoricesc și proza lui Dumitru Țepeneag. Sintetizînd, acțiunea romanului urmărește destinul unei frumoase românce, pe nume Ana, plecată din țară în anii comunismului și ajunsă în Occident, via RDG. Aventura romanescă a protagonistei începe în Berlinul Occidental, cu plasarea incognito a acesteia într-un cartier turcesc, de unde ajunge în locuința și în brațele lui Johannes, un profesor de filozofie,

și apoi, în paralel, în patul și "grația" lui Dieter, prieten și coleg de profesie al lui Johannes, pentru ca, nu după mult timp, cineva să-i spună că este vremea să meargă la Paris. Părăsind în grabă Berlinul, în preajma Crăciunului, nu înainte de a primi în dar de la Dieter o blană de vulpe și o colivie cu un vultur (pe care le va purta, emblematic, permanent cu ea), Ana ajunge la Paris, unde îl cunoaște, în cafeneaua unui oarecare Jean-Jacques, pe Iegor, un rus de origine, client fidel al cafenelei și amic cu patronul acesteia. Trăiește și cu Iegor o aventură carnală, pentru ca, după ce este atacată în metrou de către o bandă de tineri cel puțin ciudați și desenată cu svastici pe corp, să se afunde din ce în ce mai mult în incertitudinile față de cei din jur și față de propria-i viață. În astfel de incertitudini și sfârșește, fiind găsită moartă în cada apartamentului în care locuia. Trebuie spus însă imediat că tot acest traiect existențial al Anei nu este unul care se oferă unei simple narațiuni lineare. Dimpotrivă, destinul narativ al Anei urmează reguli bine știute ale prozei lui Dumitru Țepeneag, dovedind știința și inteligența unei scriituri foarte bine stăpînute: tehnica decupajului narativ și jurnalistic, proiecția á rebours a evenimentelor relatate (romanul începînd, în fapt, cu partea finală a existenței

(continuare în pag. 35)

muzică

Janáček cântat în cehă, Bernstein cântat în ebraică la Cluj

Virgil Mihaiu

Corul Intermezzo, patronat de Casa de Cultură a Studenților Cluj și alcătuit majoritar din studenți ai Academiei de Muzică G. Dima, a început anul 2005 cu un concert de-a dreptul entuziasmant. Desfășurat în ambianța spiritualizată a catedralei protestante de pe strada Kogălniceanu (monument arhitectural gotic din secolul XVII), programul a cuprins patru piese foarte atractive: Otčenaš (Tatăl nostru) de Leoš Janáček, Trio din Oratoriul de Crăciun de Camille Saint-Saëns, Cantique de Jean Racine de Gabriel Fauré și Chichester Psalms de Leonard Bernstein. Selecția lor și conducerea muzicală i-au aparținut lui Steffen Markus Schlandt. Născut în 1975 la Brașov, în familia prestigiosului organist al Bisericii Negre, tânărul muzician și-a perfecționat studiile, începute sub îndrumarea paternă, atât la clasa de orgă a Academiei de Muzică din Cluj, cât și la Facultatea de Muzică din Tossingen, cu profesorul Christoph Bossert (el însuși doctor honoris causa al instituției clujene). Ulterior, H.E.S. se specializează în dirijat coral și simfonic la Würzburg, susține ca organist concerte prin Europa, inițiază un festival de muzică de cameră estival la Prejmer, predă la Facultatea de Muzică din Brașov, iar de anul trecut devine organistul și dirijorul corului de la Biserica Neagră. Urmărindu-l în recenta reprezentare, ne-am convins că avem de-a face cu un muzician născut iar nu făcut, capabil să insuflă interpreților cu care lucrează energie și pasiune în rezolvarea problemelor unor compoziții pe cât de frumoase pe atât de solicitante.

Caracterul deosebit al concertului s'a impus de la primele acorduri. Ca membru de onoare al

Asociației Culturale Cehia-România, cu sediul la Praga, jubilația mea a fost dublă - muzicală și totodată lingvistică (sunt convins că și doamna Libuše Valentová, lidera Asociației, ar fi fost emoționată să-și audă limba maternă cântată în vecinătatea statuii Sfântului Gheorghe, al cărei original creat de frații Martin și George din Cluj se află în fața Palatului Regal din Hradul praghez). Se știe că incomparabilul compozitor morav Leoš Janáček (1854-1928) a acordat o atenție specială simbiozei dintre limba cehă și arta muzicii. Nivelul estetic al acestei fuziuni transcendente epocile istorice și limitele stilistice. Cu puțin timp înaintea morții sale, Janáček finisează un amplu ciclu vocal-instrumental, sub titlul Mša Glagolskaja (Missa glagolitică), în care nu ezită să aplice textului liturgic slavon principiile accentuării prosodice neo-cehești, cu ecouri din proza muzicală a expresioniștilor. Un procedeu similar stă la baza fascinantului său Tatăl nostru, cântat acum la Cluj în versiunea originală. Inflexiunile aspre ale idiomului slav devin materia unor acorduri vocale rafinat împletite cu învăluitoarele pedale în registrul grav ale orgii și cu pizzicato-ul contrapunctic al harpei. Junii coriști au redat cu însuflețire, surmontând dificultuoase succesiuni armonice ale piesei, încă o partitură ce demonstrează genialitatea lui Janáček - compozitorul apt să transfigureze perenitatea spirituală a tematicii în configurații muzicale nu doar pe măsura ei, ci și a timpurilor ce vor veni! Pe lângă prestația ansamblului coral, se cuvin elogiați și soliștii: tenorul Darius Coltan, organista Teodora Cârciuamaru și harpista Ana Maria Gergely. Cele două instrumentiste au conferit apoi un delicat



Steffen Markus Schlandt

fundal pentru fragmentul din Oratoriul lui Saint-Saëns (1835-1921), interpretat de trei voci pregănante - soprana Silvana Coltor, tenorul Darius Coltan și basul Cozmin Sime - având ca notă comună catifelarea timbrală și o evlavie asumată, deloc ostentativă. Steffen Markus Schlandt și-a etalat virtuozitatea de organist în piesa aleasă din repertoriul semnat de Gabriel Fauré (1845-1924), figură marcantă a sintezei modurilor arhaice cu armonia tonală și precursor al influenței școli impresioniste franceze.

În fine, regalul muzical-religios-lingvistic a fost întregit prin abordarea inspirațiilor Chichester Psalms ai lui Leonard Bernstein (1918-1990). La fel cum, la începutul secolului 20, Janáček celebra muzical virtuțile propriului spațiu idiomat, la mijlocul aceluiași secol compozitorul și dirijorul american va relua textele Vechiului Testament în limba antecesorilor săi. Dacă la Janáček putem vorbi de o veritabilă forță vizionară în anticiparea spiritului libertar al jazzului, ei bine, acesta din urmă devine la Bernstein o componentă esențială a creațiilor sale. Ca și în cazul primei piese a concertului, s'a apelat la două instrumente arhetipale, consubstanțiale mesajului religios: orga - mănuită de data asta de către Amalia Goje (pe care o aplaudasem într'un recital solo susținut anul trecut în același decor) - și harpa - cu aceeași Ana Maria Gergely. De altfel, primul verset intonat de cor evocă două venerabile ustensile de acompaniament: "Deșteptați-vă, alăută și harfă! Mă voi trezi în zori de zi." Corului - manipulat componistic în conformitate cu tradițiile gospel/negro spiritual - li se adaugă vocea inocentă a unui copil (Rolf Halmen), dar și un vivace grup de patru percuționiști. Recunoaștem în demersul bersteinian acele trăsături prin care școala componistică americană își afirmase originalitatea deja până spre anii 1960: frecvența semnificativă a crescendo-urilor, utilizarea simultană a metricii libere și a celei stricte, precum și a înălțimilor libere împreună cu cele stricte. Bernstein preia Psalmii biblici nu în ordinea lor originară, ci în funcție de logica operei muzicale. Însă ceea ce importă este felul cum știe să ne facă să vibrăm - cu toată încărcătura noastră afectivă de cetățeni ai unei lumi dezabuzate și deabusolate - la sonoritățile sublimale ale versetelor ebraice: "Hariu l'Adonai kol haarets./ Iv'du et Adonai b'simha./ Bo-u l'fanav bir'nanah / D'u ki Adonai Hu Elohim." (Strigați de bucurie către Domnul, toți locuitorii pământului./ Slujiți Domnului cu bucurie, veniți cu veselie înaintea Lui./ Să știți că Domnul este Dumnezeu!).



Ovidiu Avram

Profet

teatru

Plăcut fără miză

Adrian Țion

În legătură cu Pygmalion-ul lui George Bernard Shaw montat de Alexandru Dabija la Cluj se pare că, cel puțin intuitiv, orizontul de așteptare al criticilor de specialitate nu s-a prea întâlnit cu acela al publicului larg, după cum se întâmplă de cele mai multe ori în cazul spectacolelor de succes, s-o recunoaștem deschis. Ori pretențiile specialiștilor sunt prea mari, ori nivelul publicului e prea coborât. Fapt e că decalajul poate pune într-o lumină defavorabilă pe reputatul regizor, solicitat să pună în scenă la Naționalul clujean celebra piesă a lui G. B. Shaw. Apropiat, după cum observă Doina Modola în caietul-program, de "arhitectura montării" ce se dovedește "vibrantă", dar "neostentativă", produsul finit al regizorului nici n-ar trebui să provoace controverse.

În ciuda aparențelor, propunerea lui Alexandru Dabija este una destul de îndrăzneată, așa zice. Ea are în vedere contrapunerea, în strict limbaj scenic, a efectelor comicului de limbaj (masiv exploatate de celebrul dramaturg) cu viziunea șocant-ironică răsfrântă asupra mersului societății engleze de la începutul secolului XX. În vârful de lance al acestei viziuni se situează ostentativa amplasare în fundalul scenei a celor doi pitecantropi (de fapt un pitecantrop și o pitecantropă), care sfidează prin naturalețea blâniei și a expunerii părților rușinoase "prețiozitățile ridicole" ale unei societăți excesiv conservatoare și puritane. Prezența centrală a acestui cuplu statuar pe aproape toată durata spectacolului poate fi interpretată și ca o glumă acidă, provocatoare, plină de tâlc, devoalată în sarcasticul stil al lui Shaw. Contrabalansul semnalat este nu numai de efect, ci și un merit incontestabil al citirii textului în actualitate, cu evidente posibilități de extrapolare scenică a limbajului. Că acestea nu ajung să fie duse de fiecare dată până la capăt e o altă problemă.

Pygmalion nu face parte din seria "pieselor plăcute" scrise de G. B. Shaw până în 1897, dar, după cum este servită în spectacolul lui Alexandru Dabija, ea place, amuză, deconectează; ceea ce chiar trebuia punctat. S-ar putea spune, acum, la aproape un secol de la premiera ei, că a devenit o piesă agreabilă, în mare parte și din cauza "îndulcirii" subiectului prin muzica lui Frederick Loewe, din nu mai puțin celebrul muzical *My Fair Lady*. Dintr-o incisivă "satură a snobismului", scrierea lui Shaw este astăzi percepută ca "o piesă luminoasă, cu personaje credibile, al căror intelect funcționează ca uns, al cărei mesaj este că natura umană este unică și ireductibilă" (Virgil Stanciu). Așa a gândit-o și Alexandru Dabija în spectacolul clujean. Așa a redat-o publicului și trupa de actori ai Naționalului.

Scenografia lui Cristian Rusu, extrem de simplificată și geometrizată, așa spune, subliniază două coordonate care conduc spre raportul de semnificații avut în vedere de regizor: sugestia încorsetării elanului firesc prin tabuuri, subliniată de gardul viu tuns englezește din prim-plan și supradimensionatul simbol al răbufnirii naturaleții artificial îngrădite, reprezentat de masivul cuplu de pitecantropi. Naturalia non sunt turpia par a murmura namilele arătări (impecabil realizate) în jurul cărora se țese intriga "romanțului".

Pygmalion-ul clujean se bucură de o distribuție prestigioasă. Alături de tineri evoluează Victor Rebengiuc, Silvia Ghelan, Melania Ursu, Anton Tauf. O revenire așteptată și dragă tuturor clujeților este apariția Silviei Ghelan în Doamna

Higgins. Noblețea reputatei actrițe a Naționalului clujean este transferată personajului într-o formă exemplară de mărinimie, specifică actorilor de marcă. Anton Tauf în Henry Higgins dă impresia unui profesor destul de plictisit pentru a se entuziasma de noi experimente "fonetice" sau sentimentale, așa încât atitudinea aceasta convine finalului deschis, intenționat sustras melodramei. Dificilul rol al Elizei Doolittle este dus de Ramona Dumitrean spre complinire duală, fără a trece prin perioada intermediară, de transformare. De altfel, eludarea acestei faze din devenirea personajului nu i se datorează ei. Cele două fețe ale personajului sunt destul de bine lucrate, convingător exteriorizate prin jocul dinamic al actriței. Accentuarea dezamăgirii din scena în care realizează că e un simplu artefact la dispoziția profesorului i-ar fi dat mai multă credibilitate, punând în evidență latura curat umană, ignorată de

Higgins. Pitorescul reductibil la o exemplară prestație pare a fi contribuția devenită familiară pentru clujeni - de când s-au obișnuit cu un sever și memorabil "colonel al păsărilor" - a marelui actor Victor Rebengiuc în Alfred Doolittle, tatăl Elizei. Mai evidentă pare în rolurile de mică întindere acribia rostirii replicilor, ceea ce marchează, alături de timbrul vocal, originalitatea inconfundabilă a interpretării. Insuficient de sobră și rigidă, dar impunându-și autoritatea în fața Elizei ni se dezvăluie menajera profesorului, Doamna Pearce, prin prestația Melaniei Ursu. Mai puțin convingător, chiar schematic, apare Dragoș Pop în rolul Colonelului Pickering. Din galeria de porțelanuri prăfuite reprezentând exemplare simandicoase din aristocrația de altădată se desprind personajele interpretate de Miriam Cuibus, Eva Crișan, Ionuț Caras, Cristian Rigman, Angelica Nicoară. Ovidiu Crișan se detașează prin verva sa inconfundabilă aplicată și de această dată cu mult farmec firesc personajului Nepommuck.

O concluzie finală nu poate înainta decât spre conturarea formulei de spectacol unitar, pertinent, apreciat ca atare, plăcut fără miză.

Premiere, aniversări, colocvii...

Claudiu Groza

• Anul teatral 2005 a început la Cluj cu două premiere de factură comparabilă: *Pygmalion* de Shaw în regia lui Al. Dabija la Național (23 ian.) și *Piațeta* după Goldoni la Maghiar, în montarea Monei Chirilă (28 ian.). Eventuala comparație vizează dimensiunea de spectacole de public a celor două producții care altfel, firește, diferă stilistic. La premieră, *Pygmalion* a părut un spectacol cu demaraj dificil, cu anumite stângăcii actoricești, care au determinat rezerva criticilor și un entuziasm temperat al publicului - bun *raisonneur*, de fapt, la astfel de propuneri. *Piațeta*, în schimb, a fost o explozie de culoare și ritm, cu o echipă actoricească sudată, în ciuda unui bricolaj cam "din topor" al textului original și al citorva șarje de interpretare. Deocamdată aștept să revăd un *Pygmalion* "așezat", limpezit, pentru că proximitatea cronologică a celor două premiere mă ispitește să le comentez în tandem. O dezbatere asupra a ceea ce numim, dincolo de tenta peiorativă, "spectacole comerciale" mi s-ar părea binevenită.

• La 1 februarie, Teatrul Imposibil a împlinit doi ani. Cifra aproape miraculoasă pentru o trupă independentă, cu susținere financiară sporadică și cu rezultate ce ar stârni invidia oricărui profesionist din domeniu. În doi ani s-au derulat trei stagioni de spectacole-lectură (una în limba maghiară), cu peste 20 de piese din dramaturgia contemporană europeană (inclusiv românească) și cu un aflor de public impresionant; s-au jucat 15 spectacole, care au participat la diverse festivaluri naționale și internaționale și au itinerat prin țară; s-au publicat, în colaborare cu Editura Eikon, opt volume de teorie teatrală și dramaturgie rusă și indigenă, semnate de Cehov (o piesă inedită în românește, Tatiana Repina), Radu Macrinici, Dumitru Crudu, Saviana Stănescu, Radu Țuculescu, Ștefan Caraman, Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic; revista "de atitudine teatrală" *Man.In.Fest* a ajuns la numărul 20, cu o echipă tină, energică și consistentă în abordările critice; în fine, în noiembrie 2004 a avut loc ediția 0 a Festivalului "Man.In.Fest", cu participarea mai multor trupe independente românești, festival care va deveni internațional - să sperăm - din acest an.

Nu mai am de adăugat decât sincera mea admirație pentru tenacitatea formidabilă a "imposibililor", al căror fan declarat sînt, și nădejdea că sponsorii se vor înghesui la ușa lor. La mulți ani!

• Un seminar inter-universitar care m-a făcut nostalgic - Limba vorbită și scena de teatru - a avut loc între 4-6 februarie la nou-înființata Facultate de Teatru și Televiziune a UBB, în colaborare cu UNATC București. (Paranteză lămuritoare: am făcut parte din a doua promoție de teatrologi din Facultatea clujeană de Litere (1992-1996), într-o perioadă când lucrurile abia se așezau, când ezitățile și stângăciile inerente unui început erau încă vizibile. Recentul seminar mi-a demonstrat maturitatea deplină a școlii clujene de teatru, al cărui învățăcel mi-ar fi plăcut să fiu acum. De aici și nostalgia...)

Programul - divers și substanțial - a inclus un "schimb de experiență" între Teatrul Imposibil și grupul *DramAcum*, comunicări ale studenților de la cele două universități, dezbateri consistente, spectacole-lectură și o atmosferă relaxată, empatică, totuși academică în cel mai onest sens al termenului. Comunicările - care vor fi reunite într-un volum - au fost toate interesante: unele cu bună alonjă teoretică, altele amuzante, croite pe un evident tipar ludic de bună calitate. Alături de studenți au participat la seminar universitari, regizori și critici: Ludmila Patlanjoglu, Nicu Manda, Iulia Popovici, Alexandru Berceanu, Radu Apostol, Maria Vodă Căpușan, Anca Hațiegan, m.chris.nedeea, Ramona Dumitrean, Miruna Runcan, Diana Cozma, C.C. Buricea Mlinarcic, Liviu Malița și, firește, sub-semnatul.

Concluzie: școala de teatru românească pare să cunoască un reviriment binevenit, cu miză evidentă pe orizontul teoretic. Personal, îmi doresc ca - (și) prin intermediul unor astfel de reuniuni - teatrologia românească să-și (re)capete temeiul de disciplină științifică întreagă. Pe de altă parte, ca un critic mai "vechi", simt că va trebui să mă antrenez serios pentru competiția cu tinerii mei colegi de breaslă. Ca să nu pierd cursa...

film

Comoara națională

Ioan-Pavel Azap

Începe abrupt și se termină, previzibil, cu bine pentru cei buni și (cu) rău pentru cei răi! Aceasta ar putea fi cronică la Comoara națională (SUA, 2004; regia: Jon Turteltaub; cu: Nicolas Cage, Diane Kruger, Harvey Keitel, Jon Voight, Christopher Plummer), dacă obligațiile redacționale nu mi-ar impune un număr mai mare de semne per cronică, așa că e musai să detaliez. Filmul începe ca un basm (deși basmele o iau mai pe ocolite): un puști intră într-o cameră și scoatește într-un seif sau dulap, nu se înțelege prea bine, când este surprins de bunicul său (Christopher Plummer, singura apariție în film, se pare că s-a specializat în secvențe "unice" - vezi și Alexandru) care, tam-nesam, fără nici o introducere, începe să-i spună o poveste veche, moștenire de familie de la stră-, străbunicul său, care a aflat de la un semnatar al Declarației de independență (independența SUA, 1778!) secretul unei comori, o comoară pe care semnatarul Declarației o consideră prea mare pentru un singur om, chiar și rege de ar fi acela, ca să nu mai pomenim de un președinte! De fapt, află nu secretul, ci un indiciu, și de atunci, generație după generație, cei din familia lui caută comoara, făcându-se de răs în fața istoricilor. Ei, dar puștiul crește mare, aflăm că îl cheamă Ben (Nicolas Cage), acțiunea se mută în zilele noastre, iar Ben (licențiat a o sumedenie de facultăți, inclusiv cea de istorie a SUA), împreună cu prietenul său Jan (Sean Bean) sunt pe urmele comorii, taman undeva pe lângă cercul

polar. Și descoperă ei o corabie în care e un alt indiciu spre comoară. Dar indiciul, o ghicitoare alambicată pe care Ben o descifrează cam în 80-85 de secunde, îi îndrumă spre originalul Declarației de independență, pe spatele căreia ar fi alte indicii (evident, invizibile cu ochiul liber) care ar duce la comoară. Asta presupune însă furtul Declarației de independență, fapt cu care Ben nu este de acord, iar Jan da. Așa că Jan îl lasă pe Ben de izbeliște, crezând că e mort după ce aruncă ambarcațiunea în aer, și pune la cale un plan prin care să fure Declarația. Dar Ben scapă și, după ce FBI-ul nu crede o iotă din ce spune el, ajunge la concluzia că singura modalitate de a salva Declarația e să o fure el. Mă rog, un efect secundar al acestui fapt ar fi și posibilitatea de a găsi el comoara și nu răul de Jan. Și aici intervine tot hazul, involuntar!, al filmului. Este înduioșătoare grija cu care Ben, un amic care îi rămâne fidel, ba chiar și o funcționară de la Casa Albă (Diane Kruger), atrasă fără voia ei în combinație (altfel agreabilă ca femeie), se luptă pentru salvarea prețiosului document, fiind în stare, fiecare în parte și toți la un loc, să-și dea viața pentru asta. Aici, mai credibil este Jan, ca personaj, un tip care știe ce vrea și cum poate obține ceea ce vrea. Comoara națională ar fi putut fi un bun film de aventuri, dacă realizatorii nu s-ar fi luat prea în serios, adică dacă nu ar fi fost prea ostentativi, dacă ar fi dat narațiunii tonul unei povești autentice, în care convenția, odată accep-

tată (odată convins spectatorul să o accepte), ar fi putut să-ți dea satisfacția unei narațiuni amuzante, relaxante.

Mă rog! După o serie de aventuri, în care indiciile trec de la Ben la Jan și invers (ba mai intervin și serviciile secrete, în postura de șef al acestora fiind Harvey Keitel, într-un rol care nu-l solicită prea mult), filmul mai are o șansă de a se salva, măcar în final, când Ben și prietenii lui ajung, cred ei, la locul unde ar trebui să fie comoara și descoperă o încăpere goală. Așa ai fi zis că ditamai comoara națională ar fi Declarația de independență pe care niște patrioți, unii dintre ei oameni simpli, din popor, au salvat-o riscându-și viața. Dar nu! După încăperea goală de care pomeneam, Ben, cu inteligența-i zglobie, mai descoperă o încăpere (am uitat să spun că acestea se află sub o biserică) în care, în sfârșit, dă peste comoară. Așa că, în final, Jan ajunge la închisoare, Ben se alege cu procentul care-i revine ca descoperitor al comorii, o grămadă de bani, ba, mai mult, rămâne și cu fata. Happy end!

P.S.

Este remarcabil, totuși, faptul că, într-un astfel de film, nu moare decât un singur personaj, și ăla accidental, și ăla secundar și, pe deasupra, din tabăra răilor!

aspiratorul de nimicuri

Tras & băgat, un pix și un bob de fasole

Mihai Dragolea

Împrejurări nu din cele mai plăcute m-au făcut să trec de mai multe ori prin dreptul unui birou dotat numai cu câteva doamne. De cele mai multe ori, ușa încăperii era deschisă, ciripitul sau - după caz! - țipetele profund hormonale îmi trimeteau privirile spre locuitorii biroului, îmi hrăneau vederea cu fizionomiile și toaletele lor. La un moment dat, a dispărut din peisaj cea mai matură și mai autoritară, care institua un soi de crispăre locului, a dispărut; nu mult după aceea, o vreme, biroul a fost golit de mobile, zugrăvit, reamenajat, părea a fi fost o acțiune dictată nu atât de necesitate, cât de bucuria de a conviețui fără solida și dura lor colegă. M-am convins că așa s-a întâmplat după ce s-a reluat activitatea în biroul înzestrat numai cu dame: de pe hol nu se mai auzeau deloc țipete, nici aerul nu mai țiuia de o liniște din care simțea că ies scânteii; nu, de așa ceva nici pomeneală, mai tot timpul se auzeau ciripituri, râsete, șoapte vesele; două dintre funcționare, cu birourile alăturate, le mai vedeam cum sporovăiesc gingaș, susurau amândouă peste teancurile de hârtii care le protejau, de fapt, confesiunile, bârfele jucăușe, micile lor secrete. Se și potriveau, fizionomii asemănătoare, destul de sub-

țiri, tinere încă, aveau în comun până și un aer de vulpi și sirete, stăpâne pe ele și știutoare, dacă nu chiar experte, în ale vieții, amorului, relațiilor. Mă și obișnuisem să le văd așa, dulce pierdute în strașnice bârfe care le îmbujorau de-a dreptul. Le mai vedeam și individual, trecând pe holul lung cât o zi de post, îmi plăcea să văd cum se mișcă de când s-au eliberat de dama-plutonier, libere să tricoteze vesele tandemul; da, erau mai suple în le pună în evidență nurii, să le sublinieze feminitatea încă proaspătă, cumva ofensivă, abil lacomă, constant surâzătoare. Asta până într-o bună zi când, trecând pe lângă biroul-"Cuibușor de confesiuni și bârfe", am auzit-o pe una trântind sonor celeilalte o mirare care a început așa: "Tu, să-mi trag ceasul!"; după ce a spus repede ce a determinat-o să-și "tragă ceasul" (sigur funcționând cu baterii, nu cu arc!), cealaltă a sprijinit-o în acțiune cu o decizie de-a dreptul divină: "Păi, tu, eu îmi bag picioarele în chestia asta!". N-am mai auzit cum urma să procedeze, mai ales că le are, picioarele, destul de subțiri, chiar fragile.

Am mai trecut prin dreptul firmei celor două dame, "Tras & băgat", dar nu m-am mai uitat înspre ele. Între timp, am văzut într-o papetărie,

frumos expuse, pixuri și stilouri fine, cuminte așezate în cutii numai mătase și catifea; meritau, erau frumoase. Dar am citit prețul afișat în dreptul unuia, albastru, un pix cu o formă destul de delicată: ei, bine!, pixul în cauză prețuia șapte milioane de lei! În afară de faptul că era elvețian sadea, n-am înțeles ce deținea ca să fie așa de scump; văzându-mă cum casc gura, vânzătoarea mi-a închis-o, spunându-mi că, da, acela era prețul, să nu mă mir, nu-l expun degeaba, se găsesc cumpărători! Atât! Pe drumul spre casă numai pixuri albastre am văzut! Și, ca să fie stuporea întreagă, am auzit, în timp ce așteptam să se încălzească o ciorbă-praf la plic, că un japonez isteț vinde boabe de fasole amoroase: le inscripționează cu universalul "I love you!" chiar la mijloc și le vinde; pus în apă, bobul se umflă în mod tradițional și plesnește; iar amorul se dovedește și se exprimă până și în cele două jumătăți ale bobului de fasole!

Cum ar fi dacă, într-o zi oarecare, aș intra în biroul veselelor dame și le-aș pune înainte câte un pix albastru de atâtea milioane și boabe de fasole cât pentru o iahnie având deliciosul gust "I love you"?! Da, atunci ar fi curat extaz la firma "Tras & băgat"!

nopti și zile

Lupa Capitolina

Mihai Bărbulescu

În 1921, "Roma madre" făcea cadou orașelor București, Cluj, Timișoara și Târgu Mureș câte o copie din bronz după cel mai cunoscut simbol al Antichității romane, statuia Lupoaiței de pe Capitoliu alăptându-i pe Romulus și Remus.

Viața acestor statui n-a fost lipsită de peripeții. Au fost ascunse, mutate, furate, disputate și răscopiate.

La București gemenii au fost furati de vreo două ori.

La cedarea Ardealului de Nord, la 30 august 1940, Lupoaița de la Târgu Mureș a plecat în exil... la Turda, unde a rămas într-un scuar din cartierul Turda Nouă până în anii '90. Pe când turdenii credeau că "foștii proprietari" au uitat de Lupoaiță, s-au pomenit că statuia lor e revendicată. N-au avut încotro și au înapoiat-o mureșenilor, care au consimțit, în schimb, să execute o copie care să le rămână turdenilor. Această nouă copie a fost plasată în mijlocul Pieței Romane din Turda. Dar pentru că tot suntem în epoca lui restitutio in integrum, turdenii au rămas și fără busturile de bronz ale lui Decebal și Traian, lucrări ale unui atelier italianesc, revendicate de alți foști proprietari. Soclurile lor au rămas goale și semiruinat în fața muzeului turdean.

Mai complicată încă a fost istoria Lupoaiței de la Cluj. Inițial fusese așezată în Piața Unirii, vizavi de statuia lui Matei Corvin. Măcar că nu era cadoul lui Mussolini, care nu era încă la putere în 1921, dar care consimțise la raptul Ardealului de Nord, mânăștreenii au strigat atunci, în primele zile de septembrie 1940, "Duce, duce, ia-ți cățoaia

și și-o..." (și-i spuneau ce să facă cu "cățeaia"!)." Dar, fiindcă nu "cățeaia" era de vină pentru ce pătimeau, zice-se că tot ei au ascuns-o, îngropându-o în pământ.

Când a repune simbolul romanității în mijlocul Clujului nu mai era un afront "naționalist", Constantin Daicoviciu, rector pe atunci al Universității, a scos în 1967 statuia din ascunzătoare (între timp fusese mutată într-un pod) și a plasat-o în fața clădirii centrale a Universității. Gluma zilei era: cineva întreabă "oare cine sunt cei doi copilași care sug?", iar răspunsul venea prompt "nu vezi că numele lor sunt înscrise acolo, sus, <<Babeș>> și <<Bolyai>>?". Glume pe seama Lupoaiței de pe Capitoliu s-au mai făcut, iar o celebră caricatură îl înfățișează pe unul din gemenii sugând, în timp ce celălalt se întoarce și scuipe furios laptele pe care tocmai îl supsesse... Evident, nu e nici o legătură între caricatură (paremi-se franțuzească) și bancul clujean (oricum, am avea l'embarras du choix!).

În fața Universității Lupa Capitolina n-a stat prea mult. Când Romulus Ladea a ridicat acolo monumentul școlii Ardelene, Lupoaița a fost mutată în capătul dinspre Piața Unirii al străzii Petru Groza (actuala Eroilor), unde acum se află Monumentul Memorandiștilor.

La 22 decembrie 1989, la o zi după baia de sânge din Piața Unirii, pe soclul statuii a fost arborat un drapel negru. Zile în șir au ars lumânările lângă statuia Lupoaiței, chiar dacă locul jertfei fusese ceva mai încolo, la intersecția de la Continental. Dar așa se nasc sanctuarele,

poate că nu totdeauna chiar pe locul faptei.

Apoi Lupoaița a trebuit să cedeze locul Monumentului Memorandiștilor și să se mulțumească cu o găzduire modestă, în Lapidarul Muzeului de Istorie a Transilvaniei. Câțiva ani le-au trebuit edililor clujeni ca să găsească actualul (oare definitivul?) loc pentru Lupa Capitolina. Destui ca să se câștige sume fabuloase din "studiile de amplasament".

...Nu se știe dacă sculptorul din mâinile căruia a ieșit, acum 25 de secole, Lupa Capitolina, era etrusc ori grec. Nu știm nici cine-i sculptorul renescentist care i-a adăugat pe cei doi gemeni. Dar la Museo dei Conservatori din Roma originalul acestui bronz tronează singur într-o sală, înconjurat de bănci. Ești obligat să-l observi, cel puțin.

Avem și noi, în zeci de replici, Lupa Capitolina, în Capitală, în orașe mari și mici, chiar prin sate. Lupa Capitolina e la București, e la Alba Iulia, la Turda și Cluj, la Târgu Mureș și la Timișoara, la Iernut și Luduș și în câte alte locuri n-o mai fi... Ba chiar un mecena local, doctorul Traian Gheorghe Dascăl și soția Nadia, după cum citim pe soclu, a ridicat o Lupa tocmai în Cristeștii Ciceului, prin părțile Năsăudului... Avem în România mai multe copii ale Lupoaiței decât clase de liceu în care se mai învață latina. Căci, nu-i așa, la noi insignele bat totul.

Erată:

Dintr-o regretabilă eroare redacțională, în articolul domnului Mihai Bărbulescu din numărul 58 al Tribunei a apărut și un paragraf dintr-un text publicat anterior. Cerem scuze autorului și cititorilor, rugându-i să facă necesara îndreptare. (Redacția)

grafomania

Din culise nu se vede nimic

Matei Burlacu

Nu am prejudecăți în legătură cu producțiile poetice ale pictorilor, muzicienilor, actorilor etc., de aceea m-am apropiat fără vreun rictus disprețuitor sau condescendent de volumul "Din culise totul se vede altfel" (Ed. AXA, Botoșani, 2003), al doilea volum de versuri al lui Emil Cătălin Neghină. Din păcate pentru autor, surâsul a apărut repede, surâs care a degenarat într-un râs sănătos pe alocuri. Prefața semnată de Ioan Radu Văcărescu reușește să vorbească mult fără să spună mai nimic. Două lucruri tot am aflat: autorul volumului este "actor de forță, artist plastic, muzician, profesor și poet, ba chiar în ultimul timp jurnalist de opinie", iar primul său volum (materializat ca urmare a unui premiu de debut) e constituit din "dedicații nemărturisite unor oameni de artă sau manifestări artistice din orașul de adopție al actorului-poet".

Emil Cătălin Neghină este, probabil neintenționat, cu totul incoerent când încearcă să scrie versuri. Un prim exemplu din "Ea devenise bleu de căldură și de pulbere fină": "Cai defuncți dezmiertau / cu copite prin praf / dezmațate ființe / ce-și sorbeau printre vene, / de alb și de negru, / viitorul albastru, pribeag și hazliu / aplecat către funcții / de Clown onomastic / mânjit cu mastic" - și tot așa până la saturație. De altfel, și titlurile poemelor tot spre o imitație stearpă de "limbaj poetic" la mâna a doua se îndreaptă: "Douăsprezece vestale ieșite din hruba vântului susură cântecele ierburilor tăvălite de greieri

amnezici și goi"; "Ora de durere pribegește căutându-mă în semn de mânăire asumată"; "Umbrei ideii de Bizanț ce mă urmărește ca un soi de altfel de margine a mea"; "Cad îngerii sângerii în poala sistemului binar"; "Cum e mai bine să zbori, înspre tine sau pe?". În poemul (iarăși un titlu imposibil!) "Orele pribegiei au secole în care se întâmplă tot Timpul", autorul încearcă să "facă filosofie", dar nu oricum, ci "filosofie înaltă". Strădania sa nu a fost în van, iar Emil Cătălin Neghină și-a încununat poemul cu următoarele versuri (profunde, cum altfel?): "știu locul ascuns în care se adună tiptil / zeei ideilor spiralete, în purpură glazurate / și-n fărâma de an care-a fost foarte iute / înfiptă-n ființe care respiră, privesc gândind / și-n care totdeauna sălăguiesc pasiuni ne-ntremate". În poemul imediat următor, "Ei nu consideră această zi importantă", autorul reușește să împletească armonios auto-biograficul, incoerența și pasiunea (obsesia?) sa pentru cai: "Strașnicele mele întâmplări s-au petrecut / sub semnul inevitabil și clar al vedeniei. / [...] / pun frâie de soldă bătută-n hățșuri / muiate-n pastramă nouă de copilă dospită, / călare-n copită de spumă de crupă de cal". Orice încercare de decriptare e inevitabil sortită eșecului. Emil Cătălin Neghină își continuă curajos drumul printre meandrele poeziei în "Numărând din când în când anii, vesel plâng", de data asta încercând noi variante ale limbii române: "Sunt blând ca fauna și flora, / dar n-am cărbune să-mi dau foc,

/ să joc, să coc, să lasă-mă să cânt / [...] / Un lacrim las să cânte-n locul meu". Trecut fiind prin aceste peripeții gramaticale, autorul se întoarce la prima sa pasiune, incoerența pigmentată de debușee textuale halucinante: "Non-Infernul pustiu populat lenevii / de fantoma de casa devenită serală / în ceas noctambul ostent și osos, / ne declamă finețea închisă / [...] / să sfarme, fără să-l vatăme, / osul pucioasei din magma firidei" ("Aducere la pace fie casa cea nouă în care copiii de azi nici măcar febră musculară nu mai au"). Emil Cătălin Neghină mai are pe parcursul volumului în poeme care nu merită menționate diverse trimiteri către animale inventate cum ar fi "Dragonerul" sau "vulturul subpământean care zboară mai iute decât cel pământean", ori de-a dreptul speculații zoologice ca, de pildă, în poemul "Solitar plutind, câinele": "Neterminata mea viață, agățată de gății muritori, / încă nu are habar de ce va urma. / Spiciul exterior al interiorului meu, abscons idol rebel, / soarbe alene din sângele acela, nu spun care, / reminiscență a vremurilor când calul era pește". Ce-i drept, aici avem și jocuri de cuvinte de un prost-gust grăitor (ca de altfel și prețiozitățile de limbaj).

Ultimul exemplu în sprijinul deja conturatei identități de grafoman a lui Emil Cătălin Neghină vine din unicul sonet din volum, "Octombrie fragil": "E frig, e rece, totu-i trist, / Iar vântul bate ca nebun. / Mă simt ca ultimul tribun / și mă întreb: de ce există?". Într-adevăr e trist. Se pare, deci, că idealul "artistului complet" e doar atât: un ideal.

Răsfoind presa culturală

Monica Gheț

• Bilanțuri, multe bilanțuri se întind ca uleiul peste tiparul majorității revistelor culturale: cărțile anului 2004, premiile, apoi gîlceava intelectualilor cu ei înșiși, delimitări, solidarități, "grupuri de presiune" - întărite uneori de regretabile insulte, intoleranțe la persoane mai mult decît la idei ce descalifică oameni admirați, îndrăgiți prin opera și ținuta etică afișată pînă nu demult. Din motive obscure nouă, celor de pe margini, Observatorul cultural își încetează apariția pînă în 3 martie 2005 (SOS Observator cultural - protestul unor distinși intelectuali și artiști nealiniați înverșunării disjunctive e urmat de nota semnată de Carmen Mușat: Observatorul cultural își va păstra radicalitatea, în același număr al revistei 22 - nr. 778, anul XVI, 1-7 februarie 2005). Unii dintre noi îi păstrăm o călduroasă amintire de recunoștință vechii formații pentru forumul creat opiniilor românești contemporane, nutrind speranța că nici în viitor nu poate și nu trebuie să existe o aliniere monocromă a intereselor de rostire într-o societate atît de proteică (fie și cu tentă bonjuristă!) din România de azi.

• Același număr al revistei 22 găzduiește o scrisoare a Doinei Cornea adresată directorului SRI, Radu Timofte, "zvonacul" nr. 1 al pericolului de atentat asupra președintelui țării, Traian Băsescu - unde grav alarmatul ex-securist este invitat să-și dea demisia, fiindcă ori avertismentul acoperă o realitate, iar atunci mărturisirea lui pe post TV e adevărată imbecilitate descalificantă a serviciilor speciale, ori nu e nimic adevărat și atunci el și oamenii lui vor să-și dea importanță pentru camuflarea unor inavuabile păcate. E greu să nu împărtășești viziunea tranșantă a doamnei Doina Cornea.

• Scrisoarea lui Augustin Buzura către Nicolae Manolescu publicată integral în România literară nr 4, 2-8 februarie 2005 și care completează interviul aceluiași acordat la Realitatea TV lui Ion Cristoiu în emisiunea Omul și cartea, trebuie citită (pp. 32-31) pentru deziluzionarea utopiștilor de orice formație. Aflăm cu acest prilej că Nicolae Manolescu însuși se consideră demisionat din Consiliul Institutului Cultural Român, din rațiuni de onoare, "fără vreo conotație politică". Pe principiul verificat conform căruia baza aisbergului depășește în volum suprafața vizibilă, ne mulțumim că constatăm încă un eșec al dialogului cultural lipsit de miza orgoliilor. Amărăciunea lui Augustin Buzura lizibilă în text concurează doar cu mai recenta domniei sale detașare însoțită de avertismentul că nici o opreliște nu-i mai interzice cuvîntul jurnalistic acuzator. În perspectivă, deci, presa culturală se anunță un excitant mai tare decît cafeaua ori alcoolul.

• Numărul 5 (2 pe 2005) al revistei Idei în Dialog editată de Academia Cațavencu și condusă de Horia Roman Patapievici (succesorul lui Augustin Buzura la conducerea ICR), anunțată ca replică autohtonă la New York Review of Books conține materiale extrem laborioase, recenzii-studii, cum într-adevăr nu află în altă parte a presei culturale: analiză de text și context, referințe comparatistice aproape exhaustive, acribie în comentariul traducerilor, al etimologiei, soluții/varianțe posibile de îmbunătățirea scriiturii tălmăcite etc. Însă cantitatea uriașă a discursului critic riscă acoperirea

aparitiilor editoriale meritorii ale anului 2004 și 2005 abia într-o perioadă de 10 ani de acum înainte. Se mai distinge tonul declarat patriotic al unor materiale în tonalități acute, de stînjenoare amintire. Vezi în acest sens articolul lui Sorin Lavric: Arta de arunca cu piatra în Noica (pp.22-24) urmat de un poem al nimănuși altcuiva decît... Radu Gyr (Labuntur anni, p.25). Cităm de la pag. 23: "Cum adevărul despre tine se dezvăluie în ceea ce scrii despre alții și cum nu e cale mai bună de a-ți face propriul portret decît aceea de a-ți oglindi gîndurile în alții, doamna Lavastine, pesemne fără să o știe, ne oferă un portret fidel al constituției sale spirituale: o intelectuală manifestînd o reacție anafilactică acută la tot ce înseamnă națiune și naționalism." No comment ar fi prea facil inserat la acest nivel, deși prudența "diplomatică" ar vrea să te lași păgubaș. Totuși, fără feminisme ieftine, politic corecte (sic!), o femeie care scrie documentat ceea ce gîndește (vorbim în general, nu neapărat referitor la autoarea prea multor gafe pastișarde, despre care se vorbește în articol), este un intelectual și nu "o intelectuală", iar dacă preferințele-i sunt transnaționale, unde e drama? Credeam a fi cucerit în democrația, fie și fragilă, drepturile individului asupra colectivității, și a talentului deasupra comunității "incubatoare" - fiindcă există mai presu de mofturile identitare o energie a creației împotriva celei a mediocrității. După Revoluția Franceză, după Ceaușescu și "legea" lui Ashcroft a actului/ devoțiunii/ delațiunii patriotice (urmare a lui 11 septembrie 2001), naționalismul/ patriotismul explicit... "sună ca dracu'!" Cunoaștem obiecțiile, numai că de aici și pînă la transformarea noastră în "zombi" ai Occidentului (de ce nu Orientului?) e cale lungă și subtilă.

• Interesantă, "amuzantă", ușor iritantă, citim în Dilema veche (excelentă și după retragerea temporară a lui Andrei Pleșu la Cotroceni în calitate de consilier al politicii externe!) o polemică ce macină intelectuali ai Clujului. În nr. 53/ 2005 Ovidiu Pecican atacă (motivată) calitatea exprimării în limba română a textelor din interiorul selectei și aproape confidențialei publicații de artă: Idea artă + societate, (fostă Balkon) nr 18/ 2004. Redacția vizată replică în nr 55/2005 al Dilemei vechi, calificînd observațiile lui Pecican drept "un spectacol ieftin" și "meschin". Ovidiu Pecican e istoric și scriitor prolific iar filosofii din redacția

(urmare din pag. 30)

eroinei), jocul registrelor narative, amestecul permanent dintre oniric și real, dintre ludic și gravitate, dintre obiectiv și subiectiv, dintre ficțiunea narativă și istoria reală (vezi, între altele relatările inserate în roman despre Ceaușescu, Honecker, Gorbaciov sau căderea Zidului Berlinului), proiecția unui final provocator și deschis interpretărilor (Ana, o simplă aventurieră căzută în jocul capricios al unor împrejurări dramatice sau, dimpotrivă, Ana un agent infiltrat în obscure structuri ale spionajului?), din toate reieșind conturul unui personaj memorabil: o tânără cu o copilărie traumatizată, hoinară și senzuală, obsedată de figura tatălui și de

Idea îl zeflemisesc pentru ambiția de a accede la antropologia culturală. Să fie antropologia culturală un tărîm rezervat în exclusivitate filosofilor? Cert este că o discuție asupra impactului artei în societate e mai mult decît necesară în România, fie și cu poticneli, deși e păcat... Fondul disputei pare însă altul decît cel pus în tipar de autorii articolelor, dar tăcerea în jurul subiectului ar periclita și mai mult cultura vizuală a spațiului public de la noi, oricum retardată "la ora integrării" așa cum sesiza arhitectul Augustin Ioan în același număr 55 al Dilemei vechi (p. 12), vorbind despre "retardarea modului de a gîndi relația cu mediul". Augustin Ioan avertizează că mințile compatrioților noștri "cu bani mulți sînt schizoide: își doresc mașini de cel mai înalt rafinament și cu design ațîțător, dar își comandă locuințe cît mai retrograde vizual cu puțință, monumente închinate colibei pe pari, dar trase în marmură de cavou și cu țigla de oțel, neapărat suedeză". Iar A.I. încheie pe ton radical: "Întîrziată, România va fi admisă fără loc în Europa. Oricum candidase pe locuri speciale, pentru handicapați, fiind reușită pe pile, repetentă la start, deoarece a venit la examen fără cei cincisprezece ani de acasă".

• Așa cum ne-a obișnuit de ani buni, revista Lettre Internationale nu face rabat de la excelență. Recentă apariție a nr. 52/ediția română/iarna 2004-2005 se apleacă asupra valorilor europene în "teritoriu" ca și în spațiile extra-continentele. Grupajul "Dincolo de eveniment" conține memorabile intervenții ale lui Bronislaw Geremek, Anna Politkovskaia, William Langewiesche, Loretta Napoleoni, Paolo Moura, Anne Applebaum. Trebuie apoi neapărat parcurs grupajul de texte sub genericul: "Cultura-cardiogramă", unde-i regăsim pe Antonin J. Liehm, Matei Călinescu, Herta Müller, Adrian Mihalache, Karl Schlögel, Adam Michnik, Ryū Murakami, Ingeborg Bachmann. În originalul capitol "Cartea tinereții mele" suntem invitați la o fermecătoare călătorie în timpul formării unor autori. De asemeni, texte admirabile publicate în premieră alcătuiesc bine cunoscutul grupaj "Biblioteca <<Lettre Internationale>>", urmat de "Comentarii și scrisori" de la Ian Buruma, Geo Șerban, Ion Solacolu (interviu realizat de Alexandru Șahighian), Stephen Smith.

Nădăjduim că actuala conducere a Institutului Cultural Român, sub a cărui "pălărie" se editează Lettre Internationale, va ști și voi să mențină această "centură de aur" intelectual și artistic a integrării noastre în mult rîvnita familie a spiritului european.

moartea apoi a părinților, ca și de o stranie singurătate, cu o existență aflată deseori la limita prostituției, mitomană, ușuratică, dar și plină de mister și de o sensibilitate aparte (vezi scrisoarea, din final, către Mihai, prietenul care o adusese în Occident și care o părăsește inexplicabil), fugind permanent de propria-i țară, dar și de propria-i identitate. Un destin înscris, așadar, sub semnul aceleiași fugii (ce însoțește, aproape invariabil, personajele, ca și scriitura, lui Dumitru Țepeneag), înțeleasă, în cele din urmă - cum ar spune însuși autorul, într-unul din interviurile sale -, drept o fugă înspre propria-i moarte.

sumar

opinii

Călin Stegorean: Mai "catolici" decât Papa • 2

editorial

Oana Pughineanu: Echinox și echi-noxe • 3

cartea

Ioana Cistelean: Vulnerabilitatea cercului nisipos • 4

Adrian Țion: Pentru un teatru de buzunar • 4
Ștefana Pop-Curșeu: În căutarea dușmanului declarat • 5

comentarii

Echinox și echinoxști

Corin Braga: Echinoxul ca o casă comună • 7
Ștefan Manasia: Mic manual de literatură cu poeți (și critici). Panorama poeziei echinoxiste • 8
Horea Poenar: "Bătrânii" Echinoxului • 8
Sanda Cordoș: Orgoliu, nu ruptură • 9
Petru Poantă: Reconsiderarea ierarhiilor • 9
Ovidiu Pecican: Echinox analitic și autocritic • 10
De vorbă cu Aurel Codoban: Dicționar de nota 7 • 11

telecarnet

Gheorghe Grigurcu: Așa-zisele contestări • 12

grafii

Mircea Muthu: Reportaj de război • 13

incidențe

Simona Furdui: Un Caravaggio modern • 14

eseu

Ion Pop: Caragiale în poezia generației '80 (II) • 16

Lucia Hărdăuț: Despre un "alt" Creangă • 18

puncte de vedere

Egyed Péter: Relațiile literare româno-maghiare • 19

Maria Vodă-Căpușan: A fi și a avea - jurnal nemetafizic • 21

sare-n ochi

Laszlo Alexandru: Lumea lui Dante, închipuită de Patapievic (I) • 22

cultura civică

Ancheta Tribuna • 23

interviu

Andrei Marga • 24

poezie

Ioan Negru • 25

proză

Daniel Moșoiu: Angelica • 26

traduceri

Gérard Blua • 27

sociologie

Gheorghe Cordoș: O istorie a gândirii sociale românești în texte alese • 28

flash meridian

Ing. Licu Stavri: Mirajul liderului exilat • 29

ex-abrupto

Radu Țuculescu: Bravo, tu Elfriede, ai pus-o de-un Nobel! • 30

ochiul lecturii

Ștefan Melancu: Dumitru Țepeneag, La belle Roumaine • 30

muzică

Virgil Mihaiu: Janáček cântat în cehă, Bernstein cântat în ebraică la Cluj • 31

teatru

Adrian Țion: Plăcut fără miză • 32

Claudiu Groza: Premiere, aniversări, colocvii... • 32

film

Ioan-Pavel Azap: Comoara națională • 33

aspiratorul de nimicuri

Mihai Dragolea: Tras & băgat, un pix și un bob de fasole • 33

nopti și zile

Mihai Bărbulescu: Lupa capitolina • 34

grafomania

Matei Burlacu: Din culise nu se vede nimic • 34

reactiv

Monica Gheț: Răsfoind presa culturală • 35

plastică

Livius George Ilea: Mesajul secund al picturii • 36

plastică

Mesajul secund al picturii

Livius George Ilea

Există printre pictori voci singulare care își depășesc limitele preocupărilor specifice privind problemele picturii, propriile angoase existențiale, asumându-și cu luciditate sau inepuizabilă candoare dilemele grave ale unei umanități contemporane aflate în stare de ireversibilă derivă. Ovidiu Avram este unul dintre aceia pentru care disconfortul de a trăi într-o astfel de lume, amenințată de spectrul unor iminente dezastre, vizând pericolele depersonalizării, de spiritualizării în contextul efectelor de seră, sterilizante ale globalizării conferă picturii sale un pronunțat caracter de exorcizare.

Născut la 9 August 1953, la Teiuș, Alba, Ovidiu Avram este absolvent al Academiei de Arte "Ion Andreescu". Din 1975, anul primei sale expoziții personale la galeria "Grigore Preoteasa" din București, pictorul se manifestă în mod constant prin numeroase expoziții personale. În 1978 expune la galeria "Filo" din Cluj-Napoca și la București la galeria "Amfiteatru". La Iași expune în anii 1980 și 1982 la galeria "Cronica". În anul 1981 expune în galeria "Tribuna" susținută cu generozitate de această publicație care îi conferă și un premiu în anul 1983 (un alt premiu i se va decerna în 2001 de către revista Art Addiction, Stockholm pentru "Most Inovating Artist"). Expune începând din 1985 în galeriile lui Hans Joachim Grove din Braunschweig unde intenționează să și evadeze din "paradisul comunist". Reușește în 1988 să plece în Polonia, abandonându-și un frustrant loc de muncă la "Cero", în atelierul de decalcomanie, experiență pe care o valorifică în experimentări ale unor diverse tehnici picturale. Ajuns inițial la Cracovia, ia legătura în mediile studențești catolice cu militanții "Solidarității" ("Solidarnosc") și se mută la Gdansk, centru muncitoresc al cărui lider carismatic, Lech Walesa, întruhipa speranțele de libertate reînsoflete în acele luni din preajma anului 1989, ale tuturor națiunilor oprimate în cadrul lagărului comunist. Reușește să ajungă în Ungaria, cu o scrisoare de recomandare semnată de Lech Walesa, unde ia legătura cu gruparea de opoziție de la "Jurta Szinhaz" unde se angajează ca grafician. Incomod și pentru oficialitățile din Ungaria, este arestat și eliberat la scurt timp, reușind în fine să ajungă în Germania Federală. La Köln îl aștepta pictorul Nicolae Maniu și calvarul părea că a luat sfârșit. Experiența sa occidentală încetează după trei ani, nemulțumit de viața în libertate în "paradisul de consum" și se întoarce în 1992 în România care părea, în toiul mineriadelor, grav amenințată și din nou în suferință. Începe un intens exercițiu spiritual la Mănăstirea Nicula, considerându-se întors la credința ortodoxă după chinuitoare experiențe anterioare, însumabile ocultismului, doctrinelor ezoterice asiatic. Începute ca reacții de evaziune în fața agresiunii ideologice comuniste aceste preocupări îl conduc în mod paradoxal către soluția creștină,

rămânând încifrate în lucrările sale ca simboluri ale dezorientării spirituale, elemente active ale exorcizărilor.

Simbolurile eterogene recurente în pictura lui Ovidiu Avram avertizează asupra pericolelor disoluției morale acuzate de omul contemporan, de pierderea și pervertirea înțeleșurilor originare, a rosturilor spirituale ale ființei. Pictorul, seismograf sensibil al nevoii stringente a omului contemporan de solidaritate în încercarea extremă de limpezire spirituală, își asumă riscul deschiderii unei adevărate cutii a Pandorei, prin repertoriul de simboluri și semne abil manipulate plastic în deșertul sterilității. Insolitul acestor imagini întărește acest mesaj secund al compozițiilor sale. Ovidiu Avram subordonează tehnicile extrem de diverse, asistate uneori de computer, de factură grafică, picturală sau sugerând arta colajului unei susținute apetente polemice. Vagul postmodernism este recuzat prin însăși mijloacele sale, fragmente ale memoriei noastre culturale coexistând înghețate, pietrificate în compoziții statice în care lumina colorată care le învăluie pare a vorbi despre mistica luminii, despre puritatea dintâi și despre cea de pe urmă.



Ovidiu Avram Alchimistul (detaliu)

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 90.000 lei - trimestru, 180.000 lei - semestru, 360.000 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 144.000 lei - trimestru, 288.000 lei - semestru, 576.000 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de Cultură Tribuna, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

