

TRIBUNA

74

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 1-15 OCTOMBRIE 2005

15 000
1,50 lei



Kohshei - Iiife III (1999)

eseu

Ion Pop
Un neoromantic:
Mihai Ursachi

(post)modernisme

Adrian Costache
Lorin Ghiman
Mihai-Vlad Gu^a
Valentina Bumba"-Vorobiov

interferențe

Kohshei

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
Monica Gheț
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Pavel Pușcaș
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:
Mihai-Vlad Guță

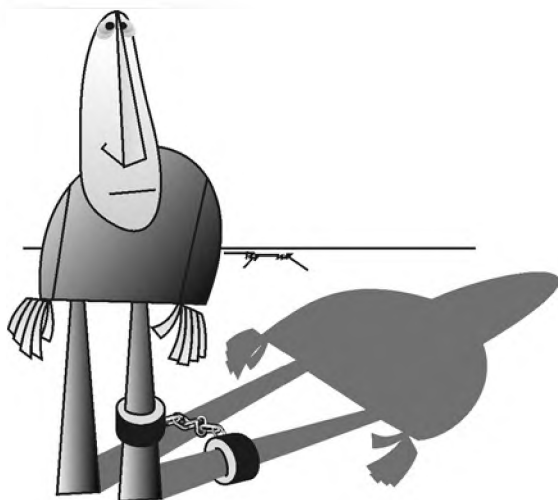
Colaționare și supervizare:
Amalia Lumei

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

bour



ecran

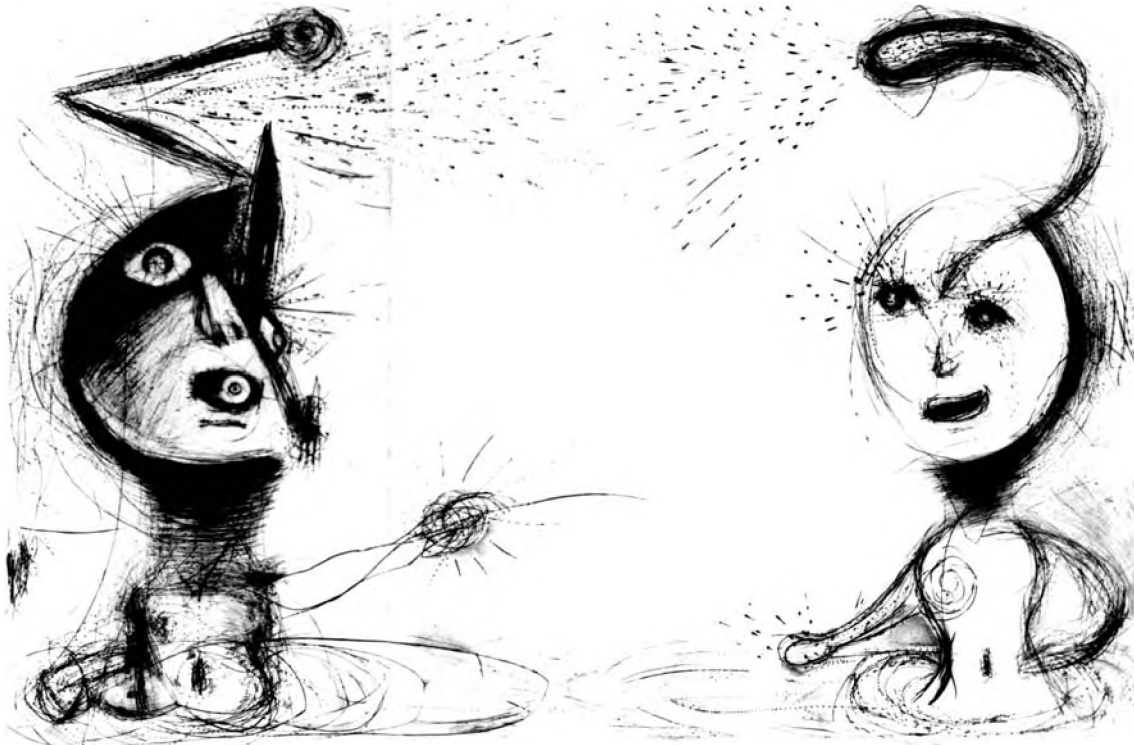
Un fleac, m-au/ ne-au/ v-au piratat

Cadavre ambalate în saci de plastic, durii din garda națională cu arme automate în mâini, patrulind prin apa infestată cu paraziți (microbi, negri și homeleși). Atentatori irakieni, evrei, palestinieni, și vocea de chewing-gum a știristei de pe TVR 1 (unicul post pe care bietul meu samsung îl prinde). Când nu începe cu asta, tipa cu nume de agresor (Dana Războiu) începe cu podul de la Mărăcineni, Băsescu și Tăriceanu efectuând rocada pe frontul de lucru, Năstase plimbându-se cu bicicleta prin Casa Poporului etc., etc.

Vineri, 16 septembrie, ora 19.00, speram să nu fie așa, sacii de plastic cu forme umane & durii lor, sacii plini cu nisip pe malul Siretului, Prutului, Troțușului & starurile media autohtone...

pierzând, în acest mod, drepturile ce i se cuvin, aproape 150 de milioane de lei (vechi, presupun). Au urmat privirile de Stan și Bran ale domnilor polițiști, rictusul domnului Liiceanu căruia piața neagră, iacătă, a îndrăznit să-i contrafacă bomboana tipografică, brandul MC, miorița contemporană. Asta după ce marți sau miercuri, în *Cotidianul*, «doi tineri din Giurgiu» au fost arestați pentru că au reușit să falsifice heroina: din medicamente autohtone, au creat un drog mult mai puternic și mai ieftin... Ca să vezi, mi-am spus, ce-o fi căutat Bill Burroughs în Tânger, când la Giurgiu...

Și mi-am amintit că domnul Tudor Giurgiu, charismaticul director al Festivalului Internațional de Film Transilvania e, de câteva săptămâni, și



Kohsei

Life III (2002)

Ai lor spărgînd uși (cu ochelari de soare, walkie-talkie), ai noștri cu bărci pneumatice dezumflate în uniforme descusute evacuînd...

La urma urmei, el, TVR-ul, cu o seară înainte spusese: seară magică, fotbal, de cînd nu ne-am mai..., bucurie, fericire..., o seară de coșmar pentru Everton, Valerenga umilită... (și toate celelalte floricele de stil care traversează de obicei, timid, căpșorul lui Emil Grădinescu). Acuma, stăteam pe canapea, era aproape 19.00, așteptam vocea fetei cu nume de măcelar să mă încînte, să mă anunțe taiorul ei casually resurecția fotbalistică a nației, să-mi descrie ilustrația ei cercei zîmbetul necontrafacut al lui Daniel Oprea și urletele de fericire-durere ale unui Claudiu Niculescu cu umărul dislocat. Așteptam, cuminte, pe canapea, gîndindu-mă că dîndărătul ecranului t.v. se pregătesc – poate – iarăși saci de plastic și atentate, durii lor & băieții noștri etc. sau poate acuma o machiază și îi dau să poarte un taior alb-roșu, ori roș-albastru sau vișiniu...

Dar fata cu nume de măcelar s-a străduit în seara de 16 atît de rău, încît a surprins plăcut pînă și un microbist ca mine: pe litoral au fost descoperite exemplare **contrafăcute** din cartea lui Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, autorul

director al postului public de televiziune (singurul pe care, cum v-am spus, micul meu samsung îl poate recepționa...). În numele microbiștilor plictisiți, dezamăgiți, cînd nu scîrbiți, umiliți, cer domnului Tudor Giurgiu să(-i) declare (fetei cu nume de agresor) război: război împotriva prostului gust și a violenței nejustificate, împotriva necrofiliei și transformării TVR într-un bazar cu mondenități sinistre, împotriva pupincurismului politic.

Cît despre MC, de ce l-am amintit aici? Păi, am uitat să vă spun. M-a sunat simbătă amicul bistrițean și mi-a zis: Am fost la concertul lui Bălănescu, în București, și ca să nu mă întorc cu mîna goală am luat ultimul Greenaway pe dvd. Pirat. Hai să ne întîlnim la o bere, țî-l faci și tu.

Ștefan Manasia,
corespondent de război

editorial

"Absolutul de buzunar"

Oana Pughineanu

În 1917 R. Mutt trimitea la o expoziție ce-și avea drept slogan formula „Fără premii, fără juriu” un obiect care prin evidența lui avea să arunce în aer aproape toate convențiile artistice. R. Mutt se dovedi a fi celebrul Duchamp, marele farsor care făcuse din artă o fraudă, în dublu sens: deposedând publicul larg de așteptările lui și deposedând însuși artistul de ideea că ar fi măcar un simplu producător, căci de creație nici nu mai poate fi vorba. Orice avangardă devine inutilă: artistul nu mai are nimic de negat, nici măcar pe sine. Ultima provocare: să ieși cumva din artă, să fii non-artist. Dar ce fac iubitorii de artă, marele public? Un posibil răspuns ni-l dă Thierry de Duve: „A avea sensibilitate pentru artă înseamnă a simți conflictul de valori ca pe un conflict de sentimente. Sensibilitatea aceasta este ceva care, departe de a vă ține departe de încăierare, vă proiectează drept în mijlocul ei: este ceva complet opus dezinteresului sau distanțării estetice și, totodată, ceva extrem de diferit de flerul dandy-ului sau snobului care gustă din toate valorile conflictuale pentru a o alege, din reflex, pe cea care șochează și îl va deosebi de plebe” (*Kant după Duchamp*). Cu alte cuvinte trebuie să avem odată puși față în față cu arta un „sentiment al disensiunii”, un „sentiment al nonasentimentului”. E un fel de a transforma disonanța cognitivă în habitus, noul *sensus communis* al postmodernității.

De la Baudelaire încoace arta a manifestat o atitudine din ce în ce mai corozivă la adresa frumosului, până a ajunge să se descortorosească de el ca de cel mai scandalos clișeu. Pisoarul lui Duchamp este un obiect care trece dincolo de frumos și urât, dar artistul nu devine un supercreator, la fel ca supraomul nietzschean de dincolo de bine și de rău. Dacă pe tărâmul acestei noi libertăți supraomul își dă sieși legea (asemeni geniului), artistul nu face decât să devină terminalul unor alegeri aleatorii: Duchamp mărturisește că alegerea unui *readymade* se bazează pe o „reacție de indiferență vizuală și, în același timp, pe o absență totală de bun sau prost-gust [...] de fapt pe o anestezie totală”. Pisoarul nu devine astfel un obiect de judecată estetic, ci un „obiect de judecată”. Thierry de Duve propune tocmai de aceea să judecăm obiectele artistice aplicându-le într-un final imperativul categoric kantian, care în concepția sa devine: „fă absolut orice numai să fie artă”. Dar dacă maxima voinței devine „absolut orice” (după cum am văzut, o alegere aleatorie) atunci avem de-a face cu un Kant *a rebours*. Dacă maxima lui Kant avea vreo „utilitate” era tocmai aceea de a se împotrivi „absolut oricelui”. Asctului Kant i-ar fi fost mult mai drag nimicul absolut, poate singurul garant al moralității în ceea ce privește acțiunea, și lipsa de concept, și în ceea ce privește arta/frumosul. Thierry de Duve aplică imperativul categoric domeniului artei, nu atât datorită faptului că din ea a rămas doar „conceptul”, ci pentru că vede în posibilitatea de a deveni toți artiști, o condiție a emancipării. Dar maxima emancipării minime devine minima emancipării maxime: am văzut cu toții pisoare și cu toții cunoaștem „convenția” de a le privi ca artă, dar emanciparea nu înseamnă „de-a gata”. Ea presupune parcurgerea unui drum însuflețit de speranța deșartă în atingerea stării de maturitate.

Ceea ce pentru Kant era limită, pentru artă

devine punct de plecare. Punctul de „sosire” e hiperrealitatea teoretizată de Baudrillard. Bietul intelect kantian ce-și întindea firele (categoriile) peste lume asemeni unui păianjen se află acum în posesia unei muște virtuale. Dacă realitatea lucrului în sine era de nedemonstrat, simulacrul este o irealitate de necontestat. Imperativul categoric kantian era menit să ghideze un individ care *trebuie* să acționeze *ca și cum* acest lucru în sine (sau un universal) ar exista. *Ca și cum*-ul era un fel de pariu pascalian cu umanitatea din noi. Acesta a fost drumul de la transcendent la transcendental, urmat de drumul de la transcendental la debaraua numită inconștient. Deconstrucția face din individ un fel de zomby

totul, de la detergenți la președinți, face din om un android prozaic, lipsit de preocupări etice. Muzeul Holocaustului din Washington, după cum comentează Richard Appignanesi și Chris Garratt în *Câte ceva despre postmodernism*, este un „alt gen de Disneyland hiper-realist” în care înregistrările video și fotografiile îți oferă „senzații tari, cu omoruri pe viu” totul luând sfârșit în momentul în care „legitimațiile vizitatorilor au fost aruncate la un loc cu sticlele de sucuri și ambalajele pachetelor de ciocolată”. Istoria nu e decât un alt film cu împușcături, iar cei interesați îl pot viziona pentru câțiva dolari. În mintea unui copil Hitler va fi probabil un soi de Hannibal Lecter, dar care nu face reclamă la produsele Gucci pe care le oferă galant agentului FBI înainte de a-i canibaliza amicul.

Când nu vizităm Muzeul Holocaustului, de simțurile noastre rămâne să se ocupe kitsch-ul, „arta de 39000 lei” care ne servește o doză oricât



Kohsei

Come into the world 3 (2002)

bâguind dezorientat între un transindividual lingvistic (gramatologic) și absolut oricelul artei Duchamp tratează dezorientarea cu ironie, pisoarul devenind o veritabilă cutie a Pandorei din care continuă să țîșnească dispute. Printre ele se numără și cele legate de jocurile artei (non-artei) care nu se pot desprinde de acelea ale puterii, așa cum credea Adorno. Refuzând muzeul, și orice încercare de a-i conferi un statut, arta s-a diseminat în reclame, programe Tv, campanii electorale etc. Chiar când ia în derădere puterea, jocurile ei conceptuale nu sunt mai mult decât o „hârjoneală” în pat cu dușmanul. Există o diferență uriașă între felul în care lucrătorul din lumea a treia care fabrică adidași pe bandă și cumpărătorul occidental înțeleg maxima *just do it*. Tocmai ambalajul acesta artistic care însoțește

de mare am dori de infantilism. Artă la 39000 te face să te simți ca-n burta mamei. Nimic de făcut, nimic de gândit... armonie prestabilită. Absolut oricelul artei universalizate face din absolut cel mai hilar lucru. Cei ce produc nesfârșitele emisiuni gen *Camera ascunsă* știu asta: instalând un giroscop uriaș (un „absolut de buzunar”, după cum îl numea Michel Tournier în *Regele arinilor*) în bagajele unui individ, noi ceilalți, „sufletele din fotoliu” stând în fața ecranului, putem să rădem copios pe seama celui ce nu poate schimba direcția, fiind cărat de bagaj.

cartea

Esentializarea lumii lui Nu

Ioana Cistelean

AUREL PANTEA

Negru pe negru (un alt poem)

Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005

Vestea cea bună este că Aurel Pantea s-a întors la poezie: volumul *Negru pe negru (un alt poem)* nu se rezumă la a fi o reiterare a tematicii practicate deja de autor în cartea parțial omonimă din 1993, în speță, și, în genere, în lirica sa inițiată încă din 1980, în *Casa cu retori*, ci insinuează o cvasi-soluționare a obsesiei pantești, traversând hățșurile amalgamate, sinuoase ale problematicii auctoriale instaurate de mai bine de două decenii.

Traseul consumat aici punctează polii unei ecuații mai vechi, apropiată în totalitate lui Aurel Pantea: opțiunea sa de a fi "de o parte sau de alta a limbajului" include imaginea "celuilalt", dar și a "ceea ce se află deasupra și dedesubtul" aceluiași limbaj; confesiunea lirică e mai brutală, mai dureroasă, căci de data asta esențele se cer imperios deconspirate. Nu poemul, ci de-a dreptul limbajul său; nu străinul, oarecum ingrat, ci chiar moartea, ca experiență și ca spaimă ultimă. Ion Pop notează în "prefața" volumului tocmai această esențializare brută a discursului liric propriu lui Aurel Pantea: "noile poeme tind să ajungă la straturile ultime ale acestor subterane întunecate, construind proiecția unei *convertiri* a transcendentului, ca exteriorizare absolută, într-o instanță interiorizată (...)". Bătălia se derulează labirintic, inspirând confuzia circumscrisă de o diluare a timpului preschimbată abrupt într-o limitare amenințătoare a sa ("și timpul nu va mai dura, și se va despărți/de sine (...)"); "și timpul nu va mai fi, nu va mai fi, va rămîne/ doar această propoziție și un cîmp mare, vorbirea/ ultimă/ ..., străduindu-se"); amprenta feminității asupra timpului sporește angoasa auctorială, imprimîndu-i un plus de agresivitate ("...timpul e o femeie, feminitatea cu toate/senzațiile șiroind,/incendiatoarea,

magna mater, sîrteacătoarea"), pentru ca apogeul trăirii să se concentreze în corelarea timpului și a morții - și aceasta din urmă comportînd atributele feminității, conotate negativ: "și moartea (...)/iubindu-se cu timpul (...)/ cu timpul în toate gurile ei, are tot timpul și toată vremea ceva de spus". Semnificațiile ultime ale existenței umane și ale scriiturii sînt demitizate în forță: paradigma pantească înverșunată, suferindă, de dinaintea acestui "alt poem" e sîrtecată, abandonată voluntar și asumat; direcția lirismului se modifică radical, exteriorul fiind lepădat în favoarea unei interiorizări sintetizate, codificate - sinele devine centrul definirilor poetico-existențialiste, criza înghițind sintaxa, mecanismul, rostul scrierii și realul. Simbolistica morții la Aurel Pantea este într-atît de fulminantă încît i se acordă statutul de stăpînă a limbajului, de esență a lui - "ea are verbul în care sensurile sînt negre". Orice tentativă de rostire lirică îi este atribuită nonșalant: "rostește-ți moartea, naște-ți moartea și amuțește/pe veci, stau cu moartea în gură/și vorbesc în neștire". Există o progresie în sinonimia metaforico-lirică a morții ("tăcerea feroce"; "liniștea verzuie"; "eliminatioarea"; "nemicitorul"; "mutul"; "nemicitorul cu gura mută"), precum există și o încercare de a o lămuri în raport cu creația ("moartea e o deficiență a limbajelor noastre"); prezența sa aruncă actantul liric într-un hău al cărui unic reper oarecum viabil îl reprezintă realul prezent ("...fii drept cu memoria, lasă-te prezentului cu valve absorbitoare"), resimțit și el la un moment dat drept "o simplă iluzie", proiectată doar ca opțiune, ca demers volitiv, pseudo-volitiv: "O să-i vorbesc și eu despre pungile lui de sub ochi,/ despre tusea lui seacă". Tot acest hățș al căutării sinelui și al sensurilor ontice anexează oboseala, simțămîntul inutilității, spaima eșecului, negația, scindarea, depersonalizarea, disperarea ("...în adîncuri/ totul a fost mîncat/ toate sensurile"; "spaima străvechi, neînțelegeri, tinere trupuri ale iadului/și amînări pentru o confruntare/in care nimeni nu va triumfa și cine știe cine va pierde"; "și spaima, ele, acele găuri prin care nu se vede nimic"; "Așa, acum, cel ce se anunță este altceva decît tine.../(...)/...astfel ești, o privire fără/ prea



Kohsei

Bărbat

multe șanse..."; "cînd știi că numai oboseala (...)/mai face lucrurile să semnifice (...)/...nu mai pot, Iisuse Christoase,/ nu știu ce scriu, nu mai știu ce scriu", "Mi-e scîrbă să pun la lucru limbajul/ scriu, eu, acum,/ și nu mai știu cine vorbește în poem") și sîrșește prin a resimți "scrisul ca osîndă".

Lirica lui Aurel Pantea se construiește paradoxal deconstructiv, crucificînd spații odinioară comune-comode, demistificîndu-și propriile coordonate odată certe și confortabile ("mulțimea"; "grămada" - "Necroze și țesuturi vii"), răsturnîndu-și ordinea de altădată și revelîndu-și semnifica(n)tele primare, filtrîndu-și obstacolele inițiatice prin re-focalizarea *privirii* - strategie leit-motiv a creației pantești ("...și așa apari, dintr-o îndoială a/luminii, și vezi, în sîrșit, secretul, bun de aruncat ești,/ între cîini, între hiene și chiar secretul din tine e o/simplă îndoială a luminii, și-așa, toate se întocmesc"). Revelarea adevărurilor e dublată pe alocuri și de intruziunea eseistului în text cu explicații de subsol, demers inedit și incitant totodată: "imaginația a descoperit că poartă în ea însăși germenii negației (...). Conștiința poetică ajunge, în acest stadiu, un simplu martor al unui confesional în care vin în limbaj conținuturi la care ea, pînă acum, se raporta ca la niște realități exterioare."; "Acel acuzativ e de dinainte de textul poemului. Pare a fi un simplu element sau chiar spațiu lăuntric de manevră a imaginației. El, niciodată, nu va zice nimic. Poetic, este neutru/nul."

Per ansamblu, viziunea acestui "alt poem" al lui Aurel Pantea e amuțită într-o tonalitate sumbră, gravă, - cînd și cînd, zvicniri de revoltă-ripostă de genul "consumă-l tu", "privește codul, numai codul și risipește-te", "Pulverizează-te, fii lumina pe care o vede limbajul"; plonjarea către miezul lumii lui Nu e desemnată de a *simți* și nicidecum de a *ști*, balanța păstrîndu-se într-un echilibru stabil între "ce și cum", ceea ce-i autentifică mirajul.



Kohsei

Cluj VI

Sextil Pușcariu restituit

Onufrie Vințeler

GABRIEL VASILIU

Sextil Pușcariu – director de publicații

Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2004

În ultimele decenii, opera lui Sextil Pușcariu a început să recapete o largă circulație. Au fost publicate lucrările sale rămase în manuscris, i-au fost publicate unele lucrări de bază și s-au scris zeci de monografii despre viața și activitatea lui. Nu avem posibilitatea să enumerăm toate articolele dedicate savantului, însă merită să fie amintite monografiile: *Sextil Pușcariu – cercetări și studii*, 1974, ediție îngrijită de Dan Ilie (Iași); Elisabeta Faiciuc, *Sextil Pușcariu, Bibliografie*, 2000 (Cluj-Napoca); Mircea Vaida, *Sextil Pușcariu – critic și istoric literar*, 1972 (Cluj) și altele.

Lui Sextil Pușcariu i-au fost dedicate și sesiuni științifice la Cluj, Bran, București etc., cu toate acestea opera și activitatea acestui colos, un munte de idei, încă nu sunt pe deplin cunoscute. Motivul este că el nu a fost primul rector al Universității române din Cluj, el a însemnat o epocă în lingvistica românească, precum și în istoria literaturii și culturii românești. Sextil Pușcariu s-a afirmat nu numai ca savant de talie europeană, ci și ca un remarcabil organizator, o personalitate care a știut să rezolve cu promptitudine toate problemele care au apărut pe parcurs. În acest sens, stau mărturie contribuțiile sale la organizarea, după principii noi, a Universității clujene, apoi înființarea *Muzeului Limbii Române*, prima instituție de acest fel din țara noastră, unde pornind de la zero a creat o școală lingvistică a cărei faimă a depășit granițele țării. Cu oameni formați sub conducerea lui directă, în cadrul Muzeului au fost elaborate lucrări de mare prestigiu precum *Dicționarul limbii române*, câteva tipuri de atlase lingvistice ale limbii române, înființarea primei reviste de lingvistică din România, *Dacoromania* și altele. Personal, Sextil Pușcariu s-a implicat și a elaborat lucrări de valoare, actuale până în zilele noastre, în toate compartimentele limbii. Astfel, s-a afirmat, lăsând urme adânci, în morfologie și sintaxă, în fonetică și fonologie, în dialectologie și etimologie, în lingvistică generală și în alte domenii în care a elaborat lucrări cunoscute și apreciate de specialiști din țară și de peste hotare.

Mai puțin este cunoscută activitatea de jurnalist a lui Sextil Pușcariu. Pe această linie avem în vedere nu numai articolele sale rispite în paginile a aproape 140 de periodice, unde a publicat sute de articole. Cum se dovedește, și în acest domeniu a fost deosebit de prolific. Trebuie subliniat faptul că Sextil Pușcariu nu numai că a colaborat la un număr impresionant de reviste și ziare, dar a și înființat și condus personal câteva publicații. Grație unui efort susținut și a unei munci migăloase ale cunoscutului cercetător științific de la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Gabriel Vasiliu, cititorii dispun astăzi de o amplă și valoroasă lucrare despre activitatea de ziarist a lui Sextil Pușcariu. Se cere să subliniem faptul că lucrarea antologică despre care este vorba se intitulează *Sextil Pușcariu – director de publicații*, apărută la Editura Napoca Star, 2004, 367 p., în condiții grafice de excepție. Monografia antologică trădează un volum de muncă și multă pricepere în depistarea tuturor articolelor scrise și semnate de Sextil Pușcariu, dacă ținem seama că multe dintre ele au fost semnate cu pseudonim. Pe de altă parte, trebuie să constatăm că nici în cele mai prestigioase biblioteci nu toate colecțiile sunt complete atunci când cercetătorul este obligat să investigheze câteva colecții. Printr-o muncă

migăloasă și perseverentă Gabriel Vasiliu a cercetat pagină cu pagină 138 de periodice, care apăreau zilnic sau săptămânal, chiar și numai pentru un an; ne dăm seama de cât efort a fost nevoie. Desigur, în prezenta lucrare sunt tratate cu lux de amănunte doar publicațiile înființate și conduse de Sextil Pușcariu. Pentru că numai la Cernăuți au fost publicate opt periodice:

Almanahul jubilar, Academia ortodoxă, Apărarea națională, Iconar, Junimea Literară, Patria, Revista filologică, Școala, Voința poporului. În toate acestea, Sextil Pușcariu a publicat articole pe cele mai diferite teme, dovadă a vastității preocupărilor reputatului savant.

Lucrarea menționată, prefațată de reputatul profesor universitar Mircea Muthu, este secționată în Argument, patru capitole duble care tratează cele patru reviste, concluzii, o notă explicativă, bibliografia selectivă utilizată, precum și rezumate în limbile franceză, germană și engleză. Ținând însă seama de vasta și îndelungata activitate a lui Sextil Pușcariu la Cernăuți, credem că ar fi fost indicat să existe și un rezumat în limba rusă sau în limba ucraineană. Nu de alta, dar să știe și cei din zona respectivă ce fel de români au funcționat pe acele meleaguri.

Sextil Pușcariu a debutat ca ziarist la numai 15 ani, la *Gazeta de Transilvania*, apoi a continuat la *Tribuna sibiiană* și altele, unde, timp îndelungat, s-a dovedit a fi un colaborator fervent.

Prima revistă scoasă și condusă de Sextil Pușcariu a fost *Glusul Bucovinei*, apărută la Cernăuți, în 1918, ca o necesitate stringentă dacă ne gândim că din cele 11 ziare și reviste câte apăreau în acel timp în Bucovina, doar patru erau în limba română. Însuși titlul revistei subliniază faptul că Bucovina avea ceva de spus. Nu întâmplător, primul articol semnat de Sextil Pușcariu în numărul unu din 1918 se intitula sugestiv *Ce vrem?* și sublinia: „să știm de pe acuma ce vrem și să o spunem cu glas tare, împiedicând din vreme orice acțiune care s-ar întreprinde în detrimentul intereselor românești.

Vrem: să rămânem Români pe pământul nostru strămoșesc și să ne ocărmuim singuri, precum o cer interesele noastre românești.

Nu mai vrem: să cerșim de la nimeni drepturile care ni se cuvin, ci în schimbul jertfelor de sânge aduse în acest război – jertfe mai dureroase decât ale altor popoare.

Prețindem: ca împreună cu frații noștri din Transilvania și Ungaria, cu care ne găsim în aceeași situație, să ne plâmuim viitorul care ne convine nouă în cadrul românismului”. Chiar și

numai din citatul articolului-program rezultă că Sextil Pușcariu era un bun patriot. Trebuie să ținem seama că 1918 a fost anul marilor frământări de după Primul Război Mondial, când s-a schimbat configurația hărții bătrânului continent al Europei. Prin urmare, cetățenii Bucovinei aveau nevoie de informații în limba română.

Așa cum relevă G. Vasiliu, datorită multitudinii de subiecte abordate în *Glusul Bucovinei*, precum și a materialelor semnate de colaboratori de elită, revista s-a impus ca o publicație de prestigiu, fapt recunoscut de specialiști notorii. Multe articole nu și-au pierdut valabilitatea până în zilele noastre. Astfel, începând cu articolul menționat din primul număr al revistei și până în anul 1933, Sextil Pușcariu a publicat 65 de articole și cuvântări. Amintim cu această ocazie că la „*Glusul Bucovinei*” a debutat și ilustrat poet și filosof ardelean Lucian Blaga, lansat, de altfel, de Sextil Pușcariu. Cf. în acest sens articolul: *Un poet: Lucian Blaga*.

A doua mare și importantă revistă inițiată și condusă de Sextil Pușcariu este *Dacoromania*, cu subtitlul „*Buletinul Muzeului Limbii Române*” (1921-1945), prima revistă de lingvistică din România, în care au publicat specialiști din toată țara, precum și din străinătate. Datorită recenziilor și prezentărilor de cărți s-a menținut un contact permanent cu lingvistica din alte țări. Personal, Sextil Pușcariu, începând cu primul număr, a publicat în *Dacoromania* 19 studii, 59 de recenzii, 7 note, 15 necrologuri și 15 articole, un fapt foarte important.

Revista *Cultura*, inițiată și condusă tot de Sextil Pușcariu, a apărut în total doar în patru numere, în anul 1924. Scopul acestei reviste era de a apropia din punct de vedere spiritual de români pe reprezentanții minorităților naționale. În această revistă au apărut numeroase studii în limbile maghiară și germană, iar dintre colaboratori, pe lângă români, un număr însemnat erau maghiari și nemți. Revista a fost difuzată și peste hotare. În 168 de numere apare, în 1931, ziarul *Drumul Nou*.

Lucrarea întocmită de G. Vasiliu este o carte de căpătâi, pe care o recomandăm nu numai ziaristilor, ci și filologilor, literaților, istoricilor și nu în ultimul rând politicianilor de astăzi, care au nevoie de cultură politică. Autorul, Gabriel Vasiliu, pentru travaliul depus merită sincere felicitări.



Kohsei

Cluj XIII

comentarii

O lucrare necesară

Alexandru Simon

Pe o sinteză de istorie a românilor, ori numai a României, scrisă de unul sau de mai mulți autori, se depun fie elogi, fie injurii. Este un maniheism valabil indiferent de glazură. Este și un reper, sub ambele specii ale gestului față de operă, pentru normalitatea căreia i se adresează un asemenea demers.

Interesant este că adesea, în sus sau în jos, aceste însemne sunt depuse de către autori a căror muncă întrunește prea puțin caracteristicile sintezei, ca specialiști, ca profani în domeniul asupra căruia își aplică aprecierea. De prea puține ori, însemnele sunt lăsate de către oamenii cu capacitate de sinteză, fie ei inițiați, fie ei doar pasionați de subiect, iar atunci, acceptarea sau respingerea operei discutate iau haina unei mici-mari nobleți. Neavând pretenția, laudativă ori depreciativă, de a aparține vreunui dintre categoriile de mai sus, ne deschidem, la rândul nostru, gura în litere asupra celei mai recent apărute istorii a României, scrisă de această dată dinspre Cluj spre țară, o primă notă de individualitate.

Lucrarea coordonată de profesorii Ioan-Aurel Pop și Ioan Bolovan este un compendiu, ceea ce, din titlu, apară lucrarea de asigurarea și vîna exhaustivității, sinteza fiind dată de îngemănarea porțiunilor și a datelor, nu de topirea lor într-un creuzet mamut. Probabil cea mai ambițioasă inițiativă dintre cele lansate de Centrul de Studii Transilvane, sub egida Institutului Cultural Român, în ultimii ani, volumul este opera unui colectiv de unsprezece specialiști, având o medie de vîrstă de circa patruzeci de ani, cu zece mai puțin decât media oricărei alte inițiative de gen. Este o a doua notă de individualitate.

Rămânând la aritmetică, o altă constatare poate fi elocventă. Dacă "jumătatea" medievală și modernă timpurie a istoriei românilor, înglobând o mie de ani, este tratată de patru autori, același număr de cercetători se dedică și ultimilor două sute de ani, cei moderni și contemporani, ai diferitelor existențe ale românilor. Avem echilibru auctorial și dezechilibru cronologic. Și este o discuție care merită purtată întrucât, mult mai mult decât în zona "pre-românească", unde Mihai Rotea (*Preistoria*), Aurel Rustoiu (*Dacia înainte de romani*) și Coriolan-Horațiu Opreanu (*Regiunile nord-dunărene de la provincia Dacia la apariția limbii române, secolele II-VIII*), cu colaborarea lui Ioan Stanciu, pe ultimul sector, își împart firesc și cinstit materialul, în aceste raporturi, în special în cel dintre voce auctorială și segment temporal, rezidă o bună parte din explicațiile pentru eternele și fascinantele discuții legate de (și de ne-) scrierea istoriei României. Sunt lucruri știute, în general, dar care par imune în fața unei, firești, perimări.

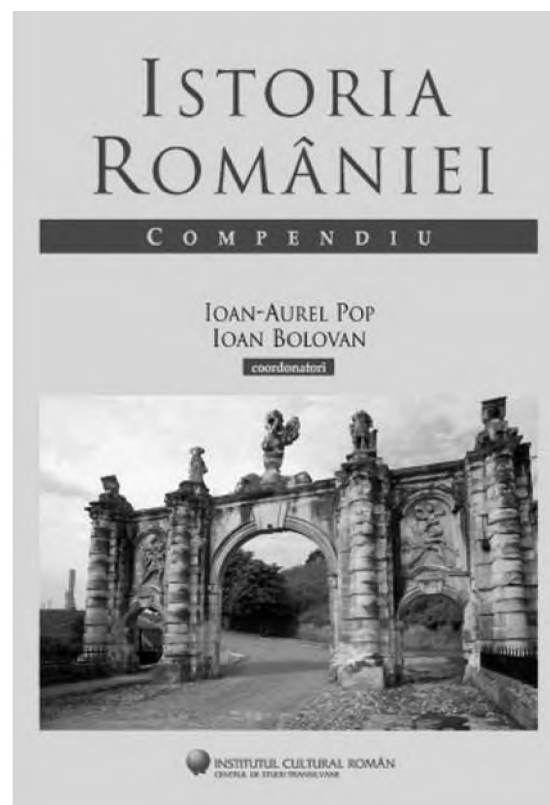
Mileniul amorf, din punct de vedere al "viitorilor" români și al viitoarelor state românești, întins, cu pete de culoare, din secolul III până în veacul XIII, din punct de vedere extern, și, din punct de vedere intern, și fără pete de culoare, din secolul III până în secolul XIV, este o realitate trecută prin generații de istorici. Dacă lucrarea de față s-ar fi adresat istoriei oricărei etnii, cu stat, din vecinătatea românilor, pentru a nu ne mai referi la, halucinantele în cazul de față, exemple franco-francez, anglo-saxon-englez, practic, tot al

doilea secol din acest interval cronologic ar fi putut avea propriul său istoric. Ori, în cazul românesc, de așa ceva putem vorbi, pe ansamblul teritoriului României de astăzi, abia cu contribuția lui Ioan-Aurel Pop (*Românii în secolele XIV-XVI: de la "republica creștină" la "restaurarea Daciei"*). Anterior, Tudor Sălăgean (*Societatea românească la începuturile evului mediu, secolele IX-XIV*) este nevoit să lucreze, obiectiv, cu peste cinci secole în aproximativ optzeci de pagini, cu douăzeci mai puțin decât cele dedicate următoarelor două secole, și aproape tot atâtea câte sunt acordate de Susana Andea (*Țările Române în secolul al XVII-lea*) veacului XVII. De aici, desigur, controversele au mână liberă.

În fața lor nu pare să stea, deși efectiv, decât titlul lucrării de istorie a României și nu a românilor, întrucât, tot în succesiunea cronologică propusă de autori, mizele acestor secolele s-ar înșira, incomplet, astfel: continuitate completă/parțial/inexistentă a romanității, creștinare și definire creștină schismatică, agregare statală și așezarea, sau nu, a statelor românești în ierarhia monarhiilor medievale, gradul de dezvoltare și de politizare al societății, numărul de succese, eminentamente militare, românești "general acceptate". Cu excepția (parțială a) primului subiect, celelalte sunt comune fiecărei istoriografii moderne naționale-naționaliste ori "post-naționale-naționaliste. Până aici, nimic n-ar părea excepțional. Diferența mare apare când ne gândim la soluționarea (a nu se confunda, în istoriografie, cu eliminarea) acestor subiecte în alte scrisuri istorice și reîncadrarea lor într-un discurs predominant tematic, "actualizat".

O dată luate în considerare aceste aspecte, putem spune că autorii procedează elegant. Nu se angajează în polemici, nici nu supralicitează. Pe de altă parte, nepărăsirea integrală (de parcă ea ar fi posibilă) a "de la sine înțelesului" lasă loc pentru discursuri alternative, o formă de democrație care permite însă afirmarea unor discursuri totalitare, fie în sensul retrogradării românilor în raport cu Apusul, fie în sensul împlinirii (ratate) a lor în Bizanț, fie (este un al treilea fie) într-o formă mai perversă, de combinație mediană a precedentelor două teorii. Sunt câteva paranteze dictate de două defazaje, de două racordări anevoie făcute. Este vorba de "poetizarea" pozitivismului în urmă cu un secol și de saltul în atrăgătoarele libertăți ale studiului imaginilor și gândurilor făcut în cursul ultimilor ani, dar, prea adesea, fără multe griji documentare. Iar, la ora actuală, nici pozitivismul în sens bun (există și așa ceva), nici mentalitățile, în sensul libertății, înfrânate sau nu, a fiecărui prezent (ceea ce este evident), nu sunt de evitat, pentru că textul nu acoperă timpul scurt, deoarece imaginile înlocuiesc tot mai mult paginile.

Însuși echilibrul ar putea fi un gest de curaj când trecutul are asemenea caracteristici, care nu pot fi eludate. Iar echilibrul trebuie restabilit, nu menținut. Astfel, "noutăți" în categoria istoriei tari, precum cea de față, pot trece aproape neobservate. Bemolii așezați marilor domnii românești, insistența pe aspectul pragmatic al deciziilor, schimbărilor, opțiunilor și obligațiilor politice, în timpul frumos al Evului Mediu, în cel întunecat,



recalibrările etnice ale raporturilor transilvane și extracarpatiche, sau ridicarea și coborârea Bisericii în societate, pentru a aminti doar câteva dintre alegerile autorilor, au o frecvență, care iese din sfera accidentalului, ca anterior, și ne permit să întrezărim peisajul de apariție al volumului.

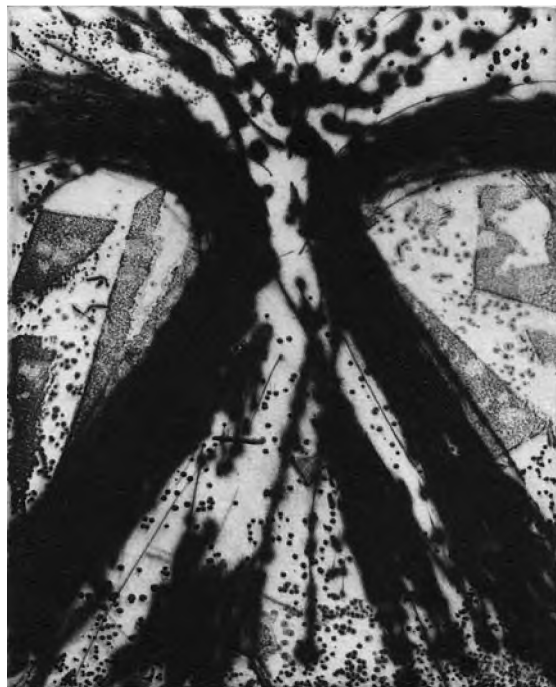
Cum nu există "vicii de gândire", dimpotrivă (trist este însă că trebuie să facem referire la ele), în paginile autorilor, chiar pe atât de delicatul secol al XVIII-lea, studiat de Ionuț Costea, cu atât mai mult ar fi fost de dorit ca hărți pe criterii sociale, economice ori clasic politice, și tabele statistice să-și găsească un loc în cuprinsul acestor capitole. Lipsa lor este un important deficit, dar a cărui răspundere apasă, în acest tip de lucrări, bazate pe acumulările precedente, pe umerii celor care au generalizat concepția "imposibilității" realizării lor sau, din contră, au construit hărți și tabele a căror funcționalitate este îndoielnică. Date și cifre sunt puse în circulație, se evită suprasaturația, se eludează povestirea lipsită de structură, însă forța de impact a informației și a interpretării ei este expusă, la nivelul publicului larg, unei serioase diminuări. În bună măsură, este simptomatic pentru soarta evului mediu românesc, început, în acte, atunci când el se apropie de sfârșit, și încheiat atunci când el face parte deja din cărțile de istorie.

Sub aceste auspicii, destinul modernității ar putea părea dilematic, mai ales dacă ținem cont și de faptul că materialul arhivistic, intern și extern, este covârșitor. Intervine însă profesionalismul autorilor și siguranța divizării cronologice, cu un excurs transfrontalier, în raport cu spațiul statal românesc de secol al XIX-lea, semnat de Ioan Bolovan (*Românii din afara granițelor*). Drumul printre controverse și cuvinte mari, fără a fi cale regală ori uliță, ci doar șosea, este asigurat de Ioan Bolovan (*Românii în perioada reformelor și a revoluțiilor democratice, 1820-1859*), Gheorghe Iacob (*Românii în perioada edificării statelor naționale, 1859-1918*), Marcela Sălăgean (*România între 1919 și 1947*), Cosmin Popa (*Regimul comunist din România, 1948-1989, și România între 1990 și 2004 sau tranziția cu specific național*).

Ca mai înainte, și aici s-ar putea discuta despre necesitatea subdivizării sau chiar a redi-

vizării materialelor. Totuși, jocul cu reperate și cu limitele își are limitele sale. În durată românească, 1848, 1881, 1930 sau 1965 (de exemplu) sunt momente esențiale care nu frâng un proces ci îl accelerează, îl orientează, pe când 1859, 1918, 1947 și 1989 îl ordonează. Pe de altă parte, alegerea anului 1820 ca prag temporal inferior al modernității "de sine stătătoare" românești spune destule despre condițiile genezei acesteia, deoarece el aduce o bucată fanariotă în vremea definită de fenomenul industrializării.

Merită subliniată, lucru valabil și pentru precedentele materiale, utila sacadare, subdivizare a textelor de istorie modernă și recentă. Textele dense ca informație devin astfel mai ușor de urmărit, fără ca secvențialitatea să devină supărătoare prin intreruperi repetate ale prezentării istoriografice. Un alt avantaj al acestei compartimentări este sublimarea aspectelor delicate, lăsate în încăperi neutre, de unde pot fi preluate pentru accentuare, ulterioară, partizană ori nu. Efectul unor cifre, cum ar fi cele ale analfabetismului în Regatul României (mergem pe latura semi-senzațională), peste 80% în mediul rural, 50% în mediul urban, la 1899, știută fiind relativitatea alfabetizării indiferent de epocă și de stat, este mult mai mare astfel decât ar putea fi în cursul unor perorări disciplinare, ceea ce nu este puțin lucru.



Kohsei Atitudine III

Mergând tot pe linia subiectelor fierbinți, este necesară amintirea chestiunii evreiești. Ea nu este îngroșată, cu toate că aceasta poate crea la o primă lectură impresia neasumării ei, repetate, nici nu este supusă unor extrapolări supărătoare, pe terenurile, adiacente, ale victimizării și banalizării. Se lasă cuvânt cifrelor și deciziilor politice clare. În final, raportând acest tip de discurs la tonalitățile atinse în alte lucrări dedicate, de o parte și de alta a baricadei, vieților evreiești din România, nu se poate spune nu unei impresii de *status-quo*. Sunt soluții diplomatice, mai puțin însă decât ar fi fost de așteptat de la un volum consacrat întregii istorii din spațiul României de astăzi, care se aplică și altor domenii de interes.

Bisericele în timpul schimbării de regim din a doua jumătate a anilor patruzeci ori rolul monarhiei în evoluția statalității românești (este momentul în care putem vorbi fără rețineră despre așa ceva) sunt două asemenea domenii. În ambele cazuri, abordarea este firească și binevenită. Poate părea reprobabilă și simplistă, dar, lăsând la o parte motivele, polemice, pentru asemenea judecăți, totuși, de valoare, mai repro-

tabil ar fi alt aspect. Individualizarea exagerată a acestor subiecte fierbinți în raport cu un trecut, cât este el de întreg în memorie și în rememorare scrisă, este catastrofală, făcând, și n-ar fi pentru prima dată, din istorie un spectacol mediatic și o cursă după cancanuri. Dacă este ceva sigur în cazul volumului de față, atunci acest lucru este evitarea, adesea mai mult decât evidentă, a astfel de calități de marketing. În cele din urmă, este mult mai ușor să scrii despre cei ce scriu, decât despre ce (poate) a fost "cândva".

Mai este și problema momentului la care istoria se încheie și începe politologia și sociologia, ca știință "a prezentului". Este o întrebare care n-ar trebui pusă, istoria devenind mai mult decât oricând un mecanism interdisciplinar pus în funcțiune pentru relevarea, modelarea celorlalte prezenturi, ale celor ce au fost, și totuși ea este necesară întrucât trecerea României prin dictaturi spre timpul globalizării o formulează altfel de la sine, poate chiar "necontrolat". Privind doar paginile așternute anilor optzeci, unul dintre "obsedantele decenii", devine clar că istoria începe atunci când rostirea, redactarea unei fraze s-a încheiat, și intră, sub protecția timpului scurt, în ultimii ani, punând punct volumului în decembrie 2004. Este un risc calculat, paradoxal, destul de rar, în cadrul ultimelor căutări sintetice în trecutul acestor locuri, dar în ton cu linia generală a compendiului. Este o a treia individualitate pe care o putem găsi.

Încet, ne-am apropiat de sfârșitul unei superficiale prezentări. În rândurile precedente am comis însă și o nedreptate. Din primele o sută treizeci de pagini am făcut o simplă anexă a compendiului. Și nu sunt de fel altfel. Ele respectă aceeași regulă a echilibrului ca și următoarele cinci sute șazeci. Mai mult, o minimă atenție dată stadiului cercetărilor, prin excelență arheologic, ca și necesitățile acestui segment cronologic (de câteva sute de mii de ani), poate alunga destule întrebări legate de obligativitatea scrierii și rescrierii istoriei acestor locuri. Ca instrument anexă pentru relaționarea cu dilemele sugerăm aici și efectuarea unui mic calcul pe raportul dintre vârsta medie a surselor editate și etatea diferitelor lucrări de interpretare. În general, ea este de câteva decenii, peste șase în cazul, record, al istoriei medievale, care se adaugă, nu se scade din distanța dintre noi și ei. În cazul istoriei bazate pe un minim (obiectiv) de surse scrise, distanța contează considerabil, când și imaginea digitală a epocii ajunge un deziderat.

Tot dinspre primele epoci ale volumului, se poate schița și o explicație pentru alegerea titlului de istorie a României, în loc de istorie a românilor. Un titlu de istorie a românilor extins asupra secolelor de dinainte de Christos, evităm astfel alte discuții privind perioada de după secolul al III-lea, ar împinge lucrarea în gama "Noi traccii", în care indo-europenii așteaptă *Miorița*. Pentru celelalte secole, un astfel de titlu ar fi o rememorare francofilă a copiilor africani care repeteau "strămoșii noștri galii". Sunt două exemple extreme, fără pudoare și fără rigoare, care ne dau dimensiunile problemei. Este o problemă lăsată oricum nerezolvată de alegerea prezentului titlu, fiindcă România, ca nume și realitate statală, este o existență tânără, cu granițe care au variat. Și totuși, o istorie a României circumscrie mai bine decât alt titlu un spațiu de investigație, extensibil prin relaționarea, pe criterii etnice, le suntem, le vom fi, tributari, cu întinderile, mari sau mici, ocupate de celelalte popoare și de cel român, în decursul timpului.

Pentru un produs eminent clujean, doar



Kohsei Atitudine II

doi autori sunt din afara orașului de pe Someș, fiind din Iași și București, volumul nu respiră transilvano-centrism. Este o altă constatare care nu ar fi trebuit să-și aibe locul într-o prezentare. Apariția ei readuce în atenție lupta grilelor, balansul scrisului istoric. El este evident pe spațiile de trecere, vechi (secolele XIII-XIV, XVII-XVIII) și recente (secolele XX-XXI). Sunt particularități care rezistă, la fel cum istoria locală, cum este cea a României, stă în cea a Europei.

Tot mai des istoria a devenit o povestire a savantului nebun, o istorisire a aceluia care creează virusul ucigaș înainte de a propune leacul salvator. Avem amenințări, ingerințe, monștri, eroi, lupte. Sunt ingredientele unui basm post-modern. Ele lipsesc din prezentul volum. Imperfecțiunea suferă corecturi la contactul autorului cu informația folosită, cu interpretarea susținută. Inexistența acestor corecturi ar fi însemnat intrarea într-un alt basm, cel al istoriei realitate absolute. Istoria României, în particular istoria românilor, este în primul rând material de meditație, prin lipsurile și scăpările ei. Este o certitudine dacă aceste considerații sunt făcute în urma parcugerii unui compendiu care caută să distanțeze istoria de propria ei istorie. Este noblețea, în mod egal tardiv și actuală, a unei reușite (re-) căutări de identitate.



Kohsei Atitudine I

ancheta tribuna

Editurile clujene la ora adevărului

Pînă în 1989, numele Clujului era asociat, mental, de iubitorul de carte cu cel al Editurii Dacia. Dacia tipărea serii de autori români, traduceri, unele ediții fastuoase, splendide (și îmi vin în minte, fără a mă strădui: Odisseus Elytis, *Iar ca sentiment un cristal*, antologia *Poezia trubadurilor*). După 1989, mamutul editorial Dacia intră în colaps (își va reveni abia în urmă cu câțiva ani), dar apar edituri noi, o mulțime, unele reușind, prin calitate, să se impună în peisajul național / internațional (cea mai premiată la saloanele de carte autohtone și nu numai rămîne Idea Design & Print, specializată pe colecții de artă și critică socială). Inițiem în numărul de față o - credem noi - necesară anchetă asupra industriei editoriale clujene, anchetă la care cei dintii ne-au răspuns editorii Irina Petraș, Mircea Petean și Vasile George Dîncu. Întrebările noastre, cinci la număr, au avut un caracter mai mult orientativ, constituind un necesar punct de pornire. (Ștefan Manasia)

1. În peisajul editorial românesc al ultimilor ani, dinamic și diversificat, credeți că un oraș universitar, cu prestigiu Clujului, își ocupă locul meritat?
2. Care sînt, în opinia dvs., editurile fanion ale Clujului? (Se înțelege, veți nominaliza - după caz - altele/alta decît a dvs.)
3. Ce strategii culturale promovați? Ce colecții, proiecte de cercetare, restituiri, ediții critice etc. ați inițiat?
4. Numiți cele mai bine vîndute 5 titluri ale editurii dumneavoastră din anul editorial 2004.
5. Ce titluri ați reeditat sau veți reedita?

Irina Petraș
redactor șef
Editura CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ

1. Depinde despre care Cluj e vorba. Dacă vorbim despre Clujul abstract al valorilor culturale acumulate decenii/secole în șir, Clujul prin care s-au preumblat Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Ioana Em. Petrescu, Eta Boeriu, Mircea Zaciu, Adrian Marino, Marian Papahagi și așa mai departe, atunci nu-și ocupă locul meritat. Numai că așa ceva nu există - *loc meritat*. Locul Clujului din ultimii ani depinde de noi toți, de cât am reușit să smulgem vremii, de cât de buni constructori de prestigiu am știut să fim. Prin urmare, locul său de azi e exact cel pe care îl merită, nici mai bun, nici mai rău. Mă gândesc, de pildă, că nu știm nici măcar să punem *semne* în locurile prin care au trecut/trec marile personalități. N-au fost identificate toate *locurile memoriei* noastre culturale și nici nu facem mare lucru să le aducem periodic în prim plan.

2. Nu-mi place numele: edituri *fanion*. Nu suntem la paradă, chiar dacă se subînțelege existența concurenței... Editurile clujene cele mai vizibile - fie prin cărțile pe care le editează, fie prin spectacolul prin care își anunță propriile izbânci - sunt, *după mine* (ambiguitatea sintagmei nu-i nevinovată!), *Idea* (eleganță, dar nu destul de agresivă), *Limes* (tot mai harnică, mai impetuoasă, dar suportând și urmările grabei de-a face), *Eikon* (frumoasă, dar cu o partitură, poate, prea îngustă), *Apostrof* (o mică *Biblioteca* de bună calitate), *Echinox* (cu fapte puține, dar mereu exemplare), *Tribuna* (foarte tânără, însă promițătoare). *Clusium* îmi pare, de-o vreme, un pic somnolentă, iar *Dacia* a intrat - temporar, sper, - în eclipsă.

3. Editura e interesată, în primul rând, de cartea de știință din toate domeniile și de auxiliarele cărții școlare. Colecțiile cele mai importante și care au concentrat titluri „grele” de-a lungul anilor sunt *Biblioteca esențială* (dicționare, enciclopedii, tratate, mari *restituiți* - o „zonă” în care mai sunt, la noi, destule rafturi goale), *Colecția de literatură română contemporană* (mai ales critică și istorie literară, eseu, dar și poezie, proză, teatru, jurnal), *Colecția Științelor Educației* (lucrări de metodică și didactică), *Diaphora*, colecție de filosofie contemporană universală, *Colecția Belgica.ro*, în colaborare cu Centrul de studii belgiene condus de Rodica Lascu-Pop (cel mai proaspăt titlu: *Epistolar - Ștefan J. Fay/Marcel Moreau*), *Colecția Debut* (pentru eseu), seria de *Studii monografice* dedicate comunelor județului etc.

4. Titlurile cele mai căutate în 2004 au fost:
Dicționar analitic de opere literare românești, 4 vol., coord. Ion Pop;
Mușata Bocoș, *Teoria și practica cercetării pedagogice*;
Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*;
C. Barrow, *Ghidul întocmirii planului de afaceri*;
Sergiu Duca, *Meditații asupra Vechiului Testament*.

5. Vom reedita în viitorul apropiat *Dicționarul analitic*, versiune revizuită și adăugită, apoi Mihaela Gligor/ Mac L. Ricketts, *Întâlniri cu Mircea Eliade*, ediție bilingvă (română-engleză), Horia Petra-Petrescu, *I.L. Caragiale, viața și opera* (prima teză de doctorat despre Caragiale, ediție bilingvă, română-germană), Irina Petraș, *Panorama criticii literare românești* (ii datorez cărții o versiune corectată atent, de mine). În această toamnă vom scoate un volum masiv de *Studii de literatură română și comparată* aparținând Ioanei

Em. Petrescu (ediție îngrijită de Ioana Bot). Va apărea curând și cartea, de succes, a lui Wolf Lepenies, *Ascensiunea și declinul intelectualilor în Europa*, în traducerea Ioanei Bot și cu o prefață de Andrei Pleșu.

Mircea Petean
director al Editurii LIMES

1. Ce merită Clujul, ce nu merită, unii zic că nu ne merită...

2. În ciuda faptului că n-a apărut, cel puțin deocamdată, nici un nebun serios dispus să investească nu un milion, ci 100.000 euro în industria de carte, la Cluj, există câțiva nebuni nesperioși care și-au vîrât toate economiile în firme de profil precum: Casa Cărții de știință, Dacia, Echinox, Eikon, Grinta, Logos, Napoca Star, Risoprint... Pe de altă parte, să nu uităm Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe - Renașterea -, Editura Universității Babeș-Bolyai - Presa Universitară Clujeană etc., căci marile instituții culturale-științifice și-au deschis și case de editură.

3. Am învățat repede că strategiile culturale care nu se împletesc cu cele de marketing sunt foarte păguboase. Așadar, aproape toate colecțiile inițiate în cei 6 (șase) ani de existență a editurii noastre, au ținut seama atât de publicul-țintă cât și de posibilitatea unei finanțări cât de subțiri pentru a reuși să practicăm prețuri accesibile. Aș enumera câteva astfel de colecții: *Restauratio* (pentru cartea religioasă), *Eseuri*, *Paradigme* (ambele intenționează să pună la dispoziția tinerilor studioși lucrări importante din domeniul științelor umaniste), *Liber sapientiae*, *Mare Helveticum*, *Literatură universală* (toate acestea avînd posibilitatea, cel puțin theoretic, unui sprijin din partea unor instituții culturale străine), *Gavroche* și *Seria școlară* (carte pentru copii și adolescenți); nu am renunțat a publica nici literatură română (inclusiv poezie și proză scurtă) și, în acest sens, menționez aici seria Valeriu Anania - *Opera literară*, aflată la vol. III, și Colecția Biblioteca românească, unde intenționăm să publicăm selecțiuni din opera celor mai importanți scriitori români clasici și contemporani (evident că, în acest sens, mizăm, în continuare, pe un sprijin din partea Ministerului Culturii).

4. Se vinde greu carte în România zilelor noastre. Totuși, am vîndut binișor din: *Manualul de înțelepciune pentru oamenii de rînd*, de J.M.Bochenski, *Ocolul lumii în 50 de jocuri creative*, de Ana și Mircea Petean (aflată la ediția a II-a), *Noile mișcări religioase*, de N.Achimescu, *Mitologie generală*, de Șt.Borbély, *Amintirile pelerinului apter*, de Valeriu Anania.

5. Chiar în această toamnă va apare ediția a II-a la *Manualului...* lui Bochenski; din ediția a II-a a *Ocolului lumii...* am tras deja un supliment de tiraj și sperăm să nu ne oprim aici. Dorim, de asemenea, să reedităm cartea lui Sandu Frunză, *Fundamentalismul religios și noul conflict al ideologiilor*, care s-a bucurat de un neașteptat succes.



Kohsei

Cluj XVI

Vasile George Dâncu
director al Editurii Eikon

1. NU

2. Cele care se văd nu numai la Cluj, ci și în București și în toată țara.

Cele care participă la marile târguri de carte și au distribuție în toată România, chiar și în Focșani și Vaslui.

Cele care au o prezență puternică în spațiul public românesc și sunt foarte des întâlnite în mass-media.

Cele care publică, riscând mult, volume de mare importanță culturală, promovând și asigurând o gestionare editorială a acestora, pe măsura valorii lor, în dauna unor scriitori de cartier care vin să publice "cu banii jos".

Cele care au lansat colecții de mare prestigiu, căutate și răs-căutate de publicul cititor.

Cele care editează cărți în condiții rezonabile și care nu fac rabat de calitatea tipăririi; nu publică volume cu oglinda paginii mai mare decât formatul cărții, cu mai puține culori decât una singură, cu litera mai albă decât pagina și coperta mai subțire decât hârtia din interior.

...Și probabil cele pe care le-ați invitat dvs. să răspundă la anchetă, căci, bănuim, altfel nu le-ați fi acordat spațiu în revistă.

3. Răspuns la prima parte a întrebării.

Cele șapte strategii culturale ale editurii noastre sunt:

prima - Muncim de dimineață până seara.

a doua - Încercăm să nu dezamăgim autorii, colaboratorii, furnizorii, pe colegii noștri și pe noi înșine.

a treia - Tipărim toate cărțile la "Fabrica de cărți", tipografia prietenului nostru Claudiu Mocan, care a făcut multe pentru noi, și pe această cale îi mulțumim.

a patra - Ținem cont de ceea ce înseamnă a edita o carte; adică nu numai tipărim, ci și promovăm și difuzăm volumele care apar la Eikon. A publica înseamnă mai mult decât a tipări.

a cincea - Credem în Cosânzenele și Feșii-frumoși ai fenomenului creator românesc, care, încurajați, descoperiți și promovați de către noi vor intra, sub formă de întregi capitole, în istoria literaturii române.

a șasea - Împletim utilul cu spiritualul, adică nu publicăm cărți care aduc numai bani, ci căutăm cărți care, în același timp, sunt vandabile dar și formatoare de conștiință (vezi colecția "Biblioteca ortodoxă" și majoritatea volumelor publicate de noi care merg pe o latură a spiritualității scrise).

a șaptea - Nu ne plângem că a murit cultura, ci credem că, în ciuda vremurilor, în care lumina a greșit tunelul se poate face muncă de editare de bună calitate în țara noastră, și suntem convinși

că prin gândire pozitivă și un management cultural coerent vom reuși. Asta, deoarece România se află în Europa numai prin cultura ei (dacă facem abstracție de geografie), mai ales prin cea scrisă.

Răspuns la partea a doua a întrebării.

Se spune că primii doi ani din viața unui om sunt hotărâtori. Ce am făcut noi în ultimii doi ani (adică primii doi ani de la înființare)? Am editat peste 150 de titluri în mai multe colecții care au adus prestigiu editurii. Cea mai importantă dintre acestea este colecția "Biblioteca Ortodoxă", care apare cu binecuvântarea ÎPS Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului, și este coordonată de Fabian Anton. Prin cărțile publicate în această colecție, Eikon a devenit una dintre cele mai importante edituri de carte religioasă. S-au bucurat de un meritat succes cărțile aparținând marilor duhovnici români precum: Arhim. Teofil Părăian, Arhim. Cleopa Ilie, Arhim. Arsenie Papacioc, Protos. Iustin Pârnu, Arhim. Dometie Manolache, Ierom. Lavrentie șovre. În cadrul acestei colecții au apărut și texte cu caracter religios aparținând poetului Mihai Eminescu și eseuri ale regretatului Al. Paleologu.

Editura și-a extins aria editorială publicând carte școlară și universitară, volume incluse în colecții care și au câștigat prestigiul: "Eikon Educațional", "Istorie contemporană", "Homo Europaes" și "Universitas", cea din urmă fiind dedicată studiilor universitare din diverse domenii: muzicologie, lingvistică, biologie, chimie, economie, istorie, psihologie, sociologie, politologie și filosofie.

Un alt segment editorial reprezentativ este beletristica, Editura Eikon publicând volume de biografii, amintiri, corespondență, eseuri și critică literară, proză și poezie.

În colaborare cu Teatrul Imposibil, Editura Eikon a inițiat un proiect de editare a unor cărți de specialitate. Colecția "Biblioteca Teatrul Imposibil" are două serii: "Teatrologie" - destinată lucrărilor teoretice cum sunt cele ale Mirunei Runcan și C.C. Buricea Mlinarcic - și "Dramaturgie" - unde până în momentul de față au apărut piesele lui Radu Țuculescu, Radu Macrinici, Dumitru Crudu, Ștefan Caraman și Saviana Stănescu.

În seria de autor "Gaby Michailescu" - impresarul Mariei Tănase și al atâtor mari artiști români - au apărut *Maria cea fără de moarte*

(viața și cariera Mariei Tănase) și *Giganții teatrului românesc*, vol. I, și vor apărea alte două cărți despre Ionel Fernic și respectiv Grigore Vasiliu Birlic, iar pe masa autorului se află, în curs de finalizare, volumul II despre marii oameni de teatru pe care i-a avut România.

Toate sunt bile albe pe care un Turcescu al universului cultural ni le-ar acorda cu siguranță.

4. a. Arhim. Arsenie Papacioc, *Cuvânt despre bucuria duhovnicească*, precum și celelalte cărți din colecția "Biblioteca ortodoxă" aparținând marilor duhovnici români care oferă o panoramă a ortodoxiei trăite;

b. Al. Paleologu, *Moștenirea creștină a Europei* - un volum în care unul din ultimii mohicani ai spiritului românesc vorbește despre însemnătatea creștinismului în Europa;

c. Gaby Michailescu, *Maria cea fără de moarte* - o biografie nuanțată a Mariei Tănase scrisă de impresarul ei de o viață care surprinde episoade inedite din viața cântăreței în contextul artistic al epocii;

d. John Granger, *Cheia secretă a lui Harry Potter* - una dintre cele mai apreciate lucrări care "decodifică" simbolistica seriei "Harry Potter", autorul remarcându-se prin erudiție și obiectivitate;

e. Anne Catherine Emmerich, *Patimile Domnului nostru Iisus Hristos - meditațiile surorii Emmerich*, care au inspirat o interesantă producție cinematografică în regia lui Mel Gibson, fascinează și continuă să ridice semne de întrebare în lumea creștină.

5. În primul rând cele menționate la răspunsul de la întrebarea numărul patru.

PS. Radu Săplăcan - Dumnezeu să-l odihnească! - spunea că o carte se prezintă și se apără, dacă e cazul, singură. Sigur (că) e așa, dar cu condiția să ajungă mai întâi la cititor. La asta se rezumă rostul și rolul unei edituri...



Kohsei

Cluj IV

imprimatur

Literatură și jazz în modernitatea târzie

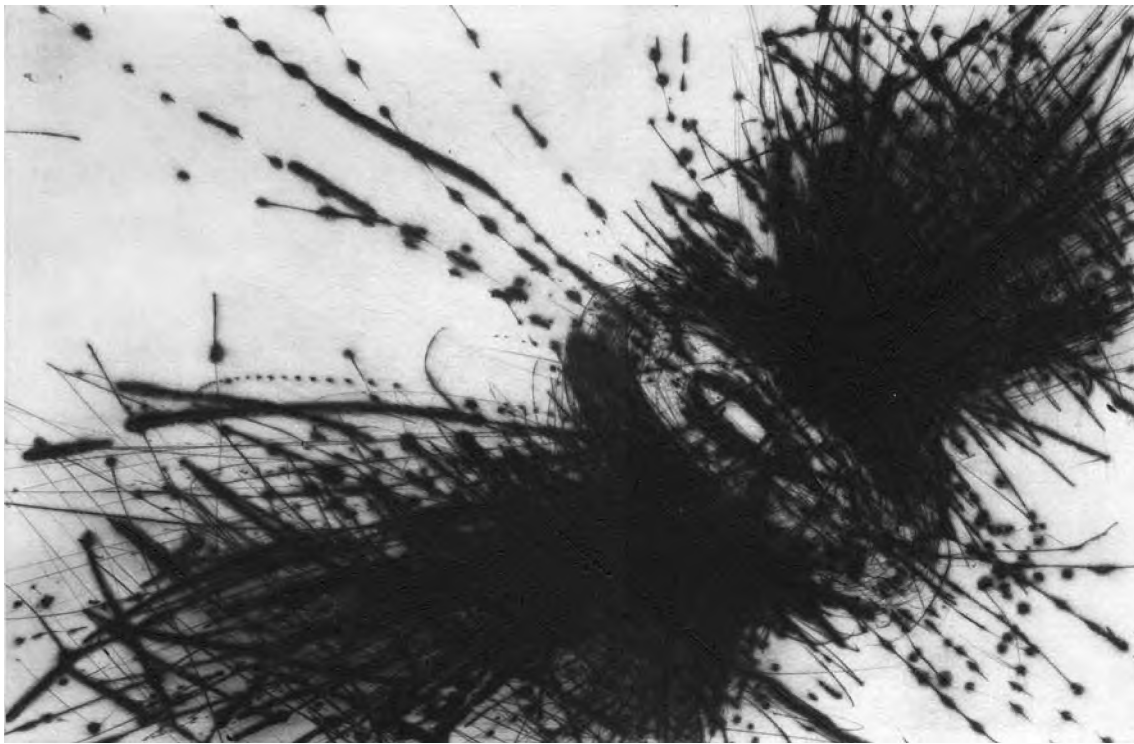
Ovidiu Pecican

Nu sunt mulți autori de astăzi din România care își scriu cărțile direct în limbi de circulație internațională. Virgil Mihaiu – poliglot din vocație –, și-a elaborat și susținut însă teza de doctorat direct în engleză, publicând-o ulterior sub titlul *Between the Jazz Age and Postmodernism: F. Scott Fitzgerald* (Timișoara, Ed. Universității de Vest, 2003, 268 p.). Situându-l pe clasicul generației de aur a prozatorilor americani între anii nebuniei jazz-ului, pe care i-a chiar marcat cu o pecete inconfundabilă prin scrisul său, și paradigma postmodernă (mai degrabă specifică timpului și sensibilității exegetului), comentatorul român și-a făurit, într-un fel, printr-un reflex egocentric vag deghizat, propria situație în oglindă. Eu, cel puțin, așa am citit textul: ca pe o mărturie a bucuriei prilejuite de frecventarea acelorași teritorii artistice de către prozatorul anilor Marii Crize și de către hermeneutul optzecist. Se va înțelege mai bine ce vreau să spun când voi aminti că fostul echinoxist și stelist (este vorba, în ambele cazuri, despre două reviste de cultură, opțiunile microbiste ale omului rămânându-mi necunoscute, deocamdată) este în prezent lector la Conservatorul clujean, unde predă cursuri de estetica jazzului. Cele o duzină de cărți publicate deja de Virgil Mihaiu sunt, unele, plachetele cu producția lirică a poetului, celelalte – eseuri interesând jazzul contemporan și conexiunile lui cu literatura. A daug că, imposibil de „calmat” odată cu trecerea anilor, Virgil Mihaiu este, tocmai dimpotrivă, tot mai implicat în derularea festivalurilor de jazz din țară și de peste hotare, colaborator și membru al unor redacții specializate de pe mapamond, realizator de emisiuni radio și televizate cu conținut jazzistic.

Succintul excurs biografic de mai sus nu este deloc inutil, câtă vreme monografia despre care vorbesc – prima, din câte știu, dedicată la noi autorului *Marelui Gatsby* –, alege să îl privească pe mult-prizatul povestitor și romancier al anilor 20-30 în relația sa cu anii de afirmare impetuoasă și nelimitată a jazz-ului. Fundalul teoretic al parului, permisivul și oximoronicul postmodernism, îi permite lui Mihaiu să pună împreună literatura și muzica, modernismul propriu-zis și cel târziu, abordarea critico-literară cu cea critico-muzicală. Bun cunoscător al comentatorilor anglo-saxoni ai eroului său, Virgil Mihaiu nu produce, totuși, un excurs scortșos, de factură academică rigidă. De la bun început, el se așază în centrul discursului, neezitând în fața persoanei întâia singular și făcând din demersul intelectual în care s-a angajat o aventură personală. Astfel, se instituie un dialog între exeget și autorul analizat, mediat, nu doar de receptarea de care cel de-al doilea s-a bucurat până astăzi, ci, într-un mod oarecum neașteptat, de jazz și teoria postmodernă.

Mărturisesc că „trucul” hermeneutic al lui Virgil Mihaiu mi-e mult mai simpatic decât teoretizările – nu neapărat substanțiale – încercate

până astăzi la noi, în linia modernității târzii. Între lecturile literaților (Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter) și cele ale teoreticienilor mereu încântați să aclimatizeze idei de împrumut (mai ales în linia Foucault – Derrida, vezi Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali), prefer soluția... muzicală a celui discutat aici. El are, printre alte lucruri observabile de la prima ochire, avantajul unei abordări decomplexate, legitimate prin autenticitatea orizontului personal din care se emit interogațiile, al largirii paradigmei literare prin cuprinderea în marginile ei și a unui continent muzical, al du-te – vino-ului exegetic între SUA



Kohsei

Spirit XI (1999)

anilor interbelici și România zilelor noastre, cu arealul propriilor dileme și resurse de lectură și interpretare.

La drept vorbind, ce revelații poate aduce un asemenea unghi de investigație pentru înțelegerea unui clasic al literaturii universale precum F. Scott Fitzgerald? Fără îndoială, destule, dacă acceptăm premisa că supunerea relației dintre arte unei inspecții critice este valoroasă ea însăși. Nu lipsesc precedentele nici din tradiția noastră, mai veche și mai recentă. Nu mă refer la aliterațiile parnasiene ale poeziei lui Al. Macedonski, rămase exotice – pe nedrept – în peisajul nostru literar în care alți contemporani au experimentat, într-un mod ce se revendică deopotrivă de la presocratici și Mallarmé, limitele pneumatice și muzicalitatea poemului (Mă refer, evident, la Șerban Foartă și Andrei Ujică). Nu invoc, neapărat, nici voga romanului lui Mario Vargas Llosa, *Elogiu mamei vitrege*, unde prozatorul îndrăznește să replice în proză unor tablouri faimoase din moștenirea picturală a umanității. Vorbesc, să zicem, numai de teoreticieni care sunt și practicieni, totodată, ai

taxonomiilor literare. Prin eseu lui despre Ion Barbu, Foartă însuși se înscrie cu succes printre ei, ritmându-și proza critică în fraze cadențate. Apoi, laș pomeni și pe Mircea Muthu, printre preocupările căruia se înscrie și aceea a cântării raporturilor dintre pictură și scris.

Tema muzicalității filosofiei și a substratului și valențelor filosofice ale muzicii a fost, de la Fr. Nietzsche încoace, trecând prin Heidegger – campionul poeziei lui Hölderlin –, și apropiindu-ne de zelatorii contemporani ai acesteia, una care a marcat modernitatea. Cu o sensibilitate înnoită prin audițiile constante din zona jazz-ului și prin lecturile postmoderne, dar aplicând-o, de astă dată, prozei, Virgil Mihaiu face pasul înainte de care, prea limitată uneori de lecturile din țarcul propriu, și inhibată de propriile rigori, avea nevoie critica literară. Pentru așa ceva, Scott Fitzgerald părea predestinat. Dar, la drept vorbind, nimic nu ne-ar împiedica să îi filtrăm prin deschiderea intimității cu același gen muzical și pe alții, pre-

cum John Dos Passos (în trilogia *S. U. A.* construcția de tip jazzistic abundă), E. L. Doctorow, James Baldwin, Saul Bellow. La noi, operațiunea s-ar putea derula cu folos în analiza romanului lui Camil Petrescu – mai cu seamă *Patul lui Procust*, cu cele două registre ale lui –, Petru Popescu și, nu în ultimul rând, a *Jurnalului feticirii*, unde N. Steinhart utilizează dintru început, explicit, principiul compozițional al jazzului, inserând mici contrapuncturi în construcție.

Nu mi-am propus să rezum la ce rezultate ajunge Virgil Mihaiu, ci mai degrabă să aproximez tipul de questă în care s-a angajat „cu cai și bagaje”, vorba ceea. Sigur este doar că, din lectura cărții pe care o semnează, părintele lui Gatsby iese mai viu și mai desprăfuit, în sonorităților nocturnelor incredibile luminate doar de suvoiuil sonor țâșnit din trompete și din cutia lăcuită a pianului. În plus, complexitatea exegetului poet și muzicolog câștigă din proba pe care, după cum înseși referatele comisiei doctorale au arătat, a trecut-o cu brio.

Un mit destrămat

Gheorghe Grigurcu

Enunțul revizuirii lui Marin Preda – ce mai încolo-încoace: adevărul privitor la acesta – se află în considerațiile lui I. Negoțescu, cuprinse în volumul său *Scritori contemporani* (Ed. Dacia, 1994): “La maturitate și în plină glorie, Marin Preda susținea că, dacă vrei să faci carieră literară, nu te poți sustrage conjuncturii; dar dacă vrei să dai o singură operă în viață, poți – adăuga el, amăgindu-se probabil cu gândul că, în cazul lui, primejdiile semnalate de o atare aserțiune au fost depășite. Și totuși, cariera sa literară, îndeajuns de vastă și de spectaculoasă, nu face decât să confirme faptul că el nu s-a putut sustrage conjuncturii, după cum singura sa operă de mare valoare artistică rămâne volumul I al romanului *Moromeții*. Noroc că acest volum, pe lângă însușirea de a fi excelent, o mai are și pe aceea de a se constitui ca o unitate autonomă – și deci puterea de a supraviețui ca o operă ce reprezintă în mod exemplar pe autorul ei”. Scriitorul, mai precizează I. Negoțescu, a pus în evidență “o conștiință împăcată cu sine, o deplină integrare în sistemul comunist, în sânul căruia și-a desfășurat cariera literară, realizându-și totodată și ambițiile sociale, prin funcțiile și onorurile ce regimul i le-a conferit”. Cu toate acestea Marin Preda a fost înfățișat cu obstinație, după 1989, ca un reper moral, ca un exponent al antidogmatismului, datorită, în primul rând, eforturilor d-lui Eugen Simion, care a funcționat în timpul vieții ca și după decesul prozatorului ca un veritabil manager al acestuia. În jurul nucleului apologetic reprezentat de paginile numitului exeget s-a produs un curent ilustrat și de câțiva critici și scriitori, altminteri onorabili, care au subscris, după toate probabilitățile, fără o reflecție satisfăcătoare, la un punct de vedere intenabil. Lui Preda, scriitor de seamă prin *Moromeții* I și poate prin *Întâlnirea din pământuri*, i s-au atribuit calități pe care, evident, nu le avea, dintr-o pornire de idealizare și de hiperbolizare ce ar putea fi pusă în legătură cu, pe plan oficial, cultul personalității politice, atât de inflorescent pe durata totalitarismului comunist. Reflexele recepției literare e foarte posibil să fi fost alterate de cele ale vieții publice ideologizate până la refuz. Orice tentativă de a discuta “la rece” subiectul, fie din partea subsemnatului, fie din cea a d-lui S. Damian, fie a altora, se izbea de-o mentalitate tabuizantă. Refuzând a lua în considerare probele textuale administrate precum și setul nostru de analize, fanaticii zelatori ai fostului director al Editurii Cartea Românească, grupați în jurul actualului președinte al Academiei Române, ripostau printr-o respingere *de plano* a dezbaterii și chiar prin puseuri colerice, tratându-ne fără jenă drept “negativiști”, “demolatori”, “vrăjmași ai valorilor naționale” etc. În locul unei discuții, produceau un potop de injurii. Dar mai în adânc adevărul își săpa drumul său inexorabil. Mărturisesc că am avut o surpriză primind studiul d-lui George Geacăr, *Marin Preda și mitul omului nou* (Ed. Dacia, 2004). E o cercetare atentă, într-o tonalitate cumpănită și într-un remarcabil duh al obiectivității, care pune în chestiune nu doar “mitul omului nou”, așa cum s-a răsfrânt în opera romancierului, ci și, implicit, mitul celui din

urmă. Practic, o asemenea scriere destramă clișeuul unui Preda port-drapel al conștiinței anticomuniste, paradigmă a virtuților de caracter, clișeu utilizat de dl. E. Simion și de ciracii d-sale într-o modalitate imperativă, relevând fața reală a scriitorului, aflat, uneori rușinos de jos, “sub vremi”. Mitul Preda a primit astfel, mulțumită d-lui Geacăr, o sancțiune aspră, peste care nu se va mai putea trece.

Să conspectăm principalele observații ale d-lui George Geacăr. Departe de-a se dezice de sistemul comunist, Marin Preda îl aborda printr-un “optimism istoric”, devenit o uniformă a gândirii prozatorului, potrivit căruia sacrificiile în slujba partidului ar fi automat aureolate de luminile paradisului terestru ce se va instaura sub flamura comunismului împlinit. Concepție întreruptă și de piesa de teatru a scriitorului sovietic Vsevolod Vișnevski, intitulată *Tragedie optimistă*, astfel formulată de un notoriu teoretician al marxism-leninismului, dl. Ion Ianoși: “Marxismul nu ignoră coliziunile tragice, cu deosebire frecvente și zguduitoare în secolul al XX-lea, dar le integrează în coordonatele de ansamblu ale optimismului istoric”. Așa se explică ceea ce I. Negoțescu a numit “conștiință împăcată cu sine” a lui Marin Preda. Conștiința, în mod vădit, nu a inconformismului, nu a protestului, ci a supunerii necondiționate, potrivit zicalei “capul plecat sabia nu-l taie”. “Morala” lui Preda, dacă e să ne referim la așa ceva, este una a oportunistului ca mijloc fundamental de supraviețuire: “Cărțile lui Preda spun, până la urmă, că important este să supraviețuiești, în anumite condiții, prin orice mijloace. Cu sau fără demnitate. Trebuie «să spui și tu ce-ți cere, că-i așa și pe dincolo și ai terminat», îl sfătuiește Țugurlan pe Ilie Moromete. Totul e să nu ajungi la pușcărie, pentru că poți să mori acolo. «Eu vreau să trăiesc, și să trăiesc cum vreau eu, fără bineînțeles să mă pun fără nici un rost contra a ceea ce la lume nu-i pasă», spune Moromete. «Domnule, eu nu sunt



Koshey

Cluj XI

Tudor Vladimirescu. Să-ți între bine în cap, eu sînt scriitor», își amintește poetul Petre Stoica că i-ar fi spus Preda lui Virgil Mazilescu”. În consecință, o grijă permanentă a lui Marin Preda a fost cea de a răspunde “gândirii oficiale, de-a se racorda cu promptitudine la “linia partidului”, drept care și-a “revizuit” de nenumărate ori cărțile apărute în numeroase ediții pentru a executa, în condiții optime, “comanda social-politică”. Aprehensiunea romancierului că nu va fi suficient de servil față de forurile ideologice e poate nedepășită în literatura epocii. De la celebrarea colectivizării până la distanțarea față de perioada Dej, de la prosternarea în fața “marelui frate de la Răsărit” până la persiflarea acestuia, până la înfoierea naționalistă și până la “reabilitarea” mareșalului Antonescu, producția sa cuprinde o



Kohsei

Cluj VII



diagramă fidelă a meandrelor, nu o dată deconcertante, ale propagandei comuniste. Totul în lumina convingerii că am avea a face, în totalitarism, cu "cea mai bună dintre luminile posibile": "Naratorul este întotdeauna de partea gândirii oficiale. Naratorul unei lumi absurde ar fi notat absurditatea lumii respective, sau ar fi sugerat-o cumva. Naratorul lui Preda nu are alte criterii de apreciere a faptelor și ideilor pentru ca, pornind de aici, să poată constitui o platformă ideatică supratextuală capabilă să supraviețuiască în orice context politic". Într-o lume a absurdului, Preda n-a plâsmuit o literatură antiabsurd, ci una care îl îngâna, un soi de cronică oficială a acestuia. Pretenția scriitorului era de-a fi obiectiv, dar nu altminteri decât prin mularea sa pe ideologie, prin identificarea sa cu criteriile de evaluare ale cărmuirii. Niciodată comunizarea României nu e pusă în chestiune, socotită fiind un proces "legic", dictat de-o istorie personificată, capabilă a gândi în locul oamenilor. Drepturile la opțiunea individuală nu intră în rândul principiilor respectate în cărțile lui Preda, întrucât ar fi "nevoie mereu de cineva care să gândească în locul semenilor săi, pentru ei". Acest "cineva" nu este decât activistul, purtătorul de cuvânt al partidului infailibil: "Calitatea activistului contează, partidul nu greșește niciodată".

Interesant e faptul că Marin Preda s-a dorit "realist", asumându-și, teoretic, o "literatură de relație" (prin acest concept desemna realismul), care să influențeze conștiințele, și manifestându-se ca un adversar al romanului psihologic (în limbajul lui N. Manolescu, romanul doric *versus* romanul ionic). Înțelegem până la un punct indispoziția autorului *Desfășurării* față de analiza conștiințelor, care nu putea duce la nimic bun din unghiul de vedere al propagandei ("în lumea noastră literară, se plângea acesta, a apărut o prejudecată foarte înrădăcinată, că literatura trebuie negreșit să dezbată probleme de conștiință"), dar e mai greu de înțeles cum se putea juca romancierul cu noțiunea de "realism". Oare împărțirea personajelor în manieră maniheistă, în pozitive, legate de "idealurile clasei muncitoare", și negative ("chiaburii notorii", "reacționarii"), ce li se opuneau celor dintâi și care era "normal" să fie bătuți, deposedați de bunurile lor și trimiși în detenție nu ținea de prescripțiile dogmatice ale luptei de clasă? "Faptele nu sunt relatate din perspectiva unui observator măcar neutru, ci din perspectiva unui narator care găsește totul perfect moral, în logica constituirii unei lumi noi, în locul celei vechi care n-ar fi fost bună". Firește, în asemenea circumstanțe, un efect fatidic îl constituie declararea estetică: "De fapt, tocmai vocea naratorului, care obligă la lectură într-un singur sens, deplasează treptat în desuetudine părți masive ale prozei lui Marin Preda". Așadar despre ce "realism" putea fi vorba în creația lui Preda, în literatura română din perioada dirijismului și cenzurii comuniste în genere? Ar putea fi oare comparate scrierile anilor în cauză cu, de pildă, romanele realiste ale lui Balzac sau cu cele ale literaturii clasice ruse? "Un scriitor realist nu abandonează realitatea, ci și-o asumă. Noi știm însă că posibilitățile acelor ani de a aborda realitatea erau limitate, că «sinceritatea» unui scriitor nu intra în conflict cu autoritatea de partid și de stat decât dacă ideile sale nu coincideau cu gândirea oficială. În literatura română a anilor 1948-1989 nu există nici un roman realist «adevărat», așa cum există în literatura rusă, de exemplu. Romanele lui Preda



Kohsei

Cluj I

nu fac excepție de la regula curajului limitat". Această "coincidență" deplorabilă a "ideilor" literare cu cele ale "autorității de partid" apare urmărită la Preda cu tenacitate. Influențarea conștiințelor prin literatură era o teză extrem de agreabilă ideologilor comuniști: "Modelarea omului, până la transformarea lui în omul nou! Modelarea omului menține literatura în spațiul de interferență dintre estetic și propagandistic. O literatură care își propune să influențeze conștiințele nu poate fi decât angajată, partizană



Kohsei

Cluj XVII

a unui punct de vedere, pe care vrea să-l impună masei de cititori". O altă doleanță a autorului *Anei Roșculeț* este de asemenea suficient de relevantă. Pe direcția rolului mesianic al creației artistice, derivat din rolul mesianic al proletariatului în frunte cu partidul său victorios, el nu pregetă a se întreba: "în ce măsură, de pildă, scriitorii români dintre cele două războaie au gândit sau au presimțit marile seisme care urmau?", trăgând concluzia că "mai degrabă oamenii de rând au avut presentimentul viitorului dezastru". Spre a adăuga, precum un "angajament" personal, că scriitorul are datoria de a da glas "neliniștii morale a maselor". În chipul cel mai rezonabil, dl. Geacăr se întreabă: "în ce măsură a prevăzut el marele seism de după decembrie 1989, în ce măsură a dat glas neliniștii morale a maselor care se accentuase după 1971?".

Concluzia d-lui George Geacăr nu poate fi, spre dezamăgirea d-lui E. Simion și a celor ce i-ar mai împărtăși idilica perspectivă, decât una implacabilă: "Om al vremii sale, un democrat, Marin Preda n-ar fi avut cum să fie". Ar putea cineva susține totuși, *in extremis*, că romancierul a scris mai mult ori mai puțin împotriva convingerilor sale intime, că a fost așa zicând

"silit" la compromisuri etc. Și în această privință dl. Geacăr pune punctul pe i: "Nu are importanță dacă scriitorul a crezut sau nu în ideologia comunistă, căci, dacă n-a crezut și totuși a scris în favoarea regimului comunist, înseamnă că a făcut-o împotriva convingerilor sale, ceea ce discreditează grav pe oricine". Se cuvine precizat că, într-un fel oarecum bizar, scriitorul și-a publicat cea mai importantă operă, cea mai ferită de concesiile, *Moromeții I*, în toila "realismului socialist", urmând ca, în deceniile ulterioare, de relativă decență, să-și supraliciteze însemnele de conformism. Explicația? Evident n-ar putea fi decât slăbiciunea fibrei etice, amoralism ce s-a dovedit receptiv la atracțiile administrativ-pecuniare ale oficialității: sinecuri, concedii de creație, premii și onorarii în sume foarte consistente, voiaje în străinătate, "într-o vreme când, de pildă, Hortensia Papadat-Bengescu nu supraviețuia". Din pudoare, deși recunoaște aceste lucruri, N. Manolescu e de părere că vocabula "colaboracionist" e "poate prea tare" pentru Marin Preda. Dar un sinonim sau o parafrazăre a ei n-ar trebui să aibă, până la urmă, același sens la care ne constrânge realitatea? În altă ordine de idei, n-avem impresia, alături de N. Manolescu, cum că, "declanșată în 1990, de I. Neagoișescu și Gh. Grigurcu", revizuirea lui Marin Preda ar putea fi socotită "încheiată odată cu micul studiu al d-lui Geacăr". Deoarece, odată lămurit, de-o manieră sperăm categorică, subiectul compromisului moral-estetic pe care Preda l-a practicat sistematic, rămâne de scos în relief altă insuficiență a operei sale, asupra căreia critica nu s-a rostit decât cel mult cu o jumătate de gură. Și anume caracterul precar al creației sale de după *Moromeții*, în speță al celei cu tematică urbană, net inferioară literaturii cu o tematică analoagă din interbelic, semnată de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, M. Blecher, Anton Holban etc., creație ce nu îndreptățește extensia gratulării de "mare scriitor". Cornel Regman o numea "decapitată". După ce a trecut cu arme și bagaje în tabăra "literaturii revoluționare" pe care n-a ezitat a o cașiona și eseistic, în *Imposibila întoarcere*, Marin Preda a cunoscut un regres artistic sonor, poate ca o pedeapsă providențială pentru hybrisul său comunizant.

Minciunile lui Paul Goma

Laszlo Alexandru

Constat cu profundă tristețe, dar și cu indignare, că Paul Goma a “dezertat la inamic” în ultimii ani și, din promotor al moralității și adevărului în viața publică românească, a devenit promotor al mesajului antisemit, intransigent și intolerant. Nu mi-aș fi închipuit niciodată că principalul adversar al comunismului românesc, omul situat în secolul XX pe baricada civismului, se va transforma în secolul XXI în partizanul minciunilor scandaloase. Care mai poate fi legătura dintre drepturile omului și defăimarea unei minorități etnico-religioase? Cum se împacă militantismul pentru dreptate cu resuscitarea propagandei fasciste?

În cartea *Săptămîna Roșie 28 iunie - 3 iulie 1940 sau Basarabia și Evreii*, Buc., Ed. Vremea XXI, 2004, folosind pretextul analizei istorice, Paul Goma face o lungă serie de afirmații flagrante și stupefiant antisemite. Minciunile sale se revarsă în torente: a) autorul deduce în mod fals că exterminarea evreilor s-ar fi datorat faptului că aceștia i-au agreat pe românii în retragere din Basarabia (în realitate motivele Holocaustului sînt mult mai numeroase și complexe, de anvergură continentală); b) autorul inversează în mod fraudulos semnificația morală a faptului istoric și aruncă vina Holocaustului pe umerii victimelor; c) autorul dezechilibrează ponderea întîmplărilor, exagerînd pierderile de vieți omenești printre românii din Basarabia, dar minimalizînd pierderile de vieți omenești printre evreii din România; d) autorul deplasează focalizarea “investigației” sale doar asupra anumitor fapte pe care le hipertrofiază (agresiunile antiromânești), în schimb neglijează ponderea reală a altor fapte, mult mai grave (exterminarea evreilor); e) autorul, procedînd astfel, recuperează și îmbrățișează argumentele propagandei antonesciene; f) autorul resuscită și cosmetizează chiar figura criminalului de război Ion Antonescu; g) autorul recitește mare parte din istoria României în cheie antisemită (răscola țărănească din 1907, criza frontului în primul război mondial, înființarea partidului comunist, “importarea” comunismului rusesc, toate s-ar fi produs din “vina” evreilor); h) autorul pune în mod fals semnul echivalenței între evrei și comunism; g) autorul trece cu vederea sau ascunde numeroasele agresiuni antisemite românești care au precedat anul 1940; h) autorul culminează în minciunile sale atunci cînd neagă explicit Holocaustul din România, scriind negru pe alb: “Holocaustul românesc este o minciună, un fals, o escrocherie, o ticăloasă amenințare (Punga sau viața!)” (vezi ed. cit., p. 273).

În examinarea unor asemenea afirmații extrem de grave, orice cititor cu bun simț va fi obligat să pornească de la însuși textul legii. Conform Ordonanței de Guvern nr. 31/13 martie 2002, negarea în public a Holocaustului este interzisă și este pedepsită cu închisoare între 6 luni și 5 ani. O asemenea reglementare există în numeroase state occidentale, reprezintă un semn minim de civilizație și o condiție ca România să se integreze în Europa.

O flagrantă eroare de judecată ar fi să echivalăm scrierile anticomuniste “ilegale” ale lui Paul Goma dinaintea de 1989 cu scrierile antisemite ilegale ale lui Paul Goma de după anul 2000. În prima situație autorul critica realități dictatoriale

și sfida o lege abuzivă. În a doua situație autorul răstălmăcește fapte istorice și sfidează o lege democratică, de anvergură europeană. În anii represiunii, Goma a fost un ilustru promotor al libertății. În anii democrației, Goma se dovedește un penibil promotor al dogmatismului.

Cîțiva intelectuali au constatat în scris că Paul Goma face afirmații neadevărate, insultătoare la adresa unei comunități etnice și chiar încalcă legislația în vigoare. Am fost și eu unul dintre scriitorii care au protestat împotriva minciunilor lansate din Belleville, fără a-i cunoaște (cu o singură excepție) pe ceilalți, fără a mă coordona cu ei și fără a beneficia de vreun avantaj material pentru studiul amănunțit pe care l-am publicat în presa tipărită și electronică (vezi *Paul Goma antisemit*, în *Tribuna*, nr. 56-57-58/2005; în *E-Leonardo*, nr. 5/2004, la www.eleonardo.tk).

Paul Goma a reacționat personal sau prin intermediari, prăvălind altă avalanșă de minciuni împotriva celor care l-am contestat. Cea mai recentă dintre ele a apărut în ziarul *Ziua* de sîmbătă, 20 august 2005, precum și în numărul 9 al revistei electronice *Tiuk* (la www.tiuk.reea.net). Subsemnatul Laszlo Alexandru mă văd nevoit să dezminț aici public șirul de neadevăruri jenante și flagrante pe care le lansează romancierul la adresa mea.

1. Autorul susține că o amplă conjurație de intelectuali s-a mobilizat în vederea blocării sau cenzurării cărților sale și se referă la “*intervenția concertată a holocaustologilor în defavoarea mea ca autor, pe lîngă direcția Polirom - îi mai numesc o dată: cu excepția lui Al. Florian, Laszlo și a lui Pecican, sînt autori Polirom...*” etc.

La acestea răspund:

- Subsemnatul nu sînt holocaustolog (ce-o fi asta? cine-ți dă diplomă în domeniu?); am scris despre Holocaust doar atunci cînd m-am simțit obligat să contest cu argumente aberațiile lui Paul Goma pe tema respectivă.

- Subsemnatul nu sînt (într-adevăr) autor publicat la Editura Polirom.

- Subsemnatul declar că n-am intervenit niciodată pentru nepublicarea vreunei cărți a lui Paul Goma. În schimb am contribuit la publicarea citorva dintre ele, i-am prefațat *Jurnal I-II-III* la Ed. Nemira, București, i-am îngrijit ediția de *Scrisori întredeschise* de la Oradea și i-aș fi îngrijit inclusiv *Jurnal IV-V-VI* de la Ed. Dacia, Cluj, dacă nu găseam în șpalturi, pe neașteptate, note mincinoase inclusiv la adresa mea, colaboratorul de cîțiva ani al lui Paul Goma.

2. “*...în ultimele decenii, m-au tot pus la stîlpul «antisemitismului» - încă o dată: etichetîndu-mă, însă evitînd a da citate din textele mele «antisemite»...*”

- Subsemnatul doresc să arăt că Paul Goma și-a obținut titlul de antisemit în mod perfect justificat, după eforturi și strădanii repetate, pe baza textelor sale publicate în 2002 (*Basarabia*, Buc., Ed. Jurnalul literar), în 2004 (*Săptămîna Roșie 28 iunie - 3 iulie 1940 sau Basarabia și Evreii*, Buc., Ed. Vremea XXI), precum și în jurnalul expus pe internet în ultimii doi-trei ani; cel care vorbește însă de “ultime decenii” de persecuție pentru antisemitism frizează mania persecuției.

- Subsemnatul am reacționat la textele lui Paul Goma în corespondența mea publică, în 2002, în

studiul *Paul Goma antisemit*, în polemica *Păcălă învață istorie* etc. În intervențiile mele am reluat cîteva zeci de citate antisemite, mincinoase, aberante, din scrierile recente ale Paul Goma (peste 30 de citate, cel puțin). Pasajele respective nu erau trunchiate. În dreptul fiecăruia era indicată pagina de proveniență, pentru a putea fi verificat, și era însoțit de comentariul sau analiza mea. Orice cititor de minimă bună-credință poate verifica aceste afirmații aruncînd o privire pe contribuțiile mai sus amintite, publicate pe internet sau în presa tipărită.

3. “*...lălia calomnioasă semnată de R. Ioanid despre «antisemitul» de mine. Textul a devenit Evanghelia holocaustologilor carpatodanubiens, el i-a scutit pe M. Shafir, G. Andreescu, Oișteanu, A. Cornea, V. Ciobanu, V. Gârneț, Pecican, M.D. Gheorghiu, Laszlo de a citi cărțile incriminate, de a da citate din ele...*”

- Subsemnatul declar că mi-am exprimat în scris pentru prima dată disocierea de antisemitismul lui Paul Goma în octombrie-noiembrie 2002. Radu Ioanid și-a publicat pentru prima dată amplul studiu despre antisemitismul lui Paul Goma în iulie 2003. Îl invit pe autorul bellevillian să-mi explice mai detaliat cum am făcut eu să “copiez” concluziile lui Radu Ioanid, cu o anticipație de peste jumătate de an, fără a recurge la spiritism sau telepatie.

- Subsemnatul declar că am citit cu multă atenție cărțile publicate de Paul Goma în România, ba chiar am scris vreo 20 de studii critice și analize despre ele.

- Subsemnatul declar că în viața mea n-am scris despre o carte pe care n-am citit-o. Dacă cineva poate dovedi contrariul, îi aștept cu nerăbdare dovezile.

4. “*...Ce îi mînase [în luptă] pe G. Andreescu, Dan Pavel, V. Gârneț, Laszlo, Pecican: nu o irepresibilă sete de adevăr (istoric), ci o represibilă apucătură a oamenilor fără coloană vertebrală: aceea de a se oferi să facă «un serviciu» necerut...*”

- Subsemnatul declar că niciodată nu i-am cerut voie lui Paul Goma să scriu despre el: nici cînd l-am lăudat, nici cînd l-am contestat. Subsemnatul declar că, în general, cînd am scris sau publicat n-am așteptat niciodată bilet de voie din partea nimănui.

- Subsemnatul declar că nu-i permit nici lui Paul Goma și nici altcuiva să se pronunțe calomnios despre coloana mea vertebrală. Mi-a fost suficient că am pus-o la bătaie apărîndu-l și lăudîndu-l public pe Goma însuși, între anii 1992-1999, atunci cînd o merita cu adevărat și cînd majoritatea lumii culturale românești îl defăima.

- Subsemnatul declar că în primul rînd tocmai irepresibila sete de adevăr istoric m-a împins să contest în public, sub semnătură, cu citate, analize, demonstrații și argumente, antisemitismele revoltătoare ale lui Paul Goma din ultima vreme.

În acest context, consider incalificabilă viclenia suplimentară a lui Paul Goma de a mima defensivă (prin publicarea unui fals drept la replică) pentru a-și prelunge ofensele și ofensiva. Îi promit că voi răspunde fără ezitare la toate minciunile jenante pe care se va mai gîndi să le răspîndească la adresa mea.

incidențe

Estetică și morală în opera de eseist a lui Albert Camus

Mădălina Grigore-Mureșan

Opera lui A. Camus, alcătuită din eseuri filosofice și literare, romane, nuvele, proză poetică, articole, scrisori, carnete, piese de teatru, rămâne de actualitate. În articolul de față ne propunem să studiem câteva eseuri filosofice și literare ale scriitorului francez pentru a vedea în ce măsură ideile dezvoltate în anii 1940-1950 au rămas valabile în zilele noastre. În același timp vom analiza un gen literar, eseul, formă concentrată, care are darul de a expune o mulțime de idei în câteva pagini. Astfel, ne vom pune întrebarea următoare : în ce măsură eseul literar, basculând între simplitate formală și bogăție tematică, este capabil să exprime arta literară a acestui moralist al secolului XX?

I. Eseul, un gen hibrid

Exclus din categoriile literare consacrate ca romanul, poezia și teatrul, eseul rămâne un gen dificil de definit din cauza eterogenității care îl caracterizează¹. El nu se poate defini nici prin unitate tematică, pentru că amestecă cele mai diferite teme, nici prin cea formală, fiind uneori destul de dezvoltat, ca *L'Homme révolté*, sau de proporții reduse, ca *Noces*. Argumentația este forma de discurs principală, ceea ce nu exclude prezența discursului explicativ, narativ, informativ, și chiar poetic, cum vom vedea mai târziu, când vom analiza *Noces*. În plus, eseul poate aparține unor discipline variate ca literatura, filosofia, istoria, politica, și arta, putând fi clasat în sub-categoriile generice ca proza de idei, discursul filosofic, apologul, comentariul literar, conferința, satira, proza poetică etc. Având în vedere toate aceste diferențe, putem aminti cuvintele lui R. Barthes, care definește eseul tocmai prin dezorganizarea lui sistematică².

Totuși putem semnala că ceea ce rămâne comun tuturor eseurilor este reflecția, în măsura în care autorul expune în majoritatea cazurilor ideile proprii, făcând apel la rațiune și nu la imaginație. Atât scriitor, cât și lector recurg la capacitățile lor intelectuale. Citim eseuri pentru plăcerea de a afla ceea ce gândește un scriitor despre anumite realități culturale, și nu pentru a evada într-o lume fictivă. Această literatură de idei nu este însă lipsită de subiectivitate, căci sensibilitatea autorului, fantezia lui pot ocupa un loc important.

Și eseurile lui Camus se caracterizează prin această eterogenitate. *L'Homme révolté* abordează chestiuni care privesc filosofia politică, istoria Franței și istoria universală, arta, literatura. Dar atunci, care sunt limitele între literatură și celelalte discipline? Cum putem delimita partea imaginativă de partea care se sprijină pe documente? Reflecțiile politice revin în *Ni victimes ni bourreaux*, ideile despre artă sunt enunțate în introducerea la *Maximes* de Chamfort, în *Le Mythe de Sisyphe*, pe urmă în *Discours de Suzette*. Ideile sale împotriva totalitarismului, colonialismului, terorismului sunt dezvoltate în *L'Homme révolté*, dar și în articolele de presă aparute de-a lungul

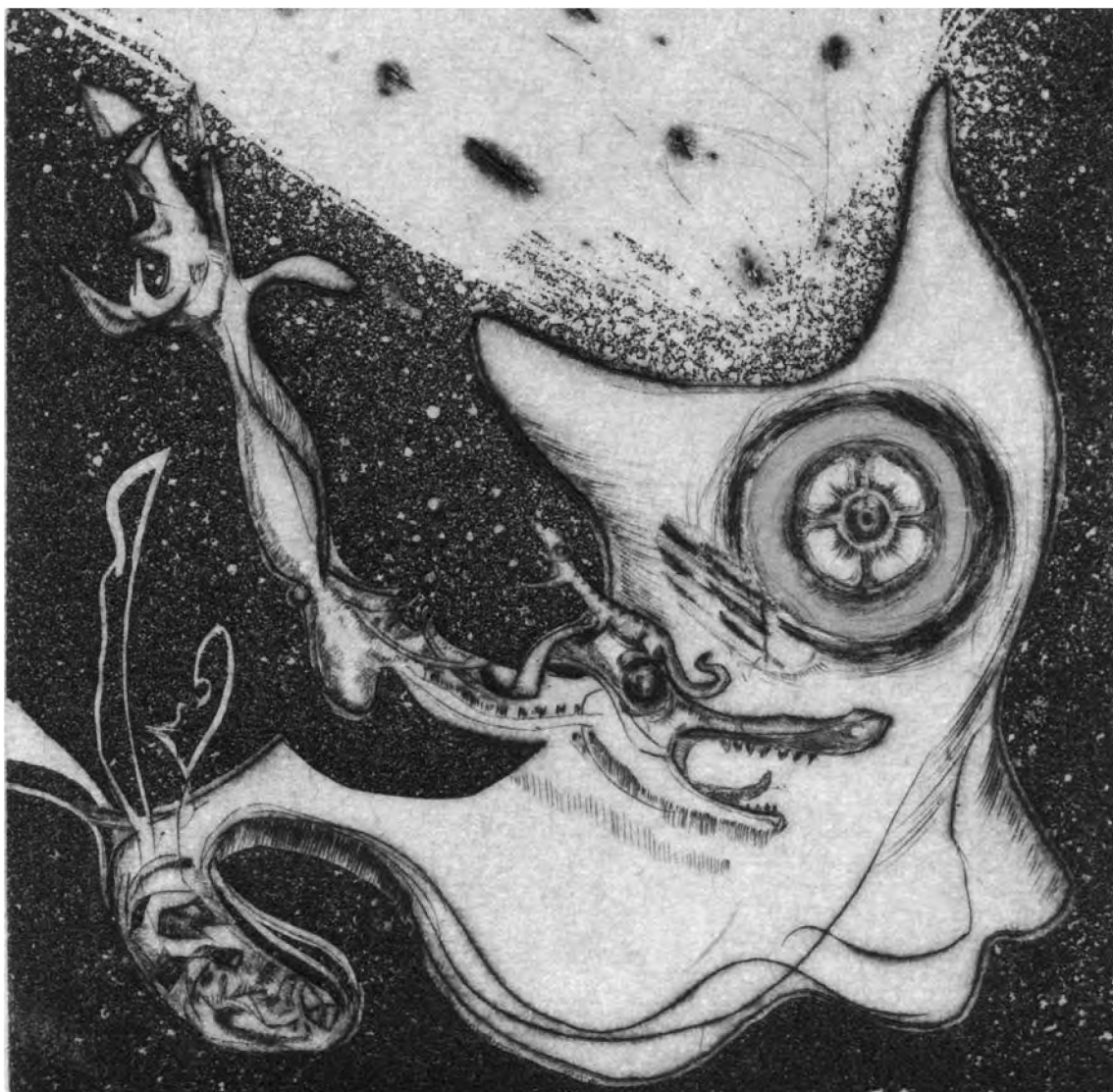
existenței sale în cotidiene ca *Alger* și *Combat*, reunite mai târziu în ediția La Pléiade a *Operei Complete*. În sfârșit, caracterul poetic se asociază reflecției filosofice în eseurile numite *Noces* și *Eté*, note de călătorie redactate în urma unei călătorii făcute în Algeria. Astfel, o clasificare riguroasă a eseurilor lui Camus devine imposibilă, căci textele citate se definesc prin amestecul generic, prin prezența preocupărilor filosofice, literare, artistice, etice.

Acest caracter hibrid al eseurilor provine și din amestecul între limbajul uneori obiectiv, alteori subiectiv al textelor. Discursurile obiectiv și subiectiv se întîlnesc pe aceeași pagină, chiar dacă scriitorul pretinde că este subiectiv în *Noces* și obiectiv în *Le Mythe de Sisyphe* și *L'Homme révolté*. Dacă considerăm aceste două din urmă texte, constatăm că primul este redactat la persoana întâi, ceea ce accentuează impresia de subiectivitate, iar al doilea la persoana a treia. Să luăm ca exemplu acum *Le Mythe de Sisyphe*. În acest eseu, autorul se exprimă la persoana întâi : "mă întreb", "înțeleg că", "dacă acuz", "voi analiza", ceea ce indică o atitudine părtinitoare. Dar analiza făcută noțiunilor de sinucidere, absurd, revoltă, libertate etc. ține de discursul științific, obiectiv, imparțial. Camus nu face un autoportret ca

Montaigne dans *Essais*, nu vorbește despre el, ci observă comportamentul individului modern, pentru care viața nu mai are nici un sens.

II. Camus și notiunea de absurd

Condamnând pe Sisif să împingă o rocă enormă pînă pe vârful unui munte, să o rostogolească la vale și să reînceapă fără încetare această acțiune penibilă și fără sens, zeii au crezut că nu există pedeapsă mai aspră, afirmă Camus în *Le Mythe de Sisyphe*. Această activitate inutilă și fără speranță se aseamănă cu aceea a muncitorului sau a funcționarului de astăzi care face aceleași gesturi, aproape mecanice, în fiecare zi: se scoală, ia tramvaiul, petrece patru ore la serviciu, ia masa de prînz, reia munca, se întoarce acasă pentru cină și pentru a dormi, reîncepe același program toate zilele săptămîinii³. Iată etapele unei existențe monotone și absurde în măsura în care acest stil de viață nu are nici-un scop precis și în plus nu conține nimic creativ. Imaginea pe care o avem despre individul care muncește este aproape comică, amintind mecanizarea omului și alienarea prin muncă din comedia lui C. Chaplin, *Timpuri noi*. Acest tip de comic, amestecînd ceea ce este viu și ceea ce este mecanic, după formula lui Bergson, nu poate să fie decît îngrijorător. De unde, sentimentul de indispoziție, de neliniște, de tulburare, după Camus, de greață, după Sartre. Camus fixează în actualitate discursul său, utilizînd adverbial astăzi: "Muncitorul de astăzi execută, în fiecare zi, de-a lungul întregii sale vieți, aceleași sarcini și acest destin nu este mai puțin absurd"⁴. Analiza făcută de Camus în 1942 este valabilă în zilele noastre: progresul tehnic, per-



Kohsei

Comme into the world I (2002)

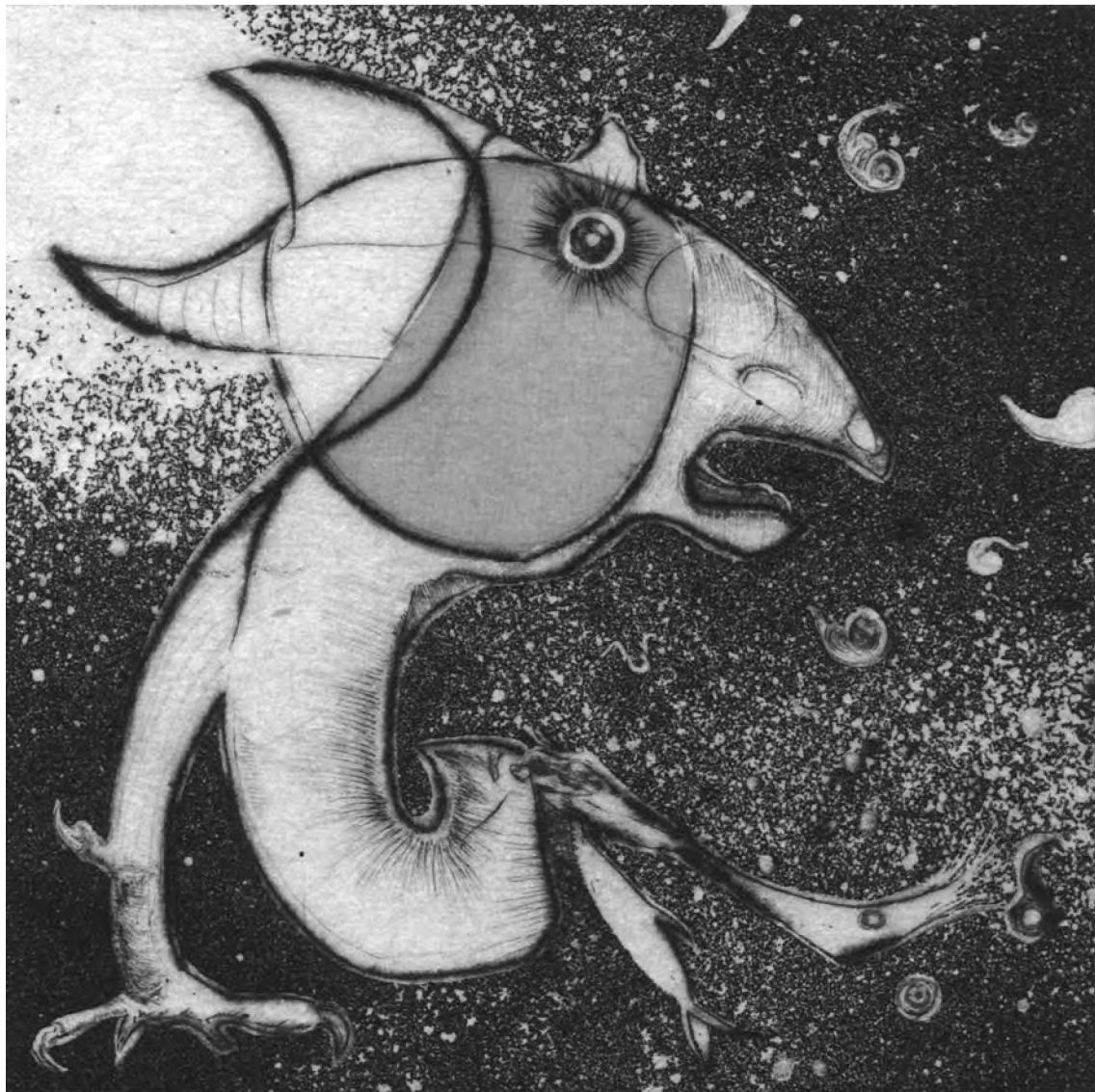
fecționarea aparatelor, apariția roboților nu au înlăturat procesul de mecanizare a individului, care continuă să fabrice obiecte în serie, rămânând deci condiționat. Artizanii sunt din ce în ce mai rari, producția în serie este mult mai ieftină și poate satisface nevoile tuturor. Dar cu ce preț? Cu prețul sacrificiului libertății individuale.

Noțiunea de absurd nu se asociază numai destinului personal. Camus se referă în eseurile sale la conștiința istorică a individului occidental. Martor al unei epoci istorice bulversante, simțindu-se responsabil, obligat să denunțe persecuțiile, lagărele de concentrare, cum arată T. Judt⁵, el nu a acceptat ideea că scopul scuză mijloacele. Crimele de război, lagărele, deportările nu au nici o justificare. În *L'Homme révolté*, scriitorul face distincția între absurdul care este propriu omului disperat și absurdul resimțit de cei care vor să participe activ la construirea Istoriei, chiar cu prețul sacrificiului uman. Tot ceea ce întreprinde omul angajat, care luptă pentru a schimba ordinea evenimentelor, care provoacă acte de violență, este generator de absurd. Istoria ea însăși este haotică, confuză, fruct al hazardului. Această concepție amintește gândirea unor scriitori români ca M. Eliade, E. Ionescu și E. M. Cioran, toți trei interesați să arate limitele istoricismului. Autorul eseului *L'Homme révolté* utilizează expresia paradoxală "crimă logică"⁶ pentru a face diferența între epoca contemporană și epocile precedente. Înainte vreme, cel vinovat era judecat și condamnat, în timp ce la ora actuală, asasinatul poate fi confundat cu un gest inocent. Este vorba de o contradicție flagrantă între vorbe și fapte, între ideologie și realitate: "lagărele de sclavi plasate sub drapelul libertății, masacrele justificate prin dragostea de oameni sau prin gustul supraomului, descumpănesc, într-un fel, critica. În momentul în care crima se ascunde sub aparențele inocenței, printr-o curioasă răsturnare de sens care este proprie epocii noastre, inocentul este chemat să dea socoteală și nu vinovatul"⁷. Dictatorii secolului XX, Hitler și Stalin, printre alții, au fost gata să schimbe sensul cuvintelor și să ascundă în spatele unui discurs patriotic înflăcărat acțiunile lor sîngeroase. Concepția istoricistă neagă valorile tradiționale și pune pe primul plan istoria. În 1946, Camus afirmă că individul contemporan trăiește într-o epocă de teroare: "Astăzi trăim în plină teroare pentru că nu mai există darul convingerii, pentru că omul este complet abandonat istoriei [...]"⁸.

Revoluția rusă din octombrie 1917, cele două războaie mondiale, dictaturile din țările din estul Europei nu mai sunt de actualitate, dar alte evenimente istorice oribile obsedează conștiințele și dovedesc că "teroarea istoriei", ca să folosim expresia lui M. Eliade, nu a luat sfârșit: genocidul din Rwanda, războiul civil din fosta Iugoslavie, masacrul de la Srebrenica, intervențiile militare ale marilor puteri, actele de terorism din S.U.A., din Spania și, foarte recent, din Anglia etc.

III. Totalitarismul

În partea a treia a eseului *L'Homme révolté*, axată pe chestiunea "revoltei istorice", Camus se referă mai întâi la Revoluția franceză din 1789, insistînd asupra regimului de teroare instaurat în acest moment al istoriei. Pe urmă tratează problema "terorismului individual", pentru a se opri după aceea la "terorismul de Stat", vizînd astfel Statele totalitare instaurate de Hitler, de Mussolini, de Lenin și Stalin. Scriitorul francez compară revoluția franceză din 1789 cu revoluția



Kohsei

Comme into the world II (2002)

bolșevică din 1917: în ambele cazuri, șefii politici afirmă că luptă pentru binele poporului, iar în realitate instaurează un regim de teroare. Această comparație nu este proprie lui Camus. Alți scriitori sau specialiști francezi, din aceeași familie spirituală, au criticat regimurile totalitare (comunismul și fascismul) punînd în evidență legătura cu revoluția franceză, cu Teroarea⁹.

Ca și R. Aron sau H. Arendt, Camus se numără printre puținii intelectuali de după al doilea război mondial care pun în paralel comunismul și fascismul. Criticînd dictaturile de stînga din estul Europei, unde omul își pierde libertatea și drepturile elementare, Camus este atacat în presa franceză de stînga de după al doilea război mondial de diferiți intelectuali pentru care comunismul rămîne un ideal: *L'Observateur*, *La Nouvelle critique*, *Les Temps modernes* publică articole acuzatoare și calomnioase. După părerea lui Camus, fascismul a impus un regim de teroare "irațională", iar comunismul se definește ca un regim politic de teroare "rațională", căci sistemul de represiune este conceput pentru a fi infailibil. După înfrîngerea Germaniei naziste, totalitarismul se prelungește în regimul comunist. Încă din 1948, Camus afirmă că concepția despre lume proprie marxismului este nu numai falsă, dar ea devine criminală în interiorul statului socialist. Ceea ce permite comparația între fascism și comunism este voința de a aservi ființa umană. Fascismul nu a dorit niciodată să-i elibereze pe toți oamenii, ci doar să-i elibereze pe unii și să-i subjuge pe alții. Adepții comunismului își propun să elibereze pe toți oamenii într-un viitor apropiat, dar pînă atunci este necesară înrobirea provizorie a tuturor¹⁰. Cultivînd ironia, sarcasmul, Camus insistă asupra faptului că tentativele de a realiza pe plan istoric speranța politicianilor, revoluționarilor și utopiștilor au eșuat lamentabil în secolul

XX. Fascismul a suscitât ura rasială, deportarea, umilința, exterminarea. Sistemul comunist a generat teroarea, represiunea, crima organizată. În realitate, dictatorul mistifică poporul și, de îndată ce ajunge la putere, menține ordinea prin discursuri de propagandă și teroare.

Datorită acestei reflecții lucide despre comunism, Camus a fost apreciat de dizidenții din țările din Estul Europei care au suferit pînă în 1989 din cauza comunismului. Citeva articole recente arată influența benefică exersată de opera lui Camus asupra celor oprimați, solitari în fața ororii totalitare pînă la sfîrșitul secolului XX¹¹. Totuși, această formă de totalitarism nu a dispărut la ora actuală, mai multe țări continuă să o conserve.

IV. Camus, un moralist

Istoricismul și materialismul nu sunt pe gustul lui Camus; ceea ce rămîne important pentru el este o etică care li se opune. Toată opera sa de eseist este traversată de reflecții morale. Omul ale cărui acțiuni nu sunt ghidate de o morală, este gata să comită acte violente. Moștenitor al unei gândiri nihiliste provenită de la Nietzsche, revoluționarul din secolul XX, în absența lui Dumnezeu, se lasă ghidat de ideologii. Orice act este justificat dacă și numai dacă este important pe plan istoric. În societatea de astăzi, desacralizată, cum spune M. Eliade, culpabilitatea nu se consideră în funcție de legile divine. Individul este inocent sau vinovat în funcție de poziția sa ideologică. După Camus, Marx a reintrodus "greșeala și pedeapsa în raport cu istoria. Marxismul, dintr-un anume punct de vedere, este doctrina vinovăției în ceea ce privește omul și a inocenței în ceea ce privește istoria"¹². Refuzul principiilor etice și afirmarea importanței evenimentului isto-





ric conduc la "cinismul politic", specific indivizilor sau sistemelor totalitare, care nu au nimic uman.

Într-un alt eseu, *L'Été*¹³, Camus semnaleză această schimbare radicală care s-a operat în timp: pentru grecii antici, valorile erau absolute, pe când în secolul XX, în Occident, filosofii sunt gata să creadă că valorile sunt consecința faptului istoric. Actele grecilor erau ghidate de valori morale, care le impuneau anumite limite. În prezent, acțiunile noastre nu mai țin cont de principiile morale, ci de preceptele ideologice. Camus are în vedere o critică acerbă a teoriei lui Sartre, care gîndește că morala este de nedespărțit de principiile militanțului de stînga. Sartre decretează că "morală de astăzi trebuie să fie socialist-revoluționară"¹⁴. Or, pentru Camus, orice morală trebuie formulată independent de ideologii. Cei care justifică actele de teroare sub pretext că numai așa se poate făuri o societate fericită viitoare, se înșală. Refuzînd să acrediteze această poziție, Camus se apropie de Cioran, care vede în frazeologia comuniștilor o construcție utopică al cărei scop este de a anula morala tradițională, de a perverti valorile ancestrale. Astfel, paradisul terestru se află la sfîrșitul istoriei pentru utopiști și nu la originea lumii așa cum se spune în Biblie¹⁵. O ideologie atrage indivizii tocmai prin faptul că neagă valorile tradiționale.

Dar Camus nu se limitează la critica ideologiilor. Reflecția lui depășește particularul pentru a se face generală, ca cea a lui Cioran sau a lui La Rochefoucauld. Dincolo de tarele provocate de contactul cu actualitatea, ființa umană este victima timpului care se scurge, a amorului propriu, a capriciilor, a lipsei de măsură. Scriitorul consideră că opera omului ar cîștiga dacă ar ține cont de echilibrul, măsura, armonia de tip clasic, în viața de toate zilele ca și pe plan literar. Veritabila operă de artă este cea care are în vedere măsura, cea care spune esențialul în puține cuvinte¹⁶ și fără a utiliza limba de lemn. Eseul este un gen literar care permite scriitorului să expună idei fără a le dezvolta în mod exagerat. În *Carnets* apare aceeași idee: este posibil să povestești o viață întreagă într-o singură frază, fără a scrie cuvinte inutile¹⁷. Lumea interioară este extrem de bogată, dar expresia artistică trebuie să fie condensată. Eseul permite concilierea între bogăția senzațiilor, ideilor pe de o parte, și rigoarea expresiei, pe de altă parte. Stilul eseistului este concis, clar, fără cuvinte inutile, fără excese retorice. Orice ornament superflu dăunează sensului frazei. Comparația, antiteza, epitetul sunt figurile de stil cele mai utilizate. Totuși, eseul literar scris în tinerețe, *Noces*, se pretează unei analize poetice mai profunde, cum vom vedea în liniile următoare.

V. Dimensiunea poetică a eseului

Firul narativ este destul de subțire în eseul *Noces*. Naratorul călătorește de-a lungul Algeriei, pămînt natal pentru Camus. Ajuns la Tipasa într-o frumoasă dimineață de primăvară, el vizitează portul, ruinele unui templu, parcurile, pe urmă se urcă pe dealul satului pentru a avea o viziune globală. Este încîntat de frumusețea lumii și a naturii care se regenerează, resimte un sentiment de armonie interioară și de comuniune cu natura (*Noces Tipasa*). Eseul devine liric¹⁸ datorită temelor abordate și limbajului bogat în figuri de stil. Cu măsură, Camus utilizează comparația: "anumite locuri privilegiate ca orașele portuare", "Alger [...] se deschide către cer ca o gură sau ca

o rană" (*L'Été Alger*)¹⁹. Într-un alt capitol al eseului, "Le Vent Djemila", întîlnim metafora ("această baie violentă în soare și în vînt"), epitele ("pasiune pasivă", "oraș pustiu", "umbre oblice", "forțe lente", "bogăția prezentă"), antiteza viață/moarte ("Sunt prea tînăr pentru a putea vorbi despre moarte"), anafora ("ca un om"), repetiția verbului "a simți"²⁰. Naratorul este vrăjit de natura înconjurătoare, de prezența mării și a soarelui. Are sentimentul libertății, trăiește cu intensitate clipa prezentă, este atent la toate senzațiile. Este vorba de un moment de grație, privilegiat, în care timpul pare a fi încetat să se scurgă, ca în paradisul terestru de la origini²¹.

În ciuda acestei evaziuni din cotidian, naratorul nu uită problematica existențială, pe care o va relua mai tîrziu, în eseurile filosofice. Ideea că omul este muritor, că nu poate scăpa destinului necruțător, este tratată cu ajutorul imaginilor poetice cu conotație negativă. De exemplu, tema morții este sugerată prin prezența termenilor ca "aventură oribilă și murdară", "cenușă" și "umbre". Sub amenințarea morții, călătorul, fidel expresiei *carpe diem*, dorește să profite din plin de momentul prezent. Bucuria resimțită sub cerul senin, sub căldura soarelui, este aproape extatică. Sinestezia, această sărbătoare a simțurilor, imaginile poetice nenumărate, se opun aridității conștiinței lucide. Eseul acesta refuză relatarea obiectivă a călătoriei, preferînd poezia momentului, vraja senzațiilor diferite, farmecul peisajului.

Conceptul de revoltă este deja prezent în acest eseu de tinerețe. Spiritul se revoltă atunci cînd înțelege fragilitatea omului, care nu este comparat cu trestia, cum a făcut Pascal, ci cu "o pasăre rănită". Datorită acestei metafore, ne putem lesne imagina că individul, ușor ca o pasăre, aspirînd spre libertate, trăiește destinul ca o lovitură fatală care îl rănește, împiedicîndu-i elanul. Pentru o clipă, naratorul vrea să facă abstracție de timpul care duce la moarte, vrea să se uite pe sine, să devină ușor ca vîntul, să poată sufla către cele patru puncte cardinale²².

Ceea ce conferă o dimensiune poetică acestei proze nu se limitează la frumusețea stilului și la tematica timpului studiat în raport cu condiția umană. Celelalte teme tratate aparțin în general poeziei. De exemplu, orașul, spațiu privilegiat, este citat de nenumărate ori în *Noces*. Alger este judecat în funcție de alte orașe celebre din Europa, ca Paris, Praga, Florența. Localitățile traversate de călător, pline de grădini parfumate și de femei frumoase ca florile, se caracterizează prin faptul că sunt scăldate de soare și de apele mării. Trupul femeii devine obiect de dorință, ca acela al necunoscutei care dansează în Alger. Pură imagine a senzualității, ea dansează rîzînd, mișcînd șoldurile, emanînd un suav parfum de crengi înflorite. Naratorul evocă astfel un personaj feminin plin de viață, energic, atrăgător, contrariul Sylphidei din opera lui Chateaubriand și al Elvirei din poezia lui Lamartine. După părerea lui Camus, dragostea ar trebui concepută împreună cu bucuria și fericirea. Iubirea fatală, nefericită, ca în *Romeo și Julieta* nu este pe gustul lui: "Nimic nu este mai lipsit de sens decît să mori din dragoste"²³. Iubirea ar trebui să asigure un constant sentiment de fericire. Călătorul se bucură de prezența femeilor, de liniștea parcurilor, de calmul care apare odată cu venirea serii, de nisipul fin al plajelor. Intelectualul lasă deoparte cărțile și bibliotecile, pentru a descoperi plăcerea de a trăi. Tot ce îl înconjoară este pretext de bucurie: "Aveam în suflet o bucurie ciudată, aceea care izvorăște dintr-o conștiință liniștită"²⁴.

De-a lungul acestei analize am văzut că eseul, refuzînd narațiunea propriu-zisă, preferă să surprindă senzații, gînduri, impresii de călătorie, într-un limbaj poetic deosebit de lucrat. Arta literară se definește prin opoziția între sobrietatea stilistică și bogăția de reflecție. Scriitor angajat, Camus reușește să opună rezistență gîndirii comune, să aibă o privire critică față de ideologii, deosebindu-se astfel de marea majoritate a contemporanilor lui. Eseurile sale filosofice și literare sunt de actualitate, căci invită lectorii să reflecteze asupra noțiunilor de absurd, revoltă, libertate, fericire, asupra unor realități ca totalitarismul, teroarea, fascinația ideologiilor, degradarea valorilor morale și estetice, ceea ce reprezintă tot atîtea amenințări pentru democrație.

Note:

1. P. Glaudes și J. F. Louette, *L'essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 8.
2. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 122.
3. A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, pp. 106-107.
4. *Ibidem*, p. 196; vom propune de aici înainte textul lui Camus în traducerea noastră.
5. T. Judt, *La Responsabilité des intellectuels*. Blum, Camus, Aron, tradus din engleză de J. F. Séné, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 149.
6. A. Camus, Introducere la eseul *L'Homme révolté*, in *Essais*, op. cit. p. 413.
7. *Ibidem*.
8. A. Camus, « Le siècle de la peur », in *Combat*, novembre 1946, Ni victimes ni bourreaux, *Actuelles I. Chroniques 1944-1948*, in *Essais*, op. cit. p. 332.
9. O critică recentă a comunismului apare în F. Furet, *Le Passé d'une illusion : essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 117-118 și în S. Courtois, *Le Livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Paris, Robert Laffont, 1997, pp. 70, 795-796, și passim.
10. A. Camus, *L'Homme révolté*, in *Essais*, op. cit., p. 648.
11. R. Gay-Crosier (ed.), *La Revue des Lettres Modernes*, n° 14, 2000 și n° 20, 2005.
12. A. Camus, *L'Homme révolté*, in *Essais*, op. cit., p. 644.
13. A. Camus, *L'Été*, in *Essais*, op. cit., p. 855.
14. J. P. Sartre, *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 20.
15. E. M. Cioran, *Histoire et utopie*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1045.
16. A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Essais*, op. cit., p. 176.
17. A. Camus, *Carnets I*, Paris, Gallimard, 1962.
18. Ideea de a stabili o paralelă între eseu și poezie poate părea paradoxală, căci aceste două genuri literare sunt foarte diferite, cum afirmă J. P. Zubiate, în articolul său « *Essai et poésie au XXe siècle* », in P. Glaudes (dir.), *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 382.
19. A. Camus, *Noces*, in *Essais*, op. cit., p. 67.
20. *Ibidem*, p. 63.
21. M. Eliade spune că scriitorii moderni au nostalgia paradisului pierdut : *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1969.
22. A. Camus, *Noces*, in *Essais*, op. cit., p. 62.
23. *Ibidem*, p. 82.
24. *Ibidem*, p. 60.

simptome

Declarație de dragoste pentru generația '60

Ion Simuț

Nu prea se practică declarația de dragoste în critica actuală. Nimeni nu iubește cu adevărat pe nimeni. Toată lumea are vigilența de a critica pe toată lumea. A critica, adică a urî - în accepția cea mai vulgară a criticii. Dar critica e o formă de iubire. Pare un citat, dar nu știu de unde. Din Alexandru Paleologu? Sau mai degrabă din Valeriu Cristea. E mai rațional să faci un rechizitoriu, o listă de reproșuri scriitorilor care au avut nefericirea să trăiască în perioada comunistă, decât să vezi și să arăți cum și-au păstrat demnitatea. Nu toți, evident. S-au purtat o vreme, imediat după 1990, pe scară largă, cel puțin două aberații. Prima e o judecată estetică absolută: nimic din ce s-a scris în perioada 1945-1989 nu mai rezistă, totul e iremediabil alterat de comunism. A doua e o judecată morală absolută, sprijinită pe presupuziția biografiilor compromise: toți scriitorii sunt vinovați, într-un fel sau altul, toți au colaborat, tacit sau explicit. Ambele judecăți sunt false în generalitatea lor. Există mari excepții, de scriitori și filosofi - ca V. Voiculescu și Alexandru Dragomir - care și-au păstrat integritatea morală și intelectuală. Ar fi de purtat, fără înverșunare, o discuție separată pe acest subiect. Au fost destui intelectuali români demni în comunism, care nu au pactizat în nici un fel cu regimul, destui ca să constituie un pol acuzator pentru cei care nu au fost demni și ar vrea să nu existe cei dintâi.

Scriitorii generației '60 au scos literatura română din proletcultism și din cel mai negru impas. Au scos-o, pentru că regimul politic s-a relaxat și a permis reconstrucția novatoare. E, datorită conjuncturii permissive, meritul lor mai mic? Sunt ei de vină că au reușit o reconsiderare spectaculoasă a literaturii în împrejurări atât de grele și de nefaste? A fost generația salvatoare a literaturii române contemporane! A început ezitant. Primele cărți ale lui D.R. Popescu, Constantin Țoiu, Nichita Stănescu, Cezar Baltag sunt profund afectate de context, dar la scurtă vreme după 1960 își vor reconsidera temele, stilurile și perspectivele.

Generația '60 nu manifestă la debutul său o solidaritate de grup și o unitate de program estetic de felul celor evidente în afirmarea generației '80. Dar acest fapt nu are, din punctul meu de vedere, nici o relevanță. Nu vreau să pun accentul aici pe ideea de generație, ci pe momentul istoric (favorabil, e adevărat) al apariției unei serii extraordinare de scriitori, care au ridicat dintr-odată literatura română la rang european. În primul rând, datorită poeziei. Nichita Stănescu și Marin Sorescu, mai întâi, apoi și Ana Blandiana au putut circula în Europa ca mari poeți și au fost receptați și întâmpinați ca atare. Prin primii doi ar fi fost o minune, dar o minune justificată și meritată, să luăm Premiul Nobel, prin Ana Blandiana mai putem spera să-l obținem. Ce senzație extraordinară, tonică, de explozie benefică a valorilor, au dat volumele celorlalți poeți: Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Adrian Păunescu, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Gheorghe Pituț! Să nu-i uităm pe Ion Horea, Florența Albu,

Grigore Hagiu, Gheorghe Tomozei, Darie Novăceanu. Era să-l uit pe cel care a fost numit „buzduganul unei generații”: Nicolae Labiș. Pe deasupra, fiecare provincie părea să aibă marii ei poeți șaizecești: Aurel Rău și Al. Căprariu la Cluj, Anghel Dumbrăveanu la Timișoara, Ioanid Romanescu și Horia Zilieru la Iași, Ovidiu Genaru la Bacău etc. Emulația era senzațională, însoțită și de o foarte bună receptivitate a criticii, dar și a cititorilor obișnuiți. O carte de poezii de Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu sau Adrian Păunescu se vindea cu ușurință în zece mii de exemplare. Antologia lui Nichita Stănescu din 1975 *Starea poeziei*, din „Biblioteca pentru toți”, are menționat în caseta tehnică un tiraj de 18.130 de exemplare și cred că a beneficiat și de un supliment de tiraj.

Poeții generației '60 au stimulat afirmarea sau reafirmarea poezilor din generația războiului:

Ștefan Aug. Doinaș, Ion Caraion, Gellu Naum, dar și pe a celor dintr-o generație intermediară recuperată: A.E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Petre Stoica, Florin Mugur - care au publicat înaintea șaizeceștilor, dar au devenit mai interesați după 1965. Tot din urmă vin și Leonid Dimov sau Mircea Ivănescu, care se afirmă spectaculos simultan cu șaizeceștii. Emulația crea o atmosferă efervescentă de creație - iar acest lucru era datorat în primul rând vitalității creatoare a șaizeceștilor. Să nu împingem toate meritele în seama conjuncturii favorabile!

Prozatorii ne-au arătat, cu o extraordinară incisivitate a realismului, în ce fel de lume trăim. Eu am înțeles mai bine dramatismul prezentului comunist, tragedia existențelor individuale, traumele trecutului colectiv citind romanele lui Augustin Buzura, D.R. Popescu, Constantin Țoiu, Octavian Paler. Nu știu dacă se mai întâmplă vreodată ca publicul românesc să alege, să se agite periculos pentru a-și procura un roman, cum s-a zbatut pentru *Fețele tăcerii*, *Orgolii*, *Refugii*, *Galeria cu viță sălbatică*, *F*, *Animale bolnave*, *Don Juan*, *Viața pe un peron*, *Lumea în două zile*. Am fost impresionat să văd în caseta tehnică a



Kohsei

Earl to Smell (2005)



romanului *Galeria cu viță sălbatică*, la ediția a doua, din 1979, următorul bilanț al tirajelor: ediția I (1976), 14.000 ex. – 20.000 ex. (ceea ce înseamnă două tiraje într-un an); ediția a II-a (1979), 100.000 ex. Nu e senzațional? Noi, cititorii mai vechi, știm, dar cei mai tineri bănuiesc că nu știu cât și cum se citea literatura română în comunism. Dau alte exemple pe care le am la îndemână, fără să caut prea mult (sunt și cărți de proză la prima ediție, și reeditări): D.R. Popescu, *Dor*, Editura pentru literatură, 1966, tiraj 14.140 exemplare; *Duios Anastasia trecea*, Editura Tineretului, 1967, 27.140 exemplare; *Vânătoarea regală*, Editura Eminescu, 1973, 13.300 ex., și 1976, 46.500 ex.; Nicolae Breban, *În absența stăpânilor*, Editura pentru literatură, 1966, 30.160 ex.; *Animale bolnave*, Editura Tineretului, 1968, 30.185 ex.; *Îngerul de gips*, Editura Cartea românească, 1973, 15.000 ex.; Augustin Buzura, *Fețele tăcerii*, Editura Cartea românească, 1974, doar 6.000 de exemplare, datorită subversivității romanului, dar *Olgolii*, Editura Dacia, 1977, 45.120 ex.; Ștefan Bănuțescu, *Cartea Milionarului*, Editura Eminescu, 1977, 45.000 ex.; *Iarna bărbaților*, ediție definitivă, Editura Eminescu, 1979, 40.000 ex. După 1980 nu s-a mai menționat în caseta tehnică tirajul. 50.000 de exemplare reprezenta un prag pentru a cărui depășire era nevoie de aprobarea specială a Comitetului Central al PCR.

Prozatorii generației '60 au avut (de la prima ediție a romanelor sau a nuvelor) cel mai mare public cititor pe care literatura română l-a avut vreodată. Acesta e un adevăr sociologic impresionant. Nu-l uit, desigur, pe Marin Preda, dar el aparține generației războiului: *Cel mai iubit dintre pământeni* cred că a fost cea mai râvnită carte a unui scriitor român, în perioada comunistă. Nici un prozator șaptezecist sau optzecist nu a reușit vreodată să atingă cifrele de tiraj ale șazeciștilor. Nu fac din asta un cap de acuzare, ci invoc o simplă constatare obiectivă. Pot spune că, fiind cei mai citiți, scriitorii generației '60 au fost și cei mai iubiți – atât de critică, cât și de marele public cititor.

Să spun două vorbe și despre dramaturgia generației '60. Piesele lui Marin Sorescu și D.R. Popescu au fost cele mai jucate din 1965 până în 1989. Dramaturgi importanți au fost și Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Romulus Guga, Dumitru Solomon, Tudor Popescu. Nu au avut concurență apreciabilă în generațiile următoare. Demni de luat în seamă sunt doar Iosif Naghiu și Matei Vișniec. Vitalitatea generației '60 se dovedește imbatibilă și în domeniul teatrului.

Capacitatea ei novatoare și de recuperare a modernității întrerupte a fost, de asemenea, extraordinară. Diversificarea stilurilor a însemnat cu adevărat revitalizarea literaturii, prin ieșirea din uniformitatea dogmatică. Se refac conexiunile de profunzime cu literatura universală și cu marile valori ale literaturii române: cu Dostoievski, Nietzsche și Hortensia Papadat-Bengescu prin Nicolae Breban, cu Faulkner prin D.R. Popescu, cu I.L. Caragiale prin Paul Georgescu, cu Musil prin Norman Manea, cu Joyce prin George Bălăiță, cu Proust prin Radu Cosașu și Alexandru George, cu existențialismul și Camil Petrescu prin Augustin Buzura, cu Mihail Sadoveanu, V. Voiculescu și Marquez prin Ștefan Bănuțescu, cu Panait Istrati prin Fănuș Neagu – fără însă ca prin aceste conexiuni să se stabilească relații de dependență epigonică. Sunt alți prozatori cărora le e mai greu de găsit o filiație: Constantin Țoiu, Octavian Paler, Sorin Titel, Alexandru Ivasiuc, Mircea Ciobanu, Nicolae Velea, Bujor

Nedelcovici, Romulus Guga. Un capitol aparte îl reprezintă proza școlii de la Târgoviște, cu Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu. Unde mai punem onirismul lui Dumitru Țepeneag și disidența lui Paul Goma? Și încă nu am epuizat toată diversitatea de stiluri. Nu cred că sunt cu totul de ignorat proza țărănească a lui Ion Lăncrănjan, romanul istoric al lui Paul Anghel, SF-ul lui Vladimir Colin. Sunt de luat în seamă și unele experiențe epice ale lui Petre Sălcudeanu (*Biblioteca din Alexandria* fusese un eveniment) și Platon Pardău. Virgil Tănase are o revenire apreciabilă. Dar nu vreau să fac acum recuperare până la ultimul nume. Deși generația '60 ar merita un recensământ complet, măcar acum.

Ca dovadă a prestigiului public și a consacrărilor „oficiale” de valoare, scriitorii șazeciști au intrat în colecția „Biblioteca pentru toți”, în următoarea ordine și cu următoarele scrieri: Fănuș Neagu, cu povestirile din volumul *În văpaia lunii*, a fost primul intrat, în 1971, probabil fiind considerat cel mai popular prin cronicile de sport; au urmat: Nichita Stănescu, cu antologia *Starea poeziei*, în 1975, Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, 1977; Adrian Păunescu, *Poezii de până azi*, 1978; Ion Gheorghe, *Proba logosului* (versuri), 1979; Ion Brad, *Ora întrebărilor* (versuri), 1979; Dan Deșliu, *Visul și veghea* (versuri), 1980; Dumitru Radu Popescu, *Leul albastru* (nuvele), 1981; Dinu Săraru, *Niște țărani*, 1982; Ioan Alexandru, *Pământ transfigurat* (versuri), 1982; Ion Lăncrănjan, *Eclipsă de soare. Drumul câinelui* (nuvele), 1982; Teodor Mazilu, *Soarele și ambianța* (schite și nuvele), 1983; Marin Sorescu, *Drumul* (poezii), 1984; Tudor George, *Turmele soarelui* (versuri), 1985; Vasile Nicolescu, *Magnolii și fum* (versuri), 1986; Anghel Dumbrăveanu, *Iarna imperială* (versuri), 1986; Mircea Ciobanu, *Martorii* (roman). *Epistole. Tăietorul de lemne*, 1988 – după părerea mea, cea mai surprinzătoare și mai nepotrivită apariție în „B.p.t.”, ca proză dificilă pentru publicul colecției; Ana Blandiana, *Poezii*, 1989. Atât până în 1989, când supravegherea și dirijarea partidului comunist funcționau. Avem aici o imagine despre strategia oficială de promovare a valorilor generației '60. Sunt semnificative și ordinea aparițiilor și selecția autorilor. Investigația mea este completă pentru intervalul care ne interesează, 1960-1989.

Din 1990 și până în 1995 au mai apărut în „Biblioteca pentru toți”, dintre șazeciști, alți autori în următoarea ordine: Ștefan Bănuțescu (*Iarna bărbaților*), Ion Druță (șazeciștii basarabeani, cu romanul *Povara bunătății noastre*), Toma Pavel (eseul *Lumi ficționale*), Marin Sorescu (teatru), Eugen Simion (*Întoarcerea autorului*), George Bălăiță (*Lumea în două zile*), Nicolae Manolescu (eseul despre Sadoveanu), Augustin Buzura (*Vocile nopții*), Ioanid Romanescu (poezii),

Mircea Horia Simionescu (proză scurtă), Constantin Țoiu (*Căderea în lume*), Ion Horea (poezii), Mircea Tomuș (cartea despre Gheorghe Șincăi), Petre Sălcudeanu (*Biblioteca din Alexandria*). În intervalul 1996-1999, până colecția a sucombat, au mai apărut: Cezar Baltag (poezii), D.R. Popescu (F), Dan Laurențiu (poezii), Ion Băieșu (nuvele și schițe), Grigore Vieru (poezii), Sorin Titel (*Femeie, iată fiul tău*), Nicolae Breban (*Îngerul de gips*), Petre Stoica (poezii), Nicolae Balotă (*Arte poetice ale secolului XX*), Virgil Nemoianu (eseul despre romantism), Z. Ornea (cartea despre junimism), Costache Olăreanu (scene și amintiri), Alexandru George (povestiri), Radu Cârnelci (poezii), Marin Mincu (o antologie a avangardei românești), Mircea Ivănescu (poezii). Acesta e bilanțul complet al prezenței scriitorilor șazeciști în „B.p.t.” până la numărul 1500 al colecției și până în pragul anului 2000. A doua listă mărturisește compensațiile postdecembriste la oficializare. Ar merita o reflecție sociologică și axiologică, prin comparație, cele două tablouri.

Susținerea acestei noi literaturi (mă refer la cele mai importante valori) li se datorează criticilor generației, de la Nicolae Manolescu la Marin Mincu și Cornel Ungureanu, de la G. Dimisianu, Lucian Raicu și Valeriu Cristea la Ion Pop, Eugen Negrici și Mircea Martin. Contează în maximă măsură nu numai critica dar și eseismul lui Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel. De altfel, întreaga imagine a literaturii române contemporane, așa cum este ea consacrată, într-o ierarhie a valorilor vehiculată de manuale, dicționare, sinteze și... marele public, se datorează criticii acestei generații. Argumentele ei axiologice sunt tari, imbatabile așa zice. Pentru că generația '60 este cea mai puternică, dinamică, vitală, creatoare, novatoare, longevivă, convingătoare, cea mai citită și mai solid consacrată în conștiința publică și în conștiința criticii, e foarte greu de construit un nou canon estetic *împotriva ei și fără participarea criticilor ei* la această dorită și mult dramatizată reconstrucție a canonului. Aviz amatorilor!

Centrul de greutate al canonului estetic al literaturii române contemporane îl reprezintă scriitorii generației '60. Cele mai importante valori ei le-au dat, în poezie, în roman, în teatru – valori promovate de criticii de susținere ai acestei generații. Aceiași critici au anunțat și au validat schimbarea survenită în anii '80 de la neomodernism la postmodernism. Un nou canon încă nu s-a consacrat, prin urmare termenul de comparație pentru tot ce s-a întâmplat în ultimele două-trei decenii rămâne pe mai departe generația '60.

forum de discuții

SIMPTOMELE ACTUALITĂȚII LITERARE

Cititorii revistei *Tribuna* pot participa la discutarea temelor din cadrul acestei rubrici, trimițându-și opiniile pe adresa redactia@revistatribuna.ro E preferabil ca reacțiile să se limiteze la un text de cel mult o mie de semne (caractere cu spații, după cum le numără contorul de cuvinte). Redacția revistei va publica opiniile în funcție de spațiul disponibil

al fiecărui număr și în funcție de relevanța punctului de vedere exprimat.

În cazul unor opinii ce nu aspiră să fie publicate, ci numai să comunice o impresie, pozitivă sau negativă, titularului rubricii, doritorii pot trimite aceste mesaje pe adresa ionsimut@rdslink.ro Sunt așteptate propuneri de teme pentru viitor, întrebări la care cititorii ar dori să afle un răspuns, sugestii de abordare publicistică a problemelor. E preferabil ca mesajele să se integreze în sfera destul de generoasă anunțată de această rubrică: simptomele actualității literare.

Un neoromantic: Mihai Ursachi

Ion Pop

O foarte înaltă idee despre poet și poezie și-a făcut și Mihai Ursachi, care se situa, alături de Dan Laurențiu și Cezar Ivănescu, printre „orficii” de tradiție eminesciană, considerând că, spre deosebire de „modernismul răsufat” și „experimentalismul” oficializat, al „oniricilor” sau „textualiștilor”, aceștia au „reventat la originile autentice ale lirismului, cea mai apropiată fiind lirica lui Eminescu” (v. Mihai Ursachi, *Eminescu și noi*, în vol. *Goana Magilor*, Princeps Edit, Iași, 2005, p. 134). Critica a remarcat, însă, foarte repede că această zisă revenire (pe care poetul însuși o aprecia ca „reîntâlnire lucidă”) nu era deloc epigonă. Sensibilitatea romantică profundă, deschisă spre Totul cosmic, dedată reveriilor pure, extazelor și contemplației, fascinată de mistere și enigme, a poetului de veac XX, era acompaniată de o conștiință deloc ignorantă de distanța față de autenticul, marele romantism, pe care în spațiul literar românesc îl reprezentase în chip superlativ Eminescu.

În trimiterile mai mult sau mai puțin directe la textele ilustrului predecesor, identificabile în propriile poeme, o asemenea detașare se simte imediat. Nu în sensul reacției „critice”, ironice sau parodice la adresa discursului eminescian ca atare – căci el rămâne, cum spuneam, reperul ideal –, ci al sesizării și evidențierii contrastului dintre acel discurs și lumea în care se exprimă, oricât de fidel în spirit, urmașul. „Contextul polemic” în care un M. Nițescu considera că se fac în această poezie „aluziile la Eminescu”, nu privește – nota criticul – „neapărat modurile poeziei romantice ca atare sau, atunci când e cazul, pe cele eminesciene, ci mai curând condiția ontologică și istorică a ființei și eul liric al poetului, care se simte un romantic foarte întârziat într-o lume străină de sensibilitatea romantică. Modalitatea parodică sau autoparodia sunt singurele care-i dau puțința de a fi romantic și modern în același timp, de a se împăca cu sine însuși și cu contemporanii săi” (v. M. Nițescu, *Poeți contemporani*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 260). Exemplele erau luate, în argumentarea criticului, din texte precum acesta, din volumul *Poemul de purpură* (1974), în care se vedea „un fel de glossă eminesciană parodică” – „Soarele mistic apune în cețuri, / Imaginea sfântă și clară s-a șters, / pe pajști creșteau spirituale nutrețuri. / O pată de sânge în univers”; sau, „în replică profană la *Oda în metru antic*” – „fermecătoare... / În marele lumii amurg, la marginea vremii / un rug se aprinde, în flăcări albastre / mistuiește-se sufletul meu pentru ultima oară. // Nălucitoare... / Ostenită e lumea de-acum de iubire, / sleită-i puterea credinței, cuvântul e mort, / ci sufletul meu este harfa iubirii de tine”. Și încă: „și de asemeni, cu înțelepciune să stăm, ca poetul / sub un salcâm înflorit de la marginea lumii, / cirezile pașnice suie pe dealul simbolic, obiecte / ciudate săgeată eterul, dar nu despre asta // ci despre ordinea clară voiam să-ți vorbesc, / despre totul. / O, fără durere și întristare să adăstăm / întocmirile stelelor”... Ele s-ar putea, desigur,

înmulți, reliefând un montaj ce indică un dialog intertextual semnificativ. Nu numai cu universul imaginar și cu limbajul poetului român, ci și cu alți romantici precum Hölderlin (un volum de poeme din 1975 se intitulează *Diotima*) sau Poe (dinspre care se prelungește o atmosferă de un funebru decorativizat) ori, coborând și mai mult în timp, cu „menestrelii” cărora, schimbând ce e de schimbat, trubadurul român al sfârșitului de secol XX le preia ceva din retorica adorației.

Căci – iarăși e un fapt ce n-a trecut neremarcat de comentatori –, oricât ar fi de conștient de „anacronismul” atitudinilor sale lirice, Mihai Ursachi nu e cătuși de puțin tentat să renunțe la ele, nu se lasă descurajat de o bănuită lipsă de audiență. În versurile sale, subiectul liric perseverează în credințele himerice, pune pasiune și efervescență spirituală în a le susține, mărturisindu-și, paralel, decepția în fața lumii inapte și nedemne, totodată, de a recepta un asemenea mesaj nobil. Fără să facă din această situație ambiguă o dramă foarte tensionată, ci menținând tonul deceptiv fie în registrul elegiei discrete, fie bravând spectacular prin convocarea în discurs a unor prestigioși *topoi* romantici, cu o gesticulație pe măsură. În orice caz, pentru ca discursul său pasionat să fie credibil pentru cititorul de azi, el are neapărată nevoie de termenul de contrast, fie el măcar sugerat. Uneori, rostitorul său uită, însă, că trăiește într-o realitate cu mult mai prozaică, se lasă prins de formulele gata făcute ale romantismului, și atunci convenția rămâne pură și simplă convenție (cum se mai întâmpla și la confratele Dan Laurențiu), *cosmos-ul* e scris cu literă mare, alături de cutare Mag și de Misterul Comorii – și chiar în Inelul cu Enigmă, astfel caligrafiat în poemul ce dă titlul cărții de debut, „un întreit mister tronează: / juvaer / cu sensuri trei și totuși unul singur, / povară fabuloasă de chinuri și plăceri”... Extrema cealaltă, deloc mai expresivă, e a (auto)parodierii și ironizării, a unei reducții caricaturale a ipostazelor eului, încât se pot citi versuri stridente, frivol parodice, precum următoarele, apărute într-un spațiu supraîncărcat de majuscule prestigioase: „În fața ușii șase / am tras la aghioase: / Aghios, Aghios, Aghios, / tămâie, tămâie, tămâie, / momâie, momâie, / lălâie”. Sau, cu alte jocuri de cuvinte și clovnerii de dubios efect umoristic: „Privighetoare de noapte / priveghiul din urmă, cu țipete jalnice, / rotund privitori (mare veghe la turn) / ochii cei galabeni ai privighetorii / de noapte... // Vae vae cucu victis, / Benedictus, Benedictus, / toată moartea e un streap-tease”...

În general, însă, punctul în care se situează subiectul liric e, cum ar zice Ion Barbu, un „punct de criză”, aici în sensul că avem de-a face cu un nod tensional, la întâlnirea dintre reveria inițială de culoare romantică foarte accentuată și imediata ei conștientizare ca aflându-se oarecum defazată, într-un anume decalaj față de datele realului. Tentația majoră și în ultimă instanță decisivă este aceea de a persevera în visare, în ciuda contrazicerii ei de către exteriorul insensibil, sau poate chiar de aceea. Revelatoare e, în această privință, utiliza-

rea regimului temporalității sub care, în mai multe poeme, stă actul imaginativ. E un timp ce pune frecvent semnul egalității între prezentul confesiunii lirice și un ne-timp, acesta din urmă în dublul înțeles de permanentă, eternitate, atemporalitate, și de irealitate. „Ofranda albă” de „flori în adorare” – expresii extrem convenționale ale gesticulației exaltate și pure –, în decor, de exemplu, acvatic (v. *Cântec pe țârm*, în *Diotima*, 1975) drag romanticilor, se petrece/nu se petrece „acum întotdeauna niciodată”, într-o succesiune a termenilor temporali nedespărțită de necesarele virgule atât de atent puse de un poet de obicei foarte preocupat de dicțiune, de scandarea versului. Într-un *Symposion nigrum*, din volumul *Marea înfățișare*, 1977, unde ceremonialul adorației e compus, de altfel, în termeni ce deconspiră de la început conștiința convenției modelatoare, prin adoptarea unui limbaj frapant prin prețiozitatea livrescă a lexicului și compoziția studiat vetustă a decorului („Pe vremea asta mornă și grea și stătătoare, când sumbrele cortegii de paseri dolioase – lată / catifelte folii așteaptă, ca niște crinolone / din sipetul Defunctei în urmă cu milenii”) ca și prin costumația reciclată a îndrăgostitului fervent – „Înfășurat (cum spune poetul) în noapte (de fapt mantila oarbă / a lipsei de speranță) bătui pe la obloane închise pe vecie” –, întreaga „ceremonie sacră”, cu adaos de cupe, amfore, Enigmă, Universuri, Hermes etc., e demascată de o voce din „off” ca pură proiecție a imaginației inflamante: „Cineva s-a-ntrebat mai târziu: unde și când? / și ce cavaleri săvârșiră Serbarea? / I s-a răspuns: nimeni, nicicând, nicăieri”.

Acest *mai târziu*, al trezirii la realitate spune foarte mult despre mecanismul ideatic poetice pe care încercăm să-l „demonțăm”. E mica-mare distanță dintre un prim moment al emoției autentice și un al doilea timp, cel al inevitabilei cenzuri, care, mai degrabă decât să interzică elanul inițial ori să-l devalorizeze, îl relativizează doar, ca sub o constrângere exterioară, nu intimă, trecându-l în spațiul „inexistenței”, cum se spune într-un alt text important, *Arătare de iarnă*, din *Poemul de purpură*. Aici, unde apare „marele Histrion”, un fel de *alter ego* al subiectului liric în chip de „cabotin genial”, autor al unei *Missa solemn* amoroase, se vorbește, elocvent, despre „cotloanele-ntoarse ale inexistenței”, calificând excelent procentul de complicare și rafinement manierist al acestei imaginații ce substituie realului comun un univers de artificii și măști, de multiple rezonanțe. O lume de „iluzii de gesturi” dar și „o fericită dorință de a rămâne de-a pururi așa” – cum citim altundeva – mărturisește adesea voința instalării în reveria romantică, până la instituirea unui „cult al celor inexistente”, în care poetul poate imagina „fapte de aur”, „sacre versete rostind pomenirea / celor de-a pururi nefăptuite”, sub „marea tutelă a lunii”, „îngenunchat în cercu-mi și copleșit de steme” etc. – cum se scrie în *Poemul de purpură*. (Trimiterile la Emil Botta n-au putut fi absente din comentariile criticii)

Se vede din asemenea exemple că poetul recurge la supralicitarea „recuzitei”, pozează, pune în lumină înscenarea, însă nu e mai puțin consecvent cu sine în afirmarea fundamentalei sincerități a trăirii. Într-un fel, el reface, măcar la nivelul acestei conștientizări a „anacronismului” discursului său, ceva din fizionomia lirică a lui Constant Tonegaru, „ultimul de la 1200”. Sau, cum s-a spus în mai multe rânduri, de la deja citatul M. Nițescu, la Al. Cistelean, e un soi de





Don Quijote care se luptă cu niște mori de vânt știind că sunt chiar mori de vânt. O secvență din *Poemul de purpură*, intitulată doar pe jumătate autopersiflant *Confesiunea autorului: slăbiciunea sa în fața lumii, a trecerii vremii și a Poemului de purpură*, dăm peste o imagine expresiv autodefinitorie: "Acesta e autorul, el duce pe umăr un crin ca pe-o pușcă. / Astfel înarmat, tot ce există îl mușcă. / Adeseori spune: "o, slăbiciune, / numele tău este artă". / Fiind atât de ridicul și slab, întreprinderea lui e deșartă, / întocmai ca a zidarului, fratele său, / care a vrut să clădească o piramidă-n Țicău. / Dar mai cu seamă, / ora îi pare târzie, și mult îi e teamă / că vremea nu-i pe măsura uneltelor sale modeste".

Mihai Ursachi nu merge, iată, până la a se înfățișa, precum modernității români post-simboliști, sub masca "clovnului farsor" ce face să rădă galeria burgheză, dar păstrează ceva, totuși, din ipostaza ironic-elegiacă a "Lordului Pierrot" al lui Jules Laforgue, care-i inspirase. Pe de altă parte, el este și un poet estetizant, "purist" în felul său, nutrit substanțial de surse livrești puse nu o dată în evidență de el însuși, spirit cultivat ce poate lucra liber cu convențiile literare, fără a se simți, însă, împovărat de ele ci, dimpotrivă, reactualizându-le și investindu-le cu o funcție paradoxal-compensatoare. Oficierea ritualului Artei îl vindecă, măcar parțial, de deziluziile confruntării cu realitatea imediată lipsită de aură, poezia devenind o lucrare de subtilă alchimie verbală, propusă ca mic spectacol "jucat" cu excese calculate de prețiozitate și emfază a expresiei: „În zoile chioare ale vorbăriei / subzistă esența secretă și prețioasă, / esența a cincea. / Ea nu este Formă, / ci doar o formulă, / spre dezlegarea formulelor. / Urmând echilibrului cosmic care exige, / ca excelența să se conțină-n lături iar noblețea extremă / în umilință, / cristalul sublim e subiect de soluții apoase impure / de concentrația unu pe infinit. / Printr-un foc nesfârșit, de a cărui natură tratez în Opuscul, / socot că se poate obține cristal de cuvinte, / *Res intensissima, Forma formarum*, / și care e totuși numai formulă, / spre dezlegarea formulelor" (*Tripticul termenilor sau încercare asupra cuvintelor*, în *Inel cu enigmă*). Subtila, grațios-ironica prefăcătorie sugerând o doză de nepricepere și de imperfecțiune a rezultatului, lasă - cum se poate lesne observa - loc destul sugestiei contrare, a unei siguranțe de sine în ce priveștea justetea căii alese și atingerea scopului propus, acea obținere a "cristalului de cuvinte".

Tocmai în acest joc, condus în jurul "punctului de criză" despre care vorbeam mai sus, stă farmecul acestei poezii de generoase avânturi (neo)romantice, afirmate cu un orgoliu abia mascat în fața unei lumi cu o capacitate îndoielnică de receptare. A treia secvență a acestui ultim poem citat - *Din reveriile alchimistului Asbractor* - insistă în susținerea, în același registru de ambiguități, a "nebulniei" poetului idealist, încrezător în noblețea "Formelor". Și propune o metaforă dezvoltată a procesului creator ca "mare Distilerie", unde "în recipiente, în alambicuri", "țevi intestinale contorsionate și țevi capilare (se) captează domol în cristalul retortei / substanța aceea nebună, alcoolul secret din cuvinte, / *Spiritum verbi*". Este chiar figurarea aceluși proces de purificare estetică a limbajului, caracteristică modernismului înalt, opus substanței lingvistice comune, minereului verbal primar. Nu e deloc surprinzătoare, de aceea, apariția printre ipostazele eului liric a măștii regelui Lear, într-un poem precum *Cununa de paie*, unde se reafirmă - a câta oară? - fascinația pentru "imposibil", "nebulnia fierbinte a unui gând imposibil": "O, nicio-

dată ochii aceștia nu-și vor găsi / izbăvirea: nici-când / nu voi putea să nu mai iubesc imposibilul. / Cununa de paie pe creștetul meu". Sintagme ca: "văi înflorite ale inexistenței", "amintirea mângâietoare a celor ce n-au fost nicicând", "ghiocul lucios, rotunjit în *aeternum* / în apele inexistenței", "casa aceea cerească, desăvârșită, inexistență", "esența inexistenței" etc. completează repertoriul de variațiuni pe aceeași temă a fascinației himerelor ideale, pe care poetul înțelege să le cultive cu obstinație, împotriva a tot și a toate, construindu-și, cum spune într-un poem, un "cerc vrăjtit" din care refuză să iasă: "m-am scufundat cu tărie pe trepte de piatră / în mahalaua celestă Țicău, / cea mai afundă vâlcea de pe fundul oceanului, / și am închis somnambulic, eu însumi, / cercul prescris împrejur-mi". "și nu mă trezesc nici în caz de alarmă", mai spune importantul, revelatorul vers final.

Principalele elemente ale universului imaginativ de extracție romantică ce alimentează până la obsesie scrisul lui Mihai Ursachi, au fost identificate ușor de critică: Laurențiu Ulici, care a scris și postfața la antologia de autor *Inel cu enigmă* din 1981 a observat, de plidă, "dimensiunea absolută: adâncul", "*înaltul* eminescian convertit în *adânc*, cu semnificația reiterată a unui paradax regăsit., a cărui esență este fluiditatea și a cărui finalitate (pentru subiect) este iluzia eternității", cu angajarea unui "motiv constant", al înecării, sugerând un proces de anamneză, de regăsire a unui "timp revolut... care continuă să hrănească subteran prezentul", timp al "memoriei clare" (v. Mihai Ursachi, *Inel cu enigmă*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 323). Într-adevăr reveriile reiterate în această poezie evocă insistent universul acvatic în figuri ale *mării* și *fântânilor* oglinditoare, mai ales. Solitudinea în preajma apei, pe un pământ "păstrând încă-n cochilii un sunet îngelesc", e dintre cele mai propice producției de fanatisme, unui "vis palid și absurd" al "transmigării"; iar "nălucirea de ape" din preajma fântânilor, recheamă ecouri eminesciene, de somptuos decor al profunzimilor apei: "Acolo-s palaturi verzi și tăcute, / cu turnuri de apă, stăui de rusalce, / făclii ude și pletele ude, / verzuile plete de alge"... "Ascuns în adâncuri de apă", "înecat în azur" sau în "mâluri albastre", cruciat "căzut dintr-o țară / de peste tărâmurii și veacuri confuze" pe "malul piscinei secrete cu lotuși" și, din nou, adâncit "în oglinzile lacului meu", chemat de un corn "din nicăierea" spre "insula Alcolea" etc., poetul ajunge, în miezul *Missei solemn*, să-și înscrie într-o figură acvatic-astrală, propriul nume: "În pânzele apei se înfășoară, / cu mii de raze la cer se pogoară, / în limpede groapă / săpată de apă. // Deasupra lui zac rânduri de lepezi străvezii / cioplite din cristalluri albastre-așa de clare, / încât nici nu există: pe ultima-n tărie, / clipește încrustată hipnotic Ursa Mare".

Din recuzita romantică reabilitată face parte și suita de imagini florale, cu profuziune de roze ("pădurea de roze" în care iubita apare "incoronată cu roze" sau "într-o roză", așteptându-și iubitul ca pe o "grațioasă coleopteră"), petale, solare "flori ale Paștelui", "narcoza salcâmlor", vișini împovărați de alb sub lună etc., elemente de decor pentru exaltări lăsate în voie până la punctul în care "inexistența" lor e mai mult sau mai puțin conștientizată.

Zona de excelență a acestei lirici e atinsă, însă, îndeosebi în câteva piese de subtilă alternanță și interferență a reveriei marcate de emblematica romantismului și deconspirarea ei ca ca pur joc imaginativ. *Poemul de purpură* e un exemplu major, dar și alte tilturi, precum *Flanela*, *Poem despre domnișoara Gabriela Șerban și*

despre unica noastră întâlnire la o expoziție suedeză de pictură, ori, într-un fel de sinteză, *Din reveriile domnului R (I)*, unde ni se propune, cu grație, tocmai spectacolul trecerii de la un plan la altul, până la deplina edificare asupra gratuității sale. În acesta din urmă, de exemplu, "singuraticul domn R." se adresează cu supraabundență barocă de declarații admirative unei cvasi-ivănesciene "domnișoare sensibile N.", căreia îi spune, înflăcărat, când că e bucuroas de existența ei, când că s-ar fi putut gândi că nu există, felicitându-o apoi, pentru "faptul că exist(ă)", care felicitare și-o adresează imediat sieși, pentru a trece la nivelul și mai nobil, "filosofic" al discursului amoros, vorbind despre "o idee sensibilă" și încurcându-se într-o facondă pseudo-speculativă pe tema existenței și inexistenței, până la fi abandonat de sensibila făptură ce dispare "în ceața serii". O poantă finală înțeapă balonul verbal atât de decorat: "Doamne, iarăși vorbesc / singur pe stradă, probabil că iarăși / am uitat să iau picăturile"... Într-un text mai târziu, atașat în finalul volumului antologic din 1981, va spune că "poezia mai există / numai atunci când nu există", iar reflecțiile pur teoretice despre actual scrisului din *Navigatorul sau Balada literaturii*, din aceleași pagini de încheiere, sunt glose crescând pe un motiv identic, nu fără accente emfatic, de data aceasta nesupravegheate de instanțele de control (auto)ironic: "Misterul vieții și al poeziei contaminează universal (...) Din această constatare nu se poate extrage vreun orgoliu sau demnitate pentru acei ce numai incognito sunt preoții unei religii fără șansă; nici laude și nici înduioșare nu pot să fie partea lor, căci ei de fapt nici nu există, și nici nu au parte la cele ce există, și cu atât mai puțin la cele ce nu sunt. Poezia o face Neantul, în întunecata-i dorință de a fi altceva. (...) Iar tu rătăcești pe oceane de smoală, sub cerul de smoală, și steaua incertă - unica stea - se numește Carnagiu"... Cum se vede, majusculele revin în forță, patosul reînvie, impenitent. E fluxul și refluxul acestei sensibilități prinse între numitul eminescianism fundamental romantic și conștiința convenției, a faptului că strălucita moștenire nu mai poate fi preluată cu acte în regulă decât parafate de o "administrație" poeticească inevitabil mai prozaică în burocrăția ei ce pune numere de inventar până și himerelor. "Adevărul" poeziei lui Mihai Ursachi se află - cum au remarcat de la început și consecvent toți comentatorii ei - undeva la mijloc, într-un spațiu de coabitare relativ pașnică între cele două atitudini sau, mai degrabă, într-un fel de melancolic armistițiu. Căci un nume fond tensional, fie și minim, nu poate fi în întregime ascuns. Dintre cei mai recentți, Al. Cistelean ca sintetizat poate cel mai expresiv această poziție nu foarte incomodă, caracterizându-l pe autorul *Inelului cu enigmă* drept "un poet deopotrivă frivol și extatic, galant și buf, cu accese simultane de patetism și histriionism, trăind parodia cu fast și gravitatea cu nonșalanță", la "intersecția gratuității cu efuziunea metafizică și a gestului clovnesc cu cel hieratic, în registre ce nu se sabotează reciproc" (v. *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000).

Moștenirea lui Heidegger.

Note asupra raporturilor dintre hermeneutică și deconstrucție

Adrian Costache

Dacă în filosofia Evului Mediu creștin faptul de a-i continua pe antici, de a le reproduce ideile în chip cât mai desăvârșit, era o virtute dintre cele mai de seamă, în secolul 20, în special în a doua jumătate, acest lucru este mai degrabă minusul unei filosofii, fiind un semn clar de neoriginalitate. Acum, de dragul faptului de a fi modern sau postmodern, exigența continuității este înlocuită cu cea a discontinuității și a inovației radicale. Însă, se obține aceasta tot timpul?

Pentru că în a doua jumătate a secolului al XX-lea influența școlii de la Frankfurt este aproape imperceptibilă, făcându-se auzită printr-o singură voce – Jürgen Habermas – s-ar părea că asistăm și de această dată la o reconstrucție a scenei primordiale a filosofiei occidentale, o scenă animată de doar două personaje. Așa cum la începuturi filosofia se hrănea din opoziția dintre Heraclit și Parmenide, așa cum modernitatea filosofică este pusă în mișcare de conflictul dintre raționalism și empirism, tot așa, s-ar părea, filosofia contemporană se hrănește din tensiunea dintre hermeneutică și deconstrucție reprezentate de Hans-Georg Gadamer și, respectiv, Jacques Derrida.

Cât de tensionate sunt însă relațiile dintre aceste două mișcări filosofice? Există o adevărată opoziție între hermeneutica gadameriană și deconstrucția lui Derrida? În general, răspunsul dat acestei chestiuni este afirmativ, cel mai tare argument în acest sens fiind vestita întâlnire pariziană a celor doi gânditori din aprilie 1981. Căci, ceea ce s-a petrecut cu acest prilej nu este, după cum ne spune Jean Grondin, decât un „dialogue de sourds”¹ (deși nu e absolut sigur că această întâlnire nu a avut nici un post-efect asupra gândirii lui Gadamer).

Dintr-un anumit punct de vedere Jean Grondin are dreptate. Chiar dacă prin tema pe care a abordat-o în discursul său – raportul dintre text și interpretare – Gadamer a făcut tot posibilul pentru a deschide un dialog între hermeneutică și deconstrucție, el pare să nu fi reușit să suscite în nici un fel interesul lui Derrida. Întrebările pe care acesta din urmă i le-a adresat cu prilejul mesei rotunde ce a urmat conferinței ating doar tangențial discursul gadamerian cât și proiectul hermeneuticii filosofice în genere. Însă, în măsura în care întrebările lui Derrida sunt niște false întrebări (nefiind totuși întrebări retorice), nici replica lui Gadamer nu oferă nici un răspuns autentic deoarece, după cum mărturisește filosoful în *Un răspuns: Puterea bunei voințe*, el nu a înțeles ce a fost întrebat.

Dintr-un alt punct de vedere însă, în opinia noastră, exegeza contemporană se înșală. Deși schimbul parizian dintre Gadamer și Derrida a avut un rol colosal pentru investigarea raporturilor dintre cele două mișcări filosofice căci, în fapt, abia odată cu acest schimb s-a pus la modul serios problema (nu ar trebui să uităm că înainte de 1980 singura carte în acest sens este *Hermeneutică și gramatologie* a lui Jean Greisch) și deși acest schimb poate fi etichetat ca un „dialog de surzi”, totuși, nu se justifică în acest fel un raport imposibil, imposibilitatea unui raport între hermeneutică și deconstrucție.

Titulatura de „hermeneutică filosofică” precum și cea de „deconstrucție” acoperă mult mai mult decât ceea ce a fost spus de către cei doi gânditori în acea după-amiază de a aprilie. *Text și*

interpretare – discursul gadamerian – nu este concluzia ultimă a unui polisilogism desfășurat pe parcursul a cincizeci de ani de reflecție filosofică. Tema textului și a textualității, deși nu îi este întru totul străină lui Gadamer, nu îi este totuși nici absolut familiară. Pe de altă parte, nici întrebările lui Derrida nu sunt un fel de vârful icebergului deconstrucției. De aceea, orice investigație trebuie să pornească de la *opera* celor doi gânditori pentru a înțelege semnificația schimbului parizian și raportul de fapt dintre hermeneutică și deconstrucție și nu invers.

După cum se știe, principala întâmpinare pe care Derrida o aduce hermeneuticii filosofice este că prin presuposițiile asumate ea nu reușește să se sustragă orizontului metafizicii occidentale. Așa cum arată filosoful francez în *Buna voință de putere (Un răspuns lui Hans-Georg Gadamer)* ipoteza fundamentală (care nu este și nu pare a putea fi chestionată) a oricărei hermeneutici a intenției este că *celălalt (text, discurs, eveniment istoric, operă de artă, etc.) spune ceea ce gândește și că ceea ce spune are un sens care poate fi descoperit sub condiția unei deschideri a interpretului pentru aceasta*. Ceea ce presupune orice hermeneutică a intenției ca axiomă fundamentală este o „bună voință de a înțelege”, „un angajament absolut față de dorința de consens în înțelegere” care reglementează chiar și fenomenele de dezacord și neînțelegere. Dar, tocmai datorită acestei axiome hermeneutice intenției este ancorată într-o epocă determinată din istoria metafizicii – aceea care determină ființa ca voință sau ca subiectivitate volitivă.

Cea mai superficială privire aruncată asupra operei lui Derrida însă ne arată că nici proiectul deconstrucției nu reușește în totalitate să se situeze în „limita” discursului metafizicii occidentale. În texte precum *Credință și cunoaștere și Despre ospitalitate. De vorbă cu Anne Dufourmantelle* filosoful francez ne arată că orice enunț, în calitatea sa de enunț, este o *mărturie* sau o *promisiune* adresată celuiilalt. Promisiunea însă, pentru Derrida, transcende totdeauna ordinea oricărei percepții sau demonstrații intuitive. Atunci când promit (*chiar și, și mai ales atunci când mint*), eu nu fac altceva decât să-i ofer celuiilalt adevărul și să-i cer să-l *creadă* pe celălalt care sunt eu. O promisiune este ceea ce este doar dacă ea promite în avans „buna mea credință”. Tocmai această „bună credință”, această fiduciaritate elementară face posibil orice limbaj și orice „legătură socială” (aici Derrida însuși pune ghilimele pentru a sublinia că ceea ce trebuie avut în vedere este mai degrabă *Mitsein*-ul sau *Mit-Dasein*-ul heideggerian).

Ne întrebăm însă ce este ceea ce așteptăm noi – noi, cei care promitem „buna noastră credință” – de la celălalt? Ce este ceea ce celălalt ne oferă în calitatea sa de altul pentru altul? Oare nu tocmai „buna sa voință” de a ne asculta? Oare nu cumva în orice act de limbaj și în orice legătură socială „buna credință”, ceea ce ține de eu, se oglindește perfect în „buna voință a celuiilalt”?

Dacă înțelegem că „conceptele” de *mărturie* sau de *promisiune* sunt, în Derrida-ul târziu, etic sau politic, alte nume a ceea ce în primele investigații se numea *la différence*, atunci ajungem la o situație greu de digerat pentru orice discipol ortodox al hermeneuticii sau deconstrucției. Căci, s-ar părea că

dincolo de opoziția dintre aceste două mișcări filosofice, împotriva ideii imposibilității unui raport, trebuie să acceptăm o unitate profundă a lor și un raport de oglindire.

Cum poate fi explicată însă această unitate? În acest punct, o privire mai atentă asupra genealogiei celor două mișcări filosofice nu este lipsită de însemnătate.

După cum se știe, atât nașterea deconstrucției cât și cea a hermeneuticii este strâns legată de proiectul heideggerian din anii 20. În *Scrisoare către un prieten japonez* Derrida însuși ne spune că alegerea termenului de „deconstrucție” nu este una arbitrară. Dacă el a fost introdus în *Gramatologie* aceasta este pentru că prin el se dorea traducerea conceptelor heideggeriene de *Destruction* și *Abbau* ce desemnau o operație aplicată arhitecturii tradiționale a conceptelor fundamentale ale metafizicii occidentale. Prin urmare, chiar dacă Derrida se ridică împotriva lui Heidegger arătând că și el a rămas angajat în orizontul metafizicii, deconstrucția derrideană continuă destrucția heideggeriană în proiectul său de *re-interpretare* a metafizicii occidentale.

Pe de altă parte, pornind de la dezvăluirea heideggeriană a structurii de anticipare a înțelegerii și de la definirea înțelegerii ca existențial, sarcina fundamentală pe care a asumat-o *Adevăr și metodă* este în primul rând de a da un răspuns întrebării ce înseamnă a înțelege și, în al doilea rând, de a aduce la lumină consecințele acestui răspuns pentru sfera științelor spiritului. Așadar, Gadamer nu face altceva decât să ducă mai departe analitica heideggeriană a existențialității existenței încercând să pună în lumină toate consecințele ei.

Se înțelege acum că una și aceeași sursă a dat naștere atât proiectului hermeneutic cât și celui deconstructiv. Destrucția, ca re-interpretare a istoriei ontologiei, și analitica existențialității existenței sunt două dintre cele trei sensuri ale hermeneuticii diferențiate în §7 din *Ființă și timp*. Secretul este însă că, așa cum *Ființă și timp* lasă să se înțeleagă, aceste trei sensuri nu pot fi separate; „Hermeneutica este destrucție!”² (s.n.), după cum ne spune filosoful în 1923 în *Hermeneutica facticității*. Orice destrucție a istoriei ontologiei aduce în mod necesar cu sine o analitică, o analiză a structurilor constitutive ale existenței, după cum și orice astfel de analiză presupune necesar și o re-interpretare a istoriei ontologiei.

Dacă înțelegem acest lucru atunci trebuie să înțelegem și că atât discursul derridean despre o „bună credință” constitutivă discursului uman și ființei umane în genere cât și excursurile gadameriene din *Adevăr și metodă* asupra istoriei conceptelor, asupra „genealogiei lor structurate”³ (aceasta este în *Positions* „definiția” pe care o oferă Derrida deconstrucției) erau absolut inevitabile.

Se explică astfel oglindirea hermeneuticii și deconstrucției. Și totodată se explică și mutismul celor doi filosofi unul față de celălalt. Căci nici Gadamer, nici Derrida nu au înțeles că deconstrucția locuiește deja proiectul hermeneutic și că hermeneutica locuiește deconstrucția și tocmai din această cauză aceste aspecte ale gândirii lor au rămas subdezvoltate.

Note:

1. Jean Grondin, *La rencontre de la déconstruction et de l'herméneutique*, p. 4. Text disponibil la <http://www.mapageweb.umontreal.ca/grondin/>. (Publicat prima dată în J.-F. Mattéi (Dir.), *Philosophe en français*, pp. 235-246)

2. Martin Heidegger, *Ontology - The Hermeneutics of Facticity*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, p. 81

3. Pentru a vedea radicalitatea lui Gadamer în acest sens interpretările date conceptului de experiență sau de aplicare sunt cât se poate de relevante.

Note despre politizarea artei

Lorin Ghiman

I.

Unul dintre cele mai puternice sofisme utilizate în arena culturală și politică este argumentul actualității, bazat pe afirmația că o anume problemă nu e de actualitate, că un personaj sau un autor oarecare „e istorie” sau a fost „trecut la index”, sau că, dimpotrivă, avem de-a face cu ceva la modă, sau cu o chestiune de actualitate.

Spiritul modern e caracterizat de efortul de a rămâne în actualitate și în problemele ei, fapt care arată voința de a institui o nouă comunitate, despărțită de tradiție. Actualitatea ia naștere de fiecare dată prin aducerea la prezență a unor fapte, conform unei evaluări a utilității acestora. De aceea nu mai există chestiuni inactuale, sau, mai precis, ne-actualizabile. Dintr-o singură mișcare, istoria este făcută să corespundă necesităților prezente ale vieții sociale, iar viitorul¹ este reificat, prezentificat în forma proiectului, planificării administrative, progresului, destinului.

Însă prezentul în care trăim e mai vechi decât credem. El are vîrsta epocii moderne, cea în care Occidentul trăiește de câteva secole întrebîndu-se ce e de făcut „acum”. Modalitatea în care se realizează această trecere a prezentului la actualitate este una politică. Întreaga sferă de fenomene sociale, culturale, economice e politică sau politizabilă, prin aceasta înțelegîndu-se procesul de actualizare modern, ca opus modelului tradițional (al tradiției). Această observație își găsește exemplificări și argumente în domeniul artei, unde miza și dedesubturile politizării² sunt încă vizibile în statutul problematic al operei de artă în epoca reproductibilității sale tehnice.

II.

„Putem spune că ceea ce este atins în epoca reproducției este „aura”(…): tehnica reproducției desprinde obiectul produs din sfera tradiției. Prin multiplicarea exemplarelor, substituie un fenomen de masă unui eveniment care nu s-a produs decît o singură dată. Deoarece permite obiectului produs să se ofere văzului sau auzului în orice împrejurare, îi conferă actualitate. Aceste două procese duc la o zdruncinare a realității transmise - la o zdruncinare a realității - care este contrapartea crizei actuale și a reinnoirii actuale a omenirii” (W. Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale mecanice*, II)

„În clipa în care criteriul autenticității nu se mai aplică producției artistice, se produc răsturnări și la nivelul funcției sociale a artei. În loc să se întemeieze pe ritual, ea se întemeiază, de acum înainte, pe o altă practică - politică.” (W. Benjamin, *Opera de artă ...*, IV)

Opera de artă tradițională beneficia de o unicitate a prezenței sale care trimitea în același timp la „tot ceea ce este de la început conținut transmisibil, de la durată materială pînă la calitatea de martor al istoriei”³. În acest fel, autenticitatea, deși vulnerabilă (adică degradabilă prin reproducere, fie ea manuală sau mecanică, indiferent de scopul acesteia) stă la baza autorității operei. Vulnerabilitatea autenticității este criteriul distincției dintre operele de artă și obiectele naturale. Cele dintîi sunt parte componentă a unei realități transmise, unei

tradiții. Adevărul lor are nevoie de o autoritate pe care Benjamin o consideră imanentă, oarecum, condițiilor lor de existență materială, în timp ce obiectele naturale nu stau sub semnul acestei vulnerabilități perceptive⁴.

Aura este „apariția (*Erscheinung*) unică a unei depărtări, oricît de apropiată este această apariție”⁵ definiție pe care Benjamin o folosește de fiecare dată atunci cînd vorbește de obiecte naturale, preferînd să facă apel la conceptul de tradiție atunci cînd vizează direct opera de artă. Distrugerea aurei, fenomen care privește operele de artă tradiționale, se realizează prin intermediul a două procese puse în joc de către reproducerea mecanică: (1) multiplicarea exemplarelor, prin care unicitatea este înlocuită de un fenomen de masă, de ubicuitatea obiectului în cauză și (2) lichidarea istoriei și construirea unei prezențe, a unei actualități direct accesibile, cvasi-naturale.

Împrumutînd de la Brecht categoria „valorii de întrebuințare”, Benjamin distinge între două întrebuințări ale obiectelor artistice, a căror dialectică dă naștere istoriei artelor. E vorba de valoarea cultică, care se întemeiază la origine pe ritual, și apoi pe religie (afirmație care ar merita privită mai îndeaproape), și care stă la baza operei de artă tradițională, și, de cealaltă parte, valoare de expunere, care relevă de un al doilea domeniu de exercitare a artei, specific epocii reproductibilității: politicul. Dispariția din prim-plan a valorii culturale a operelor de artă deschide posibilități operei de artă, care se află, pentru prima dată, în situația de a se elibera din dependența sa față de cult. Valoarea artistică ar putea deveni în „noua constelație” un simplu accesoriu, ceea ce ar transforma operele de artă în simple obiecte cu un reziduu (post)auratic de istorie.

III.

Masa este o matrice din care, în zilele noastre, apare un ansamblu întreg de atitudini noi față de operele de artă.(...) Masa crecîndă a participanților a produs o schimbare a modului de participare. (W. Benjamin, *Opera de artă...*, XII)

A despuia un obiect de vîlul său, a-i distruge aura, este trăsătura distinctivă a unei percepții care a ajuns destul de aptă pentru a

„simți ceea ce este identic în lume” și pentru a sesiza, prin reproducere, și ceea ce se întîmplă numai o singură dată. (...) Alinierea realității la mase și a maselor la realitate este un proces de amploare uriașă(...). (W. Benjamin, *Opera de artă...*, III)

Sintagma „politizarea artei” și caracterul ei problematic arată că artele devin o „peninsulă balcanică” a modernității, după cum o arată discuțiile privind cultura de masă. Tehnicile reproducerii aduc operele de artă în fața unui public mult lărgit, a cărui percepție se realizează în condiții radical diferite. Actualizarea obiectelor artistice alcătuiesc ceea ce se numește cultură de masă, a cărei caracter intrinsec politic este ineluctabil. Păstrează cultura de masă, ca expresie generică pentru arta post-auratică, șansa de a-și afirma autonomia într-o manieră mai apropiată fizionomiei contemporaneității, sau e prinsă fără scăpare în mecanismele de reculturalizare ale comodificării și consumului? Ea trebuie să se refuze celor două aloforme reacționare care o subminează: autismul afirmării independenței depline a artisticului față de toate sferele determinate ale vieții sociale și confiscarea sa de către logica mărfaei, în forma industriei culturii⁶.

Lupta culturală e cu puțință doar dacă masele posedă capacitatea de a se raporta la istorie (lungul prezent modern) înlocuind mecanismul tradițional al recuperării prin tradiție a trecutului cu unul diferit. Dacă masele nu au, fie și latent, o „conștiință istorică”, totul e pierdut, căci ele nu vor fi capabile să urmărească ceea ce este actual, deci real.

Note:

1. Imposibilitatea de a duce modernitatea la un (bun) sfîrșit se poate explica prin intermediul unei analogii. Dacă decizia și acțiunea au loc prin raportarea la o actualitate decelată printr-o decupare mereu mai îngustă a intervalului de timp care servește drept referință, atunci acest Ahile care e modernitatea nu va ajunge niciodată din urmă broasca țestoasă.

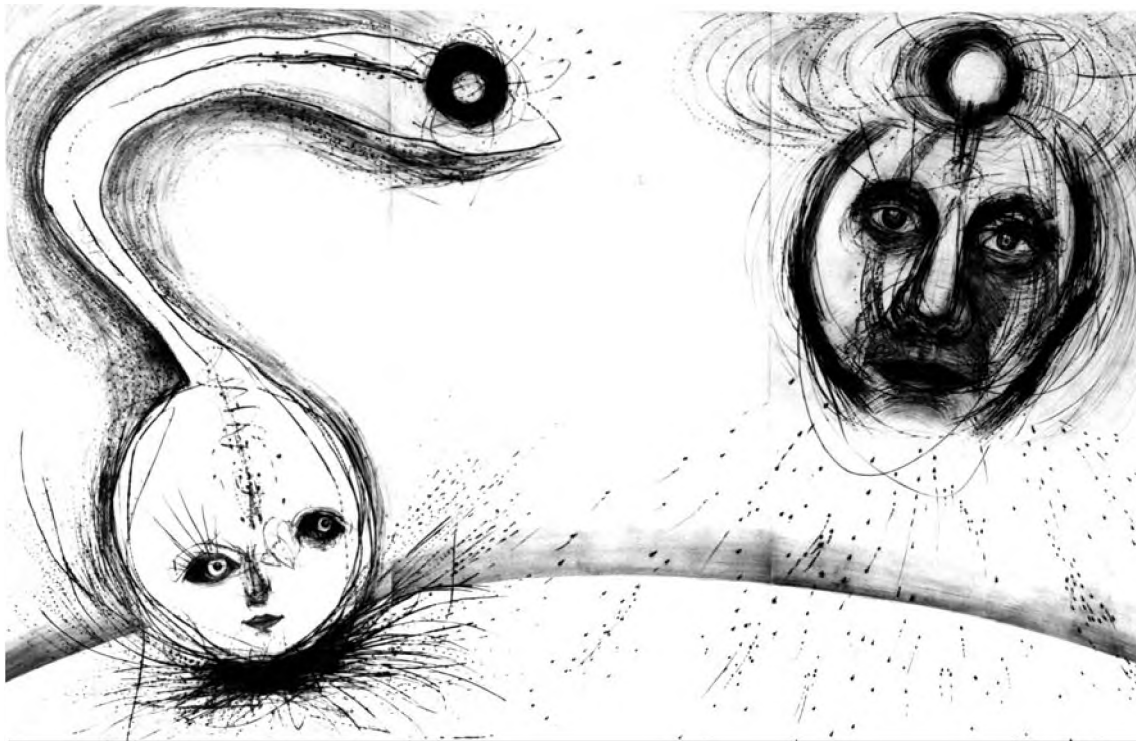
2. Politizarea culturii operată de comunism nu e un exemplu de politizare a artei, ci mai degrabă, efectul a ceea ce Benjamin numea estetizarea politicului. (cp. cu Benjamin, *Opera de artă...*, Epilog.)

3. *Opera de artă...*, II.

4. Este vizibilă astăzi o culturalizare a naturii înseși, de înscris în procesul de culturalizare-comodificare a artelor. Turismul și ecologismele fac parte din aceeași mișcare.

5. *Opera de artă...*, III.

6. „Dacă se acceptă determinarea benjaminiană a operei de artă tradiționale prin conceptul de aură, ca prezență a ceva care nu este prezent, atunci industria culturii se definește nu prin înlocuirea principiului aurei cu unul strict opus, ci prin conservarea aurei în descompunere ca perdea de fum (vernebelnden Dunstkreis).” (Th. W. Adorno, *Rezumat despre industria culturii*).



Kohsei

Life III (1999)

Modelări urbane

Mihai Guță

La plaisir de la ville c'est la ville tout simplement.
Jean Nouvel, arhitect

Vederea este simțul întinderii, al desfășurării spațiale, al simultaneității în care subiectul constituie o sinteză simultană a unui divers. Însă, tocmai pentru că obiectele ne sunt date dintr-o dată într-o înspățiere ordonată în dispunerea lor statică, percepția totală a unui oraș, prinderea într-un plan complet nu este posibilă. Viziunea de ansamblu din vârful unui turn ori observarea unei machete sunt incomplete; este necesară sutura efectuată prin pășire, prin vizitare și frecventare. Un oraș se cunoaște „văzând și făcând”, deoarece este un interval spațio-ritmic cu modalități fundamentale de exprimare dense și dinamice, generate de pulsațiile și izbucnirile osmotice loc-locuitor.

În organizarea (descrierea) imaginii unui oraș, adică ceea ce se înfățișează observatorului, partea sa vizibilă și palpabilă, dincoace de mizele sale economice, de travaliul care îl solicită folosința sa, pot fi apelate mai multe proceduri inseparabile. Orașul poate fi tratat printr-o descriere care să cuprindă inventarul obiectelor reprezentate sau al elementelor vizuale, clădirile, materialul din care sunt făcute, stilul respectiv, formele, dispunerea relativă, ansamblul eterogen de elemente din epoci diverse, totalitatea estetică și funcțională a ceea ce se cheamă spațiul public, într-un cuvânt *situarea spațială* a orașului.

Un alt fel de analiză vom face atunci când vom vorbi despre orașul ca eveniment continuu, o permanentă „punere în scenă” care înglobează trecători grăbiți, cumpărători pe scările rulante ale super-marketurilor, skateri teribiliști, aglomerația infernală de pe o autostradă la o oră de vârf. Vom viza acum o măsură internă a „mișcării” orașului, o ritmicitate care descrie diferitele intervale de timp și de spațiu, dintre care putem alege un moment oarecare pentru ca apoi să randomizăm multiplele narațiuni.

Sunt elaborate astfel două maniere de reprezentare: una a *vizibilității*, aflată în deschisul spațialității, a instantaneității, cealaltă a *motricității*, corporală, legată de memorie, amândouă dependente una de cealaltă și care, împreună, *etalează* și *animă* orașul.

Orașul etalat

„A intensifica «imagibilitatea» mediului uman înseamnă a facilita identificarea lui și structurarea sa vizuală. Elementele puternic izolate – căi, limite, puncte de reper, noduri și regiuni – sunt materiale care permit stabilirea de structuri și diferențieri la nivel urban.”¹

O descriere etalată a orașului evidențiază caracterul de *tablou* în mișcare în care vederea descrie mișcări largi de *cartografiere* ori se concentrează pe detalii căutând identificări și semnificații. Rolul important jucat de vedere în identificarea și structurarea realului este indiscutabil; prin formarea imaginilor ea aranjează realitatea, o înfățișează neangajat oferind o viziune simultană prin care cel care percepe poate să compare și să conexioneze informațiile². Într-un oraș, conținuturile imaginilor pot fi clasate în cinci tipuri de elemente: căile, limitele, cartierele, nodurile, și punctele de reper³. *Căile* pot fi străzi, trotuare, locuri de plimbare, canale „de-a lungul cărora observatorul circulă în manieră obișnuită,

ocazională, ori potențială”. *Limitele* sunt desemnate ca elemente liniare „care nu servesc sau nu sunt considerate ca și căi pentru observator”: râuri, ziduri, frontiere în general, cu rolul de organizare și coeziune a tuturor zonelor. *Cartierele*, aceste fragmente de oraș, sunt modalități de structurare a spațiului în care observatorul pătrunde prin puncte strategice numite *noduri* (ramificații, încrucișări, etc.) cu rol de intermediere și pasaj. *Punctele de reper* sunt un alt tip de referință punctuală care, spre deosebire, de cartiere și noduri, sunt impenetrabile, rămân exterioare privitorului.

Toate acestea sunt interconexionate într-o structură comună care dă o diversitate perceptivă specifică. Fiecare oraș se desfășoară în față unui privitor în maniera sa caracteristică, privilegiind unul sau mai multe din aceste elemente.

„Marile orașe din America de nord s-au organizat în cursul secolului XX în jurul unei priorități funcționale: aceea a circulației automobilelor. Statele Unite au inventat orașe *ex nihilo* al căror desen se conformează raționalității căilor de comunicație în urma cărora liniile orașului se transformă în teritorii ale automobilelor.”⁴

Așadar, un asemenea tip de organizare urbană ar avea ca și consecință vizuală o cadrilare a teritoriului aproape exactă în pătrate delimitate de autostrăzi și supra-structuri rutiere ce se întind până la limita orizontului.

În varianta cu *zoom* a acestui exemplu avem o stradă obișnuită, o linie de deplasare clar orientată, punctată prin lampadare, panouri de afișaj, bănci publice, garduri, arbori, într-un cuvânt întreg mobilierul spațial specific citadin. În funcție de caracterul remarcabil al extremităților sale, drumul va da impresia de progresie, în cicluri infinite de imagini saturete indetectabil care se succed, indicând și semnificând cadrul unei deplasări.

Orașul animat

Un oraș, indiferent de structura sa, dispersat sau concentrat, ansamblu omogen sau diseminat este un spațiu încrucișat de obiecte mobile sau imobile, construit din tendințe și tensiuni antagonice. Conceperea spațiului urban ca un spațiu *dinamic, fluctuant*, trebuie interconexionată cu substanța sa socială. Pentru a-i sesiza concentrarea, centralizarea, densitatea, tot ceea ce face din locul ocupat un spațiu citadin, orașul trebuie înțeles ca un ansamblu de locuri cu sens pentru cei care îl locuiesc, un ansamblu care-și găsește unitatea în integritatea componentelor sale, o unitate care scapă modelelor economice. Această integrare articulează spații și temporalități ale căror forme își găsesc relevanța în practici sociale, în *traietorii*, și în *tensiuni* între mobil și imobil.

Totalitatea de spațiu și timp caracteristică orașului este brăzdată de *traietorii* sociale care dau forme, interferează cu conținutul urban, echilibrează în permanență ceea ce societatea impune prin *strategii*, iar individul ori grupul anonim remodelează prin *tactici* și comportamente⁵. Aceste mișcări permit substanței sociale să se manifeste în spațiul local iar individului singular să-și dezvolte o imagine

sintetică a spațiului eterogen în care trăiește. Orașul nu este o structură stabilă, el are clădiri, străzi, cartiere, dar „narațiunile”⁶ trecătorului le atribuie semnificații diferite și intersarjabile. Michel de Certeau diferențiază între *spațiu*, născut odată cu luarea în considerare a direcției, vitezei și a variației timpului și *loc*, „ordinea (oricare ar fi ea) după care elementele sunt distribuite în raporturi de coexistență”⁷. Spațiul este deci ambiguu, instabil, fără identitate fixă, pe când locul este „propriu”, relativizat la elementele vecine și, prin urmare, stabilit și reperabil.

„Spațiul ar fi față de loc ceea ce devine cuvântul când este vorbit” rezumă de Certeau; spațiul rezultă din practicile locului, practici zilnice subiective și anonime care *intensifică* fața unui loc. Un același loc, în funcție de direcțiile și dinamicile folosite ori de momentul temporal uzat poate găzdui diverse spații intercomunicabile și transversabile: piața centrală a unui oraș poate fi arteră de comunicație, loc de demonstrație studențească, amplasament al unei sărbători citadine, obiectiv turistic etc..

Imaginea orașului

Un oraș, acest ansamblu urban cu ritm nedefinit, oscilant permanent între omogenitate și distrucția compacității. Orașul nu este doar un obiect al percepției, ci și produsul unei activități constante a unor „constructori” care, într-o secvențialitate infinită, modifică aspectul general (imaginea) prin zeci de intromisiuni în universul diegetic al poveștii citadelei. Constructorii nu sunt doar arhitecții, ci și pietonii, de la omul japonez care traversează strada către sediul impozant al unei bănci, la adolescentul newyorkez care-și scuipă opiniile cu jetul multicolor al spray-ului.

Prin vedere și motricitate, spațiul orașului se dezvăluie veritabil și viu. În imaginea lui sintetică sunt prinse detaliile, înglobate într-o imagine de ansamblu, în povestea lui infinită firele narrative al locuitorilor se împletesc prin mii de fapte și acțiuni care îi sondează continuu structura și semnificația. Fațetele realității sale sunt indisociabil legate de *gestul și privirea orășenilor*; urbanitatea se constituie în imagini vii, niciodată desăvârșite, operă imensă, netotalizabilă dintr-o dată și încadrată în structuri narrative, temporale. În acest univers mobil, privirea, artizanul perspectivei, traversează mediul, urmată de pașii anonimi ce recuperează periplul său îmbogățit de trecerea prin uvertura spațiului, de reflexia în clădirile de sticlă și aluminiu și de ecoul orașului însuși care își trăiește ritmul în fiecare locuitor.

Note:

1. Kevin Lynch, "Structure de la perception urbaine" in Françoise Choay (coord.), *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Édition du seuil, Paris, 1965, p. 399, p. 395.
2. Hans Jonas, *Le phénomène de la vie*, Éditions Gallimard, Paris, 2000, p. 146.
3. K. Lynch, *op.cit.*, p. 391 și urm.
4. Francis Godard, *La ville en mouvement*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, p. 21.
5. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, vol. I, Arts de faire*, Édition Gallimard, Paris, 1990, pp 57-63.
6. De Certeau vede în spațiu o practică a limbii care uzează de multiple convenții și care se modifică mereu.
7. De Certeau, *op.cit.*, p. 173.

Nemurirea virtuală între spiritualitate și economic

Valentina Bumbaș-Vorobiov

Și am trăi fericiți până la adânci bătrânețe, chiar și dincolo de ele, eventual într-o bază de date...

Prețind din ce în ce mai mult timp pe Internet, am început să măsoz altfel trecerea timpului. Trecutul capătă dimensiunea și imaginea informației acumulate. Și asta m-a dus treptat cu gândul la ceea ce rămâne *După...* Mai putem oare vorbi despre spiritualitate și nemurire în legătură cu lumea virtuală? Cum ar arăta *homo cyber-religiosus* în momentul în care se schimbă fundamental modul de experimentare și imaginărilor religiozității?

Pornind de la fundamentul dualismului antic grec și, în consecință, al culturii occidentale, s-a creat o apropiere între imaterial și spiritual. Asocierea i-a încântat pe adepții lumii virtuale și a născut discuții în legătură cu existența și natura spiritualității în cadrul Realității Virtuale. Faptul că există astfel de discuții, cu argumente pertinente de ambele părți, este o consecință firească a nevoii de religiozitate care se manifestă chiar și în societățile secularizate, după cum afirma Mircea Eliade. „Oricare ar fi gradul de desacralizare a Lumii la care a ajuns, omul care a optat pentru o viață profană nu reușește să abolească total comportamentul religios.”¹

În mod similar, Erik Davis considera discursul religios ca „o vitală și inevitabilă parte” într-o discuție despre tehnocultură nu doar pentru că „tehnologia contemporană a ajuns o religie seculară, cu propriul ei misticism ciudat”, ci și pentru că aducem în discuție astfel și implicațiile sociale și imaginative ale tehnologiei. Promisiunea biblică (a)pare ca fiind din ce în ce mai posibilă și mai plauzibilă. Și nu doar ca existența unui spațiu edenic, ci cu însăși garanția Nemuririi. „Visul nemuririi cibernetice nu mai este fondat doar pe ficțiune [...] ci este strâns legat de tehnologia existentă.”²

Însuși spațiul virtual pare să „corespundă” imaginii Cetății Promise, pornind de la prezentarea ei din Biblie pe bază de numere și sfârșind cu faptul că, logic privit, Noul Ierusalim este un spațiu al cunoașterii, adică al informației. Această analogie a fost scoasă în evidență de către Michael Benedikt, care a subliniat diferența dintre spațiul edenic, un spațiu al inocenței prin excelență, spre deosebire de cel post apocaliptic, care este un spațiu al cunoașterii, al experienței.³ Dar noile moduri de a gândi Realitatea Virtuală și locul omului în ea nu se mărginesc la dominarea unui spațiu mai extins sau la prelungirea într-un fel a existenței în timp, ci trimit la o reorganizare și revalorizare a unui spațiu care părea omogen.

Structura rizomatică a Internetului ne face să credem că și spațiul care se ascunde în el este uniform. Deși din interiorul lui lipsește raportul vertical al unei ierarhii, susținătorii împătimiti ai spiritualității virtuale consideră, chiar și așa, că diferența dintre el și spațiul real ar putea fi diferența necesară dintre imanent și transcendent. Atât spațiul virtual cât și cel spiritual nu devin manifeste decât în imaginație și amândouă nu se întemeiază decât pe credințe. „Computerele nu sunt decât niște oglinzi, spune Pesce. În ele nu este decât ceea ce punem noi. Dacă ele sunt privite ca fiind rele și dezumanizante, atunci înseamnă că așa le-am făcut. Computerele, cred eu, pot fi tot atât de sacre pe cât suntem și noi, pentru că pot întrupa comunicarea dintre noi și cu entitățile - părțile divine din noi - pe care le invocăm în spațiul respectiv.”⁴

O altă caracteristică pe care cele două spații o au în comun este modul în care ele pot fi accesate

și se poate opera în interiorul lor. Cu ajutorul unui simbol, de orice gen ar fi el, se pot atinge și transforma arii vaste atât în spațiul religios clasic, cât și în spațiul virtual. Nu se poate spune că s-a operat o înlocuire cu drepturi depline, dar se poate face o analogie.

Dar să ne oprim o clipă asupra unei distincții între a fi nemuritor tehnologic vorbind și a trăi veșnic în sensul biblic. Să ne întrebăm dacă transferul de informație din suportul pe care îl reprezintă omul real, fizic, într-o bază de date poate căpăta aceeași încărcătură și aceleași conotații cu intrarea în Viața de Apoi. Dispariția constrângerilor etice care, dacă au fost respectate, puteau face diferența dintre cei care ar avea acces la nemurire și cei care nu, i-au făcut pe critici precum Margaret Wertheim să se îndoiască de justetea investirii cu spiritualitate a spațiului virtual.

Una din problemele eticii virtualului este în ce mod se transformă relația bine-rău în măsura în care acestea nu mai au implicații veridice, „reale”. Dacă răul real are consecințe imediate asupra răspunderii din punct de vedere spiritual, consecințele unui rău virtual sunt mult mai greu de apreciat, datorită lipsei unui sistem de judecare cu referință exclusivă la virtual. Cu alte cuvinte, judecăm încă realitatea virtuală în funcție și ca urmare a experienței noastre în lumea reală.

Considerăm cu toate acestea că, deși avem de-a face cu un alt mod de a distinge valori și de a construi ierarhii, este vorba tot de un mod de a acționa asupra conștiinței. Julia Driver scria în 2003 că dacă am reuși să transferăm conștiința unui suport anorganic, rezultatul ar fi o persoană.⁵

Avem în spate o întreagă tradiție care ne-a învățat că trupul nu este altceva decât o închisoare a sufletului, o îngrădire în calea a ceea ce am putea deveni, un popas care trebuie repede părăsit pentru a începe să trăim cu adevărat. „Nostalgia Paradisului” ca „dorința de întoarcere la starea edenică de dinaintea căderii, când nu exista păcat și nici ruptură între plăcerile cărnii și conștiință”⁶ ne prezintă corpul ca un impediment în îndeplinirea acestui vis.

Corpul virtual și *cyborgul* își propun fiecare să încerce să realizeze această dorință inconștientă, dar din ce în ce mai des și mai evident manifestată, în două moduri. Unul, cel virtual, putem spune că a reușit deja, dar mai are încă nevoie de susținerea fizică în ceea ce privește senzațiile, iar al doilea este încă un proiect, popularizat intens în literatura *cyber-punk*, dar care pare din ce în ce mai aproape și mai plauzibil prin evoluția medicinei în domeniul transplanturilor. Modularitatea, pe orice cale s-ar obține ea, devine o condiție pentru o viață mai lungă.

Se suprimă astfel vulnerabilitatea, în ambele câmpuri de manifestare: atât în cel *estetic-imagistic*, cât și în cel *funcțional-organic*. Dar rămâne simptomatic faptul că este nevoie de două elemente pentru a răspunde unor cerințe globale ale proiectului de perfecționare.

„Purificarea” pe care spunea Bruno Latour că o operează modernitatea pune o barieră între „două zone ontologice distincte, cea a umanului pe de o parte și cea a ne-umanului pe de altă parte.”⁷ Întreaga problematizare și estetizare care a urmat acestei paradigme segregacioniste a făcut din corp un element din ce în ce mai „obiectiv”, loc mai degrabă al discuțiilor decât al vieții, fiind redus în cele din urmă la corpul binar al spațiului virtual. Un corp echilibrat, fără gen și golit de orice poate aminti de viața ca organic, gata să fie transpus pe

o suprafață cognitivă, pare că va duce - în sfârșit - la îndeplinire dorința noastră de nemurire.

„Gândindu-ne la entuziastul proiect al dispariției corpului, ne vine în minte imaginea corpului (sau a non-corpului), care nu mai sucombă în fața naturii muritoare și a reproducerii naturale ca unică posibilitate de a supraviețui; capabil de nenumărate reproduceri ale sale, corpul va atinge în cele din urmă transcendența și nemurirea.”⁸

În ceea ce privește spiritualitatea acestor creații/ creaturi, este necesar să aducem în discuție statutul lor moral. Cu excepția a câtorva teorii teologice aflate încă în stadii incipiente, oamenii sunt gândiți ca fiind centrul universului, ca urmare entitățile ne-umane având o importanță mai mică. Problema *copiei și a originalului* care se pune între roboți și oameni a scos la iveală și un alt aspect: întâietatea oamenilor îi face pe aceștia să fie ca niște *relicve* în comparație cu noile creaturi, subliniindu-le caracterul precar. Problema la care cred că trebuie să se răspundă este dacă moralitatea, și în funcție de aceasta și spiritualitatea uni *cyborg*, ține de existența unor stări subiective, sau de eventualele consecințe reale.

Dacă se pleacă sau nu de pe poziții spirituale pare însă că a ajuns să conteze prea puțin, tocmai acum, în epoca în care nevoia de a șterge orice diferențe este o consecință imediată a dispariției unei ierarhii verticale și a înlocuirii ei cu o rețea rizomatică. Pare mult mai important să ajungi să supra-viețuiești, decât modul în care investești această supra-viețuire. De acum înainte omul nu se va mai afla la polul opus tehnologiei, așa cum viața promisă pare să se afle deja aici și acum în potență.

Astfel, conform analiștilor Gordon Bell și Jim Gray, nemurirea obținută pe cale digitală poate fi de două feluri: fie îți poate oferi posibilitatea de a comunica ceva viitorului, de a lăsa o „moștenire”, fie îți poate oferi posibilitatea unei comunicări mai extinse și mai complexe, în sensul în care artefactul continuă să învețe și să evolueze și după întreruperea legăturii cu mediul fizic.⁹ Problema acestui transfer de date care traduce o întreagă istorie a unei vieți sau amintirile, este de fapt problema „bagajului” de fapte pe care îl duci cu tine pe lumea cealaltă. Astfel, cei doi cercetători leagă nemurirea de aspectul economic implicat în orice transfer și stocare de date.

Din punctul de vedere al lui Roy Ascott problema vieții de dincolo de moarte s-a transformat radical din importanța pe care o acordam trecutului în felul în care concepem și manipulăm viitorul. Nu mai contează ce ai făcut în viața reală și nemurirea nu mai ia diferite forme în funcție de apartenența religioasă. Important este doar ce putem să facem în și din viitor.

Întrebată nu demult dacă privesc constituirea unei nemuriri în virtual ca o variantă datorată scăderii încrederii în nemurirea promisă biblic, am răspuns că ar trebui privită mai degrabă ca o elaborare a unui mod mai atenuat, mai accesibil și care continuă imediatul.

Note:

1. Eliade, Mircea, *Sacru și Profanul*, [1957], Ed. Humanitas, București, 1995, trad. Brîndușa Prepeliceanu, p. 23.

2. Wertheim, Margaret, *Cyber-spirituality? - Bits, Bytes and Religious Dreams*, conferință susținută la Colegiul Luther în 18 septembrie 2003, www.luthercollege.edu/Default.aspx?DN=1817,1815,422,1,Documents (ultima accesare 13.03.2005).

3. Benedikt, Michael (ed.), *Introduction, Cyberspace: First Steps*, MIT Press, 1991, p. 15.

4. Pesce, Mark, *Wired Magazine*, no.5.

5. Driver, Julia, *Artificial Ethics*, http://www.london-ory.org/philosophy/fun_and_games/phil-artificial-ethics.doc, Ultima accesare: 20.06.2005.

6. Eliade, Mircea, *op.cit.*, p. 181.

7. Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris, 1991, p. 21.

8. Kunst, Bojana, *Cyber and my body. Is there a space without the body?* <http://www.cfront.org/cf01/newspaper/html/np06-cyberbody.html> (ultima accesare 17.03.05)

9. <http://research.microsoft.com/~gray/papers/> (ultima accesare 13.03.2005)

interferențe

Poeme și haiku-uri

Kohsei (Japonia)

No. 1

... Virus, vânt, puiul și eu ...

No. 2

Ei încep să cânte, Cocos, Cicadă, Porumbel pe rând
Înainte Pruncului, văd stele peste toată întin-
derea mării.
Ceață grea mai adastănd încă pe pielea mea.

No. 3

Nemișcarea, mușcă buzele livide ale Regelui.
Cauzalitatea trece ombilical,
Pui orb de cobai, într-un loc deschis.

No. 4

În Spațiu, faci ce fac cei din Spațiu !?
Rai și Iad !!!
Locul care-i vegheat de..., Unde-i asta?

No. 5

Drumul cu trenul,
Lumină s-atragă pești și insecte,
Acum, suflete de contrabandă în paradă !!

No. 6

Spinarea lui, care a dispărut fără să-mi spună
povești, unchiul meu

No. 7

De aici încotro ?
Te uiți la ceruri...
O nouă varietate de Direcții !?
Zborul haotic al unei Fecioare...

De aici încotro?

Pleacă ! Un simț.
Du-te departe... TOATE SIMȚURILE !!!

No. 8

Privește la cer.
Înainte de orice.

Adună un iz pământean
Scotocind în inima mea.
Înainte de-a găsi o scuză.

Semințe și burieni bete
Rătăcesc prin lume...

În străfunduri...

No. 9

Drege căpșunii cu înghețată.
Nu-i destul,
Oamenii din inima pădurii vorbind în șoaptă
Dintele plutind pe cerul înstelat.

Drege căpșunii cu înghețată.
Castor! în timp ce înoată, el adoarme.
În steaua de gheață. Nu se va topi niciodată.
și El așteaptă prea temător să răzbată.

No. 10

După ropotul ploii..., un strănut al Pisicii vagaboande.
Apoi, câțiva copaci furați, nu știu unde
respiră aceștia?

No. 11

Fiecare viață trăind. De fiecare dată,
Fiecare spirit murind în clipa asta...
Ce se află între ying și yang?

No. 12

Un copac își întinde ramurile,
Cineva privește florile roz.
Voal de doliu.

Traducere de
Alexandru Vlad



Kohsei în atelierul său

Steaua soarelui răsare

Ovidiu Petca

Kohsei în limba japoneză înseamnă stea, mai exact stea fixă, conform preciziei limbii nipone. Nu știu exact ce este o stea fixă pentru un japonez, deoarece astronomia modernă consideră toate stelele ca repere fixe, cel puțin pentru câteva milenii, iar tot ce se mișcă pe bolta înstelată sunt planete, asterozi, meteoriți, comete și, mai nou, sateliții artificiali. Nu vreau să adâncesc acest paradox, nici să despici firul în patru, deoarece scopul meu *fix* este de a scrie despre o personalitate deosebită, o adevărată stea a graficii mondiale și nu numai.

Spre mândria noastră, această persoană oarecum enigmatică, fără nume, fără vârstă se revelează lumii datorită primei bienale internaționale de grafică care a avut loc la Cluj, în

1997, când a obținut întâiul său premiu important. După Cluj a urmat apoi un traiectoriu ascendent, luminos și sigur, al consacării, cu multe distincții. Fiind invitat în urbea noastră, în juriul ediției următoare, acest enigmatic pseudonim s-a materializat în chipul agreabil al unui adolescent oriental, asemenea prinților din povești. Dar cum acest personaj refuză cu încăpățănare să vorbească despre sine, ne-a adus în dar, o expoziție de zile mari, *adevăratul său chip*. Și ca această *dăruire* să nu fie doar sărbătoarea trecătoare a privirii, a mirării, a unei experiențe unice, a donat expoziția *Muzeului Național de Artă* din Cluj.



I. Maxim Danciu, Toshio Yoshizumi, Kohsei și Ovidiu Petca la redacția Tribuna



Această expoziție, prin amploare, unitate stilistică, alegerea temelor, dimensiunea uriașă a lucrărilor, a gestului larg și viguros, dar mai ales tehnicii impecabile, rar întâlnite pe simezele clujene, a fost o revelație pentru lumea noastră artistică. S-a spus că ne aflăm în fața unui geniu, pentru că la această vârstă, *este imposibil să gravezi atâtea plăci imense de cupru*, ca să-l citez pe unul din academicienii noștri. Este adevărat, pentru că *geniile locale* ale graficii clujene vin cu asemenea *marfă*, doar la o vârstă înaintată, cu ocazia așa-ziselor expoziții retrospective.

La cererea tânărului artist, am evitat să menționăm că abia atunci urma să se înscrie la universitatea *Tama* din Tokyo, pe care a absolvit-o între timp. Au urmat vizite repetate, noi expoziții la Timișoara, Arad, Bacău. Se poate spune că a făcut școală, pentru că la ultimele ediții ale bienalei clujene s-a văzut clar influența stilului său inconfundabil în rândul graficienilor bănățeni.

Anii petrecuți la Academie au estompat vitalitatea perioadei adolescentine. Devine mai ordonat, mai organizat în gestionarea suprafețelor. Gravurile figurative de această dată sunt populate de ființe fantastice, de monștrii, elementul predominant fiind avortonul, sau copilul nenăscut în pânțele plutitoare. Aceste lucrări, oarecum baroce, își au rădăcina în vechile cicluri abstracte: *Viață, Atitudine, Spirit*, care și ele, la rândul lor, se trag din primele gravuri ale copilului genial: *Originea Vieții*. Perioada studenției este o epocă ludică, mai puțin gravă, o explozie de voie bună, cu titluri care trimit adese la situații speciale ale vieții de zi cu zi, înțelese stricto sensu numai de apropiații săi. Iată micile pilituri pe care le-au făcut anii studenției în aripile sale geniale. Dar nu a fost frânt. Recentele lucrări ne dezvăluie un Kohsei și mai proaspăt, inedit, îmbogățit, dornic de experiment, departe de lumea artei academice.

Puțină lume știe că acest tânăr artist mai are resurse de a crea și în domeniul poeziei, muzicii sau spectacolului. Cele două show-uri muzicale de la *Muzeul de Artă din Saitama* (1 februarie a.c.), pe lângă o expoziție personală și un happening, au fost momentul lansării primului său disc demo intitulat „a ri A Ru - Ray to Bottomlessness”, unde-l putem asculta pe virtuozul chitarist Kohsei. Încurajat de succesul acestui spectacol, intenționează să facă câteva concerte cu formația sa. Poate că vom avea ocazia să-l ascultăm și la Cluj.

Poemele alăturate, sunt versuri inedite trimise pastelui *Tribuna*, alături de ciclul de acuarele și pasteluri realizate la Cluj, în semn de omagiu



info

Juriul Uniunii Scriitorilor întrunit în ziua de 5 septembrie 2005 a hotărât următoarele nominalizări pentru premiileUSR pe anul 2004:

Proză

1. Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, Humanitas
2. Gabriel Chifu, *Visul copilului care pășește pe zăpadă...*, Polirom
3. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, Humanitas
4. Dan Lungu, *Raiul găinilor. Fals roman de zvonuri și mistere*, Polirom
5. Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, Albatros
6. Constantin Stan, *Gerda*, Cartea Românească
7. Dumitru Țepeneag, *La Belle Roumaine*, Paralela 45

Poezie

1. Constanța Buzea, *Netrăitele*, Ed. Vinea
2. Dumitru Chioaru, *Viața și opiniile profesorului Mouse*, Limes
3. Liviu Georgescu, *Orologiul cu statui*, Ed. Dionis
4. Letiția Ilea, *O persoană serioasă*, Limes
5. Dumitru Mureșan, *În căutarea ființei*, USR
6. Ioan Es. Pop - Vasilescu Lucian, *Confort 2 îmbunătățit*, USR

Dramaturgie și teatrologie

1. Daniel Bănuțescu, *Cine a câștigat războiul mondial al religiilor*, MLR
2. Mircea Ghițulescu, *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan*, USR
3. Radu Macrinici, *Această poveste nu va fi spusă niciodată*, Ed. Eikon
4. Adrian Mihalache, *Verva Thaliei*, Fundația Ideea Europeană
5. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc. De la cenzură la libertate*, Unitext

Literatură pentru copii și tineret

1. Leo Butnaru, *Căruțul cu îngeri*
2. Ioana Diaconescu, *Roni cel viteaz și prințesa cu ghete*, Ed. Vivaldi
3. Iuliu Rațiu, *Rivalii lui Harry Potter*, USR

Istorie, teorie și critică literară

1. Adriana Babeți, *Dandysmul*, Polirom
2. Barbu Cioculescu, *Mateiu I. Caragiale. Receptarea operei*, Ed. Bibliottheca
3. Dan Cristea, *Autorul și ficțiunile eului*, Cartea Românească

4. Mircea Iorgulescu, *Tangențiale*, ICR
5. Ion Simuț, *Reabilitarea ficțiunii*, ICR
6. Ana Maria Tupan, *Sensul sincronismului*, Cartea Românească

Eseuri, Jurnale, Memorii, Publicistică

1. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H-R Patapievici*, Polirom
2. Nicolae Gheran, *Sertar, evocări și documente*, ICR
3. Andrei Oișteanu, *Mit și magie în cultura tradițională românească*, Polirom
4. Horia-Roman Patapievici, *Ochii Beatricei...*, Humanitas
5. Marta Petreu, *Conversații cu Anton Dumitriu...*, Universal Dalsi

Traduceri din literatura universală în limba română

1. Aurel Buiciuc : Mihail Bulgakov, *Scene moscovite*, Polirom
2. Șerban Foarță : *Blazoanele anatomiei feminine. Poeți francezi din epoca Renașterii*, ȚȚȚȚȚȚ
3. Emanoil Marcu: Milan Kundera, *Lentoarea*, Humanitas
4. Sorin Mărculescu : Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, I-II, Paralela 45
5. Horia-Florian Popescu: Vladimir Nabokov, *Ada sau ardoarea*, Polirom
6. Alexandru Vlad: Graham Greene, *Puterea și gloria*, Polirom

Antologii, Dicționare, Ediții critice

1. Al. Condeescu: Nichita Stănescu, *Opera magna*, Ed. MLR
2. Ion Istrate, Ioan Milea, Doina Modola, Augustin Pop, Mircea Popa, Aurel Sasu, Elena Stan, Valentin Tașcu, *Dicționarul cronologic al romanului românesc*, Editura Academiei

Debut

1. Ioana Bradea, *Băgău*, proză, Ed. Est
2. Ionuț Chiva, *69*, proză, Polirom
3. Constanța Ghițulescu, *În șalvari și cu ișlic*, eseu, Humanitas
4. Bogdan Perdivară, *O sută de kilometri de piviță*, Ed. Vinea
5. Miruna Vlada, *Poeme extrauterine*, versuri, Paralela 45

interviu

Sighișoara, folkul și nu numai

De vorbă cu Adrian Ivanițchi

- Stimate Domnule Adrian Ivanițchi, în calitate de organizator al Festivalului "ProEtnica - zilele comunităților etnice din România" desfășurat la Sighișoara între 19-21 august 2005, v-aș ruga să-mi spuneți cum s-a născut acest festival, cine sunt ceilalți organizatori ai săi și cum apreciați ediția recent încheiată?

- Organizatorul principal e Centrul Educațional Interetnic pentru Tineret Sighișoara, împreună cu organizațiile și uniunile minorităților, cu sprijinul Departamentului Pentru Relații Interetnice, al Ministerului Culturii și Cultelor, al ambasadei R.F. Germania la București și desigur al Institutului pentru Relații Culturale din Stuttgart.

În noiembrie 2000 s-a înființat la Sighișoara Centrul Educațional Interetnic pentru Tineret, un proiect al Ministerului de Externe din R.F. Germania, prin Institutul pentru Relații Culturale Externe din Stuttgart (IFA) în cadrul Pactului de Stabilitate sud-est europeană.

Directorul executiv al acestei asociații, Volker Reiter, reprezentantul acestui institut, pe lângă faptul că a dorit să implementeze în Sighișoara acest proiect, a fost și inițiatorul acestui festival, care a debutat în august 2001.

Acum, după a V-a ediție, putem spune că ProEtnica reprezintă cea mai importantă sărbătoare a minorităților din România. Deși citesc în presă că sunt tot mai multe festivaluri de acest gen, ceea ce e foarte bine, festivalul de la Sighișoara rămâne cel mai amplu. În acest an au fost la Sighișoara pentru prima dată toate minoritățile prin reprezentanții lor, și anume aproape 700 de artiști, meșteșugari, jurnaliști, artiști plastici, președinti de uniuni, deputați.

- Deviza festivalului, după câte știu, este «unitate în diversitate». Ați putea să detaliați?

- Unitate în diversitate: este o deviză euro-

peană pe care am adoptat-o fiindcă și în țara noastră există o diversitate spirituală a minorităților care a contribuit la bogăția culturală, socială și economică a României și de care nu pot fi separați.

- Care sunt, în opinia dumneavoastră, câștigurile acestei ediții?

- Cred că la această ediție câștiguri importante au fost spectacolele interactive, adiacente scenei principale, teatrul interactiv pentru copii, conferințele care au beneficiat de prezențe de marcă ale unor personalități precum conf. dr. Adrian Ivan și cerc. pr. dr. Lucian Năstase de la Institutul de Studii Internaționale al Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj, precum și cele trei ediții ale publicației *Agora comunităților etnice*.

Acest proiect care este mai bogat decât festivalul propriu-zis, dorește să contribuie la păstrarea identității fiecărei comunități etnice, iar faptul că vin atâția tineri, chiar mulți copii, e un lucru îmbucurător. Pe de altă parte, relațiile interculturale și interetnice au nevoie de un spațiu și un timp de afirmare, iar Sighișoara este acest loc și ProEtnica acest timp.

- V-aș propune în continuare câteva întrebări legate de vechea dumneavoastră iubire: folkul... Cum apreciați starea actuală a folkului românesc? Puteți identifica niște direcții de evoluție?

- Muzica folk e într-o continuă schimbare, mai ales în ceea ce privește orchestrația. Oricum ar fi, se poate deosebi o piesă folk de una rock sau blues, indiferent de numărul instrumentelor. Desigur, orchestrațiile au adus un alt sound, dar și vechile piese cu o chitară și voce sunt valabile și azi după mai bine de 30 de ani, cu precizarea că doar pe anumite scene; vezi cele câteva festivaluri de gen, pub-urile cu câteva zeci de locuri și public avizat, sau la agapele prietenilor.

Posturile de radio însă preferă piesele care



sună mai comercial. Deși cunosc destui tineri de valoare în folk, foarte puțini sunt promovați sau au sprijinul celor consacrați. Ah, cei consacrați, am uitat să vă spun, sunt o parte din cei care au cântat în Cenaclul Flacăra în anii '70.

- Cine sunt, azi, cei care ascultă folk? Cei tineri, cei de vârsta noastră, nostalgicii?

- Spectatorii de folk sunt cei care au fost de la bun început, dar și o parte din copiii acestora care nu au fost confiscați de genurile la modă. De folk te apropii prin versuri și chiar dacă tinerii citesc mai puțin, această muzică le spune ceva. Am întâlnit mulți tineri care sunt aproape de folk, tineri care știu cântece și versuri, care știu biografii, care urmăresc puținele emisiuni dedicate acestei muzici și am convingerea că lumea se va întoarce în viitorul apropiat la folk, chiar și numai pentru că aici nu există păcăleli sonore.

- Care sunt proiectele dumneavoastră în domeniul folkului? Am ascultat CD-ul *Amintirea paradisului*. Urmează un altul?

- Poate voi reuși să înregistrez un nou album cu piese noi și câteva reluări într-o altă abordare sonoră. S-ar putea ca acest lucru să se întâmple până la sfârșitul acestui an. Cred că ar fi bine să am un producător.

- Domnule Adrian Ivanițchi, o ultimă întrebare: ce vă leagă de Cluj, de revista *Tribuna*?

- Trebuie să mărturisesc că din 1969 am fost aproape de *Tribuna* și de oamenii ei. Am cunoscut nenumărați redactori și colaboratori, iar în sediul redacției am petrecut zeci de ore de discuții colcviale, jocuri de șah, sau de corector de conjunctură. Îmi plăcea atmosfera de boemă spirituală care se prelungea apoi în "Arizona". Am fost din 1965 colecționarul fiecărui număr și mă bucur că *Tribuna* mai există, după o perioadă mai problematică, dar am și regretul că distribuția e dificilă în aceste vremuri. Cu certitudine, singura soluție e abonamentul. Formatul actual mă bucură și vă doresc viață lungă, fiindcă *Tribuna* a fost și va fi, sper, sunetul cultural al frumosului Cluj și al întregului Ardeal.

- Vă mulțumesc.

Interviu realizat de
Letiția Ilea



Kohsei

Cluj XIV

intermezzo clujean

Locuri și personaje (I)

Petru Poantă

O istorie subiectivă a Casei de Cultură a Studenților: iată tema acestei cărți; *istorie*, întrucât va fi vorba despre evoluția în timp a instituției, despre evenimente semnificative care s-au consumat aici, precum și despre multe personaje antrenate în ele; *subiectivă*, pentru că lumea evocată am trăit-o eu însumi și, descriind-o, vrînd, nevrînd, îi voi împrumuta ceva din sensibilitatea mea; dar fără a-i deforma realitatea esențială. Paul Veyne, autorul unei celebre cărți despre "poetica" istoriei, găsește surprinzătoare similitudini între metoda de lucru a istoricului și a criticului literar, în sensul că amîndoi interpretează, riguros, dar și imaginant, niște universuri constituite. Cartea va fi, prin urmare, o interpretare a unei lumi, o lume nu fictivă, dar tocmai de aceea provocatoare pentru mine. Voi avea de întîmpinat cel puțin două capcane: una, a sentimentalizării unei nostalgii presante după vârsta tinereții eterne, care aici este intervalul studenției; și a doua, un posibil entuziasm excesiv față de Clujul anilor '60, a cărui imagine nu o pot nicicum asimila imagisticii derizorii produse de deconstruirea parodică a miturilor comunismului. Vreau să spun cu aceasta că spiritul meu critic actual va fi mereu asediat de memoria afectivă, iar încercarea de a explica fenomene ale trecutului va fi, probabil, vag alterată de un discret sindrom al paradisului pierdut. Nu sînt propriu-zis un nostalgic, însă nici un răzvrătit. Sensibilitatea mea e, totuși, cultivată mai curînd într-un orizont mitic decît într-unul utopic, astfel că, la maturitate, îmi hrănesc reveriile preponderent din amintiri. Acum, Casa de Cultură a Studenților a devenit, cum ar spune Gaston Bachelard, casa mea onirică, locul unde au fost posibile cîteva reverii culturale originare, care, într-un fel sau altul, au constituit impulsul inițial al unor proiecte literare ulterioare. Asemenea reverii le-au avut însă generații succesive de studenți, Casa fiind, așadar, un loc fermentativ pentru multe obsesii revelatoare productive cultural. Un centru germinativ, comparabil cu Biblioteca și cu Sala de Curs.

Casa este, mai întii, un edificiu public construit la începutul anilor '60. Are un stil arhitectural distinct și s-a fixat cu timpul ca un reper memorabil pe harta municipiului. În al doilea rînd, este o instituție esențial culturală, dar, pînă în 1989, a fost și un sediu al puterii politice din Centrul Universitar clujean. Interferențele dintre politic, ideologic și cultură au cunoscut aici o sinuoasă și, uneori, imprevizibilă aventură, ajungînd, cum vom vedea, chiar pînă la disjunții benefice. În al doilea rînd, Casa este eșantionul poate cel mai reprezentativ pentru Clujul cultural al deceniilor 7-10. În mai toate evenimentele consumate aici se regăsesc constante ale fenomenului cultural clujean. În al patrulea rînd, Casa are, pe un nivel mai abstract, o semnificație simbolică și inițiatică. În spațiul ei s-au inaugurat diverse forme de ritualuri ale lumii moderne, concomitent cu subminarea, mai mult sau mai puțin discretă, a unor mituri oficiale. Aceste patru niveluri generează în lucrare mai multe secvențe (subcapitole) care se vor integra într-o arhitectură dinamică și fluidă, aceasta însemnînd, de fapt, însuși corpul viu al *Casei*.

În 1960, Clujul avea 160.000 de locuitori, cam jumătate din populația actuală. Marile cartiere de blocuri, Mănăștur, Mărăști și Zorilor, nu existau. Orașul era încă organic, cu o "conștiință" bine conservată a unui Centru și a ambianței sale citadine. Cînd l-am descoperit eu, în 1965, acest univers urban mi-a lăsat stupefianta impresie a unui vast salon deschis, în care lumea se întîlnia și conversa după un protocol secret. Chiar și forfota cotidiană a străzii păstra parcă un ritm civilizat, ca să nu vorbesc despre plimbările de seară, complet ritualizate, ale acelor clujeni care crescuseră și se cultivaseră în tihnitul și prosperul mediu burghez din interbelic. Salonul meu, în parte fantasmatic, în parte real, vibra însă de tinerețea studențimii. Toamna, mai ales, la întoarcerea din vacanță, studenții entuziasmau



Kohsei Cluj IX

orașul cu rumoarea lor adolescentină. În mijlocul anilor '60 deveniseră iarăși foarte vizibili, începînd să se emancipeze atît social, cît și cultural. Ieșeau violent din dogmatism și din pauperale veșminte pe puncte ca într-o năpîrlire spectaculoasă. Animau străzile, cafenelele și restaurantele, dar umpleau constant și sălile de spectacole, cinematografele și bibliotecile. Moda însăși, de influență occidentală, era în bună parte apanajul lor. Fetele, mai ales, s-au emancipat vestimentar foarte rapid. Evadaseră cu frenezie din uniformele cazone de liceu, dar și din mentalitatea stambei posomorite și din prejudecata trupului ascuns. Venise vremea stofelor din material plastic și a imprimeurilor. Universul domestic se colorase brusc și, devastatoare, ca un fel de cutremur social și ideologic, apărea *fusta mini*. Aceasta a produs o mutație de adîncime în sistemul valorilor morale, mutație ale cărei consecințe "revoluția culturală" a lui Ceaușescu nu le-a mai putut suprima integral. Expresie a modei, fusta mini a fost de fapt primul veșmînt revoluționar, scandalos, doar în aparență frivol, al perioadei comuniste. Dincolo de o anumită eficiență economică, ea indica începutul unei relații inedite a individului cu propriul corp și era, în fond, semnul unei revoluții sexuale, fenomen mai degrabă de *underground* la noi, însă cu siguranță real. Așadar, în anii '60, o imagine cotidiană a străzii: studențele în fuste mini. O lume grațioasă, de o debordantă frăgezime senzuală și predominant virginală încă. Trupul se dezvăluia cu pudoare, cumva feciorelnic, cu o încîntătoare naivitate, excitant mai curînd prin insinuaie. Nu se expunea agresiv. Nu-i vorbă, lumea masculină abia dacă se dezmoțea către o

timidă reverie senzuală, fiind încă masiv disponibilă pentru iubirea romantică și pentru gesturile cavalierești. Generația mea, livrescă, descoperea sexualitatea intermediat, respectiv, prin scrisoarea de dragoste și prin poezie.

Aveam un coleg, Franz H., student la secția germană a Facultății de Filologie; un sas chipeș, șaten, peste 1,80 înălțime, astăzi scriitor important în Germania. Făcuse deja armata, cîntase la gitară într-o formație de muzică ușoară din Sibiu, scria poezii și era un foarte bun cunoscător de muzică simfonică. Doi ani la rînd, m-a purtat duminică de duminică la concertele simfonice de la Filarmonica clujeană. Cultiva cu discreție boema selectă, se îmbrăca elegant, făcînd senzație îndeosebi cu un costum vișiniu din tergal semi-lucios, la care purta cămăși de mătase chinezești, cu cravată neagră, de tip șnur. În vremea aceea îi descoperise, fascinat, pe poeții expresioniști, din care am și tradus împreună (în special Georg Trakl) și, mai presus de toate, îi plăceau femeile. Își cîștigase printre colegii de la căminul Avram Iancu un prestigiu de seducător, iar printre studentele ironice porecla de "Vermut", căci oferea ca ispită, în invitația la vreo cofetărie, savurosul lichid colorat cu numele de vermut. Numai că nu în asta consta secretul seducerilor sale. De regulă, sîmbăta și duminica seara, ieșea la agățat la dansurile studențești de la Casa, însă și pe stradă și avea în permanență în buzunar o revistă în care publicase recent cîteva poezii. Cuceritorul își refuza eventuala condiție de prădător sau de *macho*. Încea seducerea prin poezie, legitimîndu-și prestanța socială și individuală printr-un produs artistic; un comportament de descendență trubadurescă, nelipsit de succes. Și e de precizat că "modelul" nu funcționa exclusiv în spațiul intelectual. Se năștea atunci o generație dornică de a parveni prin învățătură și dispusă la o resentimentalizare a existenței în orizontul unei sensibilități cvasi-livrescă. Casa devenise un loc privilegiat al unei asemenea educații amoroase, un "centru" libertin al dezinhibărilor de tot felul. Ea livra orașului o nouă sensibilitate, vitalitatea ei se insinua pretutindeni. Era una dintre principalele surse ale confortului psihic pe care societatea clujeană îl regăsise la sfîrșitul deceniului șapte. Mă gîndesc, desigur, la un mod de viață întrucîtva provincial, dar tihnit, cu un început de prosperitate neașteptată.

Într-unul dintre eseurile scrise cu puțin înaintea morții, în care încerca să legitimizeze filosofia ca modalitate ("ocupație") de supraviețuire a omului în istorie, Jose Ortega Y Gasset spune că "Autobiografia este superlativul rațiunii istorice". Istoria unor evenimente nu poate fi recuperată decît ca narațiune, însă acest "traseu cronologic coincide cu viața mea conștientă, astfel că acea istorie nu poate să mi-o povestească altcineva", căci ea "reprezintă propriu-mi viață. Cînd o povestesc, ea are, de aceea, și multe aspecte autobiografice. Se înțelege că într-un asemenea proces intră în joc memoria, în speță cea pe care Umberto Eco o numește, în romanul *Misterioasa flacăra a reginei Loana*, "memoria explicită", cu dubla sa realitate: una semantică sau publică, obiectivă deci, a locurilor comune; cealaltă e memorie episodică sau autobiografică, "cea care stabilește o legătură între

ceea ce suntem astăzi și ceea ce am fost”. Cu alte cuvinte, reamintindu-mi un eveniment din trecut, trebuie mereu să raportez sentimentul trăit atunci la cel din prezent. Vreau să spun, în fapt, tot cu vorbele lui Y Gasset, că astfel de narațiuni istorice sînt niște “cleweteli” fără sfîrșit, “fragmente”, “cioturi”, “proiecte”, “suschine”, “bîlbîieli”. Temele istorice reale devin fragmente ale autobiografiei mele.

*

Din istoria culturii, îmi plac îndeosebi momentele aurale, vremea de început a energiilor explosive și pline de candoare. Prin ele se actualizează reveriile mele esențiale despre frăgezimea originară a lumii. Sînt ca niște imagini afective ale memoriei mele onirice. Dar, în același timp, ele îmi dau și sentimentul locuirii spirituale. Orice început devine spațiu ocrotitor și loc al întemeierii. Casa a fost pentru mine un asemenea loc, primul de altminteri, unde am avut sentimentul debordant și iluminant al începutului destinului de scriitor. În studenția mea funcționau cu exigență academică și foarte eficient Cercurile studențești, un fel de simpozioane în care studenții dotați sau doar ambițioși prezentau diverse studii în specialitatea lor, comentate apoi de o asistență interesată și, desigur, competentă. Dintr-un asemenea nucleu s-a născut la Universitatea din Sibiu “Cercul literar de la Sibiu”. La Facultatea de Filologie din Cluj, conducătorul unui asemenea Cerc a fost, în timpul studenției mele, Mircea Zăciu. De fapt, la o ședință a acestui Cerc ne-am și cunoscut, cînd, spre surprinderea lui (eu fiind în anul II), am încercat să fac o paralelă, în marginea unei lucrări, între poezia lui Nichita Stănescu și *Cîntecele lui Maldoror* de Lautréamont. În anul trei, am îndrăznit un eseu despre proza lui Vasile Voiculescu, scriitorul interzis în anii dogmatismului stalinist și reabilitat după 1965. Opera izbucnise postum, enigmatică și fascinantă. Eseul meu se numea *Spațiul magic în povestirile lui Vasile Voiculescu* și am dat o puternică lovitură de imagine cu el. După standardele de atunci, devenisem o vedetă, însă primele autografe aveam să le ofer colegelor abia pe al doilea număr al revistei *Echinox*, în care publicam un eseu despre poezia lui Ion Barbu. Dar eseu despre Voiculescu m-a pus într-o relație destinală cu Casa. Marele Constantin Daicoviciu era în ultimul an de rectorat și avusese ideea premierii

prin Centrul Universitar a unor lucrări de la Cercurile studențești. Nu-mi amintesc cine a format juriul, știu numai că am luat premiul întîi, remunerat cu exorbitanta sumă de 500 lei (cam jumătate din salariul unui profesor debutant). În acele vremuri, un premiu literar nu ținea de lumea domesticului, a bucuriilor mărunte și cotidiene. Fiind exclusiv instituționalizat și instanțial avea o anumită solemnitate și era o sursă a prestigiului profesional, dar și a celui social. Era, în fond, o hiperbolizare al cărei cutremur afectiv e imposibil să-l retrăiești decît ca nostalgie. Așadar, premiul pentru critică, o consacrare a vocației mele, locul privilegiat al acestei consacrări fiind Casa. Însă dincolo de experiența mea afectivă e de spus că acest spațiu a fost în permanență unul al inițierilor și al consacrărilor, iar, citeodată, unul al întemeierilor.

*

Ce se putea cumpăra cu 500 de lei în 1968? O listă aleatorie de mărfuri aflate în magazine: 100 volume din colecția “Biblioteca pentru toți”; sau 117 litri de lapte ori tot atîtea franzele; sau 27 de pui de 1 kg bucata; 55 kg zahăr; sau 500 ouă, vara; 49 litri de ulei; peste 200 kg cartofi, pe alege; 25 kg ciuperci de “seră”; sau 25 kg carne de porc; 143 sticle de bere; 55 litri vin de masă; 49 pachete de unt (200gr./buc.); 10-12 kg cașcaval (4-5 sortimente); sau 2 perechi de pantofi ori vreo 14 perechi de teniși; 6 cămăși bune; 10 nopți pentru un pat la hotel; sau o călătorie Cluj-București cu trenul, dus-întors, vagon de dormit; sau 6 sutiene “Triumf”; sau 55 maiouri de bumbac; 2-3 perechi de pantaloni; 500 călătorii cu autobuzul ori troleul în oraș; 60 pachete de țigări “Snagov” sau 240 “Carpați”; peste 300 de prăjituri sau peste 500 de *eugenii*, acele atît de modeste și, totuși, atît de delicioase “delicatese” ale săracului. Ca student, din 500 de lei îmi puteam achita cartela de masă la cantină pe o lună și jumătate, ori un pat la cămin pe 10 luni. Lista aceasta nu-i decît un eșantion improvizat din viața economică a unui interval al societății românești în care oamenii începuseră să se hrănească decent și să aspire la cultură. Dar mai sînt necesare cîteva informații. Salariul unui intelectual, debutant într-o profesiune, se încadra între aproximativ 1300 și 1500 lei. Salariul mediu, la sfîrșitul deceniului șapte, cred că era vreo 2500 de lei. Ca tînăr redactor la *Steaua*, aveam 1410 lei, iar redactorul șef 5000 lei. Cronică literară, pe

care o țineam la revistă, se plătea cu 360 lei. Chiriile și cheltuielile de întreținere a locuinței erau foarte mici. Nu vreau să construiesc o imagine luminoasă cu o asemenea statistică parțială. Descriu doar o nișă de relativ confort material, care contrazice proiecțiile deformate ale istoriilor politice contemporane asupra trecutului imediat. Lumea comunistă n-a fost omogenă, nici geografic, nici pe toată durata ei. Nici mizeria nu invadase integral și uniform spațiul public și cel privat. Existau locuri aseptice consistente în mediul urban, după cum mai exista, ca o prezență semnificativă, individul civilizat și chiar cel “decadent”, cu vocația tabieturilor sofisticate. Se găseau în Cluj gurmanzi și gurmeți, cu vocația conștientizată și cultivată ca atare. Era vremea în care, în ziarul partidului, *Făclia*, publicistul Ilie Călian susținea o inventivă și mirobolantă cronică gastronomică, numită “Rețete cercate de bucate”. El continua, de fapt, tradiția unei culturi a gastronomiei, care începuse cu Kogălniceanu și Negruzzi și cunoscuse rafinamentul extrem în savurosul și picantul rețetar al lui Păstorel Teodoreanu, autori, probabil nu întîmplător, reeditați atunci la editura Dacia din Cluj. Pe de altă parte, cronicile lui Ilie Călian se circumscriu și ideii “artelor minore”, idee lansată în *Revista Cercului Literar*. Gastronomია este o artă, ea presupune o minimă educație estetică și dă seama de nivelul de cultură al unei societăți. Să mai spun că aceste rețete ale lui Călian nu erau deloc fantasmatiche. El însuși punea în operă ceea ce imagina cu expresive picanterii de limbaj: de la prazul umplut și biftecul tartar pînă la fabuloasa ciorbă de burtă cu cele zece ingrediente. Nu exagerez spunînd că rețetele estetizante ale lui Ilie Călian le anticipă, în multe feluri, pe cele ale explozivului Radu Anton Roman. Casa își cultiva propria-i artă culinară, îndeosebi după consumarea unor importante evenimente culturale. Directorul ei, Laurențiu Hodorog, avînd un patetic complex al autohtonismului, promova ospețele grandioase de natură carnavalescă, în care delirul cantității se substituia rafinamentului și nuanței. Maldăre copleșitoare de sarmale, cărnuri de porc în exces, fierte ori prăjite, țuici furibunde și damigene doldora de vinuri sprîntăre imaginau un fel de paradis gastronomic vernacular. Hrană fundamentală și sățioasă, însă nu rudimentară. Ea satisfăcea dorința unei lumi tinere, în parte hămesită, dar nu neapărat din cauza unei eventuale subnutriții, ci a unei vitalități matinale frenetice. Bucatele acestea de o consistență grea erau în fond populare, intrau în meniul domestic cotidian. Societatea românească trăia cu sentimentul acut al întremării și devenise preponderent carnivoră, în special în mediul urban. Micul, cîrnăciorul și grătarul ajunseseră alimente frugale, se consumau “în fugă”, la botul calului. Toamna era anotimpul peștelui, al pastramei și al mustului. Pe la colțuri de stradă, se vinde crapul viu din ciubere masive, iar în grădina de vară de pe Canalul Morii, peste drum de intrarea în Parcul Central, fumegau aromitor grătarele cu pastramă dintre mănunchiurile de stuf uscat; o “scenografie” culinară fără pretenții și, totuși, creatoare de atmosferă în elementaritatea ei.

Fragment din volumul
Clujul și Casa de Cultură a Studenților
(titlu provizoriu)



Kohsei

Cluj II

ex-abrupto

Zero

Radu Țuculescu

De câteva zile plouă mărunț și monoton, fără oprire. Pe acoperișul de tablă, răpăitul înalță, consecvent, aceleași sunete, rostogolindu-le apoi, fără grabă, pe străzile îmbibate cu apă. Popică a stat mult timp la fereastră și a privit ploaia. Crezu că-l va încînta ca și altădată. Apoi se învîrți prin cameră scoțînd, din rafturile bibliotecii, cîte o carte, încercînd să citească cu aceeași bucurie cu care citise pînă atunci. Dar, după prima pagină o punea înapoi, cu o inexplicabilă lipsă de elan. Fusese, dintr-o dată, aruncat într-o stare amorfă, fără să priceapă motivul. Se hotărî să iasă. Plimbările în ploaie îi erau un prilej de încîntare. Acum se trezi așteptînd în stația de tramvai, el care refuzase de mult să se mai înghesuie în aceste vehicule. Popică dădu din umeri, fără să-și pună întrebări. Urcă într-un tramvai care-l duse direct la gară.

Acest loc, împînzit de lume pestriță, fusese pentru Popică *întotdeauna* un bun prilej de a-și imagina o sumedenie de aventuri năstrușnice, deci un loc în care se simțea bine. Acum i se dezvăluia anost, lipsit de culoare și, în special, foarte murdar, învăluit într-un aer umed și greu. Se așeză la rînd în dreptul unui ghișeu cu geamul pătat de muște și de degete unsuroase. Așteptă, înaintînd încet, fără gînduri. Auzi o voce răstită întrebîndu-l:

-Dumneavoastră pînă unde doriți?

-Pînă... unde doriți dumneavoastră, răspunse Popică.

-Ascultă, nene, te rog să nu-ți bați joc de mine! zberă casierita, că mai așteaptă și alții la rînd.

-Nu-mi bat joc deloc, răspunse, blînd, Popică. Dă-mi un bilet pînă unde vrei și-n ce direcție îți place mai mult. Mie îmi este indiferent.

-Indiferent, hîm?

Brusc, casierul se liniști iar buzele i se lățiră a zîmbet. Îi făcu semn, foarte amabil, să intre pînă la el. Popică intră. Casierul îl invită să ia loc. Închise ghișeu, dispus, parcă, să stea de vorbă cu Popică toată ziua. Se scuză o clipă, merge să aducă două cafele. Popică, rămas singur, își roti privirile în jur, refuzînd a se gîndi la ceva. Nu-l încerca nimic altceva decît o înfiorătoare stare de lehamite și plictiseală.

Casierul se întoarse, nu tocmai repede, cu două cafele și doi prieteni îmbrăcați foarte curat, suspect de curat, în comparație cu ceilalți de prin gară. Prietenii casierului îl mîngîiară, un timp, pe Popică pe cap, drăgăstos, lăsîndu-l să-și bea cafeaua, apoi îl gidilară sub bărbie îngîndînd melodii vesele și, în cele din urmă, îl urcară într-o mașină albă, ducîndu-l într-un loc foarte curat și alb unde Popică fu transformat într-un simplu popic.

aspiratorul de nimicuri

Creasta cu damă, popa cu scaun, moșul cu cocoș

Mihai Dragolea

Și era un oarecare sfârșit de săptămână, o zi de târg în micul orașel transilvan; toată lumea, cât de cât bună (dar și binecunoscuta "pulumă" cea surprinzătoare, tumultuoasă, fraieră, îndrăgită) se afla la piață, un fel de inimă a orașului, ticînd după bunul ei plac, mai cu seamă în zilele de salariu, de sărbători și de top săptămânal. Cum era o zi cu meteorologie cât de cât acceptabilă, îngăduitoare, chiar lângă piață, pe una din străzile care duceau spre ea, gospodarul Marinică se îndeletnicea - calm, surăzător - cu căratul unei movile de nisip în propria curte, făcea acest lucru cu ajutorul a două găleți tefere și o lopată ușor ruginită, dar mare, lată, tip "inima lui Lenin", din când în când, la poarta larg deschisă apărea, într-o rochie amplă, înflorat și vesel cuprinzătoare, soția gospodarului Marinică; își privea soțul robotind, asta puțin - de fapt, o interesa enorm, răvășitor de-a dreptul, foiala lumii, febrilul du-te vino de pe străduța lor (da, că ea nu putea pune un covor, ceva carpete sau oale la vânzare, lângă gard, sau ceva de-ale gurii, cum fac toate vecinele lor, ei i s-a interzis așa ceva de către tîmpitul de Marinică, că el e domn, nu un nenorocit ce ceilalți, era s-o rupă în bătaie când a insistat să scoată și ea ceva la vânzare, să nu mai stea ca proasta, numai să privească la lume); Marinică îi tot cere câte ceva, să-i aducă apă, să ia bere de la terasă. Măcar așa mai vede și ea lumea, mai află câte ceva. Trece spre piață Lia cu soțul, țigan frumușel (degeaba, o bate de-o învinetește, Mozarella - că așa-i zice tuciușu la soacră-sa - a ajuns internată la casa de nebuni din cauza lui!); după ce au trecut, nenorocitul de Ionel s-a întors spre ea și i-a zis, nesimțitul, că "ce o mulge grija și ce-are în bască de arată atât de rău?" Nici n-a știut ce să-i răspundă, n-a priceput exact ce vrea să zică măgarul cu grija și cu basca (n-a purtat așa ceva niciodată), că iar s-a întors spre ea, s-o întrebe ce mai face fiică-sa, Neonila; a dracu' pramatie țiganul, el cu nevasta Lia de braț, dar cu gîndul la Neonila ei! Nu s-a mai răbdat și i-a răspuns dur,

fără să se mai gîndească că o aude și Marinică: "Mânca-i-ai creasta, porcule!" Banditul s-a prefăcut că nici n-aude; în schimb, Marinică al ei a pus jos gălețile și s-a luat de ea, că ea e vinovată de cum a ajuns Neonila, o curvă ordinară, că pune pariu că și acum, la ora asta e prin piață, cu tot felul de derbedei, cu gagii ăia nespălați, care se dau mari miștocari; știe că nu e bine să zică nimic, îl înfurie pe Marinică și mai tare, dar tare i-ar spune că Neonila lor e așa cum e pentru că e leită taică-său! Ce să educe ceva la Neonila, parcă pe el l-a educat cumva, nicicum, că una-două îi sărea țandăra și tot pe-a lui o ținea; știe el prea bine ce poamă e fiică-sa!; nu vrea să recunoască. Marinică a lăsat în plata Domnului gălețile, s-a dus în casă, aude apa la baie și pe nebun cum țipă, că gata!, s-a săturat să-l rădă lumea, se spală și vrea să meargă împreună cu ea la piață, să vadă unde e pramatia, s-o audă atunci cum strigă la golani "mânca-i-ar creasta la Neonila", că ăia o și bat de-o zvîntă!

A fost și nevasta în casă, să se schimbe, nu avea ce mai comenta, de fapt îi și convenea că Marinică s-a enervat și a lăsat dracului nisipul, mai ajunge așa și ea prin piață; zice el că vrea să vadă unde și ce face Neonila, dar îi place lui să umble printre dughene, se știe bine cu toți ăia care mișună prin piață, unii chiar au fost pe la ei, au stat și au băut, la povești. Și s-au dus la piață; Marinică i-a dat ordin să se uite după Neonila și după Lia și soțul acesteia, ginerele Mozarellei, că vrea el să-l pună la punct. Pe Neonila n-a văzut-o, nici pe Lia și soțul (norocul lor, că-i porcăia Marinică ca dracu'!). Că era atîta lume și marfă că nici nu știa la ce să se uite mai întîi; de luat n-a reușit să-și ia mare lucru, că banii erau la Marinică; dar, pînă la urmă tot l-a desprins de prietenii lui, cât să-l lămurească să cumpere o carpetă foarte frumoasă pentru baie, se săturase să calce pe un fel de grătar de plastic cu marginile foarte ascuțite, mereu îi chinuia tălpile. Nu știa precis de ce, dar - chiar vorbea cu un prieten pe care ea nu-l știa - Marinică a întreat-o dacă n-a văzut fata sau pe Lia cu soțul, nici n-a mai

așteptat răspunsul ei și i-a zis că merg toți la o terasă, la o bere. Au căutat destul pînă să găsească ceva locuri libere, uite ce a dracu' e lumea, se plînge că n-are bani și aici, chiar dacă sunt multe cărciumi, toate sunt ocupate, toți au bani de mititei și băutură. Pînă la urmă au găsit locuri la o masă, la terasă la Geta (o știe prea bine, o proastă fudulă foc, noroc cu taică-său, omul ăla se îngrijește de toate, nu prostovana aia de Geta, nimeni nu știe cine e tatăl lunganei de fete pe care o are, dar nici un bărbat nu se uită la ea, degeaba face pe nebuna, tot schimbă costumele de blugi, dar nu se uită, bleaga, în oglindă, să vadă cât i-a albit părul, nu mai dă nimeni nimic pe ea, nici măcar o ceapă degerată!).

Stau la masă, o tinerică le-a adus trei halbe cu bere; lui Marinică nici nu-i pasă de ea, i-a spus să se uite după Neonila, el bea cu prietenul lui, Valer, un închipuit cu bască și ochelari de soare, negri, care face pe artistul, că și ăsta are fetele fugite sau măritate în America. Pe ea nici n-o bagă în seamă! Totuși, e bine pe terasă la Geta, de unde stă, se vede toată piața; forfoteală mare, zici că tot orașul s-a mutat acolo, în piață. Vede foarte bine cele două intrări spre dughenele pline de marfă; mereu e câte ceva mai ciudat la intrări spre dughenele pline de marfă; mereu e câte ceva mai special; dar ca acum, nu-și amintește să mai fi văzut: la intrarea de mai aproape e un călugăr care stă pe un scaunel (parcă l-a mai văzut), destul de gras și cu părul și barba destul de încărunțite; de cealaltă parte, tot la intrare, un bătrînel subțire, slab de-a dreptul, cu părul și mustața cănite, în costum, se tot fîțâie cu un cocoș în brațe, să-l vîndă; oare cât cere pe cocoș? Marinică o pune să dea noroc cu artistul Valer, că pleacă; ciocnesc paharele mari, grele, mai sorb din berea rece. Ea mai are timp să se uite, încă o dată, la călugărul care face bani stînd cuminte pe scaunel și la moșul verde, în costum, care-și plimbă mărunț cocoșul - unul frumos, cu pene rugunii și creastă mare, bogată, roșie. Pleacă spre casă, Marinică are de gînd să care tot nisipul în curte; pe drum o întreată, destul de amețit, dacă nu cumva a văzut-o pe Neonila sau pe Lia cu soțul, cel la care a strigat ea "să-i mănânce creasta" Neonilei; nu știe de ce tresare, că vede înaintea ochilor frumoasa creastă a cocoșului pe care-l plimba moșul cănit, în costum, să-l vîndă.

Sfântul Gheorghe și alte biografii de oameni celebri

Ing. Licu Stavri

■ Cea mai veche imagine a Sfântului Gheorghe omorând balaurul a fost găsită în Siria, ne anunță cotidianul *The Times*. O pardoseală de mozaic datând aproximativ din 260 A.D., înfățișându-l pe martirul care a devenit sfântul patron al Angliei, a fost descoperită în orașul Palmyra din deșertul sirian. Experții susțin că portretul este unul dintre cele mai frumoase mozaicuri clasice descoperite până azi și poate fi chiar sursa legendei despre Sfântul Gheorghe. Mozaicul îl prezintă pe Bellerophon, eroul din mitologia greacă, omorând Himera, și a fost găsit în ceea ce se crede că a fost o sufragerie elegantă a unui palat din Palmyra. Bellerophon, pe calul Pegas, lovește cu sulița capul de leu al Himerei, în timp ce celelate două capete ale monstrului sunt ațintite asupra lui și șuieră. Orașul Palmyra a fost un avanpost al Imperiului Roman, a cărui compoziție socială reflecta amestecul de culturi caracteristic nodurilor comerciale din Orient. Arhitectul polonez Michal Gawlikowski dă o interpretare politică mozaicului, spunând că Himera îi reprezintă pe asediatorii Palmyrei, sassanienii, care au fost înfrânți de conducătorul local Odainat în anul 259. E probabil că legenda Sfântului Martir Gheorghe (un soldat roman decapitat în Palestina în 303) are la bază acest fapt istoric. Uciderea balaurului, care în Evul Mediu îl reprezenta pe Diavol, a făcut din Sf. Gheorghe sfântul favorit al englezilor.

■ China numără 55 de minorități etnice, dintre care multe își au rădăcinile culturale în țările învecinate. Deosebiri lingvistice dintre aceste minorități, însă, nici nu suportă comparație cu varietatea de dialecte vorbite de populația majoritară (90%), Han. Populația Han folosește 1500 de dialecte, ne informează un articol din *The New York Times*. Versiunea oficială este că toate aceste dialecte sunt variante ale unei singure limbi, chineza mandarină (*putonghua*). Dar, într-o țară sfâșiată, pe parcursul istoriei, de războaie civile, lingviștii susțin că teoria unității lingvistice are rațiuni politice, mai degrabă decât științifice. Multe dintre dialectele Han sunt reciproc incomprehensibile. Gradul de diferență între dialecte este mai mare decât gradul de diferență dintre limbile europene. Dialectul Wu, vorbit în regiunea Shanghai, are numai 31% din fondul lexical comun cu chineza mandarină, asemănarea celor două fiind, deci, comparabilă cu cea dintre franceză și engleză. Guvernul central, spun lingviștii chinezi, ar dori să impună ideea că imensa populație a Chinei poate folosi o limbă comună, dar adevărul - demonstrat și de recensăminte - este că numai circa 51% din populație poate comunica în *putonghua*. Și tot despre limbile Terrei: potrivit estimărilor specialiștilor, pe planeta noastră se vorbesc aproximativ 6000 de idiomuri. Majoritatea, însă, sunt amenințate cu dispariția. Circa 97% din populație vorbește numai 4% dintre limbi. 96% dintre limbi nu sunt vorbite decât de un procent de 3% de pământeni. Dintre acestea, 10% au în prezent sub 100 locutori. Cifrele sunt luate dintr-un dosar al ziarului *Le Monde*, intitulat "Mondializarea amenință planeta Babel". Tendința este ca limbile mici să dispară. Complexitatea lingvistică este apărută și susținută de variate

organisme naționale și internaționale din motive culturale sau interese de grup etnic. Iată, conform lingviștilor, care erau cele 10 limbi cu cea mai mare răspândire în 1995: 1. Chineza; 2. Engleza; 3. Hindi/ Urdu; 4. Spaniola; 5. Araba; 6. Portugheza; 7. Rusa; 8. Bengali; 9. Japoneza; 10. Germana. Iată și pronosticul pentru anul 2050: 1. Chineza; 2. Hindi/Urdu; 3. Araba; 4. Engleza; 5. Spaniola; 6. Portugheza; 7. Bengali; 8. Rusa; 9. Japoneza; 10. Malaeza.

■ Biografiile literaților și artiștilor alcătuiesc un segment important din piața de carte a Marii Britanii și un gen de proză extrem de apreciat de public (probabil mai dornic de informare decât de răsfățuri estetice). Publicația *The Mail on Sunday* ne informează despre apariția a două astfel de lucrări, dintre care una aparține unui maestru consacrat al genului, Peter Ackroyd (care și în romane preferă formula biografiei ficționale, vezi *Milton în America*). Acesta a scris o relatare concentrată a vieții celui mai mare pictor englez, William Turner. "Oricine a citit superba biografie a orașului Londra scrisă de Peter Ackroyd" spune recenzentul Craig Brown, "își va da seama că această 'viață' concisă e un fel de mic satelit al mării lui capodopere." Într-adevăr, cartea lui Ackroyd se concentrează asupra pictorului ca locuitor al Londrei, asupra iubirii acestuia pentru marea metropolă. De asemenea, biograful insistă asupra trăsăturilor de om simplu ale marelui artist, cum ar fi hărnicia, pragmatismul, bunul simț, dragostea de oameni și de poezia intuită în lucrurile simple, chiar și în urâtenia capitalei. Energia ce irumpe din pânzele lui Turner, ne spune Ackroyd, este rezultatul faptului că ele par pictate cu aceleași elemente ce alcătuiesc subiectele tablourilor: ceața, lumina solară, noroaiele, apa. Turner afirma că unicul geniu pe care îl cunoaște este geniuul muncii grele. Cea de a doua biografie recenzată în *The Mail on Sunday* este *Virginia Woolf: An Inner Life* (Virginia

Woolf: O viață interioară) de Julia Briggs. Kathryn Hughes se întreabă cum se mai pot scrie cărți care să spună ceva nou despre viața celebrei scriitoare, după șuvoiul de biografii care au tratat-o ca lesbiană, ca femeie nebună, ca supraviețuitoare a incestului și mai ales după biografia definitivă publicată în 1996 de către Hermione Lee, profesor de literatură la Oxford. Răspunsul este că Julia Briggs a gândit o formulă nouă: în loc de a depăna cronologic viața scriitoarei, pentru a ajunge la operă, ea pornește de la operă înspre viață, astfel că fiecare capitol este orânduit în jurul unui mare roman sau eseu, iar Briggs profită de ocazie pentru a explica ce se întâmpla în viața și în cugetul scriitoarei în timp ce opera era gestată. Astfel, capitolul despre *Orlando*, romanul istorico-fantastic al cărui protagonist trăiește sute de ani și este când bărbat, când femeie, e considerat a fi un fel de cântec de iubire închinat Ritei Sackville-West, lesbiana aristocrată cu care V. W. a avut o relație pătimașă în 1925. O altă inovație interesantă este că după fiecare capitol există un epilog care descrie destinul cărții puse în circulație. Astfel, același *Orlando* a fost primit inițial (1928) cu rezerve serioase, dar ulterior a devenit o carte de căpătâi pentru autoarele feministe, de la Edna O'Brien la Jeanette Winterson. *Mrs Dalloway* a inspirat romanul *Orele* al lui Michael Cunningham. Biografia scrisă de Julia Briggs este un ghid important pentru cel care dorește să afle cum o tânără victoriană ezitantă a devenit cea mai importantă romancieră a secolului XX.

■ Arhitectul și urbanistul brazilian Oscar Niemeyer, părintele capitalei Brasília, a elaborat, la vârsta de 98 de ani (!) un proiect pentru construirea, până în 2008, a unui mare complex turistic la Niteroi, pe partea opusă orașului a golfului Rio de Janeiro. Complexul se va numi "Drumul lui Niemeyer", ne informează *Le Monde*, și va fi alcătuit din șase clădiri: un teatru popular, un complex cinematografic, un centru de studii arhitecturale, o Fundație Oscar Niemeyer, o biserică baptistă și o catedrală catolică. Niemeyer este deja autorul, la Niteroi, al Muzeului de Artă Contemporană, al Memorialului Roberto Silveira și al gării de ferry-boat-uri Charitas.



Kohsei

Cluj X

nopti și zile

Troită cu termopan

Mihai Bărbulescu

Măcar o săptămână din vacanță mi-o petrec, de mulți ani, la C., pe malul Troțușului. Locul nu e nici frumos, nici urât. Ștefan cel Mare copilărise în preajmă, jucându-se cu arcul și implântând viitoare altare. Ba a construit și un pod peste un pârâu care se varsă în Troțuș. Eu cred că podul de piatră e din veacul fanariot, dar localnicii îl atribuie celui mai mare domn al Moldovei. Șoseaua națională urmează aici vechiul drum mare al țării. Pe la 1850, la drumul mare s-a construit un conac cu etaj, nici frumos, nici urât. Aici și-a petrecut zilele fiica ultimului vodă al Moldovei dinaintea lui Cuza, cu, pe rând, cei doi soți și gineri domnești. Radu Rosetti a lăsat niște admirabile amintiri despre viața la conac și, în general, despre viața protipendadei moldovene din epocă. În jur se întindeau și alte moșii, mai aproape fiind "Gârbovana" familiei Donici, apoi una a lui Vasile Alecsandri și, ceva mai departe, moșia lui Costache Negri.

De-a lungul drumului mare, adică în "târgul C.", se stabilise, încă din prima parte a secolului al XIX-lea, mulțimea negustorilor și crâșmarilor evrei, cu case arătoase pentru acea vreme. De la drumul mare ulițe întortocheate urcă pe dealuri și prin văgăuni, acolo unde e "satul C.". Evreii s-au așezat când au vrut și au plecat când au vrut. Prin anii '60 ai secolului al XX-lea n-a mai rămas picior de evreu în târgul C., căci au plecat cu toții în Israel ori în America. Mulți din români i-au regretat, se împrieteniseră, schimbau prăjituri, sfaturi și necazuri: "Oi, roagă-ti Ioană la Dumnezeuul tău, că și eu mă rog la Dumnezeuul meu, să treacă Ițișor clasa..."

Doar cimitirul evreiesc mai stă mărturie despre evreii din târgul C. Cimitirul e îngrijit, iarba e cosită, pietrele funerare sunt în picioare. Îl deziluzionez crunt pe urmașul de răzeș care-l îngrijește și care vine în fugă să-mi deschidă: nu sunt evreu din America în pelerinaj la mormintele bunicii, prin urmare nu va primi nici un bacșiș.

Urmașii răzeșilor s-au mutat în vechile case cu crâșme și prăvălii la stradă, cu obloane la uși și ferestre, tot mai aplecate spre pământ în ultimele decenii. Urmașii țiganilor robi la conac s-au mutat și ei, din căruțe, pe pământurile răzeșilor, luate de ceape în 1962 și date, cică, înapoi, în 1990. Sunt țigăncușe superbe, cu bani de aur împlețiți în cosițe, dar ce folos, dacă s-au așezat cu de-a sila pe pământul altuia, și-au făcut case din lemn și chirpici, au lăsat cai să pască în ogoarele românilor... Urmașii răzeșilor au suduit și le-au abandonat locul... Aici nu suntem la Hădăreni.

Comunismul le-a adus țăranilor din C. locuri de muncă în uzinele răsărite la 15 km de comună. Până la sfârșitul anilor '90 au lucrat mulți acolo, fără să facă avere. Nimeni nu știe de ce. Acum puțini mai au de lucru. Camioanele zguduie vechile case evreiești din târg, crăpăturile din pereții de paiantă sunt tot mai mari. Magazinul "Universal" construit acum 40 de ani e părăsit și în curând va fi o ruină. Funcționează trei crâșme mici, o crâșmă-cofetărie și o gheretă de tablă botezată "aprozar". Nu există nici o casă nouă, nici în sat, nici în târg. Sunt două troițe noi, una într-un capăt, cealaltă în mijlocul târgului. Aceasta s-a ridicat în ultimul an, e o adevărată

construcție pentagonală care adăpostește icoanele, cu ușă și ferestre, toate cu termopan.

În sat, printre viroage, puține mașini se încumetă să înainteze, căci drumul e numai bolovani, prăpăstios și brăzdat adânc, ca un torent. Așa arăta și pe vremea lui Cuza. Casele din sat - nu toate, dar destule - chiar dacă au doar 70-80 de ani, sunt copiate după cele din vremea lui Cuza. Gardurile stau să cadă. Prin grădini sunt tot atâtea legume, în bătură nu cresc nici acum mai multe găini ca pe vremea lui Cuza. Recolta la hectar (corect ar fi: "la prăjină") e aceeași ca acum 150 de ani. Se mănâncă la fel de prost și se moare tot fără doctor, căci deși dispensarul e mare (fost spital militar ridicat în primul război mondial, când și "Mama răniților" a fost prin C.), doctorul e aici, de când lumea, navetist. Doar curentul electric, ceea ce înseamnă pentru unii televizor și mașină de spălat, și aragazul cu butelie, sunt noutățile ultimei jumătăți de veac.

Inundațiile n-au făcut aici ravagiile din alte părți. N-a murit nimeni, doar câteva case și curți au fost nițel inundate. E drept că multe grădini, aflate pe pantele dealurilor cu nume ciudate ("Ciortolom"), au fost măturate de torenți și oamenii nu mai au nimic de cules de acolo. Nu mai au de cules nimic nici din păpușoiul de lângă Troțuș, luat de ape odată cu calea ferată și un pod, dar nimeni nu e prea îngrijorat. Șanțurile șoselei naționale din mijlocul "târgului" sunt colmatate de ani buni, dar nimeni nu e prea speriat. Discuțiile și problema sunt altele: că peste câteva zile, de "Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul" se va ține iarmarocul anual, cu vite, vase, scrânciob și băutură. Și iarmarocul acela se ține în fiecare an, nesmintit, din vremea lui Ștefan cel Mare.

zapp-media

Agață vara în cui!

Adrian Țion

Vara e anotimpul vacanțelor și de cele mai multe ori vacanțele se logodesc mediatic cu distracția și divertismentul. Chiar dacă nu călătorește - sau mai ales atunci! - salariatul în concediu e teleportat în țara dansatoarelor din buric, a glumelor deochiate și a hohotelor de răs înregistrate. Veselie prefabricată cu toptanul pe toate canalele! Trai neneacă!

Aproape că am fi de acord cu adaptarea conținutului programelor posturilor tv la sezonul estival, *eo ipso* mai destins, ca să nu spun lax de-a dreptul, față de celelalte perioade ale anului. Accentuez pe „aproape” deoarece ar fi multe de spus vizavi de calitatea acestor emisiuni de divertisment. Toate posturile tv se întrec în ele, te ademeneau și te invitau până mai ieri, „să trăiești vara” numai cu ele. Cum vine asta: să trăiești în fața micului ecran? E o aberație! Asemenea răsturnări de sens pentru trăire numai televiziunea mai poate născoci. Chiar dacă te impresionează ceea ce vezi pe ecran, chiar dacă te încearcă niscaiva sentimente, trăirea unui ditamai ANOTIMP în fața micului ecran e o trăire falsă, moartă (iată la ce oximoron ne obligă televiziunea!), e o excludere din miraculoasa vrajă a naturii.

Dar vara a trecut și cine n-a agățat-o la timp, după cum ne îndemna ștregărește, în argou penibil, sloganul *Agață vara!* de la „Antena 1”,

riscă s-o piardă. Aiurea. La televiziune cel puțin vara continuă, de vreme ce și divertismentul continuă. „Pro TV”-ul anunță că „s-a deschis sezonul distracției”. Nu e rău. „Vacanța mare” nu ține de ani buni de zile din primăvară până-n toamnă și din toamnă până-n primăvară? Șuetista Teo își mută logoreea din cafenea în club, „fetele cu lipici” nu se mai dezlipesc, Doamne ferește!, de sticlă și de succes strangulant, ca să le ajungă, rămânând cu buricul dezgolit și în ianuarie. Altor patru vedete de doi bani li se mai adaugă două „bune și nebune” din județul Playboy al sârmanelor fără bani pentru hăinuțe groase care să le acopere goliciunea. Și uite așa televiziunea și televiziunile o țin întruna într-o veselie și o sârbătoare deșănțată, supradimensionată, de parcă n-ar fi început anul școlar.

E clar, televiziunea nu mai informează, ci deformează bunul gust în asemenea măsură încât ne vrea pe toți imbecili. Că s-a sărit de mult peste cal nu mai trebuie demonstrat. Poluarea vizuală e mai peste tot. Totuși, rămânea o speranță în posturile „serioase”, de știri. Dar iacă minune! „Realitatea TV” ne-a luat și această speranță. Dacă divertismentul a sărit gardul invadând învățământul, politica, sănătatea și economia într-un picior, Andrei Gheorghe a sărit la „Realitatea TV”. La o asemenea descalificantă alegere nu ne așteptam. De cum s-a instalat la buletinul său

„nonconformist” (citește „spoliator de decență”) arogantul teleast a deschis robinetul puțoisraelor sale conjuncturale, făcând pe bătaiosul în arena blegilor. În dialogul cu Cosmin Gușă, de pildă, au și apărut „chiloțerii” și alte paravane viscerale ce-i excită în mod dubios verbiiajul.

Andrei Gheorghe amenință să fie dur cu politicienii. Auzi, dom'le? S-a ivit omul așteptat, providențial, care să-i pună la punct! Dacă nu a dat roade tunetul constant vadimist, trecut pe banca rezervelor acum, va izbândi tăietura usturătoare a lui Gheorghită de la grădiniță. L-am analizat puțin cu oarecare condescendență. Deși barba i-a încărunțit, gândirea i-a rămas de profunzimea teribilismelor adolescentine. El este veșnicul adolescent întârziat sau omul format și crescut de televiziune. Exemplul tipic al adultului neevoluat, al „video-copilului” atrofiat cultural, descris de Giovanni Sartori în *Homo videns*. Adevăratul produs al culturii video. Dacă și „Realitatea TV” a ajuns să facă această concesie prostului gust pentru a fi în top înseamnă că și viața politică sau dezastrele naturale sunt tot divertisment. Cum va comenta Andrei Gheorghe o catastrofă aeriană e ușor de imaginat. Cu extinderea diversimentului la știri serioase, televiziunea alunecă tot mai mult în spectacol gratuit. Dacă divertismentul se întinde ca pelteaua înseamnă că și vara continuă? Decât o astfel de „vară” mai bine s-o agățăm în cui.

tutun de pipă

Greierul

Alexandru Vlad

Am un greier în balcon. Sigur, veți spune, nu e bine să ai greieri atât de sus. Să auzi greieri în iarbă, la țară, e firesc. Dar să ai greierul tău, în balcon la etajul patru, e cu totul altceva.

Cum a ajuns el acolo? Să fi picat de sus, pare imposibil. Deasupra sunt doar stelele, greieri luminoși pe orbitele lor, în frigul subțire al începutului de toamnă. Nu-mi bat capul - se întâmplă și lucruri din astea, l-oi fi adus de la țară în cizme, în sacul cu cartofi, în haina de ploaie, în tașca de pescuit.

Începe să cânte când se lasă liniștea și întunericul. Am ieșit să-l caut. M-am uitat peste mușcate și alte flori care se închiseseră pentru noapte. Nu poți fi niciodată sigur de unde anume vine cântecul de greier: aerul vibrează parcă fără sursă. Am mai făcut doi pași și s-a oprit. M-am retras înapoi în încăperea și țârâitul lui cristalin a început imediat: un pact - eu rămân la locul meu și el cântă ca și cum ar fi pe pajiște.

Am vrut să văd dacă-l deranjează fumul de pipă. Nu-l deranjează.

Stau în pat și-l ascult. Uneori tace. Strâng și

eu ziarul ca să nu foșnească. Devin atent. Apoi începe iar, ca un ceasornic de argint tras la nesfârșit în serii mici.

Așa că m-am hotărât să dorm cu ușa balconului deschisă. Și brusc mi-am adus aminte de Atena, de cântecul cicadelor care copleșea seara toată Grecia, până când timpanele nu mai puteau fără el. Să nu-l mai auzi ar fi fost sinonim cu surzenia.

Și apoi mi-a trecut prin cap, cum mi se întâmplă mai nou, o idee de afacere: greieri pentru cei bogați, ca să doarmă și ei bine. Desfacere la domiciliu. Fiecare să aibe greierul lui, în lumea asta postmodernă. Natura livrată în vilele lor mari și tăcute, într-o cutiuță de lemn. Greierul casei.

Întorceam lucrurile pe toate fețele și ca pedeapsă greierul meu a tăcut muștrător: ai vrut să mă vinzi. Și asta înainte de-a fi sigur dacă sunt la tine în balcon sau în balconul vecin, dacă am venit pentru o seară sau pentru totdeauna, dacă o să mor la prima brumă sau o să mă strecur în casă.



Kohsei

Life I (1999)

muzică

Roccella Jonica sub magia întâlnirilor dintre arte

Virgil Mihaiu

Îl admirasem pe Paolo Damiani în multiplele sale ipostaze, ca violoncelist/contrabasist, membru al celebrei *Italian Instabile Orchestra*, apoi ca prim muzician din afara Franței căruia i-a fost încredințată conducerea impresionantului ansamblu *Orchestre National de Jazz* etc. Dar abia în vara aceasta avui șansa să fiu invitat la festivalul pe care el îl organizează, deja de un sfert de secol, pe talpa peninsulei italiene, într-o pitorească și străveche localitate calabreză numită Roccella Jonica. Reuniunea, semnificativ intitulată *Rumori Mediterraneei*, durează opt zile și stă sub semnul interferențelor dintre jazz și celelalte arte contemporane. Un profil cum nu se poate mai adecvat propriului meu crez, expus în repetate rânduri, conform căruia muzica-simbol a secolului 20 dispune și după anul 2000 de forța de a cataliza fenomenele artistice înnoitoare din cele mai diverse domenii ale esteticii timpului nostru.

Ajuns la Roccella după încă un voiaj contorsionat cu avioanele companiei Alitalia, am fost surprins de multitudinea evenimentelor culturale programate în cele opt zile ale evenimentului și de masiva participare a publicului. Latura „oficială” a prezenței mele era legată de o secțiune consacrată atelierelor, seminariilor, colocviilor, conferințelor - într'un cuvânt *Explorărilor* - unde mi s'a oferit șansa de a debuta în postura de conferențiar în limba italiană, cu o vastă prelegere despre raporturile dintre jazz și cuvânt în diferite limbi de pe glob (*Suoni e parole, jazz e poesia nel mondo*

contemporaneo, la a cărei transpunere în italiană am primit un generos ajutor din partea bunilor amici Giancarlo Bellini și Doriană Unfer, căroră le adresez sincera mea grațitudine). Ei bine, la aceste cursuri de vară se înscriseră peste 150 de studenți, iar la concertele din fiecare seară participau aproximativ 4000 de spectatori, conform estimărilor presei locale.

Ca lucrurile să fie clare de la bun început în privința nivelului artistic impus de Damiani, voi menționa doar că uvertura festivalului a aparținut unuia dintre cele mai influente grupuri ale jazzului mondial actual: *The Wayne Shorter Quartet*, compus din muzicieni de legendă - liderul la saxofoane, panamezul Danilo Perez la pian, John Patitucci la contrabas și Brian Blade la baterie. Nume grele, ce mă scutesc de comentarii în aglomerata rubrică de față.

Pentru partea, să zicem, muzical-literară, Paolo Damiani a beneficiat de-a lungul anilor de suportul competent al excelentului scriitor Stefano Benni (vă recomand albumul său de texte+jazz *Baldanders*, realizat împreună cu câțiva jazzmeni italieni de elită - Gianluigi Trovesi, Paolo Fresu, Roberto Dani, Umberto Petrin și Damiani însuși, la Edizioni Full Color Sound din Roma în 2004). În general, proiectele mai specioase erau programate la *Auditorium Comunale*, o încăpătoare sală cu arhitectură cubist-postmodernă (care îmi amintea vag de aceea a gloriosului *Centro Cultural de Belem* din marginea Lisabonei). Ce am vizionat acolo? Mai întâi, o serie de secvențe filmice (*Inventario*



Paolo Damiani

siculopalermitanesc) realizate de cineștii sicilieni Daniele Cipri și Franco Maresco, comentate sonor pe viu, în binecunoscuta-i manieră dulce-amară, de către trompetistul Enrico Rava. Acest simbol al jazzului italian conferea un plus de poezie rememorărilor pline de nostalgie dar și de cinic humor derulate pe ecran. Delicatele intarsii pianistice ale lui Salvatore Bonafede și recitativele lui Franco Scaldati completau atmosfera. În aceeași ambianță am urmărit o variantă a lucrării *Petrică și lupul* de Sergey Prokofiev rostită în dialect romagnol de către actorul Ivano Marescotti (aceiași care a condus și Atelierul de teatru/jazz), în compania - pe măsura efectelor de „desen animat” puse în scenă de recitator - a junelui pianist de mare talent Stefano Bollani. Un alt recital literar-jazzistic a fost propus de către actrița Lisa Ferlazzo Natoli, pe un text de Rainer Maria Rilke. Paseismul viziunii scriitoricești nu i-a împiedicat pe Gabriele Coen/sax sopran și clarinet, Andrea Pandolfo/trompetă și flugelhorn, Lutte Berg/ghitară și Ada Montellanico/vocal să creeze tablouri sonore de o difuză dar persistentă frumusețe contemporană. O propunere similară a venit din partea rutinatului pianist Enrico Pieranunzi și a aceleiași cântărețe, Ada



“Seara nopții”

Oana Pughineanu

Îmi bântuie prin minte două subiecte despre care aş putea scrie acum: despre sportul extrem de a-ți face o vacanță în România sau despre o cqrte căreia m-am gândit demult să-i dedic câteva rânduri. E vorba de *Viața sexuală a lui Immanuel Kant*. Îmi dau seama că al doilea subiect e mult mai incitant și tocmai de aceea îl amân pe data viitoare.

Rămânem așadar la vacanță. Marea e preferata mea, în ciuda tuturor concepțiilor aberante pe care românii le au despre „litoral”. În principiu, pentru cei fără bani, e vorba de a se bălăci în propria sudoare într-un „cotețo d’amore”. Pe lângă porumbul fiert și berea răsuflată pot servi ceva rapid la un „fast-fund”. Maioneza va fi alterată... ceea ce e destul de grav având în vedere că în minunata Vamă Veche, dacă ai nevoi fiziologice urgente costă 10.000 și dacă mai vrei să te și speli, mai adaugi 40.000. „Apă curată maică! De la butoi! Caldă ca vremea de-afară!”. Dacă te

ferchezuiești poți ieși pe *strasse* ocolind merțanele și bemveurile înghesuite pe drumul special construit pentru căruțe. Aerul pe care îl ați vedeți trebuie să fie unul de student-hippy sezonat cu un snobism „pe invers”... că vorba aia „poor is cool”. Dacă ești cumva de sex slab, frumos și ofticos e musai să ai rochii de un anumit gen (tot hippy), special croite pentru Vama Veche, cercei lungi și colorați, sandale ca pe vremea romanilor și multă, multă bunăvoie. În „Gulag” și prin toate celelalte bombe te așteaptă o grămadă de „roakeri” cu priviri sticloase.

Dacă ești la Mangalia, totul e mai simplu. Plaja nu e tulburată decât de țipetele copiilor și ale celor plătiți să colinde nisipurile aurii ca filtrele de țigară cu portavocele. „Numai astăzi! Spectacol extraordinar: Guță (nu tehnoredactorul nostru), Florin Salam și invitații... Biletele din *seara nopții* se pot procura doar de la mine!” Desigur, toate gusturile sunt satisfăcute. Cine

nu vrea Salam poate să treacă la „Kremlin. Disco-Cinema”. Însă până la „seara nopții” te mulțumești cu muzica de pe plajă. Un obsedant refren se aude cel puțin de 5 ori pe zi: „Aș vrea toate fetele să-și arunce hainele/ Pentru noi... și pentru voi”. Chestia asta mă cam intrigă... din punct de vedere logic, *of course*. Poate pe feministe topless „sigure pe propria sexualitate” le intrigă altfel. Să înțeleg că chestia asta cu „dezbrăcatul” e o concesie făcută de staruri bieților gură-cască veniți să-i asculte? Sau o fi un sfat pentru fete? După cum se înghesuie pe yachtul lui Mike Tyson e clar că au prins șpilu’. Desigur, s-ar putea să-și prindă urechile, la modul propriu. Starul acesta are obiceiul să sară la pavilioanele bieților adversari. Dar în ringul „personal” manierele sunt mai alese. Că doar nu degeaba e acuzat de viol. Așa că fetelor, dacă vreți ceva „sigur”..., dați-i cu silicoanele la înaintare! Săriți pe el înaintea poliției! Să aveți ce povesti nepoților: „Vacanțe ca pe vremea începutului tranziției nu se mai fac maică!”



Montellanico, care au dat vestminte jazzistice poemelor lui Luigi Tenco. Pe cât de concentrată, pe atât de convingătoare s’a dovedit a fi, apoi, colaborarea dintre gigantul clarinetului-bas, Louis Sclavis, cu coregraful Virgilio Sieni, în sensul fuziunii spontane dintre expresia sonoră și cea corporal-dansantă.

Dacă la reprezentațiile de mai sus asistau câteva sute de spectatori, oarecum mai profilați pe specificul fiecărui proiect, în amfiteatrul situat la poalele dramaticei fortărețe a Roccellei veneau la concert în fiecare seară câteva mii! Atmosfera era cu adevărat magică, iar indubitabilul interes pentru asemenea expresii artistice – dătător de speranțe. Să trec în revistă cele petrecute acolo. *Egea Orchestra*, condusă de Germano Mazzocchetti, i-a reunit pe unii dintre valoroșii jazzmeni italieni promovați de casa de discuri Egea. Cu toate că producțiile lor individuale sunt, în genere, demne de aprecieri superlative, evoluția în variantă de mare ansamblu a fost mai puțin convingătoare. Pare-se că piesele compuse de dirijor special pentru această întâlnire i-au constrâns pe interpreți la o excesivă subordonare față de rigorile unei dramaturgii prea elaborate, deși nu lipsită pe alocuri de șarm mediteranean. Până și vivacele Enrico Pieranunzi făcea în acest context mai degrabă o figură palidă, de funcționar ce bifează o activitate de rutină. Prin contrast, tot el s’a descătușat pe multiple paliere de expresivitate în strălucitorul recital duo prezentat împreună cu Louis Sclavis. Deși în acest caz componenta prestabilită a pieselor era redusă la minimum, acutul impact produs asupra ascultătorilor demonstra că arta improvizației rămâne o trăsătură fundamentală a jazzului. Similar ca intensitate a acțiunii conjugate dintre doi autentici improvizaatori s’a dovedit a fi duetul pianistului Danilo Rea cu contrabasistul Enzo Pietropaoli. Ambii sunt muzicieni cu vastă experiență internațională, însă capabili să își mențină și să își afirme exemplar talentele individuale. Încă un moment de vârf pentru festival și pentru jazzul italian ca atare.

Cântăreața israeliană de origine yemenită Noa a venit cu un program variat, preponderent

comercial, în care punctele de vârf le-au constituit tocmai piesele tradiționale interpretate în limba ebraică. Din păcate ele păreau incluse în program mai curând din rațiuni exotice. Protagonista face eforturi imense de a se plia modelului transatlantic de show-business, ceea ce îi diminuează potențialul de originalitate. Pe lângă colaboratorii ei apropiați – Gil Dor/ghitară și Zohar Fresco/percuție – Noa a beneficiat și de acompaniamentul într’adevăr entuziasmant al cvartetului de coarde *Solis String Quartet* din Napoli. La rândul său, pianistul britanic John Taylor ne-a propus un *Omagiu lui Kenny Wheeler*, avându-l ca invitat pe însuși jazzman-ul canadian. Wheeler rămâne certamente unul dintre marii reprezentanți ai fluegelhorn-ului în istoria jazzului, deși de data asta el mi s’a părut marcat de oboasă. În schimb, soprana Diana Torto a indus o notă de senzualitate și prospețime în sinuoasele teme din repertoriul creat de-a lungul anilor de către fluegelhornist. Alt britanic – vocalistul și basistul John Greaves (ex-membru al grupului de rock progresiv *Henry Cow*) – ne-a propus un program inegal de song-uri cântate în falsetto, ca un fel de reminiscențe ale esteticii cuplului Bertolt Brecht/Kurt Weill. O ponderare a intensității sonore ar fi valorizat cred mai bine contribuția celor mai interesați instrumentiști din acest proiect (intitulat *RoXsongs*) – David Lewis/trompetă și Scott Taylor/trompetă și acordeon.

Capabil să câștige pariuri de-a dreptul imposibile, Paolo Damiani a făcut-o la această ediție... jazzificând legenda Șeherezadei din *O mie și una de nopți*. Pe muzicile gândite de Damiani – alternând subtile parafraze korsakoviene cu savuroase invenții muzicale, aș zice subliminale, dezvoltate improvizatoric de către el însuși la violoncel, Javier Giroto/saxofoane, flaut, Bebo Ferra/ghitară, Danilo Rea/pian – au citit fragmente din celebra saga orientală a actrii Arnoldo Foa (trecut de nouă decenii de viață și totuși în plină formă) și Lella Costa. Muzica și epica literară pură s’au contopit într’o sinteză fermecătoare, aptă să ne redea pentru o noapte iluzia inocenței primordiale.

O formă italiană de teatru-jazz ne-a fost prezentată de către actorul Paolo Rossi, susținut

între alții de poliinstrumentistul Piero Ponso (pe care îl cunoșteam din discurile funambulescului Carlo Actis Dato). Satiră atroce la adresa clasei politice. Protagonistul mărturisește că nu poate să-și vorbească de rău colegii, deci nici pe actualul prim-ministru al țării, întrucât e și acela un saltimbanc, deși nu unul foarte profesionist (de exemplu, râde de unul singur la propriile-i bancuri nesărate, provocând doar reacții glaciale din partea parlamentului european).

Recitalul final a aparținut orchestrei camerale *Michael Nyman Band*, un fel de chintesență a ceea ce în Marea Britanie se cheamă componistică postmodernă. Nyman (n. în 1944) este un adevărat creator de școală, cunoscut pe plan global îndeosebi datorită coloanelor sonore pe care le-a scris pentru filmele lui Peter Greenaway. E bine de știut că printre momentele de relief ale biografiei sale s’au aflat și studii de folclor românesc efectuate în țara noastră în 1965, despre care compozitorul mi-a mărturisit că i-au lăsat o frumoasă amintire. Piesele prezentate la Roccella Jonica l-au avut pe Nyman în tripla postură de compozitor, pianist și dirijor. Ceilalți 11 instrumentiști executau cu acuratețe compozițiile rigurose geometrizante și unitare stilistic scrise de lider. Dintre principalele coordonate ale artei sunetului, Michael Nyman pare preocupat cu precădere de armonie, în timp ce ideile melodice se mențin în limitele nucleelor repetitive, iar ritmul (susținut de pulsația pe tonică a ghitarei bas) e mai degrabă liniar, monocord. „Punțile” spre jazz țin aproape exclusiv de coloratura timbrală a ansamblului – în fapt un cvartet de coarde fortificat cu trei saxofoniști, o trompetă, un corn, un trombon și amintita gitară-bas. Personal, am savurat îndeosebi acele succesiuni de acorduri în care era valorificat timbrul saxofonului bariton (Andrew Findon), al trombonului (Nigel Barr) și al cornului (David Lee).

Pe măsură ce agresiunea subculturii devine tot mai insuportabilă, un festival precum acesta ne susține credința în valorile umaniste și în necesara concordie dintre arte.

1001 de filme și nopți

9. Wiene

Marius Șoptorean

(Urmare din numărul trecut)

Autorul excepționalului studiu intitulat *Labirintul Umbrelor*, Petre Rado, se întreabă retoric dar nu fără îndreptățire: „Dacă se pune întrebarea în ce măsură a fost influențată evoluția cinematografului de mișcarea expresionistă răspunsul este clar: fără expresionismul literar, plastic ori dramatic, nu ar fi existat filmul expresionist”.

Dacă pictura, debordând printr-o policromă pastă ea însăși rezultantă a unei excepționale angoase metafizice năștea strălucite reprezentanți – Munch, Ensor, Kandinski –, pictori onirici răstigniți pe dureroasa cruce a interogațiilor existențiale, dramaturgia lumina onest dar sumbru – prin Kaiser, Toller, Strindberg, Wedekind sau Hasenclever – o anumită construcție dramatică numită *Stationendrama* și se baza, în opoziție cu opulența imaginativă a picturii expresioniste, pe puținul și intimul univers uman surprins și văzut într-o excesivă abstractizare și simplificare. Reducții aproape totale atât ale decorului cât și ale personajelor încremenite într-o generală și izolată halucinație. Ele purtau adesea nume generice ca întruchipare a unor tipuri sau funcții abstracte: *Doctorul, Portarul, Chelnerul, Tatăl, Soțul, Fiica, Preotul, Ofițerul, Soldatul, Profesorul* etc. Carl Mayer avea 25 de ani când a scris scenariul filmului *Cabinetul doctorului Caligari* (de fapt cu acest titlu debuta în film) și, așa cum a recunoscut mai târziu, influența dramaturgiei iar mai apoi cea a picturii, prin colaborarea cu cei trei scenografi germani: Walter Rohring, Walter Reimann și Herman Warm, au fost factorii decisivi care au dus la nașterea capodoperei absolute a filmului expresionist german.

Acțiunea filmului se petrece în imaginarul orașel german Holstenwal unde suntem martori ai unor fapte stranii și imposibil de elucidat. Francis și Alan sunt doi prieteni care hotărăsc să meargă în bălciul din oraș. Aici întâlnesc o ființă bizară: pe maestrul hipnotizator doctor Caligari și al său experiment realizat cu ajutorul somnambulului Cezare. Lumea prezentă acolo, la îndemnul doctorului Caligari, este chemată în cortul acestuia pentru o reprezentație. În paralel, la strigătele unei femei, planul unui criminal este dejucat iar prezumtivul asasin este prins. În cortul doctorului Caligari, sub controlul acestuia, Cezare, trezit dintr-o infinită stare letargică, procește, la cererea amuzantă dar și oarecum reținută a celor doi studenți prieteni, moartea unuia dintre ei, cea a lui Alan. Conform predicției acesta va muri în zorii zilei următoare. Acest lucru se întâmplă iar următoarea victimă urmează a fi chiar logodnica lui Francis. De data aceasta tentativa de asasinat eșuează iar criminalul moare. Bănuind că Cezare este unul și același cu asasinul căutat de poliție, oamenii legii vor descinde acasă la doctorul Caligari. Dar, stupefacție: în sicriu, locația somnambulului Cezare, nu se găsește decât o molatecă și inofensivă păpușă. Caligari, încolțit, fuge. Va fi urmărit de către Alan iar acesta va crede că responsabilul acestui șir de misterioase asasinat se ascunde într-un spital de boli nervoase. Totuși aici i se pierde urma dar Alan descoperă, cu uimire, că directorul clinicii

pare să fie însuși Caligari. Înving de propriile lui spaime și abandonat definitiv într-un auster delir, Alan va înnebuni, alături de logodnica lui, sub privirile reci și neutre ale asistenței din clinica condusă chiar de... Caligari.

Prima și ultima secvență se dovedesc a fi cheia interpretării acestui întreg delir imagistic. Alan, îmbrăcat într-un costum gri, așezat pe o bancă, alături de un bătrân, îi relatează acestuia povestea pe care urmează să o vedem. Iar la finalul filmului revenim în realitatea curții interioare a ospiciului. Istoricii filmului sunt de acord că cele două secvențe, începutul și finalul, sunt introduse de producător care s-a temut că fără această *explicație* povestea fantastică și bizară din *Caligari* nu va fi digerată de publicul larg, și nici înțeleasă. Se pare că acest *amendament* ca și cele câteva ultime secvențe sunt rodul colaborării lui Carl Mayer cu scenaristul Hans Janowitz, introdus de producător tocmai pentru a da coerență fantasticelor întâmplări care au loc în orașelul Holstenwal. De fapt aceste *coperti*, singure realizate în cheie realistă, sunt sugerate de cel care refuzase inițial regia acestui film, Fritz Lang. Acesta credea că *infantilismul* acestei povești putea fi salvat doar „dacă s-ar fi tratat prologul și epilogul – deci secvența de început și de sfârșit – într-o manieră cu totul realistă, pentru a sublinia că acolo este vorba de realitate, în timp ce partea principală a filmului este visul sau viziunea unui dement”.

Dincolo de plotul oarecum simplu și previzibil – povestea descinzând, prin țesătura sa tenebroasă, din tradiția romantică germană, ea însăși hrănită la umbra legendelor medievale nordice –, filmul, cu o lungime nu mai mare de 70 de minute, surprinde printr-o construcție concepută până la ultimul detaliu în care structura coșmarescă a acțiunilor personajului principal duce, prin tehnica tipic expresionistă – de distrugere sistematică a spațiului real –, la o vizualitate de un formalism excesiv și excepțional. Unul dintre decoratorii acestui spațiu, adevărată *ecuație picturală*, Hermann Warm, spune: „Pentru că subiectul avea ceva nebunesc ne-am decis să îl tratăm într-o manieră nebunească”. Iar, cu puțin înainte de a fi invitat de către producătorul Erich Pommer să colaboreze la acest film, el declară: „Filmele trebuie să devină desene care trăiesc”. Cu excepția realismului curții ospiciului (o curte interioară mărginită de ziduri groase acoperite cu iederă) filmul este realizat în platou, în 40 de locații, toate pictate în întregime. Prezența întregului arsenal al picturii expresioniste deconectează deoarece așază chipul uman, cel realist, al personajelor care apar de-a lungul acestei povești, într-un carusel de volume și linii curbate, ascuțite, oblice, semne grafice punctate sau pătate, chiar și cifre care, prin delirul constructiv sugerează o barocă anxietate. Până și cele câteva obiecte care apar – cărți, felinare, scaune – trimit la o frenezie constructivistă și la un ezoterism vizual nemaîntâlnit până atunci.

Trecuseră aproape 20 de ani de la filmele realizate pe scena prestidigitatorului Melies și, pentru întâia oară, cinematograful, cu filmul *Caligari*, devenea contemporan cu tendințele din celelalte arte. Fantasticul vernian (*Călătorie în Lună*), construit în convenție teatrală, imaginat de Melies, devenea acum, la Wiene, prin



expresionism, unul de sorginte suprarealist-apocaliptic. Lumina artificială contura, prin clarobscurul ei, prin petele de lumină și umbră, spectaculoase ecleraje, caracterizând astfel în termeni kafkieni tenebrozitatea fabulei criminalului doctor Caligari. Dacă filmul lui Murnau *Nosferatu*, realizat doi ani mai târziu (1922), adaptare a romanului lui Bram Stoker, poartă numele *o simfonie a ororii*, filmul regizorului Robert Wiene poate să fie numit *o simfonie a delirului*, sau produsul ultim, perfect și infailibil al întregii avangarde artistice germane. Iar asta, chiar dacă un Epstein spunea la câțiva ani de la premiera filmului că acest film ar fi doar o „natură moartă” și că filmul ar reprezenta, în ultimă instanță „cea mai gravă boală a cinematografului prin hipertrofierea unui accesoriu, importanța acordată unui accident în detrimentul esențialului”. Se poate să fie așa din moment ce cu acest film se atinge acel singular și inegalabil prag al unui expresionism ultim, exacerbat. Mai echilibrat și mai atent cu evoluția cinematografului, Georges Sadoul consideră că „tipul lui Caligari devine universal ca Harpagon sau Don Juan. Este primul tip tragic pe care l-a creat exclusiv cinematograful. El este, nu atât un om, cât o stare sufletească, amestec de cruzime și îngrijorare, de fantastic și frenezie. Acest film celebru a devenit azi una din cheile de înțelegere a sufletului german”.

Filmul expresionist german, *oglină uriașă a zvârcolirilor unei țări răvășite*, a fost creat de echipe excepționale de cinești – regizori, dramaturgi, scenariști, scenografi, operatori iar importanța și influența acestuia în cinematograful universal este una copleșitoare. Filmele lui Welles, Hitchcock, filmul noir american sau francez, sau întreaga suită de filme gen thriller care umplu până la refuz cinematografele de astăzi poartă în sine cuceririle artistice și tehnice ale cinematografului expresionist german. Adică ale unor artiști vizionari ca Wiene, Murnau sau Fritz Lang.

sumar

ecran

Ștefan Manasia: Un fleac, m-au/ ne-au/ v-au piratat • 2

editorial

Oana Pughineanu: "Absolutul de buzunar" • 3

cartea

Ioana Cisteleanu: Esențializarea lumii lui Nu • 4

Onufrie Vințel: Sextil Pușcariu restituit • 5

comentarii

Alexandru Simon: O lucrare necesară • 6

ancheta tribuna

Editurile clujene la ora adevărului • 8

imprimatur

Ovidiu Pecican: Literatură și jazz în modernitatea târzie • 10

telecarnet

Cheoighe Giurgu: Un mit destrămat • 11

sare-n ochi

Laszlo Alexandru: Minciunile lui Paul Goma • 13

incidențe

Mădălina Grigore-Mureșan: Estetică și morală în opera de eseist a lui Albert Camus • 14

Ion Simuț: Declarație de dragoste pentru generația '60 • 17

eseu

Ion Pop: Un neoromantic: Mihai Ursachi • 19

(post)modernisme

Adrian Costache: Moștenirea lui Heidegger • 21

Lozin Ghiman: Note despre politizarea artei • 22

Mihai Guță: Modelări urbane • 23

Valentina Bumbaș-Vorobiov: Nemurierea virtuală între spiritualitate și economic • 24

interferențe

Kohsey: Poeme și haiku-uri • 25

Ovidiu Petca: Steaua soarelui răsare • 25

interviu

De vorbă cu Adrian Ivanitchi: Sighișoara, folkul și nu numai • 27

intermezzo clujean

Petru Poantă: Locuri și personaje (I) • 28

ex abrupto

Radu Țuculescu: Zero • 30

aspiratorul de nimicuri

Mihai Diașcoala: Creasta cu damă, popa cu scaun, moșul cu cocoș • 30

flash-meridian

Ir. G. Licu Stavi: Sfântul Gheorghe și alte biografii de oameni celebri • 31

nopti și zile

Mihai Bărbulescu: Troiță cu termopan • 32

zapp-media

Adrian Țion: Agață vara în cui • 32

tutun de pipă

Alexandru Vlad: Greierele • 33

subcooltura

Oana Pughineanu: "Seara noptii" • 34

muzică

Virgil Mihaiu: Roccella Jonica sub magia întâlnirilor dintre arte • 33

1001 de filme și nopti

Marius Șoptorean: 9. Wiene • 35

plastica

Mihaela Mudure: Memoriile unui vânător de vulpi • 36

meridian

Memoriile unui vânător de vulpi

Mihaela Mudure

Descendent al unei familii de evrei sefarzi care face o avere colosală în India pentru a se retrage apoi în capitala imperiului britanic, Siegfried Sassoon (1886-1967) a fost unul din scriitorii a cărui carieră a fost marcată decisiv de experiența primului război mondial. Avea douăzeci și opt de ani și era student la Cambridge când izbucnește războiul. Se înrolează fără ezitare și își face datoria ca un erou cultivând camaraderia virilă și spiritul de sacrificiu. Oroarea războiului îl va împinge, însă, spre pacifism. În 1918 publică culegerea de poeme *Contra-atac* în care prezintă barbaria războiului modern. Rănit și decorat cu Military Cross (Crucea militară) refuză inițial întoarcerea pe front. Apoi revine în prima linie unde va fi din nou rănit. După încheierea păcii Siegfried Sassoon declară război războiului, publică poezie în care denunță războiul și o trilogie, *Memoriile complete ale lui George Sheraton*, cuprinzând provocatoare mărturisiri despre experiența războiului.

Romanul lui Siegfried Sassoon *Memoriile unui vânător de vulpi* este o cronică minuțioasă și tristă prin grija pentru detaliul elocvent a vieții nobilimii engleze. Este o lume rafinată care suferă de un minus de energie pe care speră să-l recupereze din exercițiul vânătorii de vulpi conform unei etichete seculare, altădată privilegiul viri-lității. Tristețea și frumusețea caracterizează această lume care își va găsi sfârșitul în tranșeele primului război mondial. Fragmentul ales pentru traducere este relevant pentru stilul distinct al scriitorului care descrie ca nimeni altul gusturile subțire ale unui grup de oameni pentru care cartea nu este un obiect utilitar, ci unul al plăcerii gratuite, pur estetice.

Urcând spre sala de studiu care altădată se numea camera copiilor, am hotărât că trebuia să-mi schimb numele. "Studiu" era impropriu și suna puțin bătrânicos. "Fumoar" nu mergea nici atât căci încă nu mă apucasem de fumat, deși ideea de a trage niște fumuri cu pipa, la colțul sobei, în serile de iarnă îmi părea plăcută. "Biblioteca", mă gândii eu oprindu-mă în culoarul întunecat, cu mâna pe butonul de cupru al ușii, era un pas prea brusc față de "sala de studiu". Mai mult nu exista pic de bibliotecă; "bibliotecă" sugera mobile cu geamuri și dominate de busturile îngălbenite ale lui Iulius Cezar și al lui Cicero. Intrând în încăperea luminată de foc, mă grăbii spre voluminosul pachet pe care Miriam îl pusese pe masă. "Sala cărților" mă gândii eu trăgând energic de sfoara groasă. și "sala cărților" deveni, un pic titlu de eseu.

E sigur că iubeam cărțile, și mai ales vechile cărți. Dar citeam la întâmplare și fără a asimila. În timpul lecturii, cuvintele produceau asupra spiritului meu un efect confuz și la care mă gândeam apoi puțin. Mai ales pentru aspectul lor exterior apreciam eu cărțile. Admiram legăturile în piele veche și-mi făcea plăcere să văd lumina căminului cum juca pe aurul brun al volumelor, pe dos culoarea toamnei, care se aliniau în rân-

duri numeroase, în timp ce eu însumi, așezat într-un fotoliu priveam visând la numele fermecătoare de Addison și Steele, Gibbon și Goldsmith.¹

Ce de lucruri minunate se descopereau în cataloagele buchiniștilor din Birmingham! Nu mai târziu decât săptămâna trecută, am achiziționat pentru șapte șilingi și jumătate, *Drepturile prinților de a dispune de beneficii ecleziastice* a doctorului Burnet, prima ediție, 1685. Legătură originală, piele de oaie, rară. Mai erau acolo și *Predicile* lui Tillotson, zece volume impozante în marochin sobru, verde. Le cumpărasem în același timp cu o ediție în douăsprezece volume a operelor Doctorului Johnson (în vițel colorat conform epocii); citisem chiar și câteva dintre cele mai scurte *Vieți ale poezilor*:² ale lui Garth, Broome, Mallet și Sprat. Mă străduisem, dar fără a înainta prea mult, să citesc *Rasselas*...³

Iar acum (desfăceam sfoara și rupeam ambalajul) tocmai sosise *Homerul* lui Pope,⁴ șase infolio din prima ediție, și nu mă costase decât cinci-sprezece șilingi prăpădiți, plus cheltuielile de transport. Când scrisesem pentru a le solicita, unui filantrop numit Cowler, la Reading, eram sigur că cineva le va fi ridicat. Dar nu, le aveam în mână și, chiar mai mult, în stare perfectă. Ce șansă să pot citi în același timp pe Pope și pe Homer! Îmi era imposibil să-l gust pe Homer în clasa a cincea la Balboro. Avea să-mi pară acum atât de ușor! M-am hotărât să citesc exact cinci sute de rânduri pe zi până ce aveam să termin cele șase sute de volume. După ce le aranjai pe raftul de sus, căci erau prea mari pentru a le pune altundeva, între seria in-quarto a *Istoriei Angliei* de Smollett⁵ și *Tickell* a lui Addison, scosei cu solemnitate primul volum al *Iliadei* și mă apucau de citit:

*Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil
Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri
aduse...⁶*

Note:

1. Importanți scriitori ai secolului al XVIII-lea englez.
2. Importantă operă de critică literară a Doctorului Samuel Johnson (1709-1784), autorul primul lexicon englezesc.
3. Roman al Doctorului Samuel Johnson, proză filosofică în spirit iluminist.
4. Este vorba de traducerea *Iliadei* și *Odiseei* de către marele poet englez Alexander Pope (1688-1744). Este considerată una dintre cele mai izbutite traduceri englezești a operei homerice.
5. Tobias Smollett (1721-1771), mare romancier englez.
6. Traducere George Murnu, *Homer, Iliada*, prefață, note și glosar Romul Munteanu, București (Editura Tineretului, 1959), p.21.

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an
Cu expediere la domiciliu: 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 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.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro

